

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

VENHO DAS ESTRELAS

O impresentificável no azul

Ana Francisca Cerdeira Rodrigues Ribeiro

Dissertação

Mestrado Arte Multimédia
Especialização em Fotografia

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Rogério Taveira

2016

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Ana Francisca Cerdeira Rodrigues Ribeiro, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Venho das Estrelas. O *impresentificável* no azul” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 4 de Janeiro de 2017

RESUMO

A dissertação teórico-prática foi desenvolvida com a principal aspiração de estabelecer elos de conexão entre o azul, o invisível e o sublime. O desafio inerente à abordagem de conceitos do intangível foi conquistado pela condução do estudo por caminhos concretos, que acabaram por culminar na sustentação da materialização do invisível no azul.

Numa fase inicial, houve um aprofundamento sobre o ato de ver, para a compreensão dos processos intrínsecos à percepção visual e o entendimento da teoria das cores. Num momento posterior, investigou-se a presença e evolução simbólica do azul ao longo do tempo e procurou-se a raiz do misticismo que envolve o azul ultramarino. As forças invisíveis que habitam o azul fazem-se sentir pela sua presença ausente e é a impossibilidade da sua apreensão, que torna a cor azul objeto do sublime. Este conceito filosófico foi desenvolvido, assim como as singularidades que o evocam, posteriormente apuradas na obra de artistas do sublime.

Na prática foram explorados o potencial simbólico de tonalidades azuis, próximas do azul de Yves Klein e a expressão da sua profundidade, imaterialidade e sentir sublime do “impresentificável” descrito por Lyotard. *Venho das Estrelas* oferece uma experiência de percepção do azul, com uma crescente intensificação do seu efeito que acaba por imergir quem vê na cor, convidando a ir para além dela e a entrar num universo invisível, do extrassensorial e no movimento para o infinito, de um azul primordial

Palavras-Chave:

Azul; invisível; sublime; “impresentificável”; primordial

ABSTRACT

The theoretical-practical dissertation was developed with the main aspiration to establish links of connection between the blue, the invisible and the sublime. The inherent challenge of approaching intangible concepts was conquered by leading the study through concrete paths, that eventually ended up in a sustainable materialization of the invisible in the blue.

In an initial phase, there was a deepening in the act of seeing, for the comprehension of the visual perception intrinsic processes and the understanding of the colour theory. In a following moment, the presence and significance of the blue were investigated in time and the mystical root of the ultramarine blue was researched. The invisible forces that inhabit blue are felt in their absent presence and it is the impossibility of their apprehension, what makes the blue colour object of the sublime. This philosophical concept was developed, as the singularities that evoke it and after, refined in the work of artists of the sublime.

In the practice were explored the symbolic potential of shades of blue, close to the Yves Klein's blue and the expression of the colour profoundness, immateriality and sublime feeling, in the "unpresentable" described by Lyotard. *Venho das Estrelas* offers an experience of colour perception, with a growing intensification of its effect that ends with the immersion of the viewer in the colour, inviting to go beyond it and to enter an invisible universe, the extrasensory and in a movement towards the infinite, of a primordial blue.

Keywords:

Blue; invisible; sublime, "unpresentable"; primordial

AGRADECIMENTOS

Ao professor Rogério Taveira, pela sua sábia e sincera orientação e,
acima de tudo pela sua humanidade.

À professora Susana Dias, cujas aulas foram sempre uma enorme fonte de inspiração,
que me encaminharam pelo universo do invisível, até ao azul.

À professora Ana Pereira, minha professora quase desde o início,
pelo seu carinho e pozinhos mágicos, sem os quais a cianotipia não teria acontecido.

À Telma, minha deusa das artes, com um talento sem fim,
por todos os livros que me emprestou, por estar sempre.

A todos os amigos que me deram força quando a coragem fracassava,
em especial à Adela, cujo toque delicado me equilibrou sempre que me perdia.

À minha mãe por acreditar no meu sonho.

Ao Jens, meu companheiro de viagem, obrigada com amor.

Às minhas estrelas azuis,

Luna e Ulisses.

O verdadeiramente profundo é simples porque o simples nasce na profundidade. Só no simples o profundo se completa e não termina. Se é profundo, é simples; se é simples é profundo (Negreiros, 1982, p.43)

ÍNDICE

Índice de Figuras	2
Introdução	3
Capítulo 1: O que existe e que vai para além do azul?	
1.1 Ver o invisível	7
1.2 A percepção visual das cores	10
1.3 O invisível no azul e as estrelas primordiais	14
Capítulo 2: A <i>presentificação do impresentificável</i> no azul	
2.1 A história do azul e do ultramarino	19
2.2 O <i>impresentificável</i> e o grupo <i>Colour Field</i>	24
2.3 Artistas do sublime	31
Capítulo 3: <i>Venho das Estrelas</i>	
3.1 Entre o céu e a terra	38
3.2 Azul primordial	43
Notas finais	48
Referências	51

Índice de Figuras

Figura 1: Experiência de Young sobre a mistura de cores (Gregory, 1968, p.122).....	11
Figura 2: Imagem com a descrição das características das cores puras opostas, amarelo e azul (Goethe, 2013, p.149).....	16
Figura 3: Imagem que compara a evolução das supernovas pobres e ricas em metais em diferentes fases e as curvas de luz estimuladas desde o pico da explosão da estrela até ao declínio da supernova [em linha]< http://physicsworld.com/cws/article/news/2016/jul/14/blue-is-the-colour-of-the-universes-first-supernovae >Acedido em 27/11/2016.....	17
Figura 4: Frescos da Capela Arena em Pádua, pintados por Giotto. [em linha]< http://www.theartpostblog.com/en/things-to-know-about-scrovegni-chapel/ >Acedido em 09/12/2016.....	21
Figura 5: Registo da patente do azul <i>Yves Klein International</i> , IKB, 1960. [em linha]< http://ikb.diletante.net/ikbesp.php?ikb > Acedido em 12/12/2016.....	23
Figura 6: <i>Onement VI</i> , Barnett Newman, 1953. [em linha]< https://www.bloomberg.com/news/articles/2013-05-15/barnett-newman-fetches-record-44-million-at-sotheby-s >Acedido em 12/12/2016.....	27
Figura 7: <i>Untitled</i> , Mark Rothko, 1968. [em linha]< http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.pt/2012/07/mark-rothko.html >Acedido em 12/12/2016.....	29
Figura 8: <i>Untitled</i> , Anish Kapoor, 1990. [em linha]< http://anishkapoor.com/63/untitled-64 >Acedido em 14/12/2016.....	33
Figura 9: <i>End Around: Ganzfeld</i> , James Turrell, 2006. [em linha]< http://glasstire.com/2013/06/28/james-turrell-the-light-inside/ >Acedido em 14/12/2016.....	34
Figura 10: Fotograma da vídeo instalação <i>Five Angels of the Millenium</i> , Bill Viola, 2001 [em linha]< http://tracks.artetv.fr/bill-viola-vid%C3%A9o-star >Acedido em 14/12/2016.....	35
Figura 11: <i>Venho das Estrelas</i> , Francisca Ribeiro, 2016. Impressa em papel de algodão com 29,7x42 cm.....	41
Figura 12: <i>Blue to Annie</i> , Francisca Ribeiro, 2016. Imagem impressa em papel com 100x127 cm.....	44
Figura 13: <i>Sem título</i> , Francisca Ribeiro, 2016. Imagem impressa em papel com 158x224 cm.....	44
Figura 14: <i>Somos infinitos</i> , Francisca Ribeiro, 2016. Fotograma do vídeo.....	46
Figura 15: <i>Pulsar</i> , Francisca Ribeiro, 2016. Fotograma da imagem GIF.....	46

Introdução

Venho das Estrelas nasceu da urgência de manifestar o invisível. A dificuldade inerente a assuntos do intangível desencadeou inúmeras perguntas sobre o ato de ver e sobre o invisível, que eventualmente conduziram até à cor azul. Na cor considerada como a mais profunda e imaterial encontrou-se tudo o que se almejava, o pulsar de forças invisíveis e síntese perfeita do invisível na abstração do azul. Contudo, a questão central continuava a ser demasiado ampla e vaga e foi no conceito do sublime que foi possível colmatar o que ainda estava em falta. No sublime foi encontrada substância para suportar a teoria e foi nele que se acabou por focalizar o estudo da materialização do invisível no azul.

O principal propósito do trabalho teórico-prático desenvolvido residiu na construção de pontes sólidas entre o azul, o invisível e o sublime, capazes de sustentar o peso de algo que não se vê. Da relação entre estes três pilares, procurou-se estabelecer a ligação entre a matéria e o infinito, entre o terreal e o cósmico. Na prática houve a intenção de produzir um corpo de obra capaz de ativar as qualidades extrassensoriais do azul, a fim de provocar um sentir sublime, para a elevação da consciência a outros estádios de percepção. Assim, provocar a diluição de fronteiras para abrir o horizonte a novas dimensões da realidade e despertar memórias reminiscentes do azul primordial e do ilimitado em quem vê.

A investigação teve início na delimitação do conceito de invisível, revelado no visível e para isso foi fundamental a compreensão dos processos fisiológicos e fenomenológicos do ato de ver. As limitações sensoriais são a evidência da estreita capacidade humana de apreensão da realidade e cuja tradução e interpretação estão condicionados por questões socioculturais e pela própria subjetividade da percepção. A partir daqui, focalizou-se o estudo na visão das cores e na contextualização do sua percepção e entendimento, principalmente no campo da física e da psicologia, dando o merecido destaque ao azul.

Num segundo momento, descreveu-se a história do azul e, em particular, do azul ultramarino e do misticismo que envolve esta tonalidade ao longo do tempo. O invisível no azul foi sustentado pelo conceito de sublime, sendo de destacar a contribuição dos filósofos Kant, Burke e Lyotard, que o definiu como produto da impossibilidade da apreensão de algo que se revela na sua ausência, na “presentificação do impresentificável” (Lyotard, 1993, p.26).

A estética do sublime esteve presente no expressionismo abstrato e destacaram-se os artistas que trabalharam a cor com essa intenção teosófica, como Barnett Newman e Mark

Rothko. Também se refletiu sobre a obra de outros artistas que trabalharam o azul desde uma perspectiva sublime, a fim de identificar quais as características partilhadas entre eles e quais os elementos catalisadores do “impresentificável” no azul. As monocromias azuis de Yves Klein do final dos anos cinquenta são de realçar, até porque foi no seu azul que se encontrou a resposta para a materialização do invisível.

Finalmente, na prática de *Venho das Estrelas* foram testadas as potencialidades de azuis próximos do azul de Klein, em associação com outros elementos potenciadores da experiência sublime. Numa primeira fase, houve a apropriação do espaço cósmico para a criação de uma ponte inicial entre o céu e a terra. Numa segunda fase, exploraram-se as potencialidades e os efeitos do azul em duas obras físicas, num vídeo em *loop* e numa imagem GIF. A obra procurou estimular a reflexão sobre o movimento dentro da própria cor e em relação com espaço envolvente, o efeito da qualidade tátil e da ilusão espacial da imagem, sobre a natureza atmosférica do azul, a necessidade de protagonismo ou de uma dimensão intimista da obra, sobre a imaterialidade e outras singularidades inerentes ao azul.

Apesar de o azul ter tido um início discreto, já era usado pelos egípcios como símbolo de ligação ao mais além, em rituais funerários e nas máscaras dos faraós. Inclusivamente era a cor dos deuses, como mostra o sinal divino da cor azul da pele de Krishna, avatar do deus Vishnu, na religião hindu. Ao longo do tempo adquiriu uma dimensão incontornável e uma difundida aura divina e religiosa a partir do final do século XII, que se pode observar em vitrais e pinturas da basílica de Saint-Denis, reconstruída pelo abade Suger. Os frescos de Giotto com um azul ultramarino intenso são outra marca do seu inquestionável simbolismo sublime e foi considerado pelos pintores do Renascimento, o pigmento mais belo e valioso.

No século XVII, Newton revolucionou o entendimento da cor pela revelação do seu funcionamento físico. Goethe insurgiu-se contra a sua teorização meramente mecânica, na sua obra *Doutrinas das Cores*, publicada em 1810. O contributo de Goethe foi fundamental para a elevação da cor à sua aceção psicológica e descreveu o azul como uma cor vinda do escuro, do polo negativo, distante e fria. Kandinsky também teve um papel preponderante para a teoria da cor e, no *Do Espiritual na Arte*, publicado em 1912 elevou a cor ao seu expoente máximo na abstração, por expressar com maior clareza a realidade espiritual, aquilo que transcendia o mundo sensível e que tocava a alma. Descreveu o azul como detentor de um carácter profundo, infinito e sobrenatural e também teorizou sobre o movimento intrínseco da cor, manifestado no azul, como um movimento concêntrico e de afastamento.

O azul era a cor de eleição de Kandinsky, a cor do espiritual e que deu nome ao grupo de artistas de inspiração expressionista, *O Cavaleiro Azul*, formado em Munique em 1911 e existiu até ao início da primeira Guerra Mundial. Os principais elementos deste movimento artístico, Paul Klee, Franz Marc e Wassily Kandinsky opunham-se ao cubismo e procuravam elevar a cor e a forma, para alcançar a pureza da natureza e o espiritual na criação artística. Deste movimento derivou o grupo *Os Quatro Azuis* em 1923, composto pelos artistas Kandinsky, Feininger, Jawlensky e Klee. Em Portugal foi editado em 1917 o folheto satírico, futurista de Almada Negreiros *O Quadrado Azul*, uma sátira social que relacionava os números à geometria e à verdade absoluta das coisas.

Picasso teve igualmente um período azul, que se estendeu de 1901 a 1904, durante o qual pintou apenas com tonalidades de azul, que evocavam a melancolia e a solidão. O azul também foi um importante símbolo do romantismo, das virtudes poéticas do amor, do desejo, do inalcançável, do infinito e do sublime, manifestado na *Flor Azul* do poeta alemão Novalis. O pintor Matisse também mostrou um especial favoritismo pela cor azul e produziu, no final da sua vida, uma série de colagens de nus azuis que culminaram no *La Piscine*, entre 1952 e 1954.

A série abstrata *Onement* de Barnett Newman marcou esta identificação da arte contemporânea com a expressão sublime e, inclusivamente o azul já estava presente na sua obra *Ornement VI* (1953), marcando o poder da abstração azul. Ainda no domínio da arte abstrata, é importante destacar o azul na obra do pintor Mark Rothko como *Blue and Grey* (1962), em que a combinação da cor e do espaço criam uma presença assombrosa e sublime. Também é importante evidenciar a obra *PH-247* (1951) de Clyfford Still, *Metaesquema* (1958) de Hélio Oiticica e a obra *Stars* (1963) de Agnes Martin.

Dentro do universo figurativo é de salientar o uso do azul na obra de Helena Almeida e de William Kentridge. Apesar de se expressarem em meios diferentes, o azul aparece na obra de ambos como um desenho sobre imagens a preto e branco. O azul em Kentridge está associado à simbologia da água azul, conectada com as emoções, com as lágrimas, com a perda, ao passo que na obra de Helena Almeida o azul remete mais para a noção de espaço.

A obra do artista Anish Kapoor, a partir do final dos anos oitenta, reforçou a conexão do azul ao imaterial e ao cósmico, com um simbolismo e tonalidade próximos de Yves Klein. A referência ao espiritual no azul é observada por exemplo na escultura *At the Hub of the Things* (1987). O sublime no azul é também trabalhado em meios digitais, sendo de destacar o azul na obra de Bill Viola e de James Turrell. Em algumas das suas obras

procurou-se avaliar o diferente impacto do azul digital no espectador e identificar os gatilhos do “impresentificável”.

