

Review Paper

DOI: 10.53681/c1514225187514391s.28.106

COR COMO ELEMENTO CRUCIAL DA OBRA DE ARTE: TÉCNICAS E PIGMENTOS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

*Color as Crucial Element of the Artwork:
Techniques and pigments in artistic creation*



ILDA M. A. MONTEIRO NOGUEIRA¹

Artista Plástica/ Ilustradora/
Escritora
ORCID: 0000-0002-1536-702X

RESUMO

O presente estudo de investigação de natureza teórica e descriptiva, trata essencialmente o conceito das cores e a mestria na sua utilização e manipulação dos materiais pictóricos, aspectos fundamentais para o exercício da profissão dos artistas (pintores). Desde meados do século XX, alguns grupos de artistas procuraram estudar novas conceções, funcionalidades e potencialidades da cor, com especial foco na materialidade tendo em conta o caráter associado ao espaço físico, criatividade e de inovação a nível cromático, assim como o desenvolvimento de novos métodos e técnicas de pintura com resultados distintos. O ilustre significado das cores pode contribuir para comunicar novas ideias, experiências e memórias de cada um, simbolizando uma manifestação metafórica na criatividade e nos objetivos da obra. Este estudo pretende demonstrar que a cor é um elemento fundamental da obra de arte, com utilização nas várias fases do processo criativo não só na comunicação da obra, como também na sua conceção e no pensamento do artista.

ABSTRACT

This theoretical and descriptive research study essentially deals with the concept of colors and the mastery in their use and manipulation of pictorial materials, fundamental aspects for the exercise of the profession of artists (painters). Since the mid-twentieth century, some groups of artists have sought to study new concepts, features and potential of color, with a special focus on materiality, taking into account the character associated with physical space, creativity and innovation at the chromatic level, as well as the development of new painting methods and techniques with different results. The illustrious meaning of colors can contribute to communicate new ideas, experiences and memories of each one, symbolizing a metaphorical manifestation in the work's creativity and objectives. This study aims to demonstrate that color is a fundamental element of the work of art, used in the various stages of the creative process, not only in the communication of the work, but also in its conception and in the artist's thinking.

PALAVRAS-CHAVE

Cor, pigmento, técnicas, criatividade, pictórico.

KEYWORDS

Color, pigment, techniques, creativity, pictorial.

Correspondent Author:

Ilda Monteiro,
Av. Cor. José Maria Vale de
Andrade Campus Politécnico
3504 - 510
Viseu Portugal,
ilda_monteir@hotmail.com

Submission date:

20/06/2021

Acceptance date:

17/07/2021

1. INTRODUÇÃO

A descrição da cor na ótica da comunicação, estabelece uma relação de fruição da obra com o observador essencialmente pelas suas qualidades cromáticas. A utilização da cor estabelece relações no esquema cromático, pode influenciar ideias ou atributos pelo que é representado com interferência no processo criativo em si próprio ou por outro tipo de relações estabelecidas. Por vezes a cor está relacionada com a decoração em diversos formatos e conteúdos, contudo a cor é um elemento crucial para os artistas.

A cor por vezes está associada a varias culturas, entre elas questões ideológicas, moda, novas tendências, profissão, religião entre outras, mas também aspectos pessoais e idiossincráticos de cada pessoa. A cor pode ter vários significados e interpretações diferentes e até antagónicos entre culturas e pessoas e por vezes é considerada um fator negativo com instabilidade na comunicação. Cada cor possui uma vibração sensorial no indivíduo e as suas preferências de escolha baseiam-se no conjunto de associações da sua vivência, com estímulos psicológicos, atinge a sensibilidade humana e influencia nos seres humanos, reações e sentimentos (Heller, 2013). Gérard (1970, *apud*. Farina, 1990, p.109) diz que a memória é a modificação do comportamento pela experiência, isto significa que as interpretações dos meios se dão pela acumulação de memórias experimentais e que definem o indivíduo, fazendo-o agir de maneiras específicas ao longo da sua vida. Segundo o autor existem experiências envolvendo as cores que estimulam diversas ações nos seres humanos através do sistema nervoso, Lüscher (1923-2017, *apud*. Farina, 1990, p.107). Heller (2013) explica isso dizendo que ao associar sentimentos a cores, pode concluir-se que a cor está inserida na vida do ser humano desde muito cedo.

2. ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO

Este trabalho de investigação é um estudo de revisão de literatura sob ponto de vista teórico, cujo objetivo foi demonstrar a correlação entre o processo de criação e a cor, através da percepção, comunicação e operacionalidade representada na imagem, referenciada por autores. Para este estudo foi realizada uma pesquisa documental e bibliográfica sobre a natureza da cor, expressividade plástica e decorativa.

No contexto desta temática existem várias formas de comunicação e representatividade acerca do potencial significado da cor.

Como forma de contextualizar estes resultados foi imperativo formalizar algumas questões ao longo do desenvolvimento do trabalho tendo em conta a importância da cor nas artes plásticas.

3. QUESTÕES DE PARTIDA

Qual o papel das cores na arte e a relação com os fatores culturais?

A cor pode alterar ou influenciar o significado da obra pictórica?

A cor pode afetar a percepção do espaço e a forma como é apresentada?

De que forma a cor pode afetar a sensibilidade humana?

4. REVISÃO DA LITERATURA

4.1. Conceito de cor

O conceito de cor pode ser abordado em diversas áreas de estudo de forma a estabelecer perspetivas de multidimensionalidade da cor, que podem transmitir informações na com-

preensão e utilização das cores na arte. Para definir cor, é preponderante que o círculo cromático se estabeleça na dimensionalidade e na relação entre cores, e ao mesmo tempo perceber o fenômeno da percepção de cor e a experiência cromática, que levam ao estudo da visão cromática cuja funcionalidade, percepção e aplicação estão na origem da arte. A cor define-se através de uma sensação criada no cérebro, mas que pode ser alterada com uma cor associada, sem possível controlo ou previsão comportamental. Contudo, essa dificuldade de controlar a cor, torna-se essencial para o estudo e aprendizagem com as cores. Josef Albers criou um estudo teórico-prático com a finalidade de observação um “olho” na cor, com o objetivo de alargar o espetro de observação de forma a articular as cores com a obtenção de sensibilidade e dela tirar proveito. Este artista transmite uma ideia complexa do fenômeno da cor afetada pela qualidade, quantidade ou conceito de forma, o que a torna subjetiva e ilusória.

