

Anish Kapoor certa vez falou sobre a necessidade que ele tinha em dar um corpo à cor, prover-lhe de materialidade, fazer dela um objeto. Embora não apareça como referência para nenhum dos artistas que aqui se apresentam, sua declaração parece resumir como as práticas contemporâneas pensam a cor – e que, de certo modo, vemos refletidas nas propostas do Grupo de Estudos da Cor.

O debate em torno da natureza da cor tem uma longa tradição na história da arte ocidental. Como o desenho, as definições da cor estão imbricadas com a noção mesma de arte, mais precisamente numa fortuna crítica que toma a pintura como paradigma. Como tal, sua apreensão primeira, opõe-se à noção de desenho, fundando assim, duas vertentes seminais da arte ocidental: aquela que toma a linha do desenho por base de sua composição, e aquela que constitui seu espaço através da sobreposição de planos engendrados por zonas de claro e escuro, e por cor. Assim, o desenho e a cor, que originalmente eram apenas aparatos técnicos necessários à pintura, passam a incorporar outros valores. Entendeu-se que o desenho exprime racionalidade e acabou associado à noção de masculino, e a cor, às emoções e à noção de feminino. Essa dicotomia aparece muito claramente na pintura que deita suas raízes na chamada tradição clássica da arte, e começa a ser superada com o advento das vanguardas modernistas, que partem para a reavaliação do papel do desenho e da cor na pintura. Nesse momento, tais elementos que até então consolidaram as ferramentas de trabalho do pintor passam a embasar uma gramática artística, um léxico com o qual o pintor cria uma nova linguagem. Talvez, a nova ruptura ou a passagem às práticas contemporâneas tenham vindo do fato dos artistas tomarem-nos não mais como ferramenta ou gramática, mas como conceito. Dentro dessa nova perspectiva, a cor (assim como o desenho) salta para fora da pintura e é paradigma para suportes que, por sua vez, também romperam com a noção tradicional de pintura, como o vídeo e a fotografia. Vemos isso se refletir na seleção de proposições que temos aqui.

O grupo partiu do encontro com um artista cuja formação vem da pintura: Marco Giannotti construiu sua poética com o estudo da pintura de campos de cor, inicialmente resultando em telas nas quais percebíamos as finas camadas de cor acompanhando o ritmo do pincel na deposição das tintas. Mais recentemente, ele partiu de um repertório que se constitui através da fotografia: em sua perambulação pela cidade, registra texturas, materiais e superfícies, que posteriormente são transferidos para a superfície da pintura, dando origem a uma série de composições abstratas. Em “Tecidos”, um dos primeiros resultados de sua residência no Japão, Giannotti toma por motivo flâmulas de tecidos coloridos e texturizados que servem de protetores da luz em construções

japonesas. As fotografias de pequeno formato foram impressas de modo a ressaltar-lhes essas qualidades materiais. De longe, temos a impressão de uma sequência de composições abstratas, para depois nos darmos conta do entorno e da estrutura das edificações no plano de fundo. Essas fotografias foram produzidas ao mesmo tempo em que o artista trabalhava com composições feitas de colagens de papéis artesanais transparentes japoneses coloridos. Nelas todas, sobrevive a tensão da materialização/corporificação da cor e da oposição abstração *versus* figuração, aqui revisitados a partir da fotografia e da colagem – esta última, na tradição modernista, fundou-se sob o signo da ruptura com o procedimento da pintura e instaurou o problema do *objet trouvé*, do *ready made*. Nesse sentido, o trabalho de Giannotti é desdobrado nas proposições de José Spaniol, Eurico Lopes, André Ricardo e Taís Cabral.

No conjunto de peças coloridas feitas em cal sobre cerâmica, Spaniol parece dar materialidade à cor, tratando-a como um objeto que se arranja num ritmo de tons na parede. Eurico Lopes segue na mesma direção, adicionando talvez um elemento novo, que é o trabalho com o material e com um procedimento de bric-à-brac. Para ele, seus objetos coloridos resultam da pesquisa de materiais, do trabalho de dobrar, cortar, parafusar e polir. O que ainda estabelece um diálogo entre ele, Spaniol e Giannotti, é justamente a ideia de uma composição que se faz de ritmos /motivos coloridos, aludindo à ideia da composição musical. Ele se encerra na confrontação das propostas desses artistas com a de Paulo Pasta. Neste último caso, seu gesto trabalha com um ritmo rigoroso, medido, controlado do pincel que literalmente constrói um espaço numa superfície da tela e do papel.