O azul revelou-se repleto de história e de artistas que o trabalharam intensamente, descortinando a existência de algo maior que se manifesta no azul e que atraiu tantos ao longo do tempo. A experiência com a cor deu início a um processo de desvelamento da sua aura misteriosa, que se aproximou mais ou menos da experiência do sublime e que abriu caminho para novas experiências dentro da cor, com a esperança de se chegar mais perto de uma verdade unificadora, reveladora do invisível.

Capítulo 1: O que existe e o que vai para além do azul?

1.1 Ver o invisível

Ver é pensar. Olhar não é pensar. Ver é a conjugação perfeita dos cinco sentidos. O primeiro sentido é olhar. Cada um dos sentidos é primeiro de cada vez nesta conjugação dos cinco. Assim mesmo a conjugação é sempre Ver (Negreiros, 1982, p.197).

Para trilhar caminho pelo invisível, por aquilo que não se pode ver, que está escondido, pareceu fundamental começar pelo entendimento do que é visível e do ato de ver. Segundo a definição de Almada Negreiros (1982, p.222), ver é um ato reflexivo da conjugação perfeita dos cinco sentidos. Assim, primeiro olha-se para depois se ver e parece impossível dissociar o visível do invisível. A sua presença é revelada pelo visível, como o cheio e o vazio de um todo, como o círculo invisível inscrito dentro do quadrado visível ou como o quadrado invisível inscrito no círculo visível (*ibid.*, p.43). As estruturas visíveis revelam em si o que está oculto, são a prova do que está invisível. Sendo assim, o invisível só existe como parte do visível e é exatamente essa camada que oculta que merece reflexão. Porque entorpece os sentidos e para esconder o quê? Como e de que matéria está feita? Estas são algumas das questões que emergem ao entrar num processo de desvelamento.

Apesar dos sentidos registarem a realidade de forma simultânea, a visão é tida como o sentido primordial e como Berger ilustrou (1972, p.7): “A visão chega antes das palavras. O menino olha e vê antes de falar.” A própria comunicação terá começado com a gestualidade, assim como os primeiros registos humanos terão sido gráficos, pictóricos, hieroglíficos e, até hoje é através de documentos visuais que se regista e se perpetua o conhecimento e a história. Platão também fez referência à primazia natural da visão, para o entendimento dos ciclos astrológicos e da vida, que deu origem aos números e que permitiu o compreensão da noção de tempo e da natureza do universo (Platão, 2011, p.127). O tempo e o número são unidades de entendimento do mundo sensível, da correspondência entre o macro e o microcosmo, da proporção e da harmonia entre o Todo, visível e invisível.

Ao longo dos tempos, filósofos entendiam que os sentidos humanos processavam uma quantidade limitada de energia, funcionando como uma defesa orgânica que impedia a

sobrecarga e eventual colapso dos sentidos. Neste contexto é propício mencionar uma das fontes de inspiração de Bill Viola, o poeta e místico persa Rumi, que acreditava que os órgãos da percepção acompanhavam a necessidade e assim, com o aumento da necessidade também aumentaria a percepção (Viola, 1982, p.152). Por outro lado, a limitação sensorial não é somente fisiológica, também é mental e é necessário adicionar à equação a variável da subjetividade. Trata-se de uma função complexa, com tantas repercussões no modo de ver como existem sujeitos. Contudo é crucial salientar o que se pode entender como impermanente, a memória coletiva. As linhas ancestrais mantêm-se ao longo do tempo, na transmissão de sabedoria de geração em geração, como um rio que está constantemente a mover-se, a mudar, mas que continua sempre a ser um rio. Almada Negreiros refere-se a um instinto inicial do Homem, antes de todo o conhecimento, o da continuidade, que é representado inconscientemente, instintivamente e automaticamente, em sinais primordiais: “Estes sinais elementares da infância do mundo são afinal os do próprio espírito que, sempre presente e sempre invisível antes e depois do conhecimento, acompanhará o Homem todos os dias até ao fim do Mundo” (Negreiros, 1982, pp.122-123).

Na metafísica, a consciência é por vezes designada como espírito, conceito invisível definido por Almada Negreiros como o que é inseparável do sagrado, a alma, do sensível, o corpo. Nesta inseparabilidade inata, reside a continuidade humana, que é detentora de duas faculdades que são próprias do espírito: a memória e a imaginação (Negreiros, 1982, p.160). No decurso deste raciocínio é importante introduzir o que é anterior à visão, a crença. Antes de todas as descobertas científicas, de todos os avanços no ato de ver, antes houve um momento de fé ou de intuição, que funcionou como força motriz para a revelação do que está oculto. Segundo Almada, o invisível é a descoberta legítima do visual, já que o visual primeiro inventa recorrendo à memória e sobre a invenção descobre, através da imaginação (*ibid.*, p.170). Não só se vê o que se pode, como também se vê o que se quer. Ter fé no que ainda está invisível, acreditar no que os olhos verão para ver, “crer para ver”.

Em 1793, William Blake ilustrou o arquétipo do criador, de uma realidade sem limitações sensoriais: “Se as portas da percepção estivessem limpas tudo apareceria para o homem tal como é, infinito. Mas o homem fechou-se a si mesmo, até ver todas as coisas através das estreitas fendas da sua caverna” (Blake, 1906, p.26).¹ O pensamento deambula à volta do conceito de infinito, do seu carácter invisível e da conseqüente impossibilidade de apreensão. Para a revelação desta invisibilidade seria necessário recorrer às faculdades da memória e da imaginação e, para Bill Viola, a imaginação é a chave de entrada na

¹ “If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite. For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern” (Blake, 1906, p.26).

percepção. No entanto trata-se de um ato ativo, ou seja, para se ir além da própria consciência é fundamental que exista esse desejo em quem vê, de ser tanto o observador como o criador (Viola, 1994, p.40). O artista procura alienar o espectador do seu mundo, para o colocar num lugar onde é necessário sair da passividade, para a contemplação e o questionamento. Assim oferece a oportunidade de redenção ou, por outras palavras, oferece outra forma de perceber o tempo e o espaço.

O filósofo japonês Nishida Kitaro introduziu o conceito de “experiência pura”. O seu livro *Study of Good* começa com o desenvolvimento da noção de “puro” para significar a condição da experiência sem a adição da mínima reflexão ou pensamento. Ao experimentar um estado de consciência direta, ainda não existe um sujeito ou um objeto e esta é a forma mais pura da experiência (Townsend *et al.*, p.164). Partindo dos mesmos princípios, o filósofo Suzuki apresentou a “experiência pura” como uma das características mais importantes do pensamento Budista Zen. Esta é uma das referências de Bill Viola e na sua obra procura uma “visão pura”, uma visão concentrada que anuncia uma mudança de consciência. Essa visão profunda pode ser conseguida, segundo o artista, através do intenso abrandar da ação, como se pode constatar por exemplo no seu trabalho *Reflecting Pool* (Viola, 2004, p.79). O tempo lento abre espaço para a contemplação, para a focalização da concentração num objeto, com tempo para que possa acontecer a “visão pura”, a visão que não muda o objeto, mas quem o vê: “Visão como recepção Visão como reflexão Visão como projeção – nota, 1986” (*ibid.*, p.146).²

Esta viagem pelo universo do invisível indicia como ele é intuído e que só pode ser dominado através do visível. A própria vida que anima cada ser é a prova inegável da sua presença. Almada Negreiros reconheceu esta relação de reciprocidade entre o que é visível e o que é invisível no Todo. Como “simples” designou aquilo que é visível na esfera e “profundo” o que na esfera fica invisível (Negreiros, 1982, p.56). O visível é a linguagem de adivinhação do invisível, do Todo.

² “Vision as reception Vision as reflection Vision as projection – note, 1986” (Viola, 2004, p.146).

1.2 A percepção visual das cores

Para que o visível seja a linguagem de adivinhação do invisível, antes é essencial compreender como se vê fisiológica e psicologicamente. A física ajuda na compreensão do que se vê e é elementar a existência de luz para que aconteça a visão de algo. A luz visível é energia radiante que se propaga sob a forma de ondas eletromagnéticas e que, ao atingir um objeto, pode ser absorvida, transmitida ou refletida. Normalmente acontece uma combinação destes três fenômenos e é a luz refletida pelo objeto que estimula os receptores visuais.

No final do século XVII, Isaac Newton descobriu que a luz branca era composta por todas as cores do arco-íris. O raio emergente saía do prisma com todas as cores do espectro do visível porque a luz era totalmente refratada, o que significava que cada frequência era desviada segundo um ângulo ligeiramente diferente (Gregory, 1968, p.18). Newton percebeu que a cada cor correspondia uma determinada frequência e comprimento de onda, estando o espectro do visível compreendido entre os 380 e os 750 nanômetros de comprimento de onda e quanto maior este parâmetro, menor era a frequência da onda. O entendimento da origem das riscas negras do espectro do visível só veio posteriormente e foi reveladora da composição dos elementos emissores da luz, assim como do seu movimento. A espectroscopia revelou que o universo estava em expansão e que tudo nele, planetas, estrelas, galáxias, toda a vida na Terra eram compostos pelos mesmos elementos.

No início do século XIX, William Herschel apercebeu-se que as cores visíveis tinham diferentes temperaturas, ao detectar que havia um aumento de temperatura antes da zona vermelha. A esse aumento de temperatura atribuiu à presença de uma radiação invisível, a infravermelha. Esta radiação, de frequência inferior à visível permite ver as temperaturas de cor e possibilita a visão noturna, entre outras aplicações. Para além da radiação infravermelha, existem outros tipos de radiação electromagnética, como a radiação microondas, sinais de rádio e, com maior frequência, do outro lado do espectro do visível encontram-se a radiação ultravioleta, os raios X e os raios gama. Estas diferentes radiações tiveram inúmeras aplicações, por exemplo a radiação X possibilitou ver através de material opaco, de tecidos, músculos e revelou pela primeira vez a estrutura óssea. Também foram os raios X que detectaram a extrema intensidade do campo gravitacional da matéria e dos buracos negros, confirmando assim a sua existência. Estes são apenas ínfimos exemplos, frutos do mergulho profundo em mundos antes invisíveis, possível por meio dos progressivos avanços da ciência.

Diferentes tipos de radiação eletromagnética revelam diferentes objetos e até fenômenos no cosmo. A própria ciência é limitada pelo espaço de tempo que a luz demora a alcançar a Terra, traçando um horizonte para o universo que é possível observar. A grandiosidade destes descobrimentos são a prova da juventude do olhar humano, que apenas consegue captar uma percentagem mínima de todas as radiações. O olho está no limiar da cegueira, tendo em conta esta estreita janela de visão do mundo físico. Todos os restantes comprimentos de onda do espectro não são absorvidos, permanecem impercetíveis e impondoso-se a questão sobre a verdade do que vemos.

O olho funciona à semelhança de uma máquina fotográfica. Deixa entrar luz através do diafragma, da íris no caso do olho, ajustando a sua abertura consoante a intensidade da luz recebida. Na retina encontram-se dois tipos de células receptoras sensíveis à luz, os cones que reconhecem a cor e os bastonetes que reconhecem a luminosidade. A visibilidade e acuidade visual ou capacidade de distinguir pormenores, estão dependentes da parte da retina que se estimulou, do ângulo de incidência luminosa, da capacidade de adaptação à escuridão e da distância do olho ao objeto. A visão das cores pode variar com o indivíduo, com a idade e os cones da retina conseguem discriminar diferentes cores mediante o comprimento de onda recebido, da luminosidade ou intensidade da luz e da saturação (Merleau-Ponty, 1996, p.55).



Figura 1: Experiência de Young sobre a mistura de cores.

O estudo da visão cromática teve início com a obra *Opticks* de Newton e o científico inglês, Thomas Young começou a desvendar o mistério de como é traduzida a frequência da luz pelo sistema nervoso, cuja ação é substancialmente mais lenta do que o comportamento da luz. A experiência de Young mostrou o resultado da mistura de três

cores e, caso as intensidades sejam devidamente ajustadas, é possível reproduzir todas as tonalidades espectrais. O branco foi reproduzido no entanto, o preto e outras cores que não se encontram no espectro como o castanho, não foram reproduzidas. Young em conjunto com Helmholtz chegaram à conclusão que existem três tipos de cones sensíveis à cor, em que cada um reage a uma cor diferente, ao vermelho, ao verde e ao azul ou violeta e as restantes cores resultariam da mistura dos sinais destes três sistemas (Gregory, 1968, p.124). O sistema RGB (*red, green and blue*) é o modelo de cores baseado nesta teoria de cores aditivas e a base para a reprodução de cores em dispositivos electrónicos, ao passo que para a impressão de cores usa-se o modelo de cores subtrativas CMYK (*cyan, magenta, yellow and black or key*).

A teoria tricromática ou Young-Helmholtz pretendia compreender o processo de mistura do olho humano e esta noção continua a ser a ideia base que explica a visão cromática, contudo revelou-se demasiado simplista. O cientista e inventor americano Edwin Land veio provar que a percepção da cor é mais do que a mistura de manchas simples de luz, porque se observam outros fenómenos quando se misturam imagens complexas. Land repetiu a experiência de Young projetando em transparentes fotográficos, que normalmente utilizam três cores físicas. O cientista verificou que as três luzes, quando aplicadas em desenhos complexos, apresentam um colorido mais rico do que em desenhos simples, inclusivamente foi possível obter cores não espectrais como o castanho ou cores metálicas, como o dourado ou o prateado. Assim concluiu que a cor não está dependente apenas do estímulo do comprimento de onda e da intensidade da luz, para depender também da forma dos objetos representados. O trabalho de Land foi fundamental para provar a complexidade da visão cromática (*ibid.*, p.127). As sensações estão associadas a processos mentais, são organizadas em percepções de objetos, sendo fundamental ter em conta, para além do funcionamento do órgão da visão, a forma como a informação sensorial é processada pelo cérebro, já que afeta a forma como as cores são vistas, a visão cromática.

A percepção visual envolve um processo ativo da mente, é seletiva e requer tempo, porque está associada a um processo gradual de aprendizagem. Os objetos são muito mais do que a simples apreensão de informação pelos sentidos e poder-se-á dizer que têm passado e futuro, que transcendem a própria experiência e que, em conjugação com o conhecimento anteriormente adquirido, permitem realizar previsões (*ibid.*, p.12). Os sentidos não oferecem uma representação direta do mundo, uma vez que realizam uma avaliação da realidade percebida com base no conhecimento e sugerem uma hipótese

sensorial. A percepção consiste na compreensão de aspectos relevante de um objeto e o pensamento tem como base imagens do mundo, por isso a percepção visual e o pensamento estão interligados e tornam o processo de conhecimento humano unitário (Arnheim, 1969, p.153). Existem provas consideráveis que apontam que o entendimento da forma e da cor está dependente da espécie, do grupo cultural e da repetida exposição do observador. Assim, o que é válido para um grupo, pode não ser compreendido por outros e a apreensão visual é então limitada e pode requerer treino para que seja acessível (*ibid.*, p.31).

A visão das cores é o principal motivo de estudo da percepção visual. Pensa-se que a maioria dos mamíferos não consegue ver as cores, à exceção dos primata e é curioso que animais menos complexos têm uma visão cromática bem desenvolvida como os pássaros, peixes, répteis e insectos como a abelha e a libélula. A própria natureza comunica através de códigos quase universais de tonalidades concretas. As cores fortes como o vermelho, o verde forte e o amarelo podem funcionar como alertas em alguns animais e plantas venenosas ou perigosos. Este tipo de informação sensorial, aliada à experiência e ao conhecimento, pode funcionar como uma ferramenta fundamental para a sobrevivência. Para além disso, a cor também é um elemento crucial na estética visual e afeta profundamente o estado emocional (Gregory, 1968, p.119).

