

Marcelo Albuquerque

LABORATÓRIO DE COR: PARADIGMAS DO ESTUDO DA COR NA CONTEMPORANEIDADE



Belo Horizonte

2013

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

Laboratório de cor:
paradigmas do estudo da cor na contemporaneidade

Marcelo Albuquerque

Belo Horizonte
2013

Marcelo Albuquerque

Laboratório de cor: paradigmas do estudo da cor na contemporaneidade

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

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Dra. Wanda de Paula Tófani

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2013

Albuquerque, Marcelo, 1977-

Laboratório de cor [manuscrito] : paradigmas do estudo da cor na contemporaneidade / Marcelo Albuquerque Corrêa. – 2013.
250 f. : il.

Orientadora: Wanda de Paula Tófani.

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

1. Cor na arte – Teses. 2. Cromática – Teses. 3. Estética – Teses.
4. Arte – História – Teses. 5. Cor – Teses. I. Tófani, Wanda de Paula,
1942- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas
Artes.
III. Título.

CDD: 701.8



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

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **MARCELO ALBUQUERQUE CORRÊA** Número de Registro **2011711171**.

Titulo: **LABORATÓRIO DE COR: Paradigmas do Estudo da Cor na Contemporaneidade**

Wanda de Paula Tofani

Profa. Dra. Wanda de Paula Tofani – Orientadora - EBA/UFMG

Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet

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

Daisy Leite Turrel

Profa. Dra. Daisy Leite Turrel – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 26 de abril de 2013

Aos meus pais Antônio Carlos Oliveira Corrêa e Elizabeth Pinheiro de Albuquerque.

AGRADECIMENTOS

À Wanda de Paula Tófani, minha orientadora, pela confiança, pelo profissionalismo e pela atenção durante todo o mestrado.

Ao CAPES e ao programa REUNI pelas bolsas concedidas.

Ao curso de Design de Moda da Escola de Belas Artes da UFMG, em especial à professora Soraya Coppola, pela confiança no trabalho desenvolvido na graduação através do estágio de docência.

À secretaria de pós-graduação em artes, em especial à Zina, pela atenção e disponibilidade.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes da UFMG.

RESUMO

Esta dissertação tem como principal objetivo pesquisar o estudo da cor na arte, do ponto de vista estético e histórico. Busca apresentar os conceitos fundamentais, as escolas consagradas e os artistas de referência, constituindo o primeiro pilar do método de estudo em desenvolvimento, batizado por mim de *Laboratório de cor*. O *corpus* teórico visa objetivar a importância do conhecimento da cor para o pintor, ou estudante de pintura, apresentando as particularidades, complexidades e personagens do vasto campo da cor nas artes plásticas. A leitura aborda diversos aspectos das eras históricas artísticas, desde as teorias da cor na Grécia antiga, Roma, Idade Média, Renascimento, Barroco, Neoclassicismo, Romantismo e arte moderna. Por fim, esta dissertação pretende pontuar eixos coloristas na arte contemporânea. Porém, é possível detectar, na atualidade, os reflexos do pensamento da cor reverberados por séculos de história.

PALAVRAS-CHAVE: Cor, História da Arte, Estética, Pedagogia da cor.

ABSTRACT

This dissertation has as main objective research the study of color in art, by the aesthetic and historical point of view. Searching introduce the fundamental concepts, consecrated schools and reference artists, constitute the first pillar of the method of study in development, called for me *Color Laboratory*. The theoretical corpus aims to objectify the importance of knowing the color for the painter or painting student, presenting the particularities, complexities and characters in the vast field of color in the arts. The reading covers various aspects of art historical eras, from theories of color in ancient Greece, Rome, Middle Ages, Renaissance, Baroque, Neoclassicism, Romanticism and modern art. Finally, this dissertation aims to punctuate coloristic axes in contemporary art. However, it is possible to detect, in actuality, the reflections of color thought reverberated through centuries of history.

KEYWORDS: Color, Art history, Aesthetics, Pedagogy of color.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.1: Jasper Johns. <i>Começo titubeante</i>	22
Figura 1.2: Mira Schendel. <i>Monotípias, “escritas”</i>	22
Figura 1.3: Joseph Kosuth. <i>Four words four colors</i>	23
Figura 1.4: Bruce Naumam. <i>Raiva branca, perigo vermelho, ameaça amarela, morte negra</i>	23
Figura 1.5: Gerhard Richter. <i>Spiegel, grau</i>	26
Figura 1.6: Lawrence Alma Tadema. <i>Fídias e o frizo do Parthenon</i>	28
Figura 1.7: Ingres. <i>Antíoco e Stratonice</i>	28
Figura 1.8: Templo de Empédocles em Selinunte.....	29
Figura 1.9: Afrescos de Pompéia Villa dos Mistérios e Villa de Fannius Synistor em Boscoreale.	29
Figura 1.10: Charles François Mazois. Reconstrução de uma parede, “edifício” de Eumachia.....	30
Figura 1.11: Atribuído a Byrtferth de Ramsey. <i>Quádruplo sistema do Macrocosmo e Microcosmo</i>	31
Figura 1.12: John of Cuba. <i>Hortus Sanitatis, as cores da urina</i> . Claude Boutet.	32
Figura 1.13: Miniatura de uma Bíblia, pintada em Pamplona para o rei Sancho VII, o Forte	32
Figura 1.14: Fra Angélico. <i>O juízo final, c. 1431-32</i>	33
Figura 1.15: <i>Armorial da Europa e do velocino de ouro, c. 1434-1435</i>	34
Figura 1.16: Gravura de C. N. Cochin, o Jovem	36
Figura 1.17: Salão de esculturas em gesso, provenientes da AIBA - RJ.	36
Figura 1.18: Representação esquemática do currículo da Bauhaus em alemão, 1922.....	42
Figura 1.19: Disco de cores. Circulo cromático de doze pontas de Johannes Itten.....	45
Figura 1.20: Tons subjetivos de duas estudantes de Johannes Itten.....	45
Figura 1.21: Contrastes de cores puras e saturadas.	47
Figura 1.22: O contraste entre branco e preto.....	47
Figura 1.23: Quando uma cor fria parece outra, e vice-versa.....	47
Figura 1.24: Saturação de uma cor.	48
Figura 1.25: Contrastes de cores.....	48
Figura 1.26: Proporção de Goethe.	49
Figura 1.27: Contraste simultâneo descrito por Itten.....	50
Figura 1.28: Tríade harmônica de Itten. Proporção entre as cores primárias.	50
Figura 1.29: Escalas de três pares de cores complementares	50
Figura 1.30: Exercícios com guache de mistura entre complementares.....	51
Figura 1.31: Harmonia utilizando o computador.....	51
Figura 1.32: Esquemas harmônicos de Itten.	52
Figura 1.33: Harmonias em visualização tridimensional.	52
Figura 1.34: Gunta Stölz. Tecelagem.....	53
Figura 1.35: Johannes Itten. Composição espacial 1.....	53
Figura 1.36: Questionário original do estudante Alfred Arndt. Questionário. 54.....	56
Figura 1.37: Ivan Kliun, Sem título, 1917.	57
Figura 1.38: Anish Kapoor. <i>As if to Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers</i>	57
Figura 1.39: Intensidade, expansividade e retração da cor segundo Kandinsky.	57
Figura 1.40: Isaac Newton. Círculo de cor musical.	58

Figura 1.41: Mestre Athayde. Assunção da Virgem.....	58
Figura 1.42: Joan Miró. A música das vogais.....	59
Figura 1.43: Charles Henri. Transferidor estético.....	60
Figura 1.44: A Interação da cor.	62
Figura 1.45: Uma cor parece duas.	64
Figura 1.46: Duas cores parecem uma.	64
Figura 1.47: Efeito Bezold. Variações realizadas por alunos do efeito Bezold.....	65
Figura 1.48: Ilusão de claridade.....	65
Figura 1.49: Efeito de transparência.....	65
Figura 1.50: Associações entre cores e conceitos antagônicos. Trabalhos realizados por alunos	66
Figura 1.51: Israel Pedrosa. <i>Vermelho e ciano em mutações cromáticas</i>	67
Figura 1.52: Exemplos de variações do “Vermelho e ciano em mutações cromáticas”	67
Figura 2.1: Portadas da Catedral de Chartres. Tímpano que representa as artes liberais.	78
Figura 2.2: Detalhe do tímpano com a representação das artes liberais.....	79
Figura 2.3: Herrad von Landsberg. <i>Sete Artes Liberais. Hortus deliciarum</i> , 1180.	80
Figura 2.4: Lorenzo Lotto. <i>Retrato de um jovem na frente de uma cortina branca</i> , 1508 (detalhe).....	83
Figura 2.5: Emmanuel de Witte. <i>Interior de um templo</i> , c. 1660 (detalhe).	83
Figura 2.6: Grisalha: <i>Peregrinos no Monte São Miguel, salvos pela intervenção da Virgem</i>	86
Figura 2.7: Andrea Mantegna. Apollo e as nove musas, detalhe de <i>Parnassus</i> , c.1497.....	86
Figura 2.8: G. Audran: <i>A pintura</i> . Gravura a partir do original de seu irmão, C. Audran.....	91
Figura 2.9: Peter Paul Rubens. <i>Paisagem com Arco-íris</i> , 1636-1638.	93
Figura 2.10: Jean-Honore Fragonard. <i>A pastora</i> , 1752.	94
Figura 2.11: Exemplo de pintura linear: Seguidor de Bouts. <i>São Lucas pintando a Virgem Maria</i>	96
Figura 2.12: Exemplo de estilo pictórico. Ruysdael. <i>Castelo Bentheim</i>	96
Figura 2.13: François Boucher. <i>Madame de Pompadour</i> , 1756.	97
Figura 2.14: Jacques Louis David. <i>Retrato de Madame Recamier</i> , 1800.	98
Figura 2.15: Eugène Delacroix. <i>O Massacre de Quios</i> , 1824.....	102
Figura 2.16: William Turner. <i>Luz e Cor (A Teoria de Goethe) - A manhã após o Dilúvio</i>	102
Figura 2.17: Contraste descrito por Goethe.	106
Figura 2.18: Friedrich Schiller e Goethe. <i>Círculo de temperamentos - Temperamentose</i> , 1825.....	106
Figura 2.19: Philipp Otto Runge. <i>Esfera de Cor</i> , 1808.....	110
Figura 2.20: Philipp Otto Runge. <i>A Pequena Manhã</i> , 1808.	110
Figura 3.1: Carlos Cruz-Diez. <i>Chromosaturation</i>	111
Figura 3.2: Sanford Wurmfeld. Ciclorama 2000.	112
Figura 3.3: Giovanni Battista Tiepolo. <i>Alexandre e Campaspe no estúdio de Apeles</i> , c. 1736-37.....	116
Figura 3.4: Delaroche. Detalhe de <i>O hemicírculo da École des Beaux-Arts de Paris</i>	116
Figura 3.5: Cores primárias de Alberti e sua relação com os quatro elementos.	120
Figura 3.6: Cores primárias de Leonardo, de acordo com Pedrosa.	120
Figura 3.7: François d’Aguilon. Em <i>Opticorum libri sex</i> , Antuérpia, 1613, p. 8.....	123
Figura 3.8: Círculo de cor de Robert Fludd.	123
Figura 3.9: Moses Harris. <i>Circulo prismático</i> , c. 1776.....	125
Figura 3.10: Circulo cromático de <i>Traité de La Peinture en mignature</i> , 1708.	125
Figura 3.11: Chevreul: Primeiro círculo cromático. Sistema tridimensional. Exercício de aluno.....	129

Figura 3.12: Cores análogas. Cores complementares. Matisse e Van Gogh.....	129
Figura 3.13: J.F.L. Mérimée. Escala cromática de <i>De La Peinture à l'huile</i> , 1830.	131
Figura 3.14: George Field. Frontispício para Cromatografia, 1835.....	131
Figura 3.15: Charles Angrand. Casal na rua, 1887.....	132
Figura 3.16: Henri-Edmond Cross. As ilhas douradas, 1891-1892.....	132
Figura 3.17: Jan Toorop. As dunas e o mar em Zoutelande, 1907.....	133
Figura 3.18: Capa da publicação de Ogden Rood.	134
Figura 3.19: Triângulo cromático de Ogden N. Rood. Diagrama cromático de Charles Blanc.	134
Figura 3.20: Detalhe da pintura pontilhista de Seurat.	134
Figura 3.21: Os sólidos de cor de Ostwald.....	137
Figura 3.22: Modelo tridimensional do sistema de Munsell.	137
Figura 4.1: Sequência de pinturas pós-impressionistas que exploram as relações entre planos através de cores complementares.....	140
Figura 4.2: Gauguin. <i>Vahine</i>	142
Figura 4.3: Emile Bernard. <i>A Anunciação</i> , 1889.	143
Figura 4.4: Paul Gauguin. <i>Visão após o sermão: Jacó lutando com o anjo</i>	143
Figura 4.5: Paul Gauguin. <i>Dia dos deuses (Mahana No Atua)</i>	144
Figura 4.6: Paul Sérusier. <i>O bosque do amor; Talismã</i>	144
Figura 4.7: Whistler. <i>A garota de branco (sinfonia em branco, no. 1)</i> , 1862.	145
Figura 4.8: Léon Bakst. Cenário para <i>Sherazade</i> , 1910.....	146
Figura 4.9: Gerard David. <i>O descanso na fuga para o Egito</i> , 1510.....	148
Figura 4.10: Henri Matisse. <i>Interior em azul e amarelo</i> , 1946.	148
Figura 4.11: Evolução da seleção de cores baseado nos principais momentos de Matisse.	149
Figura 4.12: Ernst Ludwig Kirchner. <i>Cinco mulheres na rua</i> , 1913.....	151
Figura 4.13: Emil Nolde. <i>Profeta</i> , 1912.....	151
Figura 4.14: Schmidt-Rottluff. <i>Retrato de Emy</i> , 1919.....	151
Figura 4.15: Leon Spilliaert. <i>The Crossing</i> , 1913.	152
Figura 4.16: Juan Gris. <i>Violino e violão</i> , 1913.....	153
Figura 4.17: Fernand Léger. <i>Maquete do cenário de A criação do mundo</i> , 1923.	153
Figura 4.18: Frantisek Kupka. <i>Discos vermelho e azul</i> , 1911(?)..	154
Figura 4.19: Frantisek Kupka. <i>Aquele colorido</i> , 1919-20.	155
Figura 4.20: Robert Delaunay. <i>Sun, Moon, Simultané I</i> , 1913.....	156
Figura 4.21: Sonia Delaunay. <i>Patchwork coverlet</i> , 1911.	156
Figura 4.22: Morgan Russel. <i>Sincromia em Laranja: formar</i> , 1913-14.	158
Figura 4.23: Norman McLaren. <i>Synchromy</i> , 1971.....	158
Figura 4.24: Natália Gontcharova. <i>Aeroplano sobre um trem</i> , 1913.....	159
Figura 4.25: Kasimir Malevich. <i>Pintura suprematista</i> , 1917-18.....	161
Figura 4.26: Kasimir Malevich. <i>Pintura suprematista</i>	161
Figura 4.27: Alexander Rodchenko. <i>Pura cor vermelha, pura cor amarela, pura cor azul</i> , 1921.....	162
Figura 4.28: Antoni Tàpies, <i>Flud</i> , 1988.....	163
Figura 4.29: Max Bill. <i>Ritmo em quatro quadrados</i> , 1943.	164
Figura 4.30: C. W. Leadbeater. <i>O homem visível e invisível</i> , 1902.	166
Figura 4.31: Willian Blake. <i>O despertar de Albion</i> , 1796.....	166

Figura 4.32: C. W. Leadbeater. <i>Abertura de Meistersinger</i> , de Richard Wagner, 1905.....	167
Figura 4.33: Mondrian. Duna na Holanda, 1910. Guggenheim Museum, NY.	168
Figura 4.34: Mondrian. Evolução.	168
Figura 4.35: Esquema visual do simbolismo da cor em Mondrian, por volta de 1915.	169
Figura 4.36: Mestre de S. Francesco. Crucificação. Umbria, Séc. XIII.	170
Figura 4.37: Nicholas Poussin. A Sagrada Família na escada, 1648.	170
Figura 4.38: Bernardo Strozzi. Adoração dos pastores, c. 1618.	170
Figura 4.39: Georges Vantongerloo. Tríptico, 1923.	171
Figura 4.40: Piet Mondrian. Composição C, 1920.....	172
Figura 4.41: Georges Vantongerloo. Estudo, 1918.	172
Figura 4.42: Bart van der Leek. Trabalhadores nas docas, 1916.	173
Figura 4.43: Cornelis van Eesteren e Theo van Doesburg. <i>Shopping Center Winkelgalerij</i> , Haia.....	174
Figura 4.44: Herbert Bayer. Projeto de uma banca de jornal.....	175
Figura 4.45: Gerrit Rietveld. Cadeira vermelha e azul, 1923.	175
Figura 4.46: Gerrit Rietveld- Schroeder House, 1924.	175
Figura 4.47: Gerrit Rietveld- Schroeder House, desenho do interior. 1924.....	176
Figura 4.48: Morris Louis. <i>Alpha-phi</i>	177
Figura 4.49: Kenneth Noland. 2, 1964.....	180
Figura 4.50: Kenneth Noland. <i>Primeiro</i> , 1958.	180
Figura 4.51: Gene Davis. <i>Limelight/Sounds of Grass</i> , 1960.	180
Figura 4.52: Barnett Newman. <i>Quem tem medo do vermelho, amarelo e azul? I</i> , 1966.....	181
Figura 4.53: Frank Stella. <i>Nunca passa nada</i> , 1964..	182
Figura 4.54: Mark Rothko. <i>No. 14</i> , 1960.....	183
Figura 4.55: Ellsworth Kelly. <i>Verde, azul, vermelho</i> , 1964.....	184
Figura 4.56: Bridget Riley. <i>Luxor</i>	184
Figura 4.57: Ad Reinhardt. Pintura abstrata, 1956.	185
Figura 4.58: Pierre Soulages. <i>Pintura 19 de junho de 1963</i>	186
Figura 4.59: John Baldassari. <i>Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work</i> , 1966-68.	187
Figura 4.60: Gerhard Richter. <i>Zelle</i> , 1988.	187
Figura 5.1: Yves Klein. M 12, 1957.....	188
Figura 5.2: Yves Klein. M 12, 1957.....	189
Figura 5.3: Yves Klein. S 12, Venus azul, sem data.	190
Figura 5.4: Foyer do Gelsen-kirchen theater, 1958.....	190
Figura 5.5: Yves Klein. MG 18, 1961 (detalhe).	191
Figura 5.6: Yves Klein. IKB 75, MG 17, MP 16, 1961 (detalhe).....	192
Figura 5.7: Yves Klein. Ex-voto oferecido ao Santuário de Santa Rita, em Cascia, 1961.	192
Figura 5.8: Enguerrand Quarton. <i>A coroação da Virgem</i> , 1453-54.	192
Figura 5.9: Masaccio. <i>A crucificação</i> , 1426.	193
Figura 5.10: David Batchelor. <i>Brick Lane Remix 1</i> , 2003.....	194
Figura 5.11: David Batchelor. <i>Parapillar 7 (multicolour)</i> , 2006.....	195
Figura 5.12: Gerhard Richter. 256 cores.	196
Figura 5.13: Ellsworth Kelly. Cores do espectro em sequencia aleatória.....	197

Figura 5.14: Richard Paul Lohse. Trinta verticais séries sistemáticas de cores em uma forma rômica amarela, 1943-70.....	197
Figura 5.15: Imagem do website da exposição <i>Color Chart</i>	198
Figura 5.16: François Morellet. <i>Distribuição aleatória de 40 mil quadrados utilizando os números pares e ímpares de uma lista telefônica</i> , 1960.....	198
Figura 5.17: Charles Moore. Piazza d'Italia, Nova Orleans, 1975-80.....	200
Figura 5.18: Detalhe do "Rainha da Sucata".	201
Figura 5.19: Roy Lichtenstein: <i>Go for Baroque</i> , 1979.	201
Figura 5.20: Escultura Chapa de Ferro, Amilcar de Castro	202
Figura 5.21: Manfredo de Souza-netto. Pigmentos e resina acrílica sobre tela e madeira	203
Figura 5.22: Mosaico do átrio de S. Marcos, Veneza. A separação da luz da escuridão. Séc. XIII	204
Figura 5.23: James Turrel. <i>Night passage</i> , 1987.	205
Figura 5.24: Olafur Eliasson. <i>Your Blind movement</i> , 2010.	205
Figura 5.25: Carlos Cruz-Diez. <i>Transcromia</i> , 1981.....	206
Figura 5.26: Carlos Cruz-Diez. <i>Environment Chromatic-Interferences</i>	207
Figura 5.27: Donald Judd. Sem título, 1969.	209
Figura 5.28: Dan Flavin. Instalação com lâmpadas fluorescentes, 1974.	210
Figura 5.29: Hélio Oiticica, <i>Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe</i> , 1977.	211
Figura 5.30: Cildo Meireles. <i>Walk-in. Bienal de Veneza de 2009</i>	212
Figura 5.31: Ivan Navarro. <i>Threshold</i> , Chilean Pavillon, Arsenal, 53a. Bienal de Veneza.....	213
Figura 5.32: Estela Sokol. <i>Meio-dia</i>	214
Figura 5.33: Torres da Cidade-Satélite. Capela de Tlalpan. Casa Gilardi.....	214
Figura 5.34: Karel Appel. Crianças questionadoras, 1949.....	216
Figura 5.35: Wols. O fantasma azul, 1951.	216
Figura 5.36: Patrick Heron. Cádmio com violeta, escarlate, esmeralda, limão e veneziano, 1969.	216
Figura 5.37: Ettore Sottsass. Estante Carlton, Memphis, 1981.	218
Figura 5.38: Peter Stanick. Confused. It's just a flag. Dead shark	218
Figura 5.39: John Maeda. <i>Game #2 "Oikake Zakura"</i>	219
Figura 5.40: E-Boy. <i>Rio</i> , 2011.....	220
Figura 5.41: Takashi Murakami. <i>Flowerball Sexual Violet No.1 (3D)</i> , 2008	220
Figura 5.42: Andy Goldsworthy. Dandelion flowers pinned with thorns to wind-bent willowherb stalks laid in a ring held above bluebells with forked sticks.	222
Figura 5.43: (1) Andy Goldsworthy. Rowan leaves laid around hole collecting the last few leaves nearly finished dog rain into hole started again made in the shade on a windy, sunny day. Pebbles around a hole Kinagashima-cho	222
Figura 5.44: Andy Goldsworthy. <i>Rainbow splash</i> , 1980.....	222
Figura 6.1: Marcelo Albuquerque. Laboratório de cor. Aquarela, 21 x 29 cm, 2012.	224

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA COR	13
1.1	A COR COMO FENÔMENO SOCIAL E LINGUAGEM	18
1.2	ORIGENS DOS SISTEMAS DE CORES.....	27
1.3	PEDAGOGIA DA COR	35
1.3.1	PANORAMA DO ESTUDO ACADÊMICO COMO FORMA DE COMPREENSÃO DO ESTUDO DA COR	35
1.3.2	BAUHAUS: MARCO DO ESTUDO DA COR NO SÉC. XX.....	40
1.3.3	ITTEN, KANDINSKY E KLEE	43
1.3.4	JOSEF ALBERS.....	61
2	A TRADIÇÃO DO DEBATE ENTRE A COR E O DESENHO	68
2.1	ANTIGUIDADE: A TRADIÇÃO DO DEBATE ENTRE A COR E O DESENHO	71
2.2	IDADE MÉDIA, TEOLOGIA E METAFÍSICA DA COR	76
2.3	RENASCIMENTO: O DEBATE ENTRE COR E DESENHO	84
2.4	BARROCO: POUSSINISTAS <i>VERSUS</i> RUBENISTAS.....	88
2.5	OS CONCEITOS DE WÖLFFLIN APLICADOS AO ENTENDIMENTO DA DISPUTA ENTRE DESENHO E COR	94
2.6	A REAÇÃO NEOCLÁSSICA E A POSTURA ROMÂNTICA.....	97
2.7	O LEGADO DE GOETHE	105
3	APROXIMAÇÕES CIENTÍFICAS DA COR NA ARTE	111
3.1	DA ANTIGUIDADE À IDADE MÉDIA	113
3.2	OS TRATADOS DO RENASCIMENTO	118
3.3	A COR E A CIÊNCIA DO SÉC. XVII.	122
3.4	A VISÃO CIENTÍFICA DA COR NA ARTE NO FINAL DO SÉCULO XIX..	126
3.5	OSTWALD, MUNSELL E OS SISTEMAS DE CORES	135
4	MODERNISMO: ESTRUTURA, INDEPENDÊNCIA E EXPRESSIVIDADE DA COR	138
4.1	EXPRESSÃO E ESTRUTURA.....	138
4.2	VANGUARDAS RUSSAS	159
4.3	MONDRIAN E <i>DE STIJL</i>	165
4.4	COR INTEGRAL	176
5	PARADIGMAS CONTEMPORÂNEOS DA COR	188

5.1	RETORNO À METAFÍSICA DA COR	188
5.2	COR INDUSTRIAL.....	193
5.3	COR NATURAL	201
5.4	A COR E O ESPAÇO.....	203
5.5	NEOEXPRESSIONISMOS.....	215
5.6	INTERSEÇÕES COM O DESIGN, ARTES GRÁFICAS E ILUSTRAÇÃO.	218
5.7	LAND ART	221
6	CONCLUSÃO	223
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	228
	APÊNDICE - RESULTADOS E ROTEIRO DA DISCIPLINA LABORATÓRIO DE COR	234

1 INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA COR

Esta dissertação tem por objetivo pesquisar, analisar e discutir criticamente um ramo de estudo ou categoria das artes plásticas: o estudo da cor na pintura. Mais especificamente, essa pesquisa investiga a presença dos questionamentos clássicos, estéticos e históricos na contemporaneidade (segunda metade do séc. XX em diante), acompanhada de uma análise dos principais referenciais teóricos. Optei por uma forma didática e de fácil compreensão ao leitor, pois o objetivo da pesquisa é a transmissão desses conhecimentos aos estudantes de arte ou disciplinas afins. Para que o tema se esclareça ao longo da dissertação, considereei de extrema importância analisar com profundidade a história da cor na arte, de forma a relacioná-la ao período contemporâneo. Como será visto mais adiante, os grandes personagens da cor, na arte da contemporaneidade, apresentados aqui, se referem, com clareza e lucidez, a estes fundamentos teóricos históricos. Se por um lado percebemos nos artistas do modernismo um sentimento de tentativa de ruptura com as tradições, percebemos nos artistas contemporâneos, ao mesmo tempo, a continuidade de projetos modernistas bem como a revitalização de valores clássicos (o que não exclui do modernismo a presença de longas tradições artísticas).

Considerando a pintura como o grande paradigma histórico das artes plásticas, este estudo da cor pode se aplicar, em maior ou menor grau, aos outros campos das artes plásticas. Em termos gerais, não se trata de definir o que é a cor nem criar uma teoria da cor. Teoria da cor é um termo incorreto de se usar, quando estudamos a cor como uma disciplina de uma academia ou escola de arte. Existem teorias das cores. Na arte, uma teoria cromática não invalida outra necessariamente, já que cada momento histórico utiliza os princípios referentes à cor de acordo com o pensamento de sua época, costumes e tecnologia. E, já que a cor se faz presente em praticamente toda a história da arte, detenho-me aqui a comentar os momentos cruciais onde a cor foi objeto de discussão preferencialmente.

O pintor, hoje, se encontra hibridizado: realiza trabalhos em diversas linguagens, sejam elas tradicionais ou contemporâneas. Atua nas artes gráficas, utiliza tecnologia de ponta, mantém atividades de artes aplicadas, explora diversos suportes e mídias. A cor, sendo assim, se comporta de várias formas. Entretanto,

diversas questões clássicas, que remetem às origens do pensamento ocidental, se fazem extremamente atuais, como as de princípio estético. Porém, percebo uma lacuna na formação de um artista/estudante de pintura. Grande parte das publicações situa a cor por aspectos demasiados técnicos e cientificistas, voltadas a uma visão que contempla mais o *design*, com um breve panorama histórico e estético da arte. Considero uma negligência excluir a cultura clássica (estética e histórica) dos estudos cromáticos, como prova boa parte da literatura que se destina ao tema da cor na arte. Particularmente, muito longe de ser um erudito na alta cultura, a cada dia me convenço mais da necessidade dos estudos clássicos, não só para a minha proficiência como acadêmico, mas também espiritualmente. Se não tenho a ambição de ser um pensador, tenho a ambição de ser um grande pintor.

Eventualmente, com tristeza, me deparo com o desinteresse, desinformação e rancor de muitas pessoas em relação a aspectos essenciais do pensamento ocidental. Como, por exemplo, o desdém que nos é legado pelo nosso ensino em relação à Idade Média. Por razões ideológicas e históricas, ela é vista como uma era tenebrosa e de atraso, mas que é, pelo contrário, uma época de profundos conhecimentos. A história do pensamento ocidental é diversa e isto deve ser levado em consideração, já que a arte também se manifesta através das diversas tradições do pensamento. A história do pensamento fica mais evidente quando falamos de economia e política, através dos pensadores de tradições mais conservadoras ou tradições mais progressistas ou revolucionárias. Ao se conhecer um autor, é preciso conhecer suas fontes e se o mesmo é parte de uma dessas tradições. Figuras importantes no pensamento e política, como Aristóteles¹, Cícero, São Tomás de Aquino, Edmund Burke, Adam Smith, Goethe, Tocqueville, Winston Churchill e Edmund Husserl são reconhecidos dentro de uma tradição conservadora, enquanto Jean Jacques Rousseau, Proudhon, Marx, Lenin, a Escola de Frankfurt, Chomsky, Sartre e Foucault se situam em um eixo progressista ou revolucionário (falo de uma forma generalizante, ilustrativa). Essas tradições se aplicam às artes, à pedagogia e às ciências humanas em seus respectivos territórios. Pois bem, mesmo estando nós alinhados a uma tradição ou à outra, ou a nenhuma delas necessariamente, o

¹ Aristóteles procura sustentar sua filosofia no consenso geral de diversas opiniões diferentes (*consensum gentium et temporum*). Ele não visa renovações absolutas, originais e revolucionárias; mas pelo contrário, através da formulação de conceitos que foram progressivamente sendo elaborados pela humanidade. ARISTÓTELES, 2007, p. 135.

conhecimento de ambas deve existir como objetivo comparativo e pedagógico. Entretanto, não faço aqui uma distinção entre artistas conservadores e progressistas; apenas ilustro dois posicionamentos intelectuais que me servem como referência dialética. É o que constato nesse estudo da cor: a presença fundamental de tradições junto às inovações, de naturezas diversas de pensamento, nas manifestações contemporâneas da cor. Argan, autor de bases socialistas, reconhece que o método sociológico aplica à arte procedimentos de análise semelhantes ao do estudo da economia. Muitos aspectos anticonformistas e rebeldes dos artistas são interpretados como aspectos da dialética interna do sistema, que o próprio sistema tem interesse em tolerar e encorajar².

Esta pesquisa não se enquadra no campo do ensino da arte e arte-educação. Entretanto, a pesquisa corre paralela ao desenvolvimento histórico da cor como disciplina nas artes plásticas, mas em nível avançado, nas academias de arte e escolas contemporâneas. Isto se justifica, pois boa parte dos artistas e teóricos da cor desenvolveu algum tipo de trabalho e pesquisa em academias e universidades, como Delacroix, Kandinsky, Klee, Itten, Albers, David Batchelor, entre outros. Particularmente, sou um árduo defensor de uma disciplina autônoma de cor em um curso de artes plásticas, com ampla carga horária. O estudo da cor em cursos superiores de arte não deve se resumir a uma breve introdução sobre as questões científicas da cor, misturas de cores e exercícios aplicados. Como consequência dessa deficiência, percebo na internet, o meio de pesquisa mais utilizado no presente momento, como essas informações superficiais se difundem em infindáveis *websites*, *blogs*, comunidades e fóruns de discussão sobre teorias da cor que se propõe abrangentes, representando um obstáculo à pesquisa e ao desenvolvimento e multiplicação do conhecimento de forma coerente. Portanto, vejo aqui a oportunidade de refletir sobre a formação de um artista plástico pintor, no que se refere ao estudo específico da cor, de forma a não apenas valorizá-la como uma disciplina em si, mas também conscientizar o leitor da necessidade da investigação filosófica e histórica. O universo da cor, para o estudante de pintura, não pode se resumir a científicisms rasos e noções técnicas superficiais.

² ARGAN, *Arte e crítica de arte*, 1988, p. 155.

Para que haja uma melhor compreensão da cor na pintura, optei pela distinção de eixos onde determinados temas, artistas e movimentos podem ser agrupados, como a cor nas tradições estéticas, científicas, metafísicas e poéticas. De fato, esses eixos se cruzam constantemente, e não pretendo, de forma alguma, desenvolver um método que separe a cor na arte em categorias. Pelo contrário, esses eixos devem ser cruzados obrigatoriamente. Trata-se de uma útil forma de organização que possibilita a visualização dos diversos contextos onde a cor se insere. Como exemplo, percebe-se no Neoimpressionismo o predomínio do eixo científicista sem, entretanto, deixarmos de ter toda uma poética das cores que extrapola os domínios da ciência. Na contemporaneidade, diversas manifestações da cor evidenciam as diversas tradições. Deixarei para a Conclusão a definição do termo *Laboratório de cor*, que visa justamente definir essa proposta. Portanto, em minhas disciplinas de cor, pratico uma carga horária equilibrada entre teoria e prática, revisitando a crítica e a história da arte pelo ponto de vista cromático, ao mesmo tempo em que se executam os exercícios práticos (o anexo 1 apresenta a ementa e o roteiro da disciplina *Laboratório de cor* com detalhes).

O objetivo geral é discutir *as manifestações da cor na pintura na contemporaneidade, de forma a traçar paralelos com os fundamentos da estética e da cor na história da arte*. Os fundamentos da estética e da cor na história da arte configuram o primeiro pilar do meu método de estudo da cor, ainda em desenvolvimento e pesquisa, chamado *Laboratório de cor*. O *Laboratório de cor* situa o estudo objetivo e subjetivo das cores, aceitando princípios científicos, artísticos, perceptivos e pedagógicos.

Foi observado o contexto da cor nas exposições, mostras e bienais contemporâneas. Dentre as exposições, destaco a exposição *Color Chart - Reinventing Color from 1950 to Today*³, no MoMA, em 2008, que teve como ponto de partida as cartelas de cores comerciais, e apontam a cor na produção em massa e padronizada. A cor se manifesta nas bienais de Veneza, na Documenta de Kassel e no acervo de Inhotim no Brasil, e parte dessas obras são apresentadas aqui.

³ Disponível em <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/colorchart/flashsite/>. Acesso em 23 set. 2012.

A metodologia proposta para a pesquisa que resulta nesta dissertação privilegia a leitura de autores consagrados da história da arte e do pensamento da arte, levando-se em consideração a literatura existente no mercado brasileiro, nas bibliotecas especializadas em artes plásticas de Belo Horizonte e nos *websites* oficiais e confiáveis de instituições, museus e artistas. Foi necessário investigar o surgimento histórico da discussão e autonomia da cor, observando a evolução das academias e escolas de arte no mundo ocidental. Para tanto, foi fundamental a leitura de *Academias de arte*, de Sir Nikolaus Pevsner, que apresenta um rico panorama sobre as academias de arte desde o Renascimento à primeira metade do século XX. Os excelentes textos sobre algumas escolas de referência, como a Bauhaus, detalham as disciplinas onde a cor teve realmente um papel importante no estudo e formação de profissionais e artistas. Sendo assim, importantes autores originais e historiadores foram convidados para esta pesquisa.

As diversas publicações sobre cor nas artes plásticas, de forma geral, pautam o roteiro de pesquisa. Os mais importantes são *Color and Culture*⁴ (1993) e *A cor na arte* (2012), de John Gage, obras que analisam a cor na arte na história ocidental; Jacqueline Lichtenstein, com *A cor eloquente* (1994) e a série *A Pintura: textos essenciais* (2004); Michel Pastoureau, historiador das cores e medievalista, com o *Dicionário das cores do nosso tempo* (1997) e *Preto: história de uma cor* (2011); *Cromofobia*, de David Batchelor (2007), artista britânico e estudioso da cor, que auxilia na compressão de aspectos contemporâneos da cor nas artes, endossando o viés estético como estudo primordial da cor na arte contemporânea. Dessa forma, como disse anteriormente, desejo afastar a pesquisa do caráter científico e técnico, como é visto em grande parte das publicações sobre cor, para aproximá-la das questões estéticas relevantes ao seu entendimento como objeto de estudo artístico. A filosofia se faz presente desde *A República* de Platão (1981), a *Arte poética* de Aristóteles (2007) e *Da sensação e do sensível* (1994), *A doutrina das cores* de Goethe (1993) e *Anotações sobre as cores* de Wittgenstein (2009), além do suporte fundamental da *História da Filosofia* de Giovanni Reale. Sobre a representação e imagem, foi importante o estudo de *Vida e morte da imagem*, de Régis Debray

⁴ Jacqueline Lichtenstein, no volume 9 de *A pintura: textos essenciais. O desenho e a cor*, faz referência a esta obra de John Gage como "essa obra volumosa abrange toda a história da cor, desde a Antiguidade até a abstração, e contém uma imensa bibliografia" (LICHTENSTEIN, O *Desenho e a cor*, 2006, p. 74).

(1993), onde percebo que a cor se manifesta analogamente às questões filosóficas da imagem. Optei por definições enciclopédicas dos movimentos artísticos, como *Estilos, escolas e movimentos*, de Amy Dempsey (2003), *Conceitos fundamentais da arte moderna*, de Niklos Stangos (1994) e *Arte moderna*, de Giulio Carlo Argan (1992). A crítica de arte e a história da história da arte são representadas na *Arte e crítica de arte*, de Argan (1988); Germain Bazin, com a *História da história da arte* (1989). Metodologias clássicas de estudo da cor serão apresentadas brevemente, como as de Wassily Kandinsky, em *Curso da Bauhaus* (2003); Johannes Itten, com *Art of Color* e *Elements of color* (1970) e Josef Albers, com a *Interação da cor* (2009). A referência brasileira está no livro mais difundido e famoso no meio acadêmico nacional, *Da cor à cor inexistente*, de Israel Pedrosa (2010), que apresenta, ao meu ver, deficiências estéticas e históricas e valoriza as questões científicas e perceptivas, as quais, aliás, não tiram o brilho dessa obra primorosa. Outras recentes publicações brasileiras são *A cor como informação*, de Luciano Guimarães (2000), e *A cor no processo criativo*, de Lilian Barros (2006), sendo a última realizada a partir de dissertação de mestrado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Outros livros e manuais são importantes, como *O guia completo da cor*, de Tom Fraser e Alam Banks (2007), principalmente pelas descrições técnicas, tecnológicas e metodológicas da cor, atendendo a um nicho do mercado, que engloba as artes plásticas, *design* e arquitetura.

1.1 A COR COMO FENÔMENO SOCIAL E LINGUAGEM

Michel Pastoureau⁵ adverte sobre a complexidade do assunto e prepara um amplo caminho de estudo da cor nas artes em geral. Ele entende a cor como um fenômeno social, o que impossibilita a criação de teorias universalizantes, cientificistas e metodológicas das cores. Para John Gage, em primeiro lugar e acima de tudo, a cor

⁵ Seu trabalho se fundamenta em seus seminários na *École Pratique des Hautes Études* e na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (PASTOUREAU, 2011, p. 11). Como referência, Pastoureau cita a crítica bibliográfica do Centro Francês da Cor, disponível em <http://www.cf-couleur.fr/>. Acesso em 24 de fevereiro de 2012.

é uma questão de psicologia⁶. Sendo assim, ambos os autores concordam que as questões referentes às cores estão longe de serem resolvidas, pois são reinterpretadas sucessivamente pela força criativa dos artistas. Pastoureau alerta para o fato de que as publicações inumeráveis sobre cores são decepcionantes. Em especial aquelas que pretendem estudar a psicologia ou a simbologia das cores. Segundo ele, trata-se de uma literatura esoterizante, que faz malabarismos com o tempo e o espaço, que procura arquétipos ou uma “verdade” transcultural da cor (os testes de cores foram precedidos por estudiosos como Goethe e Johannes Itten, que perceberam nas cores um potencial de detecção e diagnóstico de caráter e personalidade das pessoas). Essas associações remontam à antiguidade clássica, aos quatro elementos de Aristóteles, aos quatro humores de Hipócrates e Galeno e às “funções predominantes” do pensamento, sentimento, intuição e sensação de Jung⁷. Pastoureau defende a ideia de que a cor só é possível de ser analisada do ponto de vista social e cultural. As cores vivem e se definem segundo as épocas, as sociedades e as civilizações. Não existe nada de universal na cor, nem na sua natureza nem na sua percepção. Ele não acredita em discursos científicos unívocos sobre a cor, pautados na física, química ou matemática. Para Pastoureau, os componentes de compreensão das cores são: o léxico e os fenômenos de nomenclatura, a química dos pigmentos e dos corantes, as técnicas de pintura e tintura, os sistemas relativos ao vestuário e os códigos que os apoiam, o lugar da cor na vida cotidiana e na cultura material, as regras que precedem das autoridades, as moralizações dos religiosos, as especulações dos cientistas e as criações dos artistas. A cor é algo indefinível, continua, e o que se pode tentar definir é o “fenômeno da cor”; as condições e atos de percepção que nos fazem entender a existência dela. Sendo um produto cultural, não existe se não for percebida em um sistema olho, cérebro, memória, conhecimentos e imaginação. Segundo o autor, uma cor que não é vista é uma cor que não existe, conforme já dizia Goethe. O universo da cor deve levar em conta diversos dados da área cultural, estudar as mutações, os desaparecimentos, as inovações. Segundo Pastoureau:

(...) Pretender escrever uma história universal das cores que englobasse, desde as origens até ao século XX, tanto a ou as cores ocidentais, como as cores ameríndias, africanas, asiáticas ou da Oceania, parece-me, portanto,

⁶ GAGE, 2021, p. X.

⁷ FRASER, 2007. p. 49.

materialmente irrealizável e, sobretudo, cientificamente inútil (PASTOUREAU, 1997, p. 98).

Ele se aproxima de Ludwig Wittgenstein quando concorda que pode haver uma distância considerável entre a cor real e a cor nomeada (metonímia): “O nome da cor também é cor” (PASTOUREAU, 1997, p. 124). Wittgenstein, no seu pensamento sobre as cores, explica que não pretende descobrir qualquer teoria das cores, mas sim a lógica dos conceitos de cor. Porém, esta cumpre o que se espera frequentemente, sem razão, de uma teoria. Segundo ele, as dificuldades ao refletir sobre a essência das cores (assim como em Goethe) estão na indeterminação do conceito de identidade de cor. Assim, ele afirma que a doutrina de Goethe sobre a constituição das cores do espectro não é uma teoria insuficiente, mas é teoria nenhuma. Nela nada se prevê, é um vago esquema de pensamento. “Tampouco há um *experimentum crucis* que possa decidir a favor ou contra essa doutrina” (WITTGENSTEIN, 2009, p. 51). Quem concorda com Goethe reconhece que ele percebeu a natureza da cor: não aquela derivada de experimentos, mas aquela relacionada a definir o conceito de cor.

Para Goethe, parecia lúcida a ideia de que a clareza não é produzida pelo escurecimento, assim como sombras não produzem luz. Nesse sentido, o branco não poderia ser formado por outras cores, já que é a mais clara de todas. Para Goethe, parece falso considerar o verde uma cor intermediária entre o azul e o amarelo, mesmo abstraindo qualquer experiência. Azul e amarelo, assim como vermelho e verde, aparecem a ele como opostos, talvez por estar acostumado a vê-los no círculo cromático como opostos. Por sua vez, Wittgenstein pergunta se existiria um verde que não tivesse nada do azul e nada do amarelo: “Em que jogos de linguagens se deixa empregar?” (WITTGENSTEIN, 2009, p. 101). E, mais adiante: “[/] Em um amarelo esverdeado ainda não percebo *nada* de azul. – Verde é para mim uma estação / especial // nova // no caminho colorido do azul ao amarelo, e o vermelho é uma também”⁸ (WITTGENSTEIN, 2009, p. 79). Citando o pintor romântico e estudioso da cor Otto Runge, afirma que, se branco e preto são cores opacas, não transparentes, é inimaginável pensar a água como de cor branca e o

⁸ Wittgenstein se utiliza de uma forma de anotação ao primeiro momento estranha, valendo-se de símbolos para construir suas frases.

leite ser cristalino. E se o preto apenas escurecesse, poderia ter uma natureza cristalina; porém, ele suja, é opaco. “Escuro” e “enegrecido” não são o mesmo conceito. Wittgenstein acrescenta:

Parece então que o preto turva uma cor, embora a escuridão não o faça. Um rubi, portanto, poderia, segundo isso, tornar-se sempre mais escuro, sem todavia se tornar turvo; caso se torne porém vermelho enegrecido, então se torna turvo. Ora, o negro é uma cor de superfície. Já o escuro não é chamado de cor. Na pintura, o escuro *pode* também ser representado pelo negro.

A diferença entre negro e, digamos, um violeta escuro é semelhante à de timbre entre o bumbo e o tímpano. Do primeiro se diz que seja um ruído, não um tom. É fosco e completamente negro (WITTGENSTEIN, 2009, p. 137-139).

Quando falamos de cores, somos prisioneiros da linguagem⁹ e dos fatos do léxico. Às vezes, na vida social, o nome da cor parece ser mais importante que a cor em si. Wittgenstein cita o exemplo do vestido vermelho. As associações oníricas e simbólicas em pensar um vestido vermelho são sempre maiores do que olhar o próprio vestido. Para Pastoureau, falar de “cor vermelha” é quase sempre um pleonasma, pois considera o vermelho a cor por excelência, a cor arquetípica, a primeira de todas as cores. Segundo Josef Albers, no mesmo caminho da nomeação e visualização da cor: “Se alguém disser ‘vermelho’ (o nome de uma cor) e houver 50 pessoas ouvindo, pode se esperar que haverá 50 vermelhos em suas mentes” (ALBERS, 2009, p. 6).

Na arte da segunda metade do séc. XX, encontramos duas obras que fazem referência à nomeação e à apresentação das cores. Jasper Johns, na obra *Começo titubeante*, de 1959, relaciona nomes de cores pintadas com cores diferentes daquelas que representam, em evidente relação ao teste psicológico de John Ridley Stroop (1935), de forma a apresentar a supremacia da linguagem sobre a percepção das cores¹⁰. Mira Schendel, nas monotípias “escritas”, de 1965, apresenta uma superfície branca marcada pela inscrição *Rot* (vermelho, em alemão), de forma a sugerir o preenchimento do branco por uma imagem do vermelho sugerido pela palavra (propriamente de todos os vermelhos possíveis). Augustin de Tugny, referindo-se às monotípias, afirma: “(...) O gesto, a ação traz à consciência a cor e

⁹ A linguagem como referência da filosofia no séc. XX.

¹⁰ O teste apresenta nomes de cores em letras coloridas, onde diversos nomes não correspondem às cores das próprias letras, como, por exemplo, a palavra “verde” escrita com letras vermelhas.

seu nome, a matéria e a linguagem, reinstaurando a revelação da palavra, renovando a aprendizagem da língua” (TUGNY, 2010, p. 85). Isso significa uma tensão entre nomação e sensação, continua Tugny¹¹.



Figura 1.1: Jasper Johns. *Começo titubeante*, 1959. Fonte: GAGE, 2012, p. 118.



Figura 1.2: Mira Schendel. *Monotipias, “escritas”*, 1965. Fonte: TUGNY, 2010, p. 81.

Joseph Kosuth se insere nessa tradição entre cor e nomeação. Segundo Ferreira e Mello, a reflexão teórica torna-se, a partir dos anos 60, um instrumento

¹¹ Outra obra que aborda o teste de Stroop é o vídeo *Pli* (2003), da portuguesa Cecília Costa, que apresenta várias pessoas sendo submetidas ao teste no suporte do vídeo.

interdependente da gênese da obra¹², onde o *corpus* teórico desenvolve uma dialética entre a prática artística e o pensamento teórico. Bruce Naumam, na obra *Raiva branca, perigo vermelho, ameaça amarela, morte negra*, de 1985, procede com as cores e palavras uma obra que explora os clichês políticos, dando continuidade à sua série de trabalhos com luzes neon, formalmente e conceitualmente próximos a Kosuth.



Figura 1.3: Joseph Kosuth. *Four words four colors*. Instalação com luz neon. 1966. Disponível em: <http://www.wikipaintings.org/en/joseph-kosuth/text-context#supersized-artistPaintings-236012>. Acesso em 13 mar. 2013.



Figura 1.4: Bruce Naumam. *Raiva branca, perigo vermelho, ameaça amarela, morte negra*, 1985. Fonte: GAGE, 2012, p. 132.

Régis Debray, em *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*, tece um comentário próximo às pontuações de Wittgenstein. Ele se questiona do porquê de não haver equivalente verbal para uma sensação colorida. Sem o texto de

¹² FERREIRA; MELLO, 2006, p. 11.

Proust, jamais ele teria *visto* a parede amarela¹³, de que, aliás, já não se lembrava. E, sem o relato proustiano, observaríamos Vermeer com os mesmos olhos? Se a inteligência desenvolve as sensações, assim também a linguagem pode almejar a conceber a imagem como um negativo, embora não tenha o mesmo poder de sugestão. “O visível, então, cumpre-se através do legível. Isso chama-se literatura” (DEBRAY, 1993, p.53). Segundo Debray:

“Sentimos em um mundo, nomeamos em outro, lastimava-se Proust. A cor está em avanço, relativamente à palavra – sem dúvida, algumas centenas de milhares de anos. Que peso tem um “grito escrito”, em face de um grito berrado, angústia ou explosão de alegria bruta, imediata e plena? (DEBRAY, 1993, p.49).

Finalmente, destaco que Wittgenstein se questiona se haveria uma “cegueira para as cores”. Poderia se ensinar a esse cego enxergar as cores? Poderia se ensinar o que é ver?

Continuando com Pastoureau, na proto-história e Antiguidade, as cores eram organizadas em um sistema ternário composto de branco, vermelho e preto. Ainda na Antiguidade e depois na Idade Média, seis cores passam a desempenhar um papel preponderante: o branco, o preto, o vermelho, o azul, o verde e o amarelo. A heráldica surge no século XII promovendo o primeiro grande sistema de cor ocidental. Nos tempos modernos, com a invenção da imprensa, a reforma protestante e a evolução da ciência, o preto e o branco se excluem das ordens das cores, devido à descoberta do espectro solar. Finalmente, com a Revolução Industrial no século XVIII, o homem é capaz de fabricar nuances de cores jamais vistas em toda a história. Segundo Pastoureau, mais do que um simples progresso técnico, trata-se de uma alteração cultural de apreciável alcance¹⁴.

Durante muitos séculos, o preto e o branco foram considerados cores integrais, e o espectro solar era desconhecido até o século XVII. A definição das cores primárias e cores complementares vieram em seguida, se consolidando no século XIX. A oposição entre cores quentes e frias é puramente convencional e vivenciada

¹³ Debray se refere à emblemática expressão de Marcel Proust “*le petit pan de mur jaune*” sobre o quadro de Vermeer *Vista de Delf* descrito no livro *A prisioneira*, quinto tomo de *Em busca do tempo perdido*.

¹⁴ PASTOUREAU, 1997, p. 14.

diferentemente em épocas distintas. O azul, na Idade Média e Renascimento, era considerado, na Europa, uma cor quente. Portanto, tentar perceber em Ticiano a moderna percepção das cores quentes e frias seria um engano completo. De forma análoga, justapor o vermelho e verde, na Idade Média, representa um contraste fraco. Na contemporaneidade, é um dos contrastes mais violentos, entre uma primária e uma secundária. Inversamente, associar o amarelo e o verde, duas cores vizinhas no círculo cromático moderno era, nos tempos medievais, um alto contraste; era usado para vestir os loucos e sinalizar comportamentos perigosos. Pastoureau diz que a base de cores da cultura europeia (branco, preto, vermelho, azul, amarelo, verde) não se assemelha em nada ao conceito moderno de cores primárias e complementares, pois essa distinção não tem qualquer realidade social ou cultural. Sabemos que o verde se situa entre o azul e o amarelo; temos provas científicas. Mas para o homem medieval isso não tem qualquer sentido; não existe um sistema de cor medieval que coloque o verde como uma cor derivada do azul e do amarelo. Sobre o tom cinzento, Pastoureau é muito convincente e demonstra sua visão das cores (o cinza é também sua cor favorita). Segundo ele, homens de ciência se recusam a considerar o cinza como uma cor verdadeira. Ela é, para o historiador, o antropólogo, o pintor e o fotógrafo a cor mais rica, que permite sutis jogos de luz e de sombra, a que faz “falar” com mais precisão e volubilidade todas as outras cores¹⁵. Tugny, aliás, observa em Gerhard Richter uma postura de enaltecimento do cinza em diversas obras. Para o artista alemão, o cinza é a cor da indiferença e da neutralidade¹⁶. Suas pinturas cinzas chegam ao ponto extremo de negar a cor, tradicionalmente um elemento fundamental da pintura, onde, apesar do abandono da cor, ainda existe pintura¹⁷.

Para o homem medieval, o cinzento não é uma mistura do preto e do branco, mas algo que evoca a ideia de manchas, de miscelânea de cores, de ausência de franqueza ou clareza. Sendo assim, o homem moderno não deve projetar no passado os seus próprios conhecimentos da física e da química das cores. A organização contemporânea não teria qualquer sentido com o passado distante. Da mesma forma, o historiador não deve tomar como verdade absoluta e imutável a

¹⁵ PASTOUREAU, 1997, p. 62

¹⁶ Tugny aponta que Richter vai se apoiar nas teorias do pintor romântico Otto Runge, descritas aqui mais adiante. Outras obras de Richter também serão vistas a seguir.

¹⁷ TUGNY, 2010, p. 193.

organização espectral das cores e todas as teorias dela decorrentes. Aristóteles, longe de classificar as cores pelo desconhecido espectro solar, não deixa de demonstrar cientificamente, em relação aos conhecimentos de seu tempo, uma classificação coerente das cores. O anacronismo ocorre, por exemplo, em examinar as cores dos afrescos de Michelangelo, criadas sob a luz de velas ou luz natural, através da iluminação contemporânea. Pastoureau cita, nos pintores medievais, uma solução interessante à representação de uma ideia de cor, ou melhor, da falta de cor, o *incolor*. Os pintores recorreram a dois processos: ou deixavam nu o suporte, ou dessaturavam fortemente uma cor. Essa ideia tinha mais proximidade com a noção de descolorido, transparente ou líquido, do que “sem cores”. Ele nos conta que já nos tempos modernos, um fabricante de graxa encontrou uma solução para estampar, no rótulo do produto, que aquela graxa era incolor, ou seja, se aplicava a qualquer cor de couro de sapato. O fabricante criou um símbolo com as cores do arco-íris, estabelecendo uma sinonímia entre *incolor* e *policromático*. Assim, comenta o autor, os extremos se tocam. Ausência de cor e excesso de cores é quase a mesma coisa¹⁸.



Figura 1.5: Gerhard Richter. *Spiegel, grau*, 1991. 280 cm x 165 cm. Vidro pintado. Fonte: <http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/other/detail.php?6870>. Acesso em 23 ago. 2012.

¹⁸ PASTOUREAU, 1997, p. 103.

Por fim, os capítulos a seguir, que englobam conceitos fundamentais da cor, da Antiguidade ao Modernismo, apresentam um roteiro histórico de forma a preparar o caminho para aquilo que é o objetivo maior da pesquisa: identificar na contemporaneidade a presença e relevância dos debates sobre a cor na tradição ocidental, de acordo com os autores convidados para esta pesquisa, em diálogo com minha posição a este respeito. Artistas contemporâneos fazem uso das discussões cromáticas da história, sendo possível pensar em padrões comuns que não se desatualizam, como, por exemplo, se a cor está no território do ideal ou do carnal, a cor vista do ponto de vista científico ou metafísico, definições universais ou definições relativas, entre outros. Ressalto, como foi dito anteriormente, que considero fundamental dedicar um espaço generoso ao passado, pois a pesquisa objetiva consolidar estruturalmente o objeto de estudo “cor” que também é considerada uma disciplina acadêmica. Sendo assim, meus argumentos se destinam a compreensão de determinados aspectos da atualidade que são legítimos herdeiros de toda uma tradição ocidental.

1.2 ORIGENS DOS SISTEMAS DE CORES

No Egito, segundo Pastoureau, a cor preta simboliza o limo depositado pelas águas férteis do Nilo; águas benéficas que remetem à esperança. Este preto opõe-se ao vermelho, que simboliza a esterilidade do deserto. As divindades relacionadas com a morte são, em sua maioria, pintadas de preto, como Anúbis. O vermelho é a cor que simboliza mais o lado negativo, exceto em situações quando simboliza o sol. É a cor de Seth, o deus assassino de seu irmão Osíris, uma grande força destrutiva. Entretanto, falar das cores nas culturas antigas não significa apresentar uma teoria concreta, pois se reconhece que as teorias da cor se originaram na Grécia antiga através da filosofia.

O mundo clássico não era de mármore branco como vemos nas ruínas e esculturas de mármore. As edificações e obras de arte eram revestidas por uma policromia com pigmentos também escassos e caros. As escavações das civilizações pré-clássicas, como Micenas e Creta, reforçaram a visão de um mundo grego repleto de cores e

pigmentos. Segundo Gage¹⁹, por influência das pesquisas de J. I. Hittorff, publicadas em *De l'Architecture polychrome chez les grecs*, em 1830, muitos arquitetos neoclássicos se voltaram para a policromia em suas obras, como Karl Friedrich Schinkel²⁰. O exemplo das melhores cores conhecidas da antiguidade clássica está em Pompéia, cidade romana destruída pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. São encontrados ricos vermelhos e laranjas nos afrescos, configurando as pinturas mais coloridas que restaram de toda a antiguidade. Estas pinturas ajudaram a alavancar o Neoclassicismo no séc. XVIII.



Figura 1.6: Lawrence Alma Tadema. *Fídias e o frizo do Parthenon*, 1868. Óleo sobre painel, 72x110 cm. Fonte: http://www.reproarte.com/picture/Lawrence_Alma-Tadema/Pheidias+und+der+Fries+von+den+Parthenon/162.html. Acesso em 13 jan. 2012.



Figura 1.7: Ingres. *Antíoco e Stratonice*, 1834-40. Fonte: GAGE, 1993, p. 21.

¹⁹ GAGE, 1993, p. 11.

²⁰ A exposição *Bunte Götter* (*Deuses Coloridos*), patrocinada pela Gliptoteca de Munique, itinerou em 2004 por várias capitais da Europa exibindo cópias de peças originais com tentativas de reconstituição da policromia, de forma didática e pedagógica.

A tríade branco, vermelho e preto será, de acordo com Pastoureau, o grande sistema de cores da Antiguidade clássica. Gage aponta que essa tríade era também a mais aplicada na África e Ásia. Isso contribuiu para o desenvolvimento da cor como percepção e cor como linguagem que, através das reduções e simplificações, constituiu vocabulários cromáticos (e simbólicos) específicos. Pastoureau comenta que, historicamente, as cores foram associadas da seguinte forma: branco para aqueles que rezam, vermelho para aqueles que combatem e preto para aqueles que trabalham. Em Roma, a dimensão do preto parece ter perdido a conotação benéfica de fertilidade e fecundidade. A cor da morte é o preto (ou cores escuras), a cor do luto das vestes dos parentes do romano morto. No início do Cristianismo, o preto e o vermelho são as cores do inferno, as cores das trevas e do fogo eterno; cores que representarão o Diabo durante muito tempo. Assim, os adjetivos *ater* e *niger* possuem sentidos pejorativos: sujo, triste, lúgubre, malvado, pérfido, cruel, funesto, mortífero.

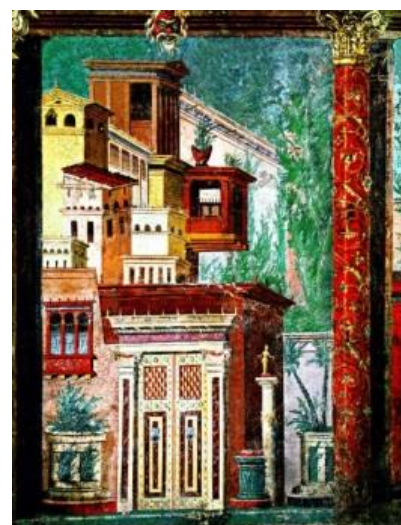


Figura 1.8: Templo de Empédocles em Selinunte, de *Restitution du Temple d'Empédocle à Selinunte*. Fonte: GAGE, 1993, p. 21.



Figura 1.9: Afrescos de Pompéia da Villa dos Mistérios e afresco da Villa de Fannius Synistor em Boscoreale. Metropolitan Museum of Art. Fonte: GAGE, 1993, p. 21.

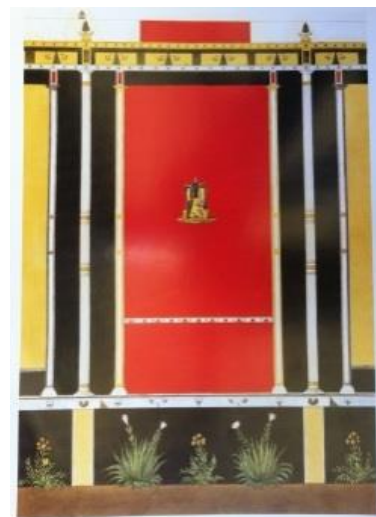


Figura 1.10: Charles François Mazois. Reconstrução de uma parede, “edifício” de Eumachia, Pompeia, 1829. Fonte: GAGE, 1993, p. 24.

Cientificamente, de forma geral, para Pedrosa, os filósofos da Antiguidade oscilavam entre dois conceitos: o primeiro, dominante, que se referia à cor como propriedade dos corpos; o segundo, que os fenômenos da coloração eram frutos do enfraquecimento da luz branca²¹. Este último conceito permaneceu vivo durante a Idade Média, e mesmo depois de Leonardo e Newton, foi capaz de influenciar Goethe. Os objetos mais valiosos medievais eram feitos com materiais luminosos, como ouro, prata e pedras preciosas, devido às atribuições metafísicas às cores luminosas e a uma especulação desses materiais gerarem sua própria luz. Na Idade Média se encontram diversos sistemas de cores, derivados das teorias da Antiguidade e da Cristandade. Segundo Gage:

O amor medieval de sistemas e cores nos deu estes diagramas magníficos, mas que não devem nos levar a supor que as cores eram um símbolo de alguma forma padrão. A correlação de Byrtferth dos quatro humores, as quatro estações, os quatro pontos cardeais, e assim por diante, foi apenas um dos muitos esquemas semelhantes que forneceram uma abundância de cores para cada um dos quatro elementos²² (GAGE, 1993, p. 87).

O Cristianismo desenvolve costumes relacionados com as cores, como aponta Pastoureau sobre o preto²³. Diversos animais foram proscritos, por sua cor preta e sua associação com o maligno, tanto por católicos no início do Renascimento como

²¹ PEDROSA, 2010. P. 50.

²² The medieval love of systems which gave us these magnificent diagrams should not lead us to suppose that colours were symbolic in any standard way. Byrtferth's correlation of the four humours, the four seasons, the four points of the compass, and so on, was only one of many similar schemes which provided an abundance of colours for each of the four elements.

²³ PASTOUREAU, 2011, p. 36.

por protestantes. Os corvos são os maiores exemplos, associados ao paganismo por excelência, presente em diversos mitos antigos. O corvo é a ave que trai Noé, a comedora de cadáveres, o preto corrompido. Por outro lado, a pomba traz o ramo de oliveira, o sinal da retirada das águas, o branco da virtude.

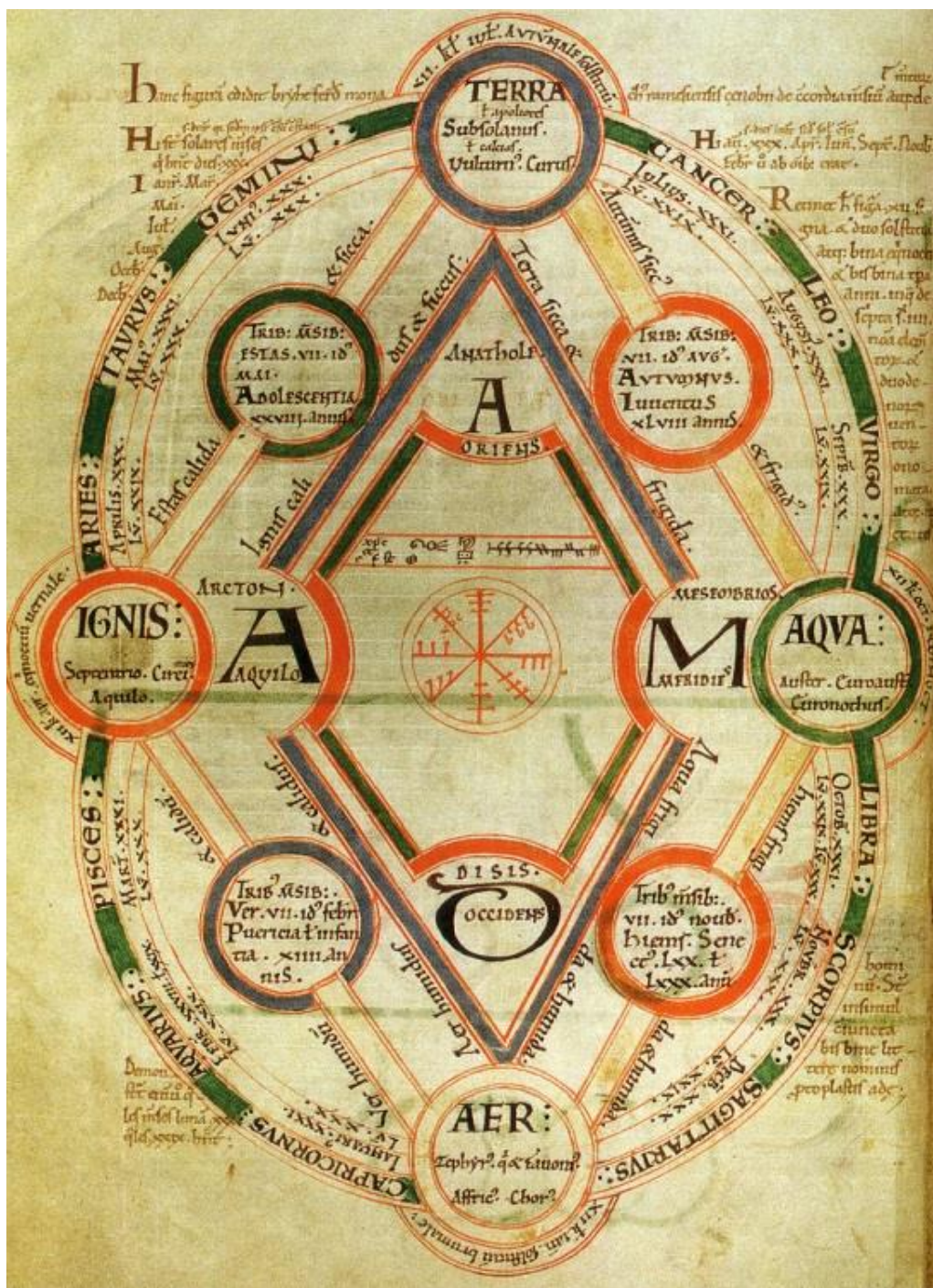


Figura 1.11: Atribuído a Byrtferth de Ramsey. *Quádruplo sistema do Macrocosmo e do Microcosmo*, mostrando os elementos terra, fogo, água e ar. C. 1080-90. Fonte: GAGE, 1993, p. 87.