“Aprendemos que a sua ordem, frequentemente bela, dá-se mais a conhecer e torna-se mais apreciável quando – depois de exercícios produtivos - olhos e mentes se encontram mais bem preparados e mais receptivos.” “Esta descrição define que a experiência é o mais importante, sem ambição desmesurada de um conhecimento abrangente de muitas teorias.” (Albers, 2009 [1963], p. 88). Também existem fatores relativos a uma forte tradição da arte visual desligada da cor, relegando-a para um papel secundário e posterior aplicação introduzindo a cor, (ver figura nº1) como elemento expressivo na produção artística, com as cores no trabalho idealizado.

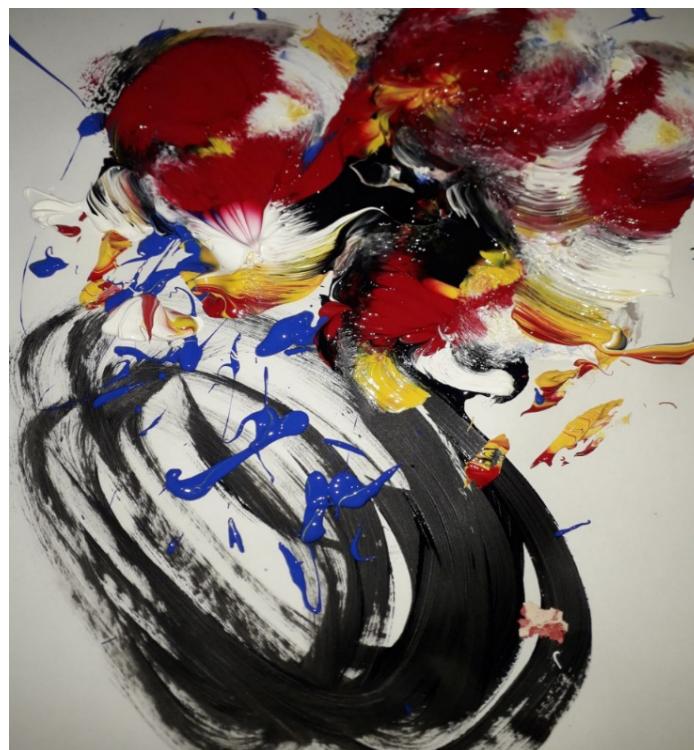


Fig.1
A cor como elemento expressivo
na produção artística
Fonte: Ilustração da autora

4.2. Representatividade da cor

Scaglione interpreta a utilização da cor como forma de relacionamento na relação que existe entre a representação e as novas tecnologias de informação e comunicação incidido num ponto comum entre estes meios. “significado poderoso na troca de ideias”. “[...] o uso da cor, não só como um acabamento liso para as obras, mas também como um poderoso sentido de troca de ideias (Scaglione, 2010, p. 426)

Renzo Piano (1937-) explica que a cor não descreve a realidade, mas é utilizada como um meio de comunicação. A cor transmite de forma rápida, conceitos ou ideias expressas através do seu poder descritivo e narrativo. Assim como na arte visual não é uma

representação de caráter naturalista, mas abstrato da imagem que concentra a atenção nos objetivos da imagem da obra destacados pelas cores verde e vermelho; neste sentido a cor pode ser um elemento que resulta das necessidades comunicativas e simultaneamente das preferências pessoais do artista. Estas relações afastam-se da conceção de cor como algo objetivo e racional e que a valoriza como um elemento subjetivo e emocional.

4.3 Processo Criativo e as cores

A cor surge para fornecer dados visuais que facilitam e estimulam as ideias do autor /artista através da conceção, representação e comunicação. É utilizada como forma de comunicação e descrição de lugares, espaços, ambientes e pelas suas qualidades visuais, sensoriais e tácteis, com especial importância da luz e da cor. Em *Colour as Idea*, Galem Minah interpreta a temática do uso da cor no processo criativo, incluindo cores, nas várias fases do trabalho gráfico, com o pressuposto de que a cor é um importante aspecto no processo criativo, (Minah, 2008). Tendo em conta que a autora não apresenta resultados finais sobre o uso da cor, cria a sua própria estratégia metodológica da cor que vai desde a conceção, formalização e ilustração (comunicação). A autora descreve que na conceção, a cor serve como representação, estabelecendo conectividade entre os elementos visuais, na ilustração, como sendo a mais criativa, facilita com maior liberdade a aplicação das potencialidades e dimensões da cor no desenho, numa área complexa, com maior índice de investigação e finalmente na comunicação considera que a cor faz parte da forma, do espaço, do lugar, do ambiente e da luz, parte integrante da visualização e da projeção, como resultado material dos objetos. As utilizações da cor podem variar de forma objetiva, abstrata ou sensorial de acordo com as necessidades comunicativas do desenhador onde a cor é regida por convenções de representação de espaço respeitando as regras da perspetiva cromática, de representação de distâncias e modelação de contrastes, com o interesse na comunicação de modo realista e controlado, não perturbando a interpretação direta dos componentes ou espaços (Sainz, 2005); (Lever, 1989); (Rochon & Linton, 1989).

Devido à complexidade do fenómeno cor e a grandeza associada às suas variadas dimensões técnicas e visuais, esta experiência visual transforma-se num poderoso meio de comunicação e expressividade de várias formas e sentidos, com a criação de estímulos sob ponto de vista físico e psicológico, o despertar de emoções pessoais, culturais e de vivências do passado. Como citou Minah (2011): “Estou interessado em combinar palavras que descrevem ideias conceituais, ou seja, ativo-passivo, público-privado, com justaposições de cores e usá-las na fase inicial de diagramação do projeto de design”. O autor refere os potenciais significados que a cor pode ter, no matiz, com um elevado grau de energia, intensidade e saturação recorrendo a variações de opacidade e transparência. Ou seja, se a cor não é utilizada para ilustrar um espaço pode servir para expressar as intenções plásticas ou até artísticas e ser conotada como uma metáfora criativa ou comunicativa.

