

PEQUENA HISTÓRIA DO AZUL
O AZUL COMO IMAGEM E LIMITE DO VISÍVEL:
MANLIO BRUSATIN E A PERSPECTIVA PICTÓRICA

Ana Cravo

(Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa)

A história das cores é uma história feita de contrastes sobre a eleição de tonalidades, as suas nomenclaturas, usos e costumes, saberes e ofícios, artes, mutações simbólicas e estilísticas, onde podemos descobrir a permanência da imagem da cor, ou a de tonalidades dominantes, como sejam as que se relacionam com o vermelho, o azul, o amarelo, o branco e o negro. Falamos de contrastes a propósito de pares de tonalidades e evocamos na superfície, o lado tangível das dominantes, que a história da vida foi conferindo – o vermelho desde Adão e o azul do Céu, porque nos relaciona com a origem e a cultura europeia, desde a Grécia, até ao renascimento, passando por Roma e os seus imperadores, pela nobreza cavaleiresca e pelo poder clerical. O vermelho será dito, usado e tinto na sua derivação púrpura, e continuará na história como símbolo de realeza, magnificência, evocando também o manto de Cristo, enquanto o seu par azul iluminará o manto de Maria. Mas ao apontarmos o vermelho e o azul como dominantes complementares e toantes da história e da civilização europeia, devemos compreender ainda todas as outras cores. Na sua pretensa ausência elas são também representativas destas modulações e de uma complexa ordem de trazer à superfície e guardar na profundidade os símbolos na sua emanção, as formas na sua composição, os saberes na sua relação com a ciência e a tecnologia e, ainda, a arte nos seus enigmas e histórias paralelas, ou em contra-ponto ao mundo do poder e das imagens que ele escolhe para melhor se fazer evocar.

Não há uma pequena história do azul, assim como não haverá uma grande história do púrpura, do branco e do negro e do amarelo, sem

tomarmos em conta também o lugar de cores como o verde e o violeta¹, ou ainda a oposição que todas elas parecem fazer a cores e tonalidades associadas à escatologia da vida humana, à invisibilidade da pobreza, à sujidade do castanho e dos tons crus nos panejamentos do povo, quando não eram tintos ou sequer branqueados.²

Storia dei colori, de Manlio Brusatin³, é um livro para anotar e refazer a história da arte da pintura, que se completa com outras obras sobre Arte e a Ciência da Cor, mas que condensa, de um modo perspicaz, a relação da sociedade e da cultura com a emancipação da arte. Sobretudo, obrigando-nos a raciocinar de novo sobre as questões da cor e a história da pintura, como algo que deve remontar, ainda, à história da cor, compreendendo-a como primordial para apreender demoradamente uma poética que, afinal de contas, tem como médium a cor, ou a luz e as sombras de onde emanam todas as cores, considerando variáveis fundamentais sobre a velha e a nova consciência das mutações do seu uso, costumes, do estilo e génese das obras de arte.

Resumidamente, podemos dizer que há dois eixos particularmente fundamentais na nossa consciência histórica sobre a vivência e as metáforas das cores: a relação figura/desenho/representação do mundo, em oposição à coloração da figura, ao seu emolduramento, à decoração e à evocação do seu estatuto de matéria sonhadora – a visão da cor como complementar ao discurso representativo até à revolução do romantismo e trânsito para o modernismo. O outro eixo, que compõe a oposição entre luz /sombra, evoca na sua essência a ciência, a racionalidade, a teoria e o espírito, os magistérios, em contraponto à magia, à superstição, a várias mândias – deixa-nos ver a cor a funcionar como um manual de comportamentos sociais de ordem sentimental, onde se compilam mistérios menores e efeminados, presentes no amor popular, no amor cortês, lugares de ofícios como os de tinturaria, deixados nas periferias das medinas, como misteres do saber de gente de baixo *status social*. Estas duas vertentes podem ser, ainda, exemplificadas pela oposição entre pintores florentinos e venezianos, na forma mesmo como Caravaggio é visto como um desenhador ainda menor (Caravaggio não usa esboços mas parte da cor para construir as figuras). Também no valor atribuído a Durer, Miguel Ângelo, Rafael e Leonardo e a toda a pintura renascentista, e, depois, no iluminismo, onde a pintura de Rembrandt, pastosa e linearmente esboroada, contrasta com a sobriedade do retrato burguês, em pose e traje negro,

¹ Cf. Manlio Brusatin, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000, pp. 28-31.

² Cf. Manlio Brusatin *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000, Cap. II «Il colore come figura e destino».