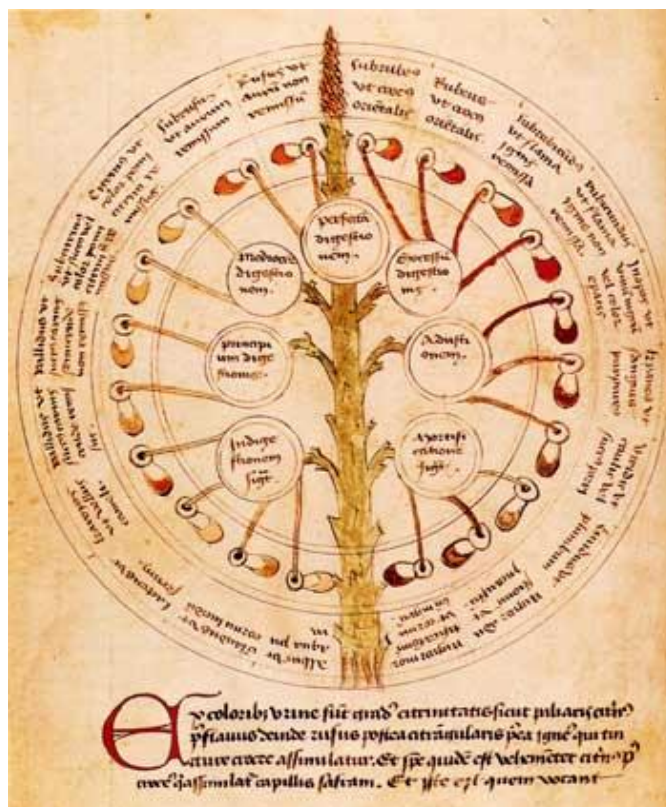


Figura 1.12: John of Cuba. *Hortus Sanitatis*, as cores da urina. Claude Boutet. Fonte: GAGE, 1993, p. 126.



Figura 1.13: Miniatura de uma grande Bíblia, pintada em Pamplona para o rei Sancho VII, o Forte, em 1197. Amiens, Biblioteca municipal, ms. 108, folio 254, verso 3255. Fonte: PASTOUREAU, 2011, p. 39.

De forma geral, a tríade branco, vermelho e preto é vista de forma ambígua no Cristianismo: o branco é a cor do Cristo, da luz, da pureza, dos anjos e virgens. O vermelho é a cor do sangue do Cristo, dos apóstolos e dos mártires, da Cruz e do Espírito Santo. O preto é a cor da penitência e da Sexta-Feira Santa. Mas o vermelho e preto também são cores do inferno. Na época carolíngia, o preto é

adotado pelos monges beneditinos. É também usado como sinal de penitência e aflição pelos religiosos. Nos contos populares essas cores também aparecem. Em *Chapeuzinho vermelho*, uma menininha, vestida de vermelho, transporta um objeto branco, e encontra o lobo preto. Em *O corvo e a raposa*, o corvo deixa cair um queijo branco, apoderado pela raposa vermelha. A tríade perderá sua hegemonia com a introdução do sistema de cores da heráldica, no século XII. Quando fica estabelecido o sistema dos sete pecados capitais, no século XIII, cada pecado passa a ser associado a uma cor: orgulho e luxúria com o vermelho, a inveja com o amarelo, a gula com o verde, a preguiça com o branco, a cólera e a avareza com o preto²⁴.



Figura 1.14: Fra Angelico. *O juízo final*, c. 1431-32. Florença, Museu de São Marcos. Fonte: PASTOUREAU, 2011, p. 49.

Segundo Pastoureau, foi na Idade Média que o maior sistema de cores ocidental surgiu: a heráldica. As armaduras medievais tornavam os cavaleiros irreconhecíveis e, pouco a pouco, o hábito de se pintarem e se reconhecerem por símbolos foi sistematizado. A heráldica surgiu, por volta do século XII, por razões militares, para reconhecimento de combatentes e pelos torneios e seus brasões. Sua fase clássica se situa entre 1230 e 1380. Em pouco tempo sua utilização se desmilitarizou, admitindo-se, por volta de 1350, seu uso em toda a esfera cultural, incluindo a classe agrícola. Na heráldica, as cores são uniformes e não existem nuances. O que interessa é o imaginário da cor; a fronteira que separa o emblema do símbolo é fluida. Da heráldica se derivam as bandeiras, os uniformes, os códigos de estrada, emblemas desportivos, etiquetas e logotipos que vemos hoje na atualidade. Esse sistema utiliza um número limitado de cores. Desde sua origem²⁵, existem seis:

²⁴ Os sete pecados capitais, ou doenças espirituais, foram definidas pelo monge Evágrio Pôntico, no século IV.

²⁵ Cf. GAGE, 1993, 82-91.

branco (prata), amarelo (ouro), vermelho (*goles*), preto (*sable*), azul (*azur*) e verde (*sinople*). O púrpura (um cinza-violáceo) apareceu no século XIII, mas foi raramente utilizado. O vermelho pode ser de qualquer tom da família dos vermelhos, ou mesmo cor-de-rosa. Trata-se de um vermelho conceitual. Pastoureau escreve, ainda, que: “O mesmo acontece com o azul do rei capeto²⁶: pode ser azul celeste ou azul ultramarino, sem nada perder das dimensões heráldicas e simbólicas” (PASTOUREAU, 1997, p. 95). A heráldica também retira da cor preta sua associação com o Diabo. Se o preto fosse uma cor negativa, não estaria presente nos brasões de imperadores e de ricos e poderosos. Com o período barroco, a heráldica ocidental ganha uma sobrevida de dois séculos, e ainda hoje está viva em partes da Europa.



Figura 1.15: *Armorial da Europa e do velocino de ouro*, c. 1434-1435. Paris, Biblioteca do Arsenal, ms. 4790, folio 34 (brasões holandeses). Fonte: (PASTOUREAU, 2011, p. 67).

No decorrer desta dissertação, os sistemas de cores que surgirão após a Idade Média ficarão em evidência, já que se vinculam aos progressos alcançados no estudo da cor ao longo dos séculos.

²⁶ Dinastia de reis franco-germânicos, iniciada por Hugo Capeto (938-996).

1.3 PEDAGOGIA DA COR

1.3.1 Panorama do estudo acadêmico como forma de compreensão do estudo da cor

Parte desta pesquisa procurou entender como a cor foi surgindo como uma área específica do conhecimento artístico, de forma autônoma, e como é percebida na contemporaneidade. Para auxiliar a pesquisa, recorri às origens das academias de arte para entender o surgimento das instituições e procurar evidências mais precisas de alguma disciplina que privilegiasse a cor em si e, conseqüentemente, apontasse as principais referências teóricas. Entretanto, é apenas no séc. XIX que podemos dizer que a cor assume posturas mais independentes no ensino de arte.

Durante o *Quattrocento*, sob o patrocínio de Lourenço, o Magnífico, e sob o comando de Marsilio Ficino, na década de 1470, a utilização de uma *villa* em Careggi recebeu a denominação de academia, a primeira conhecida da era moderna. Esses eruditos e amadores desenvolveram essa nova forma de convívio social culto, se diferenciando do espírito escolástico das universidades, em torno da filosofia platônica, do ceticismo ciceroniano, de sociedades astrológicas semi-secretas e ao aristotelismo não escolástico²⁷. Para Leonardo, a pintura deve se afastar das artes mecânicas para aproximá-la da ciência (artes liberais), onde o desenho é o meio intelectual predominante, da mesma forma que o seu ensino. A escultura, do seu ponto de vista, permaneceria uma arte mecânica, por fazer transpirar e exaurir fisicamente, situação modificada posteriormente pelo gênio de Michelangelo. Através desse pensamento, artistas do Renascimento gozaram do prestígio intelectual. As atividades das academias se dividiam em diversas áreas do conhecimento, das quais se destacam as correntes científicas (física, química, história natural) e as relacionadas à filologia e linguagem. Qualquer assunto pertinente à pintura, escultura e arquitetura devia ser incluído²⁸. A Academia de S. Luca, criada com a direção de Federico Zuccari, segundo os princípios de Vasari de elevação do *status* do artista em relação ao artesanato, em 1593, desloca o centro da arte e o ensino de

²⁷ PEVSNER, 2005, p. 71-72.

²⁸ A perspectiva deveria ser a primeira matéria ensinada; depois a proporção, a cópia de obras dos mestres, no desenho a partir de relevos, no desenho com modelo-vivo e por fim a prática de sua arte.

arte para Paris, para dentro da corte francesa. Os *príncipes*, como eram chamados os diretores da instituição, incluíam alguns dos maiores gênios da arte, como: Bernini, Charles Le Brun e Antonio Canova. A *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* foi a única instituição congruente com o absolutismo de Colbert. Impondo o ingresso dos pintores na academia, o rei assegurava o predomínio de seu estilo, barrando e anulando a difusão de outros estilos e talentos. O sistema de doze professores impedia que a personalidade de um exercesse influência preponderante na academia. Este sistema hermético desenvolveu um plano de arte nacional que levaria a concepção de Vaux-le-Vicomte e Versalhes²⁹.



Figura 1.16: Programa de ensino de arte na França do séc. XVIII. Gravura de C. N. Cochin, o Jovem, de 1763, encontra-se na série de ilustrações do verbete “desenho” da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert. Pode-se ver, à esquerda, o desenho a partir de desenhos; ao centro, o desenho a partir de modelo em gesso, e à direita, ao fundo, o desenho a partir do nu. Fonte: PEVSNER, 2005, p.148.



Figura 1.17: Salão de esculturas em gesso, provenientes da AIBA (Academia Imperial de Belas Artes). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro - RJ.

²⁹ Contrapondo-se ao sistema acadêmico francês, a Holanda permitiu grande liberdade de criação e ensino aos seus artistas. Um artista como Rembrandt podia ter tantos alunos particulares quanto quisesse. Não recebiam interferências da guilda e nem de estilo, pintavam o que queriam, sem saber quem os compraria ou onde iriam parar.

Nos séculos XVIII e XIX, a doutrina neoclássica do *Belo Ideal* de J.J. Winckelmann alavanca o vigor e a prioridade do desenho. O uso da cor e efeitos luminosos não foram recomendados, retomando a velha questão entre a primazia do desenho sobre a cor³⁰. Encontra-se a defesa das disciplinas de geometria, perspectiva, história, mitologia, anatomia, teoria da arte e filosofia. No espírito típico dos neoclássicos e românticos, os artistas vivem nos cumes do gênero humano e reinam como soberanos. Percebemos a reivindicação do pensamento estético desvinculado das correntes estatais e institucionais, onde o artista é livre e sua liberdade é a máxima expressão da inteligência e evolução da arte. A rotina cotidiana de uma academia, como a Academia de Berlim, por volta de 1800, não apresenta uma disciplina que destaque a cor em absoluto³¹.

As transformações do pensamento romântico foram decisivas para a reconfiguração do ensino de arte, porém a cor ainda não se manifesta como disciplina autônoma. Em 1790, começou a se esboçar um movimento anti-acadêmico, o *Sturm und Drang*, recebendo aliados como os enciclopedistas. Anteriormente, Diderot e Voltaire questionaram o valor das organizações acadêmicas, que incentivavam o talento raso e prejudicavam o gênio. Os primeiros conflitos entre artistas e pensadores contra as academias foi no campo da *Weltanschauung* na Alemanha, com Carstens³², e depois na França, com Jacques Louis David³³. Joseph Anton Koch, líder da escola heróica da pintura de paisagem romântica alemã, comparou uma academia de arte a uma enfermaria de doentes terminais, a um asilo de indigentes e a um queijo podre de onde saem levas incontáveis de artistas, como larvas. Overbeck, líder dos

³⁰ Segundo Winckelmann, o desenho deve ocupar o primeiro, segundo e terceiro lugar em uma obra de arte, e Mengs afirma que “*È l’intelligenza del disegno, che dirige tutte le arti* (é a inteligência do desenho que orienta todas as artes)”. Reynolds classificava os mestres venezianos em uma categoria inferior aos romanos, florentinos e bolonheses. PEVSNER, 2005, p. 197.

³¹ Cf. PEVSNER, 2005, p. 222-223.

³² As cartas de Carstens são as primeiras críticas de um artista ao sistema acadêmico. Ele diz que as academias degradaram tanto a arte que ela se satisfaz em desenhar vinhetas de livros. Suas críticas foram tomadas como arrogantes e mal agradecidas devido às bolsas de estudos e patrocínios recebidos pelas mesmas instituições que atacara.

³³ Segundo Pevsner, os especialistas na arte do Antigo Regime (Luís XVI) foram ludibriados pela habilidade com que David tratou o suntuoso aparato histórico e fecharam os olhos ao verdadeiro significado de seu credo republicano e à austeridade formal com que o expressou, até que um dia depararam com o *citoyen David*, deputado da convenção (PEVSNER, 2005, p. 239). David, como revolucionário, foi membro ativo do período do Terror, comandou execuções na guilhotina, votou a favor da execução do rei e foi amigo próximo do paranóico Marat, idealizado como mártir em uma de suas telas mais emblemáticas. David, o maior nome do neoclássicismo francês e fundador da *Commune des Arts*, foi proibido de ser enterrado em seu próprio país.

Nazarenos, disse que nas academias todo sentimento nobre e todo pensamento de valor são sufocados e encurralados. A introdução da *Master Class* proporcionou uma opção individualista ao aluno que podia escolher seus mestres de acordo com suas aptidões, ao contrário dos inúmeros professores que determinavam o caráter impessoal das aulas, impondo o estilo.

Com o avanço do Realismo a partir de meados do séc. XIX, os artistas têm a opção de frequentarem não só as academias como os círculos de pintores independentes. A presença da Escola de Barbizon, o Salão dos Independentes e o círculo dos impressionistas indicam a procura de fundamentos, por parte dos pintores, além das academias oficiais. Não significa que as práticas acadêmicas derivadas de Le Brun e Colbert tenham se extinguido, mas pelo contrário, foram fortalecidas em diversos países, porém cada vez mais os artistas de vanguarda se afastam das academias formando escolas que levam o nome do próprio movimento, da mesma forma que elevam gêneros secundários, como a paisagem, para uma hierarquia de arte superior.

Para compreender a cor nos movimentos modernos do século XX é importante efetivar o entendimento sobre as drásticas transformações que as academias passaram no séc. XIX, diante de uma sociedade industrial capitalista. As academias, no período neoclássico, viveram um espírito de renovação nas concepções sobre a educação. O controle das escolas de aprendizagem industrial, como a porcelana, atividades de impressão, tipografia e publicação, tecelagem de tapetes, impressão de papel de parede, confecção de bordados, manufatura de vidro soprado e aulas de desenho nas escolas deveria permanecer sob o pensamento classicista, até as especialidades menores da arte, como as paisagens, os animais e as flores³⁴. Entretanto, pergunta Pevsner, como poderia uma arte livre, capaz de conduzir a humanidade a objetivos nobres, civilizatórios, verdadeiros e virtuosos, tendo o artista como sacerdote superior do “grande estilo”, se a academia estava vinculada ao comércio e a manufatura? No tempo de Le Brun, o objetivo da academia de Paris

³⁴ Somente algumas instituições mais antigas e conservadoras, como as de Florença e Roma, e outras poucas instituições, como as de Londres, Madri, Turim e Düsseldorf, puderam manter-se alheias a estas novas tendências.

era separar definitivamente o artista do artesão, mas no fim do século XVIII a maioria dos países continentais já desistira dessa intenção³⁵.

Willian Morris proporcionou um renascimento do interesse pelo artesanato e pela arte industrial, estabelecendo as modernas relações entre materiais, processos, objetivos e forma estética, fundamentais para a autonomia da cor como uma disciplina acadêmica. Suas teorias se relacionam com o romantismo alemão, pela sua profunda admiração pela Idade Média, e pelo pensamento romântico tardio inglês (Ruskin, Pugin e movimento de Oxford). O seu socialismo é mais derivado dos ideais comunitários e corporativos medievais do que do materialismo dialético de Karl Marx, e seu medievalismo não pode ser entendido como imitação das formas medievais. O conceito de “gênio isolado” do Renascimento havia retirado a grandiosidade medieval e separado a arte do cotidiano. A arquitetura era a arte maior, pois todas as outras mantinham uma dependência em relação ao espaço e ao edifício. De acordo com essa visão, sem a unidade entre arte e artesanato, a beleza está fadada a desaparecer, e os produtos fabricados se tornam toneladas de quinquilharias. Morris abriu uma loja e fundou, em 1861, a firma *Morris, Marshall e Faulkner, Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals*, que foi o ponto de partida de toda a arte industrial e *design* moderno. A firma reunia alguns dos maiores artistas do país, como Dante Rosseti, Burne-Jones e Ford Madox Brown. Não admitia nenhuma diferença primordial entre pintura e escultura da tecelagem ou desenhos de papéis de parede. Em 1880 surge o *Arts and Crafts Movement* como consequência das doutrinas de Morris, influenciando a criação de novas escolas e remodelando outras já existentes.

Por volta de 1900, surgiu um movimento, herdeiro do *Arts and Crafts* inglês, influenciado indiretamente pelas teorias de Pestalozzi e Froebel, de incentivo a criatividade nas aulas de desenho em parte dos países germânicos. Segundo esse pensamento, a escola do século XIX era demasiada intelectual e inibia a energia criadora das crianças e futuros adultos, possibilitando a inserção de disciplinas como o próprio desenho, a dança, o canto e a ginástica, logo seguidas do artesanato, a

³⁵ Somente no século XIX criou-se a divisão entre *Kunstakademie*, *Kunstgewerbeschule*, *Gewerbeschule* e *Technische Hochschule*, que caracterizou os países da Europa Central e se diferenciou do sistema inglês, no qual a questão do ensino da arte e da indústria apareceu após 1835.

exemplo de algumas escolas dos Estados Unidos. Esses conceitos foram a base do estilo *Art Nouveau*, baseado na organicidade dos reinos animal e vegetal. Os melhores arquitetos, como Peter Behrens, Bruno Paul, Hanz Poelzig, Pankok, Eckmann e o belga Van de Velde, iniciaram suas carreiras como pintores e desenhistas nesse momento. Em 1902, Van de Velde foi convidado a dirigir a escola de arte de Weimar e abriu ateliês de cerâmica e tecelagem. Em 1907, Bruno Paul instalou-se em Berlim para dirigir a *Kunstgewerbeschule*, no mesmo ano de fundação da *Deutscher Werkbund* (presidida por Walter Gropius, dez anos antes da fundação da Bauhaus). Os membros do *Werkbund*, sob a ótica da *Sachlichkeit* (objetividade), iniciaram uma reação contra o esteticismo da arte mecanizada do *Art Nouveau*, sem excluir em absoluto a produção artesanal. Dessa forma, o terreno estava preparado para o moderno ensino de arte protagonizado pelas experiências revolucionárias russas e da Bauhaus e, conseqüentemente, para a autonomia da cor dentro do ensino acadêmico.

1.3.2 Bauhaus: marco do estudo da cor no séc. XX

As origens mais remotas da Bauhaus (“casa para construir, crescer, nutrir”) derivam do movimento *Arts and Crafts*, de William Morris. Entretanto, o ensino da Bauhaus opunha-se às concepções de Morris, contrárias à revolução tecnológica e à produção em série. Também não agradava a Walter Gropius o estilo *Art Nouveau*, devido a seu caráter decorativo. Ele acreditava em fundamentos atemporais em toda a arte e arquitetura, entre eles as leis da proporção, beleza e distribuição espacial. Este tipo de formação propunha a substituição da concepção de academia clássica. Gropius tentou atrair as maiores e mais fortes personalidades artísticas da vanguarda, mas claramente decidido a convidar aqueles que também tinham suas capacidades de professor reconhecidas. O objetivo da Bauhaus era reunir todas as atividades artísticas criativas em um todo, unir todos os ramos da arte industrial (*Werkkünstlerische*) numa nova arquitetura (*Enheintskunstwerk*)³⁶, “o grande edifício como arte”³⁷.

³⁶ PEVSNER, 2005, p.318.

³⁷ DROSTE, 2006, p. 10.

A respeito da pedagogia da Bauhaus, segundo Rainer Wick³⁸, ela não pode ser entendida como um fenômeno isolado, mas algo que se insere no contexto mais amplo da reforma das escolas de arte na Rússia no período subsequente à revolução. Gropius, em discurso de 1920, um ano após a fundação da escola, pontua que a Bauhaus não se trata de um experimento, mas que possui raízes sólidas em experiências anteriores, que remontam à Idade Média, e que não se pensa na ruptura da tradição, mas uma continuação³⁹. As escolas russas, conhecidas com *Wchutemas*⁴⁰ (depois *Wchutein*), possuíam princípios construtivistas, e foram perseguidas e fechadas mais adiante pelo desenvolvimento natural do processo revolucionário com a figura de Stalin. Sabe-se que Gropius, em 1818, foi presidente do Conselho de Trabalho para as Artes, em Berlim, seguindo o modelo dos Conselhos de Trabalhadores, Soldados e Camponeses Soviéticos, além de receber visitas de professores como El Lissitzky. Os russos organizaram cursos básicos de dois anos, com uma introdução sistemática aos fundamentos da criação plástica, importante para esta pesquisa, pois vemos a cor alcançar autonomia como área específica do conhecimento artístico e como disciplina: desenho, superfície e cor, espaço e corpo⁴¹. As fundamentações teóricas e pedagógicas possuem precedentes como Friedrich Froebel e Heinrich Pestalozzi. Estes teóricos defendiam o desenho como forma de escrita paralela ao alfabeto. É sabido que Frank Lloyd Wright, Kandinsky e Le Corbusier foram educados de acordo com estes métodos⁴². Outros ícones são o mobiliário de aço tubular, a arquitetura cúbica branca e

³⁸ Wick realiza o estudo pedagógico da Bauhaus retrocedendo à Idade Média até a arte industrial (representada pelo *Arts and Crafts*, conforme apresentado por Pevsner), partindo da *Bauhütte*, comunidade de trabalho desenvolvida nos séculos XII e XIII, formada por artistas e artesãos sob a direção de um mestre e ou mandante da obra, geralmente nas catedrais.

³⁹ No seu manifesto, Gropius propôs a colaboração entre artistas e artífices como conceito primário filosófico. Trecho do primeiro manifesto da Bauhaus, redigido em 1919 por Walter Gropius: “A arquitetura é a meta de toda a atividade criadora. Completá-la e embelezá-la foi, antigamente, a principal tarefa das artes plásticas... Não há diferença fundamental entre o artesão e o artista... Mas todo artista deve necessariamente possuir competência técnica. Aí reside sua verdadeira fonte de inspiração criadora... Formaremos uma escola sem separação de gêneros que criam barreiras entre o artesão e o artista. Conceberemos uma arquitetura nova, a arquitetura do futuro, em que a pintura, a escultura e a arquitetura formarão um só conjunto” (DROSTE, 2006).

⁴⁰ Wick apresenta com mais clareza o desenvolvimento dessas escolas e seu entendimento é fundamental para o estudo da cor no séc. XX. Entre os objetivos estavam redefinir a função da arte na sociedade socialista, reorganizar completamente as instituições artísticas, doutrinação ideológica marxista-leninista, elevação do artesanato à categoria de arte, participação dos “construtivistas e produtivistas”.

⁴¹ WICK, 1989, p. 80.

⁴² LUPTON; MILLER, 2008, p. 22.

funcionalismo. O estudante passava primeiro pelo Curso Preliminar ou Preparatório (*Vorlehre* ou *Vorkurs*), apreendendo diversas linguagens e materiais, para depois passar para as oficinas, onde recebia instrução de um artista e de um artesão.

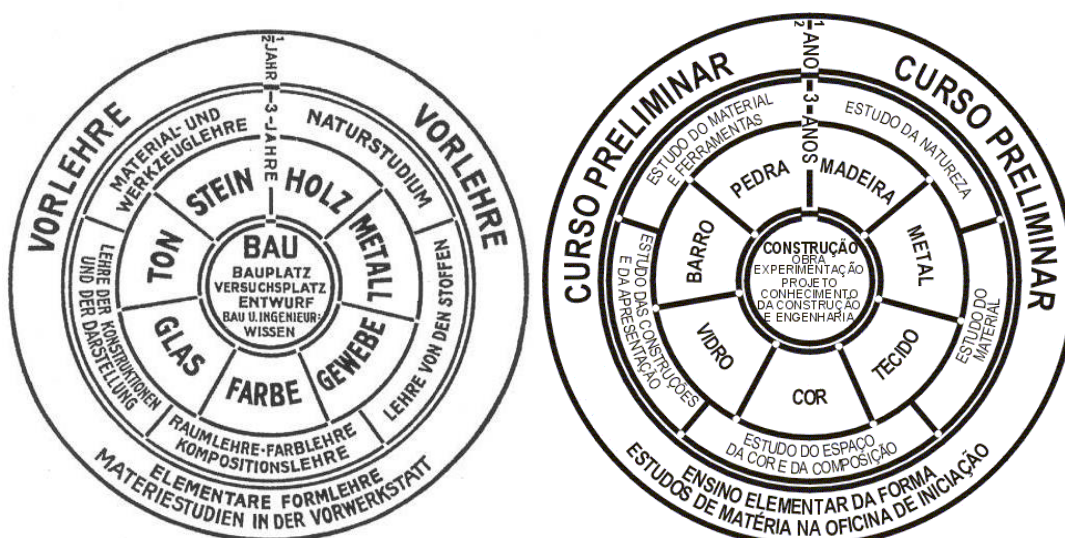


Figura 1.18: Representação esquemática do currículo da Bauhaus em alemão, Walter Gropius, 1922. Fonte: DROSTE, 2006, p. 22. Em português. Fonte: WICK, 1989, p. 85.

Os cursos mais importantes, para esta pesquisa, eram os referentes à cor e a forma, ministrados por Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Paul Klee e Josef Albers⁴³. A Bauhaus apresenta a maior contribuição e valorização do estudo das cores como disciplina na arte moderna, com reflexos nas academias atuais e na arte contemporânea. No entanto, a história da arte não era negligenciada, mas todo o trabalho de *design* se baseava na formação concentrada nas formas básicas e cores primárias. As cores primárias (vermelho, amarelo e azul) se tornaram ícones da instituição, através das associações com formas básicas (quadrados, triângulos e círculos)⁴⁴. Entretanto, os antecessores das cores primárias são encontrados nas teorias pedagógicas do séc. XIX. O Curso Preliminar, organizado por Johannes Itten, inseria a cor em um corpo com as seguintes disciplinas: cor, tecido, metal, madeira, cerâmica, pedra e vidro. A cor era estudada do ponto de vista de sua materialidade, mas também pelo significado psicológico e simbólico (efeito cromático e agente

⁴³ No programa de 1919, a formação teórico-científica abrangia disciplinas básicas de ciências naturais e tecnologia: ciência dos materiais, física e química das cores, método pictórico racional, utensílios, história da arte, modelo-vivo, música, cerâmica, vidro, tecelagem, metais, carpintaria, impressão, encadernação, artes do palco, meditação e exercícios de respiração e conceitos básicos de economia empresarial, este último um pensamento típico do *Werkbund*.

⁴⁴ As cores primárias adotadas atualmente são ciano, magenta e amarelo limão. Foram adotadas, através da indústria gráfica e fotográfica na segunda metade do século XX, aproximadamente.

cromático). As principais fontes da metodologia de Itten foram Adolf Hölzel, seu professor na Academia de Stuttgart, e o modelo cromático do pintor romântico Philip Otto Runge.

Entretanto, o pensamento da Bauhaus não foi bem acolhido em algumas rodas de artistas. Max Liebermann, pintor expressionista alemão, oferece reação em artigo de 1917, não reconhecendo a formação de *designer* para os pintores: “Não parece existir, para ele, e como poderia ser de outra maneira para um impressionista convicto?” (PEVSNER, 2005, p. 324). Por outro lado, setores construtivistas criticavam os primeiros professores, como Itten, que defendiam a ideia de arte como atividade espiritual. Argan comenta que a proposta socialista da Bauhaus recebeu uma negativa da maioria dos artistas europeus, mesmo de uma parte notoriamente socialista, como o *De Stijl*, que ao perceberem o fundo político da socialização das artes, recuam, levando ao rompimento entre Theo van Doesburg e Gropius⁴⁵. Com a ascensão do Partido Nacional Socialista Alemão dos Trabalhadores, em 1931, a escola foi acusada de ser excessivamente cosmopolita e não suficientemente “alemã”. Em 1932 as subvenções foram canceladas, e em 1933 foi finalmente fechada. Com a guerra, a emigração forçada de seus professores garantiu a fama da escola. Para esta pesquisa, Josef Albers foi o mais importante. Ele lecionou no Black Mountain College e na Universidade de Yale, nos Estados Unidos⁴⁶.

1.3.3 Itten, Kandinsky e Klee

Johannes Itten usou o esquema do curso preliminar em sua escola particular em Viena, entre 1916 e 1918. Ele desenvolveu uma concisa pesquisa da aplicação das cores nas artes plásticas como professor-pesquisador e como artista. Seus principais livros são *The Art of Color* e *The Elements of Color*. Segundo Itten, “(...) Muitos dos meus alunos me ajudaram a encontrar materiais com os

⁴⁵ ARGAN, 1998, p. 340.

⁴⁶ Gropius e Marcel Breuer integraram o corpo docente da Universidade de Harvard, Moholy-Nagy abriu a Nova Bauhaus em Chicago, em 1937, futuro Instituto de Design de Chicago; Mies van der Rohe tornou-se diretor do Departamento de Arquitetura do Instituto Armour de Chicago (mais tarde, Instituto de Tecnologia de Illinois). DEMPSEY, 2003, p. 133.

quais construir, e estou profundamente grato a eles (ITTEN, 1970, p.11)⁴⁷. Para Itten, o estudo da cor é fundamentalmente subjetivo e empírico, principalmente na formação de um artista. A descoberta e estudo da cor podem apresentar uma condição intuitiva, não acadêmica, e outra acadêmica e científica, que podem se complementarem de acordo com fatores pessoais e individuais. De acordo com Itten:

(...) Os alunos muitas vezes perguntam, e minha resposta é sempre a mesma: "Se você, sem saber, é capaz de criar obras de arte em cores, então o não-conhecimento é o seu caminho. Mas se você é incapaz de criar obras-primas com a cor fora do seu não-conhecimento, então você deve olhar para o conhecimento."

Doutrinas e teorias são melhores para os momentos mais fracos. Em momentos de força, os problemas são resolvidos de forma intuitiva, por si mesmos.

O estudo minucioso dos grandes mestres coloristas me convenceu tão firmemente de que todos eles possuíam uma ciência da cor. Para mim, as teorias de Goethe, Runge, Bezold, Chevreul e Hölzel foram inestimáveis (ITTEN, 1970, p.11)⁴⁸.

O aprisionamento da cor através de regras é advertido e considerado fragmentado, diante da complexidade do tema, o que não permite que metodologias e postulados se sobressaiam, impedindo que a cor seja experimentada e que seus sentidos sejam renovados. A palavra e seus sons, a forma e suas cores. A cor não deixa de ser apresentada na história da arte: é abordada pelo seu aspecto físico, químico e estético. Sua interpretação espiritual converte a cor em poesia. Itten avalia a importância de se estudar a natureza físico-química da cor, e não apenas o caráter estético e poético da mesma. Compreender a cor abrange entender sua origem na matéria e, mais adiante, compreender as possibilidades infinitas de aplicação estética. Segundo Itten, a cor pode ser dividida em dois aspectos: o agente cromático e o efeito cromático. O agente cromático corresponde à parte da cor de natureza físico-química, ou seja, dos estudos das tintas, pigmentos e corantes. O efeito cromático corresponde ao efeito psicofisiológico que não corresponde à realidade da cor, ou seja, ilusões de ótica geradas principalmente por contrastes,

⁴⁷ *Many of my students have helped me to find materials with which to build, and I am deeply indebted to them.*

⁴⁸ (...) Students often ask this question, and my answer is always the same: "If you, unknowing, are able to create masterpieces in color, then un-knowledge is your way. But if you are unable to create masterpieces in color out of your un-knowledge, then you ought to look for knowledge."

Doctrines and theories are best for weaker moments. In moments of strength, problems are solved intuitively, as if of themselves.

Close study of the great master colorists as firmly convinced me that all of them possessed a science of color. For me, the theories of Goethe, Runge, Bezold, Chevreul and Hölzel have been invaluable.

onde o cérebro constrói cores que não estão presentes como pigmento puro, em contraste com o branco. Para Itten, a cor pode ainda ser dividida esteticamente comparando-as com três movimentos da arte moderna: Impressionismo (visual), Expressionismo (emocional) e Construtivismo (simbólico)⁴⁹.

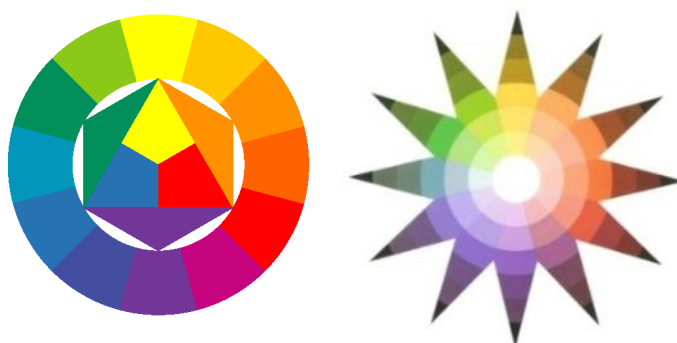


Figura 1.19: Disco de primárias, secundárias e terciárias e círculo cromático de doze pontas de Johannes Itten. Fonte: ITTEN, 1970, p.35.

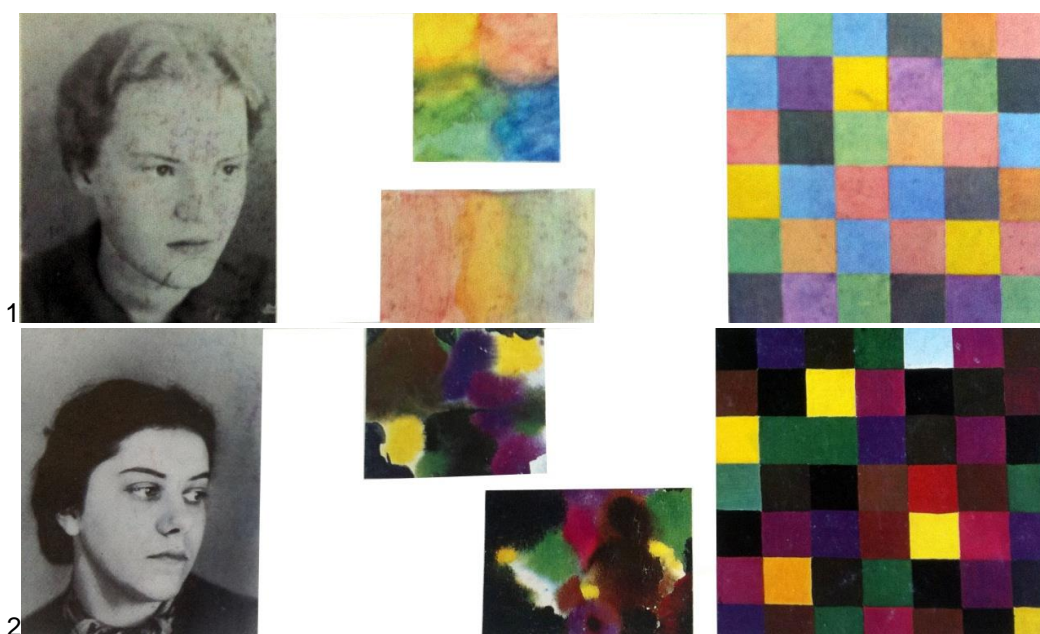


Figura 1.20: Tons subjetivos de duas estudantes de Johannes Itten. A aluna no. 1 privilegiou os contraste entre tons. As cores fortes são realçadas pelo contraste com o preto na aluna no. 2. Itten sugeriu uma personalidade viva e intensa para esta. Fonte: ITTEN, 1970, p. 24-25.

A partir do interesse na esfera cromática de Runge, Itten concebeu sua estrela cromática de doze pontas. Runge foi também reavivado por Oskar Schlemmer e por Paul Klee. Itten e Klee eram hostis ao novo sistema de cores de Ostwald, pelo caráter demasiado técnico⁵⁰. O disco cromático de primárias, secundárias e

⁴⁹ ITTEN, 1970, p.17.

⁵⁰ GAGE, 1993, p. 260.

terciárias de Itten apresenta doze tons de cores e é, provavelmente, o mais popular entre artistas e professores na atualidade⁵¹. Itten recomenda que cada cor, para ser vista em sua pureza máxima, seja vista sobre um fundo cinza médio, devido aos efeitos de contraste simultâneo. Ele considera perda de tempo trabalhar com círculos de cores maiores que 24 cores⁵².

O timbre subjetivo, para ele, pode ser descrito como uma forma de harmonia agradável particular, ou seja, está de acordo com o gosto individual. Funciona na forma de exercícios. São dadas palavras, geralmente antagônicas, como guerra e paz, amor e ódio, que devem ser interpretadas como cores⁵³. O artista deve possuir uma boa compreensão das relações de misturas do círculo cromático e estar sensibilizado com a cor de forma geral. Qualquer interferência na forma de sugestão deve ser evitada durante seus cursos. Deve-se levar em conta a inibição das pessoas em se apresentarem em suas particularidades, pois a escolhas de cores podem refletir uma personalidade. Outra experimentação de Itten com os timbres subjetivos foi baseado nas quatro estações que, a partir de um tema comum a todos, revela traços de personalidade específicos. O ideal é a concentração na questão cromática, evitando a construção de formas e desenhos, pois a interferência da forma conduz a uma leitura onde a cor pode ser apenas uma coadjuvante. Porém as cores podem sofrer orientações mais verticais, outras mais horizontais, outras mais diagonais ou orgânicas.

A crença fundamental de Itten se baseia na teoria dos contrastes derivadas diretamente dos sete contrastes estabelecidos na teoria de Hoelzel. Itten definiu como sete os contrastes obtidos no desdobramento do círculo cromático. Cada contraste apresenta sua particularidade em si, mas também podem apresentar características comuns; por exemplo, cores complementares podem oferecer contrastes definidos também pela intensidade (amarelo e azul-violeta). São eles:

⁵¹ Dentro do triângulo equilátero central estão dispostas as três cores primárias. O amarelo é apresentado na parte superior do triângulo interno por ser a cor mais intensa e luminosa. Esta escolha, pessoal do artista e teórico, indica que discos cromáticos são concebidos de acordo com sistemas de cores que demonstram interesses específicos de sua análise, não havendo, portanto, assim como sistema de cores, um modelo único e verdadeiro.

⁵² ITTEN, 1970, p.34.

⁵³ Será descrito, mais adiante, a mesma proposta através de Josef Albers.

- Contraste de cores puras e saturadas: ocorrem entre os matizes do círculo cromático e se destacam principalmente quando apresentam branco ou preto entre si.



Figura 1.21: Contrastes de cores puras e saturadas.

- Claro e escuro: contraste entre tons de cores relacionadas com a presença de branco e preto.

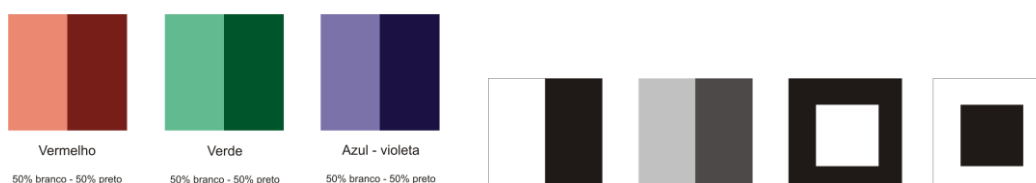


Figura 1.22: O contraste entre branco e preto é alto. No segundo quadrado, dividido entre dois cinzas, percebe-se que o contraste é menor.

- Quente-frio: contraste entre as cores quentes e frias, que se encontram opostas no círculo cromático. Existe a possibilidade de relatividade das cores por contraste, onde uma cor fria pode parecer quente, e vice-versa.

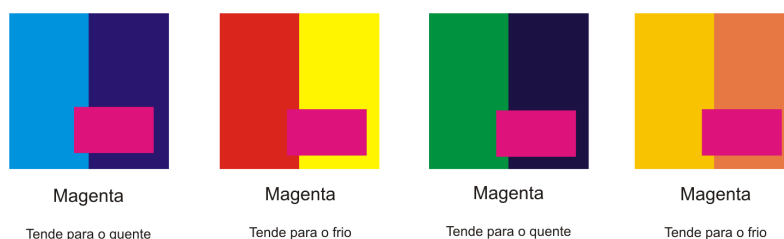


Figura 1.23: Quando uma cor fria parece outra, e vice-versa. Adaptado de BARROS, p. 78.

- Contraste entre cores complementares.
- Contraste simultâneo: uma cor pede sua complementar para alcançar harmonia, e quando associamos duas cores contíguas, uma interferirá na outra realçando-a ou rebaixando-a.
- Saturação: uma cor pura e saturada (matiz) associada à mesma dessaturada.

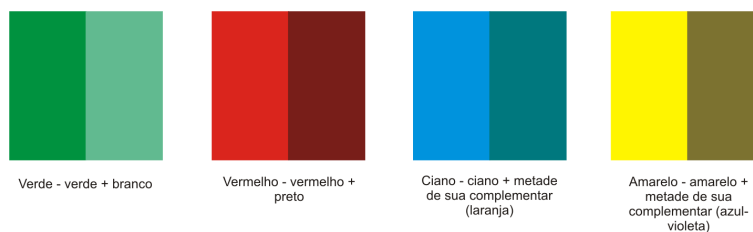


Figura 1.24: Saturação de uma cor.

- A cor pode ser dessaturada com a adição de branco, preto ou sua complementar.
- Quantidade/extensão/superfície: relaciona-se com a proporção de Goethe, onde as cores ocupam espaços e dimensões de acordo com sua intensidade. Uma cor mais intensa ocupa menor espaço que outra menos intensa, de forma a buscar harmonia. As cores quentes tendem a se expandir e, conseqüentemente, requerem menor área de ocupação, enquanto as cores frias, mais passivas, tendem a ocupar maior espaço.

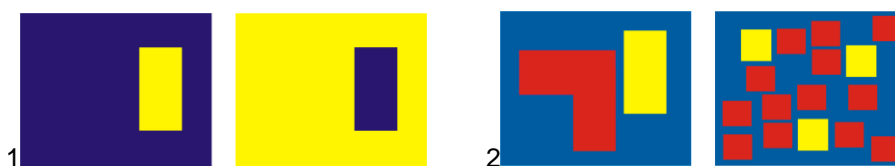


Figura 1.25: (1) À esquerda: o amarelo, matiz mais intenso, ocupa uma área menor e produz um melhor equilíbrio com o azul e uma boa leitura da composição. À direita: o amarelo ofusca a visão, impedindo uma boa leitura da composição, devido à grande intensidade e tamanho da área ocupada. (2) Duas composições seguindo a proporção de intensidade entre as cores: as mais intensas ocupam menos espaços. Adaptado de BARROS, 2006.

Itten define que a harmonia pode implicar diversos significados, e o mais comum seria a boa combinação entre cores análogas ou de tons e valores próximos, sem contraste violento. Porém, a harmonia implica o uso balanceado e simétrico das forças das cores, mesmo que extremamente contrastantes. A harmonia cromática, em um aspecto mais científico, se baseia no estudo objetivo da satisfação do olho humano em obter equilíbrio sem que este produza cores ilusórias ausentes na composição. Segundo Itten:

Assim, podemos dizer que quando um conjunto de duas ou mais cores contem amarelo, vermelho e azul em proporções adequadas, a mistura será cinza. Amarelo, vermelho e azul podem ser substituídas pela soma total das cores. Satisfação do olho requer essa totalidade, e o olho, então, está em equilíbrio harmônico.

Duas ou mais cores são mutuamente harmoniosas se sua mistura produz um cinza neutro (ITTEN, 1970, p.22)⁵⁴.



Figura 1.26: Proporção de Goethe. Adaptado de Barros, 2006, p.100.

O que não significa que uma boa obra de arte tenha que apresentar a harmonia cromática; Itten argumenta o caráter expressivo das obras que apresentam cores predominantes e sua qualidade expressionista e provocativa, citando o equívoco de Seurat em afirmar que “arte é harmonia”. O nosso cérebro busca o equilíbrio através da complementaridade da cor, como é comprovado na pós-imagem. O resultado harmônico é o cinza neutro, resultante da mistura das cores primárias, podendo também ser obtidas pela mistura entre cores complementares, já que as primárias estão inseridas nas mesmas⁵⁵. Outra experiência pedagógica de Itten, o *contraste simultâneo*, derivada de Goethe e Chevreul, consiste em inserir um quadrado cinza em uma área de cor pura. Se a área de cor pura for verde, o quadrado cinza parecerá um cinza-avermelhado; se o fundo for vermelho, o quadrado cinza parecerá cinza-esverdeado⁵⁶. Itten sugere diversas composições harmônicas a partir do disco cromático, gerando variações segundo algumas formas geométricas. No fenômeno da pós-imagem, verificamos que ocorre a anulação de uma cor sobre outra gerando o cinza, quando os nossos olhos se submetem à fadiga das células fotossensíveis. Outra maneira de obtenção harmônica de cores é a partir dos sistemas de cores esféricos, definindo duas complementares a partir de duas cores diametrais, pelas mesmas figuras geométricas triangulares, quadriláteras e mesmo hexagonais, sugeridas por Itten, desde que o centro das figuras geométricas coincida com o núcleo da esfera; e figuras tridimensionais – cubos, tetraedro, octaedro, etc. – inscritos na esfera.

⁵⁴ So we can say that when a set of two or more colors contain yellow, red and blue in suitable proportions, the mixture will be gray. Yellow, red and blue may be substituted for the sum total of colors. Satisfaction of the eye requires this totality, and the eye is then in harmonic equilibrium. Two or more colors are mutually harmonious if their mixture yields a neutral gray.

⁵⁵ Goethe avaliou a luminosidade das cores primárias (azul, amarelo e vermelho) e definiu as seguintes proporções de área: amarelo = 9, laranja = 8, vermelho = 6, verde = 6, azul = 4, violeta = 3.

⁵⁶ Este fenômeno, segundo Itten, foi comprovado por especialistas em cor como o fisiologista Ewald Hering.

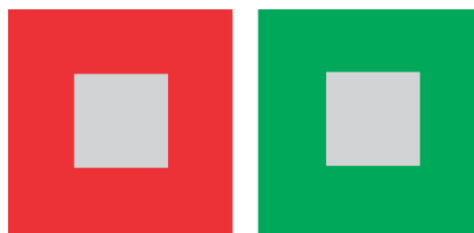


Figura 1.27: Contraste simultâneo descrito por Itten. Adaptado Itten, 1970. P. 20.



Figura 1.28: Tríade harmônica de Itten, expressando a maior intensidade e força de cores no círculo cromático. Proporção entre as cores primárias. Adaptado de Itten, 1970, p. 22.

A escala de misturas entre complementares de Goethe é utilizada por mim em algumas disciplinas de cor, onde a ênfase na obtenção de cor é necessária. Ela se fundamenta na proporção de Goethe. Entre o magenta e o verde, obtém-se o equilíbrio exatamente na metade. Com ciano e vermelho, o equilíbrio tende a ficar mais próximo ao ciano, e entre amarelo limão e azul-violeta, o equilíbrio é obtido adjacente ao azul-violeta. Isso se explica porque o amarelo é a cor mais luminosa, portanto, sofre maior contaminação por outras.

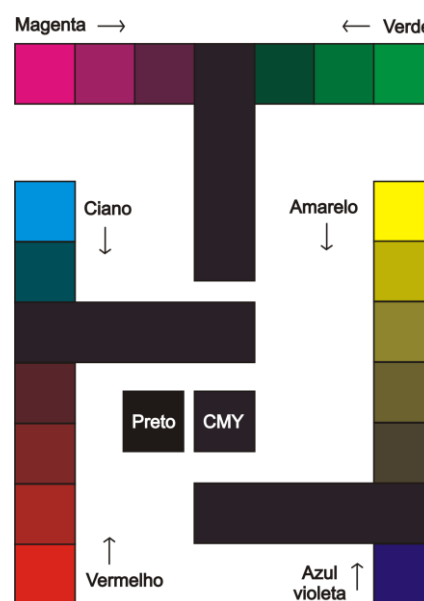


Figura 1.29: Escalas de três pares de cores complementares, de maneira que o “centro” apresente uma proporção equilibrada de cinza. Modelo do autor.

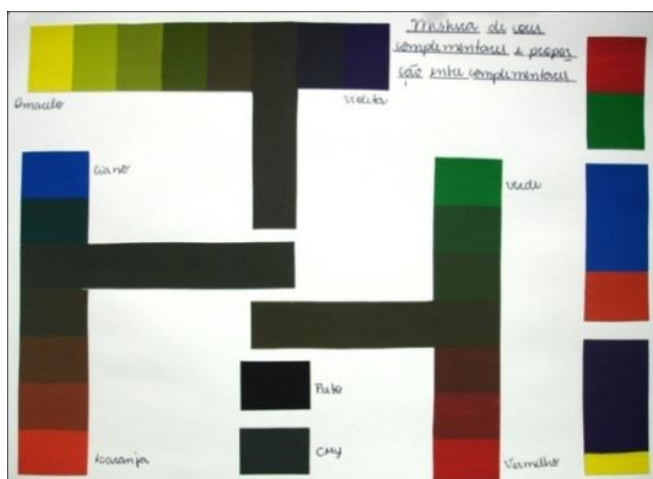


Figura 1.30: Exercícios com guache de mistura entre complementares (usando vermelhos). Trabalho de aluno.

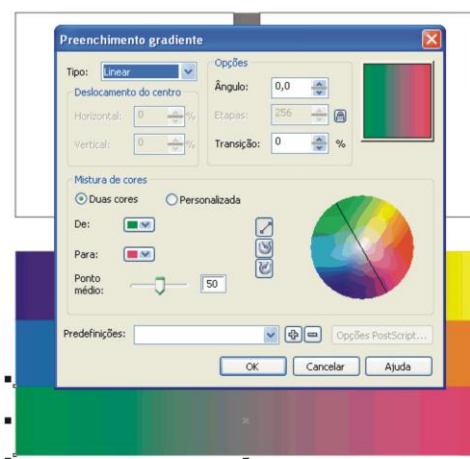
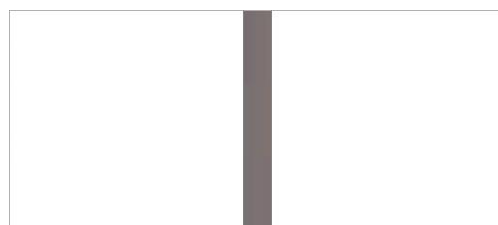


Figura 1.31: Utilizando o computador, fica fácil perceber como os cinzas intermediários se igualam. Veja que, nas escalas de mistura de complementares, as escalas percorrem diametralmente pelo centro do círculo de mistura de cores. Corel Draw 12.

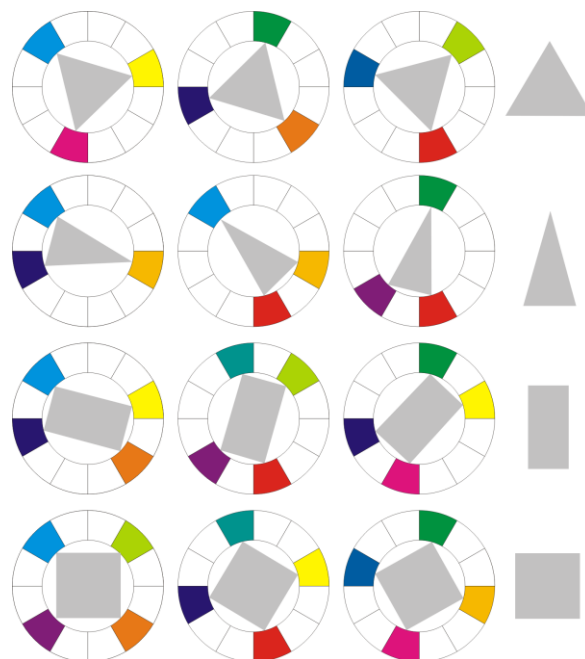


Figura 1.32: Esquemas harmônicos de Itten. Adaptado de BARROS, 2006. P. 95.

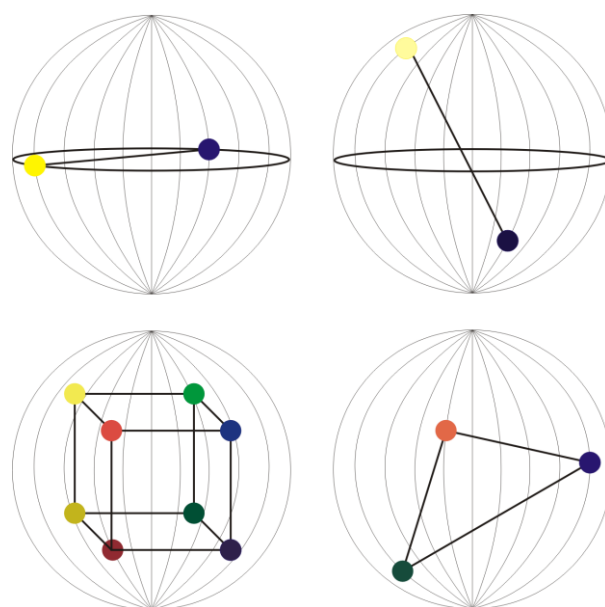


Figura 1.33: Harmonias em visualização tridimensional. Desenho do autor a partir do modelo esférico de Otto Runge.

As influências das pesquisas de Itten se apresentam, de acordo com Cole, na tecelagem de Gunta Stölz, que dirigia o atelier de tecelagem da Bauhaus⁵⁷. A obra da tecelã apresenta uma semelhança formal muito forte com pinturas de Itten, como a *Composição espacial 1*. Itten demitiu-se da Bauhaus em 1923, após sucessivas disputas entre sua percepção espiritual da arte contra a visão racionalista da arte e indústria. Foi substituído pelo húngaro Lászlo Moholy-Nagy, artista de orientação

⁵⁷ COLE, 1994, p. 58.

tecnológica, que anteriormente participara do Ativismo húngaro. O artista húngaro se destacou por introduzir na escola o *design* de protótipos para a indústria, se afastando de práticas mais artesanais de peças únicas.



Figura 1.34: Gunta Stölz. Tecelagem.



Figura 1.35: Johannes Itten. *Composição espacial 1*, 1944. Óleo sobre tela, 65x50cm. Fonte: <http://mobiletest.moma.org> Acesso em 23 ago. 2012.

Kandinsky foi provavelmente o mestre da Bauhaus mais consistentemente envolvido com o ensino da cor. Ele se juntou a Bauhaus em 1922, tendo também elaborado um detalhado programa de instrução para o reformado Instituto de Cultura Artística

de Moscou depois da revolução de 1917. Este programa trouxe um proeminente lugar para a cor, que de acordo com Kandinsky, devia ser investigada no contexto da física, química, da fisiologia, da psicologia, e nas “ciências ocultas” das experiências místicas supra-sensoriais gnósticas. Ele desenvolveu seus estudos pioneiros sobre cor acompanhando o perfil psicológico que as cores empreendem nas pessoas. Tomou como princípio o simbolismo da cor, suas relações com a espiritualidade e com a música, além de valorizar e estudar a doutrina de Goethe. Considerado o pai da pintura abstrata, estabeleceu alguns dos principais fundamentos modernos formais, como a expressividade dos materiais, da cor e do gesto. As formas, segundo ele, não necessitavam de uma relação com o mundo natural; elas, por si só, já carregavam em si potencial expressivo. Suas obras teóricas mais conhecidas são *Do espiritual na Arte*, *Curso da Bauhaus* e *Ponto e Linha Sobre o Plano*. A intensidade das cores, comentada por Kandinsky, também nos oferece informações que produzem efeitos psicológicos sobre nós: a expansividade do amarelo, a neutra estabilidade e calma do verde e a retração do azul são percepções que devem ser estudadas e aplicadas no uso profissional das cores na arte e na indústria. Ele desenvolveu na Bauhaus seu *Seminário e Curso de Cor* no contexto de um *workshop* de pintura mural, que assumiu de Schlemmer em sua chegada. Sua teoria viria a se tornar um símbolo da Bauhaus, representando também a utopia da escola baseada na concepção dos elementos primários como unidade perdida a ser resgatada (Jardim de Infância). Dessa forma, a partir de seus estudos em Moscou, Kandinsky propôs uma *tradução* (correspondências) entre formas geométricas, cor, música, intuição espiritual e percepção⁵⁸. Suas tentativas de tradução se concentraram no círculo, no triângulo e no quadrado, numa concepção de “dicionário elementar” e uma correlação universal entre estas correspondências, adormecidas em um ponto primitivo do ser humano. Em 1923, Kandinsky fez circular uma pesquisa entre alunos, professores e profissionais, pedindo que relacionassem as formas elementares às cores primárias (azul, vermelho e amarelo), considerando-a como um teste psicológico, de forma a validar cientificamente sua teoria. O conceito de tradução vem a ser um dos principais pilares de seus estudos, onde relacionam-se forma, cor, temperatura, peso,

⁵⁸ De acordo com Argan, um primeiro passo para a desfiguração está nas *Correspondences* de Mallarmé, que havia procurado traduzir, por símbolos gráficos e cromáticos, estados emotivos independentes das sensações visuais, por exemplo, harmonias musicais e ritmos poéticos, momentos ou tensões espirituais. ARGAN, *Arte e crítica de arte*, 1998, p. 107.

equilíbrio, entre outros. Estudos similares foram desenvolvidos por Eugen Batz, em 1929, e Ivan Kliun, em 1931⁵⁹. Esta assimilação de formas e cores gerou bastante discussão e divergências: o pintor russo Liubov Popova alocou o vermelho para o círculo e o azul para o quadrado; Klee considerava o amarelo-ovo como circular. Porém, se fez presente a posição contrária do segundo diretor da Bauhaus, após Gropius, o arquiteto suíço marxista Hannes Meyer. A argumentação era que essas ideias sobre a cor e a forma eram sintoma da falta de seriedade do período da Dessau. Para Meyer, eles (os testes de Kandinsky) eram nada mais do que um jogo, um outro exemplo de arte sufocando a vida. Debray comenta que Kandinsky, dando qualidades musicais às cores e analisando-as como escalas de sons, tentou atribuir-lhes um princípio de Necessidade Interior. Reconhecer que a “lógica” que estabelece uma relação entre triângulo e o amarelo, o círculo e o azul, o quadrado e o vermelho depende do arbitrário individual, de uma sensibilidade íntima, não falsificável e não universalizável. Portanto, não é uma lógica⁶⁰. Gage situa parte da obra do indiano Anish Kapoor, especialmente em suas obras a base de pigmentos, dentro da tradição da relação entre cores e formas. As formas excêntricas contrastam com as cores monocromáticas dos pigmentos, gerando uma assimetria entre cor e forma. Gage relaciona à tradição do embate pela supremacia da forma com a cor e as teorias gregas de que as cores pressupunham uma forma específica⁶¹.

Após a partida de Itten, Kandinsky parece ter assumido o curso de cor do *Vorlehre*. Em Dessau, sob a direção de Moholy-Nagy e Albers, é dito que a cor tenha desaparecido do *Vorlehre* completamente, mas certamente Kandinsky ensinou em um curso obrigatório muito estendido, incluindo teoria da cor e forma para os alunos em seu primeiro semestre. E foi em Dessau que ele começou a introduzir a discussão séria sobre Ostwald⁶². Kandinsky, na sua obra *O Curso da Bauhaus*, sistematiza sua metodologia e descreve suas aulas por meio de conferências e

⁵⁹ Em Moscou, Kandinsky produziu um questionário psicológico experimental para o INKHUK em 1920. Vinte e oito perguntas tinham o objetivo de descobrir "a raiz de uma lei geral", que incluía muitas das respostas a cor: "que cor é mais parecida com o canto de um canário, o mugido de uma vaca, o apito do vento, um chicote, um homem, o talento, para uma tempestade, a repulsa, etc.? Você pode expressar seus sentimentos através da cor sobre a ciência e vida, etc.? Tradução minha. (GAGE, 1993, p. 261).

⁶⁰ DEBRAY, 1993, p. 57.

⁶¹ GAGE, 2012, p. 71.

⁶² GAGE, 1993, p. 262.

exercícios práticos. Segundo ele, no resumo do programa de ensino “As formas”, do curso preparatório:

Forma + veículo (material e espiritual).

Forma: cor, forma gráfica e forma no espaço.

O valor pictórico da cor, levando em conta as características físicas, químicas, fisiológicas e psicológicas das diferentes cores. A classificação das cores – cores primárias, secundárias e terciárias. A gênese do espectro circular. O método de Otswald. Diferentes possibilidades de acordes harmônicos.

Associação e aspectos gráficos. Cotejo das cores e estudo das leis que daí decorrem. Exercícios de composição e análise em comum (exercícios de pensamento lógico – consequência lógica da análise e da construção).

A forma em si e a forma gráfica: ponto, linha, plano, espaço.

Paralelos e parentescos entre as formas e as cores. Exercícios práticos com base, em primeiro lugar, num determinado tema, depois em temas propostos pelos próprios estudantes. (Ensino do pensamento lógico e desenvolvimento da iniciativa pessoal.) A base de todo o ensino é o ordenamento. A análise dos fenômenos complexos para descobrir os elementos originais. Do mesmo modo, o ordenamento da composição (KANDINSKY, 2003, p. 1-2).



Figura 1.36: Questionário original do estudante Alfred Arndt. Fonte: GAGE, 1993, p.261. Ao lado, questionário adaptado de LUPTON, E., MILLER, J.A. 2008, p. 54.

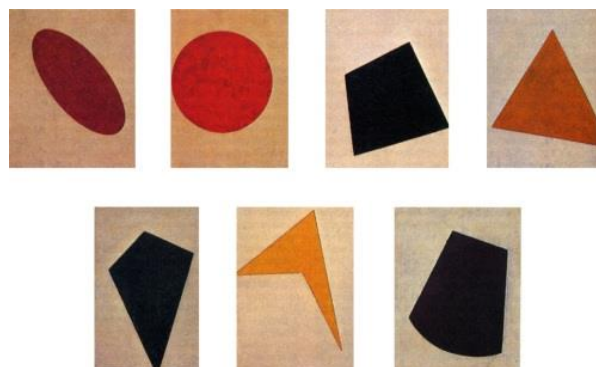


Figura 1.37: Ivan Kliun, Sem título, 1917. Fonte: GAGE, 2012, p. 147.



Figura 1.38: Anish Kapoor. *As if to Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers*, 1981. Fonte: <http://www.anishkapoor.com/57/As-if-to-Celebrate-I-Discovered-a-Mountain-Blooming-with-Red-Flowers.html>.

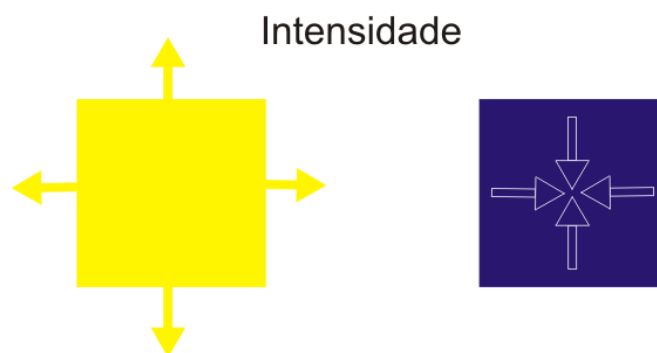


Figura 1.39: Intensidade, expansividade e retração da cor segundo Kandinsky. Adaptado de BARROS, p. 76.

Kandinsky teoriza e aplica os conceitos de sinestesia na arte, uma associação de sentidos, como o som e a cor, refletidas em suas obras abstratas líricas, conhecidas também como “*orquestrações cromáticas*”. As relações entre cor e música são antigas; remetem-nos às comparações entre as artes, com destaque para o *Paragone* de Leonardo. Newton propôs que as sete cores se relacionam com a

escala musical de sete notas. O tema da *Assunção e coroação da Virgem*, como aponta Cole, onde a Virgem é levada e coroada no Paraíso, acompanhada de um coro de anjos, é representada na tradição como uma harmonia entre a pintura e a música⁶³. A pintura de Athayde, na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, no estilo rococó, é um belo exemplo. Joan Miró, na obra *A música das vogais*, continua Cole, procurou estabelecer um equivalente entre a pintura abstrata e a música. A pintura refere-se ao poema de Rimbaud *As vogais*, no qual as cores se equivalem às vogais: A ao preto, E ao branco, I ao vermelho, O ao azul e U ao verde. A forma e o tamanho dos discos de cor são variados de acordo com a acentuação rítmica.

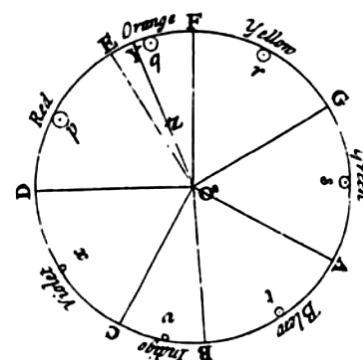


Figura 1.40: Isaac Newton. Círculo de cor musical. Fonte: COLE, 1994, p. 52.



Figura 1.41: Mestre Athayde. Assunção da Virgem. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Mestre_Ata%C3%ADde

⁶³ O autor aponta a obra *De colori*, de Matteo Zaccolini (1574-1630), como uma referência histórica entre a cor e a música. Cf. COLE, 1994, p. 52.

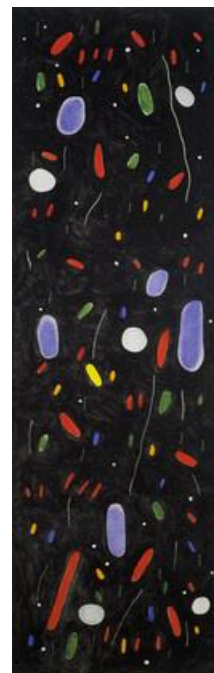


Figura 1.42: Joan Miró. A música das vogais, 1966. Óleo sobre tela, 366x 114,8 cm. Fonte: MoMA.org.

