

DAS TRÊS ESCALAS DO VERMELHO:

Objeto, Interiores e Arquitetura

Luiza Batista Amaral

O objetivo deste breve ensaio é discutir o processo de autonomia da cor no espaço através do alargamento das categorias de pintura e escultura, tendo como ponto principal a perda da moldura e da base; elementos estruturantes que historicamente mediam a relação dessas obras com o espaço. Para essa análise, parte-se do texto de Hélio Oiticica "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade" (1962) abordando a passagem da cor do quadro para o espaço, tecendo aproximações com outros artistas que também trabalham com essa autonomia da cor em diferentes escalas: na da arquitetura (como nas edificações de Lina Bo Bardi) e na dimensão de objeto (como na obra *Cubocor* de Aluísio Carvão). Esse caminho em direção à arquitetura da cor, no segundo momento, busca compreender a relação entre objeto, cor e cotidiano através da obra *Desvio para o vermelho/ Impregnação* (1967-84) de Cildo Meireles.

Autonomia da cor; Moldura; Pintura; Arquitetura

Introdução

Os *Núcleos* de Hélio Oiticica trabalham com uma nova concepção da cor, sendo um elemento estruturante da obra. A cor apresenta-se diretamente em contato com o espaço e com o fruidor, podendo ser manipulada e experimentada de outros modos, para além da relação contemplativa de observação dela no espaço delimitado pela moldura. Pode-se, através dessa obra, compreender as mudanças na composição do objeto artístico. Não se trata de uma pintura bidimensional, apresentada em uma parede que só permite um ângulo de observação de 180° graus, pelo contrário, é uma obra que paira sobre o espaço, pode ser observada por completo, rodeada e tocada, propondo uma nova concepção de tempo da obra.

Em "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade" (1962), texto publicado na revista *Habitat*, Oiticica narra seu processo criativo em torno da depuração da cor e sua leitura do espaço como elemento ativo na produção artística. Além disso, Oiticica faz uma leitura histórica da cor passando por obras de diferentes artistas, descrevendo mudanças na estrutura da pintura até sua integração com o espaço. No que toca a história da pintura, especialmente de sua atribuição mimética, é nítido o deslocamento do espaço para a área da tela. Neste caso, o espaço é levado para dentro da composição pictórica sendo compreendido como representação. Nos *Núcleos* do artista brasileiro, assim como explicita em seu texto, o espaço passa a ter uma função construtiva, é tomado como parte do corpo externo da obra.

A análise de Oiticica sobre essa tomada do espaço e da aproximação entre obra e indivíduo (obra/público), através da experimentação, expõe as diretrizes da produção artística brasileira gestada no movimento Neoconcreto, por meio das obras de artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros, e da conceituação do *não-objeto* — espinha dorsal desse movimento — feita pelo teórico e poeta Ferreira Gullar no texto "Teoria do Não-Objeto" (1959). Gullar afirma que esse conceito não designa um objeto negativo, a antítese do objeto. Trata-se de um objeto especial em que se realiza "a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico (...)" (GULLAR, 2015.p.85).

Oiticica, no mesmo texto, realiza uma análise sobre diferentes artistas que realizaram esse processo de depuração da cor e apresentação desse pigmento puro em composições como as de Yves Klein

(1928-62) e Mark Rothko (1903-70). Além desses artistas, Oiticica também destaca as transformações estruturais na pintura empreendida pelo norte-americano Jackson Pollock (1912-56). Esse percurso entre as obras dos "coloristas" permite compreender as mudanças da concepção de pintura e a construção de outras estruturas para ela, proposições que possibilitaram essa autonomização da cor e sua corporificação no espaço.

