

ARTE CONTEMPORÂNEA E OS DESDOBRAMENTOS DA COR¹

Laura CARVALHO²

Pró-Cor Associação do Brasil

RESUMO

A arte contemporânea legitima a cor despojando-a das técnicas tradicionais da pintura e transgride plataformas ao pensar em novas modalidades da imagem: coloca o espectador e o espaço como elementos centrais da experiência cromática. Cor é sensação proporcionada pela imagem – esta não mais assimilada a partir de constituintes tradicionais (a tela, a tinta) – em instalações e intervenções urbanas. Dos anos 60 até hoje, o papel da cor no campo da visualidade contemporânea foi profundamente repensado pela arte. Carlos Cruz-Diez (Venezuela), Hélio Oiticica (Brasil) e Daniel Buren (França) figuram como bastiões dessa guinada conceitual, eles instauraram novas formulações cromáticas em instalações e intervenções: fizeram da cor uma maneira de despertar no espectador a sensibilidade cotidiana e atenção à paisagem. Para eles, a cor mostra o espaço em sua natureza social; como afirmou Oiticica, “a cor é a primeira revelação do mundo”.

INTRODUÇÃO

O século XX foi determinante na valorização da cor no domínio da arte e da cultura. A arte moderna emancipa a cor como elemento pictórico, destitui a mimesis de seu campo privilegiado e passa a considerar o material cromático dentro do domínio da subjetividade. A arte contemporânea, por sua vez, avalia a perspectiva moderna, retira da cor o seu caráter de expressão pessoal para criar novos parâmetros - mais objetivos e impessoais - na maneira pela qual ela se transforma em imagem.

Não é possível acompanhar a rápida transformação do papel da cor na arte do século XX sem levar em conta o legado de Marcel Duchamp³ para a arte contemporânea. O artista francês,

¹ Trabalho apresentado no encontro internacional AIC 2015 – Tokyo, organizado pela Association Internationale de la Couleur (AIC) e Color Science Association of Japan (CSAJ), ocorrido em Tóquio, Japão (maio de 2015).

² Laura Carvalho é pesquisadora sobre cor e diretora de arte brasileira. Graduada em Audiovisual pela Universidade de São Paulo e mestre em Teoria e Estética do Cinema pela mesma instituição de ensino. Sua pesquisa acadêmica estabelece um paralelo entre cor, cinema e artes visuais, principalmente arte moderna e contemporânea. Os resultados de sua investigação foram apresentados em conferências no Brasil e no exterior, incluindo países como Espanha (2012) e Inglaterra (2009 e 2010). Tem trabalhos realizados como diretora de arte e cenógrafa para cinema, performance e teatro.

³ Ann TEMKIN, 2008. “Color shift” in Color chart: Reinventing color, 1950 to today. New York: The Museum of Modern Art, p.16-27.

através do *readymade*, articula sua crítica à institucionalização da obra de arte e a primazia do objeto feito pelo artista: a pintura, sua dimensão aurática e sua desarticulação com a dinâmica social. Duchamp incorpora objetos do cotidiano - o banal e o ordinário - no campo da produção artística para destituir o caráter artesanal da arte e de sua relação exclusiva com o gênio artístico.

Duchamp notadamente não foi um artista da cor, mas o debate por ele engendrado ressoa na maneira como ela foi assimilada na arte a partir dos anos 50 e 60. A cor manufaturada ou industrial assume um distanciamento de seu processo artesanal de produção; as tintas em tubo são substituídas por aquelas encontradas em lojas não dedicadas ao fazer artístico, como as tintas de alvenaria ou automotivas. Não há neste momento um desarranjo entre prática artística com os elementos da vida cotidiana, a cor ingressa no mundo da arte como sendo um elemento presente no mundo real.

No campo da instalação e da intervenção urbana, que é o foco deste presente texto, artistas validaram a metodologia de Duchamp de dupla maneira: não apenas questionaram o museu enquanto espaço que referenda o valor da arte, como também pensaram no modo de inserir a arte na cultura visual contemporânea, através da cor e da paisagem urbana.