Todas essas influências, sensoriais e místicas, também presentes em Paul Klee e na antroposofia de Rudolf Steiner, reforçavam sua vontade na comunhão das diversas artes, além de atribuir movimento às cores, fundamentando toda uma estrutura teórica do abstracionismo do séc. XX. Sua grande utopia foi estabelecer relações universais que poderiam ser encontradas em diversas culturas, através do ponto, da linha, do plano, da cor, do movimento e dos sons (associações entre formas e cores). Segundo o autor:

A transposição já subentende a aceitação da identidade dos meios. Duncan dança a música, Hodler a pinta. Debussy traduz a pintura em música. Compreender as diferenças = fazer a síntese. Interesse pela teoria da música e da pintura, artes aparentadas (Helmholtz). (KANDINSKY, 2003, p. 6)

A *sound art* alcançou reconhecimento no final dos anos 1970, e nos apresenta um repertório de tradições envolvendo a cor e a música. A utilização do som nas obras pode ter origem na natureza. Os sons podem ser criados pelo homem, serem músicas, utilizarem alta tecnologia ou instrumentos e aparelhos acústicos. As obras podem assumir a forma de *assemblages*, instalações, videoarte, *performance* e arte

cinética, bem como pintura e escultura. Segundo Dempsey⁶⁴, as origens da *sound art* estão no início do século XX. A associação entre a música e a arte foi explorada por grupos e movimentos como abstracionismo, o grupo Cavaleiro Azul, o Orfismo, o Sincronismo e teorizada por Kandinsky em suas idéias sobre sinestesia. A “arte dos ruídos” foi explorada pelos Futuristas e Dadaístas e trabalhada pelo compositor John Cage nos anos 50. Cage citou *Pinturas brancas* de Robert Rauschenberg (1951), que descreveu como “aeroporos para luzes, sons e partículas”, como inspiração para a sua peça “silenciosa” 4’33 (1952).

As cores podem ser mais expansivas que outras, serem mais vibrantes ou mais retraídas. O amarelo é a cor mais intensa, e sua complementar, o azul-violeta, é uma das cores menos intensas. O verde, fruto da mistura entre amarelo e azul, forma o contraste mais importante para Kandinsky, pois representa a anulação, a ausência das forças quentes e frias. O verde é a cor do equilíbrio, transmite passividade, calma, repouso e é tonificante. Entretanto, a cor verde é vista por muitos artistas como uma cor fria. Cole aponta uma tentativa de delimitar as fronteiras entre quente e frio, em se tratando de cores, na pesquisa do cientista Charles Henri. Ele acreditava que cores quentes e frias podiam ser usadas para expressar alegria ou tristeza; através de um “transferidor estético”⁶⁵.

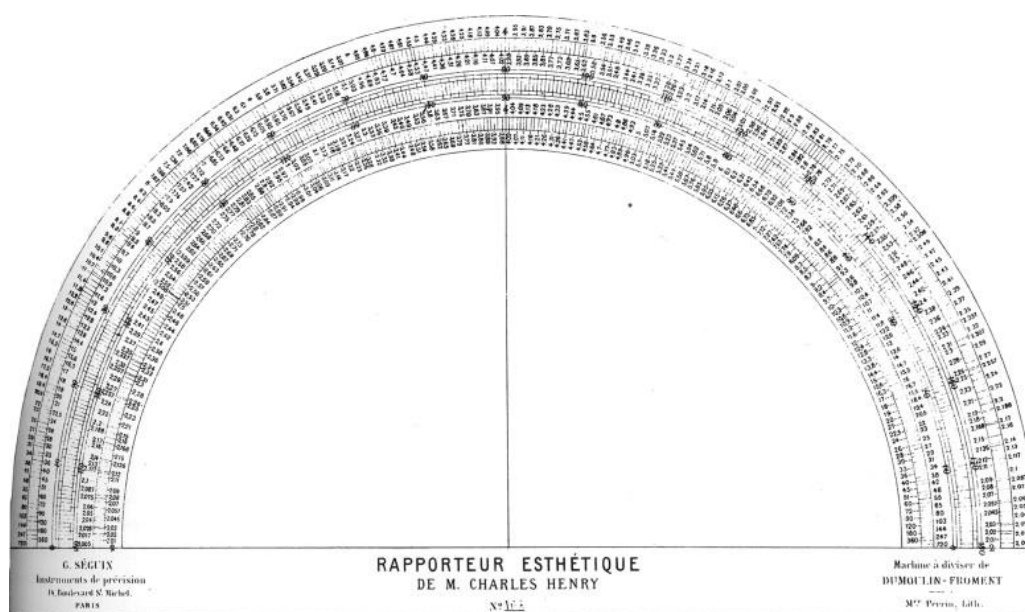


Figura 1.43: Charles Henri. Transferidor estético, 1889. Fonte: COLE, 1994, p. 45.

⁶⁴ DEMPSEY, 2003, p. 284.

⁶⁵ COLE, 1994, p. 45.

Assim como Kandinsky, Paul Klee desenvolveu ampla pesquisa teórica e prática entre as relações simbólicas e espirituais da forma e da cor. Impelido por um forte misticismo e esoterismo, percebia nas cores e formas uma analogia com as forças da natureza. Para assumir essa expressividade, o artista deveria imergir não só nos estudos teóricos e práticos de uma escola de artes, mas também desenvolver uma sensibilidade perante as forças da natureza. Como Itten e Kandinsky, Klee dispensou extrema importância para a independência da cor e das formas, integrando não só a base dos conceitos expressionistas, como também dos abstracionistas. Sua célebre frase “A cor me possui” é citada incessantemente na história da arte moderna.

Itten, Kandinsky e Klee possuem em Goethe uma referência fundamental. Goethe insere com pioneirismo a visão filosófica, fisiológica e psicológica no estudo da cor, tão cara à Bauhaus, em um momento onde a cor era abordada como apenas fenômeno físico nas obras científicas ou em caráter técnico como no sistema de Ostwald. A partir das observações de Goethe, Kandinsky detalha sistemas diversos de estudos, como a percepção ótica da cor, a vivência psíquica, o simbolismo nas diversas culturas e associações poéticas e literárias, onde a cor tende a ter maior interesse nas artes plásticas⁶⁶.

1.3.4 Josef Albers

Josef Albers⁶⁷, no seu livro *A interação da cor*, influenciou decisivamente a pedagogia da cor contemporânea e movimentos artísticos como o Minimalismo e a *Op Art*. *A interação das cores* está relacionada às misturas óticas, aos contrastes simultâneos e à percepção; na verdade, os fenômenos relativos da cor e suas interações são explicados pela psicologia da percepção e fundamentam diversos processos científicos e técnicos de obtenção de cores. Albers direciona os estudos para o estudante de arte estar atento à aplicação desses princípios na arte, na

⁶⁶ KANDINSKY, 2003, p.36-39.

⁶⁷ Ingressou com aluno na Bauhaus em 1920 e tornou-se professor em 1925 do *Vorkurs (Vormlehre)*. Ficou na Bauhaus até o seu fechamento em 1933, imigrando a seguir para os Estados Unidos, onde desenvolveu seus importantes estudos pedagógicos da cor.

arquitetura, na tecelagem, no projeto de interiores e na produção visual e gráfica para a mídia impressa em todos os níveis tecnológicos. Em seu método, buscava despertar o interesse do aluno pela experimentação prática, autoconhecimento do gosto estético e por exercícios que propõem desdobramentos de modelos pré-existent, mas que se renovam a cada execução de acordo com as novas percepções trazidas por novos alunos. Seus princípios pedagógicos eram⁶⁸:

- Na percepção visual, quase nunca se vê a cor como ela é fisicamente;
- A cor é o meio mais relativo dentre outros empregados na arte;
- É preciso reconhecer que a cor sempre engana;
- Uma cor evoca inúmeras leituras;
- Uma cor deve ser analisada por contraste e comparação a outra;
- A prática precede a teoria;
- O fato físico não é coerente com o efeito psíquico;
- Os exercícios são explicados e ilustrados para não sugerir a resposta, mas uma forma de estudar e reinventar o mesmo princípio;
- Seu estudo não se refere aos pigmentos e corantes (análise anatômica e física), mas na interação perceptiva.



Figura 1.44: A Interação da cor. Fonte: Enciclopédia Britannica online. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/12662/8245/Josef-Albers-photograph-by-Arnold-Newman-1948>. Acesso em 24 de maio de 2009.

⁶⁸ ALBERS, 2009, p.3-5.

A mais importante afirmação de Albers é sobre a relatividade da cor, o que põe em cheque as teorias de universalidade ou sistematização da cor, principalmente nas artes. Assim como Itten, Albers relaciona as cores como timbres subjetivos, sensações térmicas de quente e frio, podendo percebê-las através de relações análogas. Segundo Albers:

“No que diz respeito ao quente e ao frio, a tradição ocidental aceita que normalmente o azul parece frio, e que o grupo adjacente amarelo-laranja-vermelho parece quente. Como qualquer temperatura pode ser percebida como mais alta ou mais baixa em comparação com outras temperaturas, essas qualificações são apenas relativas. Portanto, também existe a possibilidade de azuis quentes e vermelhos frios no âmbito de seus próprios matizes (ALBERS, 2009, p. 80).

A interação da cor não segue a concepção acadêmica de teoria e prática. Ele reverte a ordem e coloca a prática anterior à teoria, para no final ser a conclusão da prática. Mesmo as aproximações de suas ideias com a ciência, como a lei de Weber-Feschner, são ilustrativas, dizendo que as cores funcionam independente das formas. As cores “autonômicas”, segundo Albers, dariam vida para os quadrados que até então, descoloridos, não possuíam movimento⁶⁹. Dessa maneira, o estudo da relatividade das cores promove a observação atenta dos fenômenos cromáticos, permitindo ao aluno criar situações conforme lhe são oferecidos novos materiais e desafios. Seu período na Black Mountain College foi o cenário para a longa série de experimentos sobre a cor, *Homenagem ao quadrado*, iniciada em 1950, quando Albers se transferiu para a Universidade de Yale, continuando até a sua morte em 1976. Estas séries deram o formato de sua célebre obra *A interação da cor*. Baseia-se no aprofundamento das leis do contraste simultâneo e sucessivo, remetendo aos estudos pioneiros de Eugène Chevreul e dos pontilistas franceses. Como consequência, orienta o aluno a perceber a cor em um contexto figura-fundo, onde uma cor altera a percepção da outra. *A interação da cor* se fundamenta na utilização de papel colorido e não pelas tintas, remetendo aos métodos de escola de arte de Bottrup, antes da I Guerra Mundial, e aos métodos de Hirschfeld-Mack na Bauhaus⁷⁰. Dentre os demais estudos de Albers, destacam-se a mistura ótica, a lei de Weber-Fechner, o uso de sistemas de classificação das cores como Munsell e Ostwald, e a noção de acordes cromáticos expressivos, baseados em variações de

⁶⁹ GAGE, 1993, p. 265.

⁷⁰ Ibidem, p. 264.

tons agrupadas em um triângulo dividido em nove partes, que Albers denominou o “Triângulo de Goethe”, derivado das aulas de Hoelzel através de Hirschfeld-Mack. Para Albers, a utilização de papéis coloridos nos fornecem uma grande variedade de matizes e tons; agilizam o processo por já estarem na cor desejada, ampliando o número de exercícios em relação ao tempo; tem baixo custo; pode-se usar desde papéis especiais para arte como recortes de revistas e ilustrações diversas; os alunos podem trocar entre si as cores que lhes interessam, aumentando a paleta de trabalho coletivo; evita a mistura de tintas e inevitável desperdício de tempo e disposição; diferente das tintas, o papel colorido permite o uso da mesma cor em diversos exercícios, facilitando a comparação; elimina as marcas de pincel e textura, homogeneizando a densidade, intensidade, limites indefinidos e outras imprecisões; não há o interesse em gerar “belas” composições, expressividade ou efeitos decorativos e estéticos, mas sim o interesse perceptivo.

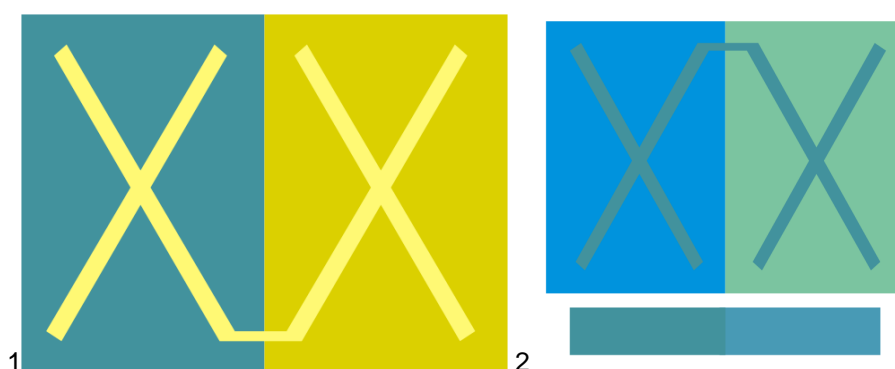


Figura 1.45: Uma cor parece duas. (1) Adaptado de ALBERS, 2009. P. 113. (2) Adaptado de ALBERS, 2009. P. 119.

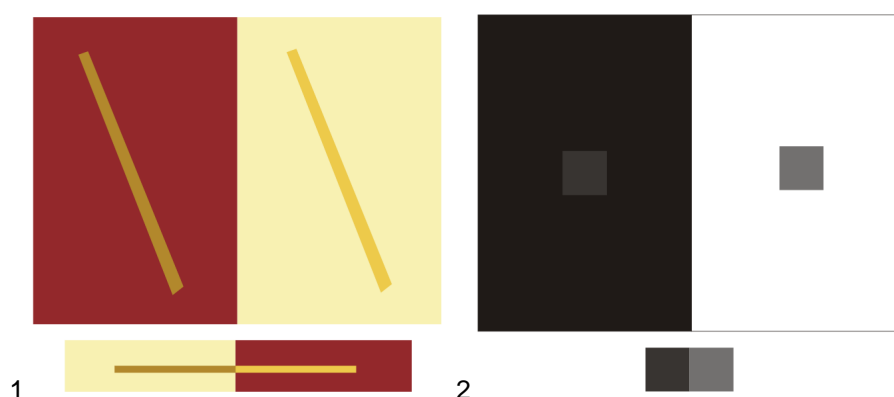


Figura 1.46: Duas cores parecem uma. (1) Adaptado de ALBERS, 2009. P. 121. (2) Adaptado de ALBERS, 2009. P. 119.

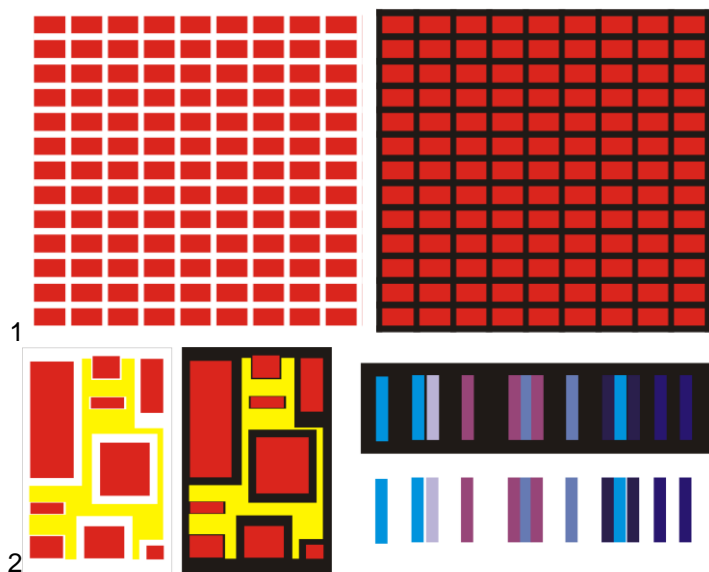


Figura 1.47: (1) Efeito Bezold. Adaptado de ALBERS, 2009. P. 133. (2) Variações realizadas por alunos do efeito Bezold, adaptadas no Corel Draw.

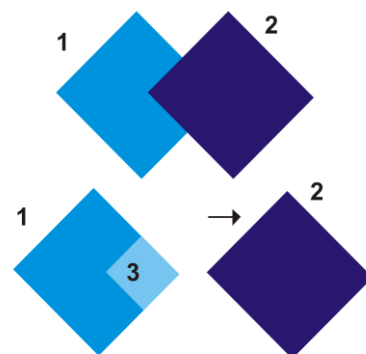


Figura 1.48: Ilusão de clareza. Adaptado de ALBERS, 2009, p. 20.

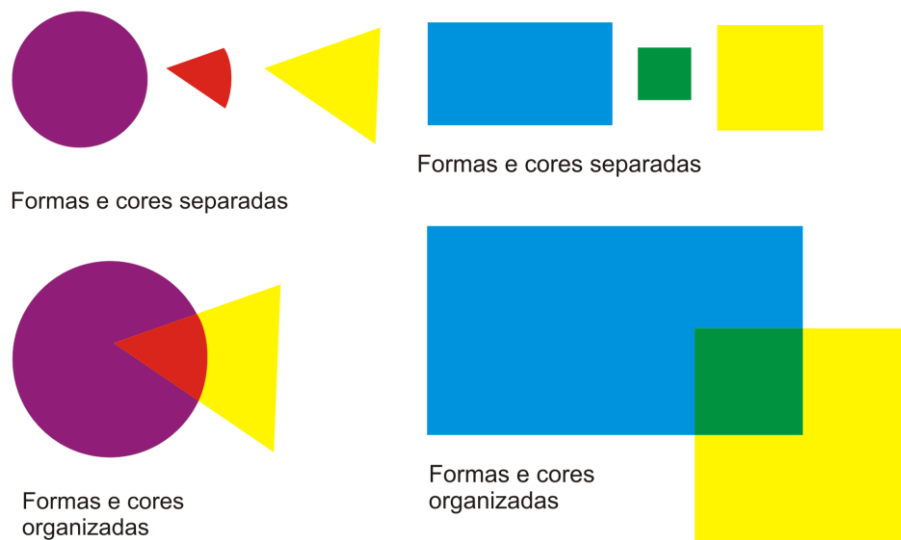
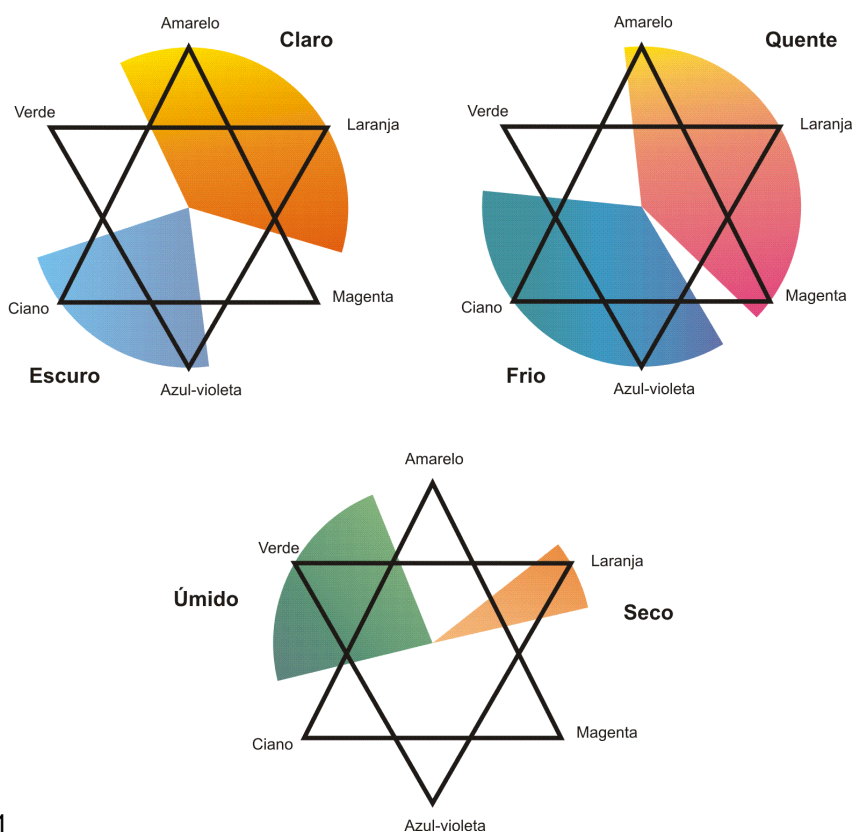
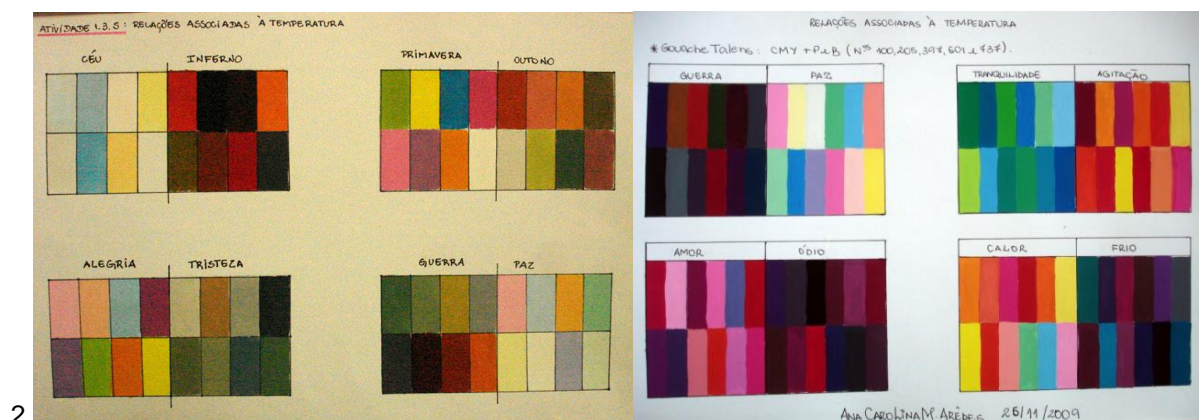


Figura 1.49: Efeito de transparência. Adaptado de ALBERS, 2009, p. 32.



1



2

Figura 1.50: (1) Associações entre cores e conceitos antagônicos. Adaptado de Albers, 2009, p. 81. (2) Trabalhos realizados por alunos, a partir de Albers e Itten.

As ilusões de ótica são também fonte de estudo para Albers, pois se relacionam com a teoria dos contrastes simultâneos e com a pós-imagem. No Brasil, Israel Pedrosa se tornou célebre pela sua obra *Da cor à cor inexistente*, onde aplica uma visão artística das cores centrado nos efeitos dos contrastes simultâneos. O entendimento do processo de percepção da cor deve ser estimulado ao se propor que estes exercícios sofram variações de acordo com a disponibilidade de material e cores.

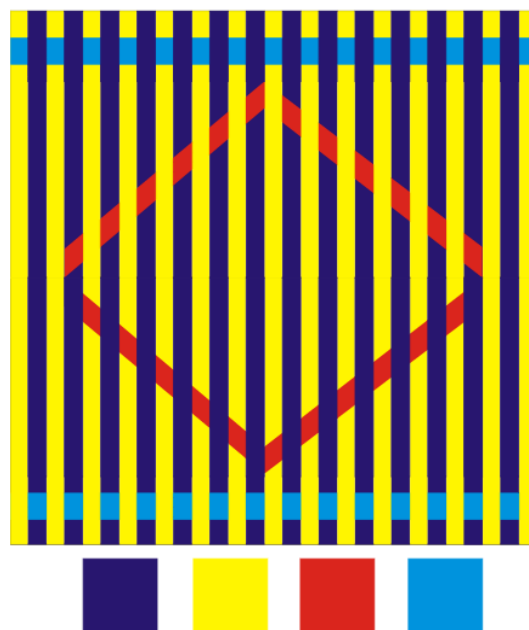


Figura 1.51: Israel Pedrosa. *Vermelho e ciano em mutações cromáticas*. Adaptado de PEDROSA, 2003, p. 138.

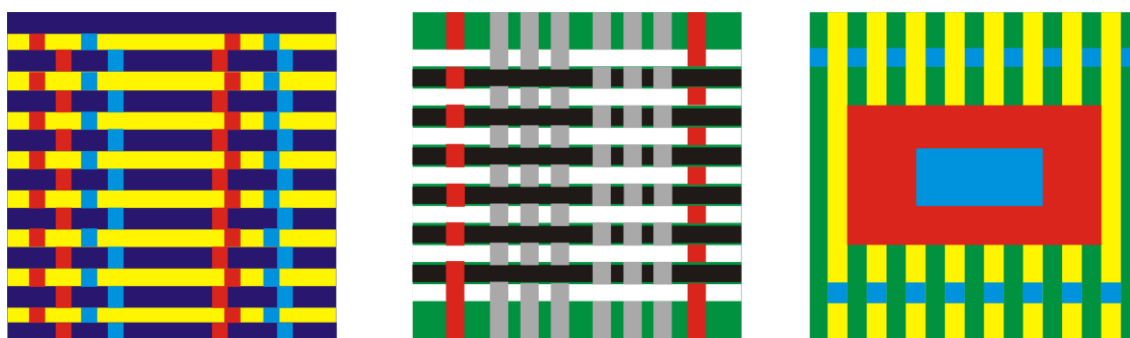


Figura 1.52: Exemplos de variações do “Vermelho e ciano em mutações cromáticas” realizados por alunos, adaptados em Corel Draw. Percebemos que, no último trabalho, sob influencia do verde, vermelho e amarelo, o mesmo azul parece ter três tons diferentes.

2 A TRADIÇÃO DO DEBATE ENTRE A COR E O DESENHO

David Batchelor, expoente da arte contemporânea britânica e pesquisador da cor na arte, do qual veremos mais adiante duas de suas obras, analisa no seu livro *Cromofobia* diversos aspectos da cor na história da arte ocidental, vinculando à contemporaneidade toda a herança estética e artística que será vista nesta dissertação. O autor autentica a importância do estudo da cor pelo viés estético e histórico, como forma de compreensão do cenário da cor da atualidade. Grande parte do livro se dedica ao embate clássico do desenho *versus* cor, pontuando não só as questões históricas como detectando na contemporaneidade a presença desse tema. A cor é vista como alienígena, é considerada perigosa, de instância secundária, indigna de reflexão mais séria em diversos momentos da arte. Seu estudo transcorre na percepção da cor como fenômeno social e de linguagem, principalmente. Mas, continua o artista, se a cor é vista nesses momentos como algo secundário, frívola e perigosa, por que é tão importante excluí-la com tamanha violência? Assim, ele argumenta que a cor tem sido objeto do mais extremo preconceito na cultura ocidental: a cromofobia. Segundo o autor: "(...) Ser chamado de 'colorido' é ao mesmo tempo ser enaltecido e insultado" (BATCHELOR, 2007, p. 81). E a cor continua sendo vista com muita proximidade do universo *pop*, *kitsch*, estrangeiro, primitivo, infantil, vulgar, patológico e artificial.

A cromofobia, segundo Batchelor, é o medo da corrupção e contaminação pela cor. Ela se manifesta nas inúmeras tentativas de purgação da cor na cultura ocidental. Associa-se ao feminino, no que tange à *Queda do Homem* no pecado, à *femme fatale*. O masculino é a disciplina do desenho e do traço. A cor é um acessório, uma maquiagem, que encobre a essência. Ela é perigosa e superficial. Está excluída das preocupações mais superiores da Mente. Seria a própria corrupção da cultura. Entretanto, considero parte da análise de Batchelor passível de certo equívoco anacrônico. A "fobia" às cores, em determinados períodos históricos, não pode ser análoga aos conceitos modernos e contemporâneos. Pastoureau nos alerta desse perigo quando nos diz que não podemos entender a cor na Idade Média através dos conhecimentos modernos de cores primárias e complementares. Cada era possui uma forma de pensamento peculiar. E quem continuasse contestando a cor, para Batchelor, mesmo através de argumentos originais, eruditos e convincentes, optando

pelo uso moderado ou o não uso das cores, seria uma espécie de cromofóbico. Ou seja, a liberdade pessoal de expressão e de opinião a favor de uma austeridade cromática passaria a ser um preconceito contra as cores⁷¹. Isso remete aos tempos atuais, a certas militâncias ideológicas que caracterizam seus opositores ideológicos como preconceituosos, como forma de chantagem, os convertendo automaticamente em “opressores” contra “oprimidos”. Para Batchelor, um dos principais personagens cromofóbicos seria Charles Blanc, um crítico e teórico da segunda metade do século XIX na França. Ele associou a Queda à cor, porém era admirador de Delacroix e endossava as teorias de Eugène Chevreul. “Para Blanc havia apenas duas maneiras de evitar a Queda: abandonando a cor inteiramente ou *controlando-a*” (BATCHELOR, 2007, p. 33). Mas a cor seria o último degrau de uma hierarquia dominada pelo desenho acadêmico. Predominar a cor sobre o desenho seria relativizar o absoluto.

As cores se relacionam com as drogas desde Platão e Aristóteles; os gregos classificaram a cor como uma droga (*pharmakon*)⁷². Na década de 1960, o uso de drogas levou a uma especulação, pesquisa e experimentação de drogas alucinógenas, culminando na estética psicodélica. *She comes in colors (She's a rainbow)*, canção dos Rolling Stones, é lembrada por Batchelor como uma obra emblemática do período. Os *shows* de *rock* tinham, comumente, projeções e cenários com cores fortes e contrastantes, num movimento que remetia aos efeitos alucinógenos das drogas. A arte gráfica, das capas dos discos e *posters*, contribuíram para a consolidação de todo um movimento, seguido de sua própria literatura, nas figuras de Aldous Huxley e outros personagens da chamada *contracultura*. Nesse momento, a percepção parece engolir o conceito. Retoma-se a ideia de desorientação, perda de consciência, abismo e Queda. O cinema, como a literatura, apresenta analogias do embate entre desenho e cor. Wim Wenders (*Asas do Desejo* - 1987), Michael Powell e Emeric Pressburger (*Neste mundo e no outro* - 1946), Victor Fleming (*O mágico de Oz* - 1939)⁷³, Gary Gross (*Pleasantville, a vida*

⁷¹ Cf. BATCHELOR, 2007, p. 29.

⁷² Haveria a cor chamada *pharmakeia*, produzida pela natureza (as cores se relacionam com as drogas no conceito de *pharmakon*), e a *chromata*, produzida pelas relações de composição do artista.

⁷³ A canção “*Over the Rainbow*” é um hino para aqueles que procuram um sonho colorido, uma vida melhor. BATCHELOR, 2007, p. 49.

em preto-e-branco – 1998) e Sam Fuller (*Paixões que alucinam* – 1963) apresentam mundos distintos caracterizados pela ausência e presença da cor.

A noção de autonomia da cor é detectada por Batchelor em Baudelaire. Baudelaire vê na cor os princípios românticos de exotismo, primitivismo, sexo, orientalismo, artifício, cosmética e intoxicação. O primeiro autor cita Roland Barthes, que escreve sobre a pintura e não sobre a fotografia. Se fosse pintor, diz Barthes, pintaria somente cores. O campo da cor seria um campo livre da Lei, da imitação e da natureza.

Sobre a linguagem, Wittgenstein se apresenta a Batchelor como principal referência. Em outro momento, a infância colorida e saturada de cores se dá devido à falta de uma linguagem construída e madura. À medida que se penetram no mundo adulto, as cores tendem a se tornar mais austeras. O meio jovem é mais receptivo às cores e o meio adulto, mais disciplinado, às formas. A nomeação das cores na hipótese Berlin-Kay⁷⁴ propõe a existência de uma hierarquia entre nomes. Preto e branco aparecem sempre em primeiro, seguido do vermelho (como na tríade da Antiguidade), depois amarelo ou verde, azul, marrom, roxo, rosa, laranja e cinza. Algumas culturas, como a vietnamita e a coreana, não distinguem nominalmente verde e azul; o russo possui duas palavras para definir dois tipos de azuis, que acabam sendo duas cores diferentes. A língua *hanunoo* relaciona cores com sensações, como umidade *versus* seca (lembrando exercícios de Johannes Itten e Josef Albers). Batchelor lembra Wittgenstein: não deveriam o preto brilhante e o preto fosco ter nomes diferentes? Sendo assim, os nomes das cores são mais frutos da linguagem e da cultura do que da cor em si. Isso nos levaria a questionar a eficácia de universalização de nomeação das cores primárias. As cores primárias da impressão CMYK são ciano, magenta, amarelo e preto. As cores da televisão são vermelho, azul e verde. As cores comerciais são vermelho, azul, amarelo e verde. As cores primárias, por esse lado, variam de acordo com seu meio⁷⁵. O círculo cromático de primárias e complementares já não atende parte dos artistas contemporâneos, pois esses artistas utilizam mais escalas de cores prontas (como a Pantone, tintas serigráficas e industriais) do que as tradicionais paletas de cores

⁷⁴ BATCHELOR, 2007, p. 107.

⁷⁵ Em termos artísticos, já que tomar o caminho científico levaria a outro tipo de estudo.

(esse assunto será retomado mais adiante). Portanto, afirmo com o autor que: “Cor é natureza, e cores são cultura” (BATCHELOR, 2007, p. 114).

2.1 ANTIGUIDADE: A TRADIÇÃO DO DEBATE ENTRE A COR E O DESENHO

Historicamente, a cor é estudada nas artes, na filosofia e na ciência, desde a Grécia pré-socrática à helenística, com Demócrito, Empédocles, Górgias, Platão e Aristóteles. Górgias foi o primeiro filósofo que teorizou aquilo que conhecemos hoje como *estética*, como produção de sentimentos pungentes. Como a retórica, a arte é moção de sentimentos, mas não visa a interesses práticos, mas ao engano poético (ficção). Nessa espécie de engano, quem engana (o poeta) “está agindo melhor do que quem não engana, e quem é enganado é mais sábio do que quem não é enganado”⁷⁶.

Platão já atribuía a essência da pintura ao desenho, e não na parte sensível representada pela cor. Entretanto, a pintura e a poesia trágica foram banidas da cidade ideal na *República*. A crítica da cor na Antiguidade compreende um aspecto ambíguo que perdurará até os dias de hoje: por um lado a decoração simples, a ideia do falso, mas por outro lado, foi a cor que deu à pintura a vida e a verdade. A valorização do desenho (a parte mais intelectual) sobre a cor (a parte do sensível) caminha em continuidade às teorias platônicas. As origens da dualidade humana entre corpo e alma remetem, segundo Giovanni Reale, na sua História da Filosofia, ao Orfismo da Grécia pré-socrática⁷⁷. O Orfismo é a crença de que a alma, imortal, é aprisionada no corpo pela culpa original. As sucessivas reencarnações tem a finalidade de expiar essa culpa, até que se cesse o ciclo de reencarnações. Apenas os iniciados serão recompensados, através da *gnose*. Platão, por outro lado, falou de "um retrato que é ainda um esboço e não representa claramente o original porque ele ainda tem de ser pintado em cores devidamente equilibradas com o outro"

⁷⁶ REALE; ANTISERI, 2003, p. 79.

⁷⁷ Ibidem, p. 9.

(*Statesman* 277 bc)⁷⁸. Para Platão e Aristóteles, o objetivo da arte era a imitação da natureza; cor não deve nem mais nem menos dificultar este objetivo.

A condenação platônica dá início ao problema da imagem e da representação, e as discussões sobre cor correm paralelas ou desempenham papel fundamental nesse pensamento⁷⁹. A imitação possui em Platão um caráter de coisa enganosa, de um *fantasma* de algo superior. Aquele que conhecesse realmente o objeto, não o imitaria, o faria em sua plenitude, trazendo mais honra e proveito⁸⁰. O pintor não pode entender em absoluto a Verdade, pois ele lida apenas com a aparência⁸¹. O Belo, aqui, não está vinculado à arte. A música é superior às artes plásticas, pois se aproxima do Ideal. Entretanto, *A República* de Platão é considerada um texto irônico, pois os diálogos constatam que a república ideal não pode ser alcançada. Giovanni Reale nos lembra de que Platão não negou a existência e o poder da arte. Negou apenas que a arte tenha valor em si. A arte serve ao verdadeiro e ao falso. Entregue a si mesma, a arte serve ao falso. Sendo assim, a arte deve se submeter à filosofia, que é a única maneira a alcançar o verdadeiro⁸². A arte figurativa, por si, imita apenas a aparência.

Aristóteles reabilitou o conceito de imitação depreciado por Platão, apesar de não ter se dedicado a nenhum estudo mais aprofundado sobre a pintura. Segundo ele, na *Arte poética*, sendo o poeta um imitador, assim como o pintor, existiriam três maneiras de imitar: como elas eram, como os outros dizem que são e como deveriam ser⁸³. A respeito da tragédia, Aristóteles comenta:

⁷⁸ GAGE, 1993, p. 15

⁷⁹ Para Platão, as ideias dos objetos são absolutas, como a ideia da mesa e a ideia de cama. O artesão, que fabrica o móvel, não o fabrica segundo a sua ideia pessoal, pois a ideia já existe em absoluto. O artesão produz a semelhança da ideia, uma imagem. O pintor, por sua vez, representando o objeto do artesão, imita a ideia em uma terceira espécie, afastado da verdade em três graus. O pintor (assim como o poeta trágico) seria o imitador, e não o artesão. Questionado se a pintura poderia imitar a ideia, Platão diz que não, que essa só poderia imitar as aparências da realidade, exemplificando com a ideia da cadeira. Segundo Lichtenstein, Platão tem como parâmetros Zêuxis e Parrásio, introduzidos por Apólodres no séc. V a.C.

⁸⁰ PLATÃO, 1981, p. 365.

⁸¹ Jacqueline Lichtenstein (1994), autora fundamental dessa dissertação, faz críticas exaustivas a Platão pela sua condenação da pintura e da poesia trágica, pois a grande consequência foi a desconfiança eterna da cultura ocidental em relação à imagem, à cor e ao artista, visto em determinados momentos como sofista e enganador.

⁸² REALE; ANTISERI, 2003, p. 150.

⁸³ ARISTÓTELES, 2007, p. 88.

O princípio, e como que a alma da tragédia é a fábula; só depois vem a pintura dos caracteres. Algo de semelhante se verifica nas artes do desenho: se o artista espalhasse as cores, por mais sedutoras que fossem, como que ao acaso, não causaria prazer tão intenso como se apresentasse uma imagem de contornos bem definidos (ARISTÓTELES, 2007, p. 37).

Para Lichtenstein, a oposição Platão/Aristóteles serve de ponto de partida e paradigma. As maiores referências da pintura usadas no Renascimento vêm da *Arte retórica* e da *Arte poética*. A *mimese* como imitação das ações humanas, para Aristóteles, era uma tendência natural e um meio de busca do conhecimento (como em Leonardo da Vinci), resgatando sua própria dignidade. É um meio de conhecimento que permite, através da imitação, o conhecimento do gênero. A defesa da cor foi uma característica do pensamento antiplatonista na pintura, como afirma Lichtenstein que, logo de início, ela foi objeto de uma tensão que percorrerá todas as teorias da representação⁸⁴. Toda a teoria clássica da representação diz que o discurso deve produzir imagem, onde se vê a representação subordinada à linguagem⁸⁵. Dessa forma, parece claro que o futuro da cor na pintura estaria vinculado à retórica como voz, como gesto corporal e na eloquência do discurso. A cor, na pintura, ocupou em relação ao desenho a mesma posição do corpo em relação ao discurso, na retórica, ou seja, um lugar desconfortável no pensamento platônico. Para Platão, o agradável e a vaidade não devem superar em importância o melhor e a Verdade. A retórica pode se tornar um sofisma, uma sedução prazerosa condenável. Segundo Lichtenstein, uma “toaleta” pesará sobre toda a história das artes visuais⁸⁶. Assim, somente o inodoro, o insípido e o incolor seriam bons, verdadeiros e belos; e as leis da representação deveriam seguir esses parâmetros. Ironizando de certa forma o pensamento de Platão, Lichtenstein afirma que quem diz amar exclusivamente a verdade, só se interessaria por pinturas incolores ou desenhos, ou seja, nenhuma pintura.

Todas as teorias que desejam a legitimação da representação das aparências, do desejo, do heterogêneo, das diversidades e da própria retórica se fundamentam em

⁸⁴ LICHTENSTEIN, 1994, p. 13.

⁸⁵ Ibidem, p. 38.

⁸⁶ Toaleta: coisa prejudicial, enganadora, indigna de um homem livre, que ilude através das aparências, de cores, de um brilho superficial e de roupagem de tal maneira que a procura de uma beleza emprestada acaba desdenhando a beleza natural que a ginástica propicia (LICHTENSTEIN, 1994, p. 46).

Aristóteles⁸⁷. Aristóteles considera a imagem em função de suas próprias qualidades, sejam elas poéticas ou pictóricas. Deixando de ser inteiramente subordinado à verdade e ao bem, o belo vai adquirir uma autonomia que legitima as liberdades artísticas e o prazer estético fornecido por suas representações. Aristóteles interpreta a *mimese* artística segundo uma perspectiva oposta a Platão, que longe de reproduzir passivamente a aparência das coisas, quase as recria segundo uma nova dimensão⁸⁸. Essa dimensão é a do possível e da verossimilhança. A produção poética superior, através da verossimilhança, é um conciso imaginário da experiência de vida de uma cultura. A representação deve representar o seu modelo melhorado, a partir não só dos critérios de semelhança como também os da conveniência. Assim sendo, a cor está para a pintura assim como a carne está para o corpo. O ideal de uma pintura sem cor seria o ideal de um corpo sem carne, um fantasma de um corpo preocupado exclusivamente com o conhecimento. A verossimilhança, agindo além das regras e padrões da *mimese* platônica, prova que os elementos não miméticos constituem uma essência da retórica. Com afirma Lichtenstein, isso depende muito mais do talento do artista, do poeta e do orador do que as condições específicas da representação⁸⁹. Por outro lado, como se preservaria o primado da linguagem quando o discurso retórico se faz com demasiada persuasão?

Em Epicuro, no seu hedonismo, como recorda Reale, mais adiante, na era da filosofia helenística, a essência do homem é material, e também necessariamente será material o seu *bem específico*, que torna o homem feliz. Para os epicuristas, o bem é o prazer⁹⁰. Se para Platão a sensação confunde a alma e desvia do ser, Epicuro inverte essa posição, argumentando que a sensação é objetiva e verdadeira porque é produzida pela própria estrutura atômica da natureza⁹¹.

⁸⁷ A diferença entre o verdadeiro e o verossímil implica a preferência entre o persuasivo e o reprodutivo: a verossimilhança se torna em Aristóteles aquilo que seria incompatível com o platonismo. Aristóteles diz que nada chega à inteligência se não passar pela imaginação simbólica, que por sua vez forma imagens. A produção poética condensa essa experiência, e se não há uma produção poética não há uma imagem da cultura. Sendo assim, aquilo que não é imaginável não é pensável, possível.

⁸⁸ Da mesma forma, ao definir e defender a catarse, o Estagirita se opõe à Platão. REALE; ANTISERI, 2003, p. 232.

⁸⁹ LICHTENSTEIN, 1994, p. 70.

⁹⁰ REALE; ANTISERI, 2003, p. 269.

⁹¹ Ibidem, p. 261.

Para os oradores romanos, como Cícero⁹² e Quintiliano, saber usar a ferocidade da eloquência é a marca do autêntico orador, continua Lichtenstein, lembrando ao leitor que a cor é tratada aqui como um elemento de eloquência. A ação transforma o discurso em espetáculo, o orador em ator e o auditório em público. Persuadir não é apenas agradar, menos ainda educar, mas agir com violência sobre o auditório, transportá-lo pela força de uma emoção irresistível. A inflamação do auditório caracteriza a eloquência sublime. Dessa forma, o estatuto do corpo (cor) é elevado na arte da oratória. Entretanto, Cícero⁹³ reconhece e apoia em Platão a condenação aos oradores que manipulam e enganam movidos pela torpe vaidade. A eloquência se relaciona com a memória, pois se baseia em uma técnica de figurabilidade. Trata-se de gerar realidades invisíveis para o espaço figurativo. Para Quintiliano, de acordo com Lichtenstein, a vaidade e o ornamento são culpados quando submetem o corpo ao poder de outro, como um escravo que é ornamentado com cosméticos para a venda. Nesse ponto, o aspecto da natureza do corpo (e da cor) como imagem, paixão e prazer deixa o terreno metafísico para ocupar o espaço da política e sociedade. O orador apelará para a imaginação, denominada *fantasia*, induzindo efeitos de visibilidade sem a necessidade de recorrer a efeitos visíveis⁹⁴. Entretanto, Quintiliano lembra que há casos que não podem admitir “cores” no discurso, onde a forma e conteúdo devem pender para a Verdade e não para o prazer. A culpa da eloquência cosmética, para Quintiliano, não reside na mulher, mas no jeito efeminado, na devassidão, que se apresenta em maior grau no sexo feminino e nos eunucos, na beleza suspeita proporcionada pelas maquiagens. Usada pelo homem, a imagem se torna caricatural e monstruosa.

Plotino, de acordo com seu mestre Platão, excluiu as cores da categoria de beleza por considerá-las parte de uma beleza superior; seriam “amáveis”⁹⁵. Plutarco

⁹² Segundo Reale, Cícero, apesar de apresentar uma filosofia inferior baseada em diversas escolas, constrói a ponte na qual a filosofia grega se introduz de vez na cultura romana. *Ibidem*, p. 308.

⁹³ Para Cícero, de acordo com Lichtenstein, Platão confundiu a verdadeira eloquência, que seria a sublime arte da retórica dos oradores, com o sofismo ou uma ilusão de filosofia.

⁹⁴ *Ut pictura poesis*, termo criado por Horácio, define um paralelo entre a pintura e a poesia. No Renascimento, o termo tornou-se uma doutrina. O *status* e privilégio da pintura como arte liberal é valorizado, até então reservado às artes da linguagem. O mesmo ocorre com a comparação entre a pintura e a música, entre sons e cores, que culmina no triunfo da estética da cor no séc. XX. Segundo Lichtenstein: “O caso mais exemplar é certamente o de Kandinsky. Os laços que o uniram ao compositor Arnold Schoenberg ilustram, da forma mais evidente, o papel desempenhado pelo *Ut musica pictura* na história das vanguardas (LICHTENSTEIN, *O paralelo das artes*, 2004, p. 120)”.

⁹⁵ GAGE, 1993, p. 14.

argumenta, por outro lado, como nas imagens, que a cor é mais estimulante do que o desenho de linha. Ela é próxima à vida, e cria uma ilusão, portanto a falsidade poética combinada com plausibilidade é mais marcante, e dá mais satisfação que o trabalho que é elaborado em metros e dicção, mas desprovido de mitos e ficção⁹⁶.

Plínio, o Velho, havia distinguido várias fases na carreira do lendário pintor helenístico Apeles. Plínio aponta uma distinção no uso de cores *austeri* (que ele defendia) e cores *floridi*, relacionadas às questões ocidentais e orientais. No início houve a fase de cores floridas e depois a fase de cores austeras. Isso foi uma extensão de uma velha controvérsia entre a Ática e a Ásia, havendo na Ática uma arte direta e de simplicidade e a arte da Ásia ornamental e rebuscada, também associada ao feminino. Para as cores, na história da arte ocidental, é importante perceber a base da sensualidade oriental, que chegou à Europa desde a Antiguidade clássica, inclusive pelos materiais de arte⁹⁷. Os aticistas reprovavam as gesticulações, teatralidades, choros e vociferações patéticas e lânguidas do asianismo⁹⁸. Segundo Debray, Plínio valoriza as cores devido à sua origem, vegetal ou mineral, e não pela maneira como são dispostas, pelo gênio humano⁹⁹.

2.2 IDADE MÉDIA, TEOLOGIA E METAFÍSICA DA COR

Como foi dito na introdução, a Idade Média foi vista de forma obscura, enegrecida pela falta de conhecimentos e ideologias, concebida como um período de misticismo cristão alienante, opressor e atrasado. Bazin comenta que os enciclopedistas e Voltaire mergulharam toda a Idade Média na barbárie, cabendo ao Romantismo reabilitá-la¹⁰⁰. Sendo assim, deixo aqui algumas considerações a respeito da Idade

⁹⁶ Ibidem, p.15.

⁹⁷ O poeta Petrónio, seu contemporâneo, em *Satyricon II*, mencionou a influência na pintura romana com artes orientais, como a egípcia, árabe e chinesa, o que estigmatizava a luxúria no gosto romano (GAGE, 1993, p. 15).

⁹⁸ LICHTENSTEIN, 1994, p. 96.

⁹⁹ Para Plínio, a arte deveria estar a serviço dos deuses e da Cidade, sendo triviais e incívicas as pinturas murais nas casas particulares. Vitrúvio realça a importância das cores na arquitetura e decoração, mas com cautela, para não haver exageros e desperdícios (em referência ao gosto de Nero) (DEBRAY, 1993, p. 182-183).

¹⁰⁰ BAZIN, 1989, p. 118.

Média, uma longa época de muitos conhecimentos e avanços para o pensamento, inclusive para a discussão da cor. A Idade Média pode ser qualificada como uma Idade de luz, e não como Idade das trevas. O termo *tenebrae* foi dito por Petrarca, no séc. XII, ao se referir aos tempos anteriores ao seu. Existem diversas temporalizações da Idade Média; em alguns pontos da Europa ela foi até o séc. XIX¹⁰¹. O predomínio do catolicismo na Europa foi sendo construído gradualmente, ao longo dos séculos, se consolidando no período românico e gótico. A Igreja Católica disputou espaço e combateu doutrinas e religiões que também geraram enormes conflitos e guerras, como a greco-romana, as doutrinas cristãs do arianismo, o catarismo, o gnosticismo, o Islã, além do paganismo de origem bárbara (céltica, viking, etc.). A sofisticação do pensamento na época da dissolução do Império Romano do Ocidente se apresenta em figuras como Santo Agostinho, Martianus Capella e Boécio. Nesse momento ocorre a conexão da teologia com a filosofia grega. Entre as grandes contribuições do período medieval estão o desenvolvimento das escolas, abadias e universidades, com a expansão do conhecimento em contraponto às sociedades secretas da Antiguidade. As três grandes disciplinas eram a medicina, o direito e a teologia. Os hospitais propiciaram a valorização dos inválidos, deficientes e fracos. A dignificação da mulher foi concebida através das santas católicas e se opunha à visão da mulher na Antiguidade; mulheres famosas pela corrupção (Messalina, Salomé, Agripina, entre outras). A suspensão da escravidão foi outro ponto importante, pois o cristão não podia ser escravo¹⁰². E foi na Idade Média que ocorreu o desenvolvimento das tecnologias das grandes navegações do Renascimento¹⁰³.

¹⁰¹ A data mais difundida da queda do Império Romano do Ocidente e início da Idade Média é 476 a.C., definida por Edward Gibbon (1737-1794). Para Henri Pirenne (1862-1935), foi com a invasão dos muçulmanos no séc. VII. Nos séculos VI, VII e VIII ocorreu a primeira Idade Média, com a fusão dos romanos com bárbaros, mantendo-se as mesmas estruturas romanas. Nos séculos XI e XII ocorreu o Feudalismo ou Sistema senhorial, além da Unificação cristã da Europa. O Império Bizantino, que é o Império Romano do Oriente, se estendeu até 1453 (Gibbon). Existem diferentes Idades Médias de acordo com o lugar. A mais popular é a estrutura medieval francesa. Os séculos XII e XIII se definem como a era das catedrais e do renascimento urbano; é a imagem medieval mais popular, com mais registros e fontes primárias.

¹⁰² A escravidão foi ampliada pelo Islã durante toda a Idade Média (Miguel de Cervantes foi escravo de muçulmanos durante cinco anos, já no séc. XVI), e seria retomada pelos cristãos no Renascimento com a descoberta das Américas, de forma geral. Os reinos e tribos da África subsaariana lutavam entre si e se escravizavam mutuamente.

¹⁰³ Sobre a Idade Média, é fundamental a leitura do medievalista francês Jacques Le Goff, que apresenta com muita clareza estes assuntos aqui citados. Outra referência que desfaz preconceitos é *Como a Igreja Católica construiu a civilização ocidental*, de Thomas E. Woods Jr.



Figura 2.1: (1) Portadas da Catedral de Chartres. À direita, o tímpano que representa as artes liberais. Disponível em: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/royal_portals.html. Acesso 23 out. 2012.
 (2) Tímpano que representa as artes liberais. Disponível em: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/royal_portals.html. Acesso 23 out. 2012.

Para construirmos uma ponte com o Renascimento, onde o debate sobre a cor alcança grandes dimensões que reverberam na contemporaneidade, devemos recordar as discussões em torno das artes liberais e artes mecânicas. Segundo Pevsner, desde a Idade Média os pintores e escultores se reuniam em guildas ou *compagnias*¹⁰⁴. Os escultores deviam pertencer à *Arte dei Fabbricanti*, porque a maioria trabalhava com pedra; os pintores tinham de ser filiados à *Arte dei Medici, Speziali e Merciai*, porque trabalhavam com pigmentos. Martianus Capella, ainda no séc. V, realizou estudos sobre as sete artes liberais: gramática, retórica, dialética (*trivium*), música, astronomia, aritmética e geometria (*quadrivium*). Entretanto, as artes mecânicas também gozavam de respeito e direito a honra: os mestres de

¹⁰⁴ PEVSNER, 2005, p. 105.

ofícios tinham títulos e respeito; algumas catedrais góticas apresentam nas fachadas as profissões dos arquitetos e artistas. Mas, por enquanto, deixemos esse assunto de lado, pois ele será visto com mais atenção no Renascimento mais adiante.

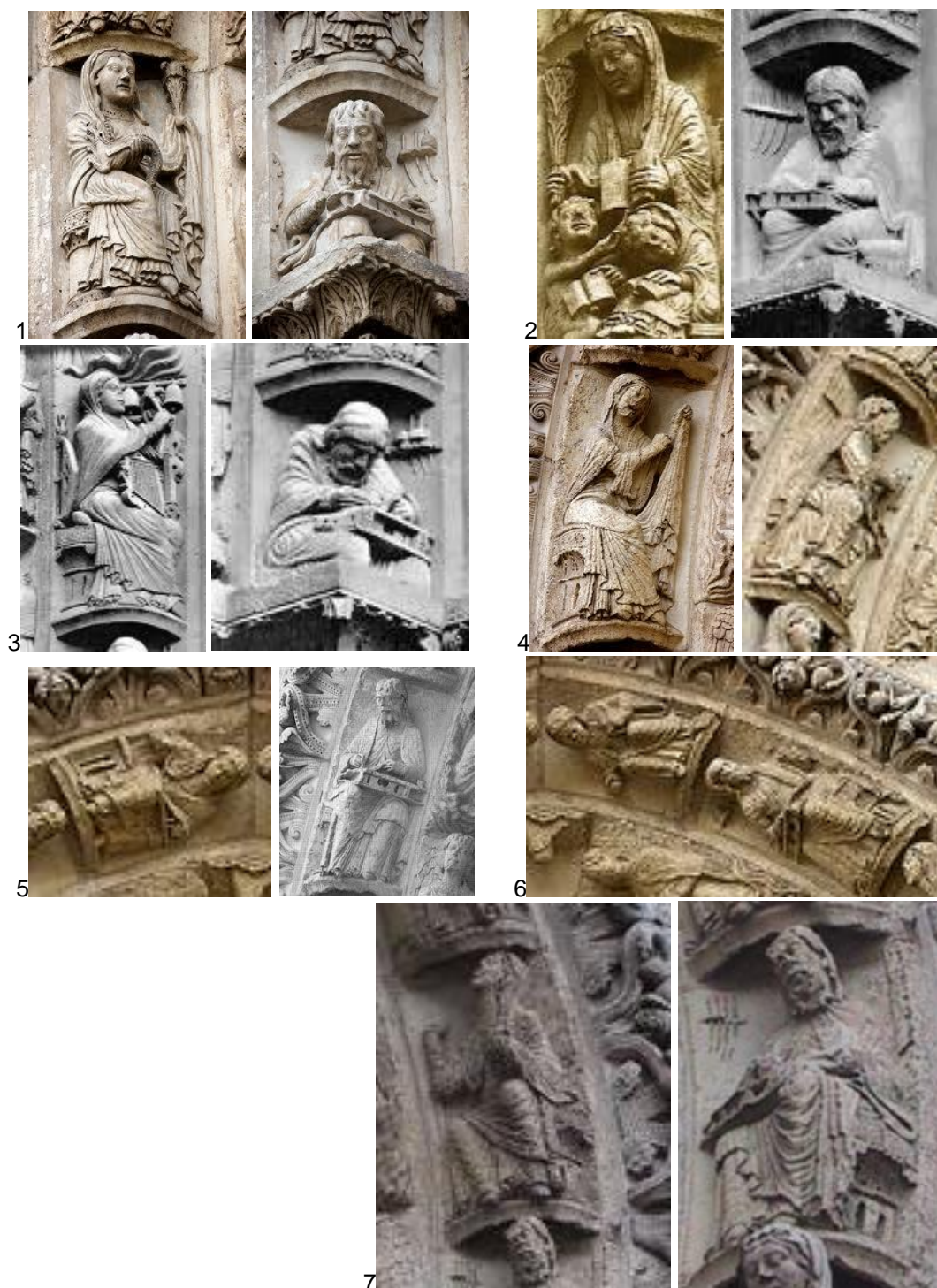


Figura 2.2: Detalhe do tímpano com a representação das artes liberais, e seu correspondente representante: (1) Dialética - Aristóteles; (2) Gramática – Donato ou Cesaréo; (3) Música – Pitágoras; (4) Retórica – Cícero; (5) Geometria – Euclides; (6) Aritmética – Pitágoras; (7) Astronomia – Ptolomeu. Disponível em: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/royal_portals.html. Acesso 23 out. 2012.

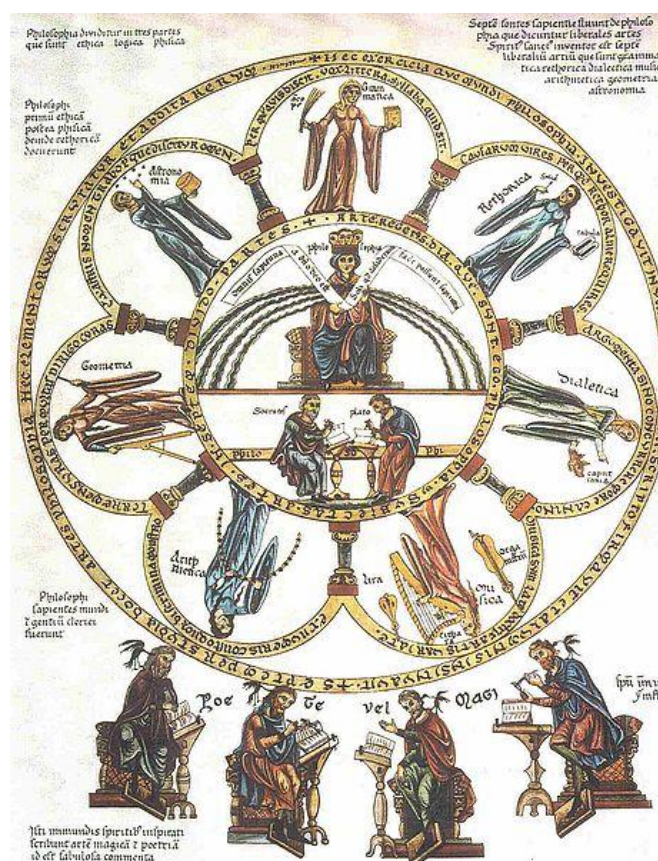


Figura 2.3: Herrad von Landsberg. *Sete Artes Liberaei. Hortus deliciarum*, 1180. Disponível em: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/royal_portals.html. Acesso 23 out. 2012.

Durante a Idade Média, a teologia católica ocupa o campo de discussão referente à cor, já que ela constitui-se como a herdeira da filosofia grega agregada à fé cristã na Europa¹⁰⁵. A iconoclastia e a iconofilia assumem o corpo da discussão clássica entre o desenho e a cor, entre a alma e o corpo. Na iconoclastia, a imagem é imperfeita, privada de sua configuração plena que somente Deus possui, e a representação seria imoral ou pecaminosa. Na iconofilia, as imagens são defendidas como uma representação legítima do divino, que se manifesta no mundo sensível através da matéria. Não caberia aqui citar com mais detalhes as discussões iconófilas e iconoclastas, mas é possível entendê-las quando nos submetemos à análise da cor esteticamente. Entre os autores que se destacam, como aponta Lichtenstein, figuram personagens como Pseudo-Dionísio Areopagita (final do séc. V), que diz que o nosso espírito é incapaz de ascender à contemplação das formas divinas, muito

¹⁰⁵ A filosofia grega é percebida pelos teólogos como a base do pensamento que foi preparada, por ordem divina, antes do nascimento do Cristo, para que a metafísica cristã fosse assimilada com mais facilidade e complexidade nos tempos futuros. A teologia cristã foi tornando-se menos poética e mais racional, já que em seus fundamentos encontra-se a própria filosofia grega.

menos a sua representação (o homem deve se guiar a outras formas de beleza semelhantes à Divina, analogamente)¹⁰⁶. João Damasceno (c. 650 - c.749) compreende a representação não do invisível, mas daquilo que se faz visível. Como definir aquilo que não tem forma, imponderável, sem dimensões? Fica evidente que não se pode fabricar imagens do Deus invisível. Mas o Deus feito homem, na figura do Salvador, se torna visível. A figura do Filho representa o Pai na totalidade. Sendo assim, podem existir imagens de coisas invisíveis e obscuras; imagens simbólicas ou análogas das realidades invisíveis. O homem deve estar ciente da diferença entre a imagem e o absoluto. Para São Boaventura (1221-1274), as imagens impressionam mais o espírito que as palavras. A imagem de Cristo não necessita uma representação garantida textualmente. A imagem pode usar os próprios elementos artísticos como forma de exaltação, desde que se observe a discrição¹⁰⁷. Para São Tomás de Aquino (c. 1224-1274), a idolatria não é pecado, mas seu posicionamento se argumenta apresentando os pontos de vista conflitantes, como, por exemplo, se a imagem de Cristo deve ou não ser adorada como uma adoração de latria¹⁰⁸. Guillaume Durand de Mende (1230-1296), referência medieval sobre a mística do culto divino, diz que todos os ornamentos para a celebração do culto divino são repletos de signos e mistérios, através das cores, dos temas iconográficos e dos elementos da arquitetura¹⁰⁹.

Por outro lado, para São Bernardo (1091-1153), as cores constituem uma vaidade (*vanitas*). O santo experimenta uma grande aversão à policromia. Ele rejeita e abomina tudo que se origina de uma variedade de cores, como os vitrais, as iluminuras policromáticas, a ourivesaria e pedras cintilantes (como a arte bizantina). Mas, desse modo, longe de admirar o preto, o condena como a pior das cores por relacioná-la ao maligno¹¹⁰. Panofsky ressalta que São Bernardo desaprova a arte em geral não porque não percebesse seu encanto, mas porque reconhece o perigo. Suger saúda a beleza material e não a trata como tentação; dessa forma acaba por valorizar o trabalho do artista/artesão do que apenas o material em si¹¹¹.

¹⁰⁶ LICHTENSTEIN, *A teologia da imagem e o estatuto da pintura*, 2004, p. 19.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁹ LICHTENSTEIN, *Da imitação à expressão*, 2004, p. 31.

¹¹⁰ PASTOUREAU, 2011, p. 60.

¹¹¹ PANOFKY, 2011, p. 177.

Avançando um pouco na história e saindo da Idade Média, de acordo com Pastoureau, quando fala da cor e a moral no protestantismo, João Calvino (1509-1564) diz que recorrer às imagens é voltar-se contra o verdadeiro Deus. A simples presença de uma imagem em uma igreja introduz o germe da corrupção. A glória de Deus é corrompida pela falsidade. Seu discurso percorre a adoção de imagens na idolatria como também nos usos pedagógicos defendidos pela Igreja de Roma. No Concílio de Trento (1545-63), a questão de saber se a representação de Deus ou de Cristo pode levar à idolatria, de forma a descaracterizar a fé, é de ordem teológica. A Contra-Reforma definiu uma legislação da imagem, da iconografia e de diversas formas de representação, como as mitológicas. A ameaça da Reforma exige uma atenção maior à decência e ao decoro em relação às imagens (e as cores), ao mesmo tempo em que a exaltação das imagens é favorecida, como as dos anjos. Pastoureau analisa uma parte do universo da cor, no período barroco, que exprime o debate no seio do protestantismo sem, no entanto, mencioná-lo diretamente¹¹². O preto torna-se o símbolo das virtudes cristãs, assume uma dimensão ética e moral. As preocupações morais vão desde a renúncia aos excessos materiais e aos tecidos de cores vibrantes, sinalizando moderação e virtude. Os costumes protestantes recomendam um código de cores baseado no eixo preto, branco e cinza, contra as cores vivas ou muito vistosas. Lutero vê na cor vermelha o símbolo da Igreja de Roma; e a policromia das imagens e vitrais católicos propicia a adoração de ídolos. Ao repúdio às cores, se juntam outras questões protestantes, como a condenação da representação antropomórfica dos seres divinos e da hagiografia dos santos e do clero. A missa católica é vista como teatral, ostentadora de adornos, cores e riquezas incompatíveis com a moral cristã reformista. Segundo Calvino, o ornamento mais belo é a palavra de Deus (sem, no entanto, condenar as artes plásticas, que devem estar de acordo com a doutrina). A arte não deve representar o criador, e sim a criação. O pintor deve trabalhar com moderação, harmonia, ordem e perfeição. Pastoureau questiona se haveria uma paleta monocromática protestante, que ele

¹¹² Pastoureau salienta que o século XVII é um dos períodos mais sombrios e pretos da história, muito mais que alguns períodos estereotipados da Idade Média (sempre vista, erroneamente, como tenebrosa). Os conflitos religiosos (uma das causas do Absolutismo), o puritanismo e a intolerância marcam esse período. Apesar de pouco divulgada, a caça às bruxas, atribuída sempre à Santa Inquisição da Igreja Católica, foi fomentada principalmente pelo protestantismo. Além da obra mais famosa sobre bruxaria, *O martelo das feiticeiras*, outras obras, como *De la démonomanie des sorciers* (1580), do filósofo e jurista protestante Jean Bodin (1529-1596), foi muito popular, apresentando diversas punições e categorias de bruxarias e associações com o maligno. Frequentemente os protestantes se mostraram mais brutais e intolerantes que os católicos.

acredita existir. A sobriedade geral, pouca variedade de cores, importância do preto e das tonalidades escuras, efeitos de grisalha e rupturas dramáticas de tonalidade compõem o repertório cromático puritano protestante. Esse comportamento também é observado em parte dos pintores católicos do movimento jansenista, como Philippe de Champaigne. Remetendo ao debate entre o desenho e a cor, há o reforço da ideia da cor como dissimulação, luxo, artifício e ilusão. Por outro lado, acentua a reação católica “cromófila”, e a ascensão do barroco. A igreja é o espaço que representa a Jerusalém celeste, e esse dogma justifica sua suntuosidade. É o oposto da moderação protestante. Porém, o bom católico deve manter seu vestuário sóbrio, longe de extravagâncias cromáticas. A “cromoclastia”, fenômeno descrito por Pastoureau no *Dicionário das cores do nosso tempo*, baseia-se em uma imagem de mundo em preto e branco¹¹³.



Figura 2.4: Lorenzo Lotto. *Retrato de um jovem na frente de uma cortina branca*, 1508 (detalhe). Viena, Museu Kunsthistorisches. Fonte: (PASTOUREAU, 2011, p. 103).

