



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JULIO DE MESQUITA FILHO”

CAMPUS SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARTES

Monica Tinoco

A materialidade da cor:
algumas concepções de pintura contemporânea brasileira

SÃO PAULO

2019



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JULIO DE MESQUITA FILHO”

CAMPUS SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARTES

Monica Tinoco

A materialidade da cor:
algumas concepções de pintura contemporânea brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Artes Visuais do Instituto
de Artes da Universidade Estadual
Paulista - Linha de Pesquisa Processos e
Procedimentos Artísticos, como requisito
parcial para a obtenção do título de
Doutor em Artes Visuais
Orientação do Prof. Dr. Sérgio Mauro
Romagnolo

SÃO PAULO

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

T591 m	Tinoco, Monica (Monica Soares Tinoco Sanovicz), 1965- A materialidade da cor : algumas concepções de pintura contemporânea brasileira / Monica Tinoco. - São Paulo, 2019. 67 f. : il. Orientador: Prof.Dr. Sérgio Mauro Romagnolo Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Pintura moderna - Estudo e ensino. 2. Pintura brasileira. 3. Cor na arte. I. Romagnolo, Sérgio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 701.85
-----------	--

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

TERMO DE APROVAÇÃO

Monica Tinoco

A materialidade da cor:
algumas concepções de pintura contemporânea brasileira

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagno

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Prof. Dr. Marco Garaúde Giannotti

Prof. Dr. José Leonardo Nascimento

Prof. Dr. Tiago Mesquita

data da aprovação _____

Aos
meus pais,
meus mestres,
meu marido,
meus filhos,
e meus alunos.

Agradecimentos:

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Prof. Dr. Marco Garaúde Giannotti

Fabiana Mie

Vera Lúcia Cozani

Fábio Akio Maeda

Comissão de organização do Festival de Pintura

Monitores da disciplina Mídia III

Resumo

A tese discute as manifestações cromáticas elaboradas por alguns artistas contemporâneos, brasileiros e estrangeiros, que exploram as potencialidades da cor no seu caráter físico, concreto e material, evidenciando sua ambiguidade e propiciando inovações nos objetos pictóricos. O estudo também apresenta a produção pictórica pessoal, realizada no período de 2006 a 2019.

Palavras-chave: Pintura. Cor. Materialidade da cor. Pintura brasileira. Pintura contemporânea

Abstract

The thesis discusses the chromatic manifestations elaborated by some contemporary artists, Brazilian and foreign, who explore the potential of color in its physical, concrete and material character, showing its ambiguity and providing innovations in pictorial objects. The study also presents personal pictorial production, carried out in the period from 2006 to 2019.

Keywords: Painting. Color. Color materiality. Brazilian painting. Contemporary painting

Sumário

Apresentação	8
Introdução.....	8
1. A materialidade da cor e o corpo pictórico	9
1.1. Yves Klein: O estado pictórico imaterial	10
1.2. Anish Kapoor: Pigmento puro	12
1.3. Lygia Clark: Superfície modulada	16
1.4. Hélio Oiticica: O corpo da cor	21
2. Algumas concepções de pintura contemporânea brasileira	26
2.1. Dora Longo Bahia: Escalpos	26
2.2. Dudi Maia Rosa: A fibra da cor	30
2.3. Fernando Burjato: Rompendo a ortogonalidade do quadro	35
3. A materialidade da cor: trabalhos plásticos realizados entre 2006 e 2019.....	39
4. Considerações finais	63
Referências bibliográficas	64
Bibliografia geral	65

Apresentação

A investigação das possibilidades de manifestação cromática nas diversas linguagens artísticas é um dos principais objetos da pesquisa. A produção plástica em pintura tem início em 2006, anteriormente estava focada na pigmentação mineral de massas cerâmicas e na exploração das propriedades do registro do fenômeno colorido na fotografia química.

Este trabalho apresenta a produção pictórica, realizada no período de 2006 a 2019, e um estudo, iniciado em 2017, elaborado a partir das concepções de alguns artistas e pintores contemporâneos, elencados na medida em que suas poéticas evidenciam as potencialidades da cor em seu aspecto material e na ambiguidade de sua fisicalidade.

Introdução

O conhecimento e a maestria na manipulação dos diversos materiais pictóricos são fundamentais para a atuação dos pintores. A partir de meados do século XX, alguns artistas procuram explorar as potencialidades da cor no que diz respeito a sua materialidade, seu caráter concreto, a fisicalidade do seu meio, propiciando o desenvolvimento de singularidades nas concepções de pintura e inovações nas relações cromáticas e espaciais dos objetos pictóricos.

Os artistas aqui elencados desenvolvem trabalhos que partem de premissas diferentes: cada um pondera e formaliza as questões da materialidade cromática de maneira diversa, chegando a resultados plásticos muito distintos. Ao colocar estes artistas juntos, não se pretende estabelecer entre eles uma afinidade poética exterior às suas próprias, nem organizar uma linha cronológica, indicar uma hierarquia ou atribuir juízo de valor. A aproximação pretendida se dá na medida em que os trabalhos realizados investigam o estrato pictórico que os informa, questionam o espaço da pintura e a migração dos suportes tradicionais para outros tipos de suporte, ou para o espaço ao redor.

1. A materialidade da cor e o corpo pictórico

Aquilo que chamamos de cor na pintura - a tinta - é uma substância obtida através da combinação de pigmentos coloridos em pó - de origem vegetal ou mineral - associados a meios fluidos - com propriedades aglutinantes e secativas - tais como a gema de ovos, alguns tipos de óleos, resinas, vernizes e polímeros. A mistura entre o pigmento seco e veículo líquido resulta num composto cuja materialidade permite, não apenas que uma película colorida impermeável seja aplicada e fixada sobre um suporte, mas também contribui para afirmar e assegurar a presença física e concreta da cor, em relação à materialidade diversa do suporte e da espacialidade do ambiente.

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 em sua opacidade, brilho, viscosidade ou densidade originais, 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, sua porosidade, textura e regularidade, são fatores que também modificam a aparência original da cor.

Tradicionalmente em uma pintura¹, a tela (ou outra estrutura planar) é o campo de base que fornece o apoio e a sustentação para que o artista possa configurar uma imagem. A articulação de diversos tipos de tintas, veículos e pigmentos - de fluidez distintas - é o que conforma a figura, recobrando a tela e se fixando nela, em sucessivas lâminas amalgamadas, formando uma película fronteira entre o suporte e o espaço. Tal qual uma pele, as diversas camadas sobrepostas da substância pigmentada podem ser consideradas como um corpo independente - apesar de sua condição parasitária - um corpo formado apenas pela cor, um *corpo pictórico*.

¹ Para efeito deste estudo, consideraremos o método tradicional de pintura, onde a tinta é aplicada em camadas sucessivas sobre um suporte planar.

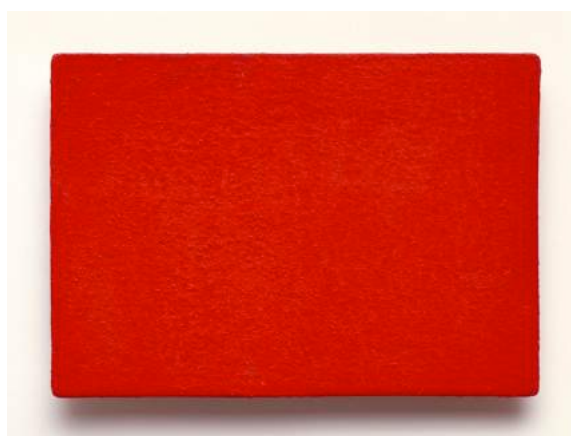


Esquema estrutural do interior de uma pintura a óleo. Disponível em:
http://www.picturerestorationscotland.co.uk/restoring_oilpaintings.html
 Acesso em: 19/05/2016

Alguns artistas contemporâneos desenvolveram pesquisas singulares, que procuram questionar ou evidenciar as relações de embate - possíveis, latentes, existentes - entre a superfície, o corpo pictórico, o suporte da pintura e o espaço onde se inserem.

1.1. Yves Klein: O estado pictórico imaterial

O artista francês Yves Klein, em meados dos anos 1940, escolheu a cor como eixo fundamental do seu projeto artístico. Inicialmente, suas propostas de pinturas monocromáticas procuravam investigar o efeito visual do pigmento puro em tonalidades de vermelho, de amarelo ou de azul.



Yves Klein. *Sem título*, 1959. Monocromo vermelho. Guggenheim Museum, Nova York. Disponível em:
<http://arteseanp.blogspot.com/2016/07/monocroma-vermelho.html>. Acesso em : 06/09/2018

“De 1946 a 1956, as minhas experiências monocromáticas em várias outras cores, sem ser azul, nunca me deixaram esquecer a verdade fundamental da nossa era – quer dizer, a forma não é mais um valor linear, mas sim um valor de impregnação.” (KLEIN, 2006, p. 65)

No entanto, notou que quando uma cor em pó era associada ao veículo de base e aplicada sobre a tela, a sua luminosidade e irradiação original perdia-se. Este fato o levou a formular uma mistura de componentes que possibilitasse reproduzir fielmente a intensidade luminosa que cada cor possuía em seu estado físico inicial.² Com a colaboração de um químico profissional, o artista desenvolveu uma solução azul-ultramar, extremamente saturada e luminosa, composta por éter e derivados de petróleo, a qual também possuía a capacidade fixar o pigmento em qualquer suporte. O pigmento azul, desenvolvido então por Klein, o chamado *IKB*³, produzia uma superfície pictórica bem fosca, não refletora. Sua tonalidade luminosa, profunda, não era nem muito clara, nem muito escura.



Yves Klein. *Sem título*, Monocromo azul.(IKB 82) 1959. Guggenheim Museum, Nova York. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/5638>>. Acesso em : 06/09/2018

Na série de pinturas monocromáticas azuis realizadas pelo artista em 1957⁴, o novo azul foi aplicado uniformemente sobre o suporte de tela de algodão de trama bem fina, sem qualquer tipo de modulação e nenhum vestígio de traços, com o uso de rolo de pintura, produzindo um quadro onde aparentemente a dimensão da cor manifestava-se pura e sem alteração⁵. A impressão, ao se observar as pinturas monocromáticas da *Época Azul*, é de que elas eram constituídas, estruturadas e

² WEITEMEIER, 2001, p. 8

³ A composição recebeu o nome de International Klein Blue (IKB) e sua formula foi patenteada por Yves Klein em 19 de maio de 1960.

⁴ *Propostas Monocromáticas: Época Azul* é o título da exposição realizada por Yves Klein na Galeria Apollinaire de Milão, entre 2 e 12 de janeiro de 1957, na qual o artista apresentou 11 monocromos azuis idênticos. A exposição foi apresentada posteriormente em Paris, Dusseldorf e Londres.

⁵ WEITEMEIER, 2001, p.15

conformadas apenas por pigmento, como se a cor pudesse prescindir de suporte e materializar-se sozinha no espaço.

A tonalidade das pinturas impregnava o espectador, provocando-lhe uma sensação de completa imersão na cor⁶. Esse efeito visual atmosférico – como se a cor não tivesse forma, nem limites – dotava o espaço pictórico, o quadro, de uma qualidade infinita onde a unificação cromática adquire o poder de diluir fronteiras e se realiza como um vazio⁷, saturado de cor.