No ocidente, o estudo da cor foi iniciado pelos filósofos gregos como Pitágoras, Platão, Aristóteles, entre outros. Isaac Newton focalizou o seu estudo à física envolvida na produção da cor, contudo recuperou a ideia aristotélica das sete cores fundamentais encontradas no arco-íris. A natureza fornece infindáveis organizações cromáticas, na flora, fauna, mineralogia, etc., no entanto é na abstração do arco-íris que se encontrou a pureza cromática. A sucessão linear de cores era redutora e incompleta e foi Newton o primeiro a representar a sequência numa roda cromática. Ao unir as cores dos extremos, o vermelho e o azul passaram a convergir para um mesmo local no violeta e imbiu a sequência cromática de um carácter infinito e eterno (Klee, 2001, p.80).

Goethe foi outro pioneiro da teoria da cor e o seu principal mérito foi mostrar que a cor também tinha uma dimensão fisiológica. O círculo cromático proposto por Goethe era composto apenas por seis cores, à semelhança das atuais teorias sobre o funcionamento fisiológico do olho e a cada cor fazia corresponder faculdades e conceitos humanos, ampliando o estudo da cor aos campos da fisiologia e da psicologia (Goethe, 2013, p.24). O terceiro pioneiro da teoria da cor foi Schopenhauer que continuou o caminho de Goethe. Entendeu que os processos fisiológicos que ocorriam na retina, tinham repercussões no

sistema nervoso, que por sua vez ocasionavam fenômenos de consciência como as sensações e a percepção (Goethe, 2013, p.44). Anteviu a função da retina na criação da experiência da cor e propôs que a sensação de branco era definida pela máxima atividade da retina, ao passo que a sensação de preto era devida à sua total inatividade.

A fisiologia do olho humano permite distinguir milhares de tonalidades, mas a forma como se apreende o mundo sensorial evolui do simples ao complexo. Merleau-Ponty afirmou que “só se vê aquilo para que se olha” e refletiu sobre o corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível (2002, p.19). O corpo que observa todas as coisas, mas que também se reconhece naquilo que observa no exterior. As propriedades do objeto como a qualidade, luz, cor, profundidade, etc., despertam uma ressonância no corpo que as recebe e sente. Este conceito pode ser ilustrado com as palavras do filósofo Malebranche: “O espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar nelas a sua vidência” (*ibid.*, p.27). Acreditava-se que era o retorno à cor que iria permitir uma maior aproximação ao “coração das coisas” e segundo Paul Klee, a cor era o lugar onde o cérebro e o universo se reuniam (*ibid.*, p.55). Para rematar esta introdução sobre a percepção das cores, pareceu pertinente refocalizar destacando o impacto da cor isolada com uma citação de Goethe:

As cores isoladas nos afetam por assim dizer, patologicamente, despertando-nos sentimentos particulares. Lutando vivamente ou desejando suavemente, sentimo-nos elevados no sentido da nobreza ou diminuídos em direção ao medíocre. Contudo, a necessidade da totalidade inerente ao nosso órgão nos leva para além desta limitação. Ela se liberta produzindo os opostos dos particulares exigidos sobre ela e assim ocorre a inteireza satisfatória (*apud* Arhneim, 1994, p.347).

1.3 O invisível no azul e as estrelas primordiais

Cada cor é detentora de uma essência única, produz um determinado efeito que se revela ao espírito e, segundo Goethe, cada cor pode ter aplicações sensíveis, morais e estéticas. De acordo com o seu efeito, a cor pode adquirir uma dimensão simbólica ou alegórica. A cor comunica afinidades primordiais, que são tanto intuídas como pertencentes à natureza e que são passíveis de uma interpretação mística (Goethe, 2013, p.192).

Kandinsky também se debruçou sobre o efeito das cores, tendo afirmado que fisiologicamente, o olho percebe as propriedades da cor, a sente e chama atenção para a superficialidade dessas sensações físicas, que desaparecem em pouco tempo e que se

aprendem. Por outro lado, defendeu que quanto mais elaborado é o espírito, mais profunda é a emoção que a cor exerce e a sua vibração psíquica pode tocar a alma (Kandinsky, 2013, p.58). Surgiu a dúvida se a ação da cor seria direta ou se aconteceria por associação a memórias, no entanto entendeu haver uma força real exercida pela cor, como se manifesta no efeito tonificante do vermelho ou no efeito paralisante do azul. Estudos revelaram que a cor afeta tanto humanos, como animais e plantas, anulando a hipótese de associação e citando Kandinsky: “A cor é um meio para exercer uma influência direta sobre a alma. A cor é a tecla; o olho, o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas” (*ibid.*, p.60).

Uma das características invisíveis da cor é o movimento que existe dentro da própria cor. Tendo em conta a cor isolada, esta pode estar associada ao calor ou ao frio, à claridade ou à obscuridade. O movimento estaria relacionado com a sensação de temperatura, nomeadamente as cores quentes, que tendem para o amarelo, parecem mover-se em direção ao observador, ao material, ao passo que as cores frias, com tendência para o azul, criam a ilusão de se afastarem em direção ao imaterial. Para além deste movimento horizontal, existe um movimento excêntrico nas cores quentes e concêntrico nas cores frias (*ibid.*, p.78). Para ilustrar este conceito, um círculo pintado a amarelo produz a sensação de irradiar energia para o exterior, enquanto que um círculo azul produz o efeito contrário, de mover energia para o seu interior em espiral, afastando-se de quem vê. Estes movimentos intensificam-se com a aproximação aos extremos laranja ou violeta e acalmam-se no sentido inverso, até se neutralizarem no verde.

A claridade e a escuridão das cores também promove um movimento horizontal de aproximação ou de afastamento, contudo este movimento é estático. Kandinsky refere-se a um movimento de resistência, no caso do branco de uma resistência eterna, que evoca possibilidade e no caso do preto de uma ausência total de resistência, evocando assim a impossibilidade (*ibid.*, p.79). O branco também está associado ao movimento excêntrico e a cor preta ao movimento concêntrico. Na existência de cor, estes movimentos sentem-se com maior intensidade, quando maior é a quantidade de branco ou de preto, no movimento oposto.

Kurt Goldstein corroborou esta teoria, confirmando que as cores correspondentes a comprimentos de onda maiores provocam uma reação expansiva e que as cores no extremo oposto do espectro do visível promovem o movimento de contração (Arnheim, 1994, p.359). Como já foi referido anteriormente, o azul encontra-se na extremidade esquerda do espectro do visível. As suas ondas eletromagnéticas são mais curtas ou seja, com comprimentos de onda menores e com frequências mais elevadas e por isso cria a

ilusão de um maior afastamento.

Outro aspecto invisível do azul é a sua profundidade, qualidade que Kandinsky justifica pelo seu afastamento do observador, em conjugação com o movimento para o seu centro. O movimento dentro da cor intensifica-se com o aumento da obscuridade e citando o artista: “O azul profundo projeta o homem para o infinito, desperta-lhe o desejo de pureza e uma sede sobrenatural” (*op. cit.*, p.82). A tonalidade ultramarina parece conter a mistura perfeita que lhe confere uma profundidade que remete para o infinito, detentora de uma “gravidade solene”, “extraterrena” e transmissora de serenidade.

A cor pode ser vista em termos gerais em oposição a outra, que Goethe designou como polaridade. A cor azul foi considerada o polo negativo e opõe-se ao seu polo positivo, o amarelo e na tabela que se segue enumerou as particularidades opostas de cada cor.

+	-
amarelo	azul
ação	privação
luz	sombra
força	fraqueza
claro	escuro
quente	frio
proximidade	distância
repulsão	atração
afinidade com ácidos	afinidade com álcalis

Figura 2: Imagem com a descrição das características das cores puras opostas, amarelo e azul.

Goethe descreveu a cor azul como pura, vinda do negro, do escuro, do lado negativo, como uma cor que provoca inquietação, ternura, nostalgia. Também adjetivou a sua energia como indescritível e tensa, por simultaneamente estimular e acalmar (2013, p.168). Reafirma o carácter contractivo do azul, que se pode observar nas montanhas distantes que parecem azuis, ilusão criada pela superfície azul que parece afastar-se sempre do observador, mesmo quando este se desloca na sua direção.

A cor azul transmite a sensação de frio, no entanto esta particularidade entra em conflito direto com a temperatura de cor. Quanto mais elevada é a temperatura maior intenso é o azul, que por exemplo se pode observar diariamente na chama do fogo. Estas simbologias opostas podem ser fonte de tensão na contemplação do azul.

Relativamente ao azul no espaço, um quarto revestido com essa cor produz a ilusão de amplitude e de vazio. Esta qualidade vácuca, também se verifica no vazio do ar, da água,

do cristal ou do diamante. Devido ao movimento de contração imanente no azul, o espaço transforma-se numa entidade flutuante. Para além disso, o azul ultramarino acrescenta algo mais de indiscreto, cria a ilusão de um espaço com uma dimensão ilimitada, que remete para a imaterialidade.

A percepção visual é limitada tanto a nível fisiológico como psicológico e por isso, a verdade sobre o que é real é questionável. A fragilidade da percepção permite que facilmente seja possível a sua adulteração, por exemplo através de manipulações tão simples como a alteração da perspetiva ou do jogo de sombras, que produzem ilusões ópticas de tamanho, de movimento, entre outras. Não se aprofundou mais no campo da ilusão visual, uma vez que a pesquisa pretende ir para além de qualquer manipulação e deixar que a natureza intrínseca do azul se manifeste no espectador.

Ainda sobre o invisível no azul, falta abordar aquela que é a questão mais inquietante. Qual a origem de tamanha atração? Onde reside o poder hipnótico do azul? Abordou-se a impressão indiscreto e extraterrena do azul, a sua profundidade no entanto, a causa do magnetismo que o azul ultramarino exerce é misteriosa e desconhecida. No reino natural e animal esta cor existe, o que torna ainda mais intrigante o seu efeito e talvez haja uma outra explicação. Talvez seja remota ou mesmo impossível sustentar a tese de que o azul ultramarino tenha profundas raízes na memória coletiva, contudo e para rematar este capítulo, vai-se regressar à física para alimentar uma suspeita que se intuiu.

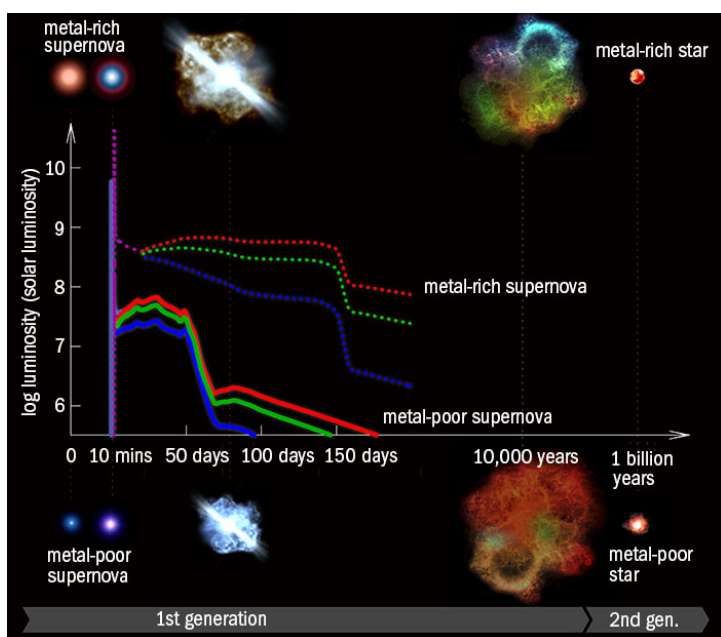


Figura 3: Imagem que compara a evolução das supernovas pobres e ricas em metais em diferentes fases e as curvas de luz estimuladas desde o pico da explosão da estrela até declínio da supernova (Commisariat, 2016).

Em Abril de 2016 foi publicado um artigo no *The Astrophysical Journal* de uma equipa internacional de cientistas, que descobriu que o azul é a cor da primeira supernova do universo. Segundo os investigadores, a cor da luz de uma supernova, durante uma fase específica da sua evolução é indicativa do conteúdo elementar da estrela progenitora e o trabalho ajudará astrónomos a detectarem diretamente quais são as estrelas mais distantes e antigas no universo. A equipa concluiu que a cor azul podia ser usada como indicadora de uma estrela de primeira geração (Commisariat, 2016).

Durante cerca de duas centenas de milhares de anos após o Big Bang, o universo era escuro e constituído maioritariamente por elementos leves como o hidrogénio, hélio e quantidades residuais de lítio. Os elementos pesados foram criados a partir da primeira estrela, designados metais pelos astrónomos, como o oxigénio, nitrogénio, carbono e o ferro. Alguns foram forjados pela altas pressões no centro das estrelas e o mais pesados foram criados pela explosão das estrelas primordiais em supernovas. Estas estrelas nascidas dos elementos primordiais do Bing Bang, designadas de População III, foram teorizadas como massivas, muitas centenas ou mesmo milhares de vezes maiores do que o Sol e consideradas muito instáveis, rapidamente se consumiriam e explodiriam em supernovas, após apenas dois milhões de anos, difundindo elementos pesados pelo cosmos para as futuras gerações. Dadas as suas características, as estrelas primordiais também teriam temperaturas extremamente quentes e a elevada temperatura iria repercutir-se num azul ainda mais intenso.

Provas físicas de uma estrela de primeira geração ou da radiação da sua supernova têm sido inconclusivas todavia, uma equipa de cientistas liderada pelo astrónomo David Sobral descobriu a existência de várias galáxias extremamente luminosas, entre as quais a galáxia Cosmos Redshift 7 que foi considerada a galáxia mais brilhante do universo primordial, facto corroborado pela inexistência de elementos pesados num aglomerado de estrelas de População III (Castro, 2016). Para além disso, o telescópio James Webb Space será lançado em 2018, poderá ser capaz de detectar a luz distante da primeira supernova, azul.

O fascínio pelo azul ao longo dos tempos estará relacionado com a memória reminescente do nascimento original? Com base na física e na psicologia, desenvolveram-se diferentes particularidades do azul que remetem para a experiência do invisível, abrindo-se caminho para o desenrolar da história e para o sublime do azul ultramarino.

Capítulo 2: O *impresentificável* no azul

2.1 A história do azul e do ultramarino

A interpretação da cor é um fenómeno social complexo, definida por grupos sociais que lhe dão um sentido, uma aplicação, uma linguagem. Descobrir a sua história é um caminho igualmente intrincado, por não ser transcultural, por estar presente de forma ativa em variadíssimas manifestações e pela própria dificuldade inerente à reconstrução de uma história, por vezes equívoca devido ao passar do tempo. Desde a Antiguidade houve muito pouco interesse por esta cor, não era claramente reconhecida e este foi um dos maiores problemas para os investigadores. Tiveram que recorrer ao léxico para encontrar vestígios da sua presença, no entanto revelou-se um caminho ambíguo e vulnerável a problemas de tradução e de interpretação.