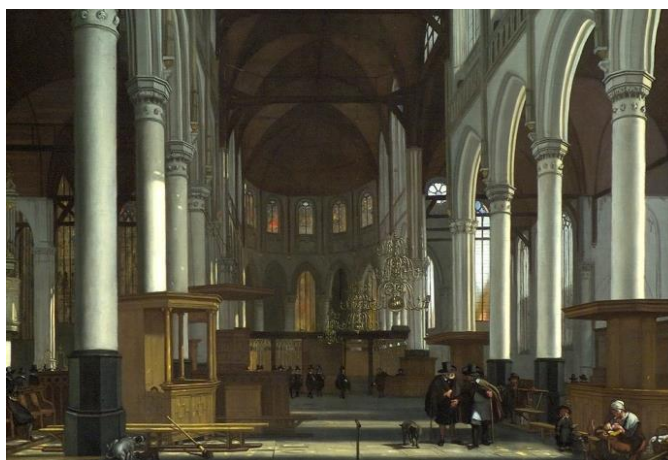


Figura 2.5: Emmanuel de Witte. *Interior de um templo*, c. 1660 (detalhe). Fonte: PASTOUREAU, 2011, p. 124-125.

¹¹³ Os *smockings* e as vestimentas da noite, por exemplo, derivariam, de certa forma, da moral protestante da cor, além de objetos industriais dos séculos XIX e XX.

2.3 RENASCIMENTO: O DEBATE ENTRE COR E DESENHO

“(…) Desde Platão, a filosofia tem condenado a ilusão em nome da necessária distinção entre imagem e real” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 171). O prazer do simulacro é perigoso, pois pode levar o espectador a considerar o real como sendo uma imagem, e o próprio sujeito como um ser fictício nesse espaço, perdendo não a só a certeza das coisas como a certeza de si próprio. Considerando esse aspecto, Petrarca escrevia que existiriam dois prazeres do engano: o *agrestis*, do ignorante, e o *ingeniosis*, do experiente consciente. Enganar e agradar. O elogio da cor necessita de uma base teórica que a autonomize, que considere a ilusão e as aparências como uma verdade em si¹¹⁴.

Durante o Renascimento, o debate ganha destaque entre os filósofos e artistas¹¹⁵. O que é mais importante: o desenho ou a cor? A forma ou o colorido? Jacqueline Lichtenstein aponta que a cor recebe um corpo teórico estruturado (mas não uma disciplina) nas artes plásticas durante o séc. XVII, diante dos defensores de Poussin (o desenho) em oposição aos de Rubens (a cor). Porém, foi no Renascimento italiano que o debate tomou corpo. Rafael e Ticiano já eram protagonistas de uma rivalidade entre as escolas florentina e romana contra a veneziana e lombarda, sendo as primeiras defensoras do primado do desenho e as últimas de caráter colorista. Debray, salientando a polêmica, escreve: “A pintura aproxima-se do espírito quando é desenho, e do corpo quando é cor” (DEBRAY, 1993, p.87). Aos olhos dos partidários do *disegno*, definir a pintura pela cor seria por em risco a condição de arte liberal recém adquirida. Vasari define o desenho segundo dois aspectos, um teórico e outro prático. O desenho confere a dignidade intelectual à pintura, que por esse motivo seria (a pintura) superior à escultura. Foi também nesse período que a pintura se consagra como o paradigma para as artes plásticas. De forma geral, os argumentos dos defensores do desenho se baseiam na estrutura grega da nobreza intelectual do desenho contra a sedução matéria da cor. O desenho está para o espírito, enquanto a cor está para os sentidos. Sua sedução é condenável porque desvia do Verdadeiro e do Bem¹¹⁶. A respeito disso, Régis

¹¹⁴ Vale lembrar do “engano poético” de Górgias, visto anteriormente.

¹¹⁵ Com a ascensão da pintura como arte liberal no Renascimento, é cada vez mais presente o discurso intelectual oriundo dos artistas, discurso antes privilégio dos filósofos.

¹¹⁶ Essas ideias remetem a Platão e São Bernardo.

Debray¹¹⁷ comenta “(...) O olho é o órgão bíblico do embuste e das falsas certezas, por culpa de quem se adora a criatura em vez do Criador, (...)” (DEBRAY, 1993, p.76). Já os defensores da cor argumentam que as cores são indispensáveis, dão vida aos seres de carne e definem a própria pintura em si. As cores perdem seu caráter “perigoso”, pois, através da ciência, começam a serem medidas e controladas, além de assumirem papéis classificatórios científicos (zoologia, botânica, cartografia, medicina)¹¹⁸.

Entretanto, Pastoureau aponta uma origem do debate renascentista *desenho x cor* em uma arte do final do gótico: as grisalhas. As grisalhas são imagens monocromáticas, surgidas no vitral e na iluminura, por volta de 1300-1330, onde geralmente predominam o preto, o cinza e o branco. Elas dão prioridade ao desenho sobre a cor. Sendo assim, o trabalho com o desenho é mais virtuoso e se enaltece mais que em uma pintura policromática, o que muitos artistas viam como uma possibilidade de expressar seu talento como desenhistas. John Gage comenta que as grisalhas ainda eram comuns como maneira de se apresentar os estudos e projetos, na forma de desenhos, sem um tratamento cromático bem elaborado, considerando o desenho a parte principal e intelectual da obra. Segundo Gage, Cennino Cennini¹¹⁹ deu grande contribuição ao descrever e detalhar a pintura de seu período, incluindo técnicas de desenho e pintura. Não há comparações e antítese entre a cor e desenho em seus estudos. Para ele a cor e o desenho eram fundamentais para a pintura e o desenho em *chiaroscuro* era uma etapa para a aplicação da cor. Alberti não apresenta nenhum argumento do desenho contra a cor. Se uma pintura tem que ter um bom desenho (*bene conscriptam*), tem que ter também um excelente (*optime*) colorido. Em contraste com os pintores antigos que tinham suas paletas de cores restritas, Alberti recomenda que todas as espécies de cores devem estar na pintura, *cum gratia et amenitate*. Alberti relata a simpatia gerada por contraste entre certas cores, em especial vermelho, verde e azul, e uma clara noção medieval predecessora da harmonia. Na tela *Parnassus*, pintada para

¹¹⁷ Sobre a hierarquia grega das artes (em primeiro lugar a poesia e a música), Debray comenta que a “arte dos jardins”, o arranjo de objetos naturais, está no mesmo plano da arte do desenho. A cor vem depois, indigna e vulgar, atrativa e ornamental. O desenho é mais nobre porque penetra nas ideias.

¹¹⁸ PASTOUREAU, 2001, p. 153.

¹¹⁹ Cennino d'Andrea Cennini é autor do livro *Il libro dell'arte*, escrito no início do século XV sobre a arte do Renascimento (pigmentos, pincéis, painéis, afresco, técnicas e materiais da época).

Isabella d'Este, Mantegna seguiu as orientações de Alberti sobre os contrastes de cores para criar variedade, incluindo o uso de branco para ressaltar outras cores mais vivas¹²⁰. Gage encontra mais argumentações em Alberti em relação ao caráter decorativo das cores, comparando a pintura ao mosaico. Assim, Alberti estava pensando nas demandas da pintura como sendo bastante diferentes em diferentes contextos de arquitetura¹²¹.



Figura 2.6: Grisalha: *Peregrinos no Monte São Miguel, salvos pela intervenção da Virgem*. Miniatura de uma compilação dos Milagres de Nossa Senhora, c. 1460-65. Paris, Biblioteca Nacional Francesa, ms fr. 9199, folio 37, verso. Fonte: PASTOUREAU, 2011,



Figura 2.7: Andrea Mantegna. Apollo e as nove musas, detalhe de *Parnassus*, c.1497. Fonte: GAGE, 1993, p. 123.

¹²⁰ GAGE, 1993, p. 123

¹²¹ Ambas as técnicas foram principalmente para uso decorativo, mas Alberti também recomendou o mosaico à imitação de pintura, por causa do brilho de seus cubos altamente reflexivos. Esse argumento foi objeto de recurso para o século seguinte, no contexto do debate entre o desenho e a cor, pelo crítico florentino Francesco Doni Anton, em sua polêmica contra a precíval pintura a óleo dos novos mestres de Veneza. Ibidem, p. 119.

No *Tratado*, Leonardo¹²² argumentou que, quando se trabalha ao ar livre, os pintores devem assimilar suas cores diretamente com aquelas de seu tema, para que a cor concebida deva coincidir com a cor natural, ao assimilar amostras pintadas no papel contra a cena real. Suas brilhantes observações dos efeitos da cor na sombra e na reflexão e as impressões poderosas de cor-contraste prenunciam fundamentos do Impressionismo¹²³ (o que não significa uma proposta de autonomia cromática). Sua posição é aristotélica e sua crença está na observação e representação da realidade sensível e visível como forma de obtenção do conhecimento.

Durante o curso do século XVI, a disputa entre desenho e cor teve um caráter de exercício intelectual em um número crescente de oficiais de academias de arte como a Academia Florentina (1563), e atraído o interesse principalmente dos artistas venezianos, ansiosos por se juntar ao debate. Debray comenta que o debate acadêmico entre Florença e Veneza, entre a linha e a cor, o etéreo e o sensual, jamais opôs espiritualistas e ateus, mas uma família de fieis no uso da cor a outra em oposição. "A cor também pode ser uma devoção, assim como os corpos e os dourados" (DEBRAY, 1993, p. 62-63). Quando a crítica sobre o estilo de Ticiano polarizou o debate entre a cor e o desenho, o "título" de mestre do desenho florentino passou de Leonardo para Michelangelo. Michelangelo, desprezando a pintura a óleo, introduziu em seus afrescos uma gama maior de pigmentos sem precedentes na Capela Sistina (algumas cores oriundas dos fabricantes Gesuati), revelando ser um colorista de extrema originalidade e poder, ao mesmo tempo em que utilizava processos do *Quattrocento* e efeitos incorporados pelo posterior Maneirismo¹²⁴. Segundo Lichtenstein, entre os defensores da cor encontramos Lodovico Dolce (1508-1568). Em *O diálogo sobre a Pintura*, intitulado *O Aretino* (1557), ele exalta o colorido de Ticiano através da carnação, por representar a delicadeza e suavidade que beiram as de um ser vivo. Dolce se concentra na glorificação da cor, distinguindo a antiga concepção da cor da natureza da cor determinada pelo artista; do colorido, ou seja, da habilidade incomum e genial de

¹²² As investigações do gênio sobre a natureza abordavam, entre outros assuntos, a importância dos estudos das montanhas na perspectiva aérea, a fascinação com a neblina (ou fumaça), a preocupação do *Quattrocento* com a modelagem tonal, o estudo das sombras no panejamento e o desejo de experimentar ideias sobre o mundo natural através de experimentos em pintura.

¹²³ GAGE, 1993, p. 136.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 137.

determinados artistas em trabalhar a cor do simples preenchimento de formas, do simples colorir, de artistas medianos ou medíocres. Segundo Dolce:

(...) Que não se creia, porém que a força do colorido consiste na escolha de belas cores, como belas lacas, belos azuis, belos verdes e outras, porque essas cores são belas mesmo que não se introduzam nas obras: é no saber manejá-las adequadamente (que consiste a arte). Conheci nessa cidade um pintor que imitava muito bem o chamalote, mas não sabia vestir o nu; e aquilo parecia não uma vestimenta, e sim um pedaço de chamalote jogado ao acaso sobre a figura. Outros, ao contrário, não sabem imitar a diversidade de tons dos tecidos e simplesmente usam as cores tal como elas são, de maneira que em suas obras não há o que louvar além das cores (DOLCE apud LICHTENSTEIN, 2004, p. 25).

Bazin comenta a existência da obra de Mario Boschini (1613-1678), *O mapa para navegar na pintura*, de 1660 (um guia de Veneza). Em vez de adotar um ponto de vista histórico ou biográfico, ele adota uma maneira lírica e polêmica de criticar os romanos e exaltar o colorido (*pittura de macchia*) dos venezianos. Boschini teria aprendido o caráter “pitoresco” (de acordo com Wölfflin) da escola veneziana, além de avaliar Velásquez e Rubens¹²⁵.

2.4 BARROCO: POUSSINISTAS VERSUS RUBENISTAS

No séc. XVII, o conflito entre o desenho e a cor assume o corpo de oposição teórica com os embates “poussinistas” versus “rubenistas”, conhecida como *Querelles des anciens et des modernes* (Controvérsia entre os antigos e os modernos). Definir a pintura pela cor, segundo os “poussinistas”, colocaria em risco a condição de arte liberal recentemente adquirida pela pintura, pois ao desenho são atribuídas as qualidades intelectuais. No entanto, foram os acadêmicos franceses que transformaram e legitimaram este debate e o situaram na Academia Real de Pintura e Escultura. A Academia acumulava as funções pedagógicas, teóricas e políticas, pois a ela era dado o papel de enaltecer a monarquia absolutista de Luís XIV. A pintura foi estabelecida na excelência do desenho, já que o desenho é a única parte da pintura que se pode submeter às condições de um aprendizado acadêmico. Quanto à cor, esta sofreria oscilações de caráter pessoal e intransferível, por assim

¹²⁵ BAZIN, 1989, p. 55.

dizer¹²⁶. Segundo Philippe de Champaigne, um “poussinista”, sua defesa do desenho é argumentada pelo pouco número de pintores precisos (do desenho) e um elevado número de pintores das cores. São poucos os que se preocupam com a essência virtuosa do desenho e muitos os que se preocupam com as sedutoras aparências das cores. Segundo suas palavras, o próprio Poussin percebeu o erro de se tomar o caminho colorista, a tempo, mas aprendeu com isso a lição. A cor seria um obstáculo e um perigo para os jovens que desejavam alcançar a verdadeira meta da pintura, o essencial da pintura. Como resposta, Gabriel Blanchard argumenta que os belos quadros de Ticiano em nada condiziam com aqueles que demonstraram sua indiferença para com o belo colorido. A pintura, segundo ele, por meio da forma e das cores, imita sobre uma superfície plana todos os objetos abrangidos pela visão. Essa definição distingue a pintura das outras artes¹²⁷. A cor é tão necessária na arte da pintura quanto o desenho. Diminuir o mérito da cor é diminuir o mérito dos pintores. Blanchard defende que a cor distingue os pintores dos outros artistas e promove uma maior apreciação das obras de arte fora dos círculos eruditos e refinados, já que sua qualidade de encantamento pode alcançar esferas mais populares, por assim dizer.

Um terceiro participante desses debates foi Charles Le Brun. Sob o seu projeto de educação artística, encontra-se uma formação completa em arquitetura, geometria, perspectiva, aritmética, anatomia, astronomia e história. Não se encontra ainda um corpo teórico específico para cor, ficando a sua discussão para, principalmente, as conferências da Academia de Paris. Le Brun retoma a antiga distinção entre dois tipos de desenho, especificamente estabelecida por Federico Zuccaro: o desenho intelectual e o desenho prático¹²⁸. O desenho imita todas as coisas reais, enquanto a cor representa o que é apenas acidental, um acidente produzido pela luz. Para Le

¹²⁶ Esta questão é abordada na primeira Conferência Acadêmica de 1667, onde se destaca a defesa do desenho por Philippe de Champaigne, sobre *A Virgem, o Menino Jesus e São João Batista*, e a defesa da cor, em 1671, por Gabriel Blanchard, em *Conferência sobre o mérito da cor*.

¹²⁷ A pintura, sendo assim, se constitui de três partes chamadas Invenção, Desenho e Cor. “(...) A primeira inventa os objetos e os dispõe da maneira mais vantajosa e conveniente; a segunda lhe dá proporções corretas; e a terceira aplica-lhes cores capazes de impressionar os olhos e iludi-los” (BLANCHARD apud LICHTENSTEIN, 2004, p. 35).

¹²⁸ Em resposta a Gabriel Blanchard, em *Opinião sobre o mérito da cor pelo Sr. Blanchard*, Le Brun diz que o desenho intelectual depende exclusivamente da imaginação e propaga-se pelas ideias e palavras. O desenho prático é produto do intelectual, e depende das qualidades artesanais. Le Brun também relaciona essas qualidades ao desenho arquitetônico. Le Brun analisou quadros de Poussin em suas palestras a partir dessas categorias, e desenvolveu uma complexa interpretação da *Assunção de São Paulo*, dotando significados alegóricos a cada gesto e a cada cor.

Brun, a cor aplicada nos quadros não produz tonalidades nem coloridos fora da própria matéria da tinta, o que a torna totalmente dependente da matéria, enquanto o desenho provém do espírito. A cor ainda depende do desenho, porque lhe é impossível representar ou figurar o que quer que seja sem a ordenação do desenho (esta argumentação só será demolida na arte moderna abstracionista). Se a cor estivesse no mesmo patamar do desenho, os moedores de tinta estariam no mesmo nível dos pintores. Segundo Le Brun, é certo que um pintor que não souber aplicar as cores não será perfeito, assim como não será completo um quadro no qual a cor não seja empregada de maneira sábia e parcimoniosa. Mas essa sabedoria e parcimônia provêm do desenho. Bazin recorda que os círculos intelectuais franceses do fim do séc. XVII chegarão, sob a pena de Fénelon, a expressar que a arte pode existir apenas na Ideia, sem a necessidade da execução material, ou seja, o pensamento é mais nobre que a prática técnica. Esse “conceitualismo” poderia conduzir à retórica, à grandiloquência e ao *pathos*¹²⁹.

Pevsner cruza essas informações com as origens das academias de arte. Na segunda metade do séc. XVIII, no tratado *Idée de la perfection de la peinture* (1662), de Fréart de Chambray, apresentam-se as seguintes categorias acadêmicas: invenção, proporção, cor, expressão e composição (Chambray já denunciava os coloristas “modernos” como responsáveis pela corrupção das artes plásticas). Pevsner acrescenta que o desenho é para Félibien “a primeira parte e a mais essencial da pintura” e Dufresnoy define a cor como “complemento do desenho”¹³⁰. Philippe de Champaigne condena a forma de pintar copiada dos mestres (mas que não deixam de serem exemplos legítimos), pois os jovens artistas não estariam se baseando na verdade, mas sim imitando os mestres, à maneira dos mestres (um dos argumentos contra os rubenistas). Entretanto, Le Brun estimula a imitação dos mestres para que se aprenda a imitar a “natureza da arte”, segundo as leis da arte.

Lichtenstein, em *A cor eloquente*, apresenta uma alegoria que ilustra os debates a respeito da posição da cor na hierarquia acadêmica. Na gravura de G. Audran, um menino traz a figura de Apolo (o desenho), diante de outro que carrega uma paleta (a cor). O menino com a paleta de cores está sentado sobre livros, o que indica que

¹²⁹ BAZIN, 1989, p. 50.

¹³⁰ PEVSNER, 2005, p. 152.

o uso da cor não se trata de apenas uma técnica, mas de uma arte com saber teórico. A criança, no extremo oposto, isolada, prepara tintas, relegada à sombra, atividade menos nobre. Lichtenstein afirma que a relação do desenho com a cor é hierárquica, pois o colorido obedece aos conselhos do desenho, que está de pé. A terceira figura, entre o desenho e a cor, é a figura da contemplação, que olha para as mãos e dedos do desenho e da cor, como se observasse os resultados. A figura da contemplação é o próprio espectador no espaço da representação.



Figura 2.8: G. Audran: *A pintura*. Gravura a partir do original de seu irmão, C. Audran, O gabinete das Belas-Artes, ou arquivo de gravuras feitas a partir dos afrescos em que estão representadas as Belas-Artes. 1690. Fonte: LICHTENSTEIN, 1994, p. 140.

Roger de Piles, escritor, artista amador e *connoisseur* de grande erudição, por fim, define o deslocamento da representação pictórica, inaugurando a discussão que culminaria nas teorias da arte moderna de autonomia da imagem (e da cor). Os problemas da representação (e cor) não dependem, ou dependem pouco, da relação metafísica da imagem como Verdade, mas sim da retórica da representação. “(...) Não se trata de julgar a representação de uma realidade, mas a realidade de uma representação” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 181). De Piles retoma Cícero na questão da sincera verossimilhança, onde o seu oposto é o engano e não a falsidade intencional. A representação deve atrair a confiança pela retórica, mas não enganar

e mentir com artifícios. Em vez da “verdade da pintura”, fica a “verdade em pintura”. A eloquência do discurso (a cor) não engana; é em si um efeito, aproximando De Piles de Quintiliano. De Piles se apresenta como o notável defensor dos coloristas, ao lado de Gabriel Blanchard. Ele retomará a discussão italiana, distinguindo a cor matéria da cor do artista (como em Dolce), reivindicando o estatuto erudito e digno de apreciação da cor. Ele fará a apologia do sensível, do prazer sensual, do erotismo e das belezas do disfarce, por caminhos eloquentes. Mas, para isso, também precisou se apoiar em todos os argumentos teóricos que haviam sido utilizados para provar a superioridade do desenho. Ele precisou elaborar uma teoria da representação que refutasse a dicotomia clássica entre a razão/alma e o prazer/corpo. O conceito aristotélico de diferença específica é utilizado por De Piles para determinar a cor como uma especificidade da pintura enquanto a cor seria um gênero, invertendo a operação¹³¹. A vitória dos rubenistas foi marcada pela eleição para a academia de Roger de Piles. De Piles teve a ideia extravagante de dar notas aos grandes pintores, avaliando a composição, a cor e a expressão. As notas seguem uma coerência com o debate entre desenho e cor¹³².

O período de declínio das academias do período barroco se vincula à mudança de gosto que caracteriza o período rococó. Tratava-se de um reflexo da esfera artística denominada *Querelles des anciens et des modernes*. As regras rígidas foram relaxadas em favor da sensibilidade, os pintores venezianos e flamengos foram valorizados e toda a estrutura ditatorial da academia foi abalada¹³³. No período da Regência, os dois lados foram admitidos e a controvérsia pareceu obsoleta. Não se contestava oficialmente as regras clássicas, mas na prática costumavam ser negligenciadas. Vale lembrar um comentário de Johannes Itten sobre a importância da cor no período barroco: El Greco e Rembrandt transportam-nos para os problemas da cor no barroco. Nas arquiteturas mais extremas do barroco, o espaço estático é resolvido com o espaço rítmico dinâmico. A cor cumpre o mesmo serviço. Se separou de sua denotação objetiva e se torna um meio abstrato de

¹³¹ *Ut rhetorica pictura*, conforme segue Lichtenstein, aparecera em Alberti quando este compara o pintor ao orador, análogo ao que Cícero estabelecera. O poder expressivo dos gestos pode traduzir as emoções da alma. A luz passaria dos simbolismos teológicos e metafísicos para ser definida em termos plásticos, mais estética e menos mística (da sofística/cosmética para a ótica/estética). De forma análoga ao *Ut pictura poesis*, o *Ut rethorica pictura* estabelece da mesma maneira a vitória da linguagem provando novamente a nobreza da pintura como arte superior.

¹³² Cf. BAZIN, 1989, p. 57.

¹³³ PEVSNER, 2005, p. 158.

articulação rítmica. Em última análise, é utilizada para ajudar as ilusões de profundidade¹³⁴. Rubens teve um grande interesse pelos efeitos luminosos na pintura, o que determina seu ponto de vista em relação à luz e à cor. Em *Paisagem com Arco-Íris* (1636-1638), a imagem se constrói a partir da relação da luz e das áreas escuras; a paisagem é coberta por uma manta luminosa de aspecto tátil e fofo, antecedendo as paisagens pastoris do período romântico. Uma consequência do abandono de antigas regras foi a abolição da hierarquia de valores de temas¹³⁵. A natureza-morta passou a ter o mesmo valor dos temas históricos ou mitológicos. Neste período, os grandes mestres da pintura francesa não tiveram dificuldades em ingressar na academia, como Watteau, Fragonard e Chardin, o que permitiu a flexibilidade e preservação da academia no período rococó. O rococó, de forma geral, apresenta uma paleta suave e clara, de amarelos, azuis, rosas, pastéis e acinzentados. Chardin representa o triunfo das tonalidades claras e luminosas, mas especialmente o uso incomparável dos cinzas. A França se torna o país das cores vivas e luminosas, da pintura de estilo “galante” (nome também atribuído à pintura rococó). Isso dura até as vésperas da Revolução Francesa de 1789, quando o neoclassicismo reivindica uma nova era de moralização cívica da cor.



Figura 2.9: Peter Paul Rubens. *Paisagem com Arco-Íris*, 1636-1638. Fonte: GAGE, 1993, p.101.

¹³⁴ ITTEN, 1970, p.15.

¹³⁵ O livro de Félibien contém uma escala de valores que hierarquiza os temas da pintura. As naturezas-mortas aparecem no nível inferior da escala, as paisagens ligeiramente acima, quadros de animais em um nível mais alto, porque tratam de uma forma superior de vida. O retrato vem em seguida e por fim, a mais nobre, as cenas históricas e mitológicas (PEVSNER, 2005, p. 151).



Figura 2.10: Jean-Honoré Fragonard. *A pastora*, 1752. Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/jean-honore-fragonard/the-shepherdess-1752>. Acesso em 23 ago. 2011.

2.5 OS CONCEITOS DE WÖLFFLIN APLICADOS AO ENTENDIMENTO DA DISPUTA ENTRE DESENHO E COR

O historiador da arte Heinrich Wölfflin pode contribuir com o estudo da cor com o seu método de análise formal e estilística, focada nas diferenças entre a arte renascentista e a barroca. Esse método esclarece formalmente, em parte, as questões do debate entre o desenho e a cor, apesar do autor não mencionar especificamente esse ponto. Ele definiu cinco conceitos fundamentais que também se aplicariam aos movimentos modernos, como o Impressionismo. São eles, em pares: linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade. A comparação entre o linear e o pictórico apresenta as principais características que se assemelham às disputas entre “poussinianos” e “rubenistas”. É importante ressaltar que esses fatos, peculiares à arte da pintura, também podem ser aplicados à escultura e à arquitetura. Destaco os principais pontos que interessam a pesquisa:

- O linear se apresenta em linhas, destacando os contornos, e o pictórico por massas. O linear aconteceria na sua totalidade em Albrecht Dürer. A cor se

relaciona diretamente com o pictórico, através da modelagem das massas, como ocorre em Rubens e Rembrandt.

- O contorno do desenho clássico está carregado de expressão e nele reside toda a beleza.
- Mesmo a arte renascentista sendo predominantemente linear, é possível exercer os mesmos critérios de diferenciação entre escolas do período: os pintores florentinos podem ser considerados lineares; os venezianos pictóricos. Matthias Grünewald é mais pictórico que Dürer, mas ao lado de Rembrandt ele será imediatamente um mestre linear.
- A trajetória de Rembrandt pode ser analisada dessa forma: seu início é linear, sua maturidade é pictórica.
- O estilo linear fixa a aparência em favor da clareza formal e do ideal. O pictórico se relaciona com a impressão de movimento e do transitório.
- Ele afirma que existe uma cor pictórica e uma outra não-pictórica. No colorido clássico, cada um dos elementos se coloca ao lado do outro como algo isolado, enquanto no colorido pictórico a cor isolada aparece firmemente arraigada no fundo geral (as cores de Holbein estão separadas como as células de um vitral. Em Rembrandt, a cor irrompe por toda a parte, com uma profundidade misteriosa.
- A cor apresenta-se em estratos na arte clássica. As zonas de cores sucedem-se umas às outras, em suaves graduações, como vista na pintura de o Seguidor de Bouts. O barroco opta por conduzir a luz, distribuir a cor e desenhar perspectivas.
- Na definição de pluralidade e unidade, Wölfflin argumenta que os quadros do século XVII dão preferência à luz concentrada num só ponto ou em alguns pontos de claridade máxima. Um tema tipicamente barroco é aquele em que a luz provém de apenas uma fonte num espaço fechado. Percebe-se a diferença entre pintores do *Cinquecento* para o barroco quando se constata que a justaposição clara e aberta renascentista das cores e formas desaparece, para mais adiante, no barroco, repousarem sobre um tom quase monocromático muito típico.
- Na definição de clareza e obscuridade, a arte clássica coloca todos os meios a serviço da nitidez formal. As formas são obrigadas a mostrar o que tem de

mais característico, e os contrastes são expressivos. O barroco rejeita a nitidez, sem a intenção de dizer tudo. A luz recebe um tratamento irracional e acidental, sem parecer objetivo e intencional. As poucas representações da noite no Renascimento evidenciam a precisão formal. No barroco, as figuras confundem-se com a obscuridade geral, e as formas são vagamente sugeridas¹³⁶.



Figura 2.11: Exemplo de pintura linear: Seguidor de Bouts. *São Lucas pintando a Virgem Maria*. Fonte:

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Dieric_Bouts_-_Saint_Luke_painting_the_Virgin.jpg. Acesso em 01 jan. 2012.



Figura 2.12: Exemplo de estilo pictórico. Ruysdael. *Castelo Bentheim*. Fonte: <http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2010/07/jacob-van-ruysdael-bentheim-castle-1654.html>. Acesso em 01 jan. 2012.

¹³⁶ O Impressionismo, para Wölfflin, caracterizado pela luz e cor, terá certa obscuridade, segundo o autor, já que ele não oferece imagens perfeitamente nítidas; possui clareza e cor difusas, e uma inconsistência das formas.

2.6 A REAÇÃO NEOCLÁSSICA E A POSTURA ROMÂNTICA



Figura 2.13: François Boucher. *Madame de Pompadour*, 1756. Óleo sobre tela, 212 x 164 cm. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Madame_de_Pompadour.jpg. Acesso em 24 nov. 2012.

Nas minhas disciplinas de cor, procuro me apoiar na história da arte e relacionar os estilos e movimentos através de analogias com a cor. Duas imagens me chamam a atenção quando abordo as críticas dos neoclássicos ao rococó: *Madame de Pompadour*, de François Boucher (1756), e *Madame Récamier*, de Jacques Louis David (1800). A pintura de Boucher apresenta as cores suaves e galantes do rococó. A ornamentação florida do vestido de Madame de Pompadour ocupa o plano central da imagem junto aos elementos decorativos (móveis, cortinas, espelho, molduras, relógio) que se espalham pelo espaço. A personagem se apresenta informalmente, entre cartas, rosas e livros. É uma pintura para os sentidos, para o prazer da suavidade da cor, dos pormenores, da elegância aristocrática das diversas camadas de tecido de seu vestido. As paisagens de Fragonard e Watteau apresentam uma paleta próxima e uma rica ornamentação florida em geral. Já em *Madame Récamier*, o estilo neoclássico espartano e austero de David não permite a cor em demasia; sua paleta de cor é a mesma de outra pintura sua, *Morte de Marat* (1793). Madame Récamier é apresentada como uma Vênus moderna, portadora das virtudes

revolucionárias, a imagem da nova mulher, séria e serena em suas expressões corporais, sem os excessos e extravagâncias que caracterizavam as damas da nobreza da monarquia. Seu vestido clássico é austero; simples, mas elegante. O fundo é neutro, sem excessos e ornamentos. *Madame Récamier* está sob o domínio do desenho, enquanto *Madame de Pompadour* sob o domínio dos sentidos, da cor.



Figura 2.14: Jacques Louis David. *Retrato de Madame Récamier*, 1800. Óleo sobre tela, 173 x 243 cm. Louvre, Paris. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Madame_R%C3%A9camier_by_Jacques-Louis_David.jpg. Acesso em 24 nov. 2012.

O debate entre o desenho e a cor segue adiante no período neoclássico e romântico. Jean Auguste Dominique Ingres defende o ideal clássico de forma pura, plena e rigorosa que somente o desenho é capaz de realizar¹³⁷. Assim como Winckelmann¹³⁸ se consagrou na célebre frase “*nobre simplicidade e serena grandeza*”, Ingres escreve: “Quanto mais simples as linhas e as formas, maior a beleza e a força. Sempre que dividirem as formas, vocês a enfraquecerão. O mesmo ocorre quando se fraciona qualquer coisa” (INGRES apud LICHTENSTEIN, 2006, p. 85). Contemporâneo ao Romantismo, movimento que iniciou a autonomia da cor modernista do século XX, Ingres defende o desenho radicalmente em seus textos e coloca a cor como apenas a coadjuvante da verdadeira essência da pintura (o

¹³⁷ Além dos renascentistas, as influências de Ingres são claramente francesas, já que o barroco francês tende ao classicismo, diferentemente do barroco tenebrista e expressivo dos países mais calorosamente católicos.

¹³⁸ Batchelor comenta que Winckelmann seguia o exemplo de Platão, para quem a verdade, encarnada na Ideia, era uma forma visível subtraída de sua cor. (BATCHELOR, 2007, p. 22).

desenho), em sua concepção. Compreende três quartos e meio daquilo que constitui a pintura. O desenho abrange tudo, com exceção do matiz. A cor (para Ingres) adiciona ornamentos à pintura, mas não passa de uma dama de companhia. Ingres, ao continuar no debate do desenho contra a cor, desloca o debate entre florentinos e venezianos, e defende o “colorista” Ticiano, para a discussão contra a pintura holandesa de Rubens, Van Dyck e Rembrandt, acusando-os de péssima influência para jovens pintores. Segundo Ingres, Rubens e Van Dyck agradam os olhos, mas os iludem. Eles pertencem a uma má escola colorista, uma escola mentirosa. Para ele, Ticiano seria verdadeiro na cor, sem exagero, sem brilho forçado.

O Romantismo, no fim do século XVIII até meados do XIX, legitima a cor e parece esgotar o tradicional debate entre o desenho e a cor. O movimento abre caminho para a experiência matérica e cromática característica da arte moderna. O termo *romantismo* abrangia uma série de ideias, entre as principais estavam a natureza e o homem como portadores do espírito divino e a ânsia da comunhão harmônica entre o homem e a natureza, numa postura gnóstica. O Romantismo tem carregado o ônus de representar o anticlassicismo. Quando pensamos no termo romântico, surge a ideia de sentimentalismo, nostalgia e sonho, mas também o irracional, a loucura, insanidade e morte. O termo sugere variações do imaginativo, da fantasia e do afastamento da realidade como anseio, e ao mesmo tempo uma destemida confrontação com a realidade. O campo, local da virtude e pureza, é valorizado em oposição a cidade, viciada e degradada pela corrupção e vaidade humana. Pastoureau comenta que a primeira fase do Romantismo, de atração pela natureza e pelo sonho, foi dominada por uma paleta azul e verde. Mais adiante, na fase gótica e macabra, há o domínio dos tons sombrios. Foi Goethe quem forneceu o primeiro exemplo de uma mistura do clássico com o fantasmagórico medievalista. As ilustrações do *Fausto*, feitas em 1827 por Delacroix, foram por ele consideradas “diabolicamente boas”. Giovanni Battista Piranesi, na sua queda para o fantástico, culminou na imagética masmorreal de *Carceri*. Esta “estética do mal” influenciou escritores como Thomas De Quincey, Charles Nodier, Victor Hugo, Théophile Gautier e Charles Baudelaire. Na Inglaterra, a tradição do romance gótico culminou nas obras de Jane Austen, Horace Walpole e Mary Shelley e, nos Estados Unidos, Edgar Allen Poe. Pastoureau salienta o retorno do preto: “É o triunfo da noite e da morte, das feiticeiras e dos cemitérios, do estranho e do fantástico” (PASTOUREAU,

2011, p. 164). Em *Um Inquérito Filosófico sobre as Origens das Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, de 1757, Edmund Burke concebeu uma estética de terrores terríveis e agradáveis. Sua teoria para as artes visuais baseava-se nas paixões humanas, no sublime, no arcaicamente rude, no bizarro, no obscuro, no caótico. Através de Burke, o conceito de “pitoresco” tornou-se um termo chave do Romantismo. A oposição ao neoclassicismo assume maior força com a desolação das consequências da Revolução Francesa, o período do Terror e as invasões napoleônicas, principalmente na Espanha e nos territórios da atual Alemanha. A Revolução foi o ideal de muitos românticos, e Napoleão a traíra. O medievalismo e a busca da essência de um passado nacional se unem à descrença e à um racionalismo iluminista e revolucionário, revelando o lado sombrio e negro do homem, visto na última fase do pintor espanhol Francisco de Goya e nos corpos desmembrados de Théodore Géricault.

Desde o tratado de Goethe sobre a cor, os pintores passaram a preocupar-se com os potenciais simbólicos da luz e da cor, principalmente Phillipp Otto Runge e Turner. Tornar transparentes os estados de espírito através da correspondência com os estados da vida natural era, para Runge, o futuro da arte tendo a paisagem como peça central¹³⁹. A paisagem, segundo Runge, não era simplesmente a compilação visual de um cenário natural, mas uma revelação através da sensação e dos sentidos. Runge considerava as cores puras símbolos de uma ilimitada e divina iluminação do universo que se desfraldava entre os pólos de luz e escuridão. Atribuir à luz e à cor um papel fundamental permitiu aos pintores românticos abandonar o esquema racional e a perspectiva clássica em favor de um espaço indeterminado. Caspar David Friedrich criou o modelo exemplar no seu *O Monge junto ao mar*. O isolamento humano perante o ilimitado, com a potência das massas de cor, evoca a presença divina na natureza, como um processo mental e emotivo. A paisagem se tornou o principal motivo na arte alemã e inglesa.

A Inglaterra experimentou um dos últimos momentos do Romantismo com os Pré-Rafaelitas, da mesma forma como a Alemanha com os Nazarenos. Os Pré-

¹³⁹ Vale lembrar a música programática romântica que, entre outros temas, descreve paisagens através da música, como *Quadros de uma exposição*, de Modest Mussorgsky, e a 6ª. Sinfonia *Pastoral* de Beethoven (mesmo Beethoven não sendo um romântico pleno).

Rafaelitas, ao contrário dos Nazarenos, utilizaram a cor de forma altamente contrastante em tons puros e vivos que recordavam o vitral gótico, além de um desenho de extraordinário virtuosismo em cada pormenor. O caráter simbólico de seus temas refletia um momento que, segundo seus membros, retornavam a um estado de pureza e fé pré-renascentista, já perdido, valorizando as artes manuais em oposição às peças agora produzidas em escala industrial. O legado dos Pré-Rafaelitas, assim como o de Ruskin, levou ao desenvolvimento das artes decorativas, onde a presença da mão e do espírito humano devia suplantar a impessoalidade e o gosto duvidoso das peças decorativas industrializadas, promovendo a união do artista com o artesão, ideia precursora que o séc. XX irá assistir com o surgimento da Bauhaus. Em Dante Gabriel Rossetti, a obsessão com a beleza feminina e o seu efeito irresistível e paralisante sobre os homens (*a femme fatale*) é tema de pinturas, assim como em todo o período do Simbolismo do final do séc. XIX e início do séc. XX.

O pintor que aparece como o polo oposto de Ingres é Eugène Delacroix, que tinha como elemento primordial de sua pintura a cor. Os adeptos do classicismo que tinham lugar na Academia Francesa impediram-lhe sete vezes, até 1857, o acesso à instituição. Delacroix surpreendeu pela riqueza e sensualidade de sua paleta, e pelas interpretações apaixonadas e pessoais de seus temas, não só os históricos como os contemporâneos. A modelagem de suas figuras revela uma riqueza de cores saturadas, apoiada no “estilo pictórico” de Rubens (de acordo com Wölfflin). Diante do orientalismo romântico, Delacroix encontrou nos países do norte da África a quintessência de uma beleza tentadora e uma antiguidade dionisíaca que nada tinha em comum com a frieza neoclássica. Charles Baudelaire, como crítico de arte, viu nas figuras femininas ricamente vestidas uma personificação de *luxo, calma e volúpia*¹⁴⁰. Este entusiasmo encaixa-se ao orientalismo do período, porém ia muito além do simples anedotismo e registro etnológico presentes na obra de outros artistas menores. Após a viagem à África, sua paleta ficou mais colorida e o *pathos* das suas composições é construído em cor e luz. Delacroix criou uma imagem cujo colorismo antecipa os impressionistas, assim como Van Gogh e Matisse, onde as paixões humanas são o catalisador por detrás dos acontecimentos históricos. Para

¹⁴⁰ Verso da poesia *Convite à viagem* escrita por Baudelaire em 1857.

Delacroix, os pintores que não são coloristas fazem iluminura, e não pintura. A pintura implica a ideia de cor como um de seus fundamentos necessários, assim como a perspectiva, a proporção e o claro-escuro. Os textos de Delacroix influenciaram Van Gogh em suas pesquisas pessoais e a romper com a técnica de pintura tradicional. Van Gogh diz ter compreendido que os grandes coloristas eram aqueles que não pintavam a cor local, que era preciso estudar as cores em si mesmas, por seus contrastes, independentes das formas. As pesquisas de Delacroix anunciam fundamentos da cor na arte moderna, como a teorização e uso da complementaridade das cores. O meio-tom refletido de Delacroix é o resultado de uma mistura ótica que se obtém, segundo ele, acrescentando a uma cor a sua complementar, ou seja, ao azul acrescenta-se o laranja, e assim por diante. Acrescentar o preto é sujar o tom. Nesses princípios, teorizados firmemente no Impressionismo, se encontra a futura denominação de *harmonia*.

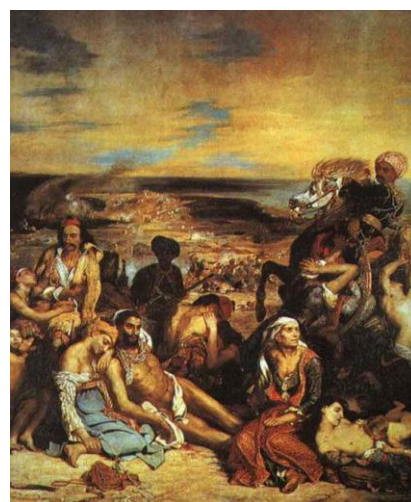


Figura 2.15: Eugène Delacroix. *O Massacre de Quios*, 1824. Óleo sobre tela, 417x354cm. Louvre.



Figura 2.16: William Turner. *Luz e Cor (A Teoria de Goethe) - A manhã após o Dilúvio - Moisés escrevendo o Livro do Genesis*, 1843. Óleo sobre tela, 78,5x78,5 cm. Londres, Tate Gallery. Fonte: WOLF, 1999, p.81.

Richard Payne Knight, *connoisseur* e historiador da arte, defendia ser o “pitoresco” baseado, sobretudo, em valores de luz e cor. Isto equivalia a uma antecipação teórica da dissolução da matéria temática concreta em puros efeitos coloristas, em “massas”, característicos de Willian Turner ou mesmo do Impressionismo. A cor é experimentada como sensação de prazer, por suas próprias propriedades psicológicas e não como “colorido”. Um excesso de cor pode incomodar sensorialmente, analogamente como outros sentidos, sendo a busca da harmonia e equilíbrio um objetivo do pintor. Willian Turner, com seus temas dissolvidos em luz, matéria e cor, foi ferozmente defendido por John Ruskin, considerado o maior teórico do Romantismo na Inglaterra, em seu livro *Pintores Modernos* (1843). Turner, membro e professor da Royal Academy, teve como referência a pintura de Claude Lorrain e as reflexões de Burke sobre o sublime. Sob a influência da teoria da cor de Goethe, Turner desenvolveu um tratamento inédito da luz e da cor, produzindo efeitos de texturas de caráter impressionista e abstrato, como se pode ver na série de pinturas e aquarelas de Veneza da década de 1840. Com Turner, o Romantismo inglês atingiu seu ápice. A desintegração das formas deu lugar às cores puras, em um efeito místico. Em 1804/1805, Turner pintou uma descrição do Dilúvio, com referências à *Doutrina das cores* de Goethe, e por volta de 1810 proferiu uma palestra sobre cores na Royal Academy, ao lado das duas pinturas *Manhã e Noite do Dilúvio*. Turner tratava os pigmentos como resultados dos efeitos da luz e utilizava-os autonomamente com energia.

Baudelaire, em suas críticas de arte, desenvolve todos os aspectos de uma estética colorista que culmina na própria definição do Romantismo, sendo romântica a arte moderna, isto é, privilegiando a intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios de que dispõem as artes. Por outro lado, seu pensamento fundamenta em parte o movimento simbolista do fim do século XIX, postulando a ideia da relação entre o mundo visível e invisível¹⁴¹. Para ele, os verdadeiros desenhistas são os coloristas: eles desenharam “porque colorem”. Sendo assim, a oposição entre o desenho e a cor deixa de ser pertinente, pois na arte moderna, o próprio desenho nasce da cor. No texto *Salão de 1846*, Baudelaire

¹⁴¹ TOFANI, 2005, p.8.

argumenta que um homem pode ser ao mesmo tempo um grande colorista e um grande desenhista, em determinados momentos, pois há diferentes tipos de desenho. A qualidade do puro desenhista consiste na fineza, e essa fineza exclui a pincelada. Existem as pinceladas felizes, e o colorista incumbido de exprimir a natureza por meio da cor provavelmente perderia mais suprimindo as pinceladas felizes do que buscando uma maior austeridade no desenho. A cor não exclui o grande desenho, como o de Veronese, visto pelo conjunto e pelas massas; mas o desenho do detalhe sim, onde a pincelada encobrirá a linha. Um desenhista pode ser colorista pelas grandes massas, e um colorista também pode ser desenhista através de uma lógica completa do conjunto das linhas. Entretanto, uma dessas qualidades sempre absorve parte da outra. “Os desenhistas puros são filósofos e teóricos da quintessência. Os coloristas são poetas épicos” (BAUDELAIRE apud LICHTENSTEIN, 2006, p. 102-103). Em um tom de ataque e deboche, Baudelaire aponta a inferioridade da escola neoclássica perante a escola romântica, através do embate crítico entre Ingres e Delacroix, que novamente remete aos embates entre florentinos com venezianos e “poussinistas” contra “rubenistas”. Baudelaire, entretanto, coloca Ingres como o segundo melhor pintor, precedido por Delacroix¹⁴².

O grupo de pintores da Escola de Barbizon, que se estabeleceu na região de Fontainebleau, marca a transição dos ideais românticos para os realistas e impressionistas. Sem uma natureza dramática, os temas se baseavam na estética da simplicidade, que por natureza é acessível a qualquer um e a qualquer lugar. As pinturas de Constable atraíram grande interesse por parte dessa escola, que via nela um mestre a ser seguido no trato da luminosidade e da cor (em Paris, por volta de 1824, se falava no “método inglês” como uma forma de produzir uma ilusão de óptica). O ângulo de vista pessoal e a representação naturalista apontavam o novo caminho até o Impressionismo. As cores seriam observadas por um viés cientificista, decorrente do aprofundamento das pesquisas óticas aplicadas na arte.

¹⁴² Cf. LICHTENSTEIN, *O desenho e a cor*, 2006, p.106-107.

2.7 O LEGADO DE GOETHE

Foi com a *Doutrina das Cores* que a dimensão simbólica e sensível da cor alcançou grandes proporções, não vinculando as cores apenas aos aspectos físicos mecanicistas derivados de Newton. De certa forma, foi uma premonição do que viria a acontecer na arte moderna: a cor como possibilidade de expressão autônoma. Entretanto, a *Doutrina* foi rejeitada pelo meio científico, pois Goethe havia polemizado e contestado erroneamente a teoria de Newton em diversos aspectos, causando má impressão entre filósofos e cientistas. Ele conclui, equivocadamente, que as luzes coloridas não se formam pela decomposição da luz branca, que seria impossível, pois as cores mais escuras, misturadas, não poderiam gerar cores mais claras. Sendo assim, a indivisibilidade da luz era inquestionável para ele. Segundo Giannotti, o principal mérito de sua análise foi abordar a cor como fenômeno que escapa à física, onde a imaginação e a poesia ativam-na como fenômeno vivo, para além da descrição conceitual¹⁴³. Para Lichtenstein, Goethe se vê confrontado com a separação estrita entre a ordem da objetividade científica e a possibilidade de uma experiência baseada na percepção e nos sentidos¹⁴⁴. De acordo com Goethe:

Em todo o mundo sensível, tudo depende em geral da relação dos objetos entre si, mas principalmente da relação que o objeto mais importante da terra, o homem, estabelece com o resto (GOETHE, 1993, p. 91).

Outro foco de estudo foi o aparelho visual humano e a percepção dos fenômenos cromáticos e luminosos. Goethe postula que, as até então chamadas disfunções e distorções da visão – pós-imagem, ilusões de ótica – são fundamentais para a percepção e organização da imagem para o cérebro, e que são naturais nos olhos saudáveis, fazendo parte da nossa forma de ver. Esses fenômenos geram equilíbrio e fundamentam alguns princípios da harmonia. Observou a persistência das cores na retina e a posterior compensação, o efeito da pós-imagem gerado pela fadiga das células sensitivas do olho. Isso viria a ser conhecido como a *teoria dos contrastes simultâneos*, desenvolvido mais adiante pelo químico francês Eugène Chevreul, como um dos fundamentos dos pintores impressionistas. O princípio da harmonia cromática, proporcionada pela satisfação retiniana do equilíbrio entre cores

¹⁴³ GOETHE, 1993, p. 11.

¹⁴⁴ LICHTENSTEIN, 2006, p. 73.

complementares, foi apontado por Goethe como um princípio científico estético, fonte inconsciente de equilíbrio.



Figura 2.17: Contraste descrito por Goethe. Adaptado de GOETHE, 1993, p. 56.

Para Goethe, a importância das cores na arte se relacionava, além da própria estética, com a espiritualidade e a moral. Goethe também desenvolveu pesquisa sobre a relação da música com as cores e distinguiu a diferença entre cor luz e cor pigmento.



Figura 2.18: Friedrich Schiller e John Wolfgang Goethe. *Círculo de temperamentos - Temperamentrose*, 1825. Fonte: GAGE, 1993, p. 194.

A valorização de seus escritos ocorreu nos séculos XIX e XX, no Romantismo e na arte moderna. Kandinsky e Klee, professores da Bauhaus, percebiam em Goethe a ligação entre o espiritual e a arte, as relações místicas e transcendentais emanadas pela cor, embebidos também pela antroposofia de Rudolf Steiner, que em linhas gerais, pode ser definida como busca do conhecimento gnóstico humano físico e

espiritual. Estudaram as intensidades cromáticas, a cor como elemento autônomo, o poder de atração e distanciamento e, conseqüentemente, fundaram as bases da arte abstrata.

Giannotti aponta que os escritos de Ludwig Wittgenstein, em defesa da visão das cores como linguagem (na filosofia da linguagem), foram antecipados por Goethe¹⁴⁵. As cores são conceitos construídos. Estão sempre articuladas numa linguagem cuja gramática tem de levar em conta toda a escala cromática. A visão se associa à linguagem com uma gramática conceitual sem a qual não identificaríamos as cores.

Em linhas gerais, de acordo com o interesse dessa pesquisa, a *Doutrina das cores* de Goethe tem como fundamentos os seguintes pontos:

- O contraste é uma denominação da relação entre duas ou mais cores, e a interdependência entre elas. Uma cor influencia outra quando próximas, potencializando sua força ou diminuindo sua expressividade. Goethe descreve esse fenômeno observando o aumento e diminuição da forma de acordo com o contraste, e das alterações de cinza de acordo com o fundo branco e preto.
- Existem apenas duas cores puras, o azul e o amarelo, que também são primárias. O vermelho é uma cor específica que ambas proporcionam. O verde e a púrpura são as duas misturas. O restante das cores não são cores puras¹⁴⁶.
- Quando amarelo (que surge da luz) se mistura com o azul (que surge da escuridão), em perfeito equilíbrio, surge o verde. O vermelho, por outro lado, é produzido pelos extremos do amarelo e do azul. O vermelho pode ser considerado cor primária¹⁴⁷.
- A luz não é composta por cores nem por pigmentos. As cores são estimuladas junto à luz, não sendo derivadas dela. Elas aparecem junto à luz. As cores decorrem dos fenômenos de consciência, ou seja, se formam pela

¹⁴⁵ GOETHE, 1993, p. 23.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 18.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 47.

luz, pelas propriedades dos objetos, pelo olho e pelo sistema nervoso¹⁴⁸. Goethe afirma que a cor deve ser analisada de acordo com o órgão da visão, e não apenas através de instrumentos óticos, pois o olho é um órgão vivo¹⁴⁹.

- Cor e som não podem ser comparados; mas ambos remetem a uma fórmula superior passível de dedução¹⁵⁰.
- Os conhecimentos dos antigos e medievais não podem ser desdenhados pela ciência contemporânea. É preciso entender como os fenômenos foram, aos poucos, sendo entendidos. Escrever uma história é algo incerto, e pode ser injusto (também de acordo com a visão de Michel Pastoureau)¹⁵¹. Goethe retoma um conceito da Antiguidade, onde o azul se vincula ou origina-se no preto, percebendo que a mistura de amarelo e preto dá verde, assim como amarelo e azul dá verde¹⁵².
- Goethe descreve os fenômenos conhecidos atualmente como contraste simultâneo e pós-imagem. Segundo Goethe:

“O olho se põe em atividade logo que percebe a cor e é de sua natureza produzir imediatamente, de forma tão inconsciente quanto necessária, uma outra que, juntamente com a primeira, compreende a totalidade do círculo cromático” (GOETHE, 1993, p. 146).

- Goethe divide as cores em três categorias: cores fisiológicas, cores físicas e cores químicas. As cores fisiológicas dizem respeito ao funcionamento do olho humano. As cores físicas são aquelas que se originam de certos materiais incolores, que podem ser transparentes, turvos, opacos ou translúcidos. São produzidas fora do olho.
- Goethe define as cores básicas puras, ou primárias, como amarelo, azul e vermelho. Vermelho e azul produzem violeta; vermelho e amarelo, laranja; amarelo e azul, verde¹⁵³.
- As cores químicas são as cores inerentes aos objetos, que podem ser extraídas e transmitidas a outros corpos, como os pigmentos. Tem

¹⁴⁸ Giannotti aponta a concordância de Schopenhauer em certos aspectos da doutrina de Goethe (GOETHE, 1993, p. 18).

¹⁴⁹ Ibidem, p. 18-19.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 29; 134.

¹⁵¹ Ibidem, p. 40.

¹⁵² Ibidem, p. 105.

¹⁵³ Ibidem, p. 106.

durabilidade efêmera ou longa¹⁵⁴. Todas as cores dos minerais são de natureza química, assim como as sintetizadas¹⁵⁵.

- A *Doutrina das cores* pode ser separada da geometria e da matemática, enquanto a óptica não¹⁵⁶.
- A linguagem é simbólica e figurada e jamais exprime diretamente os objetos, apenas os seus reflexos¹⁵⁷.
- As cores proporcionam estados de ânimos distintos¹⁵⁸. O homem natural, povos primitivos e crianças têm inclinação para cores em sua máxima energia. Homens sofisticados têm aversão às cores, e a cor preta fazia o nobre veneziano pensar na igualdade da república¹⁵⁹.
- Os materiais cromáticos e as técnicas não fazem arte por si; somente o gênio e o espírito a faz. De acordo com o espírito da época, a *Doutrina das Cores* terá aplicações e interpretações alegóricas, simbólicas e místicas¹⁶⁰.

Os artistas românticos buscaram novas traduções para a cor em posições espaciais. A esfera de Runge foi uma pioneira na tentativa de coordenar a paleta dos pintores pelos tons e valores de branco e preto de forma mais coerente. Ele usou as três cores primárias azul, vermelho e amarelo arranjadas em um esquema complementar em torno da linha do equador. No texto que acompanha a imagem, Runge orienta o leitor para os aspectos simbólicos e psicológicos das cores, de acordo com os poetas contemporâneos Schiller e Goethe, que relataram as polaridades da cor em quatro temperamentos tradicionais – otimista, melancólico, fleumático e colérico. Sua teoria resultou em um estudo chamado *Tempos do dia*, divididos entre *Amanhecer*, *Meio-dia*, *Entardecer* e *Noite*, percebidos em algumas de suas pinturas, como *A Pequena Manhã*, de 1808. Runge, em 1803, se encontra com Goethe e mantém contato esporádico até sua morte em 1810. Como Goethe, Runge esperava ver as funções da cor exemplificadas na pintura; e seu exemplo mais importante é a série *Horas do dia*, onde articulou o universo da cor em composições alegóricas. Runge apresenta uma visão quase mística da cor, através da associação da Tríade Divina

¹⁵⁴ GOETHE, 1993, p. 101.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 113.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 131.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 134.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 140.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 151-152.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 165-166.

com as cores primárias azul (Pai), vermelho (Filho) e amarelo (Espírito Santo). O sistema esférico de Runge pretende descrever e encontrar harmonias cromáticas. As cores puras e suas misturas situam-se no equador da esfera, e enquanto se aproximam do centro, pendem para a cor cinzenta média. Assim, as cores tornam-se escuras em direção ao polo inferior até atingir o preto, e tornam-se claras, até ao polo superior, atingindo o branco. No interior da esfera verificam-se as variadas sucessões de cores e possíveis combinações entre cores puras, branco e preto.

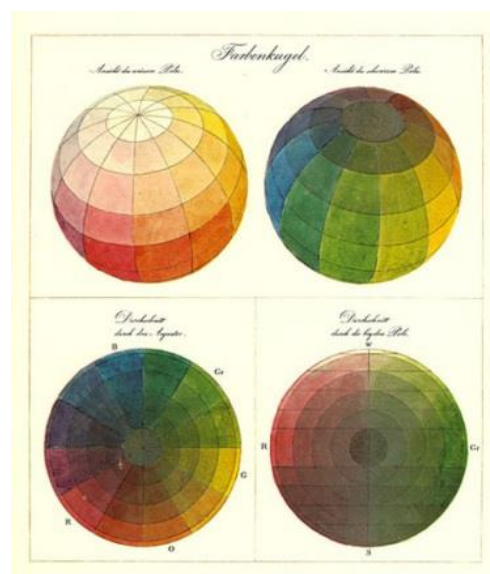


Figura 2.19: Philipp Otto Runge. *Esfera de Cor*, 1808. Fonte: GAGE, 1993, p. 194.

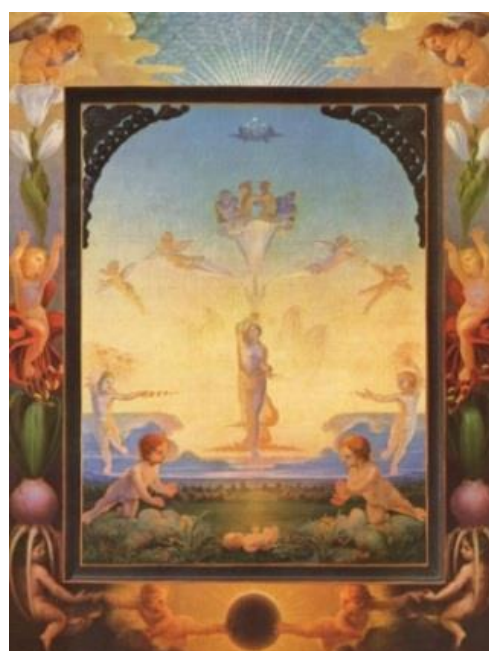


Figura 2.20: Philipp Otto Runge. *A Pequena Manhã*, 1808. Fonte: GAGE, 1993, p. 194.

3 APROXIMAÇÕES CIENTÍFICAS DA COR NA ARTE

Aponto uma tradição científica da cor na arte como aqueles artistas que, em maior ou menor grau, pesquisam as manifestações da cor com suportes científicos, através da química, física e fisiologia humana, principalmente. Entretanto, a ciência não isenta as obras artísticas da leitura poética ou metafísica, pois, como foi dito anteriormente, as cores na arte também se subordinam às questões sociais e psicológicas. Mesmo que o Impressionismo e o Neoimpressionismo se valham de princípios científicos contemporâneos para entender o fenômeno da cor, a arte impressionista carrega em si uma abrangência poética jamais experimentada na arte ocidental até então.



Figura 3.1: Carlos Cruz-Diez dentro de um *Chromosaturation* exibido na exposição "Carlos Cruz-Diez. A experiência corporificada de Cor". Miami Art Museum. Disponível em: <http://www.cruz-diez.com/work/chromosaturation/2010-to-date/carlos-cruz-diez-within-a-chromosaturation>. Acesso: 21 dez. 2012.

Carlos Cruz-Diez e os artistas cinéticos do século XX representam com clareza uma manifestação da arte contemporânea onde a cor tem evidente relação com a percepção fisiológica humana. As pesquisas de Cruz-Diez se concentram nos efeitos psicológicos e retinianos da cor, na continuidade das investigações do contraste simultâneo, típicas do séc. XIX, nas relações entre cor e forma, cor e espaço, entre outras. Sua obra *Chromosaturation*, de 1965 a 2010, é um ambiente artificial composto de três câmaras de cor, um vermelho, um verde e um azul, nas quais o

visitante se insere em uma situação completamente monocromática. Essa experiência cria distúrbios na retina, acostumada a receber ampla gama de cores simultaneamente. De acordo com o seu *website* oficial, o *Chromosaturation* pode atuar como um disparador da ativação da noção de cor no espectador como um material ou uma situação física, passando para o espaço sem o auxílio de qualquer forma ou mesmo sem qualquer apoio, independentemente de crenças culturais¹⁶¹. Além de pertencer a uma tradição científica, essa obra também poderia estar no eixo da tradição espacial da cor, já que a cor se manifesta no espaço e contexto arquitetônico.



Figura 3.2: Sanford Wurmfeld. *Ciclorama 2000*. Fonte: http://www.sanfordwurmfeld.com/exhibitions_university_tn_6.html.

O *Ciclorama 2000*, de Sanford Wurmfeld, como outros trabalhos do artista, é baseado no círculo de cor tradicional, e pertence a uma longa tradição da cor na arte, como afirma Gage¹⁶². São pinturas de enorme efeito em uma superfície interior de um cilindro grande, elevada em uma plataforma onde os espectadores entram por debaixo de uma escada até ao centro da pintura¹⁶³. O *Ciclorama 2000* é basicamente um círculo de cor simples, com vinte e quatro matizes do espectro, com variações de valor (claro e escuro). Wurmfeld cresceu em Nova York, em um

¹⁶¹ Disponível em: <http://www.cruz-diez.com/work/chromosaturation/>. Acesso 21 dez. 2012.

¹⁶² GAGE, 2012, p. 42.

¹⁶³ O nome deriva de *Panorama*, termo criado em 1788 pelo pintor escocês Robert Barker, que sustentou que suas paisagens eram uma nova forma de pintura, patenteando o nome Panorama. O espectador ficaria no centro da pintura, sem nenhuma ligação visível com o mundo além da tela. Este efeito foi almejado pelos artistas barrocos quando desenvolveram pinturas ilusionistas em conjunto com a arquitetura. Mais adiante, Panorama se tornou uma forma popular de entretenimento visual.

momento em que os expressionistas abstratos estavam pintando seus maiores quadros. Para Gage, seu conhecimento das teorias e do comportamento da cor ligou-o à tradição dos artistas científicistas, como Seurat, reafirmando a relação dinâmica entre as cores e outros aspectos como a harmonia entre elas.

3.1 DA ANTIGUIDADE À IDADE MÉDIA

Retorno ao passado para construir uma linha histórica e apresentar conceitos científicos fundamentais da cor que interessam às artes plásticas. Israel Pedrosa comenta que Eumares de Atenas e Címon de Cleones, na Grécia clássica, iniciam a época de ascensão dos meios que suscitariam o aparecimento da grande pintura do século V a.C. Polignoto libera a pintura do frontalismo e da posição do perfil, mostrando as figuras em três-quartos e de frente. As sombras de Apolodoro iniciam o estudo da modelagem em pintura, dos volumes e do claro-escuro. A técnica da encáustica, descoberta por Pausias, possibilitaria a precisão de nuances que valorizaria as cores. Segundo Gage, os mais antigos escritos sobre cores remontam ao poeta Alcmaeon de Croton (séc. V a.C.), a partir da antítese entre branco e preto, ou luzes e sombras. Essa antítese será a base das teorias de Empédocles e Demócrito¹⁶⁴. Empédocles usou a analogia das misturas de cores dos pintores para ilustrar a harmonia entre os quatro elementos ar, fogo, terra e água. Demócrito falou de quatro cores simples: branco, que tem a função de clarear e suavizar; preto, com a função de escurecer; vermelho, relacionado com o calor e o *chloron* (verde pálido), composto do sólido e do vazio. As outras cores são derivadas destes por misturas. Ouro e cobre derivam do branco com vermelho; violeta derivava do preto, branco e vermelho; índigo, uma mistura de um preto profundo com um pouco de *chloron*. Segundo Gage¹⁶⁵:

(...) Demócrito também afirmou que *chloron* pode ser produzido a partir de uma mistura de vermelho e branco, o que levou um comentarista a supor que ele estava pensando na complementaridade da pós-imagem de uma mancha vermelha sobre um fundo branco (GAGE, 1993, p. 12).

¹⁶⁴ Os filósofos pré-socráticos são conhecidos por se concentrarem nos fenômenos da natureza.

¹⁶⁵ (...) Democritus also stated that *chloron* might be produced from a mixture of red and White, which has led one commentator to suppose that he was thinking of the complementary after-image of a red patch on a white ground.

As teorias de Empédocles e Demócrito foram trabalhadas por Platão e Aristóteles no quarto século a.C., e foram o ponto de partida das demais teorias da cor até Newton. Entre as ideias se situa a noção de *pharmakon*, entendida como remédio, droga e prazer, como já apontamos anteriormente. Platão, no *Timeu*, ofereceu sua teoria das cores. As cores são descritas como uma chama que emana de todos os corpos, cujas partículas têm a mesma dimensão que as do raio de visão de modo a produzir a sensação. As partículas que vem de outros corpos e chocam com o raio de visão são por vezes menores, por vezes maiores e por outras tem a mesma dimensão que as do raio de visão. As que são do mesmo tamanho são insensíveis, “transparentes”; as maiores, que associam o raio de visão, e os menores, que a dissociam, são irmãs das que parecem quentes e frias à carne e amargas à língua; chamadas “acres” porque aquecem. Quanto ao branco e ao preto, são geradas noutra órgão: o “branco” é o que dilata o raio visual e o “preto” é o que faz o contrário. Quando se trata de um movimento mais forte e de um outro gênero de fogo que chocam com o raio de visão e o dissociam até aos olhos, irrompendo com violência pelas entradas dos olhos, dissolvendo-as, produzem essa torrente de água e fogo chamada “lágrimas”. Quando este movimento, que é próprio fogo, se encontra com o fogo que vem no sentido oposto, gera-se todo o tipo de cores; a “ofuscação”, o “brilhante” e o “resplandecente”. Quando o gênero de fogo intermediário entre estes dois chega à parte úmida dos olhos e se mistura com ela, produz-se uma cor sanguínea “encarnado”. Misturando o encarnado com o brilhante e o branco, gera-se o amarelo¹⁶⁶. Platão associou a intrínseca beleza das cores simples a formas geométricas, como um antecessor do que viria a ser uma das principais teorias de Wassily Kandinsky no século XX; porém o filósofo não deixou bem claro como essas relações se davam especificamente. Lichtenstein acrescenta que o vermelho, cor intermediária, nem branca nem preta, nem transparente nem brilhante, seria uma cor “demoníaca” no sentido de “demônio” atribuído por Platão em *O banquete*; a cor que ocupa o meio e preenche o intervalo, que junta todas as partes do todo¹⁶⁷.