Entre 1956 e 1957, o artista se dedicou a desenvolver e a apresentar aquilo que ele chamou de *sensibilidade pictórica imaterial*⁸: um estado que diz “respeito ao indefinível na pintura” (KLEIN, 2006, p. 65). Porém, de maneira paradoxal, nos monocromos azuis, Yves Klein pondera o vazio, o estado imaterial, justamente na medida em que afirma, com o uso do *IKB*, a natureza fundamentalmente material da cor no espaço pictórico.

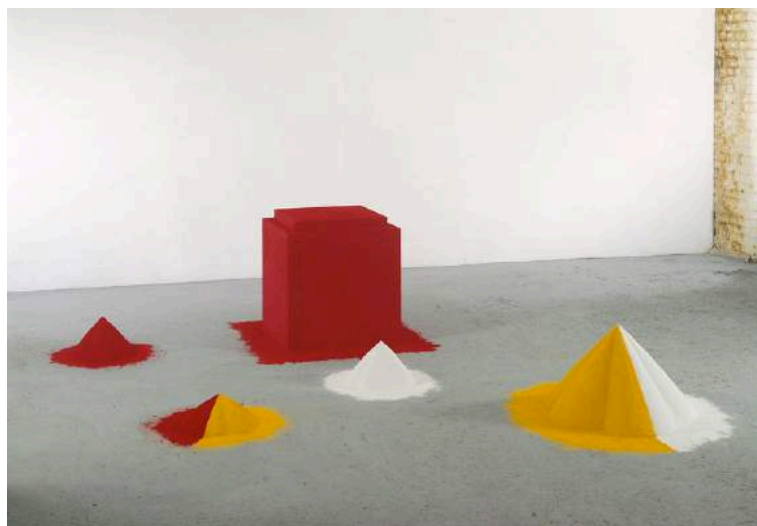
1.2. Anish Kapoor: Pigmento puro

A dimensão ambígua da materialidade da cor também é assunto desenvolvido em alguns trabalhos do artista anglo-indiano Anish Kapoor. Entre 1979 e 1985, após uma viagem de retorno à Índia, Kapoor realizou um conjunto de obras intituladas *1000 Names*, composto por múltiplas peças de formatos variados, constituídos de gesso, madeira, cal e pigmento puro, nas cores vermelho, amarelo, azul, preto e branco.

⁶ Ibid.

⁷ No sentido do termo *void* em inglês

⁸ KLEIN, 2006, p. 63.



Anish Kapoor, *1000 Names*, 1979-1980. Madeira, pigmento e gesso,
Disponível em: <<http://anishkapoor.com/356/1000-names-9>>. Acesso em: 06/09/2018

As obras que compõem a série *1000 Names* são inspiradas nas pirâmides de pigmento coloridos encontrados nos mercados e nos templos Indianos, utilizados em rituais da cultura ancestral local⁹. As peças se assemelham às pilhas de pigmento puro, em cores vibrantes, de variados formatos esculturais, as quais aparentemente irradiam cor desde o seu interior, devido a sua saturação cromática.

Cada peça é constituída internamente por um bloco de madeira ou gesso, com um formato específico (geométrico ou mais orgânico) que é então recoberto com uma espessa camada de pigmento em pó polvilhado, como se fosse empanada pela cor, conformando um objeto de materialidade granulada e vaporosa. Devido a esta estrutura micro granular, o observador se torna incapaz de identificar o substrato formal que os enforma, acreditando serem apenas constituídos por cor.

Algumas das peças se posicionam na parede, como um quadro 'volumoso', outras são colocadas no chão. Nos dois casos, o pigmento pulverizado sobre a peça é também salpicado ao seu redor, na continuidade da parede ou do piso, de modo a criar a sensação da peça como que brotando ou surgindo, a partir da superfície plana.

⁹ Ver ANFAM, David. *To fathom the abyss*, In: ANFAM, 2009, p. 92.



Anish Kapoor, *1000 Names*, 1983. Técnica mista e pigmento.
Disponível em: < <http://anishkapoor.com/427/1000-names-3>>. Acesso em: 06/09/2018

A ilusão de corporificação da cor elaborada por Kapoor nos objetos pictóricos da série *1000 Names* - onde a forma interior aparenta estar se materializando externamente e se conformando naquele instante, a partir da solidificação e da aglutinação dos grãos do pigmento puro - têm o frescor de um nascimento. Faz alusão a um estado do *ser* onde tudo é possível: aquele instante de origem, o qual dá início ao processo de mutação e a forma passa a habitar o mundo.

A instalação *Void Field* (1989), apresentada pelo artista na Bienal de Veneza de 1990, consiste em uma série de grandes blocos de pedras marrons, dispostos ao longo de uma sala. Cada bloco possui, na face superior, um pequeno orifício circular preenchido de pigmento azul-escuro. O observador oscila em identificar os círculos como superfície ou concavidade (o que de fato são)¹⁰. A indecisão produzida faz com que os pequenos círculos adquiram uma intensidade surpreendente¹¹, pois o aspecto etéreo do pigmento puro proporciona a exacerbação da ilusão perceptiva.

¹⁰ Ver NAVES, R. *Anish Kapoor: ainda arte e ilusão*. In: NAVES, 2007. p. 409.

¹¹ Ibid. p.409-410.



Anish Kapoor. *Void Field*, 1989. Pedra e pigmento. Disponível em: <<http://anishkapoor.com/73/void-field>>. Acesso em: 06/09/2018

O pequeno buraco circular, recoberto de pigmento, produz uma fenda, não apenas em cada uma das pedras, mas em todo o ambiente, já que o espaço ao redor da obra parece escorrer um pouco para o interior de cada orifício¹². O observador é instigado a se aproximar da pedra para investigar o interior do buraco, como se cada pequeno círculo fosse um portal aberto a um caminho que leva ao interior da pedra, ao seu âmago. Funcionando como um poço, um vazio, um buraco negro que ‘suga’ o espaço exterior para o interior, a obra *Void Field* articula a ambiguidade entre superfície e profundidade através do uso consciente da cor e da materialidade do pigmento puro.

Na *IX Documenta de Kassel*, em 1992, Kapoor apresenta a instalação *Descent into Limbo* (1992) e, com ela, dá um passo adiante neste jogo de ambiguidade. A obra consiste em um pavilhão de concreto nas dimensões cúbicas de 6 x 6 x 6 metros, cuja laje superior deixa vazar a luz no interior do prédio apenas no perímetro ao longo das paredes. No centro do pavilhão, há somente um círculo negro no piso, configurado por pigmento em pó negro, de 1 metro de diâmetro, e nada mais. A superfície circular delineada no solo sugere a ilusão de um oco, um espaço vazio, que desafia os sentidos e as noções de superfície, volume e profundidade.

¹² Ver DANTAS, M.; FARIAS, A. 2006. p. 35.



Anish Kapoor. *Descent into Limbo*, 1992. Concreto, estuque e pigmento. Disponível em: <<http://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo>>. Acesso em: 06/09/2018

A incerteza visual proposta pelo artista nesta obra produz no observador uma interrogação em torno daquilo o que está a seus pés¹³, proporcionando um enigma, quase metafísico, da existência de uma interioridade para além do solo, a qual é inacessível e não se pode antever. O pigmento de tonalidade muito escura, com sua materialidade fosca e porosa, contribui para exacerbar a sensação de presença de um buraco negro, uma caverna, um vazio formal. O círculo negro no chão representa uma membrana, a borda exterior de tal interioridade, uma via de mão única que, ao ser atravessada, configura um ponto sem retorno, onde acontece a suspensão da vida e da temporalidade: o local da transmutação daquilo que é material em imaterial.

1. 3. Lygia Clark: Superfície modulada

As investigações do espaço planar articuladas e desenvolvidas por Lygia Clark entre 1952 e 1959, criam uma ilusão pictórica que aparenta expandir os limites da estrutura original do suporte da pintura. Em relação a esses trabalhos, Ferreira Gullar chama a atenção para um fenômeno importante: “a tentativa de superar os princípios da arte concreta – que esbarra na contradição insolúvel figura-fundo – levou à destruição do quadro de cavalete, da superfície retangular bidimensional” (GULLAR, 1964, p.255). Na medida em que a representação da figura foi eliminada da tela, a partir de Mondrian, o próprio quadro, como objeto material, se tornou o

¹³ NAVES, op. cit., p. 411.

objeto da pintura. Mas Mondrian, como Malevitch, ainda trabalham a superfície bidimensional e, por isso, sua pintura ainda guarda certo grau de figuração. A arte concreta defrontou-se com a contradição aludida: um quadrado colorido sobre um fundo branco conserva a condição figura-fundo, “o quadro permanece como apoio para a representação de figuras, embora geométricas”. (GULLAR, 1964, p.255) Partindo da experiência concretista, Lygia Clark dá um passo adiante, ao romper “a unidade da superfície e, progressivamente, fazendo-a degradar-se como tal, para integrar-se totalmente no espaço real, tridimensional”. (GULLAR, 1964, p.255)

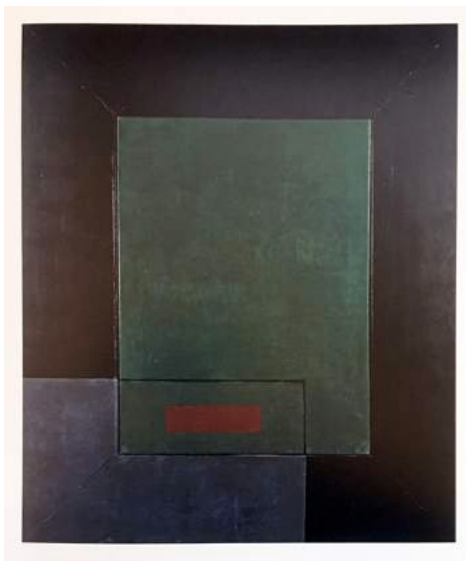
A preocupação formal de Clark com a exploração da borda da composição e da moldura da pintura se manifesta inicialmente em alguns trabalhos intitulados *Composição*¹⁴ (1952). Porém, a pesquisa espacial se desenrola efetivamente a partir de 1954, pela observação de uma linha que “aparecia entre uma colagem e o passe-partout, quando a cor era a mesma, e desaparecia quando havia duas cores contrastantes” (CLARK, 1969, p.89). Esta linha à qual se refere, não é um traçado ou uma linha gráfica, é resultado do vão existente na junção entre duas superfícies planares contíguas: uma linha espaço¹⁵, que a artista passou a denominar de *linha orgânica*, e que fica evidente quando as duas superfícies adjacentes são pintadas da mesma cor. Quando as duas superfícies são pintadas em matizes diferentes, esta linha, ou espaço existente entre as duas superfícies, é percebida apenas como borda, e se confunde com os limites do campo pintado em cor.

Clark passou a “explorar essa linha, fazendo quadros (ainda com tela e moldura) em que a preocupação era de arrebentar o núcleo do quadro (tela) levando a cor desta para a moldura” (CLARK, 1969, p. 89). Nas obras *Descoberta da linha orgânica* (1954) e *Quebra da moldura* (1954) a própria espessura da moldura já entra como elemento plástico¹⁶ e são pintadas de maneira a integrar cromaticamente a composição, evidenciando a diferenciação e a percepção da *linha orgânica*.