Hélio Oiticica, Carlos Cruz-Diez e Daniel Buren, com atenção aos diferentes contextos em que seus trabalhos se desenvolveram, se destacam na utilização da cor em poéticas de campo ampliado⁴, tomando aqui o célebre termo de Rosalind Krauss. Eles não apartam suas preferências pessoais por determinadas formas ou matizes - como as listras de Buren, a geometria de Cruz-Diez e as cores primárias de Oiticica - mas dimensionam suas escolhas estéticas de acordo com as cores, os materiais e o design encontrados no campo da produção industrial.

Isso não significa que o dispositivo visual destes artistas seja uma entrega ao mundo da produção capitalista; ao contrário, através do lançamento da cor no espaço tridimensional, Oiticica, Cruz-Diez e Buren encamparam uma crítica aos espaços institucionais da arte e a maneira como a experiência cotidiana negligencia o olhar. Para eles, a cor mostra o espaço em sua natureza social.

HÉLIO OITICICA

A trajetória do artista brasileiro se desenvolve na medida em que ele busca solucionar problemas de ordem artística através da cor. Oiticica não apenas se figura como um destaque na produção contemporânea brasileira, como também um daqueles que melhor desenvolveu a cor dentro de um prisma que leva em conta os debates correntes em torno da arte e a inserção do seu projeto dentro de um contexto subdesenvolvido, tal como o brasileiro.

⁴ Rosalind KRAUSS, 1979. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, spring, 31-44.

Para Oiticica, a cor tinha a necessidade de sair da moldura da tela e alcançar uma projeção no espaço. Essa evasiva da cor procurava dismantlar tradicionais categorias de arte, como a pintura e a escultura. O artista criou ao longo dos anos uma série de projetos, que podem ser identificados por nomes específicos: Núcleo, Penetrável, Parangolé e Bólide. Concentremo-nos na série dos penetráveis, em especial a série *Magic Square*.

De escala arquitetônica, *Magic Square* busca um envolvimento do espectador pela cor. Nove quadrados feitos em alvenaria de medidas 4,5X4,5m formam amplas paredes coloridas que simulam labirintos. A cor se corporifica na estrutura da obra, tintas de alvenaria recobrem as faces dos quadrados, cujos matizes podem variar entre o branco, magenta, azul, vermelho, laranja e amarelo. Outros elementos do universo industrial são utilizados na obra, como o acrílico azul em *Magic Square#5* (1978, Figura 1).



Figura 1: Hélio Oiticica, *Magic Square#5*, 1978.

Oiticica, com esse arranjo ousado, assume as qualidades híbridas da obra, que flerta com a pintura, a escultura e a arquitetura. Em *Magic Square#5*, a estrutura labiríntica possibilita que o público passe pelos campos de cor, caminhe por suas paredes, recoste-se sobre elas, observe a luz azul que passa pela chapa de acrílico, atente-se à paisagem que envolve a instalação. O dispositivo criado por ele reafirma o caráter coletivo do projeto. A palavra “square” assume ao menos dois significados: um que alude à dimensão arquitetônica da obra (em quadrados de medida fixa); outro que remete ao espaço público da praça e sua relação com o entorno, tornando a instalação propensa a promover encontros entre pessoas e entre essas e o espaço circundante.

A obra de grandes dimensões é claramente um elemento exógeno à paisagem onde está inserida (como é o caso do *Magic Square#5*, localizado na floresta da Tijuca no Rio de

Janeiro). Através da cor, as paredes se destacam do entorno e ativam a experiência sensorial do público, cumprindo aqui uma dimensão física e social da obra. Física por exigir a presença corporal do espectador dentro da instalação; social, pois ele anda por seus labirintos, é convidado a se libertar do maçante e anticriativo cotidiano⁵ para adquirir uma nova experiência através da arte. O conjunto formal projetado por Oiticica inaugura uma dimensão mágica, como se a instalação estivesse na ordem do fantasioso dentro de uma paisagem que reconhecivelmente não lhe pertence.

O projeto de Hélio mescla intelectualidade e intuição, o arranjo cromático estabelecido por ele se desvincula de uma propensão simbólica da cor, negando possíveis associações entre cor e sua significação cultural. O artista debate de maneira profunda a importância da cor numa teia social na qual a instalação se fixa. A paleta buscada por ele não é a dos pintores, nem dos arquitetos, mas sim um dado visual que se coloca como uma frente independente, leve e solta, capaz de abarcar o espectador num universo de sensações.