4.4. Interpretação da Cor

Podemos interpretar a cor, não só pela classificação e características, mas também pela textura e significado das cores que podem variar da não atribuição de nomes associados. Segundo a teoria, a linguagem modela a forma como vemos o mundo, Benjamin Whorf (1897-1941), identifica este fenômeno a que chamou “relatividade linguística” e o modo como se classificam as cores, parecem ter influência nas capacidades percepções cromáticas, em que as cores são valorizadas ou qualificadas de modo particular e o valor com que se distinguem.

Um dos problemas em falar ou escrever sobre a cor é ilimitado porque não existe vocabulário extenso, a experiência percepção da cor ultrapassa em muito a nomeação das cores e os sistemas de classificação ou de controlo da cor. Como disse Derrida (1987), a cor ainda não foi nomeada, sublinhando a dificuldade em nomear as cores e a impossibilidade de lhes atribuir um único significado. Esta ideia descreve o carácter simbólico da cor, revelando o que a torna interessante, desde a incontrolabilidade, o carácter energético, tornando-a única e complexa, positiva ou negativamente. Segundo a investigação realizada sobre a linguagem das cores, *Basic Color Terms*, de Brent Berlin e Paul Kay (1969), assenta no fundamento relacionado com a estrutura básica das cores, o que implica uma harmonia e caráter dos nomes das cores.

4.5. Sistema visual cromático

O sistema visual tem como função principal o processamento da luz e é no “olho” que se processa esta informação e que posteriormente será transformada em percepção de cor pelo sistema visual cromático. A cor percecionada de um objeto ou espaço resulta da quantidade e qualidade de luz refletida que nos retratam as qualidades físicas do objeto. Diferentes fontes de luz apresentam luz distinta quer na quantidade, quer na qualidade, a própria incidência luminosa pode afetar a percepção de cor, por isso um mesmo objeto pode ter cores distintas sob uma luz incandescente ou luz solar.

Um dos aspectos que interferem na percepção de cor são as características fisiológicas e até psicológicas do observador, tendo em conta que a maioria das pessoas reage de modo idêntico ao estímulo luminoso, identificáveis por pigmentos, e que são ativados ao serem estimulados por um determinado comprimento de onda (Lichtenstein, 2004, p. 33). Desta forma, as igualdades e desigualdades entre a percepção de uma cor podem variar porque o cérebro é construído tanto pela informação genética como pelas experiências individuais adquiridas ao longo da vida em que as cores são “vistas” de modo semelhante, mas a experiência cromática pessoal pode interferir na relação sensitiva, emocional ou simbólica que se tem com a cor.

A percepção das cores tem outras consequências visíveis, nomeadamente a interação da cor e o impacto do contexto visual na percepção da cor, com que os pintores lidam e que já foi empiricamente identificado e catalogado (Albers, 2009 [1963]). Para se perceber a cor, tem de existir um estímulo físico que depois é interpretado subjetivamente pelo observador, pelo que o mesmo estímulo físico pode resultar em distintas experiências cromáticas, resultantes de um processamento subjetivo do observador, o que torna tão complexa e interessante a definição de cor. Os objetivos das cores são importantes para melhorar a *performance cognitiva* e consequentemente a necessidade da cor para criar os estímulos e os interesses na vida quotidiana, de forma a assegurar a funcionalidade do corpo humano.

Rikard Küller, em 1976, demonstra que as pessoas tendem a evidenciar sinais de stress (como aceleração cardíaca, inquietude, resposta emocional excessiva, dificuldade de concentração, irritação, etc.) em espaços onde não há estímulos por oposição a espaços onde há muitos estímulos, nomeadamente visuais: (*Color Emotion Guide*) (ver figura nº 2), formas (padrões visuais) e cores.



Fig.2
Infografia Color Emotion Guide
(The Logo, s.d.).
Fonte: <https://thelogocompany.net/color-psychology-of-color-in-logo-design/>

O relacionamento emocional com a cor foi observado na arte a partir do Modernismo, quando os artistas encontraram na cor, uma forma de expressão, visão e a interpretação pessoal e subjetiva da sua relação da arte com o mundo.

Na área artística existe a necessidade e interesse da percepção visual onde podemos testar estes conhecimentos no domínio científico em belas-artes de acordo com a disciplina científica em que estão inseridos. O que é curioso é observar a “percepção visual é ambígua e as artes visuais exploram essas ambiguidades” (Mamassian, 2008, p. 2152) estas “ambiguidades” podem ser entendidas como particularidades do funcionamento do sistema perceptivo e permitem identificar os limites da nossa percepção.

Em várias obras de Henri Matisse (ver figura nº3) as configurações de cor estão separadas por parcelas de tela não pintada, separadas a branco, onde a interação cromática produz a cor desejada sem esta ser “contaminada” pelas suas cores vizinhas.

Sob ponto de vista cromático Claude Monet (1840-1926), pintura na série da Catedral de Rouen (ver figura nº4) ultrapassa a variedade cromática da cor, com a descrição e qualidades de cor e luz ao longo do dia, visto do mesmo ângulo, em horas diferentes, com luzes diferentes e condições atmosféricas distintas, assim como a obra, *Impression, soleil levant* considerado uma das maiores obras do artista. (ver figura nº5). Na tela vemos a imagem retratada do nascer do sol, no porto de Le Havre.