Chama atenção nessa análise de Oiticica a observação de obras de artistas como Pollock e Rothko, que apresentam pinturas em grandes dimensões e que beiram a escala arquitetônica. Além deles, composições como *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) de Barnett Newman (1905-70) — integrante do expressionismo abstrato — também indica outra escala para a pintura e uma aproximação com a arquitetura na medida em que essa obra, por exemplo, ocupa uma parede inteira e exige outra relação com o observador ao preencher essa grande área. Nesse ponto, a ampliação da escala da pintura faz com que essas fronteiras entre arquitetura e pintura/cor se tornem mais fluidas,

além de propor novas experiências de experimentação do pigmento integrado ao espaço e delimitado por ele, não mais pela moldura¹.

Esse percurso de experimentação da cor no espaço e a aproximação entre arquitetura e obra através da escala também é tensionada em instalações de Oiticica, como *Penetráveis e Invenção da cor*, *Penetrável Magic Square #5*, *De Luxe* (1977) executado após seu falecimento, exibido em Inhotim. Em ambas as obras, essa passagem da cor para a escala espacial se efetiva e convida o fruidor a percorrer o corpo do pigmento.

A corporificação da cor no espaço também se apresenta na arquitetura, especificamente nos projetos da ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-91), em que a cor, principalmente o verme-

lho, é apresentada como cor-pura no espaço, como indicam seus croquis e edificações como a Casa de Vidro (1951), o MASP (1957) e o SESC Pompeia (1982). Conforme analisa Olivia de Oliveira (2006), a presença da cor vermelha chama atenção na arquitetura de Bo Bardi. É um elemento intermitente que, inicialmente, em suas obras no Brasil, apresenta-se de forma “tímida”, pontualmente, na lateral da edificação e na gárgula da Casa de Vidro, e, ao longo do tempo, em outras obras, intensifica-se, como mostra o prédio do MASP e do SESC Pompeia. Observando esse processo de depuração da cor e a sua gradual caminhada para o tridimensional, Olivia de Oliveira pontua que o estudo da cor-pura e sua ocupação em uma escala espacial aparece nos croquis da arquiteta e possuem uma grande influência dos trabalhos de Yves Klein (1928-1962) — *Esculturas de Esponjas* (1960-62) e *Ex-voto* (1961), ofertado pelo artista ao Santuário de

1. No contexto do modernismo, a moldura não é um elemento que destaca a obra no espaço – como lembra Lorenzo Mammì (2012, p.57) –, mas sua montagem, sua exposição (*Darstellung*) no cubo branco passa a ser responsável por essa mediação entre obra e espaço. Logo, é possível compreender que a arquitetura e a montagem da obra passam a atuar no lugar da moldura, destacando esse estatuto de “coisa especial”. Como aponta Mammì (2015, p.57-58), após a dissolução da moldura o entreposto entre obra e mundo passa a ser a sua própria montagem no espaço expositivo que confere o distanciamento – *désappartenance* – entre obra e espaço comum.

Rita de Cascia, na Itália —, que influenciaram principalmente o projeto do SESC Pompeia, na composição dos ambientes interiores em que a arquiteta, assim como Klein, faz um estudo da cor pura (rosa, azul e vermelho) como indicam seus desenhos (OLIVEIRA, 2006, p.248).

Olivia de Oliveira adiciona que essa aplicação da cor em escala ambiental, na arquitetura de Bo Bardi, relaciona-se a uma leitura sinestésica da arquitetura que não a compreende voltada apenas para fins utilitários. Trata-se de um local também de fruição estética e aberto à composição de múltiplas experiências. O estudo da cor pura para compor o ambiente interno do complexo poliesportivo do SESC aponta para uma outra concepção de arquitetura e de fruição do espaço. Assim, a parede passa a ser tela, e o pigmento, o concreto, tem uma escala ambiental que, segundo Olivia de Oliveira, aproxima-se de Parangolés — capas, estandartes, tendas — e da proposta

ambiental de Hélio Oiticica. Parangolé, construído com materiais simples, expressa uma leitura da autonomia da cor no espaço e compõe uma remontagem do corpo através da arquitetura da cor feita por materiais mais maleáveis em relação aos utilizados nas composições arquitetônicas. A cor no espaço passa a ser experimentada dentro de uma outra proposta sensorial no ciclo vestir-assistir descrito pelo artista, responsável por compor uma ambiência (OITICICA, 1986 [1965], p.71). Nesses dois casos, a proposta da arquitetura da cor de Lina Bo Bardi e de Hélio Oiticica apresentam diferenças quanto à composição e à natureza do material. Apesar disso, elas se aproximam pela proposta de montagem de uma ambiência através da fruição da cor.