Segundo Pastoureau, a interação dos quatro elementos em Aristóteles é feita da seguinte forma: o fogo luminoso (fogo), a matéria dos objetos (terra); os humores do

¹⁶⁶ PLATÃO, 2011, p.166-168.

¹⁶⁷ LICHTENSTEIN, 1994, p. 59.

olho (água) e o modular do meio ótico (ar). Aristóteles explica que a cor vem da luz, que se atenuou ou obscureceu-se ao atravessar diferentes objetos ou meios. Por isso, suas cores estão sobre um eixo que vai dos extremos branco e preto, com as demais cores no meio. Porém, as cores não se organizam na ordem do espectro de Newton; seguem uma outra organização. Essa ordem estará presente até o Renascimento: branco, amarelo, vermelho, verde, azul e preto (o violeta é também acrescentado entre o azul e o preto, de maneira a formar misticamente sete cores). Entretanto, Aristóteles, em *Da sensação e do sensível* (350 a.C.), definiu que as cores intermediárias surgem da mistura entre a escuridão e a luz. Ele identificou cinco cores intermediárias como: carmesim, violeta, verde, azul escuro (ou profundo) ou qualquer cinza (podendo ser estas últimas variações do preto) ou amarelo (relacionado ao branco). De acordo com Gage:

Em seu relato do arco-íris, no entanto (*Meteorologia* 372a), ele parecia considerar vermelho, verde e roxo como as únicas cores *não misturadas* intermediárias. Verde aparece em outro lugar para ser a cor intermediária entre as terras (preto) e água (branco) (*Em Plantas* 827b; compare *Problemas* XXXI, 959a). Vermelho era a mais próxima à luz e violeta ao escuro (*Meteorologia* 374b-375A).¹⁶⁸ (GAGE, 1993, p. 13).

Ele parecia estar inclinado em definir uma escala de sete cores do branco ao preto em proximidade às oitavas musicais, em um método generativo por relações numéricas. Também fez analogias com os sabores ácidos e doces. Segundo suas palavras:

Sabores e cores, como será observado, respectivamente, contêm o mesmo número de espécies. Pois existem sete espécies de cada um, se, como é razoável, nós consideramos cinza como uma variedade de preto (para a alternativa é que amarelo deve ser classificada como branco, assim como rico com doce), enquanto as cores irreduzíveis carmesim, violeta, verde-pálido e azul profundo venha entre brancos e negros, e destes outros todas as cores são obtidas por mistura¹⁶⁹ (ARISTÓTELES, 1994, p. 10).

¹⁶⁸ In his account of the rainbow, however (*Meteorology* 372a), he seemed to regard red, green and purple as the only *unmixed* intermediate colours. Green appears elsewhere to be the central intermediate colour between (black) earth and (white) water (*On Plants* 827b; compare *Problems* XXXI, 959a). Red was closest to light and violet to dark (*Meteorology* 374b-375a).

¹⁶⁹ Savours and Colours, it will be observed, contain respectively about the same number of species. For there are seven species of each, if, as is reasonable, we regard Dun (or Grey) as a variety of Black (for the alternative is that Yellow should be classed with White, as Rich with Sweet); while (the irreducible colours, viz.) Crimson, violet, leek-green, and deep blue, come between White and Black, and from these all others are derived by mixture.



Figura 3.3: Giovanni Battista Tiepolo. *Alexandre e Campaspe no estúdio de Apeles*, c. 1736-37. Fonte: GAGE, 1993, p. 22-23.



Figura 3.4: Delaroche. Detalhe de *O hemicíclio da École des Beaux-Arts de Paris* (Glória ajoelhada diante de Ictino, Fídias e Apeles). Fonte: <http://jewishartmuseummn.blogspot.com.br>. Acesso em 30 jun. 2011.

Plínio, o Velho, morto na erupção do Vesúvio, descreveu um número de vermelhos e azuis para alcançar efeitos magníficos brilhantes de violeta. Sua discussão sobre a arte na *História Natural* nasce de um debate sobre os materiais da natureza. Ele chamou a atenção para artistas gregos do séc. IV como Parrásio, Apolodoro e Zêuxis. Ele deixou a mais importante recordação do que seria o reflexo da teoria em pintura: as quatro cores da paleta estão confinadas no preto, branco, vermelho e amarelo, que foi atribuída ao pintor Apeles e seu contemporâneos no século V a.C. Ele mencionou que a escolha de cores provinha mais do cliente do que do artista, devido aos custos altos dos pigmentos quanto do próprio gosto do cliente¹⁷⁰. A

¹⁷⁰ Em Pompéia foram identificados vinte e nove diferentes pigmentos, incluindo dez vermelhos, enquanto em Boscotrecase, situado aos pés do Vesúvio, há a presença de apenas cinco pigmentos, incrementados pelas misturas. As cores básicas de Apeles eram o branco de Milos, o amarelo da Ática, o vermelho de Sinope e o preto chamado *atramentum*.

supressão do azul pode ser explicada como uma tradução dessa cor como um tipo de pigmento preto, conforme o entendimento grego de semelhança entre o preto e o azul. O azul comum desde os tempos micênicos ao helenístico era o azul egípcio, um azul claro, chamado de *kuanos* em grego e *caeruleum* em latim (o nome moderno é azul cerúleo). É possível que Plínio houvesse distinguido várias fases na carreira de Apeles, principalmente no uso de cores *austeri* (que ele defendia) e cores *floridi*, relacionadas às questões ocidentais e orientais, descritas anteriormente. Mas, segundo Gage indica: “No entanto, este pode ter sido, parece claro que Plínio estava preparado para sacrificar a consistência histórica, a fim de promover um ideal romano de *austeritas*”¹⁷¹. (GAGE, 1993, p. 30). Essas cores básicas eram atreladas não só à ideia dos quatro elementos, mas também à doutrina dos quatro humores de Hipócrates. A escola médica de Hipócrates associava as cores da seguinte forma: vermelho ao sangue, fleuma ao branco, amarelo e preto à bile, que em perfeita harmonia (*kresios*) criam um organismo balanceado.

Na *República*, Platão endossa a convenção clássica do violeta ou púrpura como a cor mais bela, da mesma forma que Aristóteles em sua discussão de cores e música. A púrpura também era a cor mais cara, obtida de diversos moluscos desde o século V a.C.¹⁷². Mas será com os romanos que a púrpura adquire conotação religiosa e objeto de culto; a cor da nobreza. Um general, em triunfo, poderia usar um robe púrpura com dourado. Cícero, e mais tarde escritores dos tempos de Diocleciano, comentaram a púrpura como a cor dos imperadores. Quem usasse ou falsificasse a cor poderia sofrer pesadas penas, principalmente no Império Bizantino. Isso evidencia um número grande de corantes disponíveis e falsificações, forçando o Estado a estabelecer a cor autêntica e as procedências oficiais. Provavelmente, como afirma Gage, o traje mais valioso em púrpura seja o robe de Teodora em Ravena¹⁷³.

Plotino foi o mais importante pensador a discutir as teorias da luz e teorias cromáticas da Antiguidade. Sensível à manifestação subjetiva das cores, era um

¹⁷¹ “However this may have been, it seems clear that Pliny was prepared to sacrifice historical consistency in order to promote a Roman ideal of *austeritas*”.

¹⁷² A púrpura é descrita desde o período micênico, nos poemas de Homero, nas manufaturas fenícias, nas vestimentas de Alexandre o Grande (GAGE, 1993, p. 25).

¹⁷³ GAGE, 1993, p. 25.

filósofo religioso, inclinado a explorar a natureza da alma e os modos de unificação com o Supremo. Ele compartilha a teoria clássica criada por Empédocles, da chama interna, do raio de luz que sai pelos olhos para enxergar o mundo¹⁷⁴. A definição de Empédocles sobre os quatro elementos fogo, terra, água e ar é importante para o estudo da cor, pois as cores seriam classificadas de acordo com essa definição. Segundo Giovanni Reale, os quatro elementos seriam as raízes de todas as coisas, eternamente iguais e indestrutíveis¹⁷⁵. O Supremo foi descrito como a luz e especificamente o Sol. Para Gage, os fenômenos da cor discutidos na Idade Média provêm do legado de Plotino sobre o assunto. A estética de Plotino foi transmitida pelo *Hexaemeron* de São Basil¹⁷⁶.

Tugny aponta o tratado *De colore*, de Robert Grosseteste, no século XIII, que diferencia as cores ditas incolores (branco, cinza, preto) de todas as outras cores¹⁷⁷. Baseado em Aristóteles, esse tratado aborda as características da cor e da luz e a sustentação do uso da cor nos ambientes religiosos (luz-cor divinas). Muito tempo depois, o preto perderia o *status* como cor entre o final da Idade Média e o século XVII. Com o aparecimento da imagem gravada e da imprensa, a posição do preto e branco ganhou destaque. Em seguida, a Reforma Protestante e as descobertas de Newton tiraram o preto novamente do mundo das cores. Quando Newton descobre o espectro das cores, uma nova ordem se forma, sem lugar para o branco e o preto como cor.

3.2 OS TRATADOS DO RENASCIMENTO

O arquiteto e humanista Leon Battista Alberti e o escultor Lorenzo Ghiberti avançaram para uma teoria artística mais elaborada na distinção de várias facetas do processo artístico. Ghiberti produziu sérias pesquisas no campo da ótica, no

¹⁷⁴ Aristóteles questiona essa teoria em *Da sensação e do sensível*: “Se o órgão visual competente é composto de fogo, que é a doutrina de Empédocles, uma doutrina ensinada também no *Timeu*, e se a visão é o resultado da luz emitida a partir do olho como uma lanterna, não deve ter o olho o poder de ver mesmo no escuro”? (ARISTÓTELES, 1994, p. 2).

¹⁷⁵ REALE; ANTISERI, 2003, p. 40.

¹⁷⁶ GAGE, 1993, p. 27.

¹⁷⁷ TUGNY, 2010, p. 31.

comportamento da luz em diversas circunstâncias e nas inter-relações do olho e cérebro na percepção. Cennini se concentra na oficina de receitas e preceitos técnicos das cores e tintas. Segundo Leon Kossovitch, o texto de Alberti é o primeiro na literatura artística a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas, montando seu discurso com geometria e retórica (artes liberais)¹⁷⁸. De acordo com Kossovitch, as cores são pouco desenvolvidas em Alberti, assim como nos autores do séc. XVI em geral, tornando-se objeto de discussão mais aprofundado no século seguinte. Reconhece a presença, no *Quattrocentos*, da distinção pliniana de cores austeras e floridas, as relações de composição entre as cores e os preceitos de substituição do ouro bizantino pelas tintas¹⁷⁹. Alberti dividiu a pintura em três partes: circunscrição (desenho das formas), composição e “recepção das luzes” (*receptio luminum*), que inclui a cor. As cores, para Alberti, variam em razão da luz. Branco e preto expressam luz e sombra, e todas as outras cores variam de acordo com a luz e sombra aplicadas nelas. Mas não são cores verdadeiras, e sim moderadoras das outras cores, formando espécies. As cores primárias seriam quatro, associadas aos quatro elementos: vermelho (fogo), azul (ar), verde (água) e cinza (terra). Todas as outras seriam misturas dessas. Os cinzas são entendidos como as cores e detritos da terra, sendo eles a chave para a coerência tonal de uma composição¹⁸⁰. Ele preocupou-se em desenvolver os elementos cognoscíveis da perspectiva aérea e exigia que o pintor fosse culto nas artes liberais, estudasse os poetas, os gestos, as expressões e os movimentos do corpo humano¹⁸¹.

Pedrosa indica em Leonardo, no *Tratado de Pintura*, o primeiro conjunto de dados que levariam à criação de uma teoria das cores, estudada, a partir de então, por todas as gerações seguintes de artistas¹⁸². Para Leonardo, o artista que toma outro pintor como único mestre, está fadado a perder-se. O artista, então, deveria tomar a natureza como mestra, observá-la e estudá-la. Seus estudos sobre as cores têm origem em suas observações científicas, aplicadas e comprovadas esteticamente na pintura. Tanto a perspectiva aérea como o *sfumato* têm relações com as proporções

¹⁷⁸ ALBERTI, 1999, p. 9-10.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 18.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 85.

¹⁸¹ Ibidem, p.138.

¹⁸² PEDROSA, 2010, p.45.

de luz e sombras. Leonardo definia as cores primárias como aquelas que não podem ser feitas da mescla de outras cores. O branco e o preto, mesmo não sendo consideradas cores por muitos teóricos, não deveriam ser privados da paleta do pintor¹⁸³. O branco viria em primeiro lugar, seguido do amarelo, do verde, do azul, do vermelho e do preto (semelhante ao conceito Aristotélico, porém o azul e o vermelho tem suas posições trocadas)¹⁸⁴. Pedrosa, que possui como foco principal do seu trabalho a “cor inexistente”, afirma que de todas as descobertas de Leonardo, a mais importante para a cor nas artes foi o contraste simultâneo das cores¹⁸⁵. Ele mostrou que uma cor, ao lado de outra mais escura, tende a aparecer mais clara do que realmente é, enquanto a outra se torna ainda mais escura pela aproximação mais clara. As cores teriam uma forma particular quando estão opostas às suas respectivas contrárias. Wölfflin comenta que Leonardo, mesmo tendo conhecimento da complementaridade das cores, não recomendaseu uso, como no caso de se representar uma sombra de um objeto verde, como uma árvore¹⁸⁶. Ele temia que a clareza e soberania dos objetos fossem abaladas. O melhor seria misturar o preto ao verde, para que a sombra não produzisse um efeito enganador, para que a clareza da forma linear sobressaia.



Figura 3.5: Cores primárias de Alberti e sua relação com os quatro elementos.



Figura 3.6: Cores primárias de Leonardo, de acordo com Pedrosa.

A descoberta da composição da luz branca por Leonardo intrigou estudiosos durante muito tempo, pois não sabiam ao certo como ele chegara a esta conclusão. Ao iluminar um corpo branco opaco com uma luz de vela amarela, de um lado, e do

¹⁸³ As escalas cromáticas de Chevreul, Ostwald e Munsell, nos séculos XIX e XX, partem do princípio de mistura de cores a partir dos matizes com branco e preto.

¹⁸⁴ Como leitura complementar, indico o texto *A emancipação da cor*, de Leon Kossovitch (IN: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1995. P. 183-215.

¹⁸⁵ PEDROSA, 2010, p. 54.

¹⁸⁶ WÖLFFLIN, 1996, p. 274.

outro com uma luz diurna azulada, ele percebeu que na parte em que as duas luzes se misturavam produzia luz branca. Segundo Pedrosa:

“O que a física chama de síntese aditiva é exatamente o que Leonardo descobriu: que a soma de duas cores que se complementam produz branco. Esta descoberta constitui a base de toda a teoria cromática dos tempos modernos” (PEDROSA, 2010, p. 57).

Além destas observações, Leonardo experimentou pigmentos e tintas, muitas vezes experiências desastrosas, como o afresco da *Última Ceia*, uma tentativa de fixar a pintura a óleo no suporte da parede através de calor, usando um tipo de caldeirão com brasas de carvão.

O conhecimento dos materiais disponíveis do Renascimento é fundamental para a compreensão daquilo que é conhecido como a disputa entre o desenho e a cor. Entretanto, como em todos os campos pesquisados nesta dissertação, sua riqueza de informações só poderá ser esboçada brevemente¹⁸⁷. Veneza, rivalizando com a arte de Roma e Florença, ascende no meio artístico como um polo colorístico por várias razões, entre elas a disponibilidade de pigmentos de cores exóticas que chegavam aos portos. O valioso azul ultramarino (lápiz-lazúli) de Budakshan (atual Afeganistão) e, portanto, de "além mar", tinha seu semelhante a azurita ou "azul alemão", importado da Europa do norte ou central.

O simbolismo da cor, no início dos *Quatrocentos*, mesmo em um contexto religioso, tomou uma inflexão bastante materialista. Os artistas não possuíam um poder de compra de seus materiais por completo, e dependiam de seus patronos e de contratos de aquisição de materiais. Patronos e contratos podiam prescrever quais materiais podiam ser usados, mas não ditar exatamente como seriam empregados. Gage, em *Color and culture*, descreve alguns contratos¹⁸⁸ feitos entre patronos e artistas como Fra Angelico e Piero della Francesca. Os patronos sabiam que se

¹⁸⁷ Os materiais artísticos, por suas características físicas e químicas, como as tintas e os pigmentos, se inserem no projeto do Laboratório de Cor no segundo pilar de estudo, dedicado à natureza da cor.

¹⁸⁸ Cf. contrato de Andrea del Sarto para a obra *Madonna das Harpias* (1515), na questão da cor do manto da Virgem, frequentemente mencionado nos contratos italianos como o mais caro azul ultramarino. Os contratos do Renascimento eram documentos legais que se referem a materiais e mão de obra, e representavam as vontades do comissionamento do patrono, cujos interesses estavam representados e cuja produção foi regulamentada pela guilda. Esses contratos ecoam os requisitos das guildas sobre a autenticidade dos pigmentos valiosos e substituições indevidas, inclusive de metais preciosos por outros. GAGE, 1993, p. 129.

quisessem os melhores materiais teriam de suportar o custo extra de buscá-los em Veneza¹⁸⁹.

Mas o advento mais importante para as tintas no Renascimento, e consequentemente para a cor, foi o desenvolvimento da tinta a óleo a partir da linhaça. O fácil transporte da pintura, que agora podia ser enrolada em seu suporte de tecido, permitiu um maior intercâmbio entre nações, ampliando o conhecimento dos artistas em diversos pontos da Europa simultaneamente. Entre suas propriedades, a tinta a óleo produz mais brilho que as têmperas, acentuando sensivelmente a cor, devido à refração da luz em sua superfície, repercutindo nas diversas camadas de pigmentos. A tinta a óleo permite um maior grau de detalhamento, que unido ao pensamento filosófico renascentista, possibilitou a conquista do naturalismo por parte dos pintores.

3.3 A COR E A CIÊNCIA DO SÉC. XVII.

As cores tendem a se organizar na vida humana ora de forma social ora de forma científica. Até o início do Renascimento, as ideias platônicas e aristotélicas dominaram o cenário científico no que se refere às cores. Acreditava-se no conceito pitagórico dos raios de “fogo” emitidos pelos olhos a sondar o mundo, encontrando a cor nos objetos. Kepler questiona essas teorias, e dá os primeiros passos sobre o funcionamento fisiológico do olho humano, associado à luz e à matéria. Retornando a Aristóteles, ele explica, segundo Pastoureau, que a cor vem da luz, que se atenua ou obscurece ao atravessar diferentes objetos ou meios¹⁹⁰. Por isso, as cores estão sobre um eixo que vai dos extremos - branco e preto -, com as demais cores no meio. O branco e preto permanecem como cores verdadeiras, o verde não está entre o azul e amarelo, e o violeta não é mistura de vermelho com azul (azul com preto).

¹⁸⁹ Cf. contrato de Fillipino Lippi para o afresco da Capela Strozzi em Santa Maria Novella, em Florença (1487) e o contrato de Pinturicchio, para a série de afrescos na Biblioteca Piccololini em Siena (1502). GAGE, 1993, p. 129.

¹⁹⁰ PASTOUREAU, 2011, p. 139.

François d’Aguilon, um jesuíta polígrafo, próximo a Rubens, formulou uma teoria próxima à das cores primárias modernas. Em seu diagrama, ele situa o branco e o preto nos extremos, como cores “extremas” (e verdadeiras), as cores “médias” vermelho, azul e amarelo, e as cores “misturadas” verde, violeta e laranja. É um dos primeiros registros da exclusão do verde como cor principal, rompendo com todos os usos sociais e simbólicos dessa cor até então, antecedendo a teoria das cores primárias e complementares. Sobre a interação do branco e do preto com as demais cores, d’Aguilon conceitua a ideia de intensidade¹⁹¹.

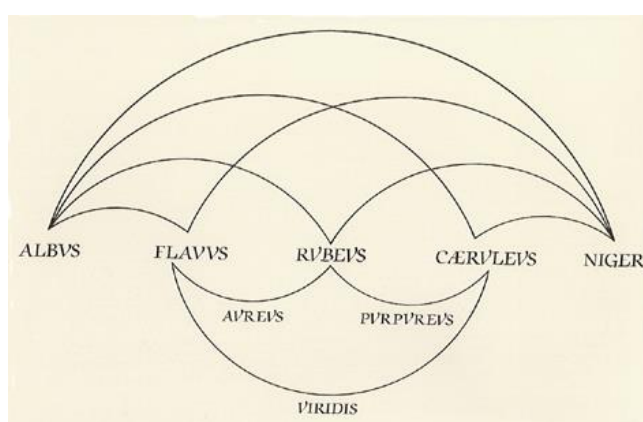


Figura 3.7: François d’Aguilon. Em *Opticorum libri sex*, Antuérpia, 1613, p. 8. Fonte: PASTOUREAU, 2011, p. 141.

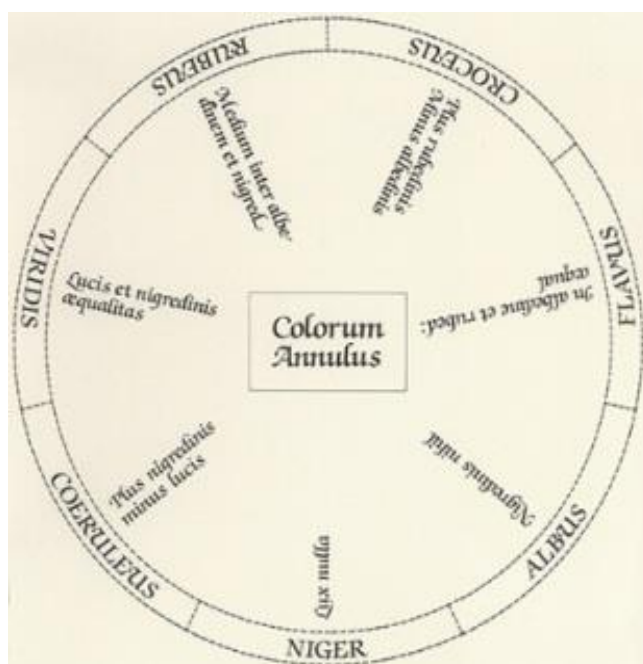


Figura 3.8: Círculo de cor de Robert Fludd. Fonte: GAGE, 1993, p. 9.

¹⁹¹ Ibidem, p. 139-141.

Para John Gage, os círculos cromáticos¹⁹² utilizados por grande parte dos artistas parecem ter se originado através de análises de uroscopia medievais, como forma de diagnóstico¹⁹³. No século XV as cores eram estudadas partindo do preto para o branco, através dos amarelos e vermelhos. Para Gage e Pastoureau, uma das tentativas mais radicais para reduzir as percepções iniciais de cor para um simples diagrama foi o círculo de cor do médico inglês Robert Fludd, publicado em 1626 (1631 em Pastoureau), considerado o primeiro círculo cromático impresso. Fludd organiza sete cores em uma sequência aristotélica entre o branco e o preto. O vermelho (*rubeus*) e verde (*viridis*) são ainda cores vizinhas. No lado do amarelo e do laranja, a luz é majoritária. Do lado do azul, o contrário.

Newton¹⁹⁴ prova cientificamente que a luz é a formadora das cores, que não se enfraquece ao decompor-se ao formá-las. A luz decomposta no espectro pode voltar a ser luz branca, como provou Newton em seus experimentos. Segundo Pastoureau: “A partir de então, a luz e as cores que contém são identificáveis, reproduzíveis, passíveis de ser controladas e mensuráveis” (PASTOUREAU, 2011, p. 140). Segundo a nova ordem de Newton, o vermelho não ocupa mais a posição central; está agora em um dos extremos. O verde assume lugar entre o amarelo e o azul, confirmando o que os pintores e tintureiros já sabiam. Não há mais lugar para o branco e preto como cores reais, principalmente para o preto. Uma pequena vantagem é vista no branco, por ser a soma de todas as cores do espectro. Eles deixam de serem cores. O disco de Newton ofereceu a maior coerência mostrando as relações entre as cores análogas, sendo prontamente utilizadas pelos pintores. O círculo de Newton foi substituído pelo círculo de Claude Boutet, apresentando três primárias e três secundárias. Em 1720-25, Jakob Christoffel Le Blon desenvolve um

¹⁹² Atualmente, os círculos (ou discos) cromáticos representam sistemas de cores onde geralmente as cores primárias, secundárias, terciárias e até quaternárias (ou intermediárias) estão representadas, de forma a mostrar como elas se relacionam entre si e como podem ser combinadas, de acordo com a sua posição no disco. A maioria privilegia os tons e suas relações entre si e suas misturas, outras podem desdobrá-los em seus tons e saturação. Não existe um modelo padrão único e verdadeiro, pois discos cromáticos podem ser desenvolvidos para atender a diversos tipos de análises cromáticas. Entre suas principais funções estão: distinguir esquematicamente a mistura das cores primárias e derivadas, cores análogas, complementares e as relações de contraste simultâneo e harmonia.

¹⁹³ GAGE, 1993, p. 9.

¹⁹⁴ Entender a teoria de Newton sobre as cores é fundamental para este estudo, mas ocuparia um espaço que seria melhor destinado à sua influência para os artistas. Diversas obras da bibliografia explicam em detalhes sua teoria.

processo de impressão baseado nas cores vermelho, azul, amarelo e preto¹⁹⁵. A utilização das quatro cores é suficiente para a obtenção de todas as outras sobre o suporte branco do papel. Essa inovação técnica permite uma ampliação das funções artísticas e didáticas, mas, principalmente, confirma a nova hierarquia das cores: a hierarquia das cores primárias e complementares. Moses Harris publicou, cerca de 1776, o que provavelmente seja o mais antigo círculo de cores simétricas.

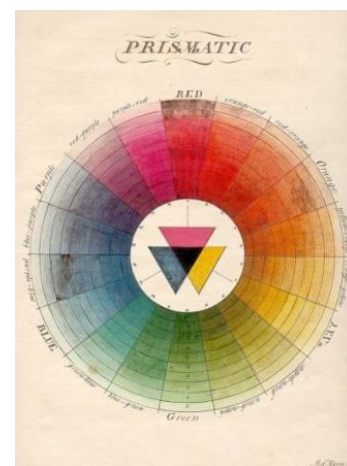


Figura 3.9: Moses Harris. *Circulo prismático*, c. 1776. Fonte: http://www.gutenberg-e.org/cgi-bin/dkv/gutenberg/slideshow_low.cgi?pn=28. Acesso em 23 de junho de 2012.

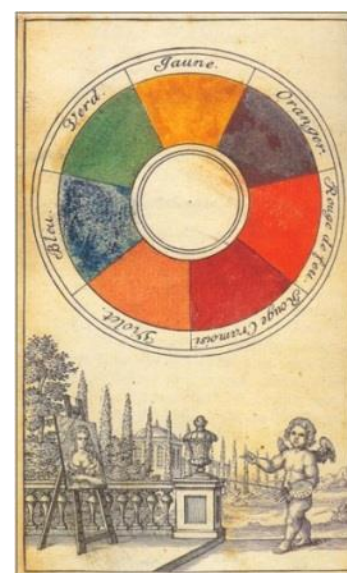


Figura 3.10: Circulo cromático de *Traité de La Peinture en miniature*, 1708. Fonte: GAGE, 1993, p. 126.

¹⁹⁵ A título de curiosidade, efeitos cromáticos (principalmente luz e sombra) eram sugeridos nas gravuras monocromáticas pelos virtuosos gravadores especializados, quando reproduziam pinturas, como as de Rubens. Segundo Pastoureau: “No início do século XVII, na Antuérpia e nos Países Baixos, as pessoas sabem perfeitamente fazer cor em preto e branco” (PASTOUREAU, 2011, p. 119). Entretanto, as imagens em preto e branco não são capazes de assumir aspectos específicos da cor. Por outro lado, a criação de códigos para as cores no universo da gravura e da tipografia foi crucial para o mundo das imagens, através de algumas convenções.

3.4 A VISÃO CIENTÍFICA DA COR NA ARTE NO FINAL DO SÉCULO XIX

O desenvolvimento das novas tendências pictóricas que se afirmariam no Impressionismo levam a cabo o ideal colorista e o triunfo das concepções modernas da cor. Parte desse avanço foi em decorrência do papel que a fotografia exerce, como uma tecnologia moderna e popular, na documentação da realidade, impelindo os pintores a uma nova concepção estrutural e poética da pintura em si. Essa estética segue um caminho que corresponde à própria autonomia da cor na pintura. Os limites clássicos do embate entre desenho e cor, o modelado e o contorno, ficam assim aparentemente superados. As experiências e descobertas da ciência atraem cada vez mais os artistas para um universo de certezas e precisões para as cores, jamais presenciadas na história da arte. As formas e cores começam a serem sugeridas, formalmente no Impressionismo, a partir de leis de vibração e contraste entre si. O sistema de cores primárias e complementares se consolida como a visão principal das cores na arte, com o suporte inquestionável da ciência, até certo momento. O preto é rejeitado como cor, e não aparece na paleta impressionista. Pintar de uma maneira impressionista significava representar uma realidade vista pelo próprio artista, estando ele presente, e tal qual ela se apresenta à vista. Sendo assim, o centro de interesse temático era a realidade cotidiana, em especial a camada social a qual os artistas pertenciam. As pinceladas rápidas e localizadas de cores robustas construía a representação da dinâmica da luz colorida do mundo exterior para a tela do pintor.

Entre as principais características do Impressionismo, diretamente relacionadas à cor, está a representação de partes da natureza minuciosamente exploradas, com valores coloridos incessantemente mutáveis de acordo com o câmbio da luz. Os aspectos dinâmicos da realidade permitiam observar evoluções rápidas da aparência, representadas por cores mais luminosas e pelos contrastes simultâneos entre duas cores, denominando esse fenômeno de mistura ótica¹⁹⁶. A verdade do quadro (e sua representação) é relativa porque depende da pessoa que pinta e da que o observa, não sendo válida senão num dado momento e sob certas condições.

¹⁹⁶ James Clerk Maxwell (1831-1879), cientista que pesquisou a ótica, a eletricidade e o magnetismo, demonstra a mistura ótica através dos discos giratórios coloridos (COLE, 1994, p. 44).

Para Argan, os impressionistas acentuam aquilo que a fotografia não pode capturar até aquele momento: a cor¹⁹⁷.

Entretanto, não é possível compreender o Impressionismo sem os avanços tecnológicos na produção de novas cores pela indústria¹⁹⁸. A sintetização do alcatrão na cor mauva por Sir Willian Perkin, em 1856, e a sintetização do vermelho *alizarin* artificial por Graebe e Lieberman, em 1868, foram duas das descobertas importantes que resultaram na explosão de novas cores e pigmentos no mercado na segunda metade do século XIX. Os manuais de artistas devotam mais e mais atenção para a estabilidade dessas novas substâncias; em 1890 a *École des Beaux-Arts* em Paris empreendeu um curso de instruções técnicas, visando o estudo da permanência da cor. Para Vibert, a invenção da anilina sintética foi uma catástrofe para a pintura: ele propôs uma comissão de controle de qualidade através da *Société des Artistes Français* e do próprio laboratório da *École*. Segundo o teórico francês contemporâneo ao Impressionismo, Adrien Recouvreur:

As cores nunca se alteraram tanto como fazem hoje. O desenho é mais íntegro à arte (remetendo a Ingres) e se não houver uma reação contra o uso livre desses materiais, o desenho será a única característica que restará¹⁹⁹ (RECOUVREUR apud GAGE, 1993, p. 222).

Monet havia declarado que abandonara o uso de amarelos de cromo instáveis em favor dos novos amarelos de cádmio, que apareceram em sua obra a partir de 1870²⁰⁰. A partir da década de 1890 a paleta de Renoir incluiu mais pigmentos da terra e amarelo de Nápoles, muitos da marca Lefranc et Bourgeois. Esses novos pigmentos eram baratos, possuíam belíssimas e inumeráveis cores e podiam ser utilizados imediatamente devido à praticidade das embalagens e tubos. O precioso lápis-lazúli possuía agora um similar sintético, de baixíssimo custo. Essas pinturas não poderiam ter sido feitas em um período anterior. O Impressionismo, portanto, é fruto da revolução industrial, assim como o motor a vapor. Os cobaltos, cromos e

¹⁹⁷ ARGAN, *Arte e crítica de arte*, 1998, p. 55.

¹⁹⁸ De acordo com a metodologia de estudo denominado *Laboratório de cor*, a natureza química das cores constituem parte do segundo pilar, referente aos estudos dos materiais e formação da cor na natureza.

¹⁹⁹ Colours have never altered so much as they do today. Drawing is more and more the probity of art (a quotation from Ingres) since if we do not react against the current free-wheeling attitude, it will be art's only lasting characteristic.

²⁰⁰ O cádmio foi desenvolvido nos anos 1840 e outro pigmento recente na paleta de Monet foi o violeta de cobalto e o verde *viridian* ou esmeralda.

cádmios foram os pigmentos das primeiras tintas industriais. Como as indústrias agora criavam pigmentos em larga escala e em baixo custo, as tintas se popularizaram e chegaram aos artistas através das embalagens descartáveis.

O cientificismo penetra na arte impressionista não só pelos novos materiais, mas principalmente pelas obras do químico Eugène Chevreul, que representa os típicos estudos e teorias cromáticas do séc. XIX. Em 1804, Chevreul inicia sua carreira de químico em uma fábrica dirigida pelo grande químico Vauquelin. Em 1824, já professor de química, torna-se diretor da seção de tintas da fábrica *Manufacture des Gobelins*²⁰¹. Foi nessa empresa que Chevreul iniciou seus estudos sobre o que viria a ser sua célebre obra *De la loi du contraste simultané des couleurs* (Da lei do contraste simultâneo das cores), quando observou o enfraquecimento de certas cores quando estavam justapostas a outras mais escuras. O tratado de Chevreul tem grande importância para diversos campos, como a moda vestuária, as artes decorativas e a pintura. Ele estudou alguns problemas relacionados com a cor que tiveram consequências diretas e importantes na obra dos impressionistas. Entre as suas conclusões mais importantes está a constatação de que duas cores complementares, na vizinhança uma da outra, se realçam simultaneamente. Chevreul aponta que, quando se observam, ao mesmo tempo, dois objetos coloridos, eles não parecerão ter a cor que lhes é própria, ou seja, aquela que apresentariam se vistos isoladamente. As cores dos objetos, se não forem do mesmo tom, o tom da mais clara será atenuado e o da mais escura intensificado, devido à justaposição. Sobre a pós-imagem causada pela fadiga das células da retina, Chevreul observa que, após ter observado uma cor durante certo tempo, o olho tende a ver sua cor complementar. Essa tendência dura algum tempo, e os olhos do pintor, assim demudados, não só não conseguirão ver exatamente aquela primeira cor durante muito tempo, mas tampouco aquela que os poderia afetar em seguida, durante o tempo da modificação. Seu sistema de cores se baseia em um eixo vertical que indica o brilho e a saturação da cor, de forma a enxergar a cor no espaço tridimensional. Este sistema é constituído por um hemisfério que está rodeado pelas cores saturadas (puras) e as que resultam das suas misturas, e estas vão clareando até o branco que se situa no centro do mesmo.

²⁰¹Tapeçaria finamente ilustrada desenvolvida na França no séc. XVIII.

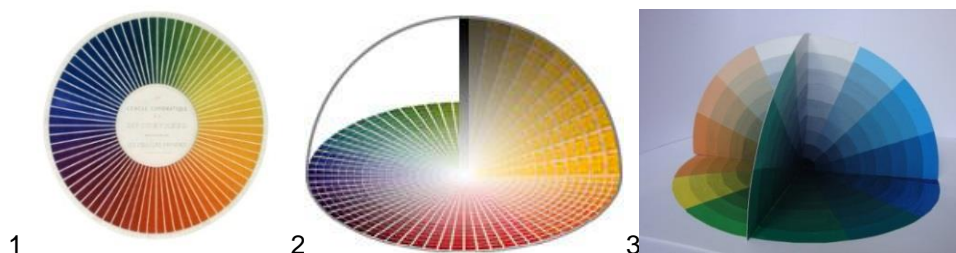


Figura 3.11: (1) Chevreul: Primeiro círculo cromático. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 28. (2) Sistema de Chevreul tridimensional. (3) Exercício livre de aluno de conservação e restauração, como prática de obtenção de cores, em Ouro Preto, 2008.

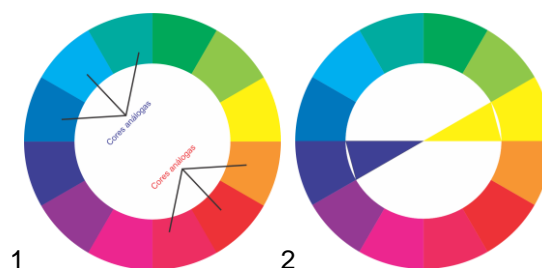


Figura 3.12: (1) Cores análogas. (2) Cores complementares. (3) Matisse e Van Gogh, como exemplos do uso das cores complementares para obtenção de profundidade.

A partir dos fundamentos de Chevreul, o contraste simultâneo se tornou um dogma a partir do Impressionismo, até os tempos das vanguardas modernas. Portanto, é essencial compreender que nem sempre a complementaridade das cores foi vista dessa forma. Segundo Pastoureau, até o século XVIII, o verde não era pensado como o contrário do vermelho. O vermelho tinha dois contrários: o branco (desde a proto-história) e o azul (desde os séculos XII e XIII). Foi com a teoria das cores primárias, dos círculos cromáticos e das complementares que surgiu a ideia do verde como oposto ao vermelho. Surge a relação que dá sentido aos semáforos modernos. Sendo o vermelho a cor do perigo, o verde torna-se, por inversão, a cor

da permissão e da liberdade²⁰². As cores complementares se definem como cores opostas no disco cromático que, quando misturadas, se harmonizam, gerando o cinza neutro, e que, juntas, possuem as cores primárias em sua totalidade. Entre outras características, elas possuem um alto poder de contraste quando trabalhadas em uma composição. Na arte moderna, artistas como Gauguin, Van Gogh e Matisse exploraram essas propriedades cromáticas, enaltecendo a bidimensionalidade com profundidade cromática.

O conceito de harmonia, descrito por Goethe na *Doutrina das cores*, se define pelas cores diametralmente opostas que se complementam reciprocamente no olho. Esses fenômenos são importantes na medida em que indicam as leis da visão, e constituem uma preparação para se considerar as cores. Segundo ele, somente por meio dessas qualidades as cores podem ser utilizadas esteticamente. Goethe define que as misturas de pigmentos de cores complementares geram cinzas neutralizadores das cores, segundo a proporção dada pela escala.

Jean Francois Leónor Mérimée²⁰³, em seus estudos, concebeu uma introdução de uma teoria da harmonia baseada na complementaridade e uso de um círculo cromático de seis cores, argumentando que seria a técnica do *chiaroscuro* que regularia o contraste de tons. Ele demonstrou em seu círculo como as misturas de cores complementares geram o cinza harmônico, ideia que atraiu Delacroix, fruto também de seu contato e amizade com Constable na Inglaterra²⁰⁴. O diagrama de George Field²⁰⁵ ilustra a proporção harmônica das cores na luz, assim como o dinamismo do quente e frio, embora sua escala linear apresente uma noção tradicional de valores entre o branco e o preto, além da descrição das cores

²⁰² Segundo Pastoureau, o verde na Idade Média e mesmo no princípio da era moderna, “era a cor da desordem, da transgressão, da exclusão, e de tudo que ia contra as regras, códigos e sistemas estabelecidos”. Graças ao vermelho, se tornou o contrário (PASTOUREAU, 1997, p. 150). Era a cor do diabo, evitava-se ostentá-lo (vê-se sua raridade nas roupas e brasões). É uma cor ambivalente: é a cor da fortuna e do infortúnio. É a cor simbólica do Islã (diabólica aos olhos do adversário cristão). Cor daquilo que é inquietante (marcianos, homenzinhos verdes) (PASTOUREAU, 1997, p. 157-159).

²⁰³ Pintor, escritor e químico, especializado em decoração francesa (1757-1836). Como químico, estudou as cores e técnicas dos mestres do Renascimento e Barroco, contribuindo para o desenvolvimento da restauração de obras de arte através de análises químicas.

²⁰⁴ GAGE, 1993, p. 215.

²⁰⁵ Autor de *Cromatography* (1841), importante estudo sobre o uso do azul (já próximo ao moderno ciano), vermelho (já próximo ao moderno magenta) e amarelo como cores primárias de pigmento, típicas de impressão gráfica. Assim como Goethe e outros de seu tempo, foi um anti-Newtoniano que acreditava que as cores se originavam no branco e no preto (GAGE, 1993, p. 215).

primárias, secundárias e terciárias. Se um sistema de harmonia devia ser baseado nas relações entre cores primárias e suas complementares, era importante saber quais eram realmente os pigmentos das cores primárias para serem fabricados pela indústria para uso dos artistas. Entre estes estava Jacob Christoph Le Blon, pioneiro da impressão usando cores primárias. A teoria da harmonia será vista com cuidado pelos artistas da Bauhaus Johannes Itten, Wassily Kandinsky e Paul Klee, descritas nesta pesquisa.

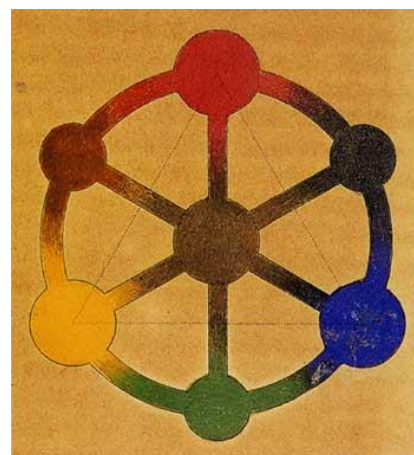


Figura 3.13: J.F.L. Mérimée. Escala cromática de *De La Peinture à l'huile*, 1830. Fonte: GAGE, 1993, p. 218.

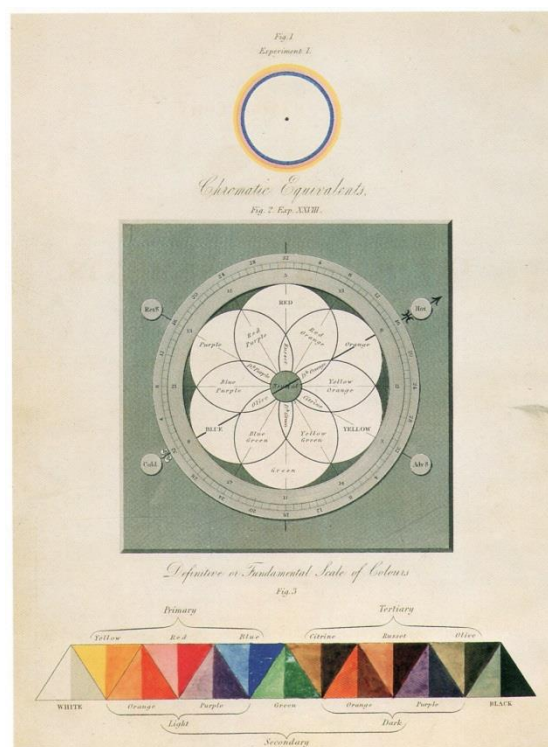


Figura 3.14: George Field. Frontispício para *Cromatografia*, 1835. Fonte: GAGE, 1993, p. 218.

Argan define o Neoimpressionismo, de forma geral, na divisão dos tons em seus componentes, isto é, em várias pequenas manchas de cores puras reunidas entre si de modo a recompor, na visão do observador, a unidade do tom (luz-cor) sem as inevitáveis impurezas do empaste que anula e confunde as cores. Os neoimpressionistas instituem uma ciência da pintura, através da cor, onde a tela seria o espaço de formação de uma imagem²⁰⁶.



Figura 3.15: Charles Angrand. *Casal na rua*, 1887. Óleo sobre tela sobre cartão. 38,5 x 33 cm. Fonte: WALTHER, 2006, p. 307.



Figura 3.16: Henri-Edmond Cross. *As ilhas douradas*, 1891-1892. Óleo sobre tela, 59 x 64 cm. Fonte: WALTHER, 2006, p. 323.

²⁰⁶ Félix Fénéon, crítico de arte literatura na Paris dos impressionistas, em 1886, compreendeu que a inovação impressionista estava esgotada. Ele comenta as primeiras exposições impressionistas e a repercussão das ideias e aplicações da teoria do contraste simultâneo nas pinturas, das opiniões dos sisudos físicos sobre cores e da revolta diante do contraste amarelo-violeta de um público acostumado com as sombras betuminosas dos antigos mestres. Segundo Fénéon, somente Pissarro, Seurat e Signac inovam.



Figura 3.17: Jan Toorop. *As dunas e o mar em Zoutelande*, 1907. Óleo sobre tela, 47,5 x 61,5 cm. Fonte: WALTHER, 2006, p. 414.

Seurat foi o primeiro pintor a invocar princípios óticos como suporte para suas obras, o divisionismo²⁰⁷, criando uma técnica baseada em sua teoria, o pontilhismo. A pincelada, trabalhada através de pontos, partia do princípio da mistura ótica²⁰⁸. Ao se aplicar pontos de cor na tela, estes se mesclam ao serem observados a uma distância apropriada, ou seja, por exemplo, pontos azuis e amarelos, aplicados lado a lado em uma área, que de longe, formarão o verde a certa distância. A intenção de Seurat era fundamentar sua arte em um sistema incontestável, de forma a analisar as cores nas suas composições fundamentais. Ele se deparou com o artigo de 1839 *De la loi du contraste simultanée des couleurs*, de Eugène Chevreul, e mais adiante com outro estudo posterior do mesmo autor, *Des couleurs et de leur application aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques*, de 1864. Outras investigações sobre cores complementares e leis óticas eram discutidas, como a do nova-iorquino Ogden Nicolas Rood. Seu trabalho, *Modern Chromatics* foi publicado em 1879. Em 1884, Paul Signac procurou Seurat após ver *As banhistas*, quando descobriram seu interesse comum pela teoria da cor e pela óptica. Começaram a trabalhar juntos na teoria do divisionismo, auxiliados pelas publicações de Ogden Rood, *Student's Text-book of Colour: or, Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry* (1881) e

²⁰⁷ O divisionismo se refere também ao movimento neoimpressionista em Milão, Itália (ARGAN, 1998, p. 117).

²⁰⁸ As misturas óticas são misturas de cores que não se fundem entre si, ou seja, duas cores distintas que não tenham seus pigmentos misturados são combinadas para gerar uma terceira. As cores não se fundem fisicamente, mas óticamente. As cores ainda podem ser opacas ou transparentes, que mesmo assim, em técnicas diferentes, obtemos também misturas óticas. As misturas óticas podem ser obtidas através do pontilhismo ou veladuras, em geral. Goethe distingue as veladuras como uma mistura mais espiritual que as misturas mecânicas, ou seja, as misturas dos pigmentos.

Princípio da harmonia e contraste das cores e sua aplicação às artes (1839), de Chevreul.

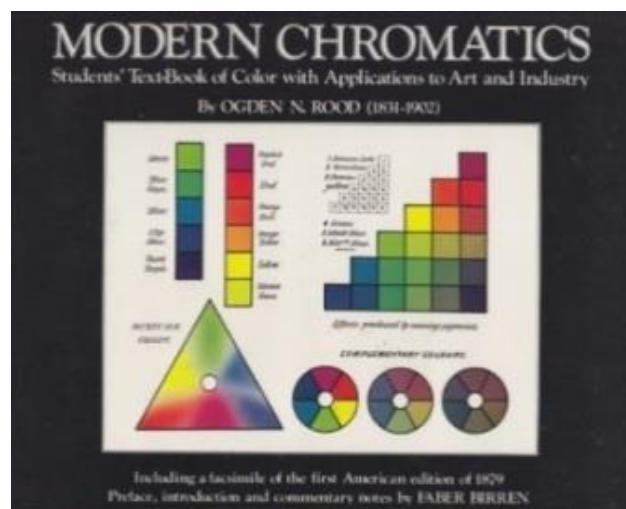


Figura 3.18: Capa da publicação de Ogden Rood. Fonte: Livraria Paperback Swap online. Disponível em: <http://www.paperbackswap.com/Modern-Chromatics-Students-Ogden-N-Rood/book/0442270283/>. Acesso em 23 nov. 2011.

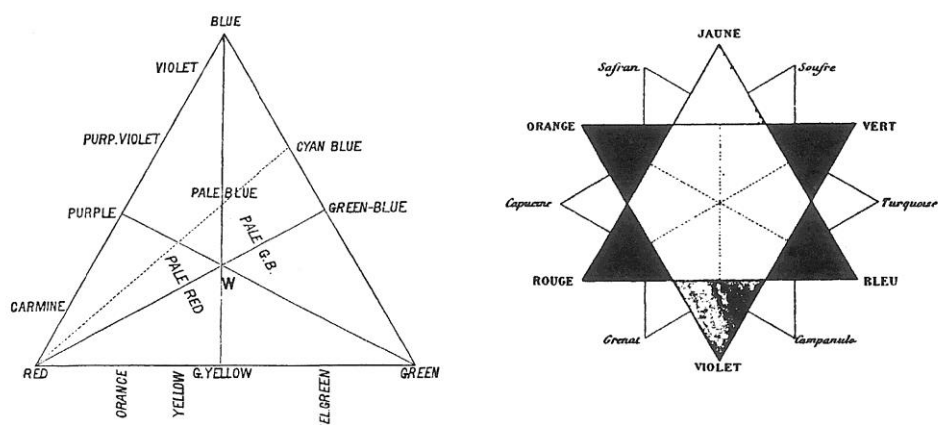


Figura 3.19: Triângulo cromático de Ogden N. Rood. Em: *Modern Chromatics*, 1879. Diagrama cromático de Charles Blanc (1813-1882). Fonte: WALTHER, 2006, p. 279.

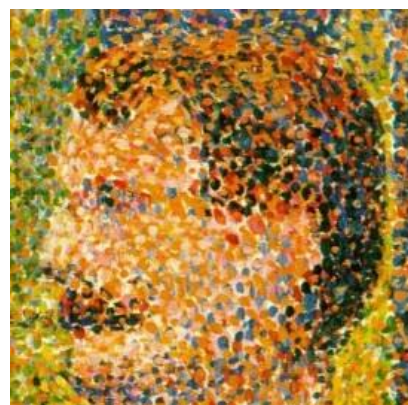


Figura 3.20: Detalhe da pintura pontilista de Seurat. Fonte: ARGAN, 1992.

3.5 OSTWALD, MUNSELL E OS SISTEMAS DE CORES

No final do século XIX a cor tornou-se um foco, e em muitos círculos, a preocupação central de pintores e seu público. Tanto a pintura feita fora do ateliê no Impressionismo como a pintura feita dentro do ateliê dos Simbolistas garantiram à arte moderna a característica poderosa do estudo da cor. Os rudimentares sistemas de cores do século XIX tornaram-se complexos e extensos esquemas cromáticos, como em Ostwald²⁰⁹ na Alemanha e Munsell nos Estados Unidos, ambos baseados nas novas técnicas de testes psicológicos de diferenciação de cores e de uma representação universal de relações entre as cores²¹⁰. Munsell publicou seu primeiro livro *Notas sobre a cor* (1905), baseado em um círculo de dez cores e um arranjo esférico parecido com o de Runge. Ostwald passou parte de seu tempo aplicando novas técnicas de medição da cor com aproximação matemática na psicologia da cor. Em 1912 ele se juntou ao comitê do *Werkbund* Alemão. Ostwald criou o *Farbschau* (Mostra de cores) de tintas industriais e pigmentos, demonstrando a necessidade de sistematização do estudo dos fundamentos cromáticos, produzindo o seu primeiro livro *Die Farbenfibel* (Cartilha da cor), de 1916. Como grande parte dos membros do *Werkbund*, Ostwald era um socialista pleno que acreditava que a arte era um produto essencialmente social e que a era do individualismo deveria se tornar a era da organização. Os sólidos de cor de Ostwald foram os primeiros diagramas a enfatizar o material, a qualidade de repetição das unidades de cores, possibilitando a sua reprodução por parte de designers e pintores. Ele utilizou papéis coloridos, um método experimental utilizado mais adiante por Josef Albers. Ostwald descrevia que seu entendimento da harmonia das cores veio enquanto estava preparando suas pranchas para o *Farbenatlas* (Atlas das cores) de 1918. Dessa forma, sua formação matemática mostrou-se empirista. O empirismo tinha sido um componente importante da teoria científica da cor em toda a Europa. Foi proeminente entre os estudiosos do século XX, com a abordagem científica da cor, com ênfase cada vez maior em matéria de normalização e quantificação. Porém

²⁰⁹ Químico e físico, prêmio Nobel em 1909. Foi pintor amador em um pequeno grupo em Munique, com bastante interesse na instabilidade dos pigmentos e materiais de pintura. Suas experiências resultaram em um pequeno livro chamado *Malerbriefe* (Cartas para o pintor), em 1904. Foi bem recebido por parte de alguns pintores, sendo mencionado por Paul Klee em cartas (Klee mais tarde viria a ser um amargo opositor de suas idéias) (GAGE, 1993, p. 247).

²¹⁰ Ogden Rood, autor de *Modern Chromatics*, influenciou Albert Munsell no desenvolvimento de seu sistema cromático, baseado na imagem consecutiva e contraste simultâneo.

tornou-se cada vez menos atraente para os artistas. A obra de Ostwald transitou principalmente entre a cultura modernista germânica. Sua posição chave no *Werkbund* e suas publicações durante os tempos de guerra trouxe a ele um público importante, e organizou o primeiro *Dia de Conferências Alemão sobre Cor* junto à conferência do *Werkbund* em Stuttgart em setembro de 1919. A ocasião foi marcada pelo debate entre o grupo de Ostwald e o grupo do pintor e professor Adolf Hoelzel, um dos primeiros pintores abstratos da Alemanha. Hoelzel declarou que havia usado por volta de quinze teorias da cor em suas aulas, incluindo as de Chevreul, Helmholtz, von Bezold, Rood, Brücke e Ostwald, todos eles trabalhados de forma a beneficiar o artista. Hoelzel elogiou Goethe considerando-o o mais compreensivo guia, desde o seu sistema baseado na polaridade, como o próprio Hoelzel, postulando sete tipos de contraste (próximo aos contrastes estabelecidos por Johannes Itten), sendo o mais importante o das cores complementares, por estabelecer a harmonia. Mesmo baseando suas ideias de cores complementares de Bezold e Ostwald, Hoelzel argumentou que o olho é sempre o árbitro final e que a arte e a ciência nunca poderão ser parceiras ou niveladas no estudo da cor. As características fisiológicas são um dos fatores importantes, observando a natureza original da arte das crianças e primitivos em comparação com as harmonias calculadas de cientistas²¹¹.

Na primeira década do séc. XX, Munsell desenvolveu um novo sistema de cor tridimensional que revolucionou a indústria da cor por ordenar as cores em três eixos em um espaço cilíndrico. Diferente dos sistemas bidimensionais (discos), o sistema de Munsell apresenta cores que possuem maior ou menor saturação, ocupando posições mais avançadas ou recuadas entre os eixos, formando uma configuração de árvore, tendo como “tronco” o eixo radial do preto ao branco, até os “galhos”. A partir dele, foram desenvolvidos diversos sistemas cromáticos e digitais, como os CIE, HSV, HLS e o HSB²¹². O sistema de Munsell apresenta três distinções de cores:

- Tom (*Hue*): é a cor saturada, pura, matiz. Nem sempre a palavra matiz é vista em livros e manuais.

²¹¹ GAGE, 1993, p. 247.

²¹² FRASER, 2008, p.46.

- Croma (*Chroma*): é determinada pela influência de uma cor em relação à sua complementar, quando misturadas.
- Valor (*Value*): a cor e sua relação com a escala de cinzas, a luminosidade.

Como veremos mais adiante, a respeito da *Cor Industrial*, esses sistemas de cores serão a base para diversos artistas enfrentarem a situação da cor na contemporaneidade.



Figura 3.21: Os sólidos de cor de Ostwald. Fonte: GAGE, 1993, p. 250.



Figura 3.22: Modelo tridimensional do sistema de Munsell. No centro, o eixo vertical do preto ao branco, as variações de croma até as extremidades, onde estão os matizes. Fonte: FRASER, 2008.

4 MODERNISMO: ESTRUTURA, INDEPENDÊNCIA E EXPRESSIVIDADE DA COR

Foi no modernismo, definido aqui aproximadamente do Impressionismo até a segunda metade do século XX, que a cor alcançou formalmente uma elevação hierárquica em relação à tradição da disputa entre o desenho e a cor. Aparentemente percebe-se, com o triunfo do Impressionismo e Neoimpressionismo, vistos no capítulo anterior, que essa disputa se tornou obsoleta. Entretanto, a querela se apresenta, mesmo que veladamente, nos discursos e argumentos de artistas que teorizaram e aplicaram na prática suas pesquisas cromáticas, como os Pós-impressionistas²¹³, Matisse, Kandinsky, Itten, os Orfistas e, mais adiante, Klein e os Minimalistas.

Optei por descrever, nos subcapítulos, o desenvolvimento das conceituações cromáticas através de grupos que possibilitam uma visão mais organizada de acordo com as propostas metodológicas do *Laboratório de Cor*. Não significa que sejam independentes entre si, mas pelo contrário, mesmo ocorrendo antagonismos entre expressionistas e abstracionistas geométricos, por exemplo, percebe-se um ponto comum quando a cor apresenta um discurso para a autonomia dela mesma.

Os subcapítulos apresentam uma estrutura que define com clareza os “ismos” que se ocuparam da cor com prioridade. Por serem muitos (ou quase todos) tem-se a vantagem de visualizar como o modernismo se ocupou da cor como princípio.

4.1 EXPRESSÃO E ESTRUTURA

Para Cézanne, que teve passagem pelo Impressionismo, seu interesse não estava nas qualidades efêmeras da luz, mas na estrutura da natureza e da representação. Ao pintar seus temas, ele traduz as formas da natureza para os “equivalentes

²¹³ O Pós-impressionismo não foi um movimento coerente, mas um termo amplo, cunhado pelo crítico Roger Fry em 1910. Fry entendia o termo como a arte que brotava do Impressionismo ou que a ele reagia, dos impressionistas até os fauves. Atualmente, o termo é melhor associado a quatro grandes nomes: Vincent van Gogh, Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin e Paul Cézanne.

plásticos e as cores” da pintura. Argan comenta que Cézanne determina com extrema clareza a razão estrutural, a função específica de cada *petite sensation* num contexto de relações no espaço, decompondo as formas em várias nesgas coloridas, estudando a amplitude e a frequência das pinceladas de modo que a cada nota de cor corresponda a uma definição formal precisa. A cor faz parte da estrutura; já não é um tom cromático local ligado às coisas. O quadro é todo um tecido de notas cromáticas que dá densidade e uma direção autônoma em relação à forma dos objetos. “Cézanne não preenche nem recobre volumes plásticos com cores predeterminadas, mas constrói massas e volumes por intermédio das cores” (ARGAN, 1998, p. 116). Sendo assim, para Argan, o alcance da nova estrutura espacial definida pelo pintor é o mesmo que perguntar sobre o alcance do novo estruturalismo arquitetônico do ferro e do concreto na sociedade moderna; uma relação análoga entre os dois fenômenos.

Merleau-Ponty, em *A dúvida de Cézanne*, aponta no pintor um outro objetivo além do impressionismo e anti-impressionista: o uso da cor preta. Isso mostra que Cézanne quer representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera. Do mesmo modo, Cézanne renuncia à divisão do tom e a substitui por misturas graduadas que acompanham a forma e a luz recebida. O objeto não está mais coberto de reflexos, difuso na atmosfera; pelo contrário, aparece sólido e a luz emana dele. Ao contrário de seus contemporâneos neoimpressionistas, Cézanne não acredita que o motivo da pintura deva ser apenas as leis da decomposição das cores, ou perspectiva e geometria. Aparentemente anulada a disputa clássica entre o desenho e a cor, Merleau-Ponty comenta:

O desenho deve portanto resultar da cor, se quisermos que o mundo seja mostrado em sua espessura, pois ele é uma massa sem lacunas, um organismo de cores, através das quais a fuga da perspectiva, os contornos, as retas e as curvas se instalam como linhas de força; o limite de espaço se constitui vibrando. “O desenho e a cor não são mais distintos; à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho... Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude.” Cézanne não busca sugerir pela cor as sensações táteis que dariam a forma e a profundidade (MÉRLEAU-PONTY, 2004, p. 130).

Van Gogh, depois de sua passagem pelo Impressionismo e Divisionismo, começou a estudar as xilogravuras japonesas. Seus temas de realismo social já haviam desaparecido, formando uma nova paleta de cores vibrantes e empastadas, caracterizadas pelo uso das relações de complementaridade das cores e conteúdo

simbólico. Van Gogh aprendeu na escola impressionista as complexas relações entre as cores, mas não como correspondências visuais, mas como relações de força, que é percebido pelo intenso uso de cores complementares saturadas (azul-amarelo; vermelho-verde) em suas pinturas. Para Argan, *Quarto em Arles* é uma pintura que apresenta uma organização de cores complementares contrastantes que tenderia a alcançar o repouso visual sugerido pela lei da harmonia das misturas de cores complementares²¹⁴.

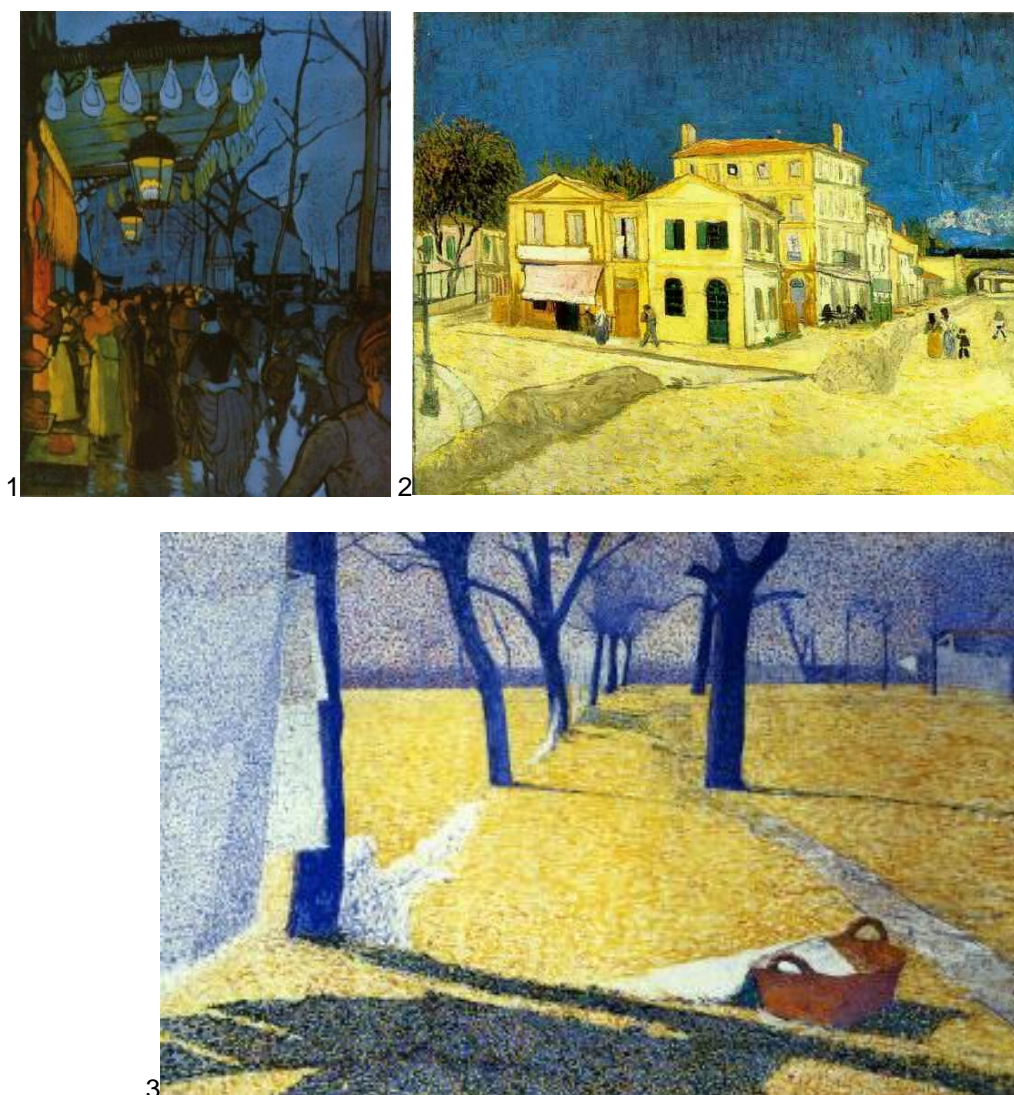


Figura 4.1: Sequência de pinturas pós-impressionistas que exploram as relações entre planos através de cores complementares. (1) Louis Anquetin. *Avenue de Clichy às cinco da tarde*, 1887. Óleo sobre tela, 69 x 53,3 cm. (2) Vincent van Gogh. *A casa de Vincent* (A casa amarela), 1888. Óleo sobre tela, 72, 91,5 cm. Fonte: WALTHER, 2006, p. 279. (3) Giuseppe Pellizza da Volpedo. *Roupa ao sol*, 1905. Óleo sobre tela, 87 x 131 cm. Fonte: WALTHER, 2006, p. 551.

²¹⁴ ARGAN, 1998, p. 125.

Segundo as cartas para seu irmão Theo, Van Gogh fez uso em larga escala dos novos pigmentos em suas obras. Por esse aspecto dos pigmentos, é da mesma forma interessante ver esse contexto nas questões da cor pelos materiais²¹⁵. Gage salienta que as deteriorações nas pinturas de Van Gogh, assim como nas de Seurat, são bastante localizadas, e é quase impossível para nós a reconstrução do balanço de algumas cores das composições. Van Gogh tinha consciência da fragilidade das cores, admitindo em carta:

Todas as cores que o impressionismo pôs na moda são inconstantes, razão a mais para empregá-las descaradamente muito cruas, o tempo as suavizará mais que o suficiente (VAN GOGH, 1991, p. 151)

O Sintetismo é um termo cunhado por Gauguin, Emile Bernard e Emile Schuffenecker para se referirem à sua obra por volta de 1890. As cores eram assentadas de forma exagerada e distorcida, em relação ao natural, enaltecendo as qualidades específicas da forma e da cor. Gauguin sentia que a observação direta da natureza era apenas parte do processo criativo e que a intervenção da memória, da imaginação e da emoção intensificava aquelas impressões. Descontentes com o Impressionismo e o Neoimpressionismo, percebiam a cor como efeito dramático, emocional e expressivo. Suas pinturas usam a cor como elemento simbólico, quebrando uma percepção impressionista das sensações retinianas da cor e da luz para uma visão simbolista e metafísica. Em pinturas, com *Vahine*, o uso de cores primárias sintetiza, na figura da mulher, uma elegância e pureza, adquiridas não só pela ideia romântica do bom selvagem, mas também pela relação entre as cores primárias e um ser primário puro. Gauguin buscava nessas sociedades, sem sucesso, a pureza perdida na cultura europeia, devassada pela imoralidade, vícios e corrupção. A utilização livre das cores afirma a autonomia das próprias cores como elemento pictórico; a cor sendo revelada pela sua própria importância, não apenas vinculada à uma imagem. Ele escreveu em 1899:

Reflitam também sobre o papel musical que a cor irá exercer daqui por diante na pintura moderna. A cor, que é vibração tanto quanto a música, é capaz de alcançar aquilo que é mais universal e, ao mesmo tempo, mais evasivo na natureza: sua força interior (GAUGUIN apud DEMPSEY, 2003, p. 55).