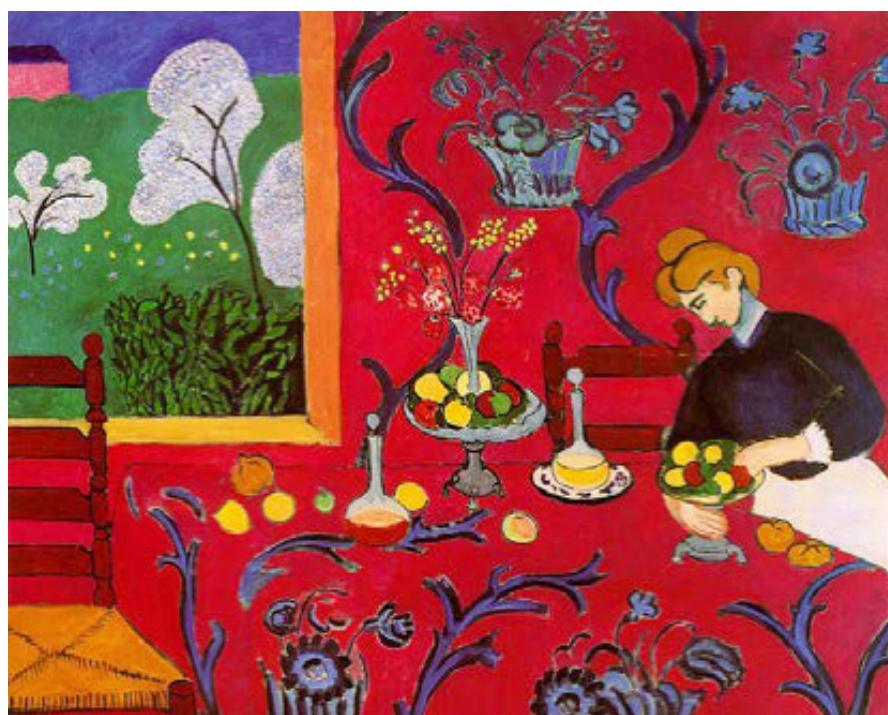


Fig.3

Henri Matisse, *A sobremesa: Harmonia em vermelho*, 1908, óleo sobre tela, 180 cm x 220 cm, Museu Hermitage, São Petersburgo.

Fonte: <https://www.historiad dasartes.com/sala-dos-professores/harmonia-em-vermelho-henry-matisse/>

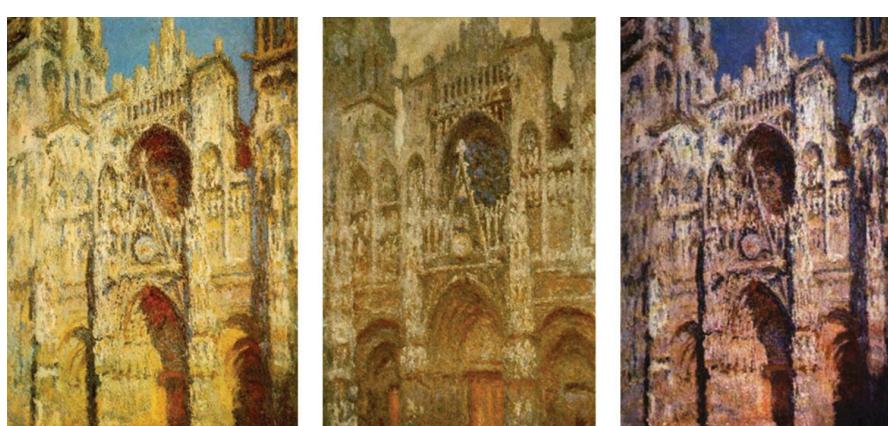
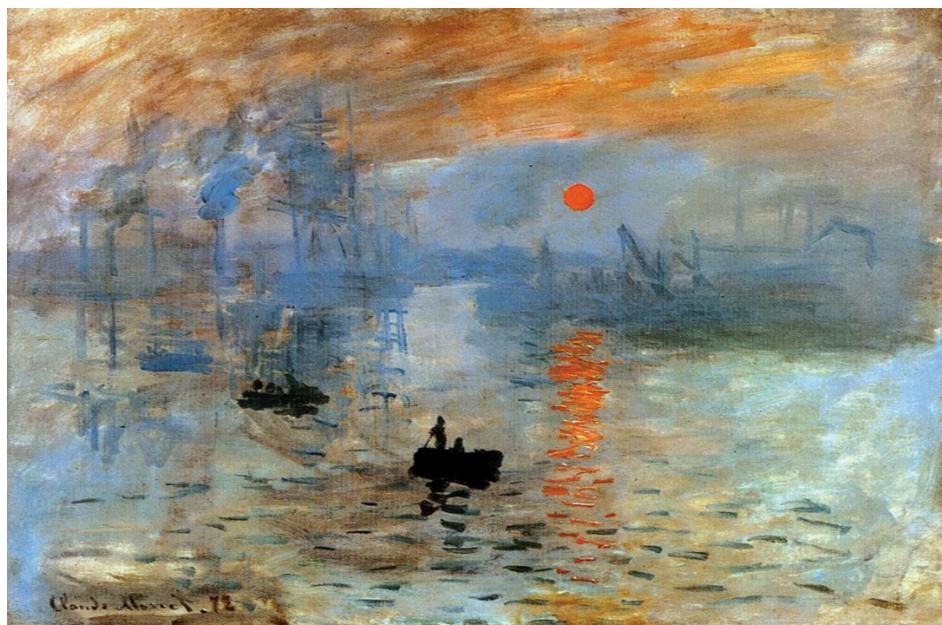


Fig.4

Monet, "A Catedral de Rouen", 1892-1893, Museu de Louvre, Paris

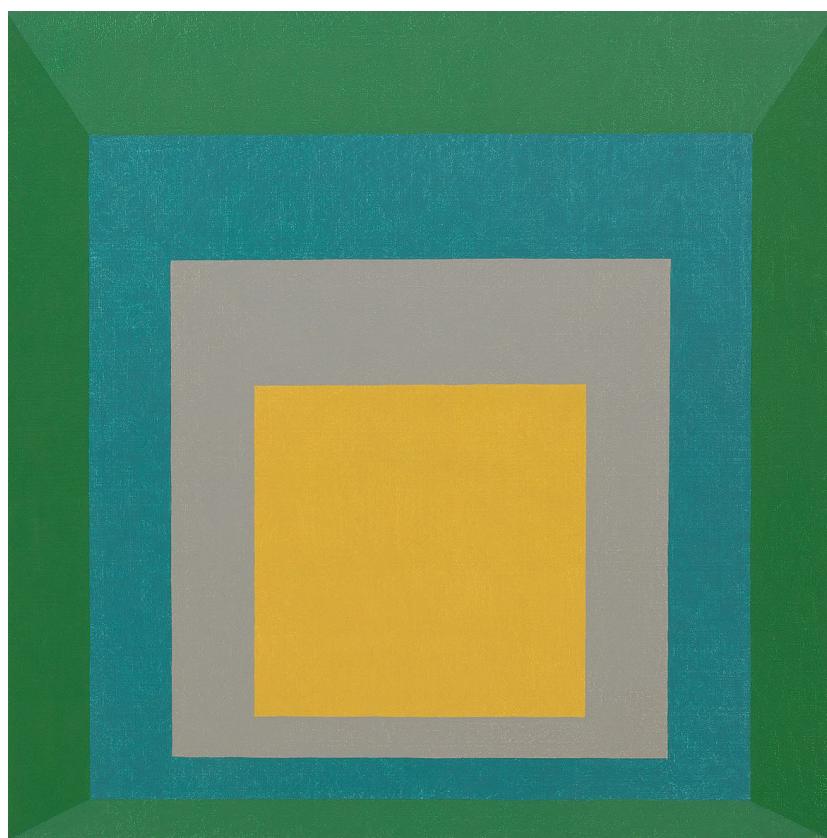
Fonte: <https://www.culturagencial.com/obras-monet/>