Também assim parecem desdobrar-se as proposições de André Ricardo e Taís Cabral. Mas eles trabalham suas pinturas a partir de um repertório urbano e de uma deambulação pela cidade. A série de pinturas abstratas de Taís Cabral, também arranjadas como um pequeno *leitmotif* na parede, tem início com fotografias que capturam elementos e superfícies coloridas, posteriormente submetidas ao procedimento rigoroso da pintura abstrata geométrica. Já André Ricardo serializa sua prática de pintura tomando como ponto de partida caçambas e elementos da construção civil, em São Paulo (como a série de escavadeiras), traduzidas em sua pintura como problemas de espaço, luz e sombra, e em última instância, cor.

O vocabulário urbano como contexto da pesquisa sobre a cor é outro ponto recorrente do grupo. Se ele aparece subentendido nos trabalhos já comentados, torna-se mais evidente nas obras de Victor Iwasso e Luciano Dezso. O primeiro toma como pressuposto a cidade como espaço da colagem e discute essa questão a partir de referências à cultura de massa, criando composições inusitadas nas quais vemos, por exemplo, dois pilotos de corrida de carros acenando em meio a uma miríade de elementos extraídos de outros contextos. Luciano Dezso, por sua vez, realiza suas pinturas estudando fotografias de brinquedos em parques em diversão. Nas duas obras que ele

apresenta aqui, temos dois pontos de vista tomados de um observador que está andando numa montanha russa. A imagem produzida sugere uma composição quase abstrata, na qual se formam superfícies de cores.

A relação com a fotografia é também um ponto alto da pesquisa sobre a cor para o grupo. Se, por um lado, ela é quase o antípoda da pintura – pois que implica num processo mecanizado de produção da imagem, em princípio, negando as destrezas manuais de quem a produz -, por outro, ela é uma invenção que depende do domínio do espectro luminoso e das cores. Além disso, como alguns trabalhos aqui demonstram muito bem, há um procedimento que é da ordem do manual no momento da revelação e dos filtros empregados, bem como dos recursos para alcançar determinados efeitos. No trabalho de Deborah Bruel, que ela chama de “cinpaisagem”, o que temos é quase como um rasgo que se abre na parede da sala de exposição, através do qual temos uma imagem “borrada” que nos dá uma impressão de movimento. Ao nos aproximarmos da imagem, começamos a reconhecer uma paisagem, por assim dizer: a das plantas que cercam o próprio edifício do Paço das Artes, muito próximas e de um verde intenso, com as quais o grupo convive no subsolo do edifício – local de seu ateliê coletivo. A artista usa do recurso da fotografia com todas as possibilidades da manipulação, distorção, para devolver-nos uma imagem que, de novo, remete à pintura e à cor, por conta de suas superfícies fluídas e abstratizantes. Já o trabalho de Maura Grimaldi, além de ser testemunho do controle que a artista tem sobre a revelação e a impressão de suas imagens, caracteriza-se por uma luz tépida, metáfora da sua relação afetiva com seus retratados. Essa qualidade dá aos seus retratos uma dimensão subjetiva importante, aspecto caro às instâncias simbólicas da cor.

Paisagem e retrato, esses dois gêneros mais do que clássicos na tradição da pintura ocidental, ainda são revisitados em outros suportes. Em “Sunset”, Daniel Ekizian constrói uma instalação com dois televisores dispostos frente à frente. Num deles, temos uma filmagem em preto e branco do céu; no segundo, a filmagem em preto e branco do mar. Entre eles, uma luz de neon vermelha projeta um horizonte sobre elas, e assim o artista propõe um novo *locus* para dois dos temas mais relevantes tratados pela pintura – é só pensar na série de nuvens feita pelo pintor inglês John Constable, e as mais do que célebres marinhas do também inglês Joseph Mallord William Turner. Entretanto e ao contrário da pintura romântica do século XIX, “Sunset” deixa o espectador em suspensão: nada acontece, não há uma variação de clima, nem um momento ápice ou tensão. Por outro lado, Ekizian trabalha com um aspecto lúdico, improvisando um dispositivo que simula uma paisagem.