²¹⁵ Entre os pigmentos se encontram o verde de malaquita, verde de cinabre (mistura de amarelo de cromo com azul da Prússia), *geranium lake* (anilina) e um laranja provavelmente de cromo (talvez a cor mais fugitiva no mercado). Em *Cartas a Theo*, o pintor deixa sua encomenda para o irmão descrevendo as tintas. Cf. VAN GOGH, 1991, p. 150.



Figura 4.2: Gauguin. *Vahine*. Fonte: <http://www.glyptoteket.com/explore/the-collections/french-art/paul-gauguin>

O Cloisonismo, similar e contemporâneo ao Sintetismo de Gauguin, foi criado por Emile Bernard e Louis Anquetin. As pinturas apresentam, de forma geral, formas simplificadas, áreas de cores puras e antinaturais, separadas por pesados contornos, que remetem aos vitrais góticos ou os esmaltes *cloisonnés*. O gosto pelos vitrais e pela gravura japonesa, bem como a convicção do caráter decorativo da arte, os aproximam dos movimentos *Art Nouveau* e *Arts and Crafts*. Em relação à influência dos cloisonistas sobre Gauguin, embora não tenha adotado o partido cloisonista de separar as formas por meio de contornos pesados, sua principal tela do período, *Visão após o sermão: Jacó lutando com o anjo* (1888), demonstra claramente a influência cloisonista e japonista (as figuras lutando são baseadas em desenho de Hokusai), através das dramáticas justaposições de cores saturadas. Os pintores pós-impressionistas, de forma geral, tendem a bidimensionalizar a pintura através de campos de cores mais homogêneos, com tons puros, acentuando a profundidade a partir das relações entre cores complementares.

Os Nabis (“Profetas”, em hebraico), irmandade secreta inspirada nos Pré-Rafaelitas e nos Nazarenos, foi fundada pelos artistas e teóricos franceses Maurice Denis e Paul Sérusier, em oposição ao academicismo e aos ensinamentos naturalistas

fotográficos da Académie Julian de Paris. Juntaram-se ao grupo Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, entre os mais destacados. Os Nabis tiveram em Gauguin o maior mentor, incluindo bases científicas e místicas da arte, suas implicações sociais e a conveniência de uma síntese das artes. Eles reafirmaram a função decorativa da arte e revalorizaram os afrescos medievais ao tom dos Pré-Rafaelitas²¹⁶. Parte de Maurice Denis a afirmação emblemática sobre a cor como elemento estrutural da obra de arte:

Lembre-se de que um quadro, antes de ser [...] um nu, uma anedota ou qualquer outra coisa, é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas em uma certa ordem (DENIS apud DEMPSEY, 2003, p. 50).



Figura 4.3: Emile Bernard. *A Anunciação*, 1889. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 49.



Figura 4.4: Paul Gauguin. *Visão após o sermão: Jacó lutando com o anjo*, 1888. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 54.

²¹⁶ A crença da forma e da cor como expressão vigorosa os aproxima (Cloisonistas e Nabis), e por fim também os insere, no grande grupo Simbolista do final do século XIX.



Figura 4.5: Paul Gauguin. *Dia dos deuses (Mahana No Atua)*, 1894. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 55.

Argan argumenta que Denis anula a distinção entre pintura de representação e pintura decorativa; o valor não é mais a realidade representada no quadro (objetiva e subjetiva, visual ou imaginária), e sim o próprio quadro, como objeto fabricado, que vale pelo que é e não pelo com que se parece. O sentido de cada cor é dado por sua expansão sobre a superfície, pela forma da zona colorida, pela relação de contraste com outras. Não depende de circunstâncias objetivas, mas de atributos imaginários das coisas (árvores vermelhas, cavalos azuis). Segundo Argan:

Esta será a premissa de que partirão os fauves e os cubistas, na pesquisa sobre a constituição e a estrutura intrínseca do quadro, movendo-se numa direção paralela à dos arquitetos, para os quais a forma do edifício depende, antes de mais nada, da estrutura (ARGAN, 1998, p.216).



Figura 4.6: Paul Sérusier. *O bosque do amor; Talismã*. 1888. 0,27x0,22. Fonte: WALTHER, 2006, p. 320.

Os simbolistas declararam que o mundo interior dos estados da alma e das emoções, em lugar do mundo objetivo, é o mais apropriado tema da arte. Esse pensamento comunga com os ideais românticos e acaba sendo uma extensão do Romantismo, como é visto nas paisagens imaginárias de Caspar David Friedrich do início do século XIX. Os principais temas simbolistas estão relacionados com os sonhos, visões, experiências místicas, o oculto, o perverso, o erótico, a *femme fatale* (presente também no *Art Nouveau* e no Decadentismo, ambos inseridos no grande círculo do Simbolismo) e o feminino ora angelical e virginal ora ameaçador e destruidor. A crítica de Charles Baudelaire exerceu grande influência sobre os simbolistas. Sua teoria da sinestesia (em *Correspondence*, publicada em 1857) postulava uma arte expressiva do sentimento onde sons sugerissem cores e cores sugerissem sons, e ideias formuladas a partir do som das cores. Kandinsky, na década de 1910, retornará com estes princípios sinestésicos em suas teorias abstracionistas. Cole salienta que o pintor Whistler concebeu sua obra *A garota de branco* (*sinfonia em branco, no. 1*), propondo a associação da cor com a música, já que acreditava na pintura como um arranjo ou sinfonia de cores e de formas²¹⁷.



Figura 4.7: James Abbott McNeill Whistler. *A garota de branco* (*sinfonia em branco, no. 1*), 1862. Óleo sobre tela, 214,7 x 108 cm. Fonte: COLE, 1994, p. 42.

²¹⁷ COLE, 1994, p. 42.

A sociedade de artistas russos Mundo da Arte, criada em 1898, compartilhavam a insatisfação com as academias e procuravam aproximar a Rússia da arte da Europa ocidental. As cores e as composições vibrantes remetiam ao Sintetismo de Gauguin, e ao mesmo tempo declaravam interesse pela arte medieval, pela arte folclórica, pelas artes orientais, pelo artesanato camponês, cerâmica, artefatos de madeira e cenografia. Dessa forma, se aproximavam também do *Arts and Crafts* e do *Art Nouveau*. As principais referências são os Balés Russos, de Diaghilev, pelas inovações dos cenários e figurinos, que influenciaram toda a cenografia européia. Léon Bakst²¹⁸ foi o maior expoente que, mais adiante, teve como membros Kandinsky, Chagall e El Lissitski.



Figura 4.8: Léon Bakst. Cenário para Sherazade, 1910. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 62.

O Fauvismo se destaca como a primeira manifestação de vanguarda do século XX, apesar de não ser um movimento com um programa ou manifesto específico. A paleta de cores vibrantes, o emprego emancipado e a subjetividade da cor criam uma atmosfera e uma superfície decorativa, mais do que cenas descritivas. À

²¹⁸ Matisse fará, conforme apresentado mais adiante, referências ao uso violento das cores por parte dos Balés russos.

semelhança de Matisse, muitos *fauves* passariam por uma fase impressionista e neoimpressionista. Entretanto, a atitude simbolista, em especial pela influência de Gustave Moreau, no sentido de que a arte deveria evocar sensações emocionais pela forma e pela cor, excluindo o tom melancólico e moralizante de parte de seus artistas, foi fundamental na concepção cromática fauvista²¹⁹. Para Matisse, o que mais conta na cor são as relações e valorização das diferenças. Ele sempre evitou sistematizar suas ideias numa doutrina ordenada, o que lhe parece estranho à arte: “(...) O lado expressivo das cores impõe-se a mim de maneira puramente instintiva” (MATISSE, 2007, p. 43). Matisse afirmou que a escolha de suas cores não se apoia em nenhuma teoria científica; ela se baseia na observação, na sensibilidade e no sentimento. Delacroix se preocupava com a relação entre cores complementares, e os neoimpressionistas desenvolveram uma doutrina científica, uma ordenação puramente física e mecânica. Mas, para Matisse, não existe uma proporção necessária dos tons que pode levar a alterar a composição. É típica em Matisse a diferenciação dos planos pictóricos através das cores complementares, gerando profundidade, ou a anulação da profundidade, com cores análogas. A história da arte está repleta de obras que usam a complementaridade das cores como princípio de profundidade, de forma intencional ou intuitiva, como se percebe na obra *O descanso na fuga para o Egito*, de Gerard David, de 1510, e em Matisse, na obra *Interior em azul e amarelo*, de 1946 (como foi descrito nesta pesquisa, a teoria e o uso das cores complementares, como entendemos hoje, ainda não havia sido praticada no séc. XVI). De acordo com Matisse:

Na verdade, acho que a própria teoria das cores complementares não é absoluta. Estudando os quadros dos pintores cujo conhecimento das cores se baseia no instinto e no sentimento, numa constante analogia com suas sensações, poderíamos definir melhor alguns pontos das leis da cor, ampliar os limites da teoria das cores tal como ela é atualmente aceita (MATISSE, 2007, p. 46).

²¹⁹ Sobre o encontro com a cor, Matisse comenta que, quando aluno de Moreau, este dizia que Matisse iria simplificar a pintura, em um tom de apoio ao aluno. Na mesma época, em 1895, quando copiava a *Arraia* de Chardin, Matisse conheceu o pintor Emile Wéry, e naquela época sua paleta era predominantemente terrosa, enquanto a de Wéry era impressionista. Quando retornaram a Paris, Matisse estava seduzido pela cor pura, e Wéry pela cor de betume! Logo em seguida, Matisse pintou a *Mesa de jantar*, de 1897, pintura bem recebida por Moreau e pela comunidade artística parisiense. Em Saint-Tropez, Matisse conheceu Signac e Cross, teóricos do divisionismo. Na companhia deles, trabalhou os quadros *O terraço em Saint-Tropez* e *Luxo, calma e volúpia*. Cross disse a ele que ele não se prenderia a essa teoria por muito tempo, e Matisse reconhece que os contrastes divisionistas devoravam suas cores dominantes, que por sua vez ganhavam a mesma importância das mesmas dominantes. Isso o levou a pintar por camadas de cores planas – o fauvismo.



Figura 4.9: Gerard David. *O descanso na fuga para o Egito*, 1510. Fonte: COLE, 1994, p. 24.

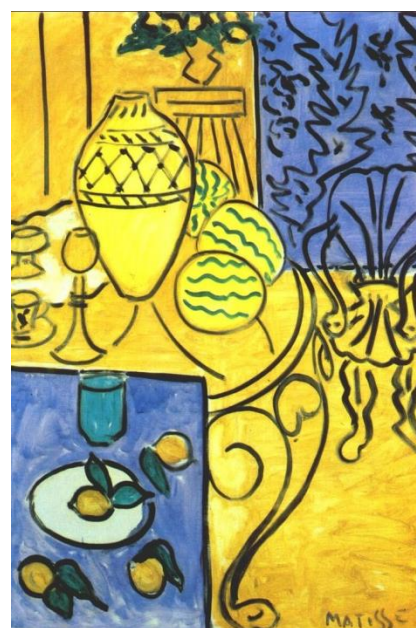


Figura 4.10: Henri Matisse. *Interior em azul e amarelo*, 1946. Disponível em: http://www.wmofa.com/artists/Matisse,_Henri/image/Interior_in_Yellow_and_Blue_1946.jpg.html&img=&tt= . Acesso em 23 out. 2012.

A cor, para Matisse, é um elemento de construção, e não um valor secundário. Nos períodos de decadência, comenta Matisse, o interesse maior do artista incide no desenvolvimento dos detalhes e das formas secundárias. Mas nas grandes épocas o artista se atém ao essencial da forma, às grandes massas e às suas relações. “A cor deve se casar com a forma, com faz o desenho” (MATISSE, 2007, p. 70). Matisse denominava a colocação das cores na tela como camadas de cores lisas, num acorde de cores planas, sem sombras e modelados para sugerir a luz:

“(...) As ideias da época eram: a construção por meio de superfícies coloridas; busca da intensidade da cor, sendo indiferente à matéria; reação contra a difusão da cor local na luz. A luz não é suprimida, mas expressa por um acorde das superfícies intensamente coloridas. Meu quadro *A música* tinha um belo azul no céu, o azul mais azul (a superfície era colorida até a saturação, isto é, até o ponto em que o azul, a ideia do azul absoluto,

aparecia integralmente), o verde das árvores e o vermelhão vibrante dos corpos. Com essas três cores eu tinha meu acorde luminoso e a pureza de tom. Uma característica: a cor era proporcional à forma. A forma se modificava conforme as reações das vizinhanças coloridas. (MATISSE, 2007, p. 93-95).

Costuma-se enxergar o fauvismo como uma profusão de muitas e fortes cores, mas Matisse comenta que a cor nunca é uma questão de quantidade, mas de escolha. “Uma avalanche de cores perde a força. A cor só atinge sua plena expressão quando é organizada, quando corresponde à intensidade emotiva do artista” (MATISSE, 2007, p. 224). Para ele, os balés russos, em particular Sherazade de Bakst, regurgitavam cor em abundância irrefreada; eram alegres, mas desorganizados; entretanto, abriram caminhos novos para a cor. Ele não recomenda a mistura de cores para obter outras, até certo nível, como misturar primárias para gerar secundárias. O melhor é obter pigmentos puros da cor desejada. Segundo o pintor, as cores só mantêm seu poder e eloquência se empregadas em estado puro, quando seu brilho e pureza não foram alterados. Sua célebre técnica de papéis recortados evidencia que a cor significa libertação, o alargamento das convenções, os meios antigos renovados pelas ideias das novas gerações. Permite desenhar com a cor, cor associada à forma. Segundo ele:

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



Figura 4.11: Evolução da seleção de cores baseado nos principais momentos de Matisse em ordem cronológica.

As raízes do Expressionismo²²⁰ se encontram no Simbolismo, em Van Gogh, Gauguin, Nabis e Fauvistas, por seus experimentos com a cor pura, exagerada e simbólica, mas com inclinações melancólicas, sombrias e depressivas. O maior legado expressionista é a independência em relação aos meios expressivos através da cor, linha e forma, afirmando a bidimensionalidade pictórica trazida do Cubismo. Aliada a um interesse pelas formas primitivistas e, especialmente na Alemanha, ao passado gótico alemão, os fortes contrastes são também percebidos entre preto e branco da arte gráfica expressionista, conhecida como o “renascimento” da xilogravura alemã. O colorista mais ousado do grupo, para Dempsey, foi Schmidt-Rottluff. Em suas pinturas, a qualidade bidimensional e os planos de cor abruptos refletem o estilo e a influência das xilogravuras e exemplificam muitas das características associadas aos artistas de *A Ponte*²²¹. Outras facetas se desdobram em relação às cores no Expressionismo, oriundas de movimentos anteriores. Artistas como Leon Spilliaert cruzaram o *Art Nouveau*, o Simbolismo e o Expressionismo. Para Dempsey, o universo alucinatório criado em suas imagens antecipa o Surrealismo²²². Uma clara influência de Edward Munch se apresenta nas figuras esguias e tortuosas de suas pinturas. Georges Rouault teve formação como aprendiz de um fabricante e restaurador de vitrais, ao mesmo tempo que estudava na *École des Arts Décoratifs*, em Paris, e foi colega de Matisse no ateliê de Gustave Moreau. Sua pintura apresenta o decorativismo fauvista, o conteúdo expressionista e as cores luminosas dos vitrais medievais, onde cita pictoricamente a montagem e solda de chumbo características dos vitrais. O grupo *O Cavaleiro Azul*, através de seus maiores expoentes, Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke e Paul Klee, declaravam sua crença na eficácia simbólica e psicológica das formas abstratas, como a cor e linha livres. O grupo comungava um desejo de manifestação espiritual através da arte e profundo sentimento em relação aos animais e à natureza; a comunhão perdida pelos homens com a natureza. Seus membros não estabeleceram um estilo homogêneo, mas todos se interessaram pela cor.

²²⁰ O Expressionismo é uma denominação aplicada ao teatro, às artes visuais e à literatura do início do século XX, influenciado substancialmente pelos artistas pós-impressionistas. Mais especificamente, o Expressionismo se refere a um período da arte alemã produzida por volta de 1909 a 1923, tendo como principais manifestações as obras dos grupos *A Ponte* (*Die Brücke*, 1905) e *O Cavaleiro Azul* (*Der Blaue Reiter*, 1912).

²²¹ DEMPSEY, 2003, p. 77.

²²² *Ibidem*, p. 73.



Figura 4.12: Ernst Ludwig Kirchner. *Cinco mulheres na rua*, 1913. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 77.



Figura 4.13: Emil Nolde. *Profeta*, 1912. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 73.



Figura 4.14: Schmidt-Rottluff. *Retrato de Emy*, 1919. Fonte: Disponível em: Acesso em: 24 nov. 2011.

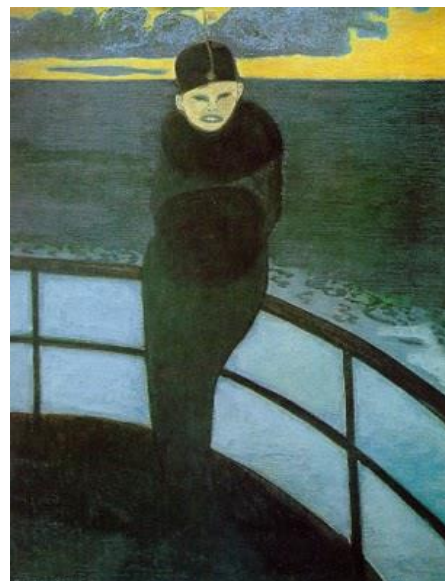


Figura 4.15: Leon Spilliaert. *The Crossing*, 1913. Fonte: Disponível em: <http://darkclassics.blogspot.com/2010/11/leon-spilliaert-crossing.html>. Acesso em: 24 nov. 2011.

O Cubismo, além de rejeitar a perspectiva de origem renascentista, abandona em primeiro momento as qualidades decorativas das vanguardas fauvistas, Nabis, simbolistas e pós-impressionistas em geral, caracterizando o chamado Cubismo Analítico. São abandonadas as cores com qualidades emocionais declaradas, as cores impressionistas, e a paleta torna-se monocromática e neutra. Foi um divisor de águas para os dois maiores mestres do Cubismo: para Pablo Picasso, que vinha das fases simbolistas azul e rosa, a cor praticamente definia seu tema e espírito; para Georges Braque, a cor se fundamentava em sua anterior adesão ao Fauvismo. O Cubismo nega a cor para tratar da forma. Outro marco do Cubismo, chamado de Cubismo Sintético, foi a inserção de colagens por volta de 1912, chamadas *papiers collés*. Em geral, incluíam temas mais nítidos, cores mais vivas (não criadas pelo artista), fragmentos já existentes do “mundo real” e textos. As colagens e *assemblages* chamavam a atenção para a existência da obra enquanto objeto, abrindo o desenvolvimento da escultura cubista, como objetos construídos e não objetos modelados. Juan Gris foi o expoente mais puro e importante teórico do Cubismo Sintético. Suas naturezas-mortas examinam os objetos por vários ângulos, mas captam a luz e a cor como qualidades mais naturalistas. Por volta de 1910, o Cubismo evolui e passa de um estilo para um movimento. Fernand Léger infundiu no Cubismo a estética da máquina, ideia central do Futurismo, numa celebração da vida moderna e das formas da maquinaria industrial, de forma viva, humana e colorida. Foi facilmente transportada para outras formas, como a cenografia e teatro.



Figura 4.16: Juan Gris. *Violino e violão*, 1913. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 85.



Figura 4.17: Fernand Léger. Maquete do cenário de *A criação do mundo*, 1923. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 84.

A paixão pela velocidade, o poder, a guerra, a eletricidade, as novas máquinas, tecnologias e o dinamismo da vida moderna industrial pautam a temática futurista. De certa forma, como sugere Dempsey, coloca o cubismo em movimento. Associado ao movimento, a cor foi pesquisada por parte dos artistas futuristas e contribuiu para a construção das primeiras ideias de abstração, compartilhada pelos orfistas. Giacomo Balla praticava uma pintura neoimpressionista sob a influência de Giovanni Segantini e, segundo Gage, se envolveu com as teorias divisionistas de Previati (o pontilhismo na Itália) entre 1910 e 1912. Realizou experiências com fotografias de movimentos sequenciais baseadas em Eadweard Muybridge e pelas “cronofotografias” do fisiologista Etienne-Jules Marey. Balla iniciou na sua pintura *Lâmpada de rua* (1912) uma série de estudos cromáticos, a partir de um esquema

decorativo pintado em Düsseldorf entre 1912 e 1914, ainda sob forte influência divisionista. Alguns dos trinta estudos das “Interpenetrações iridescentes”, em aquarela e óleo, mostram, como o próprio Balla deixou em cartas, as surpreendentes séries de desenhos geométricos “*hard-edge*” que exploravam atividades ópticas através da cor. Umberto Boccioni, aluno de Balla, refinou a teoria da cor e as técnicas divisionistas em direção mais clara à abstração. Utilizou a cor para criar uma interação dramática entre objetos e espaço, que ele denominou “abstração dinâmica”.

Denominado também de Cubo-futurismo, ou Cubismo Órfico²²³, o Orfismo foi um termo criado pelo crítico Guillaume Apollinaire em 1913, para descrever aquilo que ele considerava uma variação dentro do Cubismo. Seus maiores representantes foram o casal Robert e Sonia Delaunay. Em vários momentos, Apollinaire rotulou artistas como Marcel Duchamp, Francis Picabia, Fernand Léger e Frantisek Kupka como orfistas. Influenciado por Picabia e Kandinsky, Apollinaire desenvolveu uma analogia entre a música e a pintura, julgando que as abstrações de cor pura, líricas e sensuais, agiam sobre a sensibilidade dos espectadores como música. As crenças dos orfistas os tornaram aliados naturais dos expressionistas alemães, em especial do grupo *O Cavaleiro Azul*. Em 1911, Kandinsky convidou Robert Delaunay a participar da primeira exposição do grupo.



Figura 4.18: Frantisek Kupka. *Discos vermelho e azul*, 1911(?). Óleo sobre tela, 100x73 cm.
Fonte: MoMA. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/>. Acesso em 14 dez. 2011.

²²³ “[...] Órfico porque não é analítico nem sintético, não segue nenhuma lógica de pesquisa, não é geométrico nem ‘cartesiano’” (ARGAN, 1998, p. 431). “Órfico” se refere ao mito de Orfeu, o lendário poeta tocador de lira grego, cuja música tinha o poder de domar as feras. Não confundir com o Orfismo da Grécia pré-socrática.



Figura 4.19: Frantisek Kupka. *Aquele colorido*, 1919-20. Óleo sobre tela, 65x54 cm. Fonte: Museu Guggenheim. Disponível em: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show/full/piece/?search=The%20Colored%20One&page=&f=Title&object=66.1810&tmpl=component&print=1>. Acesso em 14 dez. 2011.

Robert Delaunay estudou o neoimpressionismo, a óptica e o inter-relacionamento entre a luz, cor e movimento. Chegou à conclusão de que a ruptura da forma, por meio da luz, gera planos coloridos, através da composição de ritmos da cor. Acreditava ser o desenvolvimento lógico do Impressionismo e do Neoimpressionismo, e chegou mesmo a inventar o termo “Simultaneísmo” para descrevê-lo, referindo-se à obra de Chevreul. Os *Discos* são a formas de concepção de movimento pela cor que Robert desenvolveu em 1913: ele argumentou que os contrastes de cores complementares produzem pequenos movimentos e dissonâncias (cores perto umas das outras no círculo diagramático). Entretanto, a figuração ainda se faz presente na representação do sol e da lua, em vez de depender apenas da cor. Segundo Gage:

Nós então poderíamos imaginar que no *Disco* o movimento radial para o exterior a partir do centro vermelho-azul é lento em direção ao canto superior direito, por exemplo, e mais rápido em direção ao canto superior esquerdo, e que os movimentos concêntricos também são por vezes lento (azul-laranja) e às vezes rápido (azul-verde). Mas na melhor conta deste trabalho, escreveu mais de vinte anos depois, Delaunay descreveu o vermelho e azul juntos como “extra-rápido”, de modo que não é de todo certo qual esquema de complementaridade que ele tinha em mente: nem Chevreul nem Rood podem ser em questão. De fato, como as mudanças repetidas em partes das telas mostram, o *Disco* estava longe de ser uma forma sistemática, uma concepção *a priori*. (GAGE, 1993, p. 264)²²⁴.

²²⁴ We might then imagine that in Disc the radial movement outwards from the red-blue centre is slow towards the top right, for example, and faster towards the top left, and that the concentric movements are also sometimes slow (blue-orange) and sometimes fast (blue-green). But in the fullest account of

Mesmo trabalhando como os conceitos de contraste simultâneo de Chevreul, o casal Delaunay partiu para um estado de maior inflexão no contexto da pintura de cavalete, baseado essencialmente na experimentação. Sonia, mais adiante, concentrou-se nas artes aplicadas, em especial na moda, de onde proveio seu maior reconhecimento. Considerava-se mais intuitiva e menos científica que o marido, porque ele iria sempre procurar justificação nas teorias.



Figura 4.20: Robert Delaunay. *Sun, Moon, Simultané I*, 1913. Fonte: GAGE, 1993, p. 253.



Figura 4.21: Sonia Delaunay. *Patchwork coverlet*, 1911. Fonte: GAGE, 1993, p. 253.

this work, written more than twenty years later, Delaunay described red and blue together as “extra-rapid”, so that is not at all certain what scheme of complementarity he had in mind: neither Chevreul’s nor Rood’s can be in question. Indeed, as the repeated changes in parts of the canvas show, Disc was far from being a systematic, a priori conception.

Kupka não tinha dúvida alguma sobre os poderes “musicais” de sua arte e costumava assinar suas cartas como um “sinfonista da cor”, embebido de grande misticismo (ele foi médium e espiritualista reconhecido), procurando transmitir o significado espiritual e uma realidade transcendental por meio da cor e da forma abstrata. O *Estudo para os discos de Newton*, de Kupka, não foi propriamente baseado em Newton, mas no círculo cromático de Odgen Rood.

Sobre Francis Picabia, Apollinaire escreve, em 1913, com referências à Robert Delaunay, que os pintores vindos do Impressionismo, como Picabia e os fauves, traduziam a luz em cores. Era arte inteiramente nova, na qual a cor não é simplesmente um colorido, nem sequer uma transposição luminosa, na qual já não tem nenhuma significação simbólica, pois é, em si mesma, a forma e a luz daquilo que é representado. Assim, era abordada uma arte na qual a dimensão ideal é a cor. Por conseguinte, ela tem todas as outras dimensões. Não obstante, em Picabia, a forma é ainda simbólica quando a cor deveria ser formal. Nessa arte, a cor está saturada de energia e suas extremidades prolongam-se no espaço. A realidade aqui é a matéria. A cor já não depende das três dimensões conhecidas, pois é a cor que as cria²²⁵. Em 1914, Robert Delaunay rompe com Apollinaire, por não concordar com a associação feita pelo poeta de sua obra com o futurismo, chamando-o de “futurismo francês”.

O Sincromismo, termo derivado do grego que significa “com cor”, foi fundado por dois pintores americanos, Morgan Russel e Stanton MacDonald-Wright. Influenciados pelos fauvistas e orfistas, partiram para a arte abstrata de forma a explorar as propriedades da cor, os princípios estruturais do cubismo e as teorias da cor dos neoimpressionistas. Assim como os orfistas, desejavam formular um sistema cujo significado não se fundamentava na semelhança com o mundo exterior, mas se derivava dos resultados da cor e da forma aplicados na tela²²⁶. Ambos estudaram com Ernest Percival Tudor-Hart, pintor canadense cuja teoria da cor estava ligada às harmonias musicais. Russel era também músico e suas pesquisas se assemelhavam com as de Kandinsky, no desejo de criar “sons” usando a forma e cor, a “sinestesia”. A analogia musical e outras características sincromistas são

²²⁵ APOLLINAIRE, 1997, p. 64.

²²⁶ DEMPSEY, 2003, p. 98.

visíveis na tela monumental de Russel, *Sincromia em Laranja: formar* (1913-14). Em 1971, o cineasta Norman McLaren produz *Synchromy*, uma animação abstrata, onde cores em formas geométricas se associam aos sons computadorizados produzindo efeitos vertiginosos, remetendo à *Op Art* e a psicodelia do final dos anos 1960.



Figura 4.22: Morgan Russel. *Sincromia em Laranja: formar*, 1913-14. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 98.

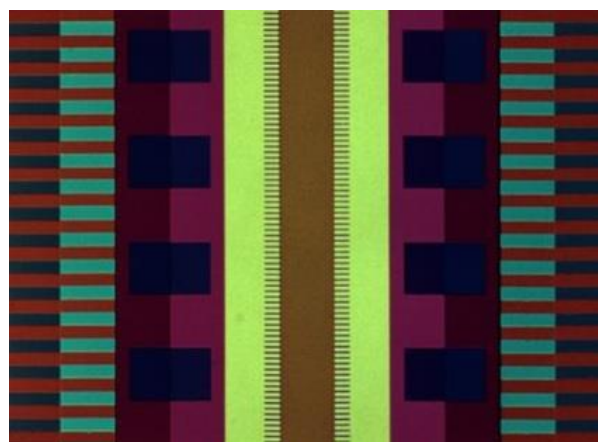


Figura 4.23: Norman McLaren. *Synchromy*, 1971. Fonte: Blockprojekt. Disponível em: <http://www.blockprojekt.de>. Acesso em 14 dez. 2011.



Figura 4.24: Natália Gontcharova. *Aeroplano sobre um trem*, 1913. Fonte: Dempsey, 2003, p. 102.

Como o Sincromismo, o Raionismo foi um movimento russo influenciado pelo Cubismo, Futurismo e Orfismo. Foi criado em 1913, pelos pintores *designers* Mikhail Lariônov e Natália Gontcharova, em Moscou, em uma exposição intitulada *O Alvo*, com a participação de pinturas neoprimitivas de Kasimir Malevich. Eles pintavam a partir do princípio de reflexão dos raios luminosos emitidos pelos objetos e pela natureza que, segundo os raionistas, era o estilo de pintar independente da forma real, próximo daquilo que seria a “quarta dimensão”. O dinamismo de suas pinturas evoca o manifesto futurista e a paixão pelas máquinas e pelo mundo moderno. Depois da eclosão da Revolução Russa de 1917, Lariônov e Gontcharova, em Paris, abandonaram o raionismo e voltaram-se para a produção de espetáculos dos Balés Russos de Serguei Diaghilev e para o desenho de moda²²⁷.

4.2 VANGUARDAS RUSSAS

De acordo com Argan, as vanguardas russas são os únicos movimentos de vanguarda a estarem envolvidos no processo revolucionário concreto, com forte carga ideológica, com profundas propostas de transformações estruturais e de operações artísticas²²⁸. As vanguardas russas têm como características principais

²²⁷ Ibidem, p. 102.

²²⁸ ARGAN, 1998, p. 41.

dois pontos: o uso de elementos geométricos puros (consequentemente a redução dos matizes de cores) e a mentalidade revolucionária. Segundo Argan, para as vanguardas russas, a verdadeira revolução não é a substituição de uma concepção de mundo decadente por uma nova concepção, mas um novo mundo destituído de objetos, passado e futuro, onde o objeto e o sujeito seriam reduzidos ao “grau zero”. As abstrações geométricas abarcam diversos movimentos. Malevich, que anteriormente havia exposto com o grupo dos raionistas em Moscou, buscou uma arte, segundo suas próprias palavras, que fosse livre do peso da representação, e buscou na forma do quadrado seu refúgio. As formas geométricas puras, não encontradas na natureza e na pintura acadêmica, simbolizavam para ele a supremacia do mundo ideal sobre o mundo das aparências²²⁹. Segundo Dempsey, Malevich era um místico cristão, como Kandinsky, e acreditava que a arte era uma atividade espiritual que deveria se apresentar pela autonomia da cor e da forma, e não subordinada a um projeto social, utilitário ou político (o que contradiz o ateísmo revolucionário). Ele comungava as relações entre cores, formas e sons, o espírito das realizações científicas e principalmente a sensação de infinito atribuída a esse plano ideal, onde as formas se distribuem. Pastoureau comenta que, no célebre *Quadrado branco sobre fundo branco*, Malevich não tenta evocar o branco como cor, mas o contrário, rejeita-o como cor concreta, se opondo aos construtivistas russos. Apesar da extrema proximidade formal com o Suprematismo, ao contrário de Malevich, para Vladímir Tátlin, o Construtivismo se destina a um objetivo social, vinculado ao projeto marxista-leninista em curso desde a Revolução de 1917. A distinção entre as artes deve ser eliminada, como na Arte e a Indústria, de forma mais radical, alimentada pela mentalidade bolchevique. A arte não deve ser mais “luxo dos ricos”, como no passado. Não existiria mais distinção de artes maiores e artes menores: uma cadeira não se difere de uma escultura. A pintura e a escultura são construções, e não representações; devem usar os mesmos materiais e procedimentos técnicos da arquitetura que, por sua vez, deve ser funcional e visual. Muitas de suas proposições, como a renúncia do uso descritivo e emocional da cor, linha, massa e volume, e o uso de materiais industriais “puros” e “concretos”, eram incontestáveis pelos construtivistas (que também se denominavam *produtivistas*).

²²⁹ Segundo Argan, Malevich não se ocupou da exaltação revolucionária, mas atuou na formação da mentalidade revolucionária. “A concepção de um mundo ‘sem objetos’ é, para ele, uma concepção proletária porque implica a não-propriedade das coisas e noções” (ARGAN, 1998, p. 325).



Figura 4.25: Kasimir Malevich. *Pintura suprematista*, 1917-18. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 104.



Figura 4.26: Kasimir Malevich. *Pintura suprematista*. Óleo sobre tela, 98x66,5 cm. Fonte: MoMA. Disponível em: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80387. Acesso em 14 dez. 2001.

As criações de Malevich se iniciam com composições geométricas simples, pintadas de preto, branco, azul, vermelho e verde, incorporando, logo em seguida, uma gama mais ampla de cores e sombras, gerando uma ideia de flutuação e movimento das formas no espaço. A série *Branco sobre branco* pode ser examinada no contexto do antagonismo entre os suprematistas e construtivistas. Alexander Rodchenko reagiu com seu *Negro sobre negro*, destruindo metaforicamente a obra de caráter metafísico do suprematista. Para artistas como Rodchenko e o teórico marxista do

Construtivismo, e El Lissitzky²³⁰, o artista gráfico é criador de uma teoria da forma como teoria da comunicação visual. O rigor formal suprematista é de grande importância. Em 1921, Rodchenko apresenta a pintura *Pura cor vermelha, pura cor amarela, pura cor azul*. Os três monocromos procuram estabelecer o “fim da arte burguesa” e reduzir a pintura aos seus elementos básicos (tinta, suporte, espaço expositivo), porém eliminando qualquer vestígio expressivo, narrativo e metafísico. A cor se faz existir por si só. Seria, assim, a “última pintura”, no sentido histórico. O sentido metafísico das três cores primárias será retomado por Klein, descrito mais adiante, no contexto da tradição monocromática que perdurará pelo séc. XX. Como vimos anteriormente, em 1921, Rodchenko apresenta a pintura *Pura cor vermelha, pura cor amarela, pura cor azul*. A cor se faz existir por si só, livre de todo o discurso dado a ela historicamente, como nos embates acadêmicos entre o desenho e a cor. Fica evidente a inserção da pintura monocromática do séc. XX no contexto das disputas acadêmicas, justificando a presença dos estudos estéticos e filosóficos com mais assiduidade no estudo da cor na pintura. O contexto das cores primárias azul, vermelho e amarelo, tão apreciado pelos vanguardistas modernos, conforme dito anteriormente, tem seus antecedentes históricos no Renascimento e continua ao longo do séc. XX, como veremos a seguir em Yves Klein, com seu ex-voto de Santa Rita.

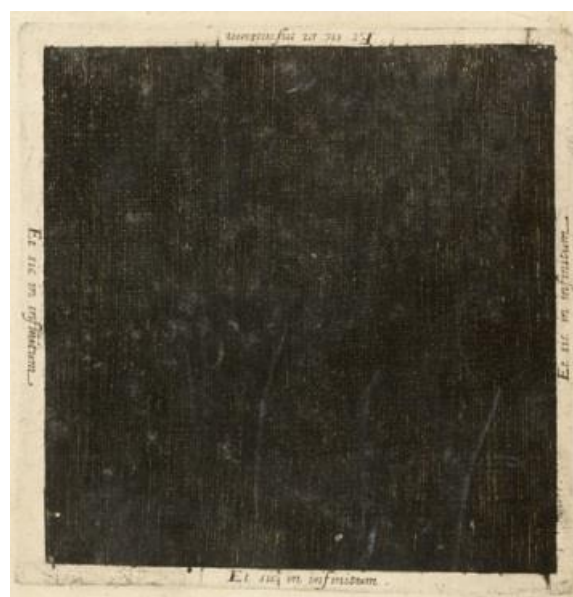


Figura 4.27: Alexander Rodchenko. *Pura cor vermelha, pura cor amarela, pura cor azul*, 1921.
Fonte: http://lib.haifa.ac.il/collections/art/modern_art/artists-r/rodchenko.html.

O quadrado preto de Malevich, no lugar do ícone bizantino, se tornou o símbolo espiritual do infinito, iniciando uma tradição monocromática que percorrerá o séc. XX. Da mesma forma, a pintura de cores primárias construtivista de Rodchenko e o

²³⁰ O conceito de Proun de El Lissitzky é fundamental para a compreensão da cor no espaço tridimensional. Os espaços Proun começam no plano, passam à concepção de modelos tridimensionais para depois à construção de estruturas arquitetônicas. O modelo estético pode ser manipulado livremente, alterando-se a configuração das formas. Seus princípios estruturam a arquitetura funcionalista moderna.

neoplasticismo servirão de parâmetro para várias manifestações que virão a seguir. Gage comenta que a linhagem dessas imagens do infinito, que possui raízes na estética oriental, incluiu uma imagem do alquimista Robert Fludd em seu tratado *Utriusque cosmi maioris*, de 1617. Essa imagem foi citada por Antoni Tàpies na obra *Flud*, de 1988.



Robert Fludd. *Et sic in infinitum*, 1617.



Figura 4.28: Antoni Tàpies. *Flud*, 1988. Fonte: GAGE, 2012, p. 193.

O Vorticismo, o Ativismo húngaro e a arte concreta se destacam como três importantes movimentos abstracionistas geométricos que compartilhavam atitudes radicais em relação à cor semelhantes aos suprematistas, construtivistas,

neoplasticistas e elementaristas. Além das influências cubistas, futuristas e orfistas, eles rejeitavam o Impressionismo e o Pós-impressionismo acomodados que predominavam no cenário europeu. Nada havia de sentimental, nacionalista ou romântico. Ao contrário dos contemporâneos surrealistas, a arte concreta deveria ser clara, racional e objetiva. Theo van Doesburg, fundador do *De Stijl* e do Elementarismo, definiu a arte concreta no manifesto “As bases da arte concreta”, publicado no primeiro e único número de *Art Concret*, em 1930. Segundo o artista e teórico:

Declaramos: 1. A arte é universal. 2. A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pela mente antes de sua execução. Ela não deve receber nada das propriedades formais da natureza ou da sensualidade e do sentimentalismo. Queremos excluir o lirismo, a dramaticidade, o simbolismo, etc. 3. O quadro deve ser construído inteiramente a partir de elementos puramente plásticos, isto é, superfícies e cores. Um elemento pictórico não possui outro significado além de “si mesmo”. 4. A construção do quadro, bem como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente. 5. A técnica deve ser mecânica, isto é, exata e antiimpressionista. 6. Esforço visando absoluta clareza (DOESBURG apud DEMPSEY, 2003, p. 159).



Figura 4.29: Max Bill. *Ritmo em quatro quadrados*, 1943. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 160.

Com a ascensão de Stalin na União Soviética, na década de 1920, os artistas das vanguardas experimentaram aquilo que já estava fecundo, típico dos movimentos revolucionários: o período de terror, ditadura e perseguições. O Estado soviético passou a adotar uma estética oficial, chamada de realismo social, uma mistura de neoclassicismo anacrônico e *kitsch* com algumas características funcionalistas e construtivistas, semelhantes em tudo da estética fascista e nazista, os irmãos gêmeos bivitelinos do comunismo.

4.3 MONDRIAN E *DE STIJL*

Em 1917, quando a revista *De Stijl* começou a ser publicada, Mondrian havia alcançado grande versatilidade como pintor, desde a Hague School²³¹, através do Impressionismo, Fauvismo e uma versão tardia do Pontilhismo até o Cubismo, sempre mostrando um sentimento pela grande simplicidade de cores e composição e preferência pelas formas geométricas. Ao longo do caminho ele encontrou uma série de teorias da cor. Sua versão de pontilhismo tinha pouco de Seurat, como nas paisagens de dunas de 1909, onde largas e simplificadas pinceladas produzem a percepção da luz através contraste entre cores complementares. Essas pinturas remetem a detalhes ampliados de Jan Toorop, pintor simbolista de quem Mondrian esteve próximo nesse período. Segundo Gage, em um discurso de abertura da primeira exposição do *Moderne Kunstkring* em Amsterdã (uma sociedade de arte modernista da qual Mondrian foi diretor), em 1911, Toorop apontou para um estilo espiritualmente puro usando retas ou o "silêncio ondulante" de linhas verticais e horizontais, juntamente com "contraste de cores complementares". Mondrian, em um caderno de cerca de 1914, mencionou os opostos vermelho (externo) e verde (interno) no contexto dos pensamentos do antagonismo entre o material feminino e o macho espiritual, mas depois ele viu amarelo e azul igualmente em oposição com o vermelho, uma oposição já se sentia em *Nuvem Vermelha*, *Árvore Vermelha* e *Moinho Vermelho* (1907-1911)²³². Mais importante foi o interesse de Toorop pela Teosofia e a adesão de Mondrian à Sociedade Holandesa de Teosofia em 1909. A ideia moderna de um conteúdo espiritual nas cores tem sua origem na Teosofia, como a cartela de cores de Annie Besant e Charles Webster Leadbeater em *Pensamento das Formas* (1901) e *Homem Visível e Invisível* (1902), ambos traduzidos por Mondrian. Aqui o vermelho aparece como orgulho, avareza, raiva ou sensualidade, de acordo com os estágios de pureza; azul como a cor mais elevada espiritualmente, devoção a um nobre ideal, ou sentimento religioso puro; amarelo como a cor mais intelectualizada e verde a mais simpática e adaptável. Essa imagem assemelha-se à aquarela *O despertar de Albion*, de William Blake, em 1796²³³. Outra imagem de Leadbeater é a *Abertura de Meistersingers*, de Richard

²³¹ Escola realista influenciada pela Escola de Barbizon.

²³² GAGE, 1993, p. 248.

²³³ Albion, na pose do *Homem Vitruviano*, se assemelha às cores do espectro de Newton em referência ao mundo material e decaído da poesia de Blake.

Wagner, de 1905. A grande montanha de luzes e cores é uma associação entre som e cor, onde o som de um órgão de igreja se torna visível em cores e formas, sintonizadas com o projeto teosófico.



Figura 4.30: C. W. Leadbeater. *O homem visível e invisível*, 1902. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:LeadbeaterMentalDurchschnitt.jpg>.



Figura 4.31: William Blake. *O despertar de Albion*, 1796. Fonte: GAGE, 2012, p. 143.



Figura 4.32: C. W. Leadbeater. *Abertura de Meistersinger*, de Richard Wagner, 1905. Fonte: GAGE, 2012, p. 165.

Esses valores são representados mais diretamente por Mondrian em *Evolução* (1910-11), um tríptico mostrando uma mulher em ascensão espiritual em três estágios, sua obra mais explicitamente teosófica. Segundo Gage, à esquerda da mulher, cujo abundante cabelo sugere que ela ainda está perto da natureza, é pintada em um verde azulado que, de acordo com a cartilha de cores teosófica, significa "tingida de sentimento religioso com medo". As flores que ladeiam sua cabeça são o vermelho turvo de raiva ou sensualidade e seus centros com o negro da maldade. Na segunda etapa, na extrema direita, seu corpo tornou-se um violeta azulado, talvez o roxo de "devoção misturada com afeto", seu cabelo é mais contido e as flores tornaram-se estrelas de seis pontas, branco em seus centros triangulares, do amarelo-pálido, amarelo, em seguida, mais escuro ("intelecto forte"), então um pálido de azul-verde. As estrelas amarelas são a prova da "tentativa para atingir uma concepção intelectual da ordem cósmica". Na etapa final, a peça central do tríptico elevado, o iniciado abriu seus olhos que, como seu corpo, são de um azul brilhante, o cabelo dela é um conjunto de triângulos luminosos e as flores são agora triângulos brancos em círculos brancos contra um brilhante fundo amarelo: ela é como Theoclea, sacerdotisa de Delfos em um dos textos favoritos de Mondrian, de Edouard Schuré, *Les Grands Initiés (Os Grandes Iniciados, 1889)*²³⁴. Kandinsky também será influenciado pelo estudo das cores da teosofia.

²³⁴ GAGE, 1993, p. 248.



Figura 4.33: Mondrian. *Duna na Holanda*, 1910. Guggenheim Museum, NY. Fonte: Joel Garten.com. Disponível em <http://joelgarten.com/blog/?p=388>. Acesso em 24 de setembro de 2011.



Figura 4.34: Mondrian. *Evolução*. Fonte: The Independent. Disponível em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/a-new-exhibition-at-the-pompidou-centre-reveals-the-divine-inspiration-in-modern-art-835051.html?action=Gallery&ino=3>. Acesso em 24 de setembro de 2011.

Durante a Primeira Guerra Mundial, Mondrian pretendeu reconciliar positivismo e misticismo gnóstico, argumentando que as únicas cores eram vermelho, azul e amarelo, e que todas as cores derivam delas. Segundo ele, o amarelo era o movimento vertical dos raios de luz por si só: era expansivo e movia-se para o espectador, aspirando ser o ponto central do movimento espacial. Azul é a cor oposta ao amarelo, suave, flexível e calma, horizontal como o firmamento. Em Goethe encontramos a seguinte passagem, antecedendo a visão de Mondrian:

De tudo isso parece resultar que existe na natureza um abismo entre o azul e amarelo, que pode ser atomisticamente suprimido e vinculado ao verde por entrecruzamento e mistura, embora a verdadeira mediação de amarelo e azul só ocorra através do vermelho (GOETHE, 1993, p. 105).

Vermelho é a união de amarelo com azul em um “caminho interior”, diferente de sua mistura como pigmento, que produz verde. Vermelho puro possui o movimento radial da vida, não avança, mas paira sobre.



Figura 4.35: Esquema visual do simbolismo da cor em Mondrian, por volta de 1915.

No caminho dos movimentos abstracionistas geométricos, o *De Stijl* buscou uma forma de vocabulário visual abstrato para uma arte nova e internacional. O grupo se destaca por proporcionar uma percepção bem estruturada do papel da cor na arte moderna, vindo a ser umas das principais referências no assunto para as artes plásticas, *design* e arquitetura. A paleta de cores foi reduzida pelo *De Stijl* às cores primárias de então e às cores neutras: azul, vermelho, amarelo, preto, cinza e branco²³⁵. Esse elemento redutor e purificador foi denominado Neoplasticismo, uma plástica de puro relacionamento, de redução aos elementos primários e essenciais. Piet Mondrian e Theo van Doesburg acreditaram ter chegado à fórmula definitiva para a nova arte, por isso a chamaram de “O Estilo”. Apesar de se oporem à subjetividade expressionista, compartilhavam a espiritualidade apresentada pelos escritos dos membros do *O Cavaleiro Azul*, e viam nas cores primárias sentidos metafísicos que compunham sua própria teoria da cor. A tríade amarelo, azul e vermelho foi usada desde a Idade Média, estando em três dos mais preciosos pigmentos: *vermellion*, ouro e lápis-lazúli. O branco e o preto também foram considerados cores primárias durante boa parte da história. A Madona de Bernardo Strozzi, na Adoração dos pastores, traz essa trindade das cores nas vestimentas como uma insígnia, como observa Gage.

²³⁵ Definidas as cores primárias ciano, magenta e amarelo limão, é possível encontrarmos referências a respeito das cores primárias como sendo sinônimo de cores básicas ou cores originais. Como indica *Psicodinâmica das cores na comunicação*, o vermelho, o amarelo e o azul são utilizados comumente na prática publicitária e na comunicação como cores primárias, pelas qualidades psicológicas. Porém, essa definição não substitui nem põe em dúvida a posição do ciano, magenta e amarelo limão como primárias verdadeiras.



Figura 4.36: Mestre de S. Francesco. *Crucificação*. Umbria, Séc. XIII.



Figura 4.37: Nicholas Poussin. *A Sagrada Família na escada*, 1648. Fonte: GAGE, 1993, p. 158.



Figura 4.38: Bernardo Strozzi. *Adoração dos pastores*, c. 1618. Fonte: GAGE, 2012, p. 11.

Van Doesburg²³⁶, partindo da projeção neoplástica da estruturação dos planos e cores, chega a afirmar a morte da pintura em seu ensaio *Rumo a uma Construção Coletiva*, justificando a desnecessidade da pintura, principalmente a de cavalete, já que agora os elementos constitutivos da pintura de vanguarda, como o plano e a cor, estão agregados ao espaço (a arquitetura) e os próprios edifícios já fornecem por si só as pesquisas estéticas e espaciais. Sua atitude o aproxima dos construtivistas, com um tom de anti-arte niilista das esquerdas socialistas e um direcionamento fechado em oposição às tendências expressionistas consideradas supersticiosas, místicas e individualistas. O rebuscamento e a expressão individual são renegados enquanto a propriedade de sintetismo, o baixo custo e a funcionalidade se erguem como a bandeira da causa. Baseado na lei da harmonia, Georges Vantongerloo desenvolve a obra *Estudo*, de 1918, onde cada cor foi colocada em uma grade cujas áreas seriam definidas por cálculos matemáticos complexos e pelo uso de proporções de cores primárias. Ao se misturarem em um movimento giratório, como no disco de Newton, se transformariam em cinza neutro. Dessa forma, a pintura se apresentaria no domínio da cor, excluindo-se qualquer evidência de representação.



Figura 4.39: Georges Vantongerloo. Tríptico, 1923.

²³⁶ Mondrian e Van Doesburg entram em atrito após a operação do segundo em aplicar inclinações de 45 graus nas composições neoplasticistas, a fim de obter maior dinamismo plástico. Mondrian rejeita essa concepção de linhas diagonais, e pouco depois se afasta do grupo. Essa variação criada por Van Doesburg é chamada de “elementarismo”.

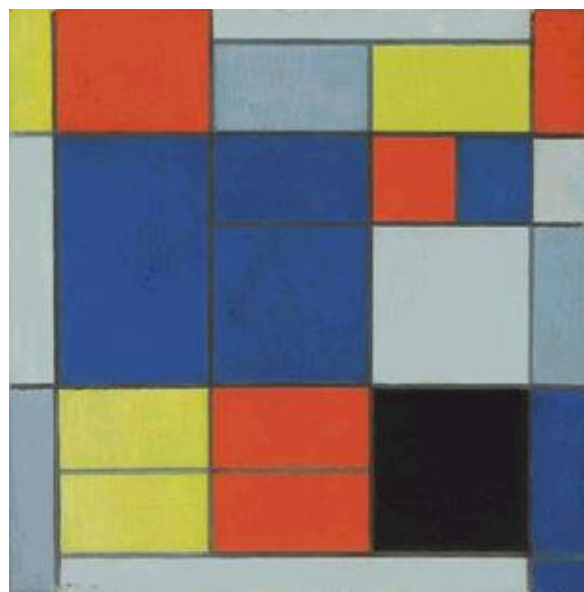


Figura 4.40: Piet Mondrian. *Composição C*, 1920. Fonte: GAGE, 1993, p. 248.

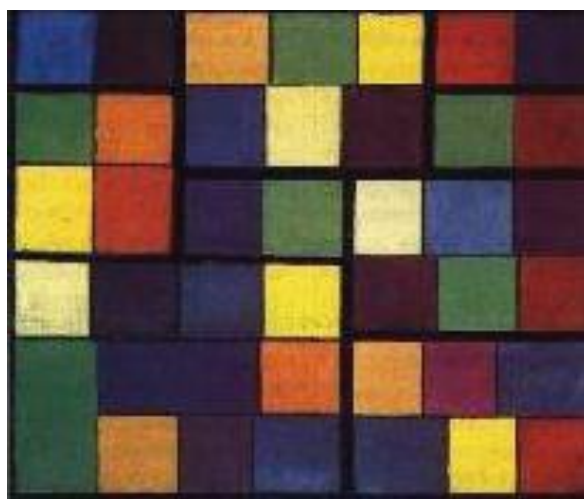


Figura 4.41: Georges Vantongerloo. *Estudo*, 1918. Fonte: GAGE, 2012, p.12.

Em 1916, Mondrian se aproxima de Bart van der Leck, que compartilhava com ele a visão das cores primárias. Van der Leck começou a decompor suas figuras nas cores primárias mais o preto e o branco, sob a influência de Mondrian, chamando seus trabalhos de simplesmente “composições”. Vilmos Huszár, pintor e *designer* búlgaro, em 1918, parece ter introduzido ao *De Stijl* o *Farbenfibel* de Ostwald, argumentando que a geometria do *design* agora podia contar com uma “geometria da cor”. “Ostwald se tornou algo como uma figura *cult* no *De Stijl*”, comenta Gage²³⁷.

²³⁷ GAGE, 1993, p. 257.



Figura 4.42: Bart van der Leek. *Trabalhadores nas docas*, 1916. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holanda. Fonte: Kroller Müller Museum. Disponível em: <http://www.kmm.nl/object/KM%20109.115/Havenarbeid?lang=en>. Acesso em 24 de setembro de 2011.

De acordo com Mondrian, os seres humanos podem ambicionar uma unidade que equilibre forças opostas como masculino e feminino; imobilidade e dinamismo; espírito e matéria; de forma em que a própria moradia seria uma obra de arte em si, ideia compartilhada pela Bauhaus. Esta perfeita harmonia seria possível tanto para o homem como indivíduo como para a sociedade como um todo. Acreditava ter uma missão ética e espiritual, pois faria com que todos os aspectos da vida se harmonizassem com esses princípios. A pintura e a escultura seriam os meios, e não propriamente o fim, para a conclusão de um objeto final de caráter utilizável. O mundo utópico revolucionário necessitava voltar-se para a beleza da tecnologia e das formas simples, elementares, livres da ornamentação aristocrática de um passado tirânico. O funcionalismo aparece desta junção do conteúdo e da forma, uma estética tecnológica. O próprio nome Suprematismo deriva da supremacia do espírito sobre a matéria, a partir de Malevich, se integrando ao pensamento geral abstrato de Mondrian, propondo as formas supremas, criações do intelecto humano que o fazem organizar os elementos naturais através da tecnologia e da reflexão, apontando o quadrado como a forma perfeita, ausente na natureza, fruto do próprio pensamento humano.

A cor alcança a independência do suporte convencional, da pintura de cavalete ou da pintura mural, e dialoga diretamente com o espaço, onde o indivíduo interage neste ambiente ocupado pela cor. Sucessivos planos se interceptam, podem ser modulados e alterados em suas posições. As cores primárias definem o caráter primordial, elementar da estrutura arquitetônica como um *uno*, eliminados os excessos e desvios. Segundo Dempsey: “(...) O efeito global do jogo de linhas, ângulos e cores na casa é o de morar em uma pintura de *De Stijl*” (DEMPSEY, 2003,

p. 123). Essa relação entre Mondrian e Rietveld pode ser tomada como uma das principais influenciadoras do denominado “campo expandido” que a cor tomará na segunda metade do século XX, como se observa nos *Penetráveis* e *Núcleos* de Hélio Oiticica, que por si só vale um capítulo a parte²³⁸. Kenneth Frampton aponta a primeira experiência “real” da pintura para um objeto, e conseqüentemente a ampliação para o espaço arquitetônico:

O ano de 1917 foi também o da famosa cadeira vermelha e azul desenhada por Gerrit Rietveld. Essa simples peça de mobiliário, obviamente derivada, como tipo, da cadeira-cama articulada vitoriana, proporcionou a primeira oportunidade para uma projeção da recém-formada estética neoplástica em três dimensões “reais”. (FRAMPTON. IN: STANGOS, 1994, p.106).

A proposta de uso das cores primárias na arquitetura influenciou muitos arquitetos, como Cornelis van Eesteren e Herbert Bayer, incluindo uma participação efetiva de Van Doesburg no projeto de Cornelis para um *shopping* em Haia, que acrescentara as cores.



Figura 4.43: Cornelis van Eesteren, com cores acrescentadas por Theo van Doesburg. Axonométrica do nível da rua, *Shopping Center Winkelgalerij*, Haia, 1924. Fonte: GAGE, 2012, p.12.

²³⁸ A obra citada de Oiticica será apresentada mais adiante.



Figura 4.44: Herbert Bayer. Projeto de uma banca de jornal. Fonte: GAGE, 2012, p.12.



Figura 4.45: Gerrit Rietveld. *Cadeira vermelha e azul*, 1923. Fonte: GAGE, 1993, p. 248.



Figura 4.46: Gerrit Rietveld. *Schroeder House*, 1924. Fonte: Columbia University. <http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/EEI/MASONRY/44rietvld.jpg>. Acesso em 12/09/2007.

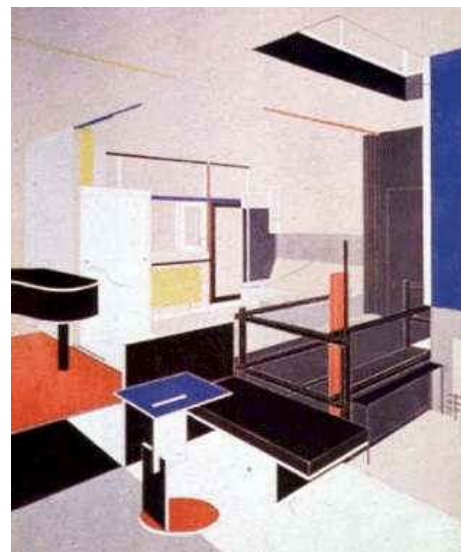


Figura 4.47: Gerrit Rietveld- Schroeder House, desenho do interior. 1924. Fonte: http://home.scarlet.be/d.side/pag42_04.htm. Acesso em 12/09/2007.

4.4 COR INTEGRAL

Para Argan, o objetivo de Albers em sua obra artística não é sugerir uma terceira dimensão, mas realizar nas duas dimensões um espaço plástico integral, tão sólido e concreto quanto o da arquitetura²³⁹. Em seu pensamento, Albers foi seguido por um de seus mais bem sucedidos alunos de Black Mountain College, Kenneth Noland, membro do Washington Color-Field Painting. Noland procurou se desvincular de um estilo ou conceituação ligado ao ex-professor, dizendo ser Albers “muito cientista”, mas estava profundamente ligado ao seu pensamento. Ele desejava que a aparência fosse resultado do processo construtivo, e que a tela contivesse nada além da cor: sem grafismos, sem sistemas, sem módulos, no mesmo período de ascensão dos neo-construtivistas e dos minimalistas. A intenção era levar a cor ao seu nível mais sutil concebível e, se possível, liberá-la de sua superfície, eliminando as considerações estruturais. A estrutura é um elemento a ser respeitado, mas se preocupar com a estrutura levaria a retornar aos conceitos cubistas.

²³⁹ ARGAN, 1998, p. 615.

Albers já havia iniciado uma percepção da cor também por sua técnica, percebendo a cor pela pureza do pigmento ou do papel colorido, contra as misturas de cores que alteram e destroem a percepção da cor e da luz. O ideal, segundo ele, seria ver não apenas a cor diretamente do tubo do fabricante, mas de preferência do mesmo lote. Esta atenção aos materiais estava muito viva na Bauhaus, através da química, física e psicologia da cor, e os artistas da Bauhaus, especialmente Klee, fizeram imaginativos usos de variados tipos de pigmentos em suas pinturas²⁴⁰.

Nos Estados Unidos, o Expressionismo Abstrato²⁴¹ estimulou a experimentação em larga escala com materiais industriais, inclusive percebendo-os como elementos de valores estéticos – o material influencia a forma. Os pintores norte-americanos nos anos 50 estavam particularmente ansiosos em explorar novas possibilidades técnicas. Helen Frankenthaler usou uma fina camada de tinta a óleo e estimulou Morris Louis e Kenneth Noland a buscarem tintas sintéticas que seriam melhor trabalhadas em grandes espaços e largas escalas. Na obra *Alpha-phi*, de Louis, o efeito da cor é puro, líquida, industrial, ao contrário da pintura tradicional. Gage aponta que Rothko experimentou vários degraus de transparência, usando misturas de óleo, thinners e têmpera a ovo, o que levou a uma rápida deterioração em algumas de suas obras²⁴². Mas foi a Escola de Washington que, utilizando tintas plásticas e acrílicas, proporcionou um crucial entendimento da pintura por si só.



Figura 4.48: Morris Louis. *Alpha-phi*. Acrílico sobre tela, 259,1 x 459,1 cm. 1961. Fonte: COLE, 1994, p. 61.

²⁴⁰ GAGE, 1993, p. 267.

²⁴¹ O termo “expressionismo abstrato” foi introduzido pelo crítico Robert Coates em 1946, em artigo sobre a obra de Arshile Gorky, Jackson Pollock e Willem de Kooning.

²⁴² GAGE, 1993, p. 254.

Para a cor, outros termos agregados ao movimento foram importantes, como Escola de Nova Iorque, Pintura de Tipo Americano (*American-type Painting*), Pintura de ação (*Action Painting*) e Pintura de Campo de Cor (*Color Field Painting*), cada um deles descrevendo um aspecto diferente do Expressionismo Abstrato. Para Dempsey, assim como os expressionistas, eles sentiam que o verdadeiro tema da arte eram as emoções interiores, seus tumultos e, assim sendo, exploraram os aspectos fundamentais do processo pictórico, por seu potencial expressivo, como a cor, o gesto, a forma e a textura. Os expressionistas abstratos compartilhavam uma visão romântica do artista como alguém alienado da sociedade dominante, uma figura moralmente obrigada a criar um novo tipo de arte que enfrentasse o mundo absurdo e irracional. Esse pensamento foi complementado por uma nova geração de mestres, tais como Hans Hofmann, e artistas europeus refugiados da II Guerra Mundial, como os destacados surrealistas André Breton, André Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy e Max Ernst. O termo *Abstração pós-pictórica* foi criado em 1964 pelo crítico americano Clement Greenberg em decorrência de uma exposição em Los Angeles. Este termo incorporava outros estilos individuais, como o *Hard Edge* (Al Held, Ellsworth Kelly, Frank Stella e Jack Youngerman), pintura de mancha (Helen Frankenthaler, Joan Mitchell e Jules Olitski), *Washington color painters* (Gene Davis, Morris Louis e Kenneth Noland), pintura sistêmica, que se reportava à obra de Josef Albers (Ad Reinhardt, Frank Stella e Jack Youngerman), pintura minimalista, em conexão com a obra de Robert Mangold, Agnes Martin, Brice Marden e Robert Ryman. Todos esses diferentes estilos derivam do Expressionismo Abstrato norte-americano e, de certa forma, reagiram a ele. Em geral, estes novos artistas evitam um emocionalismo expressionista e rejeitavam as pinceladas expressivas gestuais e superfícies táteis e texturizadas da *Action Painting*. Tendiam a enfatizar a pintura como objeto. Telas com formatos especiais, em diversas obras, enfatizam a unidade entre a imagem pintada, a forma e o tamanho. Estes artistas rejeitavam as aspirações utópicas sociais dos artistas concretos, mas formalmente se assemelham a eles. As telas de listras negras de Frank Stella, em sua concepção, têm o caráter imediato de pintura como objetos pintados, desvinculados de experiências transcendentais, sociais e morais. Dempsey comenta:

Para Greenberg, o defensor mais entusiasta da abstração pós-pictórica, a história da arte moderna, partindo do cubismo, passando pelo expressionismo abstrato e chegando à abstração pós-pictórica, era a história de uma redução purista. Ele acreditava que cada forma de arte

deveria se restringir àquelas qualidades que lhes fossem essenciais; assim sendo, a pintura, uma arte visual, deveria limitar-se a experiências ópticas ou visuais, evitando quaisquer associações com a escultura, a arquitetura, o teatro, a música ou a literatura. Obras da abstração pós-pictórica que realçavam suas qualidades formais, que exploravam as qualidades puramente ópticas do pigmento, enfatizando o formato da tela e a bidimensionalidade do plano pictórico representavam para Greenberg a forma de arte superior dos anos 60 (DEMPSEY, 2003, p. 233).

Color Field Painting, segundo Lichtenstein, pode ser considerado um ramo do expressionismo abstrato, porém mais intelectual, mais literário, privilegiando a expressão do pensamento ou da vida íntima do artista. Clement Greenberg considera que uma das grandes inovações da pintura norte-americana desse período foi a supressão do contraste de valores (que pode ser entendido como a supressão do interesse pelos efeitos de contraste simultâneo) para a ideia de *campos de cor*. Estes pintores já haviam percebido em Monet (principalmente em sua fase final) e em Matisse que uma grande parcela de espaço puramente físico era fundamental para o desenvolvimento de uma ideia pictórica que não envolvesse uma ilusão mais do que superficial de profundidade. A pintura precisava respirar, e quando respirava o que exalava primeiro era a cor, em campos e áreas, mais do que forma, mais do que o desenho e pintura escultural²⁴³. Os grandes formatos atacam mais diretamente a pintura de cavalete e propõem um diálogo com espaço. A cor é exalada muito em função de seu tamanho no espaço, reagindo ao ambiente. Clifford Still e Barnett Newman introduzem grandes campos de cor que emergem como um “vazio” ativado e pregnante, funcionando enquanto cor em si. Na obra *Quem tem medo de vermelho, amarelo e azul?*, Newman retomou a temática da tríade das cores primárias, típicas do Neoplasticismo e da Bauhaus, numa visão mais expressiva do que didática, aproximando as cores mais para a pintura e afastando-as mais do *design*²⁴⁴. Argan comenta:

Naturalmente, pode-se observar que Mondrian oferece à percepção zonas de cor *delimitadas*, isto é, considera a percepção válida apenas enquanto se enquadra numa estrutura preexistente da consciência, e que, pelo contrário, as manchas de Still fogem a todos os limites, tendem a se expandir. Exatamente: na concepção europeia, o espaço é pensado como limite; na concepção americana, como abertura ilimitada às possibilidades do agir humano (ARGAN, 1998, p. 639).

²⁴³ LICHTENSTEIN, 2006, p. 143.