¹⁴ Ver BUTLER, 2014, p.18

¹⁵ “Em 1956, achei a relação desta linha (que não era gráfica) com as linhas de junção de portas e caixilhos, janelas e materiais que compõe um assoalho, etc. Passei a chamá-la “linha orgânica”, pois era real, existia em si mesma, organizando o espaço. Era uma linha espaço, fato que eu só viria a perceber mais tarde.” (CLARK, 1969, p.89)

¹⁶ Ver CLARK, 1969, p.89



Lygia Clark - *Quebra da moldura. Composição nº 5*, 1954 – óleo sobre madeira e tela (106,5 x 92 x 2cm) – In: BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988*. New York: MoMA, 2014, p.81

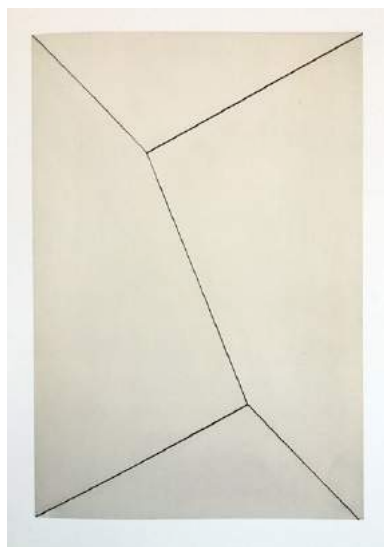
A partir destes trabalhos, a linha-espaco passa “a ser realmente o módulo construtor dos planos e era respeitada, agindo como delimitadora da própria cor” (CLARK, 1969, p. 89). As investigações da artista se desenvolvem em uma série de pinturas, chamadas *Superfícies moduladas* (1955-1958), onde os planos de cor aparentam ser fisicamente distintos e claramente separados um dos outros por linhas abertas, fissuras incisivas (não desenhadas)¹⁷, “aberturas e intervalos realizados no interior das pinturas, rompendo a unidade da superfície pictórica”(BUTLER, 2014, p.19). As pinturas deste período não são mais realizadas sobre tela, Clark passa a utilizar suportes de madeira aglomerada onde as incisões podem ser levemente escavadas e outras partes modulares são agrupadas, formando diversas seções e campos geométricos de cor, que são “pintados com esmalte industrial dando a impressão de que estamos olhando para um ajuntamento de placas individuais” (BARRUECO, 2014, p.107). O verso dos trabalhos, a exemplo da *Superfície modulada* (1955), “nos ajudam a entender o raciocínio dimensional e matemático desenvolvido pela artista na construção destas pinturas” (BUTLER, 2014, p.19).

¹⁷ Ver PÉREZ-ORAMAS, 2014, p.33



Lygia Clark – *Superfície modulada*, 1955 – Frente e verso – tinta industrial sobre madeira (114 x 77cm) –In: BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988*. New York: MoMA, 2014, p.95, p.42

Em 1957 Clark passa a empregar somente “o preto, branco e cinza, querendo evitar que a interferência de outras cores expressasse qualquer espaço ótico” (CLARK, 1969, p. 89). Em 1958, com a série *Planos em superfície modulada*, “o espaço passou a ser expresso através de uma relação de positivo e negativo (preto e branco)” (CLARK, 1969, p. 89). A artista opera deslocamentos dos eixos ortogonais das formas geométricas, aproveitando-se do contraste explícito promovido pela oposição binária das cores, no sentido de tensionar o plano, não apenas procurando criar a ilusão de tridimensionalidade, mas buscando também uma não distinção daquilo que está dentro ou fora dos limites do quadro pintado: “A medida que o espaço de fora, real, começou a ser utilizado, pensei em usá-lo compondo com o que chamo de linha-externa”(CLARK, 1969, p.89).



Lygia Clark – *Planos em superfície modulada nº1, versão 01*, 1957 – tinta industrial sobre madeira (87 x 59,8 x 1cm) –In: BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988*. New York: MoMA, 2014, p.107

Nestes trabalhos já se faz presente o raciocínio da dobradura, o qual a artista irá desenvolver em seguida na série *Casulos* (1959) que são “obras em metal que se projetam no espaço, a pesar de ainda serem exibidas na parede” (BARRUECO, 2014, p.107). Os volumes e recortes das áreas de cor, configurados na estrutura de metal, alternadamente pintadas de preto ou de branco, dão origem a sombras e sobretons na superfície, variando as diferentes tonalidades, obtidas de acordo com a iluminação do ambiente. Deste modo, a dimensão cromática da obra é ampliada, incorporando a matiz pintada à cor refletida. As características dos materiais utilizados pela artista - metal e tinta esmalte industrial, ambos altamente reflexivos – são de importância fundante na constituição e concepção destes trabalhos.

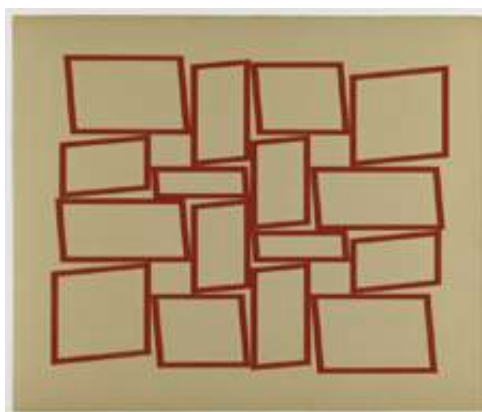


Lygia Clark – *Casulo nº2*, 1959 – metal galvanizado pintado (12 x 30 x 30 cm) –In: BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988*. New York: MoMA, 2014, p.149

1.4. Hélio Oiticica: O corpo da cor

Uma concepção de corporificação da cor foi desenvolvida pelo artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) em obras realizadas entre 1956 e 1969¹⁸. Oiticica procura conscientemente relacionar-se com a história da arte moderna, especificamente com o paradigma do monocromo como origem e limite da pintura¹⁹.

Os *Metaesquemas* – conjuntos de retângulos pintados em guache sobre cartão a partir de 1956 - apresentam figuras coloridas de aparência inquieta. Causam um efeito ótico que evidencia a tentativa de subverter a grade ortogonal que organiza o espaço pictórico e de romper a bi dimensionalidade do quadro. Esses trabalhos são um prenúncio do salto da cor para o espaço²⁰ investigado pelo artista nas obras de anos posteriores.



Hélio Oiticica, *Metaesquema*, guache sobre cartão, 1958.

Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-metaesquema-t12416>>. Acesso em: 15/06/2016

Em seguida, realiza a série *Branca* (1958) – uma versão das pinturas em branco sobre branco de Kazimir Malevich (1878-1935), de 1918 –, na qual quadrados com diversos níveis de saturação de pigmento criam uma diferenciação tonal entre os brancos, deslocando a ênfase de uma abstração purificada para o encontro experiencial²¹ promovido pela percepção da cor.

18 E também amplamente conceituada em seus escritos reunidos no livro *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 1986).

19 Ver SMALL, 2017, p. 256.

20 BRAGA, 2013, p. 21.

21 Ibid.



Hélio Oiticica, *Série vermelha*, óleo e caseína sobre madeira, 1959. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-2>. Acesso em: 15/06/2016

Nas pinturas monocromáticas das séries *Vermelha* (1959) e *Amarela* (1959), Oiticica procura variar as qualidades da pintura e produz estruturas geométricas de madeira pintadas que investigam relações entre a interação da luz e a fisicalidade da cor. A tinta é aplicada em camadas de tonalidades bem próximas, com pinceladas que mudam de direção de modo que a mesma cor assume aspectos diferentes²², de acordo com a incidência da luz. Nesses trabalhos, a cor pode ser percebida simultaneamente como sendo única ou tendo várias intensidades. As obras são denominadas Invenções, já que afastam a pintura da parede e deste modo antecipam as possibilidades de inovação que o artista desenvolve a seguir, com os *Bilaterais* (1959) e os *Relevos espaciais* (1960), nos quais a estrutura geométrica que suporta a cor é efetivamente “solta” no espaço.



Hélio Oiticica, *Bilateral Equali* e *Relevo Espacial 036*, madeira pintada, 1959. Disponível em: < <http://inspiringlandestudio.tumblr.com/post/47798514522/crematorie-h%C3%A9lio-oiticica-bilateral-equali>>;<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-spatial-relief-red-rel-036-t12763>> Acesso em: 15/06/2016

22 OITICICA, op. cit., p. 16.

Os *Núcleos* (1960) – instalações espaciais compostas por diversas placas geométricas de madeira pintada, de tamanhos variados, suspensas em diferentes alturas e arranjos e expostas em conjunto – ampliam a noção de espaço da cor. O espectador é convidado a adentrar a estrutura de placas coloridas, participando do desdobramento cromático promovido pela experiência de percorrer o trabalho de arte, causando alterações sutis na experiência perceptiva da cor.



Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1960-66.

Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-4>>. Acesso em: 15/06/2016

Com a participação do espectador, as obras adquirem um fluxo contínuo que as aproxima mais de um organismo vivo, como um corpo, um corpo da cor²³, do que de um quadro, um objeto estático.



Hélio Oiticica *Grande Núcleo*, 1960-66. Disponível em:

<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=detalhe&pesquisa=simples&cd_verbete=4377>;<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4374>. Acesso em: 15/06/2016.

23 OITICICA, op. cit., p. 23.

Entre 1963 e 1966, Oiticica realiza uma série de caixas – de madeira e diversos tipos de vidros – intituladas *Bólides*. Nessas obras, o artista coloca o espectador em contato com estruturas que se abrem como escaninhos, de onde emana uma luminosidade interior e se abrem perspectivas, através de pranchas que se deslocam, apresentando gavetas cheias de terra ou de pó colorido que podem ser manipuladas pelo participante.



Hélio Oiticica, *B11 Bólide caixa 09*, pigmento em pó, madeira e vidro pintados, 1964.
Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-b11-box-bolide-09-t12452>>. Acesso em: 15/06/2016.

Nestes trabalhos, a cor se manifesta em diferentes fisicalidades, seja na película de tinta que recobre a caixa ou outras partes de madeira, seja no pó dispersado no interior dos compartimentos que se abrem ou nos líquidos coloridos que preenchem o interior das cavidades de vidro. Cada elemento cromático interage com os outros, de acordo com a ativação e manipulação do espectador, possibilitando contrastes simultâneos das cores e também contrastes entre os sucessivos contatos dos diversos estágios das materialidades cromáticas²⁴. Na concepção dos trabalhos, fica evidente a natureza ambígua da cor, que adquire um caráter duplo de atuação pictórica, alterando seus efeitos ora no domínio das impressões visuais, ora no domínio das impressões hápticas ou táteis²⁵.

Nos *Bólides*, Hélio Oiticica utiliza propositadamente o pigmento bruto em forma de pó, afastando-se da convenção da tinta como o principal veículo da cor²⁶. O pigmento dissociado da tinta mobiliza um estado material anterior à realização física

24 PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós moderna, Hélio Oiticica. In: OITICICA, op. cit., p. 12

25 Ibid. p. 11.

26 SMALL, op. cit., p. 258.

da pintura e, conseqüentemente, do suporte pictórico como um pré-requisito para a sua construção²⁷.

Os *Parangolés*²⁸ (1965) surgem como decorrência de todas as investigações de superação do quadro realizadas pelo artista até então²⁹. Neles, a percepção cromática lança-se ao espaço em forma de capas – não um vestuário a ser trajado, mas uma extensão do corpo daquele que a porta.



Hélio Oiticica, P32 *Parangolé*, Capa 25, NY, 1972 e *Parangolé*, 1967.
Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/484066659929114271/>>;
<<https://www.pinterest.com/vagalumebranco/h%C3%A9lio-oiticica/>>. Acesso em: 15/06/2016.