No edifício do MASP, projetado em 1957 e inaugurado em 1968, a presença da cor no espaço ocorre dentro e fora da edificação. Apresenta-se nas escadas do primeiro andar que dão acesso à galeria. Suas escadas, de coloração vermelha, que se cruzam em um formato de "x", compõem um volume no espaço que é experimentado quando o fruidor rodeia esse volume-cor e o penetra ao

subir ou descer as escadas. No exterior do prédio, essa experimentação da cor também pode se constituir através dos quatro pilares feitos de concreto (vigas protendidas de cobertura/pilares) que atravessam a edificação, pigmentados com coloração vermelha e que podem ser rodeados, experimentados tanto visualmente, no caminhar do vão-livre, quanto na experiência tátil.

A edificação de Lina Bo Bardi exibe uma leitura da corporificação da cor no espaço que pode ser vista, em outra escala, na obra *Cubocor* (1960), do artista brasileiro Aluísio Carvão (1920-2001), que dialoga com essa arquitetura do MASP através de sua plástica, do uso do concreto como matéria-prima, da pigmentação desse material em cor vermelha e pela forma — os pilares têm um formato de prisma retangular e a obra de Carvão é um cubo.

Sobre essa obra de Carvão, especificamente sobre sua materialidade, Sérgio Martins,

no início de seu texto “‘The Pulp of Color’: Toward a Notion of Expenditure in Ferreira Gullar’s Neo-concrete Writings”, comenta que, apesar de ela ser um cubo grande, composta por cimento — material usado na construção, que oferece um aspecto de peso —, a cor vermelha que o reveste oferece uma delicadeza, contrapõe o peso e a brutalidade do material através da composição de uma textura aveludada do pigmento, aspecto que convida o fruidor a tocá-la e a acariciá-la. Essa intensidade da cor que convida à experiência tátil está em sintonia com as propostas do Neoconcretismo, principalmente no tocante à relação objeto-fruidor, como mostra a leitura de Ferreira Gullar: “Carvão conduz o espectador a superar resistência do objeto e alcançar a polpa da cor” (GULLAR *apud* MARTINS, 2015, p.103). Assim, a cor desmantela a resistência do objeto.

O *Cubocor* de Carvão se enquadra nessa categoria de não-objeto que Gullar traça em seu texto anteriormente citado. Trata-se de um objeto (obra) que, ao propor a experimentação, supera essa contradição entre sujeito-objeto. Assim, é possível compreender que a composição

do pigmento vermelho e sua textura aveludada traz esse elemento sensorial da obra para a superfície, coloca-a como um imã dessa experimentação tátil. A obra se resolve na superfície, e não no objeto em si.

Sobre esse aspecto tátil, Oiticica pontua:

A posição de Carvão assemelha-se à de Rothko, apesar da experiência dos tijolos; mas a reverência ao quadro e o sentido de taticidade da cor os aproximam bastante. Rothko tende, no entanto, à monumentalidade da cor, e o que o coloca num plano realmente atual é o sentido que dá à cor de "corpo", de "cor-cor", agindo esta na sua máxima luminosidade, mesmo nos baixos tons. O quadro é então também "corpo da cor".