²⁴⁴ GAGE, 2012, p. 13.



Figura 4.49: Kenneth Noland. 2, 1964. Fonte: GAGE, 1993, p. 256.



Figura 4.50: Kenneth Noland. *Primeiro*, 1958. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 232.



Figura 4.51: Gene Davis. *Limelight/Sounds of Grass*, 1960. Fonte: GAGE, 1993, p. 256.

As linhas, especialmente as retas de Newman, não aludem às do enquadramento, mas as parodiam. A pintura se torna ela própria enquadramento. As pinturas de Newman não se fundem com o espaço circundante, elas o preservam em sua integridade e unidade distintas. Mas elas não estão isoladas ou insuladas no

espaço, e por não serem mais pintura de cavalete não podem ser associadas à objeto, mas como “campos”, parte do espaço.



Figura 4.52: Barnett Newman. *Quem tem medo do vermelho, amarelo e azul? I*, 1966. Fonte: GAGE, 2012, p. 13.

Kenneth Noland e Gene Davis seguiram Josef Albers na busca por uma “forma neutra” na qual poderiam dar à cor um reino livre. As repetições regulares e os limites duros e marcados afetam nossa percepção das cores pelo contraste simultâneo e contraste sucessivo. Segundo Gage, é o último estilo colorista de pintura que nos diz, como no passado, que cor e forma são inseparáveis²⁴⁵. Davis desejava “segurar a cor e não distrair o olho com outras aventuras formais”, e assim como Noland, seguindo os passos de Albers, desejava construir a pintura empiricamente sob os olhos e as mãos do pintor, e comenta:

Eu raramente penso sobre a cor. Você pode dizer que eu tomei como um dado adquirido. Teorias de cores são chatas pra mim, eu estou com medo. Na verdade, às vezes eu simplesmente uso a cor que tenho com o máximo de confiança e depois os meus instintos me tiram de apuros. Eu nunca planejo minha cor mais do que cinco faixas e muitas vezes eu mudo de ideia antes de chegar na terceira faixa. Eu gosto de pensar que eu sou como um músico de jazz que não lê partituras e toca de ouvido. Eu pinto por olho...²⁴⁶ (GAGE, 1993, p. 266 apud TUCKER, M. *The Structure of Color*. New York: Whitney Museum, 1971.)

²⁴⁵ GAGE, 1993, p. 256.

²⁴⁶ I seldom think about color. You might say I take it for granted. Color theories are boring to me, I'm afraid. In fact, sometimes I simply use the color I have the most of and then trust to my instincts to get out of trouble. I never plan my color more than five stripes ahead and often I change my mind before I reach the third stripe. I like to think that I am somewhat like a jazz musician who does not read music and plays by ears. I paint by eye...

No contexto minimalista de Nova Iorque nos anos 1960, Frank Stella foi quem mais trabalhou os materiais de pintura em um pedestal estético. Durante seus anos de estudante, ele trabalhou como pintor de casas, percebeu a pintura não apenas pelo uso das novas tintas como no Expressionismo Abstrato, mas pelo uso em escala industrial delas, incluindo o uso de alumínio e outros esmaltes. Stella estudou pintura e história da arte na Universidade de Princeton, que incluía alguns estudos de sistemas de cores, além do empirismo tradicional norte-americano. Em uma série de leituras na Universidade de Harvard em 1983, entretanto, ele rejeitou sua ênfase inicial na materialidade (que ele identificou com o legado de Kandinsky) em favor de uma sofisticação espacial maior mais “barroca” de Picasso²⁴⁷. Segundo Stella:

As ferramentas do artista ou o tradicional pincel do artista e talvez até mesmo a tinta a óleo estão desaparecendo muito rapidamente. Usamos tintas em sua maioria comerciais, e nós geralmente tendemos para trinchas maiores. De certa forma, o Expressionismo abstrato começou tudo isso... Eu não queria fazer variações, eu não queria repetir um caminho. Eu queria começar a pintar da lata para a tela. Eu conheci um cara sábio que costumava tirar sarro da minha pintura, mas ele não gostou dos expressionistas abstratos também. Ele disse que eles seriam bons pintores se pudessem manter a tinta tão boa como ela é na lata. E é isso que eu tentei fazer. Eu tentei manter a pintura tão boa como era na lata.²⁴⁸ (GAGE, 1993, p. 268)

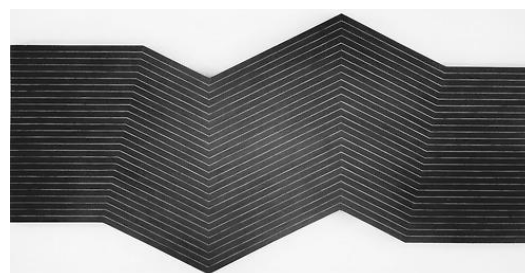


Figura 4.53: Frank Stella. *Nunca passa nada*, 1964. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 233.

Rothko, para Dempsey, foi o mais religioso dos expressionistas abstratos. O uso da cor evoca conceitos de espiritualidade e convida à contemplação. Os campos de cor, empilhados, com cores intensas, parecem flutuar em um ambiente etéreo. Ele

²⁴⁷ GAGE, 1993, p. 268.

²⁴⁸ The artist's tools or the traditional artist's brush and maybe even oil paint are all disappearing very quickly. We use mostly commercial paint, and we generally tend toward larger brushes. In a way, Abstract Expressionism started all this... I didn't want to make variations; I didn't want to record a path. I wanted to get the paint out of the can and on the canvas. I knew a wise guy who used to make fun of my painting, but he didn't like the Abstract Expressionists either. He said they would be good painters if they could only keep the paint as good as it is in the can. And that's what I tried to do. I tried to keep the paint as good as it was in the can.

trabalhou com cenógrafo e esta experiência o aproximou dos pigmentos e das tintas aplicados em larga escala, como viria a ser sua reconhecida produção em pintura. Segundo Argan, Rothko elimina da imagem impressionista a figuração, o naturalismo do espaço. Fica o espaço, sem pessoas nem coisas. É um espaço não teórico, mas empírico, que se percebe como substância cromática e luminosa, expandida e vibrante. São pinturas calmas, realizadas com várias demãos de pintura, não arremessadas. As veladuras fazem surgir a luminosidade refinadamente. Para Hélio Oiticica, Rothko tende à monumentalidade da cor²⁴⁹.



Figura 4.54: Mark Rothko. *No. 14*, 1960. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/22031#ixzz2NGNik1Gp>. Acesso em 12 mar. 2013.

Ellsworth Kelly, provavelmente, ao lado de Rothko, é um dos artistas que deixou o discurso da cor prioritariamente acima de qualquer outra questão. A pintura *Verde, azul, vermelho*, de 1964, tem o caráter de uma demonstração científica sobre a percepção e sobre os *patterns* visuais (estruturas)²⁵⁰. As três cores não conseguem formar um conjunto tonal. Ocorre um choque visual, onde as cores sugerem profundidades diferentes, mas sendo obrigadas a ficarem no mesmo plano. Esse desequilíbrio deve ser ajustado em nossa percepção, consistindo em imaginar tons intermediários que reconstruam o equilíbrio e a simetria do campo em nossa mente, ou seja, perceber cores além do espectro apresentado. É uma obra que explora os mecanismos perceptivos, passando por Goethe, Chevreul, Kandinsky, Itten e Albers.

²⁴⁹ FERREIRA; MELLO, 2006, p. 91.

²⁵⁰ Segundo Argan, o estudo dessas cores presumidas ou imaginárias, com as quais o sistema ótico-mental elimina os *traumas* da percepção, deve-se especialmente aos italianos M. Ballocco e M. Nigro (ARGAN, 1998, p. 523).



Figura 4.55: Ellsworth Kelly. *Verde, azul, vermelho*, 1964. Óleo, 0,73 x 1m. Whitney Museum of American Art. Fonte: ARGAN, 1998, p. 525.

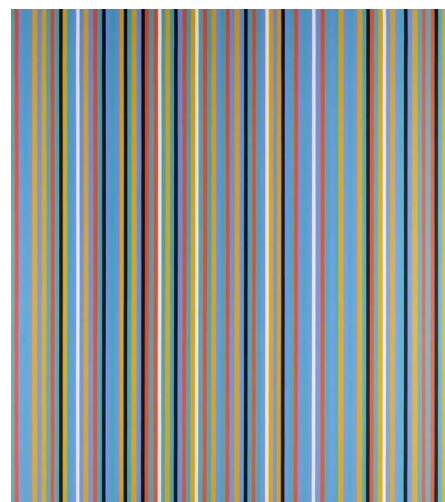


Figura 4.56: Bridget Riley. *Luxor*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/luxor-85864>. Acesso em 23 ago. 2012.

A neutralidade da forma e autonomia da cor era buscada por artistas como Albers. A relação entre a forma e a cor foi observada por Bridget Riley como impossível de ser desassociada, já que a cor não pode ser trabalhada sem algum tipo de estrutura formal. Mesmo as arestas imprecisas de Rothko e as tonalidades quase idênticas vistas em Albers e Ad Reinhardt não conseguem deixar de evidenciar um mínimo da forma. *Luxor*, de Riley, é apresentada por Cole como uma obra que busca uma necessidade de evidenciar a energia da cor, com o mínimo de interferência da forma. Suas cores são baseadas nos afrescos egípcios de Luxor²⁵¹.

Ad Reinhardt, ligado ao Abstracionismo Pós-pictórico, afirmou que a arte não tem conexão com a realidade cotidiana e que sua única preocupação são as questões formais de linha e cor, uma referência clara à Kandinsky e Albers. Reinhardt assume o formalismo modernista em um mesmo momento em que outros artistas buscam

²⁵¹ COLE, 1994, p. 61.

romper estes dogmas modernistas, prosseguindo as experimentações de Duchamp, do Dadá, do Surrealismo, do Neodadá, da Pop Art e da Arte conceitual. Para Argan, a rendição da arte à ditadura do consumismo provocou a reação de Ad Reinhardt, o qual se remete ao “nada” de Malevich, mas recusa qualquer utopismo, reduzindo a pintura à aniquilação da pintura em seus quadros inteiramente negros, dedicando-se a recolher “memórias” fotográficas de toda a arte do passado e, enfim, pintando “o último quadro que se pode pintar”²⁵².

Reinhardt reativa a visão sensível e rebaixada da cor da tradição da disputa clássica entre o desenho e a cor. Para ele as cores são selvagens, instáveis, sugerem a vida e são enfeites alienantes. Sendo assim, devem ser escondidas. Até o branco, que sugere todas as cores, foi suprimido em uma de suas fases. As sutis diferenças entre tons negros ou quase negros de suas pinturas, bem como a percepção de seus limites, conferem um sentido às obras, pois precisam ser procurados, sugerindo uma busca meditativa.

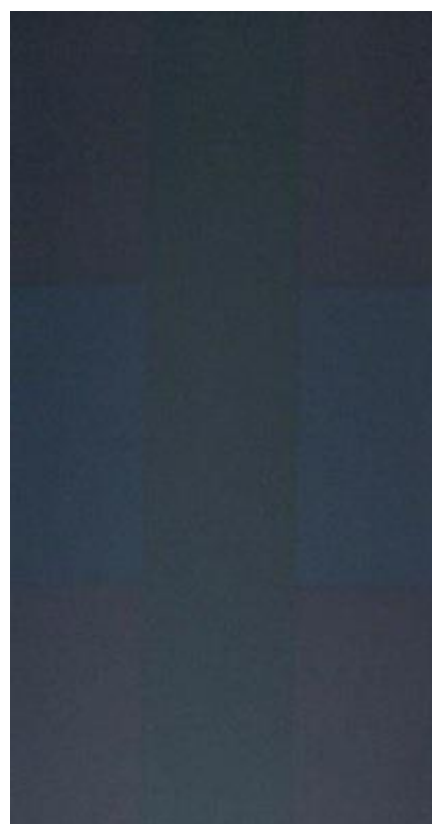


Figura 4.57: Ad Reinhardt. *Pintura abstrata*, 1956. 2 x 1,07 cm. New Haven, Yale University Art Gallery. Fonte: ARGAN, 1998, p. 590.

²⁵² Gage cita a influência do pensamento de Lao Tzu em suas obras negras (GAGE, 2012, p. 198).



Figura 4.58: Pierre Soulages. *Pintura 19 de junho de 1963*. Paris, Museu Nacional de Arte Moderna. Fonte: PASTOUREAU, 2011, p. 183.

Pastoureau cita a exposição “O preto é uma cor”, organizada em 1946 em Paris. Considerando um título insinuante, também tinha como objetivo atrair a atenção do público para uma posição diferente daquelas ensinadas nas escolas de belas-artes e nos tratados acadêmicos de pintura. Desde o século XV, Leonardo já proclamara que o preto não era uma cor. Pierre Soulages é um pintor que consagra o preto como a cor de sua trajetória. O gestualismo de suas linhas traçadas à navalha e espátula determina como a matéria espalhada se torna forma. Mas, para Pastoureau, não se trata de um preto angustiante, como os *Black Squares* de Ad Reinhardt (1913-1967), desprovidos de qualquer ambição estética. Em Kline, segundo Argan, o signo negro que obscurece a superfície da tela branca é uma projeção do inconsciente, a negra mácula de culpa no branco da consciência, carregada de fúria. Há relação com a questão negra americana, mas não objetivamente social, mas de consciência.

John Baldassari, artista norte-americano, com base na estética oriental e inserido no conceitualismo, expõe telas em branco com textos que dizem sobre a eliminação de toda a representação da pintura, menos a intenção artística. Para Gage, a independência da monocromia como pintura a faz aproximar-se das instalações, como no caso das obras de luz de James Turrel. Para Gerhard Richter, na obra *Zelle* (A cela), de 1988, a cor cinza não evoca sentimentos nem associações; não é visível

nem invisível. A cor cinza é mediadora e indiferente; falta-lhe opinião e se ausenta de formas.



Figura 4.59: John Baldassari. *Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work*, 1966-68. Fonte: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=427>. Acesso em 24 de junho de 2012



Figura 4.60: Gerhard Richter. *Zelle*, 1988. Fonte: GAGE, 2012, p. 192.

5 PARADIGMAS CONTEMPORÂNEOS DA COR

5.1 RETORNO À METAFÍSICA DA COR

Yves Klein é um dos principais protagonistas da tradição monocromática no séc. XX, e segundo Weitemeier, a verdadeira essência da pintura monocromática no séc. XX²⁵³. Sua obra, conforme objetivado nessa pesquisa, possui profundas referências a estéticas clássicas e remonta aos embates acadêmicos entre o desenho e a cor. De acordo com Weitemeier, Klein rejeitou a linha e o desenho, considerando-os limitadores formais e psicológicos, para aprofundar na percepção psicológica e espiritual da cor; a busca da infinitude. Em 1952, o artista proclama a monocromia o conceito fundamental de sua pintura²⁵⁴. As monocromias deixam claro esse antagonismo entre matéria e espírito, tempo e infinito. Entretanto, para Klein, ocorre a inversão do desenho para a cor como referência espiritual: a tradição platônica define o desenho como a essência e a cor como matéria; para Klein a essência reside na monocromia. Nesse ponto percebe-se, mais uma vez, a continuidade dos questionamentos clássicos da cor na contemporaneidade. Batchelor vê em Klein, assim como em Huxley, a visão da cor que faz lembrar um estado remoto, original e primitivo, um virginal paraíso terrestre. Cores puras e imaculadas, livres da clausura da linha que se tornaria escrita.



Figura 5.1: Yves Klein. *M 12*, 1957. Fonte: WEITEMEIER, 2005, p. 10.

²⁵³ WEITEMEIER, 2005, p. 19.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 8.



Figura 5.2: Yves Klein. *IKB 3*, 1960. Fonte: WEITEMEIER, 2005, p. 14.

O azul de Klein²⁵⁵ trouxe novamente o sentido de “espiritual absoluto”, sem dimensão, que ele aspirava, e que nos remete às pinturas de afresco do início do Renascimento na época de Giotto²⁵⁶. Para Klein, muito se devia pela crença no material, mas não no material em sua autonomia. A missão do azul seria unificar o céu e a terra, diluindo a linha do horizonte²⁵⁷. O azul foi descrito por Goethe como a cor da contemplação. Argan comenta que Klein, com suas sucessivas intervenções espetaculares (operações estéticas), a obra de arte não seja mais identificável num objeto produzido. Quando Klein preenche uma tela com uma cor, sem a menor variação, está propondo modificar a relação entre o fruidor e o ambiente, mas não agindo sobre o ambiente (como em Rothko e Fontana), e sim sobre o fruidor, fazendo-o sentir o ambiente segundo determinada cor, ou seja, “viver” o azul (ou outra cor). Por isso acentua seu gesto e o aspecto ritual, usando inclusive pessoas como “pincéis” (ARGAN, 1998, p. 555). Segundo Pierre Restany:

(...) Com efeito, nós o vimos, do teatro total à arquitetura do ar, da teoria das cores ao governo do universo – ele tocou em tudo. (...) Em março de 1962, por ocasião de um debate público organizado no Musée des Arts Décoratifs em torno da exposição do objeto, Klein se lamentou amargamente do divórcio entre a arte e a indústria: ele previa a extensão das dificuldades que o esperavam na tentativa de realização dos projetos – protótipos experimentais da arquitetura do ar (RESTANY apud LICHTENSTEIN, O mito da pintura, 2004, p. 157).

²⁵⁵ Foi desenvolvido para Klein um azul ultramarino sintético chamado IKB (*International Klein Blue*), usado como um pigmento seco com uma resina especial, Rhodopas M 60 A, para “proteger cada grão de pigmento de qualquer alteração” (GAGE, 1993, p. 267).

²⁵⁶ Klein nunca deixou de ter presente o choque profundo do seu encontro com os afrescos de Giotto na Itália. WEITEMEIER, 2005, p. 39.

²⁵⁷ WEITEMEIER, 2005, p. 15.



Figura 5.3: Yves Klein. S 12, *Vênus azul*, sem data. Fonte: WEITEMEIER, 2005, p. 25.

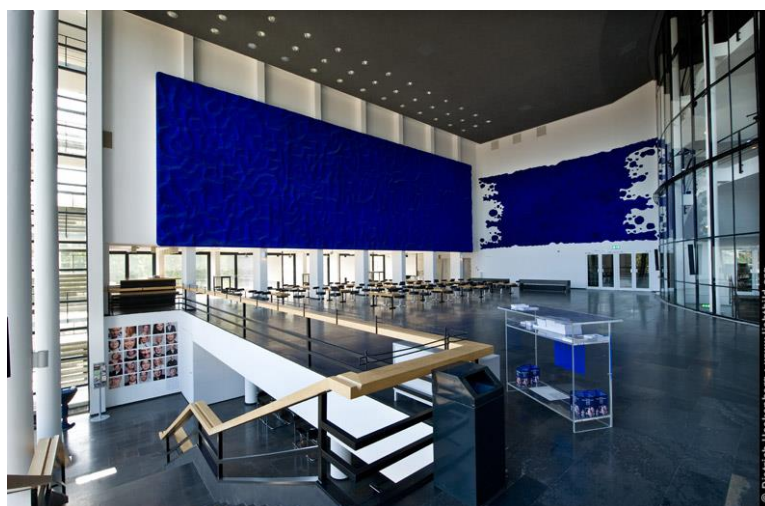


Figura 5.4: Foyer do Gelsen-kirchen theater, 1958. Arquiteto Werner Ruhnau. Fonte: http://www.lichtbild.org/index.php?rubrik_id=1&artikel_id=1&galerie_id=6&bild_id=50. Acesso em 23 set. 2012.

O azul de Klein dissolve-se progressivamente na ideia de “vazio”, não no sentido de vacuidade, mas num sentido de energia cósmica presente, mas invisível, sentida, semelhante ao conceito de *pneuma* do filósofo pré-socrático Anaxímenes. Seu autorretrato *Salto no vazio* (1960) fundamenta o caráter majoritário da imaginação no seu pensamento. De acordo com Weitemeier, numa caricatura de Malevich, Klein considera-se o primeiro conquistador do espaço pictórico livre, representando o russo com ironia como um pintor de cavalete tradicional, a pintar seu *Quadrado Negro*, a partir da observação de uma monocromia de Klein²⁵⁸.

²⁵⁸ Cf. WEITEMEIER, 2005, p. 76.

Em outro momento, Klein flerta com a tradição das cores primárias, aplicando principalmente o azul, o rosa e o dourado, como se apresenta no seu ex-voto à Santa Rita. As referências históricas continuam presentes, através da força espiritual e metafísica do ouro e das pedras da arte bizantina, do Antigo Egito, dos templos budistas e dos retábulos católicos. Para Klein, o ouro é um símbolo espiritual de todas as culturas²⁵⁹. Se o azul absorve, o dourado reflete essa atração pelo vazio. A tripartição de cores primárias de seus painéis e objetos remete aos retábulos medievais, cujo objetivo é buscar um sentido contemplativo, meditativo e simbólico²⁶⁰. Outro exemplo que ilustra as relações das cores na contemporaneidade com o passado está no paralelo entre o ex-voto de Klein com os anteriormente citados contratos de pigmentos valiosos do Renascimento em Veneza. Segundo Cole, *A coroação da Virgem*, de Enguerrand Quarton, de 1453-54, foi realizado sob contrato onde o patrono especificou o uso dos melhores pigmentos. O pigmento de azurita devia ficar em segundo plano, pois não poderia anteceder o azul-ultramarino dos mantos da Virgem. O uso do azul, vermelho e dourado relaciona-se a diferentes níveis da devoção cristã: o ouro e o vermelho se relacionam à Trindade, aos santos e aos anjos, enquanto o azul se relaciona com a Virgem²⁶¹. Outro exemplo da tríade de primárias com conotações metafísicas, citadas por Cole, está na *A crucificação*, de Masaccio, de 1426.

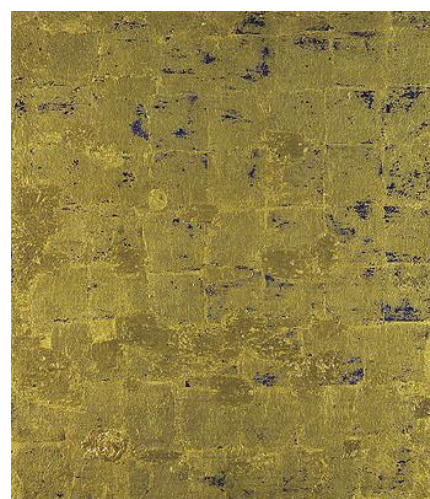


Figura 5.5: Yves Klein. *MG 18*, 1961 (detalhe). Fonte: WEITEMEIER, 2005, p. 61.

²⁵⁹ WEITEMEIER, 2005, p. 69.

²⁶⁰ Klein realizou diversas peregrinações à Itália e era devoto de Santa Rita, além de pertencer à doutrina Rosa Cruz.

²⁶¹ COLE, 1994, p. 14.



Figura 5.6: Yves Klein. *IKB 75, MG 17, MP 16*, 1961 (detalhe). Fonte: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-klein-en/ens-klein-en.htm>. Acesso em 23 set. 2012.



Figura 5.7: Yves Klein. Ex-voto oferecido ao Santuário de Santa Rita, em Cascia, 1961. Fonte: <http://irez.me/2009/07/29/vb-previz-19-zone-of-immaterial-sensibility/>. Acesso em 23 set. 2012.



Figura 5.8: Enguerrand Quarton. *A coroação da Virgem*, 1453-54. Fonte: COLE, 1994, p. 14.

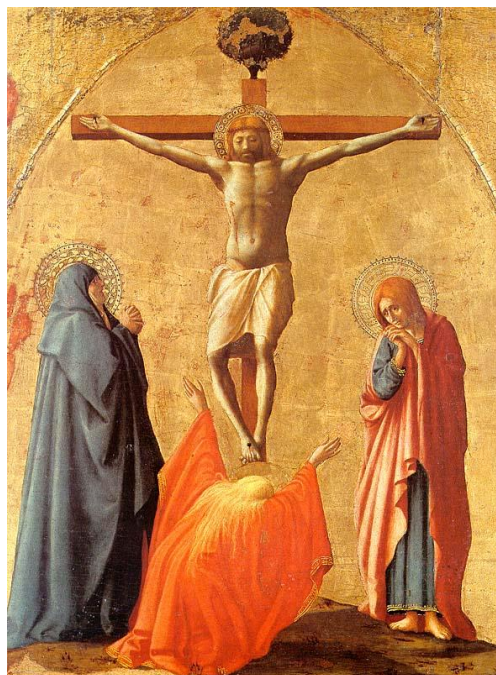


Figura 5.9: Masaccio. *A crucificação*, 1426. Fonte: COLE, 1994, p. 15

5.2 COR INDUSTRIAL

Percebemos, anteriormente, que grande parte dos materiais cromáticos dos artistas derivam da indústria moderna. David Batchelor, um dos autores convidados para esta dissertação, produz um rico trabalho a partir das cores, através de instalações escultóricas. Sua fonte de materiais nos remete à uma tradição do séc. XX, que vai desde os dadaístas aos neodadaístas da década de 1960, ou seja, a assimilação de objetos encontrados e descartados pela sociedade e reinseridos no contexto estético. Esses materiais da vida industrial moderna, principalmente os luminosos, através de Batchelor, nos desperta para a presença da cor no ambiente cotidiano. Formalmente, muitas de suas obras têm semelhança com os movimentos de abstração geométrica, ao mesmo tempo em que a estética *pop* se mantêm acesa em suas obras. De acordo com o artista, não é sua intenção buscar a cor pura ou uma transcendência da cor, mas entender as diversas tradições da cor, como foi dito em sua obra *Cromofobia*²⁶².

²⁶² Cf. http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/david_batchelor.htm. Acesso em 23 dez. 2012.

Entretanto, o uso da cor do ponto de vista tradicional se faz presente no Surrealismo, que se liga historicamente ao Dadaísmo. Para Argan, o Surrealismo, afirmando a arte como realce dos impulsos inconscientes, não podia aceitar as teses racionalistas dos construtivistas, mesmo compartilhando aspectos ideológicos revolucionários²⁶³. Dessa forma, o Surrealismo mantém a tradição da paleta de pintura tradicional, já que proporciona uma melhor manifestação “automática” e, portanto, a antítese da produção mecânica industrial. A pintura tradicional é a técnica de Salvador Dali, Magritte, De Chirico (pintura metafísica) e Ernst. Por outro lado, Argan comenta que as vanguardas colocam o dilema que a produção econômica-social não se baseia mais no artesanato, mas na indústria mecânica e repetitiva. Dessa forma, a técnica *sui generis* da arte seria uma técnica atrasada, um resíduo na era industrial. A primeira grande renovação viria do Cubismo, ao tratar a obra não como representação de algo, mas a realidade em si. Isso remete às posteriores obras de Kurt Schwitters, *Merzbau*, que consistem em agregar ao plano pictórico ou em torno de um núcleo plástico objetos “encontrados”, afirmando sua situação de existência²⁶⁴. Se para os construtivistas o verdadeiro fazer artístico é projetar, o artista deve projetar em função do sistema tecnológico existente, uma espécie de atomização do indivíduo a favor do corpo coletivo. Sendo assim, a pedagogia artística é fundamental para a sociedade, e Argan nos lembra dos projetos da Bauhaus.

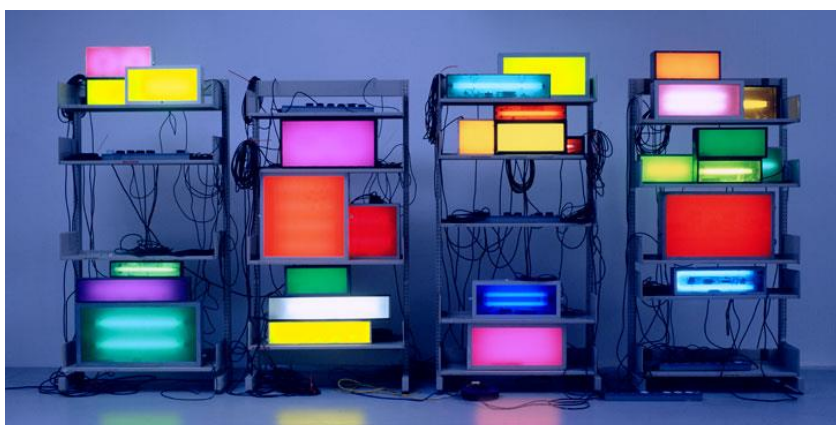


Figura 5.10: David Batchelor. *Brick Lane Remix 1*, 2003. Estantes, encontradas caixas de luz, luz fluorescente, vinil, folha de acrílico, cabo, plugboards, 204 x 435 x 38 cm Fonte: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/david_batchelor_brick_lane_remix.htm. Acesso em 23 dez. 2012.

²⁶³ ARGAN, *Arte e crítica de arte*, 1998, p. 41.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 92-93.

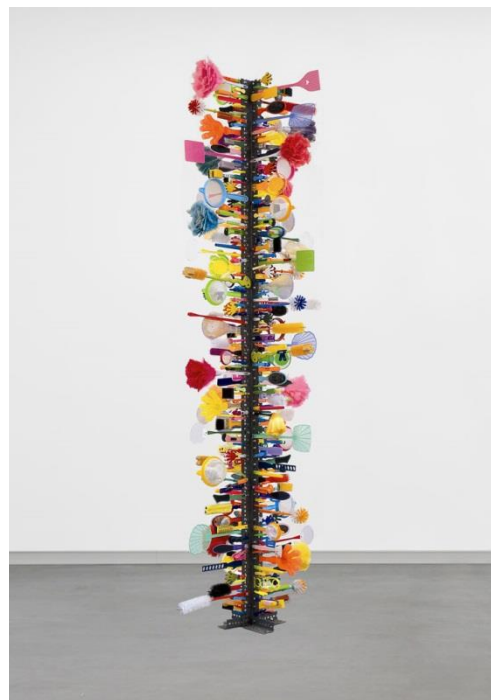


Figura 5.11: David Batchelor. *Parapillar 7 (multicolour)*, 2006. apoio de aço com plástico, metal, borracha, madeira pintada e objetos de pena, 267 x 78 x 78 cm. Disponível em: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/david_batchelor_parapillar7.htm. Acesso em: 23 dez. 2012.

Para Batchelor, a ideia de “cor artificial” é melhor vista em Andy Warhol. Suas *Marilyns* são um tributo à maquiagem. Parecem ter sido reconfiguradas e reaplicadas incessantemente. Na obra de Warhol, fica visível a distinção entre a forma e a cor, e um desencontro entre elas. A cor está mais para o cosmético. Não se subordina ao volume, mas o destrói, achata a imagem. Seu ponto de vista nos remete à própria trajetória que o autor percorre em sua obra *Cromofobia* sobre o lugar da cor como algo falso, cosmético e feminino. Na série *Do it yourself*, espaços numerados nos remetem às revistas de colorir infantis. Nesse ponto, reside em Warhol a hierarquia da linha sobre a cor, mas de forma mecânica. A cor é mecânica, serigráfica. Mas o contrário pode ocorrer quando uma cor é sobreposta por linha. A linha se torna a maquiagem, sobreposta a uma cor pré-existente. Associada à cosmética, ao *cross-dressing*, ao travestismo, a cor de Warhol pode estar associada à ambiguidade sexual, à troca da ordem normal da natureza, ao incerto e ao simulacro. É também possível perceber uma semelhança ao que foi dito sobre as monotipias de Mira Schendel, onde a nomeação de um espaço por uma cor ou seu número correspondente projeta na superfície não a cor em si, mas sua sensação.



Figura 5.12: Gerhard Richter. 256 cores. Fonte: http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7623019.stm.

A cor serigráfica se opõe à cor da tinta a óleo, e o sistema de cores também se altera. O círculo cromático de primárias e complementares torna-se em parte obsoleto quando se trabalha com cores puras e chapadas, de aplicação em grandes superfícies e em escala industrial. Artistas como Klein, Warhol, Judd, Flavin, Rauschemberg, Jasper Johns, Stella, Davis Smith, Richter e Anthony Caro podem confirmar isso. Stella desejava manter a tinta tão bonita quanto ela estava dentro da lata. Isso implica o abandono de toda uma tradição da pintura de cavalete, assim como da representação. O material moderno, e a cor, tornam-se por si só interessantes, conferindo ainda mais autonomia à própria cor desde as primeiras experiências modernistas. Efeitos tradicionais, convenções e hábitos da pintura tradicional tornariam desinteressante o trabalho com os novos materiais. As cores prontas, das cartelas de cores, estão para as tintas comerciais assim como o círculo cromático está para a pintura tradicional, comenta Batchelor. A cartela de cores oferece uma fuga ao círculo cromático tradicional, já que nas cartelas cada cor possui (ou deveria possuir) sua independência. Sem hierarquias, as cartelas desconstruem as tradicionais teorias das cores, transformando cada cor em um instantâneo de pronta-entrega. Ellsworth Kelly e Kenneth Noland, mesmo aplicando a cor de forma tradicional, contribuíram com essa nova experiência. “(...) São cores das coisas, mais do que atmosferas. Mais cores urbanas do que cores da natureza” (BATCHELOR, 2007, p. 119). O passo adiante foi colocar a cor no espaço. Sobre o mesmo assunto, Gage comenta a obra *256 cores*, de Gerhard Richter, de 1984, que se assemelha a uma homenagem aos catálogos de cores de tintas industriais, onde o caráter aleatório da posição das cores remeteria ao gesto, no espírito da *Pop Art*,

contra a seriedade dos neoconstrutivistas²⁶⁵. Essa obra se assemelha formalmente a outra de Ellsworth Kelly, *Cores do espectro em sequência aleatória*, de 1951-53, que faz referência ao princípio de harmonia cromática. Gage aponta o construtivista suíço Richard Paul Lohse como uma provável influência para Richter, por suas aplicações das cores espectrais em inúmeros desdobramentos, que por sua vez se influenciara com a doutrina de Goethe e o trabalho de Ostwald.



Figura 5.13: Ellsworth Kelly. *Cores do espectro em sequência aleatória*. Fonte: http://www.sfmoma.org/exhib_events/exhibitions/22. (

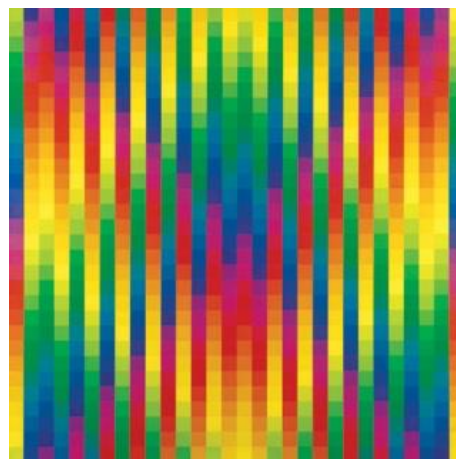


Figura 5.14: Richard Paul Lohse. *Trinta verticais séries sistemáticas de cores em uma forma rômbica amarela*, 1943-70. Fonte: http://www.lohse.ch/popup_raute_e.html.

A exposição *Color Chart - Reinventing Color from 1950 to Today*²⁶⁶, no MoMA, em 2008, teve como ponto de partida as cartelas de cores comerciais, que apontam a cor na produção em massa e padronizada. Segundo a curadoria da exposição, a partir da metade do século XX, parte dos artistas contraria o princípio romântico de

²⁶⁵ GAGE, 2012, p. 28.

²⁶⁶ Disponível em <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/colorchart/flashsite/>. Acesso em 23 set. 2012.

que as cores deveriam ser misturadas e utilizadas para exprimir as emoções do artista. A obra *Distribuição aleatória de 40 mil quadrados utilizando os números pares e ímpares de uma lista telefônica*, de François Morellet, consiste num painel onde o artista transpôs os números de telefone para o código binário (vermelho ou azul), de forma a preencher o espaço. Entre os artistas de maior peso, encontram-se Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Damien Hirst, Dan Flavin, Yves Klein, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt e Marcel Duchamp. Outros nomes da arte contemporânea se destacam, como Daniel Buren, Cori Arcangel, David Batchelor, John Baldessari e Giulio Paolini.

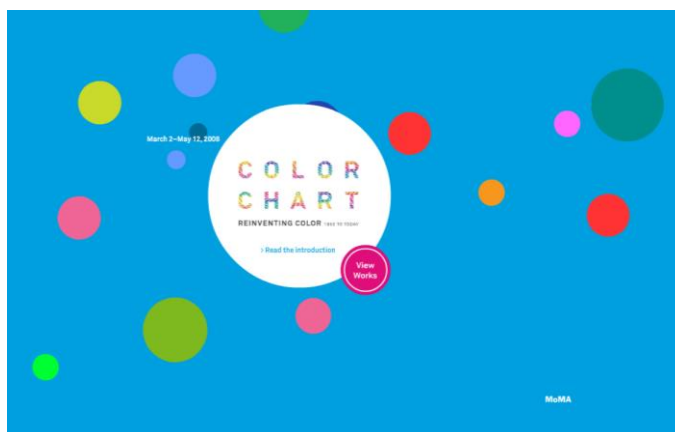


Figura 5.15: Imagem do website da exposição *Color Chart - Reinventing Color from 1950 to Today*. Disponível em <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/colorchart/flashsite/>. Acesso em 23 set. 2012.

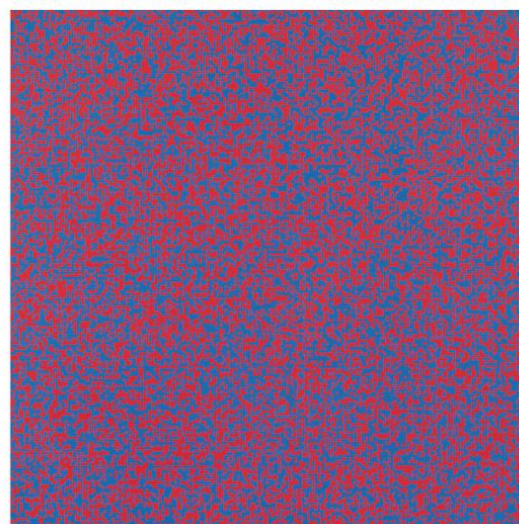


Figura 5.16: François Morellet. *Distribuição aleatória de 40 mil quadrados utilizando os números pares e ímpares de uma lista telefônica*, 1960. Disponível em <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/colorchart/flashsite/>. Acesso em 23 set. 2012.

As influências da Arte *Op*²⁶⁷, relacionadas aos efeitos visuais produzidos pelos relacionamentos de luz, espaço, movimento e cor, remontam aos artistas do século XX ligados à Bauhaus (László Moholy-Nagy e Josef Albers), ao Dadá (às *Placas rotativas de vidro* de Marcel Duchamp e Man Ray), ao Construtivismo, Suprematismo, Orfismo, Futurismo e, no final do século XIX, ao Neoimpressionismo. Victor Vasarely teve na ilusão de movimento sua principal preocupação. Ele almejava criar projetos que pudessem ser reproduzíveis por pessoas e máquinas, de forma que se integrassem à arquitetura e ao urbanismo, em uma “nova cidade” geométrica e colorida. Para Argan, suas obras tem uma função essencialmente educativa: ensinam a perceber com clareza, fundamentada nas teorias das cores, com a consciência das leis da física e matemáticas, que a própria percepção é um processo intelectual. Segundo o autor, Vasarely pretendia abolir as sensações “reais” e sensações “ilusórias”, permitindo assim que a consciência use todas as informações visuais em igualdade de valor²⁶⁸.

A arquitetura e o uso da cor manifestam as reverberações *pop*, como ocorre na cidade de Belo Horizonte, no edifício conhecido por “Rainha da Sucata”, na Praça da Liberdade. Embora o termo pós-modernismo²⁶⁹ seja um termo que desperte controvérsias, é usado para definir boa parte dos aspectos artísticos do último quarto do século XX. Polêmico desde o nascimento, o edifício ainda causa repulsa e admiração, para leigos e entendidos: para muitos, representa o próprio mau-gosto edificado, *kitsch*, desproporcional e agressor de seu entorno. Para outros, uma jóia da arquitetura contemporânea pós-moderna brasileira. Dialogando de forma irônica e irreverente com o entorno, o edifício é composto por colagens e citações que compõem um projeto de grande expressão imagética. A arquitetura pós-moderna

²⁶⁷ Em linhas gerais, a Arte *Op* emprega especificamente fenômenos ópticos com a finalidade de confundir os processos normais de percepção. As pinturas, ofuscam e oscilam, criando efeitos de ondulação, ilusões de movimento e pós-imagens. O novo estilo invadiu o campo da moda, das artes gráficas, da arquitetura e decoração de interiores.

²⁶⁸ ARGAN, 1998, p. 638. Foi aplicado originalmente à arquitetura, nos anos 70, para definir as construções que se afastavam do ideal racionalista e funcionalista que marcaram o modernismo, culminando no Estilo Internacional, em troca de estruturas ambíguas e contraditórias, permitindo a inserção de elementos historicistas, ecléticos, de outras culturas e cores ousadas.

²⁶⁹ De certo modo, o pós-modernismo é uma rejeição ao modernismo ao mesmo tempo em que é uma prolongação dele. Enquanto o modernismo desejava criar uma utopia moral e uma estética universal, o pós-modernismo celebra o pluralismo do final do século XX. Esse pluralismo é percebido pelos veículos de comunicação em massa e a proliferação das imagens. Boa parte do enfoque pós-moderno está na questão de representação, citações e apropriações em novos contextos ou despojados de seus significados tradicionais (desconstruídos) (DEMPSEY, 2003, p. 271-272).

revalida a ambiguidade e a ironia, a pluralidade dos estilos, o duplo código que lhe permite voltar-se tanto ao gosto popular (citações históricas e vernaculares) quanto aos métodos compositivos arquitetônicos mais eruditos. Éolo Maia e Sylvio Podestá privilegiaram a utilização de formas e cores derivadas das artes plásticas, adaptando-as ao contexto tecnológico, construtivo e funcional, de maneira análoga a proposta do arquiteto Robert Venturi do “elemento de duplo funcionamento”, referindo-se ao abandono da ideia da *forma seguir a função* para uma agregação da função a um elemento estético. É o que acontece com o elemento de ventilação dos sanitários públicos masculinos, em forma de laranja partida, que ao mesmo tempo em que camufla a estrutura (duto de ventilação) faz referência ao contexto pop de apropriações, colagens e montagens, a maneira do pintor *pop* Roy Lichtenstein. Internamente, o tratamento plástico e volumétrico representa elementos do barroco mineiro através de formas e materiais. Paolo Portoghesi também aponta a associação da *Pop Art* em relação aos objetos banais e a possibilidade de reintroduzi-los numa operação conscientemente artística²⁷⁰.



Figura 5.17: Charles Moore. Piazza d'Italia, Nova Orleans, 1975-80. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 270.

²⁷⁰ PORTOGHESI, 2002, p.116.



Figura 5.18: Detalhe dos elementos de ventilação dos sanitários públicos masculinos do “Rainha da Sucata”. Fonte: SANTA CECÍLIA, p. 158.



Figura 5.19: Roy Lichtenstein: *Go for Baroque*, 1979. Fonte: Artchive.com. Acesso em 23 de agosto de 2011.

5.3 COR NATURAL

Como forma de propor uma comparação com as cores industriais, defini como “cor natural” a opção que certos artistas têm por cores oriundas de pigmentos naturais ou derivadas de processos naturais, como a cor derivada da oxidação de metais. Escolhi dois artistas mineiros para comentar brevemente essa comparação: Amílcar de Castro e Manfredo Souzanetto. Amílcar de Castro, expoente da escultura e do desenho em Minas Gerais, é uma referência para Oiticica quando se trata da cor e espaço, já que, para ele, Amílcar usa a cor no sentido escultórico. Seria ele o

metaescultor brasileiro, pois está na fronteira entre a escultura e a cor, rigor e indeterminação²⁷¹. A materialidade das esculturas de Amílcar de Castro remete à paisagem ferrosa mineira. Acredito que suas obras são potencializadas com excelência quando inseridas na paisagem montanhosa, em meio ao espaço vegetal. O corte e dobra do metal, junto à cor e à superfície oxidada das esculturas promovem, na minha concepção, um diálogo aristotélico entre *substância* e *acidente*.



Figura 5.20: Amílcar de Castro. Escultura em chapa de ferro, Museu de Arte da Pampulha. Fonte: <http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=770>. Acesso em 12/09/2007.

Manfredo de Souza Netto cita em seu livro depoimento da editora C/Arte que seu trabalho com pigmentos naturais surgiu pelo desejo de reinserir a paisagem em sua produção artística geométrica e abstrata. Voltando a Minas Gerais no início dos anos 1980, depois de residir em Paris, iniciou estudos com pigmentos naturais, a mesma cor que tentava reproduzir através de tintas industriais. Daí vê-se a passagem de um trabalho sobre a representação da paisagem, sobre a paisagem como suporte da obra pictórica, tornado a paisagem como corpo, como pigmento e cor da obra: a cor natural da montanha, dos minérios oxidados que vai corporificar a pintura, tornando-a paisagem. Segundo o artista, o pigmento natural é uma linguagem tradicional, mas é uma linguagem que tem uma permanência.

²⁷¹ FERREIRA; MELLO, 2006, p. 90.



Figura 5.21: Manfred de Souza Netto. Pigmentos e resina acrílica sobre tela e madeira, 150 x 158 cm, 1985. Coleção Isabel Pereira. Foto: Luciano Mattos Bogado. Fonte: <http://www.comartevirtual.com.br/>. Acesso em: 02/07/2007.

5.4 A COR E O ESPAÇO

A cor e o espaço são associados com veemência na contemporaneidade, mas na cultura ocidental percebe-se uma tradição de longa data, como ocorreu nas catedrais medievais. A associação cor-espaço está fecunda nas artes plásticas e na arquitetura contemporânea, e as obras definidas como instalações representam efetivamente essa ideia. Com o avanço da Idade Média e a chegada da era gótica, o pensamento religioso sobre a cor se fortalece no fenômeno luminoso: “Se a cor é uma fração da luz, ela participa ontologicamente do divino, porque Deus é luz” (PASTOUREAU, 2011, p. 58). Assim como a luz, as cores afastam as trevas e espalham uma parcela do divino. Como afirma Gage, uma das características mais importantes da arte litúrgica dos primeiros cristãos está no uso de pedras e metais brilhantes: ouro, prata e pedras preciosas, concebidas como receptáculos de luz²⁷². Os mosaicos bizantinos, com tessaras de ouro e vidro, formavam complexas iconografias de luz. Entretanto, os ambientes eram concebidos para receber a luz interna das velas e castiçais; a luz exterior não era convidada, mesmo nos períodos

²⁷² GAGE, 1993, p. 40.

diurnos. Dessa forma, a igreja bizantina era uma geradora de luz²⁷³. Todas as técnicas e suportes, em especial o vitral gótico, são requisitadas para tornar o templo um espaço da cor como luz, em primeiro lugar. Os primeiros documentos sugerem que os vitrais foram introduzidos em Roma, como um desenvolvimento do mosaico, com a função luminosa de manifestação da Teofania (manifestação sensível de Deus). Mas foi na França, através das obras do abade Suger, que o vitral se consagrou na arte gótica. Panofsky nos apresenta com clareza esse momento, onde Suger incorpora o neoplatonismo de Plotino e de Pseudo-Dionísio Areopagita²⁷⁴. O abade descreve como é possível induzir a contemplação através de objetos brilhantes, como as pedras preciosas e os cristais. Sendo assim, a nova arquitetura deveria receber mais luzes que suas antecessoras carolíngias e românicas. A verdade não seria possível de se alcançar sem o auxílio do mundo material.



Figura 5.22: Mosaico do átrio de S. Marcos, Veneza. A separação da luz da escuridão. Séc. XIII. Fonte: GAGE, 1993, p. 52.

E o quanto podemos pensar na utilização da luz na arte contemporânea, com as novas tecnologias? James Turrel constrói obras que dependem do comportamento do olho humano, como afirma Gage²⁷⁵. O espectador encontra uma parede de luz colorida em um ambiente escuro, e a cor se forma de acordo com a progressão da adaptação visual do olho no ambiente. É possível traçar um paralelo de sua obra contemporânea com os vitrais góticos, a medida que enxergamos a cor como uma

²⁷³ GAGE, 1993, p. 46.

²⁷⁴ Segundo Areopagita, o universo é criado e animado por aquilo que Plotino chamou de "o Uno", o "sol invisível", o Pai das Luzes": *claritas* (PANOFSKY, 2011, p. 170).

²⁷⁵ GAGE, 2012, p. 43.

manifestação que, mesmo ainda dependendo de uma forma para se manifestar, sua manifestação plena não a obrigada necessariamente a se vincular à forma. Também é possível perceber nas obras e nos textos dos minimalistas a manifestação da cor no espaço.



Figura 5.23: James Turrell. *Night passage*, 1987. <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?object=91.4080&search=&page=&f=Title>.



Figura 5.24: Olafur Eliasson. *Your Blind movement*, 2010. Disponível em: http://www.olafureliasson.net/works/your_blind_movement_1.html. Acesso em 24 fev. 2013.

Como aponta Tugny, Turrell abre uma quase invisível profundidade de cor imaterial na qual o espectador é colocado à sua própria percepção. Olafur Eliasson e Ann Veronica Janssens trabalham ambientes nevoados onde o corpo parece perder sua presença e consistência. A cor se reconhece desmaterializada, emancipada do suporte e dos pigmentos da pintura tradicional, para se reconhecer como fenômeno, ainda que os artistas se remetam à tradição pictórica²⁷⁶.

²⁷⁶ TUGNY, 2010, p. 42.

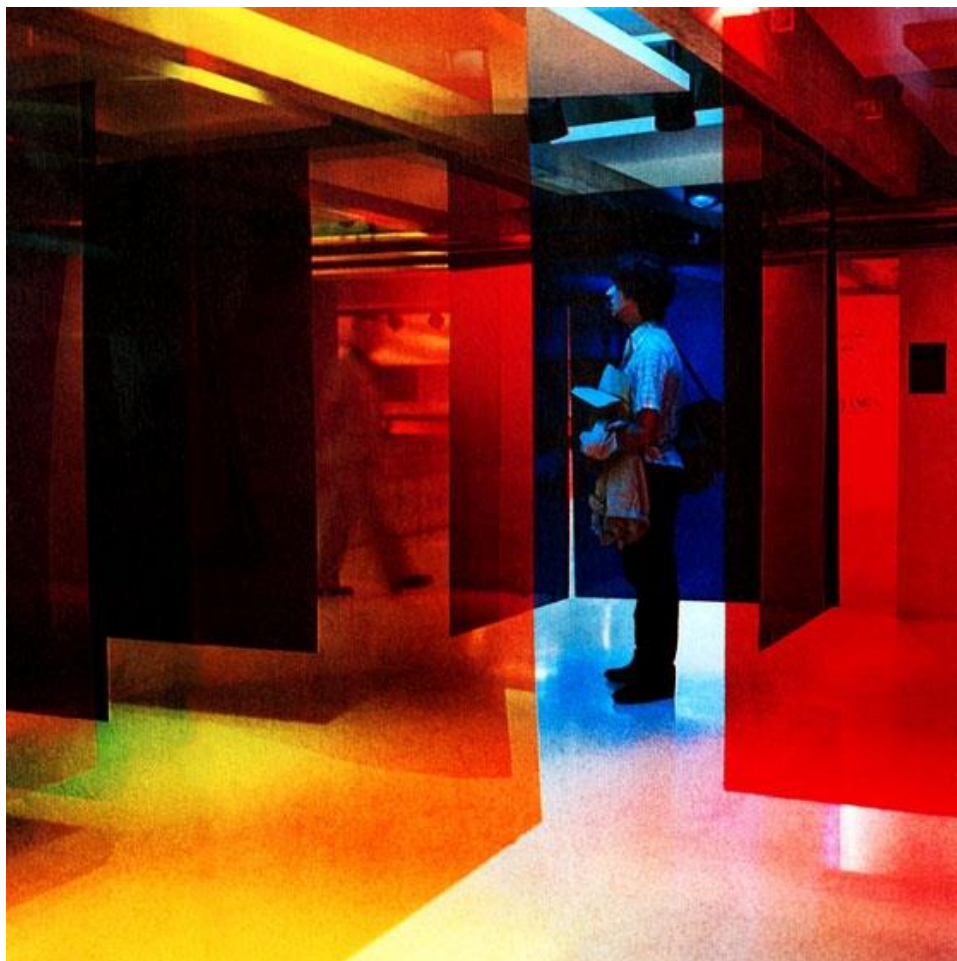


Figura 5.25: Carlos Cruz-Diez. *Transchromia*, 1981. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela. Disponível em: <http://www.cruz-diez.com/work/transchromie/1980-1989/transchromia-in-the-cruz-diez-exhibition>. Acesso: 21 dez. 2012.

Retorno a Carlos Cruz-Diez para inseri-lo na tradição da cor espacial, junto à tradição científica da cor. Sua obra *Tranchromie* (1965-2012) se concentra em como a cor é afetada pela subtração. A sobreposição de tiras coloridas transparentes, colocadas em um determinado espaço com variáveis espaçamentos entre si, numa ordem específica, produzem combinações subtrativas de cor que são alcançadas de acordo com o deslocamento do espectador. Por causa de sua transparência, as tiras de cor permitem uma visão da natureza que tenha sido modificado pelo fenômeno de subtração da cor. A leitura do suporte colorido transparente, com as suas imagens refletidas ou translúcidas, estimula o acesso visual para espaços ambíguos²⁷⁷.

²⁷⁷ Disponível em: <http://www.cruz-diez.com/work/transchromie>. Acesso: 21 dez. 2012.



Figura 5.26: Carlos Cruz-Diez. *Environment Chromatic-Interferences*. Guangdong Museum of Art. Disponível em: <http://www.cruz-diez.com/work/chromosaturacion/2010-to-date/chromosaturacion-at-the-environment-chromatic-interferences-interactive-space-by-carlos-cruz-diez-ex/>. Acesso: 23 dez. 2012.

Segundo Batchelor²⁷⁸, Le Corbusier e Adolf Loss buscaram a simplicidade desprovida de qualquer ornamentação. A clareza e pureza da Ideia clássica, do Partenon, ressurgem. Cidades brancas, limpas. Cores austeras ativam o branco; não são excluídas as cores. Decoração excessiva, cor e brilho são uma degeneração associada ao *kitsch*. A própria ornamentação industrializada, e suas cores, eram um problema para Le Corbusier. Isso cheirava a confusão, desordem e desequilíbrio. Theo van Doesburg endossava o branco como a cor espiritual. O *Pavilhão do Espírito novo* se tornou o prédio-manifesto de Le Corbusier, e da mesma forma seria na pintura, já que a pintura seria uma espécie de arquitetura, e vice-versa. Assim, a cor deve ser controlada, ordenada e classificada. Le Corbusier e Ozenfant identificam três escalas para a cor. A primeira, chamada de “escala maior”, compõe-se de ocre, amarelos, vermelhos, terras, branco, preto e azul-marinho. É a escala mais austera e estável. A segunda, a “escala dinâmica”, compõe-se de elementos perturbadores, agitados e animados. Incluem-se o amarelo-limão, laranja e cinabre. A terceira, a “escala de transição”, não pertence à construção. Incluem-se a garancina, o verde-esmeralda e todas as lacas. Na primeira escala repousa toda a tradição da pintura. À medida que se desce na escala, a arte se aproxima da decoração, da estampanaria. Enfim, Le Corbusier retoma a predominância da linha sobre a cor. A linha deve ordenar e controlar a cor.

Para Dempsey, o Minimalismo dedicou especial atenção à obra dos Construtivistas e aos Suprematistas russos, principalmente nas questões de abstração pura e simplificada (o Quadrado Negro de Malevich foi um ícone importante para uma arte internacional e não-figurativa). Para Donald Judd, que em 1965 proferiu a frase “O maior equívoco da pintura é que se trata de um plano retangular nivelado à parede”, escreveu no mesmo ano no artigo “Objetos específicos”, que o espaço real é intrinsecamente mais vigoroso e específico do que tinta sobre tela. As novas criações assemelham-se mais à escultura do que à pintura, aquela porém está mais próxima à pintura. A cor jamais deixa de ter importância, o que não costuma acontecer na escultura²⁷⁹. Ele se referia a Frank Stella, Robert Rauschenberg, John Chamberlain, Yves Klein e Claes Oldenburg. Rauschenberg, em 1954, criou o termo *combine* para denominar seus novos trabalhos que possuíam tanto as

²⁷⁸ BATCHELOR, 2007, p. 55-59.

²⁷⁹ DEMPSEY, 2003, p. 237.

características da pintura quanto da escultura. Em suas obras, em especial suas “prateleiras”, Judd questiona se são pinturas ou esculturas, e a cor exerce função especial. As cores, pintadas, se projetam na parede, como nos vitrais góticos, e assim a parede se torna espaço da obra. Sendo assim, um tema constante seu é a atuação entre os espaços positivos e negativos em objetos reais e a interação dos objetos com o entorno imediato, que pode ser o museu ou a galeria. Argan aponta a escultura minimalista como inserção que determina e define uma situação espaço-visual concreta. O objetivo seria fazer uma síntese entre cor e volume, criando grandes formas elementares capazes de se impor, como fatores de regeneração psicológica, na paisagem ao mesmo tempo abarrotada e desolada das metrópoles industriais. Para o artista Dan Graham, Flavin faz uso do sistema de iluminação do próprio espaço da galeria onde estão expostas as obras. Suas obras com cores de luzes fluorescentes só funcionam durante o período de exposição, dentro do enquadramento arquitetônico. Essas obras de luz, expostas ao lado de outras obras de arte de outros artistas, geram uma interferência na leitura das demais obras. O espaço com as obras de Flavin, para Graham, produz um efeito tanto construtivista quanto expressionista²⁸⁰.



Figura 5.27: Donald Judd. Sem título, 1969.

²⁸⁰ FERREIRA; MELLO, 2006, p. 431.



Figura 5.28: Dan Flavin. Instalação com lâmpadas fluorescentes, 1974. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 236-7.

As obras de Dan Flavin, ao empregar a luz colorida, adquirem um caráter de imaterialidade etérea, que se propaga pelo espaço, mas que depende do próprio objeto. O afastamento do artista em relação à manufatura e práticas artesanais para o campo industrial o aproxima mais das tendências conceituais contemporâneas de seu período. De acordo com Batchelor, a associação do minimalismo ao branco é equivocada²⁸¹. Flavin, Robert Morris, Carl Andre e Judd recorriam à cor frequentemente. Essas cores mantinham uma proximidade com as cores *pop*: cores comerciais, industriais, vivas, vulgares e modernas. Para o autor, deve-se tomar cuidado em não associar o branco como o oposto da cor. O branco é cor, e mesmo sozinho, não perde a sua qualidade de cor. Os brancos de Robert Ryman não suprimem a cor; são brancos empíricos e plurais.

Conforme dito anteriormente, as instalações são obras contemporâneas emblemáticas no uso do espaço e da cor. A instalação se define, segundo Huchet, como um dispositivo plástico de objetos, de elementos multimídia ou não, investindo os recursos de um dado espaço tridimensional – muitas vezes o chão – institucional ou não²⁸². Os *environments* são, de certa forma, os antecessores das instalações. Durante a década de 1960, esses ambientes procuravam possibilitar uma interação sensorial entre o espaço e o expectador (participador), como é visto nos trabalhos de

²⁸¹ BATCHELOR, 2007, p. 14.

²⁸² HUCHET. IN: NAZÁRIO; FRANCA-HUCHET, 2006, p. 17.

Hélio Oiticica, Lygia Clark e Wesley Duke Lee²⁸³. Sendo assim, o espaço é ativado através dos sentidos, e não apenas representado para ser visto, como é em grande parte da arte ocidental na história. As instalações não se definem em um objeto em si, mas num conjunto de condições, conforme Jennifer Licht²⁸⁴. As instalações, por suas próprias características, apresentam as possibilidades da espacialização da cor. Segundo Patrícia Franca-Huchet:

Todo recorte contém o espaço; por extensão, ele pode estar na cor e nas formas. Em um recorte espacial, em uma pintura ou no caso de uma instalação com a cor pura, o espaço e a cor não podem ser tratados separadamente” (FRANCA-HUCHET. IN: NAZÁRIO; FRANCA-HUCHET, 2006, p. 195).



Figura 5.29: Hélio Oiticica, *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe*, 1977. Museu Inhotim.

Hélio Oiticica é um exemplo didático do funcionamento dessas propostas. Para Oiticica, a cor só atinge o campo da arte quando o seu sentido está ligado a um pensamento²⁸⁵. O artista exalta a retomada das discussões clássicas da cor, fornecendo a esta pesquisa mais um suporte que justifica o aprofundamento histórico da cor, ou seja, para ele, não se pode perceber a cor na segunda metade do século XX sem esse suporte de que trata esta dissertação²⁸⁶. Segundo Tugny, a cor se reconhece aqui desmaterializada, emancipada do suporte e dos pigmentos e

²⁸³ HUCHET. IN: NAZÁRIO; FRANCA-HUCHET, 2006, p. 19.

²⁸⁴ Ibidem, p. 31.

²⁸⁵ FERREIRA; MELLO, 2006, p. 83.

²⁸⁶ Oiticica cita alguns artistas fundamentais para a cor nos seus textos: Tinguely, Louise Nevelson, Yves Klein, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Dorazio, Willys de Castro, Victor Pasmore, Amílcar de Castro, Delaunay, Albers, Klee, Vasarely, De Kooning, Pollock, Rothko, Mark Tobey.

aglutinantes da pintura tradicional para assumir a posição e força de fenômeno. Entretanto, os dispositivos utilizados pelos artistas ainda remetem à tradição da pintura²⁸⁷. No texto *Esquema geral da Nova Objetividade*, Oiticica situa suas ideias a respeito das questões construtivas, da superação do quadro de cavalete e da participação do espectador no que se refere à cor²⁸⁸.

Cildo Meireles, no *Arsenale* da Bienal de Veneza de 2009, apresenta uma instalação através de um passeio por ambientes saturados de cores puras. Numa sequência de cinco quartos, o caminho vai através do laranja, amarelo, verde ao violeta e azul, onde cada quarto se liga ao próximo quarto saturado de cor. Como um desenvolvimento a partir da instalação *Desvio para o Vermelho*, de 1967 a 1984, em que o tema da cor vermelha da sala é feito de uma infinidade de objetos no mesmo tom de vermelho, este trabalho é como entrar em uma escala de cores industriais em um ambiente de arquitetura minimalista cúbica.



Figura 5.30: Cildo Meireles. *Walk-in*. Bienal de Veneza de 2009. Disponível em: <http://yourstudio.wordpress.com/2009/06/09/modern-treasures-from-the-venice-biennale>. Acesso em 23 fev. 2013.

Outra obra, na Bienal de Veneza de 2009, é o *Corredor da morte* de Ivan Navarro. Treze portas de vidro e aço, treze entradas ou saídas, parecendo túneis de luzes infinitas compostos de espelhos e luzes *neon* nas cores do espectro solar. O trabalho reúne muitos elementos que são típicos de sua obra: luz e morte, redução minimalista e narrativa, rigidez conceitual e amarga ironia. Isto é particularmente evidente num contexto em que a instalação é uma espécie de resposta a Ellsworth Kelly. Em 1969, o pintor americano *Hard Edge* empregou o espectro de cor em sua série *V*, que consistia de 13 telas monocromáticas. As pinturas minimalista de Kelly também podem ser imaginadas como 13 portas-retângulos radiantes que abrem o espaço devido à percepção da cor. Navarro construiu portas reais, e assim parece

²⁸⁷ TUGNY, 2010, p. 42.

²⁸⁸ Cf. FERREIRA; MELLO, 2006, p. 154-168.

ser mais sedutor, rompendo com a abstração e a geometria pura. Navarro pertence a uma geração internacional de artistas jovens que reinterpretem criticamente a linguagem artística do minimalismo. Sua alusão à artistas como Dan Flavin ou Dan Graham é contrastada com as referências à história recente chilena, sob o regime militar de Pinochet. De acordo com Deutsche Bank Art Works, enquanto os túneis de luz do *Corredor da morte* podem ser vistos como uma metáfora para a transição para o outro mundo, eles também podem ser associados com as portas hermeticamente fechadas com penas de morte, tortura, prisão e isolamento²⁸⁹. Os temas políticos são encontrados em trabalhos iniciais como *Você se senta, você morre* (2002), onde uma espreguiçadeira construída de tubos de *neon* branco, cujo assento são escritos os nomes de todas as pessoas que tinham sido executados na Flórida até então. O artista continua este conceito em 2006 com *Cadeira elétrica branca*, uma reprodução com tubos de *neon* da famosa cadeira de Gerrit Rietveld (também em outras cores). A adaptação do artista deste clássico moderno ecoa o *De Stijl*, a estética *New Wave* e a obra de Dan Flavin. Na realidade, suas cadeiras jamais poderão ser utilitárias.



Figura 5.31: Ivan Navarro. *Threshold*, Chilean Pavillon, Arsenal, 53a. Bienal de Veneza. Disponível em: <http://db-artmag.com/en/60/feature/ivan-navarros-emotionally-charged-minimalism>. Acesso em 24 fev. 2013.

O trabalho da artista brasileira Estela Sokol merece destaque, ao se inserir no campo aqui abordado. Seu *website* oficial fornece informações que dialogam com tradições cromáticas modernas e contemporâneas. Sokol constrói objetos que emitem cores fortes, cítricas e quase fosforescentes, sem eletricidade, gerando um

²⁸⁹ Disponível em: <http://db-artmag.com/en/60/feature/ivan-navarros-emotionally-charged-minimalism/>. Acesso em 24 fev. 2013.

efeito de um objeto sobre o outro, com a intersecção de cor e luminosidade entre os objetos e o espaço em si. Sua obra aponta para artistas como James Turrell e Dan Flavin.



Figura 5.32: Estela Sokol. *Meio-dia*. Madeira pintada, 250 x 580 x 580 cm. 2007. Fonte: http://www.estelasokol.com/obras_arte/insta_escult/meiodia/menu_meiodia_01.php. Acesso em 23 fev. 2013.

A arquitetura compartilha os mesmos ideais para a cor no pensamento minimalista, como se vê na obra do arquiteto mexicano Luis Barragán, cuja residência em Tacubaya (1947) se caracteriza pela sofisticada simplicidade geométrica e uso ousado das cores. A pintura, escultura e arquitetura se fundem em outro projeto, as Torres da Cidade-Satélite (1957-8), um monumento projetado em parceria com o escultor Mathias Goeritz.



Figura 5.33: (1) Torres da Cidade-Satélite (1957-8). (2) Capela de Tlalpan (1953-60). (3) Casa Gilardi (1975-7). Fonte: Design Museum. Disponível em: <http://designmuseum.org/design/luis-barragan>. Acesso em: 23 de agosto de 2011.