A partir da referência das escolas de samba cariocas, essas capas coloridas fazem a cor dançar, ganhando vida e presença espacial. Nos *Parangolés*, os giros e pulos da dança conferem à cor uma mobilidade esvoaçante, como se fossem uma nova pele aderida ao corpo, ou uma parte do corpo formado pela cor, no qual o participante e a capa, juntos, na dança do samba que os integra, são capazes de alargar a percepção e a vivência corpórea numa experiência estética de êxtase. A obra passa a ser o efeito sensorial causado pela integração entre o corpo do participante, a cor e o ambiente, na temporalidade da experiência, em oposição à aceitação contemplativa da obra de arte como espetáculo.

²⁷ Ibid. p. 258.

²⁸ A palavra “parangolé” é uma gíria carioca, adotada pelos jovens da época. Perguntar a alguém “qual é o parangolé?” tem o mesmo sentido que dizer: “O que é que há?”; “como vão as coisas?”

²⁹ “A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente.” OITICICA, op. cit., p. 51.



Hélio Oiticica, P32 *Parangolé*, Capa 25, NY, 1972 e *Parangolé*, 1967.
Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/484066659929114271/>>;
<<https://www.pinterest.com/vagalumebranco/h%C3%A9lio-oiticica/>>. Acesso em: 15/06/2016.

Hélio Oiticica nos convida a andar na beirada, a ser marginal e olhar para o entorno com atenção, não somente exercitando nossas percepções da arte dentro de museus ou galerias. Assim, faz uma proposta de trânsito constante entre meios, conceitos, práticas e suportes. O artista sugere que a obra de arte seja um motivo de se agir no mundo, uma forma de comportamento e um processo que transfigura o corpo em obra.

2. Algumas concepções de pintura contemporânea brasileira

2.1. Dora Longo Bahia: Escalpos

A artista Dora Longo Bahia, em suas pinturas realizadas desde a década de 1990, aborda temas como violência, sexo e morte³⁰. No conjunto de serigrafias, combinadas à água-tinta, da série *Imagens Infectas* (1999) ela apresenta imagens cotidianas deterioradas e alteradas como que pela ação de fungos, evidenciando a atuação do tempo sobre as lembranças.³¹ Estes trabalhos afirmam a impossibilidade de se preservar a memória e manter intactos os registros dos nossos momentos, e

³⁰ Ver: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10511/dora-longo-bahia>>. Acesso em: 24/06/2016.

³¹ Ibid.

nos alertam que “toda a matéria traz dentro de si o germe da sua decadência e desapareção futuras.”³²



Dora Longo Bahia, *Imagens infectas*, 1999, serigrafia e água-tinta.

Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/75/dora-longo-bahia>>. Acesso em: 24/06/2016.

De acordo com o crítico de arte, curador e professor Agnaldo Farias, a peculiaridade de sua abordagem consiste “em lembrar que também a fotografia, graças à sua dimensão física, está condenada à extinção (...), a fotografia sempre necessitará de um corpo que, como todo e qualquer corpo, será vitimado pela ação do tempo”.³³



Escalpo Paulista, 2004
Acrílica sobre parede

Dora Longo Bahia, *Escalpo Paulista*, 2004, acrílica sobre parede.

Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/75/dora-longo-bahia>>. Acesso em: 24/06/2016.

³² FARIAS, *Let it Bleed*, p. 5.

³³ Ibid.

A partir dos anos 2000, Dora inicia uma série de pinturas as quais denominou *Escalpos*, cujo significado do nome já inclui o conceito de sua elaboração: a dimensão antropomórfica incorpora o processo de execução.

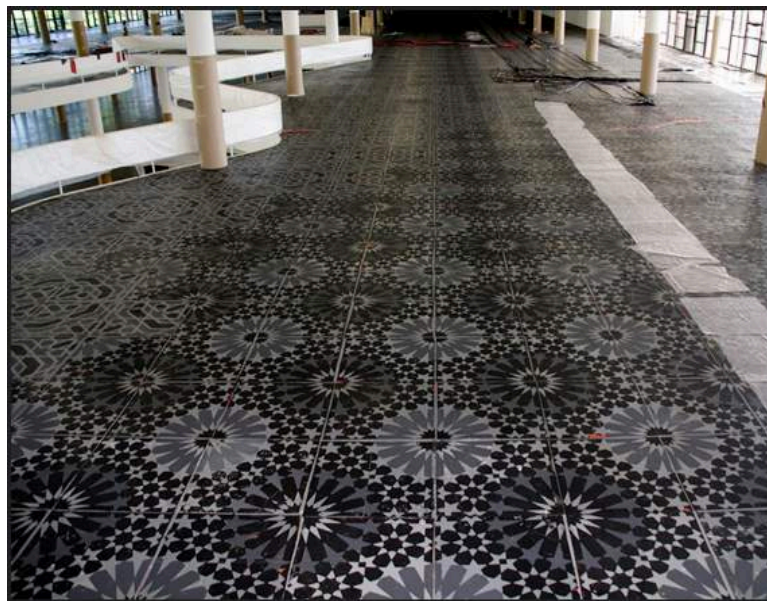


Dora Longo Bahia, *Escalpo Africano*, 2004, acrílica sobre papel.

Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/75/dora-longo-bahia>>. Acesso em: 24/06/2016.

Nesta série, a imagem pictórica é inicialmente pintada pela artista em camadas espessas de tinta acrílica sobre uma superfície lisa, de plástico brilhante. Depois de seca, a película de tinta - sendo também constituída de matéria plástica e portanto não aderindo permanentemente à superfície em que foi configurada - é cuidadosamente 'descolada' e retirada do suporte original, quando então é aplicada e colada sobre um outro suporte planar³⁴.

³⁴ FARIAS, op. cit., pg. 5.



Dora Longo Bahia, *Escalpo 5063*, 2009, acrílica sobre o piso. 28ª Bienal Internacional de São Paulo Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/75/dora-longo-bahia>>. Acesso em: 24/06/2016.

Segundo a artista, em depoimento ao curador colombiano José Rocca:

Os escalpos são uma série de pinturas "sem carne". Arranco a película de tinta de seu suporte original e aplico-a sobre um outro lugar: uma parede, uma página de jornal, um tapume de madeira, uma placa de cimento, um pedaço de papelão, ou, no caso da bienal, o chão. Escolho imagens paradigmáticas de lugares controversos, tiradas de cartões postais, jornais ou livros, que são amassadas e mutiladas ao serem arrancadas e reaplicadas sobre outro corpo. Quero que a pintura revele a perversidade da fascinação pela imagem, pela aparência, pelo espetáculo.³⁵



Dora Longo Bahia, *Escalpo Ferrado (Paquistão)*, 2010, acrílica sobre ferro velho. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/75/dora-longo-bahia>>. Acesso em: 24/06/2016.

³⁵ LONGO BAHIA, 2008.

Nas obras desta série, a película de tinta - aquilo a que a artista se refere como 'escalpo' - na transposição entre o suporte onde originalmente foi configurado e o suporte onde finalmente é colocado, sofre alterações em sua fisicalidade. Acontecem rasuras, corrosões e rupturas as quais transformam a imagem pictórica original, deixando marcas na sua aparência e corporeidade final, como se fossem cicatrizes do processo de descolamento e deslocamento a que foram submetidas. Deste modo, a artista denuncia a fragilidade e a vulnerabilidade do corpo da obra, não apenas através da imagem representada em suas pinturas, mas também na materialidade do próprio corpo pictórico.



Dora Longo Bahia, *Escalpo Carioca*, 2006, acrílica sobre tapumes.

Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/75/dora-longo-bahia>>. Acesso em: 24/06/2016.

2.2. Dudi Maia Rosa: A fibra da cor

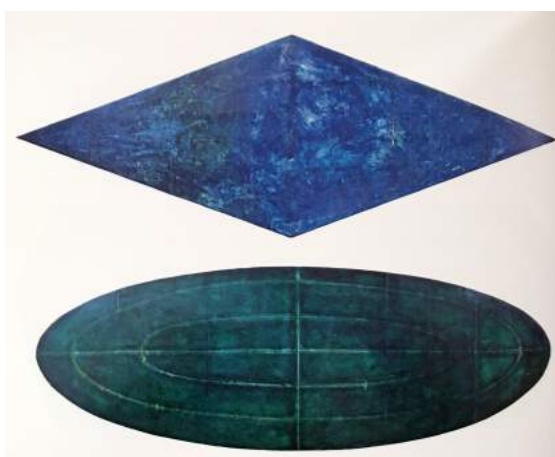
Os trabalhos iniciais em pintura do artista paulistano Dudi Maia Rosa recorreram a quadros em formatos não convencionais. Maia Rosa realizava pinturas em tinta acrílica, óleo e esmalte, sobre tela e recortes de madeira. Como era ele quem tinha que construir o suporte para as pinturas, visto que não era possível encontrar tais formatos já prontos, começou a produzir armações em resina e fibra de vidro, já que os processos construtivos dos moldes para a fundição da resina proporcionavam uma ampla liberdade de experimentação formal.

Em 1983, após um breve curso introdutório da técnica, o artista passa a construir quadros estruturados em mantas de fibra de vidro e resina líquida, misturadas aos

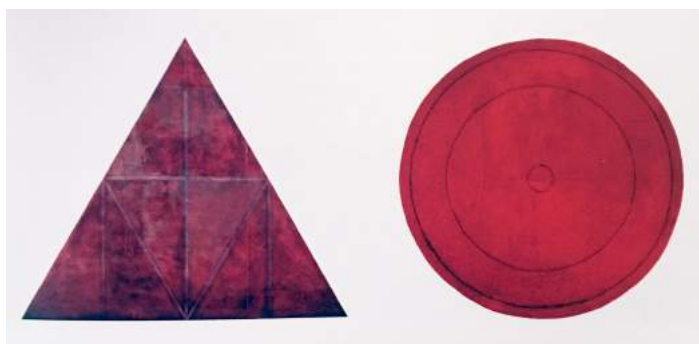
pigmentos coloridos. O artista explica e justifica o seu interesse pelo processo da resina de fibra de vidro:

Vi um pessoal trabalhando com fibra, fazendo um carro, e pensei que seria fácil fazer com esse material uns chassis com uma forma livre, pois era isso que vinha tratando no momento. Fiz um curso de duas horas sobre o material e já imediatamente fiz [o] primeiro trabalho. O processo de inversão me encantou, tinha a ver com a gravura e a transparência. Foi uma novidade que me fez pensar o lado de dentro. Como ele era transparente para o outro lado, me fez considerar uma construção da estrutura. (...) Então a resina veio como desafio para reformular o trabalho. E mais, que o suporte, a 'tinta' e o pigmento se fizeram uma coisa só!³⁶

Os quatro primeiros trabalhos realizados naquele ano recorrem a estruturas de formas geométricas básicas, opacas e monocromáticas: diamante azul, oval verde, triângulo equilátero e círculo vermelhos.



Dudi Maia Rosa, *Sem Título*, 1983. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, 170x492 cm. Coleção Renata Mellão. *Sem Título*, 1983. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, 200x574 cm. Coleção Gema Giaffone. In: COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo, Metalivros, 2005, pg. 62



Dudi Maia Rosa, *Sem Título*, 1983. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, 200x200 cm. Coleção João Leão Sattamini/Comodato Museu de Arte Contemporânea de Niterói. *Sem Título*, 1983. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, ø 210 cm. Coleção Augusto Livio Malzoni. In: COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo, Metalivros, 2005, pg. 63

³⁶ DUDI MAIA ROSA in: COSTA, 2005, p. 58

Em seguida, o artista realiza uma sucessão de monocromos em novas formas: paralelogramos, semicírculos, triângulos retângulos e formas parecidas com as letras M, N, O e T, e um trabalho completamente transparente inspirado no formato de uma janela.