³ Manlio Brusatin, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000.

definida sobre a linearidade das figuras, enfim, com a disciplinaridade de todo o pensamento cartesiano. Como diz Brusatin: «*A cor da luz do dia que penetra no interior e envolve o retrato flamengo «em negro», é ouro puro e dinheiro sonante no projecto de todos aqueles olhos» brilhantes e ardentes. Rembrandt mostra, pelo contrário, que através do empastamento de uma matéria interior e contrastada, este ouro estimável estilo da riqueza, que chegou a ser o desejo do século de ouro, se transforma, por um jogo burlesco, em nada mais que mera merda.*»⁴

Podemos dizer que o azul tem uma história na história do mundo e da consciência do homem, que Brusatin a distingue como algo que começa a partir da sua relação com o lado da dominante vermelho, sendo o seu par, a oponente azul, a tonalidade que tingem e colore a figura e que simboliza o que mais se opõe à matéria e à vida, mas que ainda assim será exemplo fundamental nela, pois se refere a tudo o que há de etéreo, como o aquoso, o vazio do céu, o ar, a atmosfera, e que o homem conhece em grandes dimensões. Como Brusatin vai referindo, o azul passa a ter um lugar na representação do divino, como presença simbólica, ajustando-se como um contraste clássico entre o amarelo e o azul, que ainda hoje tomamos do exemplo da expressão: «ouro sobre azul!»

Com efeito, o azul, desde a iluminura passando pela pintura tardo-medieval e da pré-renascença, começa gradativamente a substituir os fundos dourados e icónicos, comuns ao Ocidente e ao Oriente, e torna-se mesmo medida e matéria de avaliação do custo da obra do pintor, que vende a obra em função da quantidade e da qualidade da natureza dos azuis que nela emprega. Este será apenas um exemplo de como na história do azul, quer a natureza simbólica das imagens, quer a matéria química, quer a qualidade espacial, o sincronizam com a história da sua complementaridade e paradoxal consonância de ser uma tonalidade mais apropriada para a figuração imaterial, mas que é respeitada e, que funciona, também, conotando-se ao claro/escuro como metáfora da imagem da sombra, pensada a partir da espiritualidade e dos limites da visibilidade da luz, ou da sua transparência e metáforas de intersecção.

Por isso, talvez o mais relevante com relação ao azul, designe imagens sintomáticas da expressão do seu carácter de qualidade espacial fronteiriça, de todas as condições de limite ou questões e problemas dos traçados de uma definição que tem um futuro e um espaço além dela. Algo que nos

⁴ Cf. «*Il colore della luci del giorno che entra in un interno e circonda il ritratto flammíngo «in nero», é oro zecchino e denaro sonante nel progetto di «quelgli occhi» lucidi e ardenti. Rembrandt invece mostra che attraverso l'impasto di una interna e contrastata materia, quest'altra stimabile materia della ricchezza che è diventata il desiderio del «secol d'oro», si transforma per un gioco di beffa, in nient'altro che merda.*» Manlio Brusatin, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000, p. 58.

permite ver como o azul é uma cor que atravessou a história, distinguindo-se e, simultaneamente, dando continuidade a outras dominantes, tal como a do vermelho, na sua primordial ligação ao que se mostra brutal e irruptivamente vital. Brusatin anota também a sua importância em turquesa – tom de azul representativo da religião e poder no oriente ou das civilizações afro-orientais, que também se combina com o ocre e com o ouro e, de como, a ocidente, o azul escuro se mantém, com este turquesa, num diálogo de consonância tonal, mas nessa sua distinção tímbrica, religiosa, que se estende à heráldica, aos veludos e aos fundos pictóricos.⁵

Serão vários os exemplos que Brusatin descreve ou simplesmente anota, de modo a podermos dizer que o azul se afirma, na história Ocidental da cor, como uma tonalidade dominante de bom gosto acerca do lado sombra, como uma imagem cuja importância refere os contrastes cromáticos e que pode ser especialmente sentida, pensada e composta metaforicamente, para referir a mutabilidade das formas e a sua fronteira com o vazio e a totalidade – o negro e o escuro de um lado e, do outro lado, a importância do amarelo, do branco ou da luz.

Podemos pois dizer que o azul é um aliado mais discreto mas imprescindível na história das cores, algo que compreende o lado da hierarquia dos valores simbólicos das figuras, mas também o ritmo do nascer do sol e do fim do dia e todas as metáforas que evocam o nascer e o morrer, da vida para além da morte, até às ideias de passagem e de distância. A sua história passa também pela singularidade da obra de Leonardo e da pintura renascentista – o azul começa a ser pensado como uma cor ligada à distância e à subtração da luz, que quer representar o plano do homem e um fundo onde ele se inscreve em perspectiva, que já se vai alongando ao infinito da imagem. Assim, fazendo-nos tomar consciência da sua relação com a sua qualidade atmosférica e a evanescência da visão e da cor, no espaço distante, a perder-se de vista, mas, ao mesmo tempo, ainda, na sua pretensa relação com o domínio da figura, da representação e ainda da qualidade científica que o saber pictórico requer sobre si, pela primeira vez na história, e a propósito desta visão focal, que julga atingir a perfeição plena da representação do real. Por tudo isto, o azul atmosférico parece desenhar figuras e lugares mais decorativos, enfim, menos verosímeis e que se animam de uma inspiração mais sonhadora do que representativa. Talvez seja nesta qualidade de dar visibilidade e referência ao distante, que pode ainda transformar-se em Rafael, naquilo que melhor se define como o azul do céu, de espaço celeste e das suas ternas figuras de beleza, provavelmente já demasiado pictóricas e distantes de toda a pintura centrada no desenho e sua representatividade focal do real.