CARLOS CRUZ-DIEZ

No contexto latino americano e sua situação na arte internacional, o venezuelano Carlos Cruz-Diez assume relevância no desenvolvimento da cor no campo tridimensional. Ele parte de um estudo cuidadoso das cores no campo da ciência, da arte gráfica e da pintura, movido pela curiosidade em associar pesquisa científica e produção artística na busca por novos materiais industriais a serem inseridos em suas obras.

De pintor de cavalete a designer e ilustrador, Cruz-Diez persistiu na maneira como a cor pode ser registrada como imagem. Assim, sua extensa carreira lida com materiais diversos (papel cartão, madeira, alumínio, plástico, lâmpadas de led, etc), adaptados a pressupostos estéticos específicos. Por essa diversidade de materiais, que possibilitam uma variedade de conceitos, sua arte vai ao encontro da arte cinética, da arte geométrica, construtiva, do cinema expandido e do *site specific*.

Tal como Oiticica e Buren, Cruz-Diez se põe como avesso a associações simbólicas da cor, não a condiciona a um caráter mítico de interpretação. O que ele propõe é uma cor emancipada de sua carga cultural para ser recriada de acordo com a experiência do espectador. A cor é um organismo vivo, mutante e cujo reconhecimento depende da interação das pessoas com sua obra, como se nossa visão também fosse algo instável a ser transformado. Sua investigação resultou no estudo da cor aditiva, subtrativa ou refletida e levou-o a criar séries de obras: Adición Cromática (adição cromática), Inducción Cromática (indução cromática), Fisicromía (fisicromia), Ambientación Cromática (ambientação cromática), Cromosaturación (cromossaturação).

⁵ Pedrosa, "Os objetos de Hélio Oiticica".

A Adição Cromática se funda no conceito de irradiação da cor, quando duas cores se tocam e geram opticamente uma terceira. Determinados trabalhos de adição cromática se fundem à Ambientação Cromática, quando, por exemplo, o fenômeno da cor irradiada está presente em formas urbanas, na faixa de pedestres - recurso que utilizou como experiência *site specific* em diversos países (Figura 2) - ou ainda nos painéis ou pisos associados à arquitetura de aeroportos (*Pisos y muros de Color Aditivo en el hall central del aeropuerto*, 1974).



Figura 2: Carlos Cruz-Diez,
*Chromatic Addition –
Liverpool One*, 2014.

A Indução Cromática, por sua vez, se alicerça no fenômeno da pós-imagem ou persistência retiniana. Estruturas lineares capturam a cor complementar, portanto, a presença da cor se dá como de maneira física (cor primária) e virtual (complementar). Novamente as faixas de pedestres, sob o conceito da indução cromática, entram como recurso visual eficiente na integração entre arte e espaço urbano.

Por fim, as Cromossaturações promovem uma vivência física da cor. Elas estimulam modos de pensar, ver e agir. Cruz-Diez realizou essa série ao longo das décadas e foi alterando seu formato e suporte, ora em construções com material transparente, ora utilizando lâmpadas de led. Ele realizou, por exemplo, projetos alocados na cidade de Paris, *Chromosaturation pour une allée publique* (1969), que permitiram a vivência coletiva da cor através de uma instalação no ambiente urbano. Um evento simples como esse convida o transeunte a ser um público em potencial, um espectador capaz de explorar seus domínios perceptivos sobre o espaço instalativo e sobre o espaço urbano onde a obra se construiu. Como um todo, o empenho de Cruz-Diez ao longo de sua vasta produção está numa dinâmica social da cor, em proporcionar uma experiência individual e coletiva que descondiciona a visão do homem e leva-o a reconhecer a potência do seu olhar.

DANIEL BUREN

O artista francês assume o *readymade* como um novo repertório da cultura visual contemporânea. Buren não invalida a postura crítica de Duchamp, apenas reconfigura a arte a partir da observação da sociedade de consumo. O artista trabalha a repetição da forma (as famosas listras de 8,7cm intercaladas entre branco e cor, marca identitária de seu trabalho) em suportes diversos, que levam a obra a se mesclar à paisagem da cidade e à sua enfática produção de símbolos da cultura de massas.