Dudi Maia Rosa, *Sem Título*, 1984. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, sem dimensões. Coleção Kim Esteve. *Sem Título*, 1984. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, sem dimensões. Coleção Conrado Malzoni. *Sem Título*, 1984. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, sem dimensões. Coleção particular. In: COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo, Metalivros, 2005, pg. 70-71



Dudi Maia Rosa, *Janela Antroposófica*, 1983. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, 210x246 cm. Coleção João Leão Sattamini/Comodato Museu de Arte Contemporânea de Niterói. In: COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo, Metalivros, 2005, pg. 65

Os métodos usados por Maia Rosa para moldar resina foram se transformando ao longo do tempo³⁷. Inicialmente construía uma fôrma com ripa de plástico flexível sobre o chão de concreto do estúdio, protegendo tudo com uma substância

³⁷ COSTA, op. cit., p. 58

desmoldante. Em seguida, despejava resina líquida misturada com pigmento dentro da fôrma, diretamente sobre o piso. Ao secar a primeira camada de cor de resina, o artista forrava o interior da peça com mantas de fibra de vidro e cobria tudo com uma outra camada de resina incolor. As mantas de fibra de vidro e a resina se fundiam na secagem, resultando numa estrutura inteiriça, plana, rígida, colorida e transparente³⁸: um quadro, que podia então ser retirado do molde.

O processo de elaboração desses trabalhos obriga o artista a trabalhar as cores por trás, realizando a pintura por dentro do quadro e originando uma superfície frontal totalmente transparente, através da qual se vê a trama delicada das mantas, dependendo da cor e da intensidade do pigmento utilizado.

Nos primeiros anos, adicionava por trás da estrutura um esqueleto de canaletas de fibra de vidro para dar maior rigidez às obras.³⁹



Dudi Maia Rosa em seu estúdio. Foto: Bob Toledo

In: COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo, Metalivros, 2005, págs. 188/189.

Aos poucos, o artista foi experimentando novas técnicas e incorporando novos materiais. Em 1993, passa a derramar a resina pigmentada sobre uma folha de celofane, enrugando a superfície exterior do trabalho⁴⁰. No ano seguinte passa a fechar o trabalho por trás, como uma caixa.⁴¹

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

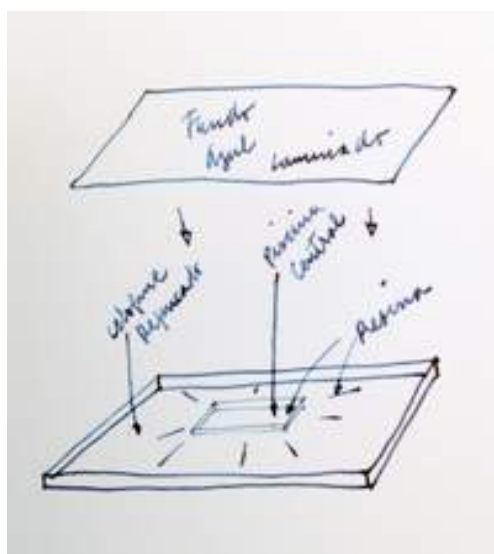
⁴⁰ COSTA, op. cit., p. 113

⁴¹ Ibid., p. 121



Dudi Maia Rosa, *Aos polignanenses*, 1994. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, 215 x 300 cm. Coleção Zeca Revoredo. In: COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo, Metalivros, 2005, pg. 120.

Para realizar a obra *Aos polignanenses* (1994), o artista delimitou, ao centro, uma área retangular sobre a folha de celofane. Ali despejou 20 litros de resina pigmentada. Ao secar, a resina da área central puxou a folha em direção a si, criando rugas.⁴² Em seguida, despejou resina na área restante e ao final, selou o trabalho por trás com uma folha de resina da mesma cor, transformando-o em uma caixa.⁴³



Dudi Maia Rosa, esquema para a confecção da obra *Aos polignanenses*, 1994. In: COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo, Metalivros, 2005, pg. 120.

⁴² COSTA, op. cit., p. 121

⁴³ Ibid.

Na exposição intitulada *Vrido* (Galeria Millan, São Paulo, 2016), o artista apresenta uma série de trabalhos os quais incorporam ao quadro a representação da moldura.



Dudi Maia Rosa, *Sem título*, 2016. Resina poliéster, pigmento e fibra de vidro, 18 x 21,3 cm.
Disponível em: <http://www.galeriamillan.com.br/ptBR/exposicoes/busca?utf8=%E2%9C%93&tipo_evento=Galeria+Millan&data=&commit=ok>. Acesso em: 27/06/2016.

Nestas obras, a tinta, a tela, o chassi, até a moldura, são uma coisa só, amalgamada⁴⁴. O artista funde um quadro inteiro no qual os quatro elementos – aqueles que caracterizam tradicionalmente uma pintura – se unem, transformando todo o conjunto num único corpo pictórico.

2.3. Fernando Burjato: Rompendo a ortogonalidade do quadro

Nas pinturas de Fernando Burjato, camadas sucessivas de tinta aplicadas em faixas contíguas de cores diferentes extravasam o suporte ortogonal, fazendo com que a matéria pictórica se prolongue para além dos limites da tela e invada o ambiente ao redor do quadro.

⁴⁴ OSWALDO CORRÊA DA COSTA. *A pintura falando de si: sobrevida do pictórico em Dudi Maia Rosa*, Ilustríssima 3, Folha de São Paulo. São Paulo, 05 de junho de 2016.



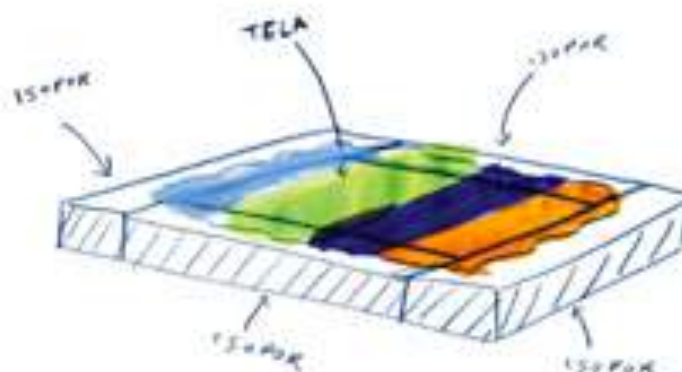
Figura 2: Sem Título, 2010. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Foto de Stefan Schmalz.

Fernando Burjato, *Sem Título*, 2010, óleo sobre tela. In: FERNANDO CIDADE BROGGIATO. *Pintura e objeto*, Dissertação de mestrado. São Paulo, Unesp, 2011, pg. 15. Disponível em: http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86968/broggiato_fc_me_ia.pdf?sequence=1. Acesso em: 26/06/2016

O artista, em sua dissertação de mestrado, descreve assim os trabalhos:

“Em muitas de minhas pinturas recentes, acúmulos de tinta extravasam os limites do suporte e dão aos quadros contornos irregulares. Essas rebarbas, que às vezes se dobram e pendem diante do quadro, contrastam com a estrutura simples das composições, constituídas sobretudo por faixas verticais” (BROGGIATO, 2011, p. 14)

No processo de elaboração das pinturas, tiras de isopor de espessura idêntica à tela são colocadas ao redor do quadro, criando uma moldura. As faixas de cores são então aplicadas sobre a superfície da tela e também sobre a moldura de isopor, avançando o campo cromático de listas para fora do espaço delimitado pelo quadro, ignorando as divisões de suas fronteiras. Ao secar a tinta, a moldura de isopor é retirada, preservando as rebarbas de película pictórica, que pendem por sobre a tela.



Fernando Burjato, *esquema de execução de uma pintura*. In: FERNANDO CIDADE BROGGIATO. *Pintura e objeto*, Dissertação de mestrado. São Paulo, Unesp, 2011, pg. 21. Disponível em: http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86968/broggiato_fc_me_ia.pdf?sequence=1. Acesso em: 26/06/2016

Nestes trabalhos, a camada de tinta se apresenta como ‘coisa’ (BROGGIATO, 2011, p. 14), denunciando que a matéria da pintura e o seu suporte não são o mesmo corpo. O procedimento aproxima o estrato pictórico da condição de objeto. Segundo o artista, “a tinta se mostra como algo sólido, que se coloca à frente da superfície – e a pintura, como uma superfície coberta, e não uma janela para uma abertura na parede” (BROGGIATO, 2011, p. 14)



Figura 3. Sem Título, 2008. Óleo sobre tela, 73 x 73 cm. Foto de Stefan Schwaning.

Fernando Burjato, *Sem Título*, 2008, óleo sobre tela. In: FERNANDO CIDADE BROGGIATO. *Pintura e objeto*, Dissertação de mestrado. São Paulo, Unesp, 2011, pg. 17. Disponível em: http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86968/broggiato_fc_me_ia.pdf?sequence=1. Acesso em: 26/06/2016

Nota-se o caráter parasitário do corpo da tinta, já que a parte que extrapola os limites do suporte, não tendo o apoio necessário ao seu amparo e sustentação,

pende e dobra-se sobre os contornos do suporte. A cor materializa-se para fora do quadro e escoa, vazando para além dos limites do quadro.



Figura 8. Sem Título, 2009. Óleo e verniz acrílico sobre tela, 30 x 125 cm. Foto de Stefan Schmeising.

Fernando Burjato, *Sem Título*, 2009, óleo sobre tela. In: FERNANDO CIDADE BROGGIATO. *Pintura e objeto*, Dissertação de mestrado. São Paulo, Unesp, 2011, pg. 20. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86968/broggiato_fc_me_ia.pdf?sequence=1>. Acesso em: 26/06/2016

3. A materialidade da cor: trabalhos plásticos realizados entre 2006 e 2019



sem título 2006 acrílica sobre tela 30x40 cm



sem título 2006 acrílica sobre tela 40x50 cm



sem título 2006 acrílica sobre tela 50x40 cm. *sem título* 2006 acrílica sobre tela 50x40 cm. *sem título* 2006 acrílica sobre tela 50x40 cm



sem título 2006 acrílica sobre tela 50x40 cm. *sem título* 2006 acrílica sobre tela 50x40 cm



sem título 2007 óleo sobre papel 64x48 cm cada



sem título 2007 óleo sobre papel 40x30 cm cada



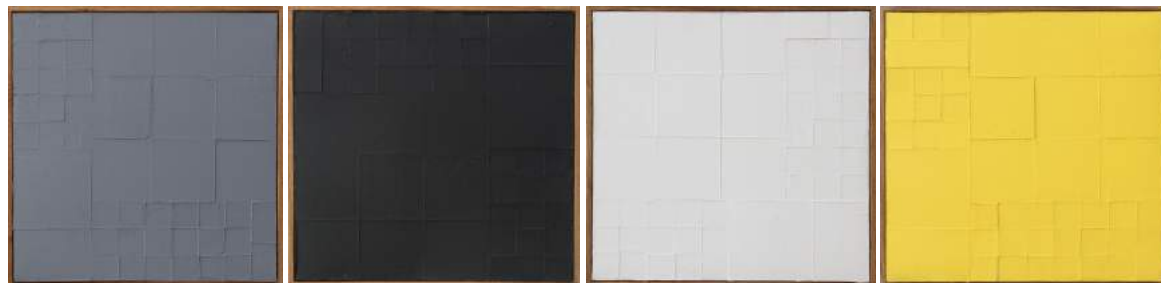
sem título 2007 óleo sobre papel 40x30 cm cada