⁵ Cf. Manlio Brusatin, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000, p. 28.

Ou, pelo contrário, comportar uma mais tenebrosa atmosfera como em Hugo Van der Goes, ainda que este lhes anteceda na história, passando depois a tomar o lugar nos inquietantes crepúsculos do romantismo como os de Caspar D. Friedriech. E deste modo, comportando, em geral, qualidades imprescindíveis para todas as questões que no livro de Brusatin são capitulares e que referem desde a sensação e corpo das cores, as suas figuras e destino, até às acções e paixões, passando pelos seus paradigmas e legados pictóricos e pela referência epistemológica do conhecimento da cor, da percepção visual e da sua ciência e teoria.

Por isso a história das cores na sua mutação e ordem de referências para a questão da perspectiva pictórica, parece começar na possibilidade de deixar-se fazer fluir num espaço poético, cuja dimensão é a da relação entre a qualidade expansiva da dominante azul e a vibração total do branco, ou a radiação vibrante do vermelho e do amarelo, numa anotação sobre a proporcionalidade entre o mais próximo e o mais distante, ou o amarelo e o azul escuro. O dourado, o amarelo e o vermelho que podem servir de primeiro plano, o azul que sempre nos remete para o distante e para as questões dos limites e da transposição dos limites, do finito e do infinito, ou daquilo que pode mediar e anotar a passagem entre eles. Até que finalmente (1665-6) a questão da luz e do espectro mensurável faz definir, por sua vez, a natureza da questão cromática aferindo-a a uma fonte causal – à luz, ao branco e às tonalidades de luz – assim como à oposição na ordem electromagnética e quântica que coloca o amarelo e o vermelho, o azul e o violeta nos extremos da refacção do espectro luminoso.

Quando pensamos no azul pensamos poder conferir-lhe sempre uma organicidade, dar-lhe uma ordem que o conota como uma unidade ou sistema, onde o contraste, a complementaridade, as variações, sobretudo aquelas que dizem respeito ao uso das misturas subtractivas e aditivas se sintonizam, a tal ponto, que mesmo a teoria da gravidade de Newton sai tangivelmente mais reforçada, por se fazer acompanhar da teoria da refacção da luz e das possibilidades desta poder ser apresentada como prova científica, a partir de um simples prisma. Por isso, a história das cores compreende, paradoxalmente, que também daqui saia reforçada a consciência sobre a dimensão do ver pictórico, isto é: paralelamente à fisicalidade de Newton, cresce a importância de considerar o fenómeno lumínico e cromático como algo que se relaciona com a condição humana da visão, deste com a sua organicidade vital que, assim, faz passagem da representação do ver focal e renascentista para a contemplação subjectiva da pintura, numa nova revolução sobre a diferença entre o ver poético e a desumanidade do saber catóptrico e científico.⁶

⁶ Cf. Manlio Brusatin, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000, p. 64.

Goethe é o representante da outra teoria da cor que considera a perspectiva pictórica e a importância da visão humana e que o romantismo explora e que contrapõe a Newton. Uma dimensão espiritual, onde a natureza das cores e da visão humana compreendem um percurso de valores relativos de composição poética, abrindo espaço para a discussão entre a opacidade e a transparência da síntese das cores, que substitui o branco pelo cinzento, a refração da luz pela importância da complementaridade das misturas substractivas, porque, como explica Goethe – a cor está unida, indistintamente ao negro e ao branco que, misturados, dão o cinzento: é o cinzento, então, e não o branco, a cor que reúne e funde todas as outras cores.⁷

Neste ponto aquilo que se discute é a experiência da composição e a natureza psicológica dos arranjos que compreendem a forma da cor e a cor como propriedade geradora de modulações da forma. À teoria das cores de Goethe sucedem-se várias novas teorias como a da escola goetheana de Rudolf Steiner, que tem como princípio a essência ou natureza das cores, numa relação com as faculdades humanas e toda a sua evolução cósmica, considerando a arte um meio por excelência na experiência da dimensão espiritual do homem. No modelo antroposófico da escola de R. Steiner, a luz e a escuridão são os eixos da ciência espiritual onde o mundo da cor funciona como uma dimensão de aprendizagem, onde a consciência encontra um caminho significativo, partindo da experiência das cores (como imagens, brilhos e sombras) e da relação do homem com uma unidade cosmogónica onde há uma constante evolução.⁸ É Goethe e este último autor que lêem muitos dos pintores do início do modernismo, como Kandinsky, Itten, Matisse e a que se ajustam outras influências teosóficas como as de Helena Blavatsky, que se concentram na dimensão espiritual e interior de que Kandinsky fala. De todos os modos é com Goethe e a antroposofia goetheana de Rudolf Steiner que a pintura descobre também uma relação com um princípio ordenador que faz acentuar, quer a dimensão interior do homem, quer a sua natureza cosmogónica.⁹ Encontram-se no mesmo princípio ordenador de uma evolução criativa, que parece ser substancialmente dirigida por experiências de meditação e criação poética da cor e dos sons, que acreditam poder associar o ser humano a estados de consciência de uma unidade cosmológica, muito distante de tudo aquilo que diga respeito à natureza externa e instantanea-

⁷ Cf. Idem, p. 96.