O pigmento azul esteve presente nas primeiras civilizações, obtido a partir da azurite, do índigo e do azul egípcio ou frita azul. Este foi o primeiro pigmento sintético, feito à base de limaduras de cobre misturadas com areia e potassa (Pasteureau, 2010, p.30). Para os egípcios, assim como para outros povos do Oriente, o azul era uma cor poderosa que afastava as forças do mal, que remetia para a ideia de morte e de verdade e era usada em rituais funerários, para proteger o defunto no mais além. Os deuses viviam no céu e por isso era a sua cor em muitas religiões. Por exemplo, as máscaras dos faraós tinham cabelo e barba azul, o deus egípcio Amon tinha a pele azul para poder voar invisível e alguns deuses hindus, como Vishnu que adquiriu forma humana em Krishna, com pele azul como sinal da sua divindade (Heller, 2012, p.27).

A presença do azul não foi identificada no Paleolítico Superior nem no Neolítico, mostrando que esta cor foi de difícil reprodução, apesar de estar presente na natureza. Na literatura clássica, a presença do azul era equívoca e aparecia relacionada ao preto, à escuridão ou a uma espécie de cinzento (Ball, 2001, p.262). Os povos antigos tinham a percepção do azul, mas nomeavam a cor pela origem do pigmento. No grego existiam várias palavras que significavam azul como *keuanos*, palavra originária do atual ciano, mas não foi encontrada uma palavra que reunia o azul num só conceito perceptual (*ibid.*, p.263). O papel desta cor na sociedade foi tão discreto desde o início, que levou estudiosos no século XIX a questionarem se esta cor tinha sido vista pelo Homem da Antiguidade (Pastoureau, 2010, p.20). Na atualidade esta questão não se coloca, contudo é curiosa esta

posição de fundo do azul na sociedade até à Idade Média.

Dentro das variadas fontes de extração, a cor azul podia ser conseguida a partir da planta pastel, uma planta crucífera que crescia em estado silvestre em solos húmidos ou argilosos, em muitas regiões da Europa e que foi muito usada pelos povos Celtas e Germânicos. O princípio corante encontrava-se maioritariamente nas folhas, a indigotina e o processo para conseguir a tintura azul era longo e complicado (*ibid.*, p.24). O arbusto índigo era outra fonte de azul, com o mesmo princípio corante que se encontrava nas folhas e crescia na Ásia, África, Índia e Medio Oriente. O índigo é conhecido desde o Neolítico, nas zonas onde crescia o arbusto e durante muito tempo foi ignorado no Ocidente, até se transformar num produto de exportação, principalmente o índigo da Índia (*ibid.*, p.25). A azurite é um mineral do grupo dos carbonatos e foi a fonte de azul mais acessível e, por isso a mais usada na Antiguidade Clássica e na Idade Média. Dada a sua instabilidade, o pigmento facilmente se tornava verde ou negro e a intensidade do seu azul oscilava muito mediante o tipo de trituração (*ibid.*, p.29).

Lápis-lazúli significa pedra azul e é uma pedra semipreciosa oriunda do Oriente, com um azul rico devido à lazurite, o mineral dominante e com veios dourados procedentes da pirite de ferro. Esta pedra encontrou-se na Sibéria, China, Tibete e os principais exportadores para o Ocidente foram o Irão e o Afeganistão, na Antiguidade e época medieval (*ibid.*, p.28). Apesar da descoberta da pedra remontar a um período anterior a 7000 a.C. no atual Paquistão, o verdadeiro ultramarino, não foi encontrado na arte egípcia, grega, nem romana e a palavra “ultramarino” vem do latim e significa “além-mar”, implicando a procedência do lápis-lazúli (Heller, 2012, p.30).

A técnica de criar o azul ultramarino parece ser uma invenção medieval, que começou a aparecer na arte ocidental por volta de 1200 (Ball, 2001, p.266). Antigas descrições do processo de extração foram encontradas em literatura árabe, sustentando a hipótese que o ultramarino tenha sido importado do Ocidente para Europa, sem ser conhecido o modo de produção do pigmento ultramarino. O grande desafio encontrava-se na separação da lazurite das restantes impurezas e a maioria das receitas dizia que o lápis-lazúli triturado deveria ser misturado com cera derretida, óleos e resinas. Esta pasta era enrolada em tecidos, para depois ser amassada numa solução de soda cáustica. As partículas de azul removidas, depositavam-se no fundo do líquido (*ibid.*, p.267). O que encarecia o azul ultramarino era o difícil acesso à matéria-prima, a sua origem longínqua, o longo trabalho de extração dada a dureza da pedra e, finalmente o processo de transformação da pedra em pigmento, através da trituração e purificação, operações que eram morosas e muito

complexas. Quanto mais puro é o pigmento extraído do lápis-lazúli, mais intensa é a cor e a autenticidade do azul ultramarino. Todos estes motivos explicam a preciosidade do ultramarino, cujo custo apenas foi tolerado pela sua beleza singular e citando Cennino: “O azul ultramarino é a cor mais ilustre, bonita, a mais perfeita, para além de todas as cores; ninguém pode dizer nada sobre ela, ou fazer nada com ela, que a sua qualidade não consiga ainda superar” (*apud* Ball, 2001, p.269).

No final do século XII, o azul conquista prestígio pouco a pouco, começando a ser usado em vitrais, na pintura, em tecidos e na indumentária. O sistema de cores litúrgicas eram as cores consideradas primárias das sociedades antigas, o branco, o negro e o vermelho, contudo o azul encontrou o seu lugar no pictórico e na iconografia da igreja, associado à luz divina, à pureza e ao supremo. Partes da basílica de Saint-Denis foram reconstruídas pelo abade Suger no século XII, que contribuiu para uma nova concepção da cor, da luz e do céu. Através de várias técnicas como a pintura, o vitral, a escultura, a ourivesaria, transformou a basílica num templo de luz, de beleza e de veneração a Deus (Pastoureau, 2010, p.49). A partir desse século estabeleceu-se um simbolismo de união da luz, do ouro e do azul, ao espiritual na arte ocidental.

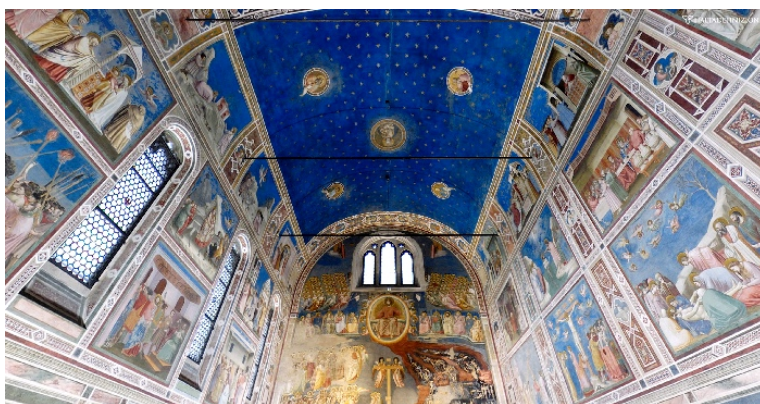


Figura 4: Frescos da Capela Arena em Pádua, pintados por Giotto.

O ultramarino, o vermelhão e o ouro foram as cores de eleição da paleta medieval e, no final da Idade Média, o ultramarino passou a ser o pigmento mais afamado e valioso (Ball, 2001, p.265). O começo da pintura a óleo criou desafios ao ultramarino, que perdia a sua grandiosidade no óleo e para recuperar a sua saturação, os artistas tinham que juntar chumbo branco. Para além de corromper a pureza da cor, segundo o historiador de arte Paul Hills, marcou a mudança da cor medieval para o início da cor moderna. Esta mudança libertou os artistas para a criação de uma larga gama de azuis e Hills acredita que ajudou a trazer luz às telas do Renascimento (Ball, 2001, p.270). O azul ultramarino estava muito

pouco presente em murais medievais e do Renascimento, porque não havia uma alternativa de qualidade ao ultramarino, demasiado caro para obras de grandes dimensões, à exceção dos extraordinários frescos de Giotto na Basílica de São Francisco de Assis e, posteriormente na Capela Arena em Pádua, consagrados em 1305. O ultramarino era importado pelos italianos das minas do Afeganistão para a Europa e era a cor mais cara, refinada, bela e que mais prazer dava aos pintores do Renascimento.

O ultramarino ostentava riqueza, deferia virtude e reverência à pintura, qualidades que se reconhecem em obras de arte sacra da Idade Média. A figura da Madona era recorrentemente envolvida num manto azul, convenção que permaneceu após o Renascimento e historiadores têm justificado a escolha pelo simbolismo espiritual atribuído à cor (*ibid.*, p.270). No Ocidente o azul transformou-se na cor dos céus, da Virgem e o seu simbolismo moral, espiritual, distante, feminino era diametralmente oposto ao simbolismo da cor vermelha. Durante séculos ambas cores desfrutaram de um prestígio similar e o vermelho começaria a perder importância a partir do século XVI, em detrimento do azul (*ibid.*, p.121).

A mudança na hierarquia das cores teve repercussões nos códigos sociais, no seu simbolismo e pensamento. Os descobrimentos de Newton no século XVII foram essenciais para dar aso a novas concepções cromáticas e para elevar o azul a cor primária e central. A ascensão do azul também poderia estar relacionada com o uso do índigo a larga escala e, posteriormente no início do século XVIII, com o descobrimento acidental do azul da prússia, pelo alemão Diesbach (Ball, 2001, p.273). O azul conquistou cada vez mais espaço na sociedade ocidental e tornou-se numa cor da moda, aristocrática e era referida em textos literários como a cor da alegria, do amor, da lealdade e da paz (Pastoureau, 2010, p.79).

A simbologia renovada das cores converteu o azul na cor do progresso, das luzes, do sonho e da liberdade, desempenhando um papel importante nas revoluções americanas e francesas (Pastoureau, 2010, p.122). O azul também era muito evocado no romantismo, sendo de destacar a *Flor Azul* do poeta alemão Novalis, que se tornou num símbolo central do movimento associado ao desejo, ao amor, à melancolia, ao inalcançável, ao infinito. A cor azul representou as virtudes poéticas mas, com o passar do tempo foi adquirindo um cariz mais sombrio, de tristeza. No final do século XIX, o género musical *Blues* nasceu com essa influência melancólica, de americanos descendentes de escravos africanos, caracterizado por um ritmo lento de quatro tempos para expressar estados de ânimo nostálgicos.

No século XX, a cor azul já era a cor mais presente na indumentária, a cor da moda e a favorita dos europeus, não apenas a nível material, mas também pela sua simbologia e como a cor das virtudes intelectuais. Atualmente o azul é um signo de paz, de calma, de neutralidade e é usado na comunicação visual de organismos como a UNICEF, UNESCO, ONU e das suas forças de manutenção da paz, os *capacetes azuis* e inclusivamente é a cor da União Europeia.

O azul ultramarino permaneceu um item de luxo durante centenas de anos e, ainda hoje permanece envolvido numa atmosfera mística. As alternativas eram limitadas e, durante séculos e apesar do seu tom ligeiramente esverdeado, o índigo era a alternativa que mais se aproximava à profundidade tonal do ultramarino. Posteriormente, foi o azul da prússia, mas também ficava aquém devido ao seu tom mais acinzentado e esverdeado. Em 1775 foi produzido o azul cobalto, com um tom muito intenso, ligeiramente avermelhado e que era para Van Gogh o azul do divino (Heller, 2012, p.31). Os artistas necessitavam uma forma mais acessível de obter o pigmento ultramarino, mas a sua síntese era complicada pela presença de enxofre, que lhe confere esse tom único. O francês Jean Baptiste Guimet conseguiu sintetizar o ultramarino pela primeira vez em 1828, ficando conhecido como o *ultramarino francês* (Ball,2012, p.21).



Figura 5: Registo da patente do azul *Yves Klein International*, IKB, 1960.

A introdução de cores artificiais transformou a visão das cores e a paleta dos artistas e, no século XX, a produção de pigmentos deixou de ser do domínio dos boticários, para ser um empreendimento industrial. As cores sintéticas tiveram um imenso impacto no expressionismo abstrato e é de destacar a contribuição de Yves Klein, que patenteou o seu

azul ultramarino, o *International Klein Blue (IKB)* em 1960. Para garantir a riqueza da tonalidade, o artista usava o pigmento em pó, ao qual juntava uma resina especial como fixador, Rhodapas M60A, mostrando a sensibilidade do pigmento (Cage, 1995, p.267).

O autêntico ultramarino permanece a cor mais cara e o de melhor qualidade pode alcançar os 15200 euros o quilo, ainda produzido para satisfazer a procura de apaixonados pela cor histórica (Heller, 2012, p.30). Dentro das 111 tonalidades que existem de azul, a glória e o valor do azul ultramarino são geracionais e inquestionáveis, mas o que existe nele de indizível e de transcendental permanece uma incógnita. Residirá no azul ultramarino uma força invisível do sublime?

2.2 O *impresentificável* e o grupo *Colour Field*

O misticismo que envolve a cor azul ultramarino levou a equacionar se seria compatível com a estética e o sentimento sublime. A fim de avaliar se seria uma cor com o potencial catalisador da experiência artística sublime, foi essencial procurar as origens do conceito e entender as suas matizes. Qual a evolução do conceito de sublime e quais as suas particularidades? Como se ativa e como afecta quem o sente? Qual o seu impacto e contributo na arte? O sublime também está na abstração e no azul? Estas foram algumas perguntas que emergiram e às quais se procurou dar uma resposta.

A experiência sublime é imanente à condição humana e a palavra terá sido definida pela primeira vez no século III, pelo filósofo e retórico grego Longino ou Pseudo-Longino, por ser desconhecido o seu verdadeiro nome. No seu tratado *Sobre o Sublime* definiu o conceito como “a ressonância da nobreza da alma, tanto que admiramos às vezes um pensamento singelo, sem voz, por si, pela superioridade do sentimento” (*apud* Abbagnano, 2007, p.923). Abordou o sublime desde uma perspectiva discursiva ou seja, como uma figura literária. Apesar de assentar numa base retórica, Longino teve a necessidade de recorrer à poesia para a descrição do conceito, indiciando a sua natureza indeterminada (Guerreiro, 2000, p.148).

O conceito de sublime foi redescoberto no século XVII, com a tradução da obra de Longino, pelo poeta e crítico francês Boileau. O seu *Tratado do Sublime* permitiu a propagação do conceito e, a partir desse momento, o sublime tem sido um elemento fundamental na forma como se pensa a arte e a sua estética (*ibid.*, p.144). Boileau fez a essencial separação entre o sublime e o estilo sublime, opondo a simplicidade do

sentimento, ao discurso ostentoso do estilo sublime (*ibid*, p.149). Na altura, o sublime continuava a não ser considerado uma categoria estética, no entanto Boileau ao referir-se a um “*je-ne-sais-quoi*” do sublime, introduziu na definição do conceito algo que estava para além da codificação, que sugeria a impossibilidade da sua própria definição. Este questionamento direccionou a reflexão sobre o efeito produzido em quem o experimentava, indiciando o carácter psicológico do pensamento sublime.

No século XVIII, Edmund Burke deu seguimento à investigação do lugar onde residia o sublime e acrescentou a necessidade da existência de uma situação de terror e este seria o “princípio primordial” do sublime (Burke, 1993, p.66). O filósofo irlandês defendeu que o potencial da dor era muito superior ao do prazer e que era imprescindível para produzir “a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (*ibid.*, p.48). Por outras palavras, considerou o terror como a fonte de tensão geradora da paixão pelo sublime (*ibid.*, p.139). A utilização da palavra paixão para descrever o sentimento de sublime era curiosa, uma vez que a própria paixão nasce envolta no desconhecido, que simultaneamente seduz e amedronta. Burke afirmou que “nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de todas as suas faculdades de agir de raciocinar quanto o medo” (*ibid.*, p.66). Para Burke, tudo o que podia causar terror, mesmo sem estar diretamente associado a uma ideia de perigo, podia criar a percepção de dor ou de morte e servia de princípio para o sublime. Apontava distintas fontes de terror, como a obscuridade, o poder, a privação, a vastidão, a “infinitude”, a dificuldade, a magnificência, a luz, entre outras. Na sua reflexão, marcou pela primeira vez a separação clara do conceito do sublime, da experiência estética do belo e fez a transição da produção do sentimento para a forma de o sentir, remetendo o sublime definitivamente para o campo psicológico.