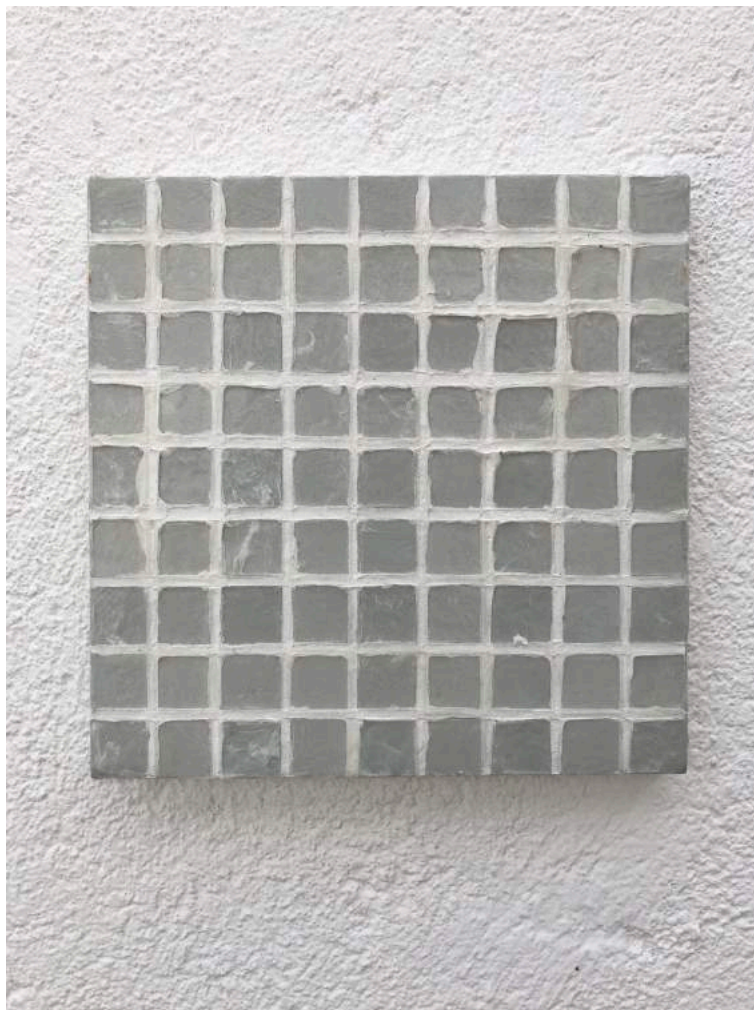
sem título 2007 óleo sobre papel 40x30 cm cada Coleção particular



sem título 2012 acrílica sobre tela 20x20 cm cada



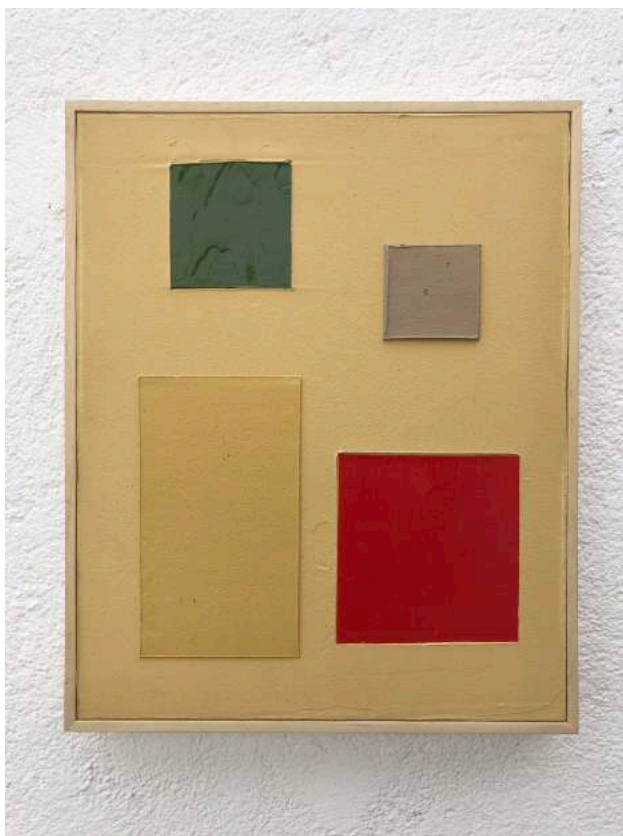
sem título 2012 acrílica sobre tela 20x20 cm cada Coleção particular
Obra participante da exposição coletiva *Abstração como Imagem*, Galeria Tato, 2015



sem título 2012 acrílica sobre tela 20x20 cm



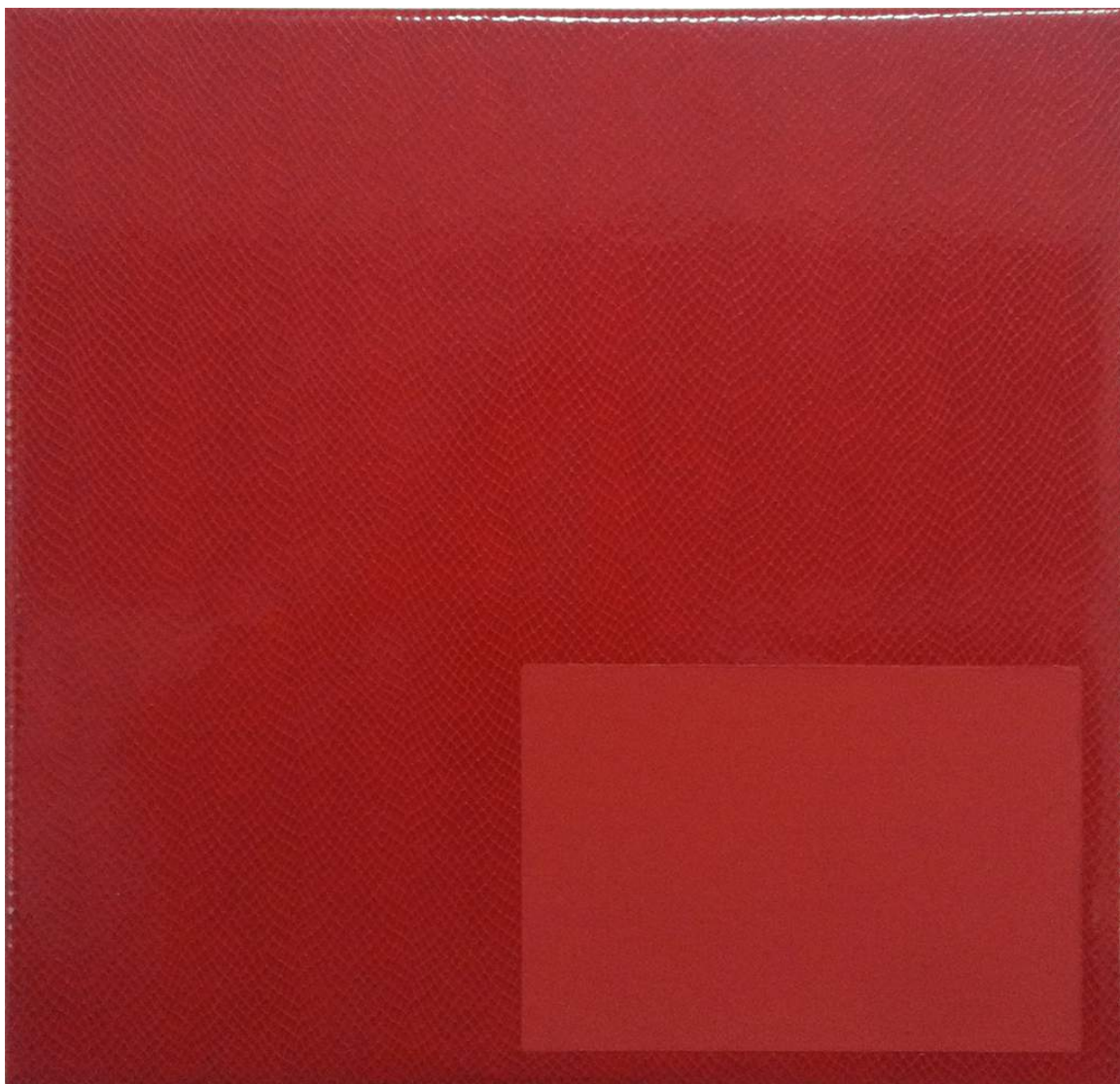
sem título 2016 acrílica sobre tela 12x9 cm. *sem título* 2016 acrílica sobre tela 12x9 cm



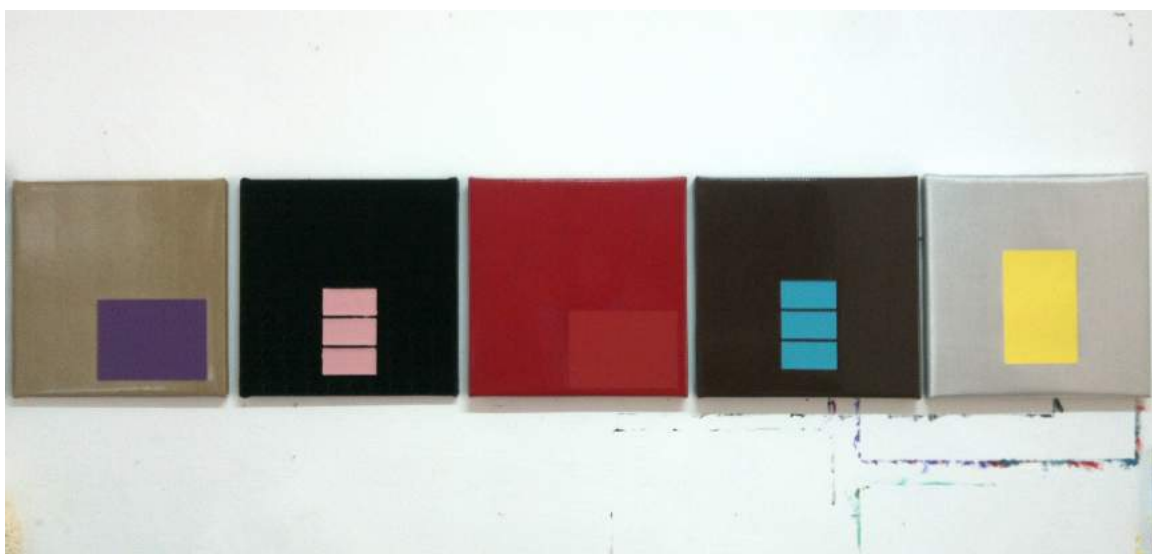
depois do Maurício 2012 acrílica sobre tela 30x20 cm



depois do Rodrigo 2012 acrílica sobre laminado plástico 40x40 cm. Coleção particular



concretismo #1 2012 acrílica sobre laminado plástico 40x40 cm



concretismo #1/#5 2012 acrílica sobre laminado plástico 40x40 cada



Safari #1 2012 acrílica sobre laminado plástico 20x90 cm. 37º Salão de Arte de Ribeirão Preto Nacional – Contemporâneo