5.5 NEOEXPRESSIONISMOS

O grupo CoBrA tem por excelência a renovação do expressionismo na metade do século XX. Eles se opunham às principais correntes artísticas de sua época, como o racionalismo da abstração geométrica e o proselitismo do realismo social dos países comunistas. Utilizavam elementos tanto da pintura figurativa como da abstrata, mesmo assim rejeitando tradições, e a matéria. Para o CoBrA, o objetivo era a universalidade da arte, a busca de uma inocência perdida, através da arte popular, da arte primitiva, da arte das crianças. De certa forma, deram continuidade a alguns princípios surrealistas, no sentido de libertar o subconsciente e subtrair as influências civilizadoras da arte, desacreditadas após a II Guerra²⁹⁰. Gage menciona a importância do teórico Franz Cisek, que influenciou artistas como Rothko e na observação do papel da cor na arte das crianças como forma de obtenção de conhecimento e desenvolvimento psicológico. Goethe, na sua doutrina, já confirma o uso de cores fortes associadas ao primitivo e ao infantil. Segundo Goethe:

Por fim, é interessante notar que nações selvagens, povos primitivos e crianças sentem grande atração por cores vivas, que os animais se enfurecem com certas cores, e que homens sofisticados evitam cores vivas nas roupas e no ambiente que os cerca, procurando em geral delas se afastarem (GOETHE, 1993, p. 84).

As cores fortes de Karel Appel condizem com uma estrutura mais elementar, formada por cores primárias e secundárias, as cores mais usadas por *naifs* e crianças. O CoBrA compartilha com Jean Dubuffet a ênfase nas fontes intuitivas e primordiais da arte, ao explorar novos materiais e técnicas que, segundo Dempsey, será um exemplo para artistas como o *pop* Claes Oldenburg (DEMPSEY, 2003, p. 174). De forma semelhante, a abstração gestual (arte informal, tachismo) considerava inadequadas as postulações dos abstracionistas geométricos, já que as experiências do pós-guerra, como a pobreza, o sofrimento e a raiva permeavam o imaginário de uma nova geração de artistas, interessados em uma nova forma de comunicação visual, percebida pelo interesse pela caligrafia, como visto em Cy Twombly. Patrick Heron tinha pela cor o seu tema e preocupação principal. Em 1962 ele declara que a pintura tem um continente a ser explorado, somente na direção da cor (DEMPSEY, 2003, p. 184).

²⁹⁰ DEMPSEY, 2003, p. 195.



Figura 5.34: Karel Appel. *Crianças questionadoras*, 1949. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 194.

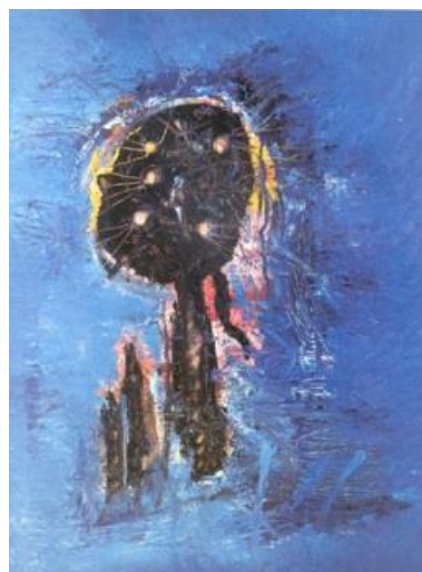


Figura 5.35: Wols. *O fantasma azul*, 1951. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 184.

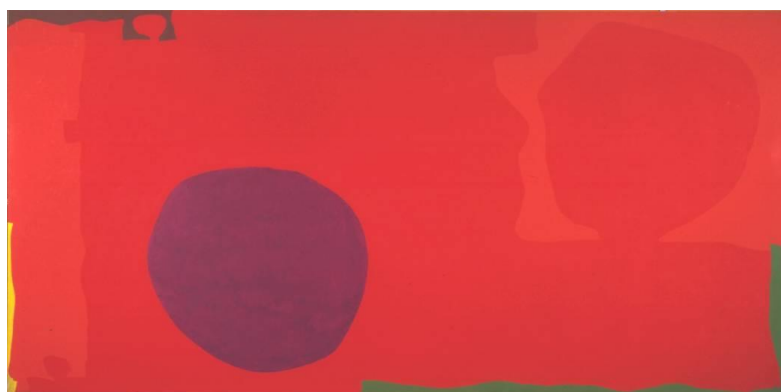


Figura 5.36: Patrick Heron. *Cádmio com violeta, escarlate, esmeralda, limão e veneziano*, 1969. Óleo sobre tela, 1985 x 3790 cm. Tate Gallery. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 186.

Argan reconhece no surrealismo que a arte já não tem uma circulação e função social, a menos que sua função seja libertar o indivíduo e a sociedade da repressão da razão, para devolvê-los à autenticidade dos instintos. Sendo assim, a pintura de Miró é caracterizada pela completa ausência de censuras; evita até mesmo atribuir significados simbólicos às imagens, para não justificá-las (a justificção seria uma censura). A motivação inconsciente está na pureza do signo e da cor, um prolongamento profundo do artista. É uma pintura claramente lúdica, não séria, que Alexander Calder levaria à sua obra.

A revalorização dos movimentos modernos do início do séc. XX, como o neo-expressionismo de Anselm Kiefer e o Neo Fauve de Rainer Fetting são típicos deste grande grupo chamado pós-modernismo, de difícil definição, com fronteiras enevoadas e aglutinação de movimentos modernistas até então incongruentes. A obra neo-expressionista recorre à história da pintura e emprega seus materiais e temas tradicionais. Força e cor são latentes no artista alemão A.R. Penck, que contrastam com cores tênues de Gerhard Richter dos anos 80. Jenny Saville nos transporta a Rubens.

A Transvanguarda, segundo Amy Dempsey, marca um retorno a uma pintura caracterizada pela violenta expressividade e ressonâncias românticas e nostálgicas. Coloridas, sensuais e dramáticas, evocam prazer pela redescoberta dos aspectos táteis e expressivos dos materiais²⁹¹. A cor se revaloriza diante da reação à “morte da pintura”. As obras de Francesco Clemente reforçam o preceito de arte como auto-expressão, onde a cor assume uma das principais forças constitutivas. Segue Dempsey:

[...] A abordagem cerebral desses movimentos e sua preferência pela abstração purista foram escarnecidas pelos neo-expressionistas, que aderiram à arte ‘morta’ da pintura e prestigiavam tudo aquilo que havia sido desacreditado – a figuração, a emoção declarada, a autobiografia, a memória, a psicologia, o simbolismo, a sexualidade, a literatura e a narrativa. (DEMPSEY, 2003, p. 276)

²⁹¹ DEMPSEY, 2003, p. 282.

5.6 INTERSEÇÕES COM O DESIGN, ARTES GRÁFICAS E ILUSTRAÇÃO.

Os *designers* também aderiram ao pensamento pós-modernista. A partir dos anos 60, a insatisfação associada ao formalismo e ideologia ligados à Bauhaus levou a inovações e experimentações com cores e texturas de caráter decorativo, com certos momentos historicistas, conhecido com “ad hocismo” (de *ad hoc*, cuja tradução literal é “para isto” ou “para esta finalidade”). O *designer* italiano Ettore Sottsass, do grupo *Menphis*, figura de grande importância no *design* contemporâneo, ligado ao *Antidesign*, desenvolveu a sua antifuncional *Estante Carlton* (1981), uma alusão explícita às formas “bauhausianas”, mas contrariando todo o padrão de funcionalismo desejado pela escola moderna.

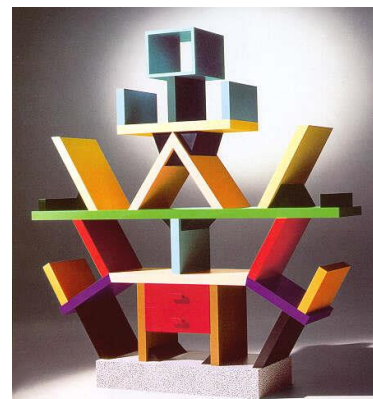


Figura 5.37: Ettore Sottsass. Estante Carlton, Memphis, 1981. Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 273.



Figura 5.38: Peter Stanick. *Confused*. Acrílica sobre tela, 46 X 46 polegadas. *It's just a flag*. Acrílica sobre tela, 62 x 46 polegadas. *Dead shark*, Acrílica sobre tela, 46 X 46 polegadas. Disponível em: <http://www.stanick.net/aluminum/>, Acesso em 24 de agosto de 2011.

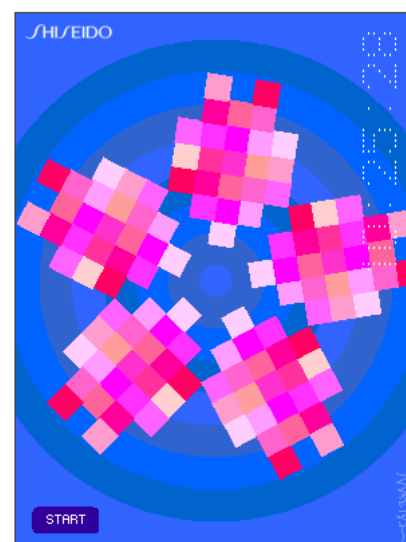
Para Dempsey, a *web art* é democrática e a interatividade é sua característica fundamental. Imagem, texto, movimento e som, reunidos pelos artistas, podem ser navegados pelos espectadores em suas próprias montagens multimídias, cuja

“autoria” final será aberta. Os espectadores tornam-se usuários. Segundo Dempsey, Peter Stanick (<http://www.stanick.com>) cria pinturas digitais de alto impacto que evocam a Pop Art e se referem a cenas de Nova York, como uma continuação da abordagem mecânica dos artistas *pop* Roy Lichtenstein e Andy Warhol. Outros experimentaram paletas de cor específicas da tecnologia digital e da *web*, por oposição às propriedades físicas do pigmento na pintura tradicional, como a paleta de cor hexadecimal (256 cores)²⁹². Os praticantes da *web art* são de origens variadas. Uns vem das artes plásticas, outros da área de negócios, tecnologia e *design* gráfico. John Maeda, diretor do Grupo de Estética e Computação, do Laboratório de Mídia do MIT, recebeu formação de cientista nesse instituto e depois estudou arte e *design* no Japão. Ele mistura arte visual com ciência da computação, com um dinamismo óptico que evoca a Op Art.



GAME #2 "OIKAKE ZAKURA"

all <prev | next>



sound new game

Figura 5.39: John Maeda. *Game #2 "Oikake Zakura"*. Disponível em: http://www.maedastudio.com/1998/shisgame2/index.php?category=all&next=exists&prev=exists&this=chasing_sakura. Acesso em 24 de agosto de 2011.

O uso de cores primárias e secundárias costuma ser associada como característica dos pintores primitivos e da arte infantil, conforme Dempsey comenta sobre o grupo

²⁹² DEMPSEY, 2003, p. 288.

CoBrA. Porém, percebe-se, em um segmento das artes visuais contemporânea, um cruzamento com as artes gráficas e ilustração, um uso constante das cores do disco cromático saturadas, provavelmente por influência dos sistemas de impressão CMYK, que confere um caráter universal a essas obras. O grupo E-Boy (autointitulado como *pixel art*) e o artista japonês Takashi Murakami são referências no uso dessa paleta de cores.



Figura 5.40: E-Boy. *Rio*, 2011. Disponível em: <http://hello.eboy.com/eboy/2011/12/01/eby-rio-poster-34k-png/>. Acesso em 25 nov. 2011.



Figura 5.41: Takashi Murakami. *Flowerball Sexual Violet No.1 (3D)*, 2008. Folha de acrílico e platina em tela montada. 250 cm diâmetro. Disponível em: http://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-15645-.html. Acesso em 13 mar 2013.

5.7 LAND ART

Movimento, mudanças, luz, crescimento e decadência são, para Andy Goldsworthy, o sangue vital da natureza, as energias com que o artista procura construir sua obra. Quando trabalha com uma pedra, um tronco ou uma folha, não é o material em si que ele está preocupado, mas com um processo mais integral da vida. Quando ele se vai, o processo continua. Ele aproveita, segundo suas palavras, o que o dia oferece: se está nevando, trabalha com a neve, no outono trabalha com as folhas caídas e secas²⁹³. A cor é um elemento importante na organização das ideias de Goldsworthy. Os buracos no solo se tornaram um elemento importante. Olhar para um buraco profundo e negro enerva o artista. Seu conceito de estabilidade é questionado, e então fica ciente das potentes energias da terra. O preto é essa energia tornada visível. Muitas obras se constroem obedecendo a um ritmo esquemático, conferindo aos trabalhos uma conotação estética particular aos artistas: a manipulação das cores de acordo com um conhecimento prévio. Círculos de flores amarelas cuidadosamente desenhadas contratam com um “fundo” de outras flores da cor complementar ao amarelo, o violeta, conferindo maior contraste e aproximação do universo cromático das artes visuais. Na série de obras realizadas com fileiras de folhas, Goldsworthy organiza-as de acordo com uma gradação cromática que remetem às escalas de *dégradés* reconhecidas em sistemas cromáticos, como Munsell. Encontra-se passagens do verde ao branco, um giro pelo disco de cores (violeta-azul-vermelho-amarelo-verde), uma escala de cinza (do preto ao branco), uma escala em “harmonia” (do vermelho ao verde, encontrando cinza ao meio) e uma gradação de tom terroso ao branco. As mesmas gradações ocorrem com formas escultóricas, como nos acúmulos de pedras de folhas, também com a presença de buracos negros. O arco-íris é outro elemento explorado por Goldsworthy, cores que se apresentam “prontas” para serem registradas através de um ato detonador (como na obra *Rainbow splash*, 1980). No período moderno, o arco-íris é representado nas paisagens, como na arte barroca holandesa e pelos pintores românticos do século XIX. Constable é um grande exemplo. Goldsworthy executou boa parte de suas obras em locais onde os mesmos artistas românticos

²⁹³ GOLDSWORTHY, 1990, sem página (introduction).

representaram a atmosfera melancólica e idealizada da natureza, nas florestas e nos vastos campos do interior da Inglaterra.



Figura 5.42: Andy Goldsworthy. *Dandelion flowers pinned with thorns to wind-bent willowherb stalks laid in a ring held above bluebells with forked sticks.* Yorkshire Sculpture Park, West Bretton, 1 maio de 1987. Fonte: (GOLDSWORTHY, 1990, sem página).

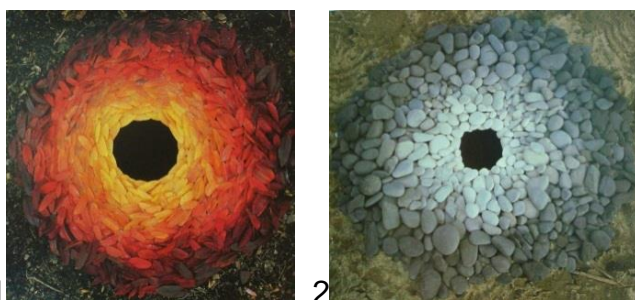


Figura 5.43: (1) Andy Goldsworthy. *Rowan leaves laid around hole collecting the last few leaves nearly finished dog rain into hole started again made in the shade on a windy, sunny day.* Yorkshire Sculpture Park, West Bretton. 25 de outubro de 1987. (2) *Pebbles around a hole* Kinagashima-cho, Japão. 7 de dezembro de 1987. Fonte: (GOLDSWORTHY, 1990, sem página).



Figura 5.44: Andy Goldsworthy. *Rainbow splash*, 1980. Fonte: Andy Goldsworthy Digital Catalogue. Disponível em: http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_01732. Acesso em 25 nov. 2011.

6 CONCLUSÃO

O interesse pela cor é decorrente da minha experiência como artista e como professor. A cor sempre foi um ponto que implicou decisões dramáticas, seja por aspectos compositivos, simbólicos, psicológicos e técnicos. O uso da cor não é uma questão puramente prática; ela implica uma série de conhecimentos adquiridos na história e na estética, que devem ser entendidos no decorrer da formação artística. O desejo de pesquisar a cor vem, portanto, do interesse em promovê-la a um nível fundamental na formação artística, por acreditar firmemente na sua importância como referência para as diversas disciplinas artísticas. Assumindo esse caminho, a questão da cor como estudo autônomo e aprofundado, se justifica em um ambiente heterogêneo hibridizado pelas mídias contemporâneas. A atual realidade proporciona uma visão mais ampla devido às áreas do conhecimento que se agregaram às academias e escolas atuais, especialmente as universidades que oferecem cursos superiores em artes plásticas. As escolas de arte, hoje, dada às atuais perspectivas, independente das visões ideológicas ou metodológicas, não se destinam exclusivamente à formação de artistas. As academias renascentistas surgiram para a formação exclusiva de artistas, em um ambiente erudito e de difícil acesso. A partir do desenvolvimento da Arte e Indústria no século XIX, os limites acadêmicos se diluíram da mesma forma que as manifestações artísticas se expandiram e que hoje se inter-relacionam.

Concluo que, ao fim da dissertação, é impossível exercer o estudo da cor sem os fundamentos clássicos presentes na filosofia, ciência e arte. O presente texto, seleção de imagens e artistas ilustra e sintetiza a grandeza do assunto e sua relevância na formação dos estudantes de arte.

É inegável que um estudante de arte não se sinta alheio às cores após passar pelo estudo artístico da cor. A cor, sensação que encanta os homens desde a sua autoconsciência, o fascina e o inspira desde os tempos mais remotos. O mundo é visto com mais cuidado, com maior atenção, com uma consciência científica e artística ao mesmo tempo. Como professor, é raro encontrar um aluno que não tenha se apaixonado pela cor após passar por estas experimentações. Muitos

retornam, após algum tempo, comentando que continuam prosseguindo, de alguma forma, a evoluir no entendimento da cor.



Figura 6.1: Marcelo Albuquerque. *Laboratório de cor*. Aquarela e nanquim, 21 x 29 cm, 2012.

No *Laboratório de cor*, como um método em desenvolvimento, nunca um exercício deverá ser feito para ser descartado no final de uma disciplina ou curso; deverá fazer dele um exemplo de processo e transformá-lo em algo produtivo e agradável. Ter a consciência de transformar todo o seu estudo em algo bom e pedagógico é o primeiro passo para valorizar seu próprio trabalho como profissional. Adquirir autoconfiança é fundamental.

O estudo da cor sempre deverá acompanhar a realidade onde se inserirá, bem como a disponibilidade e a demanda de materiais. Dever-se-á utilizar tudo o que estiver à mão ao seu favor; um retalho de papel aparentemente considerado lixo pode ser muito útil. Mas será preciso estar atento à qualidade das tintas, pois, como vimos, quando a arte e ciência se encontram, devemos seguir especificações corretas de pigmentação e constituição química.

A pesquisa e adaptação de bibliografia levam à criação de novos problemas a serem expostos aos alunos e a si mesmo; exercícios clássicos muitas vezes são atemporais e adquirem roupa nova em cada geração.

Será preciso definir um método de estudo da cor através de quatro pilares principais, e o conjunto dos pilares denomina-se *Laboratório de cor*. O *Laboratório de cor* é um método de estudo da cor que está sendo desenvolvido por mim, e esta dissertação é parte de um conjunto de estudos maiores. Porém, esta dissertação analisa as questões de extrema relevância para o conhecimento da cor e prepara o caminho para um futuro desdobramento de todos os pilares que configuram o *Laboratório de cor* em si.

O *Laboratório de cor* é estruturado através de quatro pilares:

- A cor na estética e na história da arte.
- A natureza física e química da cor.
- Percepção da cor: fisiologia, aspectos psicológicos, ilusões de ótica, contrastes.
- Sistemas de cores e pedagogia da cor.

É da natureza do estudo da cor fornecer conhecimentos científicos, artísticos, simbólicos e psicológicos. O artista plástico, que compreende os princípios da cor, seja pelos materiais ou pela estética, eleva as possibilidades de estruturação de ideias e desenvolvimento técnico, mesmo que a cor não participe enfaticamente de seu trabalho.

Todos os quatro pilares funcionam inter-relacionados, e um não pode ser analisado independente de outro. Entretanto, os pilares se constituem por campos de estudos relativamente independentes. Inumeráveis fundamentos estéticos e movimentos artísticos se relacionam aos materiais disponíveis em determinado momento, fazendo com que a interação entre dois ou mais pilares se efetue.

O *Laboratório de cor* é flexível e pode se adequar a diversas disciplinas, através da utilização de pesos (foco de estudo) relativos aos pilares mais relacionados à determinada disciplina. A inclusão dos pesos nos pilares indica que determinadas áreas do estudo da cor se relacionam em maior profundidade com a intenção particular do campo de estudo. Obviamente, todos os pilares constituem-se fundamentais para uma sólida formação na cor, mas em uma disciplina específica determinados temas poderão ser mais valorizados que outros. Tomemos alguns exemplos simples:

Se o estudo da cor se efetuar para estudantes de pintura, os quatro pilares estarão equilibrados. O primeiro pilar trata da cor na história da arte e estética. Contextualiza os períodos históricos artísticos, filosóficos e aborda os princípios conceituais na contemporaneidade. Outros estudos se somam a esse, como as questões da cor na linguagem. Particularmente, para uma disciplina de pintura de um curso de artes visuais, o primeiro pilar, que trata da estética e história da arte, chega a ser o mais importante de todos, por abordar os principais pontos intelectuais e reflexivos da pintura em si, reafirmando a pintura como uma atividade intelectual herdada de longas tradições.

O segundo pilar, sobre a natureza da cor, é importante para que o artista tenha um bom conhecimento de pigmentos, corantes e da formação da cor, bem como sua durabilidade e estabilidade cromática. Ou dos processos de formação das cores na

luz. Não que ele trabalhe para garantir a eternidade de suas obras, mas que ele tenha opções na utilização mais adequada de seus materiais. Um estudante de conservação e restauração, por exemplo, deverá dominar amplamente esse segundo pilar, que se relaciona com a natureza física e química dos materiais (tintas, pigmentos, corantes, durabilidade da cor, etc.). A área da conservação e restauração provavelmente possui uma das mais exigentes sistematizações da cor, de acordo com suas necessidades, por se tratar de uma área também científica. Entretanto, ao conservador-restaurador, é necessário uma sólida formação teórica artística, dos simbolismos e usos da cor na história da arte, aproximando-o de um contato mais próximo com os artistas.

Estudantes de *design* e comunicação certamente devem dominar o terceiro pilar, para promover leituras eficientes de suas criações. O terceiro pilar envolve os conceitos fundamentais da percepção, contrastes e aspectos psicológicos da cor.

Profissionais e professores de arte devem conhecer em profundidade as metodologias e sistemas de cor utilizados na história, conforme o quarto pilar, relacionando-o aos demais pilares. Inclui os sistemas e discos cromáticos adotados pelos artistas e pela indústria, além da evolução da cor no estudo e ensino de arte.

Por fim, desejo que a pesquisa se estenda a um futuro doutorado, para enfim apresentar o *Laboratório de cor* na sua totalidade e complexidade. Os quatro pilares fundamentais do estudo da cor devem ser apresentados como campos específicos, mas que interagem entre si. Para tanto, será necessário, além da orientação adequada, um ambiente de aplicabilidade e experimentação didática do *Laboratório de Cor* como disciplina dos cursos de artes visuais, *design* ou conservação e restauração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: WMFMartins Fontes, 2009.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ANDY GOLDSWORTHY DIGITAL CATALOGUE. Site. Disponível em: <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>. Acesso em 25 nov. 2011.

A POLLINAIRE, Guillaume. *Pintores cubistas: meditações estéticas*. Tradução de Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 1997. 82 p.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea. Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2007.

_____. *Da sensação e do sensível*. Tradução de JI Beare. Massachusetts Institute of Technology, 1994. Disponível em: <http://classics.mit.edu/Aristotle/sense.html>. Acesso em 23 jan. 2012.

BARROS, Lilian. R. M. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Ed. Senac, 2006.

BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Tradução de Marcelo Mendes. São Paulo: Editora Senac São Paulo 2007.

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DENVIR, B. *O Impressionismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.

COLE, Alison. *Cor*. Tradução de Angela dos Santos. São Paulo: Editora Manole Ltda, 1994.

CRUZ-DIEZ, Carlos. Website oficial. Disponível em: <http://www.cruz-diez.com>. Acesso em: 21 dez. 2012.

CYCLORAMA. Sanford Wurmfeld. Disponível em: <http://www.sanfordwurmfeld.com/>. Acesso em 23 de junho de 2012.

DA VINCI, Leonardo. *El tratado de la pintura*. Escrito por Leon Batista Alberti. Traduzido por Don Diego Antonio Rejon de Silva. Madri: Imprensa Real, 1827. Disponível em: <http://www.archive.org/details/eltratadodelapin00leon>. Acesso em 26 jan. 2012.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997. – (Coleção a)

DROSTE, Magdalena. *A Bauhaus. 1919-1933. Reforma e Vanguarda*. Bremen: Taschen, 2006. 96 p.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2010. 23. ed. – (Estudos ; 85)

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ESTELA SOKOL. *Website oficial*. Disponível em: <http://www.estelasokol.com>. Acesso em 23 fev. 2013.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Contrim de. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind... *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. *O guia completo da cor*. São Paulo: Ed. Senac, 2007.

GAGE, J. *A cor a arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *Color and Culture*. New York: Little, Brown & Company, 1993.

GOETHE, J. W. von. *Doutrina das Cores*. Apresentação, tradução, seleção e notas de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000. 160p.

ITTEN, Johannes. *The Art of Color: the subjective experience and objective rationale of color*. London: Van Nostrand Reinhold, 1970.

_____. *The Elements of Color*. London: Van Nostrand Reinhold, 1970.

KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. São. Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura. Textos essenciais - Vol.1. O Mito da Pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004. 176p.

_____. *A pintura. Textos essenciais - Vol.2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura.* São Paulo: Ed. 34, 2004. 96p.

_____. *A pintura. Textos essenciais - Vol.4. O Belo.* São Paulo: Ed. 34, 2004. 160p.

_____. *A pintura. Textos essenciais - Vol.5. Da imitação à expressão.* São Paulo: Ed. 34, 2004. 96p.

_____. *A pintura. Textos essenciais - Vol.7. O paralelo das artes.* São Paulo: Ed. 34, 2004. 136p.

_____. *A pintura. Textos essenciais - Vol.9. O Desenho e a Cor.* São Paulo: Ed. 34, 2004. 152p.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte: Henri Matisse.* Seleção de textos, notas e bibliografia: Dominique Fourcade. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 400 pp.; 61 ils.

MERLEAU-PONTY, Maurice; LEFORT, Claude; TASSINARI, Alberto. *O olho e o espírito; seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 166 p.

MODESTO, F.; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação.* São Paulo: Edgar Blucher, 2006.

MoMA. COLOR CHART. Disponível em <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/colorchart/flashsite/>. Acesso em 23 set. 2012.

NEVES, Anamaria R. A. *Reintegração cromática: metodologia para a obtenção de cores predeterminadas.* Dissertação de mestrado – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* Tradução de Maria clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das Cores do Nosso Tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

_____. *Preto: História de uma cor*. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010. 256p.

_____. *O Universo da Cor*. Rio de Janeiro: SENAC RJ 2003.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PLATÃO. *Diálogos III: A república*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981.

_____. *Timeu-Crítias*. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.

PORTOGHESI, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: filosofia pagã antiga*, v.1. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2003.

SEHEPUNKTE JOURNAL. *Bunte Götter*. Disponível em <http://www.sehepunkte.de/2006/02/7447.html>. Acesso em 30 de maio de 2011.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 306p.

SYIPHER, W. *A Experimentação Impressionista*. In: SYIPHER, W. *Do Rococó ao Cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.135-151. Cap.3.

TUGNY, Augustin de. *Regimes da cor*. 2010. 317p. Tese de doutorado - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 1991. 298 p.

WALTHER, Ingo F. (dir.); FEIST, Peter H.; BISMARCK, Beatrice von; BLÜHM, Andreas; MUNK, Jens Peter, SAGNER-DÜCHTING, Karin.. *O Impressionismo*. Colônia: Taschen, 2006.

WEITEMEIER, Hannah. *Klein*. Tradução de Alexandre Correia. Colonia: Taschen, 2005.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70. s/d

WOLF, Norbert. *A Pintura da Era Romântica*. Lisboa: Taschen, 1999.

_____. *Friedrich*. Koln: Taschen, 2003. 96 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

APÊNDICE - RESULTADOS E ROTEIRO DA DISCIPLINA LABORATÓRIO DE COR

Durante o mestrado, tive a oportunidade de lecionar, acompanhado da professora Dra. Soraya Coppola, no curso de Design de Moda da EBA-UFMG²⁹⁴. A pesquisa da cor, com objetivos didáticos, surgiu enquanto fui professor substituto de pintura na EBA-UFMG, nos anos 2005 e 2006. O método foi aplicado no curso técnico de Conservação e Restauração da Fundação de Arte de Ouro Preto, onde fui professor, na disciplina Teoria da Cor, com ênfase na natureza física e química da cor e aspectos perceptivos. Na mesma instituição, ofereci um curso livre também chamado Laboratório de Cor, aberto à comunidade. O mínimo de horas/aula lecionado foi de trinta e seis na FAOP; já no Design de Moda foram quarenta e cinco. Acredito que sessenta horas, seja possível abordar os conceitos fundamentais dos quatro pilares, mas mesmo assim é um número insuficiente para uma exposição teórica seguida de exercícios práticos. Obtive sempre respostas e opiniões favoráveis dos alunos, bem como o cumprimento satisfatório e bom dos exercícios e pesquisas.

Adiante, segue o roteiro de estudo da disciplina Laboratório de cor, ministrada no curso Design de Moda da Escola de Belas Artes da UFMG, referente ao segundo semestre de 2012.

²⁹⁴ Durante o Estágio de Docência, fui monitor da disciplina Desenho da Figura Humana por dois semestres, acompanhei a disciplina Conceitos Fundamentais do Desenho, Técnicas de Desenho e Croquis e o Laboratório de Cor.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DESIGN DE MODA – LABORATÓRIO DE COR – 45 H/A
PROF. MARCELO ALBUQUERQUE

EMENTA

O Laboratório de cor tem como objetivo inserir o aluno nos estudos avançados referentes à cor, possibilitando o desenvolvimento das habilidades pessoais, através de um conteúdo prático e teórico. Por meio de variadas técnicas, como tintas e colagens, a disciplina proporciona um consistente estudo, através dos princípios de cor e forma, cor e composição, cor e percepção, teorias cromáticas, materiais artísticos, entre outros. As aulas e pesquisas teóricas, sobre artistas, estilos e movimentos artísticos, reforçam e ampliam o conteúdo, situando a cor na história da arte e na contemporaneidade. Por fim, paralelos serão traçados entre as artes e o design de moda, de forma a agregar os conhecimentos obtidos na disciplina com a realidade do curso em si.

OBJETIVOS

- Trabalhar o processo ensino-aprendizagem da cor nas artes visuais, de forma a contribuir para que o aluno desenvolva competências pessoais, cognitivas e produtivas.
- Criar oportunidades de produzir, apreciar e interpretar obras de arte baseadas no desenvolvimento do conhecimento sensível e técnico.
- Trabalhar na tensão tradição x inovação tendo em vista as questões postas pela contemporaneidade.
- Proporcionar ao aluno um maior entendimento sobre a cor na história e na atualidade.

CONTEÚDO

A natureza da cor.

Discos cromáticos, suas relações e sistemas de cores.

Materiais artísticos: tintas e papéis.

Forma e composição.

Percepção da cor: teoria dos contrastes, contraste simultâneo, teorias de Chevreul, Johannes Ittens e Josef Albers.

Aulas teóricas: teorias científicas, a cor na Antiguidade e Idade Média, o debate entre a cor e o desenho no Renascimento, Barroco, Neoclassicismo, Romantismo, Doutrina de Goethe, Impressionismo, vanguardas modernas e aspectos da arte contemporânea.

Pesquisas teóricas: artistas, estilistas, escolas e movimentos.

METODOLOGIA

Aula expositiva (livros, projeções, apostila e textos).

Aulas práticas: Atividade prática em atelier. Pintura e colagem.

Apresentação de trabalhos teóricos e práticos dos alunos.

ROTEIRO DE TRABALHO

Evitando a teoria separada da prática, o objetivo deste roteiro de trabalho é propor ao aluno o exercício e sua explicação teórica, situando-o na aplicabilidade dos fundamentos das cores, na história, na ciência e na arte, através dos exercícios práticos. A obtenção e percepção das cores não podem ser desassociados de uma pesquisa técnica, estética e histórica, de forma a fomentar a pesquisa e desenvolvimento individual. Quando estudamos as cores primárias, secundárias e terciárias, não basta apenas pintar discos cromáticos e escalas de intensidade; é necessário também perceber como essas misturas se integram na arte e na ciência no nosso dia a dia, nas galerias e nas indústrias. Quando estudamos as temperaturas das cores, não devemos apenas criar exercícios de composição; devemos também demonstrar sua aplicação na história da arte, vestuário, analisar as grandes obras e perceber nos artistas as diversas soluções possíveis através de uma seleção de cores.

Critérios de entrega dos trabalhos:

Pranchas no formato A4, protegidas em uma pasta (não utilizar peças de metal, como clips e fichários metálicos);

Nome da instituição, disciplina, período, ano, nome do professor, nome do aluno, digitados e impressos por computador;

Identificar cada exercício com legendas: o título do exercício ou estudo, nome da tinta, número da tinta, fabricante e informações relevantes.

OS MATERIAIS

Considerações sobre as tintas, de acordo com o seu pigmento:

“É apropriado que o pigmento para a pintura tenha alguns requisitos: ser uma substância finamente dividida; ser insolúvel no aglutinante com o qual se usa; ser resistente à luz; não exercer uma ação química nociva sobre o ligante, nem sobre outros pigmentos com os quais será misturado; ter um grau adequado de opacidade ou transparência; proceder de indústria confiável, que comprove suas cores, utilize matérias-primas adequadas e possa informar sobre a sua origem, qualidade, características e resistência” (COLNAGO; BRANDÃO, p.27).

As tintas utilizadas nesta disciplina são guaches da marca Talens, nas cores Ciano Primário (501), Rosa permanente - Magenta Primário (397), Amarelo Limão Primário (205), Preto Neutro (737) e Branco (100). Esta escolha se justifica pela qualidade e facilidade de obtenção no mercado. Caso o aluno tenha outra marca de tinta, esta deverá ser avaliada pelo professor.




Tintas	Aglutinantes
Aquarela, guache	Goma-arábica
Nanquim	Goma-laca

Óleo	Óleos vegetais: linhaça, cravo, nozes, etc.
Têmperas	Ovo e caseína (cola de leite)
Encáustica	Cera de abelhas
Acrílicas e vinílicas	Resinas sintéticas (polivinílicas)

Denominação das tintas e seus aglutinantes, tradicionalmente. Fonte: COLNAGO; BRANDÃO, 2003.

Atenção: Qualidade dos materiais: profissionalmente, escolha sempre papéis de melhor qualidade (Canson, Fabriano, etc.), livre de ácidos e gramatura acima de 200g/m²; e boas marcas de tintas (Talens, Winsor & Newton, etc.) que ofereçam pigmentação correta das cores primárias. Isso lhe assegura a aquisição de tintas de excelente qualidade, fórmulas originais e verdadeiras. Não se pode confiar em outros fabricantes simplesmente pelo rótulo ou procedência da tinta. Mesmo uma tinta importada e cara pode apresentar pigmentos inapropriados para o estudo da cor nesta disciplina. Além disso, os bons fabricantes disponibilizam nos rótulos e na internet diversas especificações a respeito da fabricação de seus materiais e catálogos científicos para download. Bons fabricantes, como a holandesa Royal Talens, a inglesa Winsor & Newton e a francesa Sennelier, por exemplo, indicam nos rótulos dos produtos o pigmento encontrado nas tintas.

Leitura das embalagens: Informações sobre o pigmento amarelo limão primário Talens. Fonte: <http://www.talens.com>.

<p>Explanation of the signs from left to right</p> <p>Example:</p> <p>Lemon yellow (P)</p>  <p>++ 205 PY3 </p>	<p>+++ = degree of lightfastness</p> <p>+++ = 100 years completely lightfast under museum conditions (42 colours)</p> <p>++ = 25 - 100 years lightfast under museum conditions (13 colours)</p> <p>+ = 10 - 25 years lightfast under museum conditions (4 colours)</p> <p>° = 0 - 10 years lightfast under museum conditions (6 colours, store the paintings preferably in dark circumstances)</p> <p>The lightfastness of all these colours has been tested in accordance with ASTM Standard D4303.</p> <p>Letter behind the colour name: L = light, M = medium, D = deep</p>	<p>205 = colour number</p> <p>(P) = primary colour</p> <p> = also available in plastic bottle of 250 ml</p> <p>PY3 = pigments used</p>
--	--	--

Descrição dos pigmentos - Exemplos²⁹⁵: PW = Pigment White PW4 - (pigment name) = zinc oxide - 77947 (pigment number); PW - White pigments; PW6 - Titanium white; PY - Yellow pigments; PY35 - Cadmium yellow; PO - Orange pigments; PO34 - Azo orange; PR - Red pigments; PR112 - Naphthol red; PV - Violet pigments; PV19 - Quinacridone rose; PB - Blue pigments; PB29 - Ultramarine; PG - Green pigments; PG7 - Phthalo green; PBr - Brown pigments; PBr7 - Natural umber; PBk - Black pigments; PBk11 - Oxide black.

Resistência à luminosidade: O grau de resistência à luminosidade de uma cor indica a medida que uma cor, como substância, é danificada pela luz ultravioleta. Luz ultravioleta é um componente tanto da luz natural quanto da luz artificial. Tem a capacidade de desagregar substâncias colorantes; a cor "desaparece" com o tempo. A velocidade desse fenômeno depende da natureza da substância colorante, em combinação com a quantidade de luz ultravioleta. Algumas cores começam a

²⁹⁵ Royal Talens. Disponível em <http://www.talens.com>.

desvanecerem-se após alguns dias, outros depois de muitos anos ou mesmo durar milênios. Bons fabricantes indicam nos rótulos dos produtos uma escala em símbolos para os seus produtos:

Símbolos Royal Talens

Os símbolos das embalagens devem ser lidos da seguinte forma:

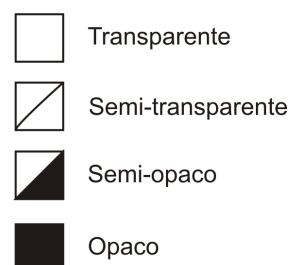
- = 0 - 10 anos de incidência de luz sob condições de museu
- + = 10 - 25 anos de incidência de luz sob condições de museu
- ++ = 25 - 100 anos de incidência de luz sob condições de museu
- +++ = pelo menos 100 anos de incidência de luz sob condições de museu.

Símbolos Sennelier

Os símbolos das embalagens devem ser lidos da seguinte forma:

- = pouca resistência
- ★ = baixa resistência
- ★★ = boa resistência
- ★★★ = excelente resistência

Hierarquia das linhas de tintas: Os fabricantes disponibilizam no mercado diversas linhas de uma mesma tinta, com variados preços e qualidades diferentes. Este fato se dá pela composição dos materiais, onde os mais caros são produzidos com pigmentos de melhor qualidade ou em maior quantidade, além de aglutinantes, cargas e adjuvantes mais puros e refinados. As aquarelas Talens possuem três linhas; Rembrandt, Van Gogh e ArtCreation. Rembrandt é a mais profissional, pois possui maior concentração de pigmentos e uma goma arábica mais refinada, fazendo seu custo aumentar consideravelmente. Em seguida, vem a linha Van Gogh como intermediária entre a Rembrandt e a ArtCreation, sendo esta última destinada para iniciantes e estudantes, de baixo custo. Não significa que não obtemos bons resultados com materiais de baixo custo, pois quando se exerce a criatividade não podemos impor limites; porém, em nível técnico, quando a arte é percebida do ponto de vista científico, exigindo análises de constituição, forma, resistência e compatibilidade, devemos escolher sempre os melhores materiais. Vale reforçar que, para estudantes de arte e profissionais em geral, a escolha desses materiais é decisiva na qualidade e resultado final de qualquer trabalho.



Opacidade e transparência: Outra propriedade dos pigmentos é opacidade ou transparência. Pinte com um pigmento opaco e irá esconder o suporte trabalhado (poder de cobertura), quando aplicada em uma determinada espessura. Pinte com um pigmento mais transparente e o brilho do suporte

integrará a cor obtida (a exemplo da aquarela). Nem todos os pigmentos opacos são tão opacos, e nem tão transparentes. Muitas variações são possíveis, desde muito transparente e muito opaca. Algumas tintas são sempre opacas, como o guache, pois possuem em sua composição cargas – além dos pigmentos - que anulam a transparência, intensificando o poder de cobertura.

Granulometria do pigmento: é a análise da forma, dimensão e textura do pigmento. Suas dimensões são medidas em microns e as formas se definem em esferóides, laminadas, aciculares, prismáticas, conferindo opacidade ou transparência. As marcas Talens e Sennelier usam os seguintes símbolos para determinar a opacidade e transparência:

Lista de materiais:

1 pote de Guache Ciano 501 - Marca Talens – 16ml

1 pote de Guache Magenta 397 - Marca Talens – 16ml

1 pote de Guache Amarelo limão 205 - Marca Talens – 16ml

1 pote de Guache Preto 737 - Marca Talens – 16ml

1 pote de Guache Branco 100 - Marca Talens – 16ml

Pincéis de pelo de marta tropical ou sintéticos, redondos e chatos, diversos tamanhos;

Papel canson branco gramatura acima de 200g/m², tamanho A4.

Papéis coloridos diversos e baratos (*colorset, colorplus, creative paper, etc.*), maior número de cores possível.

Materiais diversos: lápis, tesoura, cola, régua, estilete, fita crepe, copo para água, godê para tintas.

Filtro de café de papel.

Pasta catálogo com 50 plásticos.

EXERCÍCIOS COM TINTAS

Escalas de matizes e valores:

► Exercício 1: Criação das cores primárias, secundárias, terciárias e quaternárias (intermediárias).

Matizes ou tons: Alguns autores e sistemas de cores também definem tom da mesma forma que matiz. São cores puras obtidas através da mistura de duas primárias, sem a mistura de preto e branco. Em uma prancha, pintar 3 escalas (9 graduações cada) , de maneira que o centro apresente uma proporção visual aproximada de 1:1 (a cor secundária):

a - Ciano ao magenta,

b - Ciano ao amarelo,

c - Amarelo ao magenta (secundária vermelho)

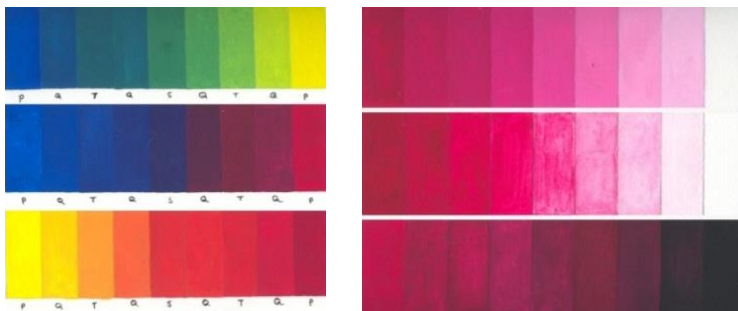
d - Amarelo ao magenta (secundária laranja).

► Exercício 2: As escalas de valores se relacionam com a luminosidade a partir do preto e do branco.

Uma escala de valor é formada pela cor, passando da cor + preto até a cor + branco. O termo *valor* é

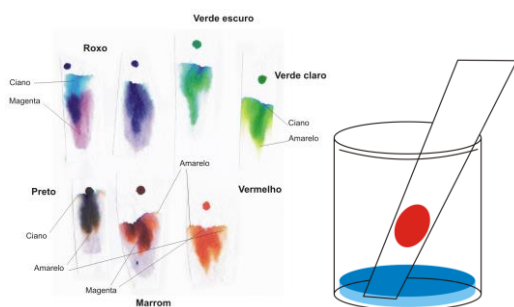
adotado de acordo com o Sistema Munsell. Em uma prancha, escolher uma cor pura e realizar da seguinte forma (9 graduações):

- a – Escala de valor: da cor pura ao branco;
- b – Escala de valor: da cor pura ao preto (menos na cor preta);
- c – Escala de valor: da cor pura ao branco do papel (transparência).



Separação de cores com canetas hidrográficas:

► **Exercício 3:** É uma forma de “retroceder” um processo que parece difícil, o de mistura das cores primárias. Deve ser feito com canetas hidrográficas solúveis em água. Cortaremos várias tiras longas de filtro de papel para café, com 3 centímetros de largura e 5 centímetros de comprimento, e faremos uma bolinha de cada cor em uma das pontas, mas não muito rente a extremidade. Coloque um pouco de água em um copo de vidro e deite a tira de papel dentro dele, de forma que a água esteja em um nível baixo e não atinja a bolinha de cor. Assim que o filtro de papel começar a puxar a água para cima e chegar na área colorida, ocorrerá a separação das cores, pois uma cor pode se dissolver mais depressa que a outra. Mas atenção: algumas tintas podem não ser solúveis em água e outras não possuem misturas.



Cores análogas e complementares:

Dizemos que uma cor é análoga à outra quando essa cor apresenta, em sua composição, uma semelhança significativa de matiz, tom e intensidade entre si. Sempre se encontram vizinhas ou próximas no disco cromático. As cores complementares se definem como cores opostas no disco cromático, que se harmonizam, gerando o cinza neutro, e que, juntas, possuem as cores primárias em sua totalidade. Entre outras características, elas possuem um alto poder de contraste quando trabalhadas em uma composição.

O amarelo e o azul-violeta representam o contraste máximo entre cores puras no contraste de intensidades.

O ciano e o laranja representam o contraste máximo de cores quentes e frias.

O magenta e verde são tons complementares que possuem a mesma intensidade.



Cores análogas e cores complementares. Marcelo Albuquerque, 2009. Uma árvore com cores análogas e outra com complementares. Observe como o contraste com cores complementares é mais intenso. Marcelo Albuquerque, 2008.

- ▶ **Exercício 4:** desenvolver uma composição “figura-fundo” com cores análogas e outra, igual, com cores complementares, usando as duas metades da folha.
- ▶ **Exercício 5:** pesquise dois artistas e cole uma imagem de cada um onde apresentam composições em que desenvolvem relações entre cores complementares. Comente-as com um pequeno texto, justificando sua escolha.

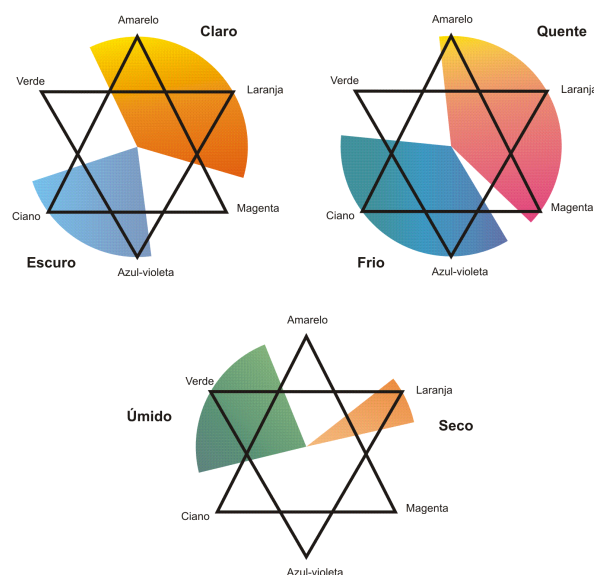
Temperatura das cores: As cores podem ser distinguidas pela sua temperatura, ou seja, por sensações térmicas causadas em nós. Essas sensações podem alterar de acordo com diversos fatores, como, por exemplo, aspectos culturais, onde uma cor pode produzir uma sensação diversa à outra cultura, ou aparentar outra temperatura quando associada a uma outra cor. Um azul pode significar frescor e alegria em um país tropical, e em um país temperado pode significar frio e tristeza. O gênero musical *Blues* deriva da expressão inglesa onde *blue* (azul) tem a conotação de tristeza e melancolia. No entanto, podemos classificá-las, independentes de aspectos culturais e simbolismos, como quentes, frias e neutras. Segundo Albers:

“No que diz respeito ao quente e ao frio, a tradição ocidental aceita que normalmente o azul parece frio, e que o grupo adjacente amarelo-laranja-vermelho parece quente. Como qualquer temperatura pode ser percebida

como mais alta ou mais baixa em comparação com outras temperaturas, essas qualificações são apenas relativas. Portanto, também existe a possibilidade de azuis quentes e vermelhos frios no âmbito de seus próprios matizes (ALBERS, 2006, p. 80).

Relações associadas à temperatura: Assim como podemos relacionar as cores às sensações térmicas de quente e frio, podemos percebê-las através de relações análogas. Estas relações são aplicadas em larga escala na comunicação, além da própria arte.

► **Exercício 6:** em uma prancha - ou duas - realizar quatro pares de temas. As pinturas não devem ser figurativas para que a forma não influencie a leitura, e que apenas as cores indiquem as qualidades dos temas. Assim, através das cores, podemos propor alguns temas: grande/pequeno, jovem/velho, dor/prazer, alegria/tristeza, vida/morte, natural/artificial, bom/mau, saúde/doença, amargo/doce, entre tantos outros. A turma poderá propor seus próprios temas, promovendo maior interatividade e interesse, intensificando os resultados finais.



Adaptado de Albers, p. 81.

► **Exercício cores quentes 7 - Cores quentes:** Desenvolver uma pintura (figurativa, abstrata, geométrica, etc.) utilizando somente cores quentes, em uma metade da folha. Na outra metade, cole uma reprodução de uma obra de arte que apresente predominantemente cores quentes.

► **Exercício cores frias 8 - Cores frias:** Desenvolver uma pintura (figurativa, abstrata, geométrica, etc.) utilizando somente cores frias, em uma metade da folha. Na outra metade, cole uma reprodução de uma obra de arte que apresente predominantemente cores frias.

► **Exercício cores neutras 9 - Cores neutras:** as cores neutras, no conceito popular, são formadas pelo preto, branco, cinzas, ocre, sombrias e pastéis. Elas também são obtidas com a adição de preto e branco em tons, assim como a mistura entre cores complementares. Desenvolver uma pintura

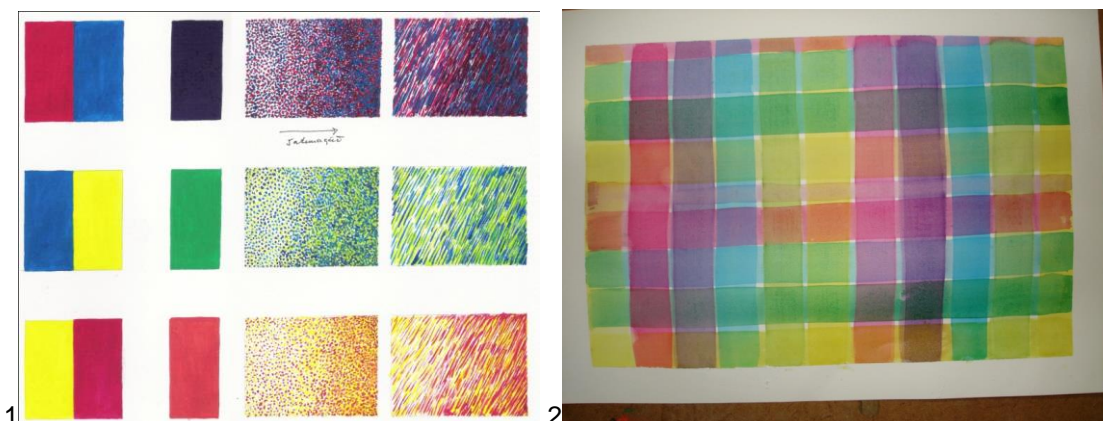
(figurativa, abstrata, geométrica, etc.) utilizando somente cores neutras, em uma metade da folha. Na outra metade, cole uma reprodução de uma obra de arte que apresente predominantemente cores neutras.

Mistura ótica por pontilhismo e tracejados: As misturas óticas são misturas de cores que não se fundem entre si, ou seja, duas cores distintas e não misturadas são combinadas para gerar uma terceira. Para fazermos um verde por mistura simples, basta apenas adicionar a tinta ciano e a tinta amarelo para produzirmos uma tinta verde. Com a mistura ótica, o ciano e o amarelo não se fundem, ficando separados. As cores ainda podem ser opacas ou transparentes, que mesmo assim, em técnicas diferentes, obtemos também misturas óticas. Ver *Neo-impressionismo*.

Mistura ótica por velaturas: As velaturas são tons de cores obtidas com transparências. A tinta, portanto, deve ser aplicada de forma bem diluída a fim de revelar o suporte ou a camada por trás, permitindo que esta camada anterior interfira em sua tonalidade. A primeira camada precisa estar completamente seca para depois aplicar a segunda, e assim sucessivamente, caso contrário ocorreria mistura de tintas, como um refluxo. Quando o processo envolve apenas uma camada transparente sobre outra, alguns artistas não a consideram uma velatura plena, mais complexa, denominando o processo de *camada sobre camada* apenas. Porém, é um conceito bastante discutível, que pode variar novamente de região para região, de escola para escola. O conceito de veladura parte daqui: é a técnica onde, através de pinceladas com a tinta bastante diluída, se trabalha diversas camadas até se chegar à tonalidade desejada.

► Exercício 10: Colar, em uma das metades da prancha, uma reprodução de uma obra de arte. Na outra metade, através de pontos e tracejados, realizar uma reprodução com pontilhismo ou tracejado, apenas com cores primárias, onde a junção de duas primárias obtenha o efeito da cor secundária (no mínimo 8 x 8 cm). Observe a distancia entre os pontos na relação de saturação. Observar a presença do branco do suporte nas áreas não-saturadas. A imagem a seguir apresenta um esquema de misturas entre pares de cores primárias.

► Exercício 11: Em uma prancha, criar faixas com as cores primárias e secundárias na vertical, deixando um espaço em branco entre elas. Após a secagem completa, realizar diversas faixas na horizontal por cima das verticais, respeitando os mesmos espaços brancos entre elas. Perceba que, na interseção entre as cores, obtemos tonalidades equivalentes à mistura delas, através da sobreposição.



(1) Pontos e tracejados não-saturados a saturados. Marcelo Albuquerque, 2008. (2) Exercício de veladuras ou camadas sobre camadas com guache.

► Exercício 12: Em uma prancha, desenvolver uma pintura livre usando os conceitos abordados até aqui (um ou vários).

EXERCÍCIOS COM PAPÉIS

Utilizando papéis coloridos aumentamos a dinâmica e agilidade do exercício, barateando os custos com materiais e evitando um gasto desnecessário de tintas profissionais. Outra vantagem é a reprodutibilidade dos exercícios infinitas vezes, tarefa dificultada quando partimos para mistura das tintas. Na prática do *Laboratório de Cor*, podemos observar, baseados nas instruções de Albers, que:

- Os papéis coloridos nos fornecem uma grande variedade de matizes e tons;
- Os papéis agilizam o processo por já estarem na cor desejada, ampliando o número de exercícios em relação ao tempo;
- Tem baixo custo; pode-se usar desde papéis especiais como recortes de revistas;
- Os alunos podem trocar entre si as cores que lhes interessam, aumentando a paleta de trabalho coletivo;
- Evita a mistura de tintas e inevitável desperdício de tempo e disposição;
- Diferente das tintas, o papel colorido permite o uso da mesma cor em diversos exercícios, facilitando a comparação;
- Elimina as marcas de pincel e textura, homogeneizando a densidade, intensidade, limites indefinidos e outras imprecisões.
- Não há o interesse em gerar “belas” composições, expressividade ou efeitos decorativos e estéticos, mas sim o interesse perceptivo;
- Por fim, encontrar a cor certa para o efeito desejado, em pouco tempo.

Relatividade do fenômeno cromático:

“Para utilizar a cor de maneira eficaz, é preciso reconhecer que a cor sempre engana.” (ALBERS, 2009, p. 3)

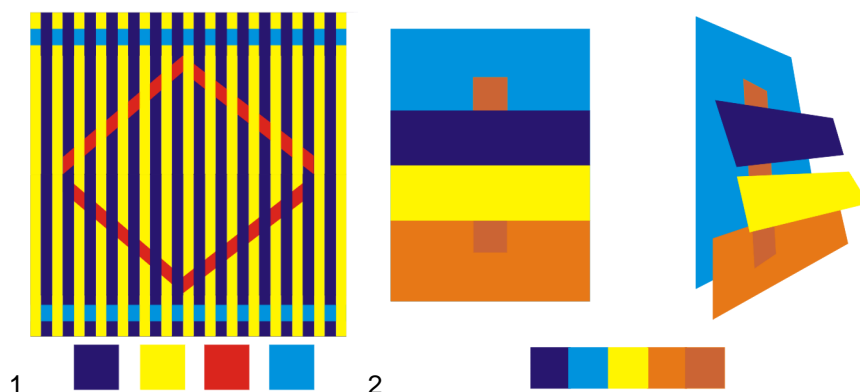
A relatividade das cores está associada às misturas óticas e à nossa percepção; na verdade, os fenômenos relativos da cor e suas interações são explicados pela psicologia da percepção e fundamentam diversos processos científicos e técnicos de obtenção de cores. Uma impressão em policromia, por exemplo, utiliza ao mesmo tempo os princípios de mistura de tintas frescas, sobreposições de camadas transparentes, misturas óticas e contrastes simultâneos. O que vemos como imagem pode ser tanto uma técnica aplicada separadamente como um agregado de várias outras no mesmo objeto. Da mesma forma acontece com a indústria têxtil, onde as cores podem ser obtidas através de tintas e estampas, ou através de um arranjo de fios coloridos, formando uma cor ou imagem. Albers direciona os estudos para o estudante de arte estar atento à aplicação desses princípios na arte, na arquitetura, na tecelagem, no projeto de interiores e na produção visual e gráfica para a mídia impressa em todos os níveis tecnológicos (ALBERS, 2009. P. IX). Seus princípios (Albers) pedagógicos eram:

- Na percepção visual, quase nunca se vê a cor como ela é fisicamente;
- A cor é o meio mais relativo dentre outros empregados na arte;
- É preciso reconhecer que a cor sempre engana;
- Uma cor evoca inúmeras leituras;
- Uma cor deve ser analisada por contraste e comparação a outra;
- A prática precede a teoria;
- O fato físico não é coerente com o efeito psíquico;
- Os exercícios são explicados e ilustrados para não sugerir a resposta, mas uma forma de estudar e reinventar o mesmo princípio;
- Seu estudo não se refere à pigmentos e corantes, mas na interação perceptiva.

Segundo Josef Albers: *Se alguém disser “vermelho” (o nome de uma cor) e houver 50 pessoas ouvindo, pode se esperar que haverá 50 vermelhos em suas mentes* (ALBERS, 2009, p. 6).

Interação das cores e contraste simultâneo:

Considero o *Vermelho e ciano em mutações cromáticas*, de Israel Pedrosa, uma das imagens mais representativas do efeito de contraste simultâneo. Observe como o vermelho e o ciano se alteram de acordo com os contrastes, aumentando ou diminuindo de acordo com o nosso ponto de vista. Ao lado a mais famosa colagem de Josef Albers, o estudo IV-1. Perceba como os dois quadrados menores, iguais, nos parecem de cores diferentes.



Adaptado de PEDROSA, 2003. P. 138. Adaptado de ALBERS, 2009. P. 104.

► **Exercício 13:** realizar duas colagens, em pranchas separadas, sendo:

- uma adaptação (não reproduzir) do *Vermelho e ciano em mutações cromáticas*.
- uma colagem com cores e formas a sua escolha, diferentes do *Vermelho e ciano em mutações cromáticas* e do *Estudo IV-1*.

Uma cor parece duas cores: Através dos contrastes simultâneos, como vimos anteriormente, uma única cor pode aparentar duas distintas, de acordo com o fundo. Perceba que a linha que une os dois X revela a verdadeira cor. Abaixo, a impressão cromática causada pelo efeito.

► **Exercício 14:** realizar uma colagem segundo o exemplo ao lado, alterando as cores e formas, de forma a produzir o mesmo efeito.

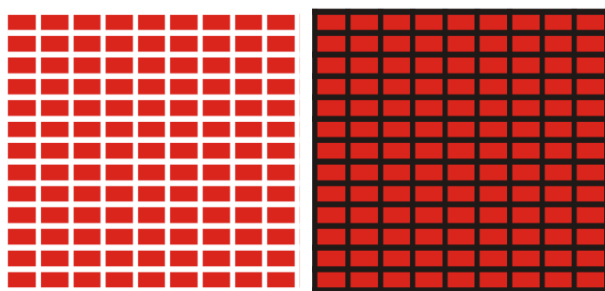
Tornando duas cores diferentes iguais (subtração da cor): Neste outro exemplo, a imagem é formada por 4 cores. Mas a sensação visual fornece apenas 3 cores. Abaixo, percebemos como as diagonais são diferentes quando invertemos os fundos. Neste outro exemplo à direita, descrito como um dos mais ousados para Albers, vemos a força do preto e dos cinzas. Os dois quadrados cinzas são praticamente iguais quando estão inseridos em um contexto com fundos altamente contrastantes. Só percebemos a diferença quando vemo-los separados (abaixo). Caso contrário passariam despercebidos.



Uma cor parece duas. Adaptado de ALBERS, 2009. P. 119). Tornando duas cores diferentes iguais. Adaptado de ALBERS, 2009. P. 117

► Exercício 15: a partir dos exemplos descritos, criar uma colagem com os mesmos princípios, mostrando separadamente as cores utilizadas. ().

Efeito Bezold: Wilhelm von Bezold (1837-1907), meteorologista alemão, criava desenhos para tapetes como passatempo. Ele percebeu o contraste simultâneo em seus desenhos, e nos indica também uma aplicação desses conceitos não só nas artes plásticas, mas em qualquer lugar onde forem aplicadas cores, como na arquitetura, por exemplo. Imagine um edifício onde o arquiteto trabalhe esses efeitos na fachada. Com poucas cores, ele pode ter um leque de possibilidades em misturar tintas. Podemos perceber o contraste simultâneo acontecendo aqui por causa das grades branca e preta em contraste com o vermelho. O mesmo vermelho aumenta o tom na presença do preto. Será que em nossas casas encontramos bons exemplos desse efeito nos tapetes, azulejos, ladrilhos hidráulicos, toalhas, roupas, pisos e estofados?

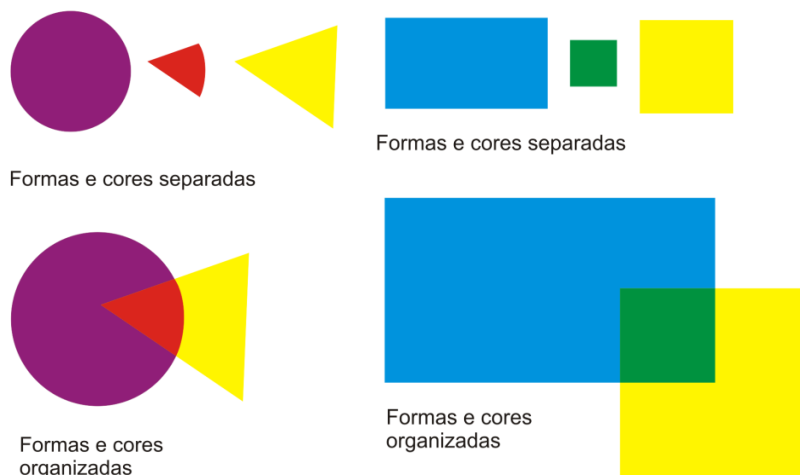


Adaptado de ALBERS, 2009, p. 133.

► Exercício 16: a partir dos exemplos descritos, criar uma adaptação com os mesmos princípios.

Profundidade com cores - efeitos de transparência: Os efeitos de transparência têm peculiar interesse no estudo da interatividade entre as cores por proporcionar um dos mais ricos exemplos de como estes conhecimentos podem ser aplicados e vistos em nosso cotidiano. São princípios utilizados não só por artistas plásticos, mas está presente também nas artes visuais em geral: artes gráficas, ilustração, design em geral, estamperia, etc. Este princípio cria a ilusão de que cores opacas se tornam translúcidas, revelando as camadas inferiores, dando a idéia de papéis vegetais ou acetatos coloridos, além da sensação de espaço.

► Exercício 17: em uma prancha, realizar, através de colagens, transparências com pedaços de cores.



Adaptado de ALBERS, p. 32.

► **Exercício 18:** Composição. Através dos conceitos de forma e composição, realizar três colagens diversas, observando os conceitos de peso, espaço, equilíbrio, simetria, assimetria, etc.

AULAS TEÓRICAS E TRABALHO TEÓRICO

As aulas teóricas oferecem suporte para o entendimento da cor a partir de um estudo dos movimentos artísticos, conceitos, estética e técnicas. O roteiro histórico se divide da seguinte forma:

- Introdução ao estudo da cor: A cor como fenômeno social e linguagem.
- A cor na Antiguidade e Idade Média.
- A cor do Renascimento ao séc. XIX: Desenho *versus* cor, A cor e a ciência, O legado de Goethe.
- A cor no modernismo: A situação da cor no final do século XIX, As vanguardas modernas, Bauhaus.
- A cor na contemporaneidade: Josef Albers, Cor industrial, Conceitualismo, Cor e espaço, Tradição monocromática do séc. XX, Neoexpressionismo, Interseções com o design, artes gráficas e ilustração, A cor nas exposições recentes.

► Análise do processo criativo – EM DUPLA

Ao desenvolver o trabalho teórico “Análise do processo criativo”, o aluno deve ater-se aos princípios físicos constitutivos das obras de arte (materiais, suportes, tintas, etc.), aos princípios técnicos dos artistas (execução da obra, técnica, gestualidade, composição, sintetização, etc.) e aos princípios que estruturam sua obra conceitualmente (idéias, estilos, movimentos, estética e filosofia, etc.), relacionando-os e apresentando-os na forma de slides em sala de aula.

Artistas: serão definidos em sala de aula.

Critérios de apresentação:

- apresentação no Data show, da forma que achar melhor (PowerPoint, de preferência);
- imagens com boa definição e boas referências (da internet, verificar a definição em pixels para a imagem não “pixelar”);
- 20 minutos por dupla.
- Entregar o conteúdo por escrito. Não há a necessidade de imprimir as imagens (estas deverão aparecer em boa quantidade e qualidade na apresentação de slides).

Conteúdo:

- Breve histórico do artista;
- época, estilos, movimentos;
- materiais utilizados pelo artista;
- relação entre os materiais e seus fundamentos conceituais;
- vídeos, caso haja (filmes, documentários, Youtube, etc.);
- bibliografia e referências oficiais e confiáveis.

DISTRIBUIÇÃO DE PONTOS**EXERCÍCIOS COM TINTAS – 60,0**

Exercício 1: 5,0

Exercício 2: 5,0

Exercício 3: 2,0

Exercício 4: 4,0

Exercício 5: 4,0

Exercício 6: 5,0

Exercício 7: 5,0

Exercício 8: 5,0

Exercício 9: 5,0

Exercício 10: 5,0

Exercício 11: 5,0

Exercício 12: 6,0

EXERCÍCIOS COM PAPÉIS – 24,0

Exercício 13: 4,0

Exercício 14: 4,0

Exercício 15: 4,0

Exercício 16: 4,0

Exercício 17: 4,0

Exercício 18: 4,0

TRABALHO TEÓRICO: 10,0

FREQÜÊNCIA, PARTICIPAÇÃO E INTERESSE: 10,0

BOM TRABALHO!!! NÃO DEIXE TUDO PARA O FINAL!!!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: (vide Dissertação)