**Fig.5**

Claude Monet, "Impression - soleil levant", 1872, óleo sobre tela, 48 × 63 cm, Museu Marmottan Monet, Paris.

Fonte: <https://www.culturagenial.com/obras-monet/>

Na perspetiva cromática da série *Homage to the Square*, de Josef Albers (1888-1976), pudemos observar (ver figura n°6) um exemplo paradigmático da exploração da interação cromática na prática artística.

**Fig.6**

Josef Albers, Homage to the Square: Apparition, 1959, óleo sobre Masonite, 120,6 cm × 120,6 cm, Museu Solomon R. Guggenheim, New York, NY.

Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/173>

Ao longo deste estudo pudemos verificar que a temática da classificação das cores e a sua organização tem ocupado uma grande parte da investigação à volta da cor pela sua complexidade em termos de desenvolvimento técnico, criação de novos materiais e pigmentos que contribuem para ampliar o número de cores disponíveis através da criatividade e inovação nos processos de produção.

4.6. Valor cromático

A escala de uma cor refere-se à quantidade de contrastes de cor, claro-escuro quando comparada com uma escala de cinzentos que varia entre os máximos de branco e preto. Segundo Berlin e Kay (1969), na linguagem das cores, preto e branco serão as primeiras cores a serem nomeadas. Na arte o significado pode ser oposto porque um preto é a mistura de todas as cores, onde a sua importância pode ser detetada na expressão do chiaroscuro que se reflete na pintura holandesa do século XVII, com o expoente máximo na obra de Rembrandt.

Segundo Edwards (2004, p.4), os valores das cores são importantes para uma boa composição porque condicionam o modo como as formas, os espaços, as luzes e as sombras são distribuídos na obra.

O valor também pode afetar a sensação de peso das cores claras mais leves do que cores escuras tornando-se mais pesadas, o que significa que atendendo às cores utilizadas, alguns artistas têm vindo a explorar as cores de forma diferente, influenciando a percepção, ou interpretação de uma imagem em termos visuais. Ao longo do processo criativo as características do sistema perceptivo em termos visuais (ver figura nº7) podem potenciar qualidades dinâmicas com criação de ilusão de ótica e representar movimentos interativos na mistura dos matizes, mas também nas diferentes dimensões da cor.

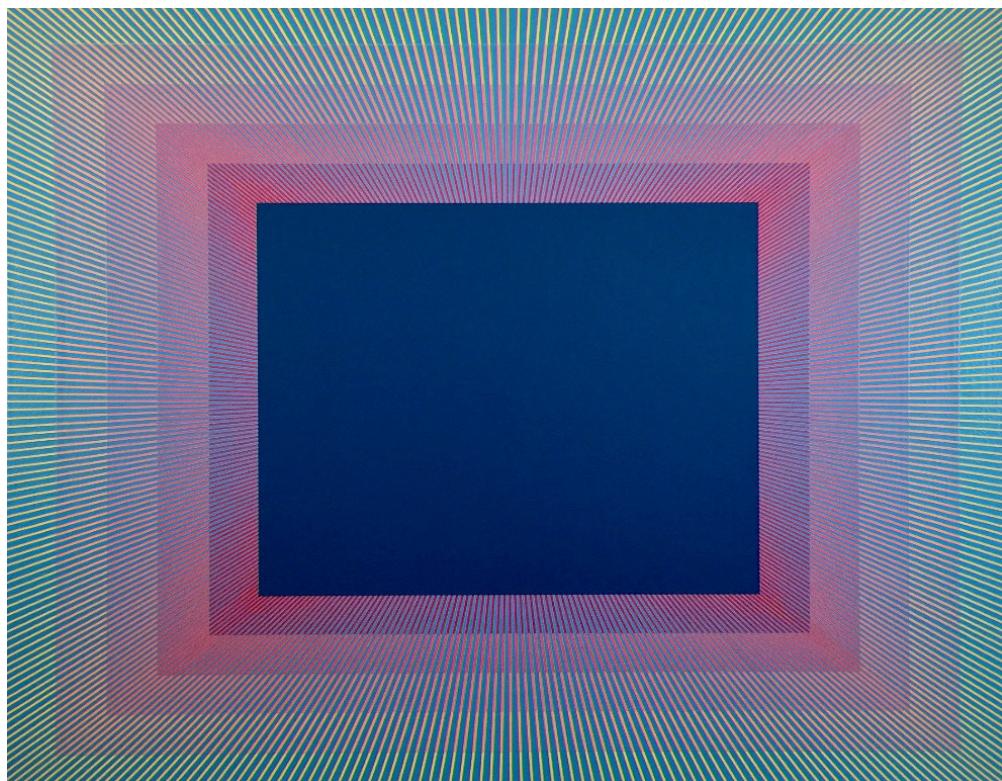


Fig.7

Richard Anuszkiewicz, Rainbow Squared Blue, 1981 - 2018, Acrílico sobre tela, 48 x 48 pol., Cortesia da Loretta Howard Gallery, Nova York, NY
Fonte: <http://www.anuszkiwicz.com/paintings/1960s?page=1>