Safari #3 2012 acrílica sobre laminado plástico 25x25 cm. 37º Salão de Arte de Ribeirão Preto Nacional – Contemporâneo. *sem título* 2019 acrílica sobre laminado plástico 30x40 cm

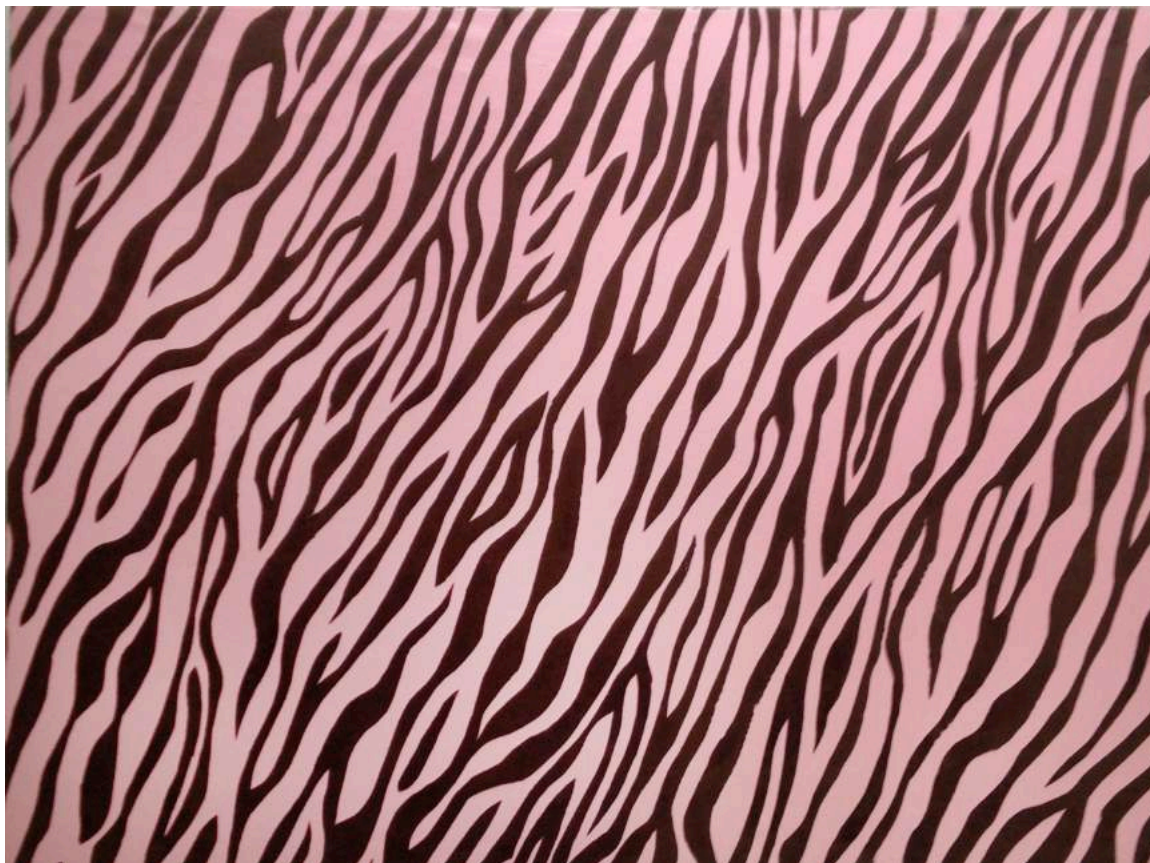




sem título 2012/2018 acrílica sobre pelúcia 12x9 cm. Coleção particular



Safari #2 2012 acrílica sobre pelúcia 40x40 cm. 37º Salão de Arte de Ribeirão Preto Nacional – Contemporâneo



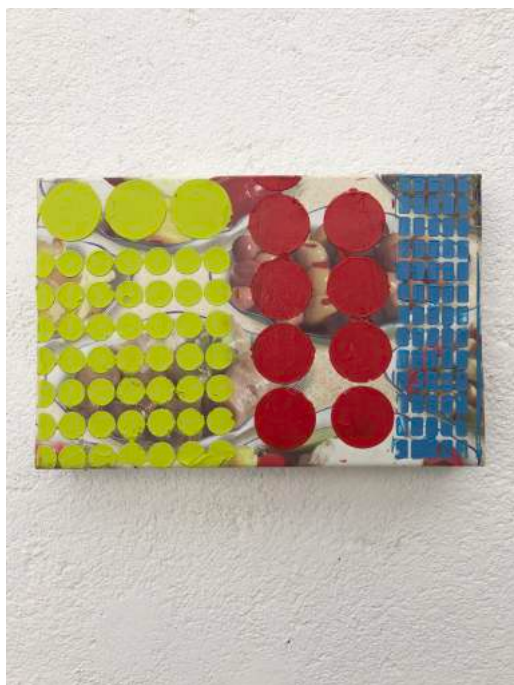
Safari #5 2012 acrílica sobre camurça sintética 100x120 cm



sem título 2012 acrílica sobre laminado plástico 20x30 cm



sem título 2012 acrílica sobre laminado plástico 20x30 cm cada



sem título 2012 acrílica sobre laminado plástico 20x30 cm.



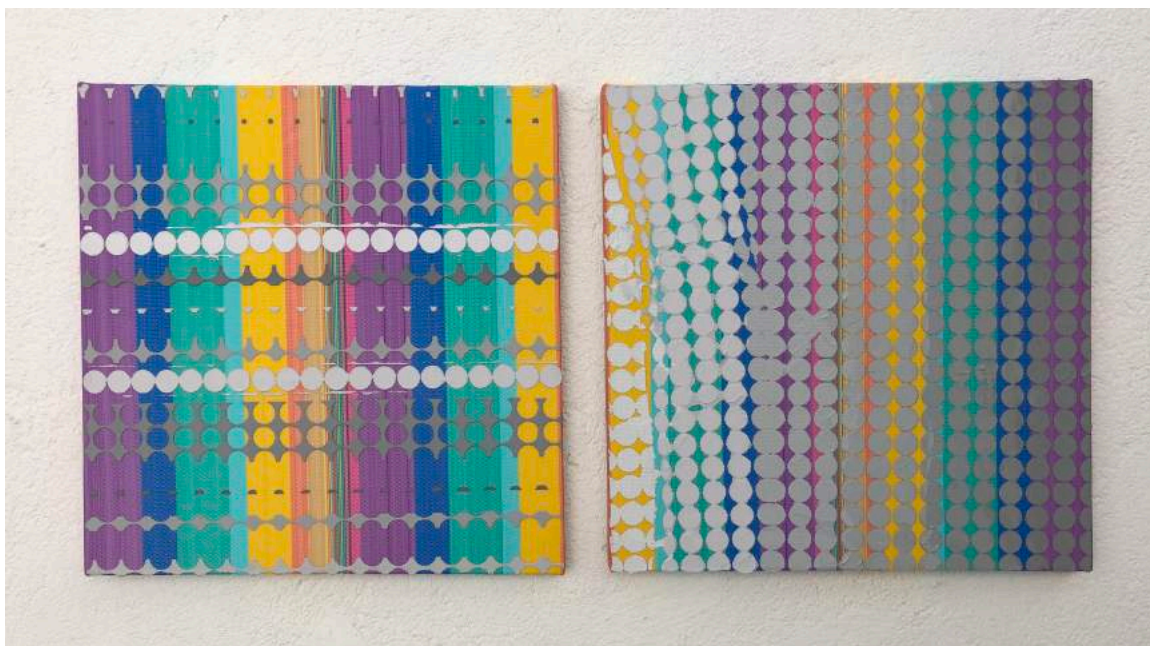
sem título 2012/2019 acrílica sobre laminado plástico 30x40 cm



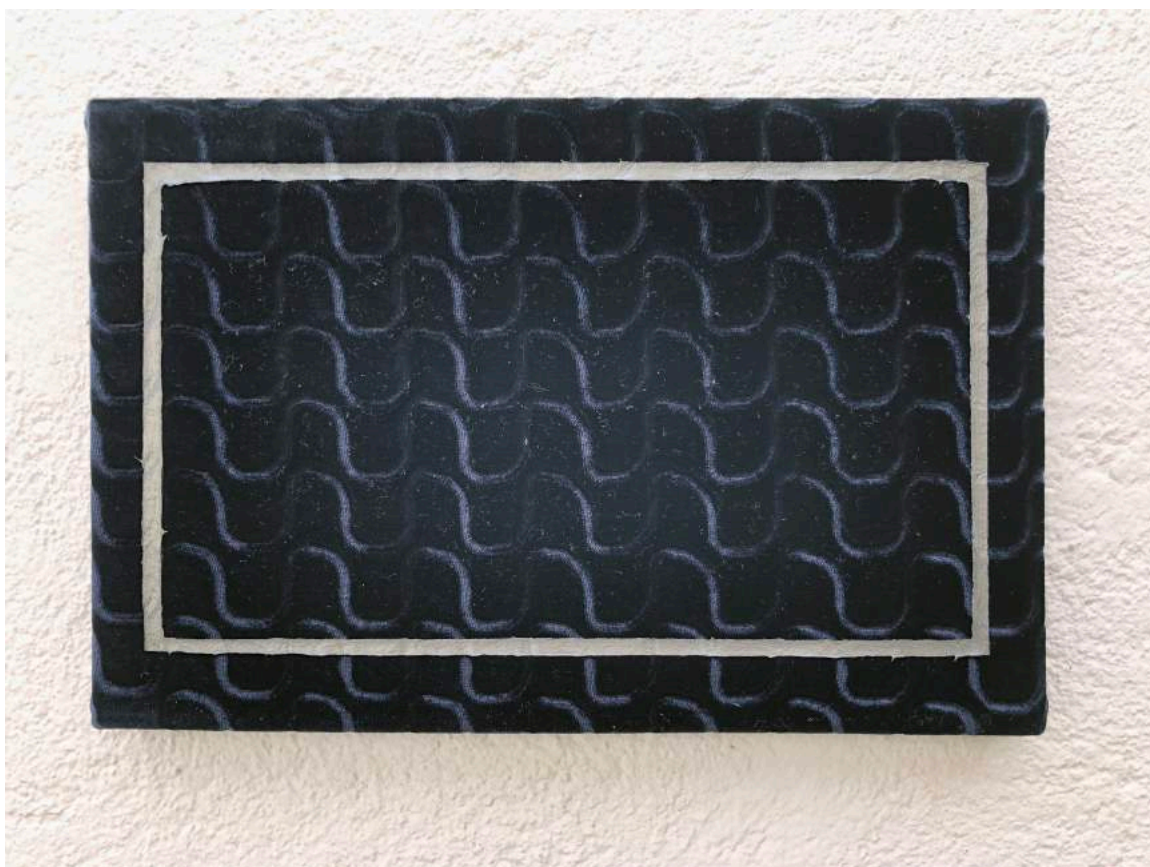
sem título 2012 acrílica sobre tecido 80x60 cm