No mesmo século, o filósofo alemão Kant deu seguimento ao pensamento de que o sublime não se encontrava nos objetos em si, mas sim no modo como o espectador representava o objecto. A sublimidade ia além de qualquer manifestação da natureza, para estar contida no ânimo de quem a experiencia (Kant, 2002, p.110). Também é importante realçar que ambos filósofos, Burke e Kant admitiam que a experiência sublime não era compatível com o medo, porque requeria distância. Se o perigo fosse demasiado iminente e opressivo impedia a experiência do sublime e era aí que residia o limite: “Quem teme a si não pode absolutamente julgar sobre o sublime da natureza, tampouco sobre o belo quem é tomado de inclinação e apetite” (*ibid.*, p.107). A experiência do sublime kantiano também era detentora de um carácter dual, na dor da impossibilidade de apreensão da ausência

revelada no vestígio e no prazer que advinha da sua superação, pela expansão intuitiva da consciência.

A teoria do sublime de Kant apresentava uma ruptura com a estética clássica e foi o momento a partir do qual se considerou a estética como uma verdadeira filosofia (Guerreiro, 2000, p.156). Para Kant, o verdadeiro sublime não podia estar contido em nenhuma forma sensível, por ser detentor de uma propriedade imaterial e diferenciou dois tipos de sublime. Por um lado, o sublime matemático, relacionado com os números e as grandezas comparativas, sendo o sublime o “absolutamente grande” (Kant, 2002, p.92). Quando se experimenta algo tão poderoso e vasto, torna-se insuportável para as faculdades da sensibilidade e da imaginação. A razão não conceptualiza nem reconhece a experiência do sublime, todas as faculdades humanas ficam aquém e, por isso a razão tem que dar um salto intuitivo para poder integrar a experiência, elevando assim a razão (*ibid.*, p.90). Por outro lado, definiu o sublime dinâmico, relacionado com o incomensurável e o desconcertante poder das forças da natureza. O poder da natureza era usado como figura que “eleva a fortaleza da alma”, que revela a faculdade de resistência do ser, ao confrontar-se com tamanha imponência (*ibid.*, p.107). As altas montanhas são imagens de um espaço de libertação, de projeção do ânimo para a elevação da percepção acima da natureza. O sublime não estava contido na natureza, mas no sentimento que suscitava ao se ser consciente da possibilidade de ultrapassar a sua própria natureza (*ibid.*, p.110).

A estética do sublime teve a sua origem no romantismo e foi seguida inteiramente pelas vanguardas do início do século XX. A modernidade foi caracterizada por um desacreditar da realidade, pela destruição do que era belo, para a invenção de outras realidades e a recusa do realismo ocasionou a procura no símbolo. Contudo, o filósofo alemão Adorno levantou a questão sobre a fragilidade do carácter absoluto dos símbolos: “A arte absorve os símbolos em virtude de eles já nada mais simbolizarem” (Adorno, 1982, p.114).

Relativamente à faculdade da intuição, Adorno reconheceu que nenhuma obra era detentora de um carácter puramente intuitivo, por serem inseparáveis de um elemento conceptual. Afirmou que a arte era “a intuição de algo não-intuitivo, semelhante ao conceito sem conceito” e admitiu que era dela que brotava o momento incomensurável, o infinito (*ibid.*, p.115). Através da articulação da racionalidade com a sensibilidade, era possível criar a experiência do sublime, em que a estética se transcendia ao conter a verdade, a elevação da consciência pela comunicação do incomunicável. Após o declínio da beleza formal, segundo Adorno, apenas a ideia tradicional do sublime permaneceu ao longo

da modernidade. Para o filósofo, a herança do sublime residia na força do conteúdo verdadeiro, “presentemente infinito” da obra de arte (*ibid.*, p.222-223).

O filósofo francês Jean-François Lyotard considerou que a estética da modernidade, nomeadamente a arte abstracta e a arte minimal, se revelava na estética do sublime e defendeu que o propósito da arte moderna residia no “fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver” (Lyotard, 1993, p.22). O “*je-ne-sais-quois*” de Boileau era descrito por Lyotard como o “impresentificável”, referindo-se a esse algo que se mostrava ausente pela impossibilidade da sua representação, a uma presença negativa. É possível estabelecer um paralelismo com a filosofia de Kant, que também definiu o sublime como uma ausência negativa, que se encontrava na “ausência de forma”, na abstração despejada que conduz a imaginação à procura de uma “presentificação” do infinito. A “presentificação” negativa como estética do sublime só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando dor. A não existência de regras ou de princípios de julgamento determinantes para a criação artística, levou Lyotard a atribuir ao artista da pós-modernidade, o papel de filósofo (*ibid.*, p.26). A experiência da arte contemporânea revelou-se na natureza imediata da obra, nas propriedades do acontecimento da própria obra.



Figura 6: *Onement VI*, Barnett Newman, 1953.

O artista americano Barnett Newman declarou-se pertencente à categoria da estética do sublime. A partir da década de 40 alcançou o equilíbrio entre o seu pensamento e a sua pintura, com a criação da série *Onement*, pinturas abstratas monocromáticas, divididas por uma faixa vertical, um “*zip*”. Newman criava um campo colorido como um ato de revelação conseguido através da cor espontânea, para “descobrir uma nova imagem”. As obras tinham uma forte presença física pelas suas grandes dimensões, a fim de induzir sentimentos transcendentais de temor e pavor, criar o efeito de incomensurabilidade

sublime. O esplendor monumental estabelecia a verdadeira originalidade diferenciadora da sua obra. A faixa vertical podia constituir um símbolo da figura heroica ou sugerir uma abertura na escuridão ou na luz e a restante cor simbolizava o carácter infinito do espaço e da luz (Gooding, 2002, p.71).

O artista escreveu em 1948 um texto que serviria de marco para a arte contemporânea e cujo título é esclarecedor do conteúdo que defendia, *The Sublime is Now*. Neste texto, Newman reforçou a imprescindibilidade de quebrar com as noções de beleza clássica, para alcançar o desejo de destruição formal e para a representação do sublime (Newman, 1990, p.171). A arte moderna só se libertaria dos seus antepassados teóricos e estéticos ao procurar um conteúdo sublime, conduzindo a arte contemporânea à criação do inapresentável contido no momento presente (*ibid.*, p.173). O sublime de Newman não está nos quadros em si, mas sim “no acontecimento puro dos quadros”, no aqui e agora das suas criações (Guerreiro, 2001, p.165).

Barnett Newman, Clyfford Still e Mark Rothko fizeram parte do lado teosófico do expressionismo abstrato, segundo o crítico de arte Robert Hughes, pela preocupação pelo transcendente e pelo espiritual na sua obra e também ficaram conhecidos como o grupo *Colour Field* (Ball, 2001, p.371). O seu objetivo estava entrosado com a ideia de sublime, procurando dar forma a conceitos abstratos como a imensidão, o silêncio, o infinito. Uma característica comum a todos os artistas mencionados foi a escala imensa das suas obras, particularidade que entenderam fundamental para alcançar o seu propósito sublime. Sobre a dimensão da obra, Rothko tinha a intenção consciente de imergir o espetador dentro do quadro: “De qualquer forma que pintas a imagem maior, tu estás dentro dela. Não é algo que tu comandas” (*apud* Ball, 2001, p.371).³ Esta perda de controlo é uma das particularidades aplicadas para despertar a “presentificação do impresentificável”.

No final da década de quarenta, o pintor Mark Rothko alcançou o seu estilo singular de absoluta abstração e numa fase posterior, introduziu uma ou mais formas rectangulares, flutuantes num espaço atmosférico pictórico, o “impresentificável” em tela. A dinâmica entre as cores e as formas no espaço têm um impacto inesperado, transcendental, exibindo o seu domínio da linguagem do sublime. As ambiguidades espaciais em conjunto com as relações de formas e cores, estabelecem uma dinâmica desconcertante, hipnótica que compele à contemplação ininterrupta. Para Rothko, as suas obras eram “realistas” por expressarem “emoções humanas básicas – tragédia, êxtase, desgraça” e a essência da obra ia

³ “However you paint the larger picture, you are in it. It isn’t something you command” (*apud* Ball, 2001, p.371).

muito além das relações de cor (Gooding, 2002, p.73). O artista descreveu a sua obra no *Romantics were Propted* em 1947:

Sobre as formas: são elementos únicos numa situação única. São organismos com volição e paixão pela autoafirmação. Movem-se com liberdade interna e sem necessidade de se conformarem com ou de violarem o que é provável no mundo familiar. Não têm associação direta com qualquer experiência particular visível, mas nelas reconhece-se o princípio e a paixão dos organismos (Rothko *apud* Hess, 2005, p.42).



Figura 7: *Untitled*, Mark Rothko, 1968.

Outra singularidade com potencial para a “presentificação do impresentificável” é a capacidade de estimular a consciência tátil, a ilusão de ser possível tocar a imagem. Rothko era exímio em criar um espaço tátil, em que o ar que existe entre as formas provoca a sensação de matéria palpável. A sensação tátil era reforçada pelo movimento intrínseco da cor, a aproximação das cores quentes, o afastamento das cores frias, porque qualquer movimento encontra sempre uma resistência no espaço. Outra particularidade com capacidade para despertar a experiência do sublime é a construção de um espaço ilusório, assim descrito por Rothko, para transmitir a ilusão de aparência e de movimento no vazio (*ibid.*, p.140). Esta ilusão é conseguida através de introdução de elementos que remetem para o gás visível como nuvens, fumo, neblina ou pela aplicação do conhecimento da perspectiva atmosférica, para criar efeitos que reproduzem a intervenção do ar em objetos (*ibid.*, p.141).

Antes do Renascimento começaram-se a compreender e a ser aplicados na pintura conhecimentos sobre os efeitos atmosféricos e a sua relação com a intensidade da cor azul. Quanto mais intenso o azul, maior a ilusão de distância e de profundidade e Leonardo da Vinci descreveu o azul como efeito atmosférico no *Codex Hammer* (1506/9) assim:

Eu digo que o azulado que vemos na atmosfera não é uma cor intrínseca, mas é causada pela vapor quente evaporado em pequenos e insensíveis átomos nos quais os raios solares caem, interpretando a sua luminosidade contra a infinita escuridão da esfera fogueira com a qual se estende e a inclui. Mas isto pode ser visto, como eu vi, por qualquer que suba Monboso, um pico dos Alpes que divide França da Itália ... [] e pode ser visto de novo nas escuras sombras das montanhas distantes quando o ar entre o olho e essas sombras se torna muito azul, enquanto que as partes mais brilhantes dessas montanhas não vão diferir muito da sua verdadeira cor. Mas se alguém deseja uma prova final deve pintar um quadro com várias cores, entre elas um preto intenso; e em cima deve colocar uma fina camada de branco transparente. Ele vai ver que esse branco transparente não vai mostrar um azul mais bonito do que encima do preto – mas tem que ser muito aguado e finamente moído (*apud* Gage, 1995, p.133).⁴

A cor azul está carregada de significância para a expressão do “impresentificável”, sendo dotada de uma qualidade translúcida, que permite que o olhar a atravesse sem obstáculo, perdendo-se no infinito (Chevalier e Gheerbrant, 1997, p. 105). O infinito azul também se relaciona com a simbologia do mar. Burke frisou o seu carácter tenebroso, “o oceano é objeto de um grande terror” pelas suas propriedades de vastidão, “infinitude”, magnificência, intimamente conectadas à experiência do sublime (Burke, 1993, p.66). A compreensão do conceito de sublime foi essencial para identificar algumas características com potencial gestacional da “presentificação do impresentificável”, que serão desenvolvidas mais profundamente com obras de “artistas do azul”.

⁴ “I say that the blueness we see in the atmosphere is not intrinsic colour, but is caused by warm vapour evaporated in minute and insensible atoms on which the solar rays fall, rendering them luminous against the infinite darkness of the fiery sphere with which lies beyond and includes it. And this may be seen, as I saw it, by any one going up Monboso, a peak of the Alps which divide France from Italy... [...] and it may be seen again in the dark shadows of distant mountains when the air between the eye and those shadows will look very blue, while the brightest parts of those mountains will not differ much from their true colour. But if any one wishes for a final proof let him paint a board with various colours, among them an intense black; and over all let him lay a very thin and transparent white. He will then see that this transparent white will nowhere show a more beautiful blue than over the black – but it must be very thin and finely ground” (Vinci *apud* Gage, 1995, p.133).

2.3 Artistas do sublime

A arte começou a adquirir uma aura filosófica e espiritual, na revelação do que é invisível, procurando transcender o espaço e o tempo, o circunstancial para alcançar o absoluto e o meio de se aproximar à abstração pura, própria da música. A cor e a forma estão intimamente relacionadas, exercem efeitos mútuos e a forma, tanto como a representação de algo ou como a delimitação puramente abstrata de um espaço é acentuada ou atenuada pela cor dentro dela e “possui o seu próprio som interior” (Kandinsky, 2013, p.65). Só na imaginação a cor se pode conceber numa extensão ilimitada e a própria evocação da cor pela palavra, desperta uma representação interior imprecisa. Segundo Kandinsky, esta representação também é precisa, porque no interior do ser a cor permanece pura e para a sua representação material é necessário escolher o tom, entre infinitos tons e delimitá-lo na superfície (*ibid.*, p.64). O afastamento da realidade pela abstração permite talvez uma comunicação mais clara e precisa, um acesso mais espontâneo ao sublime: “Quanto mais liberto da forma estiver o elemento abstracto, mais primitivo e puro soará” (*ibid.*, p.70).

Yves Klein acreditou que apenas uma cor era suficiente para expressar tudo o que necessitava. As suas monocromias evocam o invisível que habita no azul e a experiência do sublime, sem a distração da linha e da forma. Num artigo para o jornal *d'Un Seul Jour* em 1960, Klein contou a sua versão da história sobre a cor e a linha. Tudo terá começado com a luz pura, onde residia a alma universal. O paraíso onde se banhava a alma humana foi invadido e destruído pela linha, cegando o homem pré-histórico. Através do figurativo, procurou recuperar a visão e eventualmente, a linha evoluiu para a escrita e elaborou uma falsa realidade física e figurativa, ao chamar a atenção para o exterior. A cor aprisionada pela linha refugiou-se no interior e estava destinada a ser recuperada pelos “verdadeiros artistas” ou “profetas da paz” (*apud* Menil *et. al.*, 1982, pp.218-219).

A experiência do sublime através da cor pura foi descrita assim pelo artista: “Sentir a alma, sem ter de a explicar por palavras e representar esta sensação foi, julgo eu, uma das razões que me conduziram à monocromia” (*apud* Weitemeier, 2004, p.15). Yves Klein referiu-se ao carácter sensível e indefinível da cor, que impregnava e atravessava de forma ilimitada e cuja observação atenta do azul monocromático projetado no espaço, podia despoletar a entrada num estado de transe. Christian Rosenkruz descreveu uma experiência próxima: “Neste estado próximo do transe, que é condição de toda a atividade criadora, tenho impressões extremamente nítidas. Sinto que, imbuído desta força vibratória,

penetro na minha unidade, que ela é onisciente e que me é possível recorrer a ela ajudado apenas pelas minhas próprias capacidades.” (*apud* Weitemeier, 2004., p.38).