4.7. A materialidade da cor e o corpo pictórico

O que se denomina de cor na pintura (a tinta) é uma substância obtida através da combinação de pigmentos coloridos em pó de origem vegetal ou mineral com propriedades aglutinantes e secativas. A mistura entre o pigmento seco e o material líquido resulta num composto cuja materialidade contribui para afirmar e assegurar a presença física e concreta da cor, em relação à materialidade diversa do suporte e do ambiente em que se insere. As características da percepção cromática dos pigmentos secos são alteradas pela diversidade de caráter dos veículos aglutinantes, o que pode fornecer à substância colorida diversas particularidades, visuais e sensoriais, ocasionadas por modificações na opacidade, brilho,

viscosidade ou densidade, de acordo com a variação qualitativa e/ou quantitativa dos seus componentes. É importante considerar que a natureza da superfície do suporte do objeto pictórico são fatores que também modificam a aparência original da cor. Tradicionalmente numa pintura, a tela (ou outra estrutura) é o suporte de base que dá o apoio e a sustentação para que o artista possa projetar uma imagem. A combinação de diversos tipos de tintas, e pigmentos - de fluidez distintas - é o que define o trabalho, entre o suporte e o espaço. Tal qual um objeto, as diversas camadas sobrepostas da substância pigmentada podem ser consideradas apenas pela cor, um corpo pictórico.

4.8. Temperatura e dimensionalidade da cor

A temperatura da cor é aquela que mais rapidamente apela a outro sentido e experiência (sinestesia) com a cor da sensação de temperatura que algumas cores provocam. Apesar do grau de subjetividade das cores, esta é uma das experiências sensoriais que parece ter concordância entre diferentes sensibilidades, em relação à temperatura, do que se pode designar se uma cor é quente ou fria. Segundo Itten a escala de temperatura tem vários significados. Em *The Elements of color*; no original *Kunst der Farbe* (1961), discrimina os seguintes: quente/frio; luz/sombra; opaco/transparente; estimulante/sedativo; denso/raro, terreno/aéreo; perto/longe; pesado/leve; seco/molhado.

Como se pode observar, à dimensão de temperatura estão associadas as noções de massa e distância (perto/longe; pesado/leve), qualidades visuais que produzem efeitos pictóricos de matéria e espaço. Segundo a teoria clássica das cores, é reforçada pela utilização de temperaturas distintas de cor, em lugares diferentes na imagem e as cores quentes são aplicadas no primeiro plano e as cores frias tendencialmente azuladas e cinzentas nos planos seguintes. Cézanne foi pioneiro na utilização da teoria clássica da cor em objetos para a conceção de volume de forma tridimensional (ver figura n°8). “eu quero fazer com a cor o que eles fazem em preto e branco” (Cézanne citado em Frascina & Harrison, 1982, p.61).



Fig. 8

Paul Cézanne (1839-1906), *Pommes et oranges*, óleo sobre tela, 74 x 93 cm, cerca 1899, Coleção do Museu d'Orsay, Paris, França.
Fonte: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_commentaire_id/apples-and-oranges-7153.html

4.9. Luminosidade e Luminescência

A luminosidade refere-se à possibilidade de uma cor brilhar, de refletir luz dentro da própria cor. Para Mendini, as cores luminosas são cores auto-iluminantes que colocam uma aura à volta dos objetos (Koolhaas et al., 2001, p. 243). A qualidade da emissão de luz é a chave para perceber o significado potencial dessa cor, havendo alguma aproximação entre essa qualidade de emissão da luz e a aura. Cores mais claras e saturadas são mais luminosas do que as cores escuras e neutras, mas, como acontece com outras dimensões da cor, a luminosidade perceptiva depende do ambiente cromático. Durante a Idade Média as cores luminosas eram valorizadas e exploradas, jogando-se com contrastes entre azuis e verdes com dourados e amarelos, recorrendo à qualidade simbólica da cor para expressar intenções e ideias. Estas cores luminosas foram sendo substituídas pela luminosidade dos valores, como aconteceu no Renascimento, para representar formas e volumes no *chiaroscuro*. Na pintura de Van Gogh (ver figura nº9) a luminosidade é explorada como representação de algo eterno, como um halo de luz que rodeia as figuras, associada à simbologia de aura. A luminosidade da cor é interpretada como algo que produz a sensação de radiação e vibração, pela luminosidade da cor e pela interação cromática.



Fig. 9

Vincent Van Gogh, Autor-retrato na frente da tela, 1888, Paris, óleo sobre tela, 65 x 51 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amesterdão.

Fonte: <https://www.acaminare.com/museu-van-gogh-amsterdam/>

5.

5.1. Esquemas cromáticos

Os esquemas de cor podem ser inspirados em referências culturais, como reconhecimento de uma época, uma cultura ou até a identificação de um autor tais como: Pablo Picasso (1881-1973) é reconhecido pelos seus períodos azul (1901-1904) e rosa (1904-1907). O esquema cromático de Piet Mondrian (1872-1944), com as cores primárias e preto e branco, veio caracterizar o Modernismo. O livro *Pantone* (Eiseman & recker, 2011) apresenta uma caracterização das décadas do século xx por esquemas de cor que pretendem descrever, as principais influências culturais, artísticas, económicas e sociais de cada década.

Acerca da inter-relação entre cores e os seus possíveis efeitos plásticos e visuais, Josef Albers, com elevado reconhecimento do seu trabalho sobre cores: contraste e harmonias e a importância do contexto na percepção cromática, e pela sua metodologia didática publicada no livro, *A Interacção da Cor* de 1963. Josef Albers (2009 [1963], p. 90) apresenta possíveis organizações de relações cromáticas através da divisão do triângulo de Goethe em triângulos menores, agrupados de várias formas demonstrando grupos cromáticos expressivos relacionados com os sentimentos.

5.2. Harmonias e Contrastes das cores

Goethe descreve uma das regras fundamentais da harmonia das cores, da correlação entre contraste e harmonia, a procura pela cor grandiosa, ausente e pelo equilíbrio.