⁸ Referimo-nos, em particular, à edição francesa das conferências do autor, proferidas em Dornach, entre 1914 e 1924. Cf. Rudolf Steiner, *Nature des Couleurs*, Suisse, Editions Antroposophiques Romandes, 1978.

⁹ Cf. Manlio Brusatin, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000, p. 110.

mente modeladora, e basicamente, distanciando-se do “cientifismo” cromático implícito nas ideias do impressionismo. Esta noção de que a cor ou o som constituem processos de experiência de dimensões espirituais e evolutivas, tem uma importância fundamental para o aprofundamento e desenvolvimento de qualidades e princípios da espacialidade da cor, ou finalmente para a sua emancipação em relação à figura que deixa de ser um conteúdo mimético próximo do real, ou do traçado primordial na concepção das obras pictóricas e, como tal, algo que nos permite dizer ter contribuído para a gênese do nascimento da pintura abstracta e de muitas das teorias sobre analogias musicais entre a cor e o som, como a de *O espiritual na arte* de Kandinsky. Com efeito, entender e experienciar a cor do azul será também fazer isolar a sua experiência, ou considerar a cor na sua natureza expressiva de passagem entre o princípio e o futuro, entre a dimensão da visibilidade última do espaço antes da escuridão, ou ainda como expressão da analogia entre a sua dimensão de cor que atravessa o espaço, à semelhança do timbre de uma flauta, do azul escuro como o som do violoncelo.¹⁰

O Cavaleiro Azul – Kandinsky

Talvez também por isso a obra *O cavaleiro azul* de Kandinsky ilustre bem esta nova viragem da cor no romantismo estendendo-se ao mesmo tempo ao modernismo. De facto a pintura abstracta de Kandinsky e dos seus contemporâneos começa nesta mesma visão da história da cor, sentindo-a como uma fonte de saber intemporal: as cores recriam o ritmo da vida, noite/dia, à imagem da escuridão e da luz que sempre tem que se fazer mostrar pelas cores. São como um fundamento apropriado para os pintores, seus cavaleiros, desenvolverem na dimensão espacial da composição, algo que, no entanto se fará ressoar desde lá atrás, como uma natureza interior que deverá ser recuperada. *O cavaleiro azul*,¹¹ é pois uma obra simbólica desta perspectiva e da apresentação intelectual da relação entre as questões da cor e da filosofia da imagem poética, que com Klee, Itten e a Bauhaus¹² vai ganhando contornos para veicular a pintura a uma

¹⁰ Cf. Manlio Brusatin, *Storia del Colori*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000, p. 106.

¹¹ O grupo o Cavaleiro Azul (Der Blaue Reiter) sucede ao grupo a Ponte (Die Brücke) em 1911. Foi fundado por Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, Paul Klee, Alfred Kublin. Editam o *Almanach der Blaue Reiter* e organizam exposições (a primeira em Dezembro de 1911). Sobre o nome escolhido, Kandinsky referirá, mais tarde (1930), que ambos (Franz Marc e ele próprio) amavam o azul e que Marc gostava de cavalos e ele de cavaleiros.

¹² Cf. Manlio Brusatin, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000, p. 83

escola onde a cor é forma, e a forma pode ser a modulação expressiva de uma interioridade que requer para o ofício da pintura a sagesa de uma experiência sensível, mas não totalmente diletante, nem demasiado desprezada do mundo como totalidade.¹³ Assim sendo, pensando numa singularidade de uma escola poética que tenta encontrar na cor um princípio para um sistema de educação da razão sensível e do seu propósito de traçar caminhos, onde a arte e os artistas são pioneiros, vanguardas de um saber estético a que os outros poderão aceder num tempo futuro, ou com um atraso de aprendizagem, como Kandinsky explica na sua teoria sobre a sociedade a arte e o artista, esquematizada num triângulo, onde o artista ocupa o vértice, como um ser distante e isolado da maioria que sustenta a base. No entanto, devemos anotar, de novo, que muitas outras teorias sobre a cor ganham um impacto e um dinamismo com o fim do século XIX, tal como a de Chevreul, um sábio químico que, em 1840, vai também influenciar as gerações de pintores como Delacroix, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Léger, Klee, Delaunay. Neste contexto, a pintura desenvolve novas propostas de teorias da cor, construídas numa certa ordem, onde a palavra teoria implica a experiência e o conhecimento científico, mas também a experiência pictórica, ainda, todos os seus segredos químicos e uma certa alquimia que passa pelos tons e modulações especiais de cada um, como por exemplo a das pastas móveis de contrastes intempéstivos de Van Gogh, e as tonalidades contíguas dos amarelos e ocres de Gauguin, como este último explicita: «*linhas horizontais ondulantes – acorde de laranja e de azul ligados pelos amarelos e os violetas e aos tons derivados destes.*»¹⁴

Azul Klein

Talvez esta perspectiva optimista, crente numa religiosidade entre a arte e o homem, tenha sido várias vezes sentida como uma corrente singular entre as vanguardas modernistas, talvez ela possa, não obstante as tentativas da vanguarda para a construção de uma linguagem da arte autónoma, pensar-se como algo que permanece ou que atravessa o modernismo, numa tonalidade mística que pode ser sempre sustentada pela própria naturalidade com que a pintura continua a afirmar-se como um mister de saber e experiência da cor.