(OITICICA, 2006. p.91)

Adiciona-se a essa aproximação entre Carvão e Rothko feita por Oiticica o fato de a produção do artista paraense ter sido majoritariamente feita por pinturas tal como *Untitled* (1956), *Claro vermelho* (1959) e *Cromática 12* (1960), o que configura um ponto de encontro de sua obra com as de Rothko também em torno da leitura da cor ainda em composições bidimensionais. Não se trata apenas de aproximar dois "coloristas", mas de analisar como a cor é trazida na superfície dessas pinturas fazendo com que elas ganhem uma

espacialidade e componham uma presença do pigmento. Sobre esse corpo da cor que se forma gradualmente, vale observar essa mudança da dimensão da cor, na obra de Carvão, que se esvai para o espaço, ganhando um corpo tridimensional. Como Martins expõe em seu texto, citando a leitura de Gullar, obras como *Cromática 12* indicam a superação de elementos pictóricos, como a linha que é engolida pela cor e que também erode outros elementos como a forma, o plano e o objeto (2015, p.118). Assim, a erosão do objeto pela cor, no caso de *Cubocor*, é o que dilui essa dicotomia sujeito-objeto, é o que mobiliza essa experiência tátil e,

por sua vez, compõe uma relação que não é mediada por interpostos como a linguagem ou outros elementos visuais, como a moldura e a base da escultura, que tradicionalmente mediam essa relação sujeito-objeto na arte.

A tutilidade da cor no contexto da arte brasileira se intensifica a partir de obras como os *Bólides*, de Oiticica, que exemplificam essa aproximação entre sujeito e objeto e expõem a experimentação do corpo da cor tanto nessa relação dentro e fora, no ato

de abrir e fechar a cor vermelha no *Bólide B3 Caixa 3* (1963), *Africana* — caixa revestida unicamente com pigmento vermelho, com diversos compartimentos — quanto na experimentação do pigmento em natura, em pó e em diferentes texturas e materialidades no *Bólide B32 Vidro 15* (1966) e *B17 Bólide Vidro 5 (Homagem a Mondrian)* (1965). Em suma, os *Bólides* situam-se nessa categoria de não-objeto em que: “O espectador é solicitado a usar o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra e o espectador passa da contemplação à ação” (GULLAR, 2015, p.94).

A montagem do vermelho

O *Atelier Rouge* (1911), de Henri Matisse (1869-1954), exibe a representação de um ambiente através do uso saturado de uma só cor, o vermelho. Trata-se de uma pintura em que a cor é o elemento que estrutura essa espacialidade representada em superfície bidimensional e delimitada por uma fina moldura de madeira². Observa-se nela a composição de um interior, especificamente, de um ateliê caracterizado pela presença de elementos que fazem parte do cotidiano do artista, do seu ambiente de trabalho; objetos como molduras, pinturas inacabadas e materiais artísticos compõem esse espaço, pano de fundo de suas obras.

A exposição desse local de trabalho do artista é uma imagem frequente ao longo da história da arte. Está presente em pinturas como O

Descanso do Modelo (1882) de Almeida Júnior (1850-99), nas fotografias do ateliê de Lucian Freud (1922-2011) e na remontagem do estúdio de Francis Bacon (1909-92)³, exibido na *Hugh Lane Gallery*, em Dublin, desde 2001. Da exibição desse ambiente, não apenas através da representação pictórica, Lorenzo Mammì (2012), em sua análise sobre as formas das exposições no final do século XIX, descreve que pequenas exposições mimetizam esse ambiente, utilizando-o de modo a compor uma "curadoria". Da mesma forma que a montagem desse ambiente é uma estética presente em algumas exposições, outro ambiente, a moradia do colecionador, é

uma estética que também norteia a curadoria das obras. Essas pequenas exposições presentes em hotéis, apartamentos e galerias comerciais indicam uma aproximação entre o ato de expor e a estética do cotidiano. Além dessas exposições, a composição das vitrines e o display das mercadorias também são analisados por Mammì, que tensiona a disposição das mercadorias para venda (vitrinismo) e a curadoria das obras de arte, compondo, portanto, um panorama sobre a montagem dos objetos e sua relação cênica com o espaço. Esse cruzamento entre mercadoria e curadoria, objeto cotidiano e obras de arte indica como o ato de montar/ato de expor apresenta uma natureza cênica que se aproxima de uma estética do cotidiano, como indica a seguinte citação:

2. Na exposição *Collection Highlights* (28/02/2002 – 21/01/2002) essa obra é apresentada no MoMA de Nova York, exposta com uma fina moldura de madeira em coloração tabaco (<https://www.moma.org/collection/works/78389>. Acesso em 07/12/2018). Como é perceptível no *Atelier Rouge* de Matisse, a moldura fina indica uma outra concepção entre obra e espaço já que a moldura como mecanismo de consolidação do estatuto de "coisa especial" se mostra, nesse caso, enfraquecido. Esse elemento constituinte da pintura, como expõe Georg Simmel (1858-1918) em seu ensaio "A moldura: um ensaio estético" (1902) é responsável por conferir a autonomia da obra de arte em relação ao espaço, ao mesmo tempo é o que exclui o espectador, impondo o limite da pintura, compondo essa fronteira que fecha a obra em si — convergência para o interior do quadro como nomeia Simmel, "*Welt für sich*" (o mundo em/para si).

3. Fotografias feitas por seu assistente David Dawson exibidas na exposição "Corpos e Rostos" de Lucian Freud no MASP-SP em 2013.

Contemporaneamente, em galerias comerciais, hotéis ou apartamentos residenciais alugados para a ocasião, **multiplicam-se exposições de tamanho menor, que reproduzem na decoração e na disposição de obras o ambiente doméstico de um colecionador sofisticado, sugerindo uma relação entre gosto estético e estilo de vida.** Essa metodologia de exposição se associa a uma prática já vigente em setores específicos da produção artística: associação de aquarelistas, gravuristas(...), **que recriavam um clima de ateliê**, expondo, junto às obras acabadas, estudos e esboços, e estimulando uma aproximação entre público e ambiente de trabalho do artista. Dessa maneira, a inserção da obra no ambiente, (...), é, por assim dizer, **recriada in vitro**: constrói-se um modelo do que deveria ser a moradia do colecionador, o espaço de uma vida dedicada à arte. Tal espaço por um lado, adquire semelhança com o espaço de trabalho do artista; (...).

(MAMMÍ, 2012. pp.67-68) [grifo nosso]

É interessante notar nessa citação de Mammí a análise feita sobre a composição do “clima de ateliê”, o que por sua vez indica uma associação entre a disposição de objetos e a composição de uma ambiência⁴.

Essa montagem de um ambiente através do uso de objetos coletados pelo artista – uns provenientes do mercado (objetos que circulam no comércio e no cotidiano) e outros como obras de arte presente em outro circuito – conformam a primeira parte da instalação “Desvio para o Ver-

4. Relação que atualmente também é pensada no contexto da arquitetura, assim como no design de interiores em que os objetos, sua cor e, sobretudo, a cor do ambiente são elementos que conjugam a produção de um clima dos interiores. Essa composição do clima através das cores, texturas, materiais e objetos é formada através de uma metodologia do mood board, uma montagem de diferentes objetos que atuam de modo projetivo, compondo, através da interação e justaposição dos materiais, uma projeção da ambiência (mood) por meio dos objetos. Conformam uma outra relação entre espaço e projeto, desenho e designo, já que essa relação projetiva do ambiente é realizada através do objeto, e não apenas pelo desenho.

melho/ Impregnação" (1967-84)⁵ de Cildo Meireles em que o artista monta um ambiente de interior (sala), podendo ser associado a figura do colecionador caracterizada por Walter Benjamin no texto *Experiência e Pobreza* (2012, p.123-128).

Tensiona esses objetos em uma mesma esfera cotidiana, dota-os de um mesmo sentido de afetividade como faz o colecionador que ao se representar no objeto, dota-o de memórias e cargas afetivas que deslocam seu valor como mercadoria⁶. Essa coleção de objetos é determinada pela cor vermelha, o que norteia o impulso colecionador/classificador do artista, ao mesmo tempo, é o

que estrutura o espaço monocromático montado a partir de objetos com essa cor, uma instalação que simula um ambiente privado apresentado no espaço expositivo de caráter público⁷. Essa relação entre público e privado também vai de encontro à análise de Mammì na medida em que há um tensionamento nessas exposições – baseadas na estética do ateliê do artista, assim como da moradia do colecionador – de ambas as esferas. Além disso, a remontagem do clima dos interiores nas exposições, em certa medida, também se aproxima da instalação de Cildo Meireles no que toca a montagem (display)/curadoria dos objetos e obras a fim de compor uma cenografia de um ambiente doméstico aproximando arte, cor e cotidiano⁸.