O artista apercebeu-se pela primeira vez da intensidade hipnótica do azul nos frescos de Giotto, pintados na Basílica de São Francisco de Assis. Nessa tonalidade encontrou o poder alquímico de união do céu e da terra, para a expressão de um espaço infinito, chegando a afirmar: “O azul é o invisível tornado visível” (*apud ibid.*, p.40). Klein acreditou no evoluir da arte no sentido do imaterial e procurou apropriar-se do “grande espaço da sensibilidade, da atmosfera pura” para produzir a experiência de um espaço imaterial (*apud ibid.*, p.43).

Yves Klein explorou nas suas criações os limites da percepção, das capacidades sensoriais, avançando por caminhos que vão além das certezas racionais e que procuram uma ressonância interna. Yves Klein descreveu assim o antigo sonho alquímico da levitação:

Todos nós nos tornaremos homens aéreos, conheceremos as forças de atração para as alturas, em direção ao espaço, ao nada e em direção a tudo, simultaneamente [...]. Nesse momento, nós, humanos conquistaremos o direito de deambular em plena liberdade, livres de todos os entraves físicos e espirituais (*apud* Weitemeier, 2004, p.63).

No espaço tangível, explorou o universo ilimitado, aliando a lógica à intuição de forças superiores e inspirado por uma significação simbólica ancestral, para a expressão do invisível sublime. A obra do artista contemporâneo Anish Kapoor tem importantes elos comuns com a obra de Yves Klein, nomeadamente o uso abstrato do azul puro com uma sensibilidade cósmica, em obras reveladoras do sublime.

A obra abstrata de Kapoor dividiu-se entre a afirmação objetiva e a procura do vazio, da desmaterialização. Para tal, recorreu à ilusão para a criação de espaços ilimitados, que ocupavam o interior das suas peças e a um discurso simbólico e místico. Para que a ilusão fosse possível, mantinha-se invisível a origem da criação das suas peças, como se tivessem acontecido por geração espontânea, permanecendo irreconhecível a presença humana na sua produção (Sanches, 1998, p.28). A ideia que guiava a criação de Kapoor: “Fazer um objeto que não é um objecto, fazer um buraco no espaço, fazer algo que na realidade não existe.”(*apud* Celant, 1996, p.XXX).⁵

O artista redescobriu o poder simbólico das cores primárias, na sua forma mais pura, numa viagem que realizou à Índia, sua terra natal, em 1979. Nas cores encontrou uma

⁵ “To make an object which is not an object, to make a hole in the space, to make something which actually does not exist”(Kapoor *apud* Celant, 1996, p.XXX).

linguagem metafísica e, apesar da densidade do pigmento puro, explorou a sua qualidade etérea, a sua forma e contorno nebuloso, que lhe conferia uma natureza mutável, indefinida e que lhe permitia flutuar no espaço (Celant, 1996, p.XX). Kapoor procurou atingir significados profundos, inconscientes, recorrendo a arquétipos espaciais, como a cúpula como símbolo uterino, do feminino, elemento primário da criação, a fonte originária. A escala é também um aspecto importante na sua obra, pensada com relação ao corpo, como um santuário para o espectador.



Figura 8: *Untitled*, Anish Kapoor, 1990.

At the Hub of Things (1987) foi a primeira semiesfera criada em fibra de vidro, coberta com um pigmento azul intenso. Esta obra marcou o início da série *VOIDS* que inclui mais duas obras envolvidas em azul, a imponente semiesfera côncava suspensa, com três metros de diâmetro *Madonna* (1989-90) e os três elementos de *Untitled* (1990). Os elementos azuis e côncavos geram uma força de atração que compele todo o corpo, cria a sensação de se estar à beira de um precipício, em que o vazio exerce um magnetismo irresistível. As suas obras estão impregnadas de elementos que despertam o sublime e é sentida a tensão entre estados de alma contraditórios. O espectador ocupa um lugar na fronteira ténue entre o prazer e o medo, o interior e o exterior, o feminino e o masculino, o céu e a terra, o conhecido e o desconhecido, o finito e o infinito e transforma-se ao entrar no processo de renovação do conhecimento:

O neófito pode, desta forma, ter um efeito neste instável universo de poderes que estão fora dele e dentro dele. O símbolo, para ele, é como uma mágica, irresistível entrada nesse amorfo, tumultuoso emaranhamento de forças. [Por meio de] do símbolo ele aprisiona-as, domina e dissolve-as; [por meio de] do símbolo ele dá forma às infinitas possibilidades que residem no fundo do seu inconsciente, os medos não expressos, os impulsos primordiais, as paixões antigas. (*apud* Celant, 1996, p.XXX).⁶

⁶ The neophyte can, in this manner, have an effect on this unstable universe of powers that are outside him

Todas estas características da obra de Kapoor evocam a experiência do sublime e o artista revelou uma especial atração pela vertigem, pela sensação de iminente queda e pela perda de controle. Na cor encontrou a capacidade de estimular diferentes estados de ser, aliados ao seu um poder purificador e transformador. Em particular aplicou a capacidade do azul de desmaterialização e de criação de portais de conexão ao inconsciente, ao espírito e ao cosmos.

James Turrell é outro artista do imaterial, que explora os limites da percepção do espaço usando a luz e, em várias obras o azul é o protagonista. A sua obra baseia-se na percepção do espectador, por isso a experiência é subjetiva. Em várias instalações criou o efeito óptico de alteração da cor e da profundidade do espaço, através da mistura da luz natural com a fluorescente, criando saturações cromáticas com base na diferença de temperatura das luzes (Chavarría, 2002, p.43). Este é o caso da instalação *Gard Blue* (1968) cuja mistura de luzes foi usada para criar a analogia da caverna, na qual se projetam formas de luz, criando a ilusão de volume.

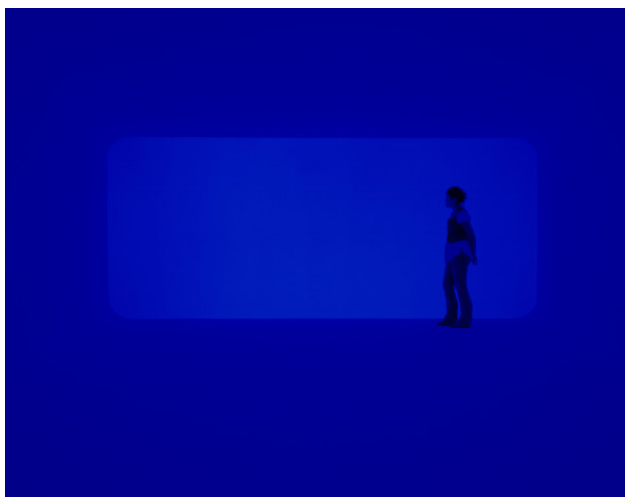


Figura 9: *End Around: Ganzfeld*, James Turrell, 2006.

Nas obras *Rondo (Blue)* da série *Shallow Spaces* (1969), a luz azul operou com uma intenção similar. O desconcerto das faculdades humanas, o devaneio da percepção e a ilusão instaurada são alguns dos factores que concedem uma experiência sublime da obra. Turrell vai mais além com a sua instalação *End Around: Ganzfeld* (2006). Inspirada na experiência *Ganzfeld* (campo inteiro), técnica aplicada na parapsicologia e na neurociência

and inside him. The symbol, for him, is like a magical, irresistible entrance into that amorphous, tumultuous tangle of forces. [By means of] the symbol he enchains them, dominates and dissolves them; [by means of] the symbol he gives form to the infinite possibilities lying at the bottom of his unconscious, the unexpressed fears, the primordial impulses, the ancient passions (Kapoor *apud* Celant, 1996, p.XXX).

para testar a percepção extrassensorial. Para tal, o artista criou um espaço em que o espectador era imergido num banho de luz mutante, privado de qualquer outro estímulo sensorial. Experimentava o espaço sensorial quase solitário, em silêncio, desperto apenas para o efeito do campo de luz em si. Nela estavam reunidas condições únicas para experienciar o carácter imaterial, cósmico e sublime do azul.

As suas obras criam ilusões sensoriais que enganam, desconcertam, parecem dobrar as leis da física e em alguns casos, mesmo após longa contemplação, não se consegue descortinar qual a realidade por detrás da ilusão. Ao mesmo tempo, permitem sentir a cor em toda a sua magnificência e oferecem uma percepção excepcional da natureza “impresentificável” do azul.

A experiência do sublime não é conseguida apenas através da abstração, como comprova a obra de Bill Viola. A sua obra tem a capacidade de impactar a um nível visceral, ativando diretamente caminhos invisíveis do que é instintivo e comum à experiência humana. O artista mostra um domínio do inconsciente, chegando a comover profundamente os seus espectadores, reação pouco comum à experiência da arte contemporânea. A qualidade envolvente da sua obra, a presença de forças invisíveis que entorpecem os sentidos, que desconcertam a percepção e estimulam outras sensibilidades, são características que se revelam numa experiência inspiradora e até mesmo sublime.



Figura 10: Fotograma da vídeo instalação *Five Angels of the Millennium*, Bill Viola, 2001.

O recurso ao azul é recorrente na obra de Bill Viola e, em inúmeras ocasiões, o artista confessou a repercussão profunda em si e na sua obra, fruto da sua queda num lago quando tinha apenas seis anos. O água e o azul são elementos simbólicos presentes em vários trabalhos de Bill Viola, dos quais se destaca a série *Five Angels of the Millennium*. Esta instalação é composta por cinco vídeos projetados em grande escala, diretamente nas

paredes de uma sala escura e neles vê-se uma figura masculina mergulhando e emergindo num meio aquático. Como o título alude, os cinco anjos da obra têm uma relação específica com a entrada no novo milénio e convidam a uma reflexão religiosa ou espiritual. Em cada vídeo existe uma gradação de cores, em que o azul é dominante e individualmente são intitulados *Departing Angel*, *Birth Angel*, *Fire Angel*, *Ascending Angel* and *Creation Angel*.

Cynthia Freeland considerou que o sublime no cinema é apenas possível através da vivência de algo extremo e opressivo, que possa conduzir à rotura do próprio meio de representação, evocando uma profunda responsabilidade moral por parte do espectador (Townsend *et al.*, 2004, p.27). Freeland analisou a experiência do sublime na arte de Bill Viola e relativamente à instalação *Five Angels of the Millenium*, considerou que a grande dimensão das projeções, a iluminação, o uso da cor, o som e o movimento em câmara lenta, adicionou à obra um carácter abstrato. Ao entrar na sala, a escuridão e a própria disposição dos elementos expositivos eram desorientadores. As projeções não estavam sincronizadas, eram apresentadas em *loop* de forma aleatória e o relacionamento das obras era uma experiência pessoal, dada pelo momento em que se escolhia entrar na sala. Também existia um crescendo de luz e de som, atingindo o seu máximo com a elevação do indivíduo da água.

Freeland analisou esta instalação artística desde a perspectiva do sublime de Kant e de Burke. O sublime kantiano é conseguido pela sobrecarga dos sentidos pelo som e pela imagem, assim como pelo esforço intelectual para compreender o sentido de cada projeção e da relação entre elas. Esta combinação poderia provocar o bloqueio doloroso das faculdades sensoriais e intelectuais. A relação entre as imagens projetadas, a sua intensidade e a do som, aliados à simbologia da cor, provocavam a elevação extática da consciência da própria humanidade, pela experiência pelo sublime (Townsend *et al.*, 2004, pp.37-38). Desde o ponto de vista do sublime de Burke, a instalação causava temor pela obscuridade envolvente, desorientadora e pela sensação de “infinitude” dada pelo movimento lento da imagem e pelo perpetuar do som (*ibid.*, p.42). Para além das características apontadas, seria de acrescentar a simbologia tenebrosa associada ao azul escuro do oceano. O azul nesta instalação intensificou a evocação de dimensões desconhecidas, dos limites entre o humano e o espaço infinito.

Para concluir, é importante ressaltar a importância de apresentar o azul em obras materiais e digitais. Esta cor é também sinónimo de tecnologia, presente de forma massiva nos raios catódicos de todos os monitores sob a forma de luz azul, predominante na sociedade contemporânea. A luz azul invade, penetra e atravessa o espaço físico, o corpo,

envolve e entranha-se profundamente. O seu poder simbólico é amplificado, repercutindo-se num sentir mais intenso e numa comunicação mais imediata do “impresentificável”.

A sua qualidade imaterial, inumana, que atrai pela sua estranheza perturbadora, talvez lhe seja devida à elevada frequência vibratória. O seu efeito remete para a experiência imediata da obra contemporânea e cujo efeito sublime só se começa a revelar atrevendo-se a ir para além dos sentidos e da razão. No azul está a cor do céu, do longínquo, do infinito, do indizível, do cósmico e as suas forças invisíveis remetem para o um conteúdo verdadeiro, “presentemente infinito” da obra de arte.

Capítulo 3: *Venbo das Estrelas*

3.1 Entre o céu e a terra

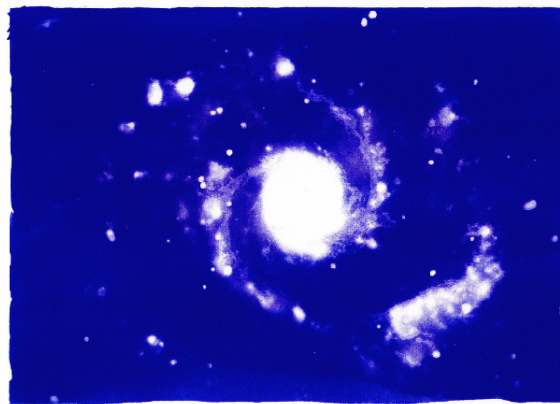
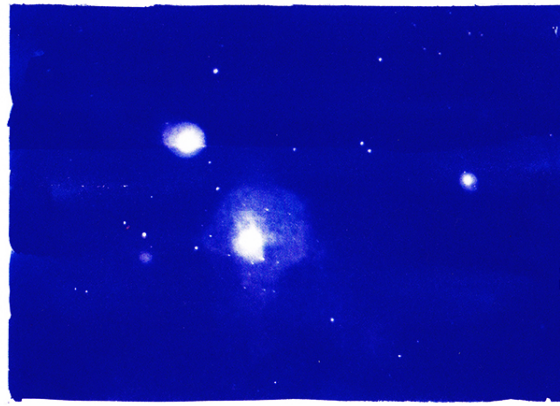
Ao longo do trabalho de pesquisa foi-se revelando a ponte existente entre o invisível no azul e o sublime. A intuição da resposta para a problemática sobre a “presentificação do impresentificável” foi encontrada no azul de Yves Klein, fonte de inspiração determinante, que encaminhou a obra *Venbo das Estrelas* pela abstração no azul.