Yves Klein entra na história da arte como pintor abstracto e faz um caderno de pinturas onde a cor é reduzida a formas canónicas e regulares

¹³ Cf. Idem, pp. 79-91.

¹⁴ P. Gauguin «Cahier pour Aline» 1982, *opus cit.* in *Catalogue de la Rétrospective Gauguin*, Paris, Grand Palais, 1989, p. 280.

que nos ensinam a questionar a singularidade da imagem na arte através do poder e das qualidades da cor. Yves Klein pinta manchas uníssonas de cor sobre fundos brancos, neutros e inócuos, para se concentrar na defesa da acuidade de cada uma das cores e levantar questões que exercitam problemas sobre a cor isolada na sua dimensão.¹⁵ Alterna esta questão transportando para o universo das figuras e das formas, pensando, também, nas suas possibilidades de construção frásica, observando conselhos para os compositores de música. Ao mesmo tempo, vai distinguindo a frase das cores, de um processo que faz analogias entre tons e escalas cromáticas, este último sustentado pela relação de proporcionalidade entre intervalos e cores complementares: «*se a retina fica exposta a uma sucessão de luzes coloridas, a aparência de qualquer de uma delas será modificada pela sua pós-imagem complementar, que persiste depois da cor que a precedeu de imediato. É necessário que o compositor de música cromática medite atentamente sobre este fenómeno e o seu controle, e a utilização engenhosa constituirão para ele um dos meios técnicos mais poderosos.*»¹⁶ Quando esta questão toma de repente mais dinâmica, Yves Klein começa a usar o tom azul justapondo-o, na sua natureza singularmente imaterial, em muitas obras. E o mesmo azul (um tom aparentado como o índigo), tomará para nós o nome da imagem “azul de Yves Klein” quando aparece a cobrir um corpo humano, objectos e formas tridimensionais de uso comum. Mas Yves Klein vai continuando um diálogo com a questão da essência da imagem azul, que, a dada altura, procura tornar-se mais claro: terá a cor que ver com uma essência que é dada

¹⁵ *Dans un manuscrit daté du 13 janvier 1955, Yves Klein écrit: “Hier soir mercredi, nous sommes allés dans un café d’abstraites... des abstraits étaient là. Ils sont facilement reconnaissables parce qu’ils dégagent une atmosphère de tableaux abstraits et puis on voit leurs tableaux dans leurs yeux. Peut-être ai-je des illusions, mais j’ai l’impression de voir tout cela. En tout cas, nous nous sommes assis avec eux... Puis, on en est venu à parler du livre Yves Peintures. Plus tard, comme on insistait pour que je le produise, je suis allé le chercher dans la voiture et l’ai jeté sur la table. Aux premières pages, déjà, les yeux des abstraits changèrent. Leurs yeux s’allumèrent et, dans le fond, apparaissaient de belles et pures couleurs unies. Cf. “Fac-similé, de um texto do pintor de 13 Jan.1955, apresentado na exposição, Yves Klein corps, couleur, immatériel, Centre Pompidou, éditions Dilecta, 05 FEV 2007. Cf. Silvia Guerra, in <http://artecapital.net/criticas.php?critica=70>, em 7 de Fev. 2010.*

¹⁶ «*Si la rétine est exposée à une succession de lumières colorées, l’apparence d’une quelconque d’entre elles sera modifiée par la post-image complémentaire persistant après la couleur qui la précède immédiatement. Il faudrait que le compositeur de musique chromatique garde constamment à l’esprit ce phénomène, et son contrôle comme son usage ingénieux constitueront pour lui un de ses moyens techniques les plus puissants.*» Cf., Yves Klein, *opus cit*, in Roque, George, *Art e Science de la Couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l’abstraction*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997. pp. 372-3.

por uma propriedade espacial, mas se jogarmos uma oposição entre natureza e forma, e a forma resultante delas for tão incongruente como aquela que relaciona a bidimensionalidade da imagem com a tridimensionalidade, teremos, pois, um objecto que se faz mais ausência que presença, teremos pois a impossibilidade de acreditarmos na matéria quando pintada de azul, ou de sentirmos os objectos atravessados por um vazio, ou esvaziados na sua natureza corpórea. Deste modo o azul ressurge como possibilidade de potenciar a visão dos limites e expressar a incongruência dos limites das formas, isolando as questões da cor na sua natureza espacial bidimensional. Melhor do que ninguém Klein explica na sua obra como o azul continua a provar-nos ser o limite da luz visível. Ainda, que nele haja espaço sobre algo que dificilmente se vê como credível, como definido e sentido nos seus limites, evocando então ainda a outra pergunta: não será que, na sua essência, o azul se projecta sempre na imagem, de tal modo que não se deixa materializar? Qual o poder que reside para além da dimensão da sua fronteira, ou o que se sucederá na nossa retina com relação ao espaço azul? Em que consistirá, finalmente, a tonalidade e o timbre do azul Klein? A verdade é que Yves Klein nos deixou uma cor de um azul intenso: o azul Yves Klein.¹⁷