5. Essa instalação baseia-se em um fenômeno físico que trata a cor como luz, como determinado comprimento de onda que emite luz vermelha.

6. Há uma tensão nesse trabalho em torno da natureza desses objetos já que o objeto (mercadoria) está sendo exposto como arte, e o objeto artístico está sendo exposto como objeto cotidiano. Logo, é possível compreender o encontro de dois circuitos nessa instalação: o comercial e o da arte, o que, por sua vez, também alude à análise feita por Lorenzo Mammì, que também tensiona essas duas esferas ao tratar da disposição do objeto.

7. Sobre a montagem dessa instalação Martha Telles afirma: "Quadros de amigos artistas, móveis, livros, pequenos objetos, rastros de história pessoal dão origem, simultaneamente, à atmosfera de afetividade e à opressão dos ambientes domésticos. Carmim, escarlate, escuro, claro, o vermelho percorre todo o espectro de matizes, oscilando entre o polo das pequenas alegrias e afabilidades e o da sensação de imobilidade, da paralisação da corrente de ar." (TELLES, 2017, p.292). Nessa passagem, é possível compreender que a montagem dessa instalação, desde a reunião dos objetos pelo critério da cor até sua composição no espaço (*display*), indica que a ação de montar essa cenografia do ambiente privado, assim como a questão cromática, são os pilares que estruturam a obra.

Segundo Telles, essa impregnação da cor no espaço tem seu antecedente no Ateliê Rouge (2017. p.292), diferente da tela de Matisse, que utiliza o pigmento impregnado no tecido da tela. A cor se impregna no espaço por meio dos matizes vermelhos dos objetos colecionados pelo artista e montados em uma galeria de paredes brancas preenchida por eles, compondo um display de ambiente doméstico. Ambas as composições, de Matisse e de Meireles, têm como pontos em comum a estética do cotidiano e a presença da cor como elemento estruturante. No entanto, distanciam-se na experimentação da cor na medida em que a instalação de Meireles propõe a experimentação do pigmento saturado no espaço. Trata-se da materialização e da presença do corpo da cor no ambiente, convidando o fruidor a adentrá-la e a tocá-la, vivenciando-a em uma escala arquitetônica.

8. Esse encontro com o cotidiano, como pontua Martha Telles (2017), ocorre em diferentes obras de Meireles, desde a apropriação do objeto comercial, a atuação no circuito das mercadorias, como em *Circuitos Ideológicos* (1970), até uma aproximação visual com os espaços das moradias, como em *Espaços virtuais: Cantos* (1967/68) e *Desvio para o Vermelho*, em que essa estética dos ambientes domésticos estrutura esses trabalhos e convida o fruidor a adentrar e a experimentar esses espaços construídos pelo artista.

Referências

MARTINS, Sérgio. **"The Pulp of Color": Toward a Notion of Expenditure.** Em: **Ferreira Gullar's Neo-concrete Writings.** OCTOBER 152, Spring 2015, pp. 103–120.

OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade (1962).** Em: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (orgs.) **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OITICICA, Hélio. **Anotações sobre o Parangolé.** Em: OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura.** São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editora Gustavo Gili, 2006.

SIMMEL, Georg. **A Moldura. Um ensaio estético.** Em: VILLAS BÔAS, Gláucia; OELZE, Berthold (orgs.). **Georg Simmel: Arte e Vida Social. Ensaio de estética sociológica.** São Paulo: Hucitec Editora, 2016.

TELLES, Martha. **Cildo Meireles: a poética do desvio.** Em: **Revista Poiésis,** Niterói, v.18, n.29, p.281-293, jan-jun. 2017.