Contraste e harmonia estão interrelacionados, fazem parte da mesma experiência cromática, resultado de modismos, opções e preferências pessoais e influências culturais. Chevreul relacionava o máximo contraste de cores complementares com o máximo de harmonia, em pares como o vermelho/verde, laranja/azul ou amarelo/violeta.

Ogden Rood (1831-1902), experimentou e refletiu sobre contrastes cromáticos e cores complementares, com concordância neste princípio de harmonia. Para este autor o contraste de complementares tem um efeito de prazer no olho porque as cores brilham com mais intensidade (Rood, 1879, p. 252). Johannes Itten desenvolveu as suas ideias com base nos princípios de Chevreul e apresentou sete contrastes de cor: matiz, luminosidade, saturação, temperatura, complementar, simultaneidade e extensão.

De acordo com Itten, o contraste simultâneo pode ocorrer entre duas cores, pelo facto de que qualquer cor requerer a sua complementar e o olho gerar esta percepção espontânea, com Goethe a harmonia das cores implica a regra da complementaridade das cores.

5.3. A Cor e o Ready-Made

Em 2008 no MoMA a exposição *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today* é apresentada como a primeira exposição exclusivamente dedicada ao tema da cor na arte, em particular, a cor e o *ready-made*, termo de Marcel Duchamp para os objetos produzidos em série pela sua seleção. *Ready-made* é utilizado como conceito para caracterizar as alterações dos objetos pela cor, que foram modificados pelo original e do significado cultural e simbólico deste fenômeno. As cores deixaram de ser produzidas no atelier pelo próprio pintor, para serem compradas em latas e tubos de tintas escolhidas a partir de um catálogo de cores, necessários para a produção, através de uma classificação simples, o fabricante publicitava o produto fora do âmbito das artes.

Ao longo dos tempos na pintura, a cor na sua simbologia e como elemento pictórico, sofreu uma transformação que começou a ser notória na era do Impressionismo com uma mudança radical, o Abstracionismo. É de realçar que as inovações artísticas e pictóricas do Impressionismo estão associadas ao desenvolvimento de novos pigmentos e à sua disponibilidade em portáteis tubos (Ball, 2008, p. 202).

Sob ponto de vista teórico e artístico no Impressionismo as qualidades e propriedades da cor começaram a ser utilizadas com outras técnicas a nível de qualidade expressiva nas artes plásticas e visuais. Como referência o pontilhismo de Georges Seurat (1859-1891) baseia-se numa interpretação da técnica da mistura ótica das cores, como forma de explorar e conseguir esse efeito visual. Por outro lado, a cor começou a ser encarada como um conjunto de códigos (uma linguagem) através da bibliografia de Wassily Kandinsky (1910), e *Do Espiritual na Arte* ou de Josef Albers (1963).

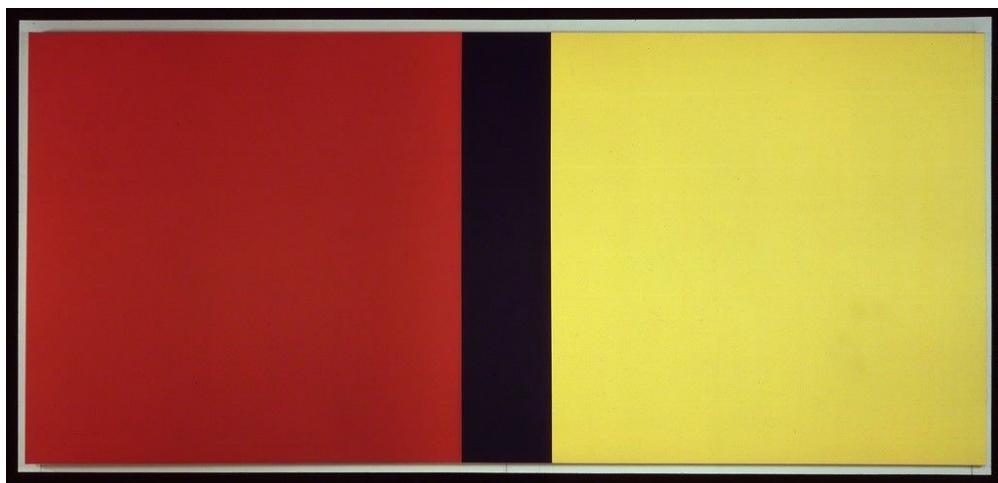
Na obra de Piet Mondrian (1872-1944), a cor surge sem que haja qualquer associação ou mistura de outros elementos, onde a sua pintura se estrutura e se expressa de forma autónoma e independente. A tentativa de procura artística pela expressão pessoal através da cor é gradualmente substituída, Temkin (2008, p. 17). A teoria das harmonias cromáticas ou as relações simbólicas e expressivas da cor são rejeitadas a favor da relação dessacralizada e estandardizada que os artistas contemporâneos têm com a cor a titulo de exemplo, a obra *Colors* de Gerhard Richter (1932-(ver figura nº10) cada uma com cento e oitenta cores, com numeração atribuída a um quadrado da grelha da pintura, (Temkin, 2008, p. 91. Esta opção desvaloriza a interação cromática, e a influência das combinações e um conjunto de cores na percepção cromática, desvalorizando as ideias que constituíam a base de trabalho de pintores e investigadores como Josef Albers. Relativamente aos pintores, Ad Reinhardt (1913-1967) e Barnett Newman (1905-1970) verifica-se (ver figura nº11) uma conceção da cor sem qualquer simbologia, o que valoriza e complexidade a relação e a experiência cromática, tendo em conta que para Newman a cor possui uma forte carga emotiva, simbólica, expressiva e original do pintor e pela experiência pessoal e subjetiva de quem observa e valoriza a obra.

Segundo Temkin (2008, p. 19) de forma introdutória refere que a pintura de Newman e Reinhardt (ver figura nº12) é portadora de emoções com alguma espiritualidade, mas tende a parecer distanciada e fria quando comparada com obras de outros autores expressionistas.



Fig. 10

Gerhard Richter (1932-), 180
Colors, Tinta Enamel sobre
Tela, 200 cm x 200 cm,
Coleção Privada;
Fonte: <https://philamuseum.org/collection/object/92487>

**Fig. 11**

Barnett Newman (1905-1970),
Vir Heroicus Sublimis, 1950-51,
óleo sobre tela, 241,2 x 541,7cm,
Coleção MoMA.