Klein admirava a teoria da cor de Chevreul, porque nela os contrastes mistos incluem as variações sucessivas da cor, especialmente acerca dela ser experienciada pelo sujeito numa duração de contemplação, introduzindo questões de natureza semântica e sintáctica próprias, que compreendem, mais precisamente, uma acção no espaço e no tempo da visão da cor e se traduzem na consciência de criação de uma frase pictórica que o pintor compõe e o espectador lê.¹⁸ Assim, se para Klein o efeito do contraste não é uniforme, também a teoria sobre a harmonia das cores, que se desenvolveu desde Goethe até Kandinsky, tem novas “nuances”, em especial, na questão da importância dos contrastes simultâneos e mistos,¹⁹ pensados como um efeito da percepção do sujeito com relação ao tempo.

¹⁷ «An intense blue created and patented by the artist Yves Klein (1928-1962) together with Edouard Adam in 1955.» Cf. “c International Klein Blue”, in Paterson, Ian, *A dictionary of colour*, 1.^a ed., India, Thorogood, 2003, p. 213.

¹⁸ Cf., Klein, Yves, *opus cit.*, in Roque, George, *Art e Science de la Couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p. 373.

¹⁹ Devemos compreender como por exemplo que um azul inserido num fundo lilás tenderá a parecer mais vazio e sem força, mas pelo contrário, quando o lilás se torna sombrio, o azul ganha luminosidade, como descreve Itten. Cf. Johannes Itten, *Art de La Couleur*, Édition Abrégée, Dessain et Tolra, 2001, p 88.

Rothko e a espacialidade da Luz/sombra

Também para Rothko a dimensão espaço/temporal é em profundidade aquilo que constrói o drama e uma experiência religiosa que ele diz transmitir-se ao espectador, tal como ele a experienciou quando a pintou. Apesar da sua aparência abstracta, apesar da ausência de figuras, de figuras humanas, a pintura de Rothko constitui de um modo poético uma comoção para o drama trágico da condição humana. Com Rothko, uma pintura volta a ser um espaço de manchas coloridas, para o encontro das emoções humanas, pensado num efeito de comoção dramática do sujeito, num regresso à ideia de que a pintura fala sobre a vida e a sua possibilidade de transcendência, sobre o real trágico da vida do ser humano, tendo como bastante a mancha cromática.

Não podemos já dizer que a dominante da pintura de Rothko seja o azul, mas talvez possamos dizer mesmo que a pintura de Rothko nasce sobre o lado sombra e azul, e vai até à claridade, como se unisse o princípio e o fim da sombra/luz, e compreendesse, agora, uma dominante sombria mista que se ilumina. A questão técnica da mistura subtractiva tenderia ao cinza que todas as cores lumínicas produzem quando misturadas, mas mesmo assim teríamos que pensar num cinza colorido, ou sempre mostrando algo que é acrescentado ao cinzento, pois mesmo nas suas últimas pinturas haverá um laivo de luz branca amarelecida, que transparece num quase apagado ecrã de cinzento, que muito lentamente se vai apagando no escuro. Na verdade, os cinzentos de Rothko são aqueles que se geram desde a luz mostrada como cor, numa perspectiva pictórica como a de Goethe, Rudolf Steiner, Kandinsky, mas revelando a importância do tempo para a consideração dos efeitos subjectivos e dos contrastes mistos, sucessivos e acrescentados de cores sucedâneas, como sejam os do amarelo com o violeta, ou o do vermelho com o verde água, os magenta com os amarelos, e, numa reverberação alaranjada, como algo que se dilata para a frente e se contrai, em várias direcções. Há sempre um efeito de “cor-dinâmica” que podemos nomear, por exemplo, na dilatação de um malva alaranjado menos quente, ou ainda aqueles onde o azul emerge das misturas do vermelho em contrastes sucedâneos com castanho violáceos e brancos, para se projectar depois numa atmosfera pardo e amarelecida, pardo violácea, ou pardo alaranjada e ainda dourada ou verde água. A pintura de Rothko exemplifica, assim, a cor nas suas qualidades de espacialidade etérea, operando desde uma perspectiva atmosférica que consegue projectar-se desde lá atrás para um espaço em movimento, ou contraindo-se e fazendo-nos oscilar entre movimentos e diversas direcções, colorindo o nosso próprio espaço de espectadores, usando-nos e fazendo de nós a figuração humana da obra. – *«Eu vejo as minhas pinturas como dramas, as suas figuras como actores. Elas apare-*

*cem da necessidade de um grupo de actores que pode movimentar-se num palco sem inibições ou vergonha».*²⁰ Este efeito é algo semelhante com o que nos acontece ao caminharmos numa Medina como a de Chief-Chauewn em Marrocos, a pequena vila já conhecida pelo nome azul (azul turquesa afro-oriental), onde o ar que atravessamos é feito da reverberação turquesa, cor ainda dominante dos portais e umbrais das casas e que se desaperta entre as sombras e luzes, reflectindo-se sobre o branco da cal, enchendo as ruas labirínticas.