O retrato parece estar também por trás da proposição de Fabíola Salles Mariano. Sua vídeo-projeção registra uma performance que nasceu de um sonho da artista, de uma experiência com a densa floresta amazônica, que acabou por levá-la a experimentar a cor verde em seu cotidiano.

Durante algum tempo, Fabíola viveu em verde e seu trabalho é uma narrativa onírica construída a partir dessa vivência. A criação de uma espécie de “mitologia pessoal”, como acontece aqui, é um modo de operar o retrato dentro de novas proposições.

Do lado de fora da sala, a pintura que ela apresenta com elementos que lembram folhagens vistas através de uma janela é como uma reminiscência da floresta. As formas e a deposição das camadas de verde fazem pensar na tradição colorista da pintura – que se constitui de superfícies transparentes e orgânicas. O mesmo acontece com o díptico de Marcela Rangel, que ao sair da experiência com uma série de pinturas negras, tomou a cor de assalto e vem trabalhando com uma pintura que se dá pela constante aplicação de camadas transparentes de tinta. Esse procedimento exprime a ideia de processo. Ainda assim, e como no caso de Fabíola, somos tentados a aproximar as formas orgânicas que se repetem em suas composições como que inspiradas na densa folhagem que cerca o ateliê coletivo do grupo, no subsolo do Paço das Artes.

De volta ao vídeo, “Talvez” de Guto Araújo e Felipe Macedo parte da base da cor na imagem televisiva (o RGB – em inglês “Red, Green, Blue”, ou “vermelho, verde, azul”) para propor uma interação entre linguagem e cor. Inspirados num poema de Régis Bonvicino, os artistas inserem os versos em três projeções – respectivamente, vermelho, verde e azul, e as cores que delas derivam – para transpor a linguagem escrita para a visual. O que resta do poema parecem ser os livros em branco sobre os quais as projeções acontecem. Esta experiência, de novo, desenvolve-se com base em uma “mitologia pessoal”, que leva o espectador a uma vivência sensorial de leitura.

Há dois conjuntos na exposição que podem ser vistos como um contraponto à cor, porque se fundam, em princípio, no desenho: a série de três impressões fotográficas de José Spaniol e a série de gravuras de Claudio Mubarac. Este último coloca seu próprio trabalho em antítese, por assim dizer, ao de Paulo Pasta, que para ele resulta na poética de um colorista. Mas ao confrontá-los, de fato, há mais coisa em comum entre eles do que possam imaginar. Nas composições de Paulo Pasta, a cor é desenho, na medida em que ela estrutura o espaço. E embora a cor não seja o desenho nas gravuras de Mubarac, ela é intrínseca ao seu próprio suporte, é ela que faz emergir o desenho, por via da matriz em cobre que tem de ser lavada de tinta. Além disso, é importante lembrar que as gravuras de Mubarac são elaboradas sobre papéis diversos, assimilando a colagem e a textura do próprio papel. O repertório visual, daí, criado pelo artista, parece remeter também a um léxico tradicional da pintura: a anatomia, a representação da figura, em última instância.

Por fim, a série de impressões fotográficas de Spaniol parece resumir a questão que é talvez a mais fundamental para o grupo: a materialidade como processo. Os estudos da cor pelo grupo só podem ser entendidos nesta chave, isto é, a da cor que é matéria e conceito ao mesmo tempo. Permitam-me, então, dizer que estamos diante de lugares da cor, mais do que de espaços. Faço essa

distinção, considerando que “espaço” implica no reconhecimento físico de um território. Já “lugar” reflete necessariamente um ponto-de-vista, uma posição definida no espaço, o que descreve melhor ao que assistimos aqui.

* Ana Gonçalves Magalhães é historiadora da arte, curadora e docente da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).