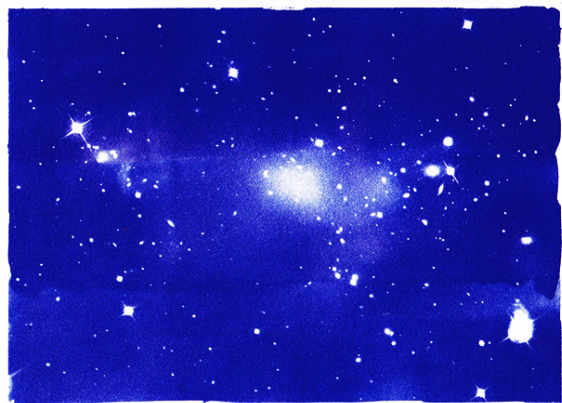
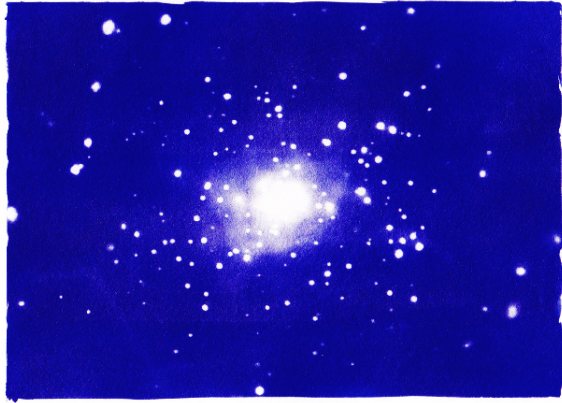
Na fase de experimentação sobre o “impresentificável” na matéria, surgiram dois caminhos que se complementaram. O primeiro e à semelhança do desenrolar teórico, surgiu da necessidade de regressar ao início, para a concretização de um caminho até ao invisível. Partiu-se da dimensão humana, vulnerável e limitada, para estabelecer uma primeira ligação entre aquilo que é familiar e a escuridão do desconhecido.

A fragilidade e a delicadeza das cianotipias de Anna Atkins inspiraram a criação do primeiro elemento, mas em vez do registo de algas, de plantas ou de flores, partiu-se para a apropriação do firmamento. As particularidades inerentes à técnica de cianotipia foram ideais para a criação de um primeiro pórtico de comunicação entre o céu e a terra. Assim, imagens do cosmos foram dotadas de uma aura humana, posteriormente digitalizadas de forma a que o ciano desse lugar a um azul intenso, próximo do azul Klein, acrescentando ao desconhecido uma nova dimensão imanente à cor, de imaterialidade e de conexão ao céu.

Inicialmente foram criadas doze cianotipias, inspiradas na simbologia astrológica do número doze e ordenadas na sua exposição de forma quadrangular, como referência à terra. Contudo, verificou-se que se estabelecia uma narrativa não intencional entre as imagens, dificultando a sua leitura individual. A exposição da série foi repensada de forma a fortalecer a ligação entre o céu e a terra, por meio da simbologia do número oito, número do “equilíbrio cósmico”. De acordo com crenças africanas é o símbolo da completude totalizante e, devido à sua natureza dupla manifestada na separação em dois quatros, para o grupo étnico Dogon também é o número da criação, para quem tudo o que é puro e equilibrado é duplo (Chevalier, 1997, p.483). Na tradição cristã, o oitavo dia é o símbolo da ressurreição, da transfiguração, prenúncio da futura era eterna num outro mundo (*ibid.*, p.484). O próprio símbolo matemático do infinito remete para o oito, reforçando a sua essência ilimitada e cuja significância se sublima quando aplica à obra.

As oito imagens do firmamento foram produzidas com uma dimensão reduzida, a fim de potenciar a criação de um diálogo íntimo entre a imagem e o espetador. O estabelecimento de uma relação de proximidade é necessária para a introdução de quem vê, numa dimensão longínqua. As imagens fruto da cianotipia seriam expostas com espaço, a fim de respeitar a singularidade de cada uma e com a possibilidade de aludir ao carácter dual do oito, dependente do espaço de exposição e da relação com o todo, num primeiro contacto entre o aqui e o mais além.





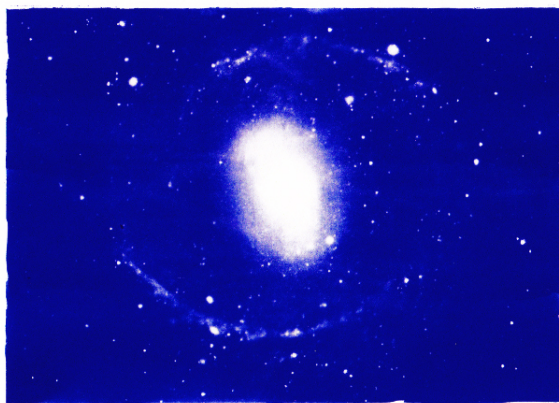
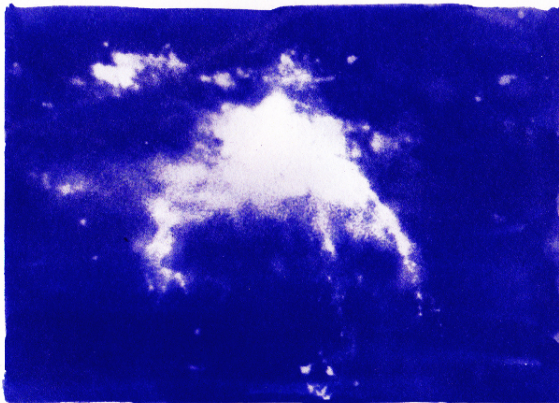
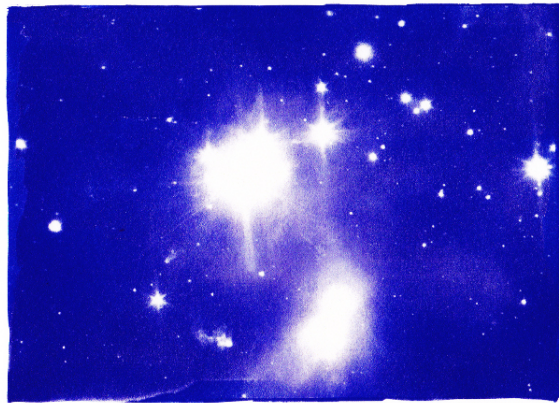


Figura 11: *Venho das Estrelas*, Francisca Ribeiro, 2016. Série impressa em papel de algodão com 29,7 x 42 cm.

Ao realizar esta prática surgiu a necessidade de experimentar o processo inverso, de embarcar noutra viagem cianotípica partindo dos positivos cósmicos, para constatar qual o efeito produzido por estrelas azuis, flutuantes numa atmosfera branca. Devido à morosidade inerente à técnica de reprodução, não foi possível realizar dentro do limite de tempo da dissertação, mas fica registada a intenção para uma prática futura.

O teremim é o instrumento musical por excelência do invisível. Este instrumento monofónico é composto por uma caixa electrónica com duas antenas metálicas e é controlado pelo músico sem qualquer contacto físico. Apesar de não ser imediatamente viável para esta primeira instalação, é de salientar que a sua presença física e música seriam uma importante mais valia, para a criação de uma atmosfera envolvente e misteriosa, marcando o tom para a experimentação das restantes obras e do sublime no azul.

A série *Venho das Estrelas* apropriou-se do espaço celeste e reduziu o incomensurável à escala humana, encurtando distâncias e criando uma entrada para o que está oculto. O carácter ilimitado do universo é potenciado pelo azul, no interior do qual se intui a ação de forças invisíveis, imanentes em tudo e em toda a criação natural, o culminar da criação interior. De acordo com o filósofo Emerson (2001), a criação visível corresponde à última etapa de um mundo invisível, manifestação interior que se pode extrapolar até ao reino das estrelas e cuja simbologia se complementa no azul.

Para concluir é fundamental evidenciar a qualidade mística das estrelas, na sua ligação entre mundos, entre o espírito e a matéria e na sua simbologia de esperança no mais além. O firmamento foi desde sempre um espelho da pequenez humana, do desconhecido, do inalcançável, de temor pela sua imensidão e obscuridade, mas simultaneamente uma fonte de fascínio pela sua beleza, brilho e pela sua dimensão infinita e misteriosa. Segundo Burke, seria nesse sentir intenso de forças contraditórias de atração e de repulsa, movidas pelo medo, que residiria a explicação para o facto de as estrelas serem desde sempre, objetos do sublime:

Mas se um homem quizer estar sozinho, que contemple as estrelas. Os raios que provêm desses mundos celestiais farão a separação entre si mesmo e o que pode tocar. Poderia pensar-se que a atmosfera foi feita transparente com o desígnio de dar ao Homem, nos corpos celestes, a perpétua presença do sublime. Que majestosos são, quando vistos a partir das ruas das cidades! Se as estrelas aparecessem numa única noite em mil anos, como os homens acreditariam e adorariam; preservariam por muitas gerações a lembrança da cidade de Deus que havia sido mostrada! Mas todas as noites surgem estes enviados da beleza e iluminam o Universo com um sorriso reprovador. As estrelas suscitam uma certa reverência, porque, ainda que sempre presentes, são inacessíveis; no entanto, todos os objetos naturais causam uma impressão semelhante, se a mente estiver aberta à sua influência (Emerson, 2001, pp.17-18).

3.2 Azul primordial

Numa segunda fase, sentiu-se a urgência de abraçar a cor isolada e experimentar o efeito da sua essência e dos estados de ânimo que desperta. Para tal, procurou-se seguir o conselho de Goethe: “Para sentir plenamente esse importante efeito é preciso que o olho seja envolvido por uma cor única, por exemplo num quarto de uma só cor, olhar através de um vidro colorido. Nesses casos em que nos identificamos com ela, a cor põe olho e espírito em uníssono consigo mesma” (Goethe, 2013, p.166).

A inspiração surgiu de forma inesperada, da leitura de *Thought Forms* (1901) de Annie Besant e de C. W. Leadbeater, um ensaio sobre o pensamento, a forma e a cor e por alguns considerado o primeiro indício da abstração. Nele encontrou-se o ponto de partida para a exploração do potencial do azul na forma oval. Esta forma revelou-se essencial para a comunicação do “impresentificável” pela sua relação ao arquétipo primordial do número um, da unidade da consciência, também designada por *Tao* ou segundo Jung o *Si mesmo*.

A forma oval é também um símbolo da semente original, do ovo a partir do qual nasceu o mundo, ideia comum a Celtas, Gregos, Egípcios, Fenícios, Cananeus, Tibetanos, Hindus, Vietnamitas, Chineses, Japoneses, povos siberianos, indonésios, entre muitos outros. As histórias contadas sobre o ovo primordial são muitas, do qual nasceu o Homem ou sobre o ovo cósmico nascido das águas primordiais, incubado pelo espírito ou pelo infinito, até se dividir em duas metades para dar origem ao céu e à terra (Chevalier, 1997, p.497). Cada metade também é entendida como o *ying-yang* chinês, o preto e o branco, a polarização da unidade primordial. Esta forma encerra em si o elemento primário da criação, gérmen de todas as possibilidades, espaço íntimo uterino, mãe primordial.

Inicialmente começou-se a trabalhar a forma central e abstrata, com o desígnio de estimular a contemplação da cor e dos seus efeitos intrínsecos, como o movimento dentro da própria cor, descrito por Kandinsky. A forma elementar criada era detentora de um azul intenso, com uma qualidade táctil e atmosférica, que lhe permitia flutuar no espaço negro, obscuridade que intensifica o movimento de contração e de distanciamento do azul. Para além da ilusão de movimento, a imagem transmite uma ilusão de textura, de matéria, que entra em confronto com a imaterialidade inerente à cor. Esta tensão é reforçada pela aparência nublosa da forma, que a transporta para um outro espaço, etéreo, indescritível. Estas qualidades da obra, aliadas ao potencial do azul, revelam a ação de forças invisíveis impossíveis de apreender. Despoletam a experiência estética do sublime, que só deixa ver

através da sua ausência, remetendo ao exercício da imaginação e da transcendência da realidade, para que ocorra a “presentificação do impresentificável” de Lyotard.

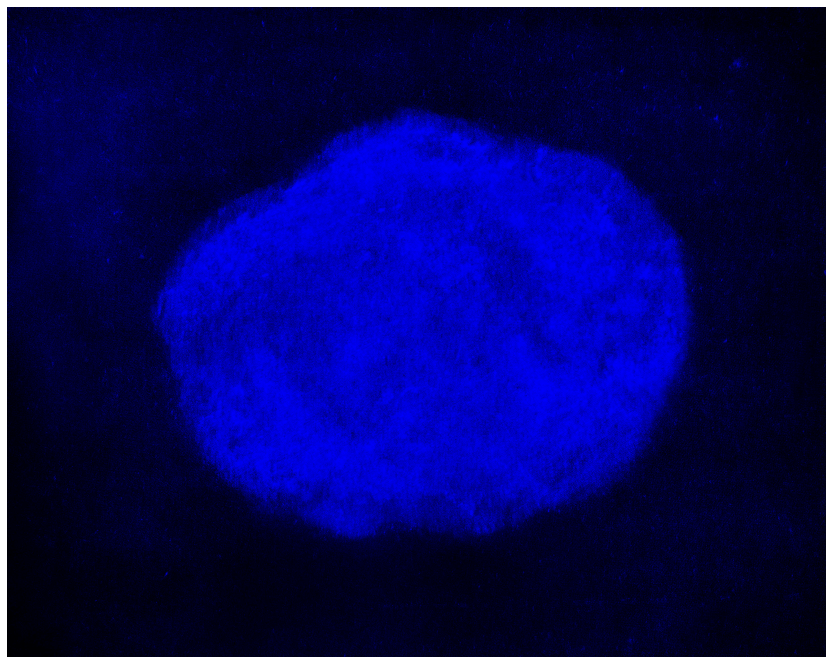


Figura 12: *Blue to Annie*, Francisca Ribeiro, 2016. Imagem impressa em papel com 100 x 127 cm.



Figura 13: *Sem título*, Francisca Ribeiro, 2016. Imagem impressa em papel com 158 x 224 cm.

Numa fase posterior, criou-se um novo elemento azul, oscilante num espaço cândido. Nessa obra experimenta-se a tensão originada pelos movimentos opostos da cor clara, que se expande para além das suas fronteiras e do azul, detentor de um movimento contraditório para o interior de si mesmo. Com base nos fundamentos teóricos de Kandinsky sobre o movimento interior das cores, estas duas obras físicas oferecem a possibilidade de analisar a ação psíquica do movimento dinâmico da cor, em relação direta com o espaço envolvente. Assim será possível comparar os movimentos descritos como estáticos do escuro e do claro, em que o primeiro se manifesta num movimento concêntrico pela ausência total de resistência ou morte e a cor clara se expressa num movimento excêntrico de resistência eterna ou nascimento (Kandinsky, 2013, p.79).

Para acentuar o vislumbre do movimento das forças invisíveis que operam dentro da cor, ambas obras físicas deveriam ser expostas com uma escala ampla. A dimensão é igualmente um elemento fundamental para a introdução do espetador dentro da obra, assim descrito por Rothko, estimulando a sua contemplação e dotando-a do protagonismo necessário para que seja um acontecimento em si, para que aconteça a experiência imediata da obra e, segundo Newman, sentir o sublime no agora.

Finalmente trabalhou-se o azul no formato digital em duas obras. A primeira foi criada como uma continuação da primeira imagem, num vídeo em *loop*. O ser elementar é animado com um movimento cíclico, envolvido pelo som do universo e o seu visionamento deve remeter para uma experiência íntima. Para tal, propõe-se a sua reprodução num dispositivo familiar com reduzidas dimensões, como um televisor acompanhado por uns auscultadores, para a contemplação individual do filme. Estas condições são importantes para criar uma atmosfera intimista e para limitar os estímulos exteriores, de forma a que haja uma concentração total dos sentidos na imagem e no som.

À semelhança da instalação descrita de Bill Viola, procurou-se provocar um estado sublime através do desconcerto da percepção sensorial, pela natureza repetitiva tanto da imagem como do som. Estas características seriam acentuadas colocando o dispositivo numa espécie de antecâmara isolada e escura, criando um lugar preambular da instalação final. As particularidades da instalação seriam aplicadas de forma a estimular a concentração no movimento cíclico da imagem, facilitando a entrada num estado hipnótico, amplificando a abstração na cor e, em teoria, facilitando um acesso mais direto à real essência do azul.