Em Rothko, contudo, não podemos dizer que a luz colorida que nos envolve seja turquesa, azul, verde, amarela, vermelha ou verde, ou violeta, mas um pouco de todas elas, ou especialmente, num leque tão rico, quanto as variações modais sobre as tonalidades em cada obra, – projecções luminosas de algumas destas tonalidades que se fazem oscilar entre elas e como luzes sobre o escuro, partindo de um efeito sucessivo de esboroamento dos contornos das manchas e da sobreposição de velaturas, que usam todo o espectro lumínico, especialmente fazendo-se combinar entre consonantes de cores secundárias, as suas complementares e outras tantas “nuances” de tonalidades sucedâneas ou contíguas. *«Talvez vós tenhais consciência de duas características que existem na minha pintura: as suas superfícies são expansivas e empurram-nos para fora em todas as direcções, ou as suas superfícies contraem-se e recuam para dentro em todas as direcções. Entre esses dois pólos podereis encontrar tudo o que eu quero dizer»*²¹. Assim há na sua pintura uma tonalidade de dimensão sombra que encontra sucessivamente pequenas irradiações do lado da luz, para se projectar ou fazer-nos mover perante a totalidade das percepções e efeitos dinâmicos sombra/luz, como ele explica: *«A progressão do trabalho de um pintor, na medida em que viaja no tempo, é uma viagem no tempo desde um ponto a outro ponto, para a claridade; transitando na eliminação de todos os obstáculos entre a ideia e o pintor, e entre o observador e a ideia.»*²²

²⁰ *«I think of my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers. They have been created from the need for a group of actors who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame»* Cf. Mark Rothko, Catalogue, org. National Gallery of Art, Washington, Yale, 1996, p. 341.

²¹ *«Maybe you have notice two characteristics existing in my paintings: either their surfaces are expansive and push outward in all directions, or their surfaces contract and rush inward in all directions. Between these poles you can find everything I want to say.»* Cf. idem, p. 299.

²² *«The progression of a painter's work, as it travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer»* Cf. Mark Rothko, e Barnett Newman, *Brief Manifesto*, in Adolph Gottlieb interview, New York Times, edition, June 13, 1943.

Gerhard Richter e a opacidade do branco ficcional

Em Gerhard Richter a imagem, na sua natureza pictórica, faz consonância com o fotografado e aquilo que pode ser o real da fotografia, como diz Roland Barthes: «este que é o que já foi». A semelhança de Rothko o empastamento e a sobreposição referem o tempo, usando diferentes e variadas tonalidades, confrontando-nos ainda com o tempo e memória da imagem visual. Mas, na sua obra, a pintura acentua e sobrepõe a questão: tudo se esvanece porque tanto nos é dado num esmaecimento suspenso do real da fotografia e na repetição da imagem da imagem, que se recria para reiterar a linguagem artística.²³

A propriedade de evanescência que vem do azul transpõe de novo a sua evocação – indirectamente como se tivesse pulado do imatérico azul para o branco, reinterpretando a luz das cores, num regresso implícito ao zero da imagem e à finitude da história da cor, que se atravessa na evocação do azul e das sombras, em direcção a um neo-impressionismo, que já não tem a mera consistência de um modelo natural, ou naturalmente impressivo, mas precisa dele como uma evocação processual. Já não é da sombra (ou o azul na sua mística tonalidade de escuridão), mas do lado do branco, parecendo poder criar tudo, que Richter recria especialmente uma opacidade/luz/cor, numa qualidade que parece descongelar-se numa realidade matérica e acinzentada, comportando um contexto entre o real desconstruído e o ficcional construído, tão estranho quanto o da existência dos “objectos azuis” de Klein. Talvez metaforizando o salto do vazio que Klein questionava e reabrindo as imagens do real e da vida, como se, no entanto, as imagens não pudessem ganhar a vitalidade que nascia outrora da luz originária e se abrissem em consonância aos reflexos cinzentos e metalizados dos edifícios e passeios da nova vida urbana. Mais máticas, as suas cores são agora, também, uma nova opacidade que se distancia do modelo anterior impressionista de Rothko, criado na sobreposição de transparências e “da sombra para a claridade”.

Será ainda assim do espaço esvaziado de um drama impessoal, exemplificado pelo branco, que o pictórico e a cor em Richter referem, quer a cultura da higienização, quer a qualidade neutra dos suportes das imagens, das paredes, dos pass-partouts das obras de arte. Por sobreposição matérica evoca a vida urbana radicalmente centrada no movimento da imagem, da ciber-visibilidade, da velocidade e da sua acelerada dimensão

²³ Entre outras, referimo-nos especialmente à série de fotografias pintadas, designadas como: *11-4-89*; *8-4-89*; *5 Juli-1994*; *11-2-98*; *22-4-07*; *43_7 April 05*. Cf. Botho Straub; Schneede; Uwe M.; Heinzelmann Markus e Siri Hustvedt, *Gerhard Richter, Overpainting Photos*, Hatje Cantz, 2008.

fusional entre os domínios poéticos, ligados ao mediatismo da imagem e à sua nova relação com a dimensão espaço-tempo-movimento, que deixa de ser dominada pelo cinema e que reitera a dimensão impressiva da fotografia, fazendo da cópia, e da imagem do real impresso, uma outra citação recriada pela sobreposição pictórica.