Buren atribui a criação de sua ferramenta visual, as reiteradas listras, à observação dos tecidos encontrados no Mercado de Saint-Pierre, Paris. São signos sem significado, de aparente neutralidade e imutabilidade. Suas cores também não partilham de uma simbologia culturalmente dada ou de uma carga emocional prescrita. Assim são seus projetos *Affiches Sauvages* e *Papiers Collés* (desenvolvidos a partir de 1968 e 1969, Figura 3), propostas ousadas que levam a cabo a discussão em torno da imagem no espaço urbano, sua banalidade diante dos eventos da vida social.



Figure 3: Daniel Buren, *Affichages Sauvages*, 1968.

O método consiste em colar essas obras em muros e paredes como se fossem meros cartazes, reproduzíveis e ordinários, cuja identidade do artista permanece anônima. As obras se fundem à miscelânea visual própria da sociedade contemporânea. A intervenção urbana é um gesto de modificar visualmente uma realidade já dada, sem pedir permissão a algum órgão público ou privado para sua execução.

Ambas as séries não são isentas de ambigüidade: ao passo que seguem mimetizadas dentro de um conjunto de informações, as obras são intencionalmente coladas, se tornam presentes na visualidade própria da cultura contemporânea por um meio não institucional: não são propaganda porque não foram elaboradas por uma agência de publicidade, e não são dignas

obras de arte (no sentido aurático e burguês do termo) porque o artista permanece em seu anonimato e recusa o museu como espaço cultural e privilegiado da arte.

Buren propõe uma quebra da normalidade cotidiana e exige do espectador a atenção ao desinteressante, a observação da desintegração das listras como marca autoral e do gênio artístico. Ele recusa a pintura como recurso estético e transforma paulatinamente suas obras em objetos do mundo comum (que podem ser bandeiras, toalhas, cartazes, etc). Apesar da aparente forma estática das suas obras, essas acompanham a transformação do espaço exterior, estão emaranhadas no conjunto arquitetônico, econômico e político da cidade. O artista dá visibilidade à arquitetura urbana e torna invisível o museu como espaço institucional da arte⁶.

CONCLUSÃO

Uma das assertivas mais importantes da arte contemporânea em relação à cor foi colocar o artista como observador do alcance social da arte a partir da dinâmica que ela estabelece com o espaço urbano. Apesar de oriundos de contextos diversos e cujos trabalhos se acoplam em debates de perspectivas teóricas diferentes, Oiticica, Cruz-Diez e Buren reintegram a cor na arte: a arquitetura e a cor como formas da cultura visual contemporânea. As obras invalidam os museus como lugares oficiais da arte e retiram da cor seu valor simbólico associado a significados de ordem cultural. A ida da cor ao espaço – na instalação e na cidade – transforma a experiência cotidiana numa experiência estética. Para eles, cor, arte e vida não se destoam, unem-se na tentativa de reestabelecer e atualizar o olhar do público sobre os eventos rotineiros.

⁶Anne Rorimer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATCHELOR, David. 2008. *Colour - Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- BUREN, Daniel. 2009 (1969-70). Beware!, *Art in Theory, 1900-2000*. Blackwell Publishing 861-867.
- CRUZ-DIEZ, Carlos. 2009 (1989). *Reflections on Color*. Juan March Foundation/Cruz-Diez Foundation.
- JIMENEZ, Ariel. 2014. *Carlos Cruz-Diez Conversa com Ariel Jimenez*. Cosac Naify.
- Krauss, Rosalind. 1979. *Sculpture in the Expanded Field*, October, spring 31-44.
- MACHADO, Tiago. 2011. *O Efeito Beaubourg na Perspectiva de Daniel Buren*, Angelus Novus (2) 142-161.
- OITICICA, Hélio. 1960-61. *Vários Escritos*. Itaú Cultural.
- PEDROSA, Mário. 2004 (1961). Os projetos de Hélio Oiticica, *Acadêmicos e Modernos*. EDUSP 341-343.
- RORIMER Anne. 2002. *Daniel Buren, From Painting to Architecture*, Parkett 66 61-68.
- SALZSTEIN, Sônia. 1995. *Autonomia e Subjetividade na Obra de Hélio Oiticica*, Novos Estudos CEBRAP (41) 150-160.
- TEMKIN, Ann. 2008. "Color shift", *Color chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. The Museum of Modern Art 16-27.

Endereço: Laura CARVALHO, Pró-Cor Associação do Brasil

E-mails: contato@lauracarvalhoarte.com, laura.carvalho.h@gmail.com

Website: lauracarvalhoarte.com