Fonte: [https://www.moma.org/
audio/playlist/3/169](https://www.moma.org/audio/playlist/3/169)

**Fig. 12**

Ad Reinhardt (1913-1967), Ab-
stract Painting, 1958, óleo sobre
tela, 14 x 14 in. (35,5 x 35,5 cm.)
Coleção MoMA.

Fonte: [https://www.moma.org/
collection/works/79265](https://www.moma.org/collection/works/79265)

CONCLUSÕES

Após este trabalho, verificou-se que os potenciais significados associados à cor e à experiência pessoal, permitem entendê-la e apresentá-la como forma de transmissão de sentimentos e sensações à volta de uma obra, na representação da obra de arte. De grosso modo, na questão da valorização, a cor pode ser afetada em função da percepção do espaço e da forma, tendo em conta o ambiente onde o artista se encontra.

Através do manuseamento das cores, o artista pode representar as suas ideias, expressar os seus ideais nas suas representações simbólicas, onde a cor interfere com a conceção, influencia a sua atenção, concentração e finalmente a trabalho cognitivo. Relativamente ao processo criativo foi notório observar a influência da cor e o modo como se processa, a introdução de conhecimentos diferenciados e estimulantes que podem ser aproveitados pelo artista de modo consciente ou subconsciente. Pudemos constatar que a cor funciona como um auxiliar de memória, potenciando mais um elemento visual como

referência, e resposta à necessidade de organização e informação visual sem perda de integridade. Tendo em conta a sua presença, conclui-se que a cor desperta memórias e permite associações com ideias ou conceitos que expressam qualidades sobre o pensamento da obra, estimula sentimentos e ativa memórias que enriquecem a experiência visual. Os resultados das experiências e significados com a cor estão relacionados com a cultura e a época, mas também com a relação pessoal e subjetiva da interação do observador com as cores. Considerando a cor potencialmente preenchida de significados, através de arquétipos culturais ou civilizacionais ou significados construídos através das nossas experiências individuais, foi possível observar os efeitos e vantagens graças às qualidades intrínsecas da cor, pelo modo como vemos e interpretamos a informação recebida pelos nossos sentidos. Como foi possível observar, esta investigação foi produzida como forma de constatar que a cor tem uma força vital e básica no nosso ambiente e que faz parte do nosso quotidiano, essencialmente no domínio das artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albers, J. (2009). A Interação da cor. WMF Martins Fontes.
- Berlin, B. & Kay, P. (1969). Basic Color Terms – their universality and evolution. University of California Press.
- Birren, F. (1987). Principles of color. Publishing Ltd.
- Silva, F. M. C. (2014) *Engenharia química. tintas - Bases de dados. Cor.* (Tese de Mestrado, Universidade de Aveiro) Repositório Institucional Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/12584>
- Cruz, J. A. (2007). Os pigmentos naturais utilizados na pintura. CIARTE. <http://ciarte.pt/artigos/pdf/200701.pdf>
- Derrida, J. (1987). The truth in painting. The University of Chicago Press.
- Elliot, A. J. & Maier, M. A. (2014). Color Psychology: Effects of Perceiving Color on Psychological Functioning in Humans. *Annu. Rev. Psychol.*, 120, 65-95.
- Wade, N. J. (2008). Natural historians. *Perception*, 37, 479-482.
- Edwards, B. (2004). The art of using color: a course in mastering the art of mixing colors. Penguin Group.
- Farina, M. (1990). Psicodinâmica das cores em comunicação. (2^a ed.) Edgard Blücher, 1990, p.225.
- Fernandes, M. V. C. d. M. (2014). *Co-Design em ações de pintura em fachadas residenciais: Expressão das identidades individuais e coletivas na construção do espaço público.* (Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa) Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/12183>
- Gonçalves, L. B. (2011). *A cor e o espaço.* (Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior). <https://ubiblitorum.ubi.pt/handle/10400.6/2336>
- Heller, E. (2013) A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução Maria Lúcia Lopes da Silva. (1. Ed) Gustavo Gili.

- Itten, J. (1970) [1961]. *The Elements of Color*. Van Nostrand Reinhold Company.
- Koolhaas, R., Foster, N. & Mendini, A. (2001). *Colours*. Birkhäuser.
- Küller, R., Mikellides, B. & Janssens, J. (2009). Color, arousal, and performance: A comparison of three experiments. *Color Research & Application*, 34, 141–152.
- Lichtenstein, J. (ed., 2004). *A pintura - textos essenciais Vol5: da imitação à expressão*. [La Peinture© Larousse, 1995] Editora 34.
- Lourenço, S. B. P. A. (2007) *Potencialidade da aplicação de pigmentos estruturados em conservação e restauro de pintura de cavalete*. (Tese de mestrado, Universidade de Aveiro) Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/2706/1/2008001046.pdf>
- Minah, G. (1996). Reading Form and Space: The role of colour in the city. *Colour in Architecture - Architectural Design Profile*, 11-17.
- Moutinho, A. N. (2016). *A cor no processo criativo. O espaço da cor no desenho de arquitetura*. (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa). Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25107>
- Rochon, R. & Linton, H., 1989. *Color in Architectural Illustration*. Van Nostrand Reinhold.
- Sainz, J., 2005. *El dibujo de arquitectura: teoria e história de un lenguaje gráfica*. 1ª 1990 ed. Editorial Nerea
- Scaglione, M. (2010). The representation of colours in contemporary architecture: contemporary architects/designers drawings. Knemesi, 421-431.

BIOGRAFIA

Ilda Nogueira

Artista Plástica, ilustradora, escritora com um longo percurso artístico Licenciatura em Comunicação Social com experiência em várias vertentes da Comunicação Social, Relações públicas e Publicidade. Mestrado em Comunicação e Marketing com a dissertação: Marketing no mercado da arte e o processo artístico de criação: um estudo caso.

Reference According to APA Style, 7th edition:

Nogueira, I. (2021). Cor como elemento crucial da obra de arte: Técnicas e pigmentos na criação artística. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XIV(28), 25-39 <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.28.106>