No entanto, talvez possamos dizer que, se o real e o ficcional são confrontados na imagem, é porque há de permeio um silêncio que é também uma sobreposição em sintonia ao branco, quando este funciona como possibilidade de todas as cores e por oposição ao preto, sintonizando ambos nos tons pratas e metalizados. Esta paridade de oposição vai, no entanto, reabrir a questão da opacidade e do silêncio sobrepujado na matéria, e evocado pelo branco (mais como princípio do neutro do que retorno à transparência da luz) e a do preto, enquanto sobreposição de matérias e gestos de forma pictórica, que recortam e grafam (que não modelam a cor no seu atravessar da luz e oscilação até à sombra). Em Richter a dominante tonal é a da opacidade da luz, onde o branco é como um princípio implícito na reiteração da imagem da arte, num modo subversivo de fazer alusão à realidade e ao princípio da luz. Ela acentua-se e concorda com essa qualidade construtiva/desconstrutiva a que a sua obra em geral faz referência, e ainda com a ideia de deixar um trilho ou um rasto impresso.²⁴ Encontra por isso a sua ambiguidade matéria/invisibilidade, aparentemente partindo de outra direcção no sistema transparência/luz/goetheano, apesar de manter o jogo entre a transposição dos limites e a forma da arte, pois a imagem é recuperada na sua essência ficcional.

A imagem em Richter é pois provocativa com relação a certo término, no sentido em que pressupõe que voltar ao início da luz nos obrigaria à desintegração desse impressionismo já ultimado. Por isso, é como uma nova vitalidade ferida povoada de cores, que se apresenta simultaneamente como desapropriada, recriada num lugar anódino, justapondo o problema da criação e dos limites da arte, ao que é um “já foi”, também do ponto de vista da perspectiva da cor. Assim, uma nova versão sobre o recomeço e a origem da essência da arte, que ao seu mesmo princípio se opõe, como uma transposição dos limites da sua história formal. Nela o minimalismo canónico deixa pressentir um lento desvanecer do que seria a verdadeira preposição de um recomeço a partir da luz/transparência, que é revisto pela opacidade, na ambiguidade de recriar do branco, como princípio, o empastamento e a sobreposição da matéria cromática.

Em qualquer dos sentidos, a imagem de Richter vai mantendo a oscilação entre o trágico e o vitalismo da forma; entre a importância de citar a cor como uma imagem-da-imagem da vida que, deste modo, se torna

²⁴ Cf. Gregor Stermmrich, “Gerhard Richter: Abstracion as Derailment” in *Gerhard Richter Large Abstracts*, edit by Wilmes, Ulrich, Hatje Cantz, s.d. pp. 19-32.

nostalgicamente alusiva a esse “já foi”. E, neste contexto, o pular, do ver através do escuro, para a opacidade do branco, implica a exemplaridade do jogo, na sua ambiguidade de relação da arte com um modelo real. A sua ambiguidade construtiva/desconstrutiva, que recompõe essa visão epistémica das histórias das cores e das suas revoluções pictóricas, vai comportando essa ideia do espectro de Newton e da sua luz branca, essa ideia de que o branco foi princípio e origem, matriz simbólica sobre o passado (e oposição ao futuro sombra/azul), fundamentalmente questionando sobre o modo de essa matriz poder ser, agora, dimensionada de outra forma. É da realidade plasticizada da técnica e da nova era (new-age) que o pictórico se propõe como se de facto já não fizesse sentido, ou, pelo contrário, fosse de facto o real, dado no seu único sentido: o da imagem e virtuosismo da arte, que faz questão de deixar visível um rasto processual.

ABSTRACT

*Little Blue Story. The Colour as Image and Limit of the Visible –
Manlio Brusatin and the Pictorial Perspective.*

Among the conscience of the intrinsic value of the pictorial, it resides a continuum understanding of which is fundamental in the relationships and contradictions of succedaneum poetic acts, and they will be better understood as the better we think as M. Brusatin, in order to «dedicate ourselves to the painting return». Reminding all that which was symptomatic and repeatedly hidden and deprecated by the draw – «the colour as decorative complement of the narrative allegory of art history», in our interpretation about *Storia dei Colori*, we follow the painting in its nature-temporal-space, seeing the “colour-image”, the “colour-shadow”, the “flux to light in white-opacity”. We count the intrinsic vitality of bluish life in people’s cultures; listening to it in its deepness, also in the singular profession’s act, as «once upon a time there was a time again, naturally, the once upon the time of being the Painter» as, for instance, Rafael, Kandinsky, Yves Klein, Mark Rothko and Gerhard Richter.

Keywords: Colours, Manlio Brusatin, Blue