Ainda no formato digital, permanecia por explorar mais profundamente a natureza imaterial do azul. Nesta fase final procurou-se provocar a total imersão na cor e dissolver

nela a forma quase completamente. Esta intenção é mais próxima das monocromias de Yves Klein, segundo o qual era necessário eliminar a composição, os contornos, as formas, para libertar a cor de convenções e tornar possível a familiarização com a sua imaterialidade.

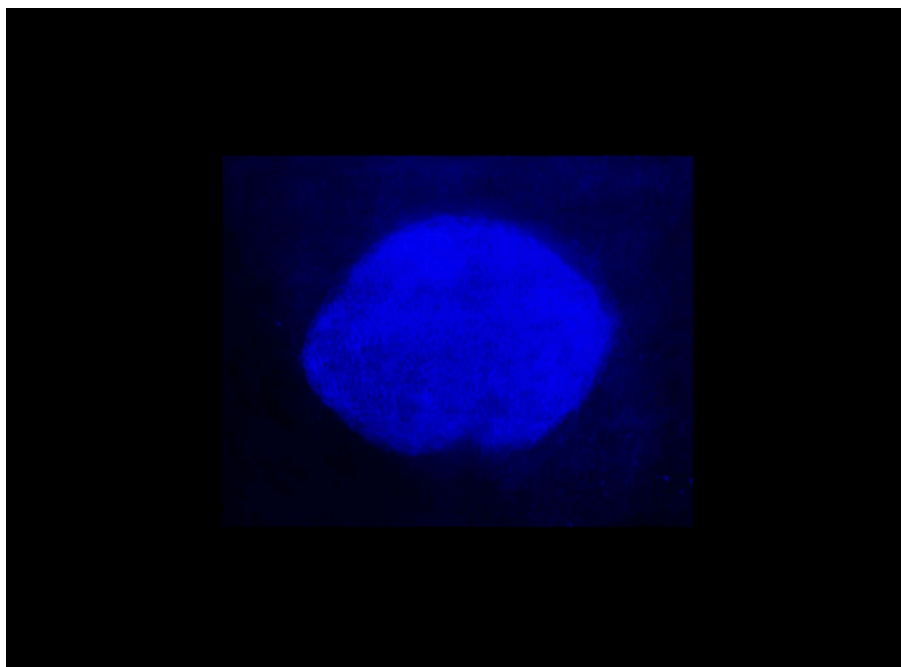


Figura 14: *Somos infinitos*, Francisca Ribeiro, 2016. Fotograma do vídeo apresentado em anexo.



Figura 15: *Pulsar*, Francisca Ribeiro, 2016. Fotograma da imagem GIF apresentada em anexo.

A obra final resultou numa imagem GIF, cuja forma e movimento são tão subtis que se diluem no espaço, simultaneamente evidenciando o simbolismo primordial e a qualidade translúcida inerente à cor, que atravessa e que abre espaços na tela da consciência. Esta instalação tem como referência a obra de James Turrell, na medida em que o azul inundaria todo o espaço, mergulhando o espectador totalmente na experiência da cor digital. A invasão agressiva da cor e o movimento quase imperceptível dentro dela, têm o propósito de provocar a desorientação sensorial e tornar palpável a presença do “impresentificável”. O silêncio é outra variável fundamental para potenciar a sensação de vazio inerente ao azul e de desmaterialização do espaço, gatilhos sensoriais necessários para a transmutação da consciência pela experiência do sublime.

O principal propósito de *Venbo da Estrelas* é oferecer uma experiência de percepção da cor azul. O caminho desenhado conduz a um crescendo sensorial, com a intenção de desvendar pouco a pouco os seus efeitos, abrindo um espaço simbólico para a contemplação e imersão na cor. Sendo impossível quantificar algo que pertence ao reino do intangível, relembra-se o poder da percepção visual da cor:

A importância da cor na nossa atividade perceptual é sobejamente conhecida, já que as cores, provam-nos os artistas e os psicólogos, produzem estados de alma específicos, alteram o nosso comportamento e, transportam-nos de uma realidade para outra que se compõe ou descompõe” (Merleau-Ponty, 1996, p.55).

A confiança é depositada em quem vê, que irá experimentar a obra e avaliar se os pareceres expostos se manifestam, se o azul da obra criada conduz de facto a um espaço que leva além da cor e se é sentida a sua essência sublime. Assim como o azul da noite marca a simbologia da passagem do mundo consciente ao inconsciente, procurou-se na intensidade do azul, revelar a sua capacidade de desmaterialização e, utopicamente elevar o espectador a um novo espaço de consciência, evocando uma dimensão infinita em que é tangível o “impresentificável”. Finaliza-se esta prática no azul com a descrição inspirada de Gaston Bachelard: “Primeiro existe o nada, logo existe a profundidade do nada, depois a profundidade do azul” (*apud* Batchelor, 2008, p.122).⁷

⁷ “First there is nothing, next there is a depth of nothingness, then a profundity of blue” (Bachelard *apud* Batchelor, 2008, p.122).

Notas Finais

A importância da percepção da cor é inquestionável e foi fundamental desenvolver a sua relevância evocando diferentes autores que teorizaram sobre a cor. A compreensão do funcionamento fisiológico, fenomenológico e psicológico da percepção das cores é necessário para o entendimento dos processos intelectuais de tradução, interpretação e da própria abstração do pensamento. Merleau-Ponty marcou a relevância da cor definindo-a como um lugar de encontro entre o mental e o universo, através da qual se acredita chegar mais perto da real natureza das coisas (*apud* Batchelor, 2008, p.139).

Entre as inúmeras cores é no azul que está a cor do céu, do mar, do longínquo, da nostalgia, do infinito, do indizível, a mais profunda e imaterial das cores. A sua imensidão demandava a concentração da problemática, que acabou por se focalizar no sublime. O principal desafio da investigação estava na natureza intangível dos conceitos e foi na expressão sublime do azul que se encontrou o objeto de materialização do invisível, a partir do qual se construíram pontes de ligação entre o visível e o invisível, entre a matéria e o ilimitado.

O caminho desenhado passou pela história do azul, mostrando qual a sua proveniência, presença na sociedade, evolução simbólica ao longo do tempo, para o entendimento da origem da sua aura mística e, em particular do azul ultramarino. O conceito do sublime foi desenvolvido recorrendo a diferentes pensadores, sendo de destacar a contribuição de Kant, de Burke e de Lyotard, que descreveu o sublime na revelação de algo impossível de apreender, na “presentificação do impresentificável”, definição que melhor se adequou à experiência das forças invisíveis que operam no azul. Lyotard defendeu o contributo da arte moderna na estética do sublime, em que o artista acumulava o papel de filósofo, na criação do sublime que se revelava no acontecimento verdadeiro e presente da obra.

Dentro do expressionismo abstrato, destacaram-se artistas do *Colour Field*, nomeadamente Barnett Newman e Mark Rothko, por terem trabalhado a cor com uma intenção espiritual. A sua obra foi fundamental para a compreensão de particularidades que elevam a obra de arte a uma condição sublime. A escala da obra tinha que ser ampla, de forma a criar um espaço de contemplação no qual o espetador possa mergulhar e deixar-se envolver totalmente pela cor. Por outro lado, descreveram-se as qualidades tácteis na construção da ilusão presencial de matéria palpável, que desconcerta os sentidos ao ser confrontada com a sensação oposta, provocada pela natureza imaterial da cor azul. A

incorporação de características atmosféricas, são necessárias para a criação de um espaço ilusório, detentor de um movimento aparente. A dimensão atmosférica da obra, para além de ser evocada em formas nublosas, também é produzida pela qualidade atmosférica do azul, que reflete diretamente o efeito cromático produzido pela dispersão da luz solar sobre a atmosfera, manifestada no azul do céu e em paisagens distantes.

A obra de Yves Klein foi reveladora da resposta à problemática da materialização do invisível no azul e toda a sua reflexão e trabalho com a cor, coincidiram com o poder que se intuía nela. A sua conexão à imaterialidade e ao cosmos foi reforçada pela obra do artista contemporâneo Anish Kapoor e destacaram-se obras de James Turrell e de Bill Viola, como exemplos de obras digitais que exploram o carácter sublime do azul.

A prática desenrolou-se em duas fases que se complementaram, com o intuito de expor o espectador pouco a pouco aos efeitos imanentes do azul. A série de cianotípias apropriaram-se do espaço celeste numa referência direta às estrelas, objeto do sublime, acentuado pela presença de um azul próximo do azul Klein, no qual as estrelas flutuavam. Numa segunda fase, procurou-se experimentar a abstração no azul materializado em duas obras físicas e, em duas obras digitais, explorou-se a intensificação do seu efeito. Em todas as obras criadas foram experimentados os elementos descritos como catalisadores do sublime, como a ilusão tátil e espacial, que podem conduzir a uma experiência mais imediata do “impresentificável”.

Assim como o céu e as montanhas adquirem uma tonalidade azul com a distância, também a cor azul transmite a ilusão de distanciamento e de contração do espaço. O movimento intrínseco da cor, descrito por Kandinsky foi testado em relação direta com o claro e o escuro do espaço que o envolvia. A ilusão do movimento da paisagem azul, compele à contemplação atenta para a desmistificação do mistério e em que o afastamento permanente de quem vê, pode criar a sensação de se estar perante algo inalcançável, potenciando o sublime kantiano. O negro intensificou o efeito de contração, despoletado pela carga negativa da escuridão, relacionada com o desconhecido e o medo. Por outro lado o fundo claro, permitiu testar a tensão entre forças contraditórias de expansão da cor clara, em oposição ao movimento retrógrado do azul, a fim de avaliar se a tensão criada era facilitadora da ativação do sentir sublime.

Finalmente é importante mencionar o vínculo encontrado entre o azul, a unidade e o primordial. Esta pulsão foi tão forte que acabou por ser incontornável a necessidade de assinalar na presença constante de uma forma oval. Esta simbologia primordial do azul estava já presente na obra de Yves Klein, assim como nas esculturas esféricas de Anish

Kapoor, que aludiam à “grande mãe”. Como nota íntima, este trabalho acompanhou dois renascimentos fruto de dois nascimentos, que inevitavelmente acabaram por se manifestar na paixão por esta cor, intensidade que apenas agora se clarifica.

A atração desde sempre encontrada no universo do invisível, deparou-se constantemente com o desafio da sua materialização e justificação. Em tonalidades de azul próximas de Yves Klein encontrou-se a forma de comunicar o que apenas se intuía. O processo de “presentificação do impresentificável” requer um esforço de contemplação e de abstração por parte de quem vê, para que seja possível a comunicação das forças invisíveis que habitam a cor. Através da experiência do sublime nela, idealiza-se um despertar de uma memória remanescente, da unidade primordial no azul.

O caminho desenhado entre a cor azul e o seu universo invisível e sublime é uma primeira abordagem e estabelecem-se as primeiras pontes de comunicação entre os dois extremos. Permanece muita informação por indagar, aprofundar, explorar, como o sublime na filosofia contemporânea, a investigação do efeito psicológico da cor digital, estender a investigação fenomenológica do azul e acompanhar descobertas científicas e da astrofísica, que talvez com o tempo irão revelar, para além das primeiras supernovas azuis, a prova da existência primordial no azul.

Como contributo para o futuro, espera-se despertar um ainda maior interesse nas potencialidades desta cor. Ao longo da investigação teórica foram fornecidas informações concretas, exploradas no desenvolvimento prático e a obra foi criada com o propósito de ativar portais de entrada no invisível, de estimular a imaginação e abrir o horizonte para novos mundos cuja presença ausente se intui. O círculo desenhado ao longo destas páginas, fecha-se regressando ao início pelas palavras de Yves Klein: “O azul não tem dimensões, está para além das dimensões.”⁸ (*apud* Batchelor, 2008, p.122)

⁸ “Blue has no dimensions, it is beyond dimensions” (Klein *apud* Batchelor, 2008, p.122).

Referências

ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário de Filosofia*. 5ª ed., Martins Fontes, São Paulo, 2007.

ADORNO, W. Theodoro, *Teoria Estética*. Edições 70, Viseu, 1982.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, 8ª edição, Livraria Pioneira Editora São Paulo, Brasil, 1994.

BALL, Philip, *Bright Earth: The invention of colour*, Viking, London, 2001.

BATCHELOR, David, *Colour*, Whitechapel Art Gallery; Cambridge, Mass. : Mit Press, 2008.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London, 1982.

BLAKE, William, *The Marriage of Heaven and Hell*. John W. Luce and Company, Boston, 1906.

CAGE, John. *Colour and Culture: practice and meaning from Antiquity to abstraction*. Thames and Hudson, London, 1995.

CASTRO, Ricardo, [em linha]<<http://eternosaprendizes.com/2015/06/17/eso-descobre-a-galaxia-primordial-cr7-com-indicios-das-primeiras-estrelas-do-universo-populacao-iii/>>Acedido em 30/11/2016

CELANT, Germano, *Anish Kapoor*. Thames and Hudson, Londres, 1996.

CHAVARRÍA, Javier, *Artista de lo Inmaterial*. Editora Nerea, S.A., Guipúzcoa, 2002.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRAN, Alain, *Dicionário dos Símbolos*. Círculo dos Leitores, Lisboa, 1997.

COMMISSARIAT, Tushna, [em linha]<<http://physicsworld.com/cws/article/news/2016/jul/14/blue-is-the-colour-of-the-universes-first-supernovae>>Acedido em 27/11/2016

EMERSON, Ralph Waldo, *A Natureza*, Sinais de Fogo, 1ª edição, Lisboa, 2001.

GOETHE, J. W., *Doutrina das Cores*. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti, 4ª ed., Nova Alexandria, São Paulo, 2013.

GOODING, Mel, *Arte Abstracta*, Movimentos de Arte Contemporânea, Editorial Presença, 2002.

GREGORY, R. L., *A Psicologia da Visão: o olho e o cérebro*, R. L. Gregory, Porto, 1968.

- GUERREIRO, António. *O Acento Agudo do Presente*. António Guerreiro e Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 2000.
- HELLER, Eva, *A Psicologia das Cores: como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão*, 4ª ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012.
- HESS, Barbara, *Expressionismo Abstracto*, Taschen, Alemanha, Colónia, 2005.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*, 9ª edição, Dom Quixote, Alfragide, 2013.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ªed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2002.
- KLEE, Paul. *Escritos sobre Arte*, 2ª edição, Edições Cotovia Lda., Lisboa, 2001.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 2ª ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.
- MENIL, Dominique, RESTANY, Pierre et al.. *Yves Klein: 1928-1962 a retrospective*. Institute of the Arts, The Arts Publisher, cop., Nova Iorque, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, 4ª Edição, Vega, Alpiarça, 2002.
- NEGREIROS, José de Almada, *Ver*. Editora Arcádia, Lisboa, 1982.
- NEWMAN, Barnett, *Selected Writings and Interviews*, Alfred A. Knopf, New York, 1990.
- PASTOUREAU, Michel, *Azul. Historia de un Color*, 1ª Edição, Paidós Contextos, Barcelona, 2010.
- PLATÃO, *Timeu – Críticas*. 1ªed. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra, 2011.
- ROTHKO, Mark, *A Realidade do Artista*, Filosofias da arte, Cotovia, Lisboa, 2007.
- SANCHES, Rui, *Direcção : Escultura*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1998.
- TOWNSEND, Chris, *The Art of Bill Viola*. Thames and Hudson, Londres, 2004.
- VIOLA, Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*. Thames and Hudson, Londres, 1995.
- WEITEMEIER, Hannah, *Klein*. Taschen, Alemanha, 2004.