sem título 2012 acrílica sobre tecido 80x60 cm



sem título 2012 acrílica sobre laminado plástico 40x40 cm cada



sem título 2012/2019 acrílica sobre veludo sintético 20x30 cm



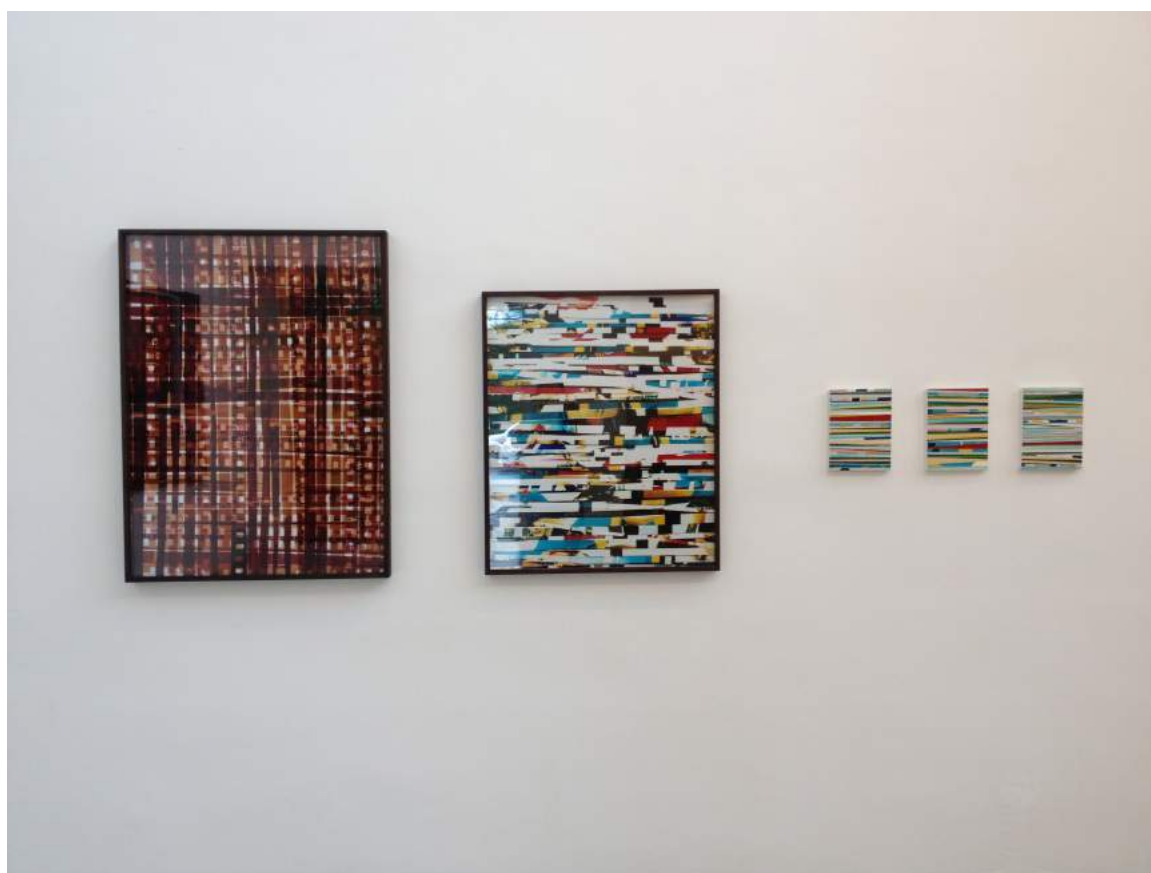
sem título 2012 acrílica sobre tela, acrílica sobre tecido 40x30 cm cada. Coleção particular



sem título 2013 acrílica sobre tela 40x40 cm cada



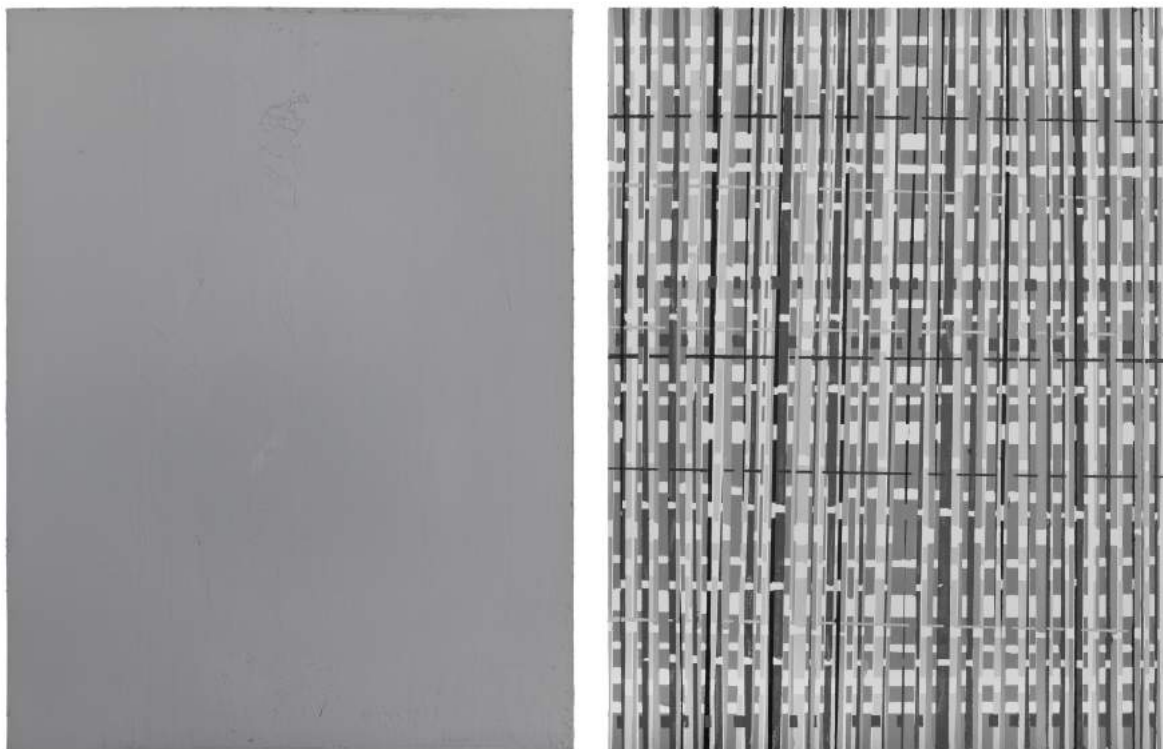
sem título 2012 acrílica sobre tela 24x18 cm cada. Coleção particular



vista da exposição coletiva *Imagem Mi(g)rante* Zipper Galeria 2012
sem título (série filme colagens) 2009/2012 cibacrome, c-print e acrílica sobre tela



sem título 2013 acrílica sobre tela 188x118 cm



sem título 2013 acrílica sobre tela 80x60 cm cada. Coleção particular



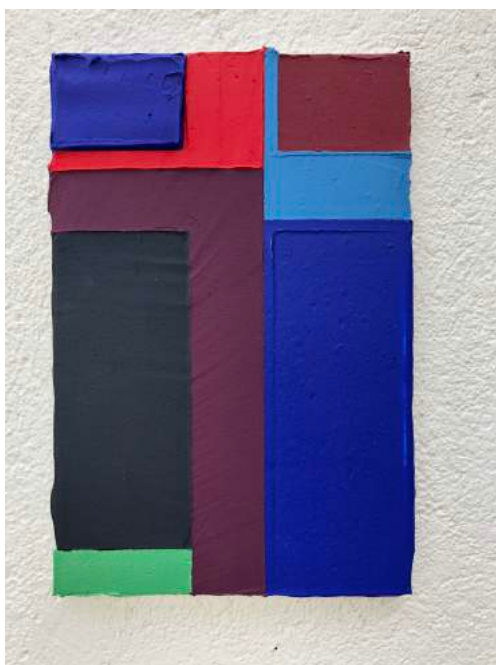
vista da exposição individual Nova Abstração Nova
Zipper Galeria Projeto Zip'up 2013



sem título 2017 massa modelar sobre compensado 45x36 cm.



sem título 2017 massa modelar sobre compensado 45x36 cm



sem título 2019 acrílica sobre tela 30x20 cm.



sem título 2017 acrílica sobre tela 40x30 cm



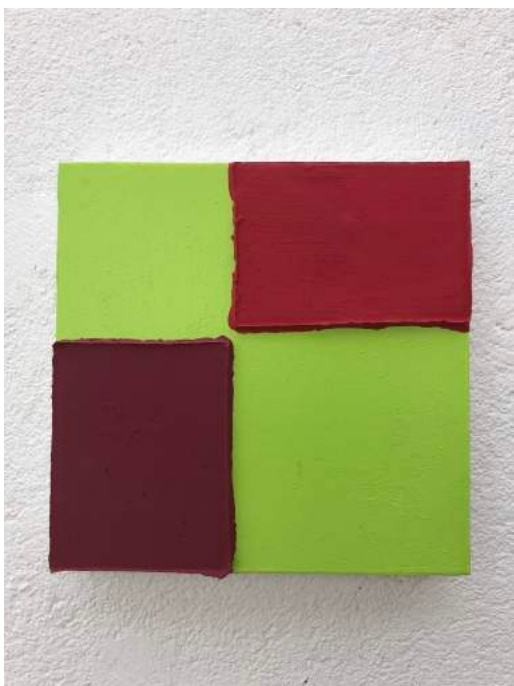
sem título 2016 acrílica sobre tela 20x20 cm cada. Coleção particular



sem título 2017 acrílica sobre tela 20x20 cm. sem título 2017 acrílica sobre tela 20x20 cm. sem título 2017 acrílica sobre tela 20x20 cm. sem título 2017 acrílica sobre tela 20x20 cm



sem título 2017 acrílica sobre tela 20x20 cm. sem título 2017 acrílica sobre tela 20x20 cm. sem título 2017 acrílica sobre tela 20x20 cm. sem título 2017 acrílica sobre tela 20x20 cm



sem título 2018 *acrílica sobre tela* 25x25 cm.



sem título 2017 *acrílica sobre tela* 19x27 cm



sem título 2019 *acrílica sobre tela* 40x40 cm.



sem título 2012/2019 *acrílica sobre tela* 40x30 cm



sem título 2019 acrílica sobre compensado 20x20 cm.



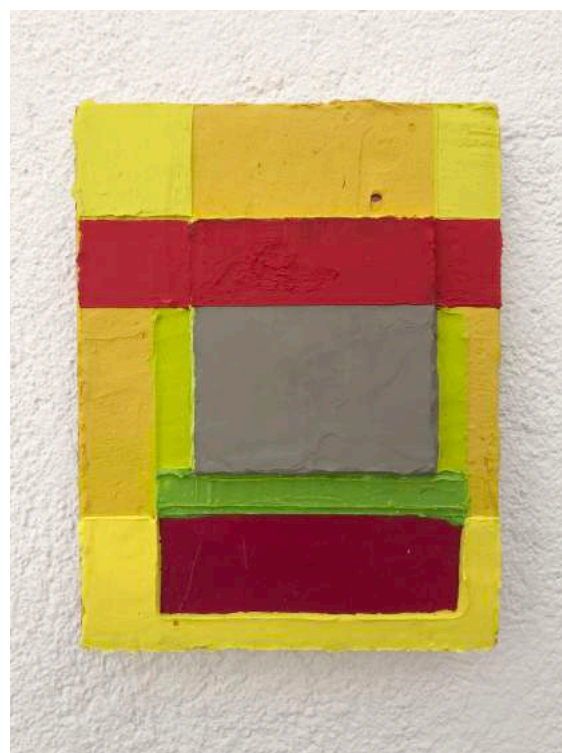
sem título 2019 acrílica sobre compensado 20x20 cm



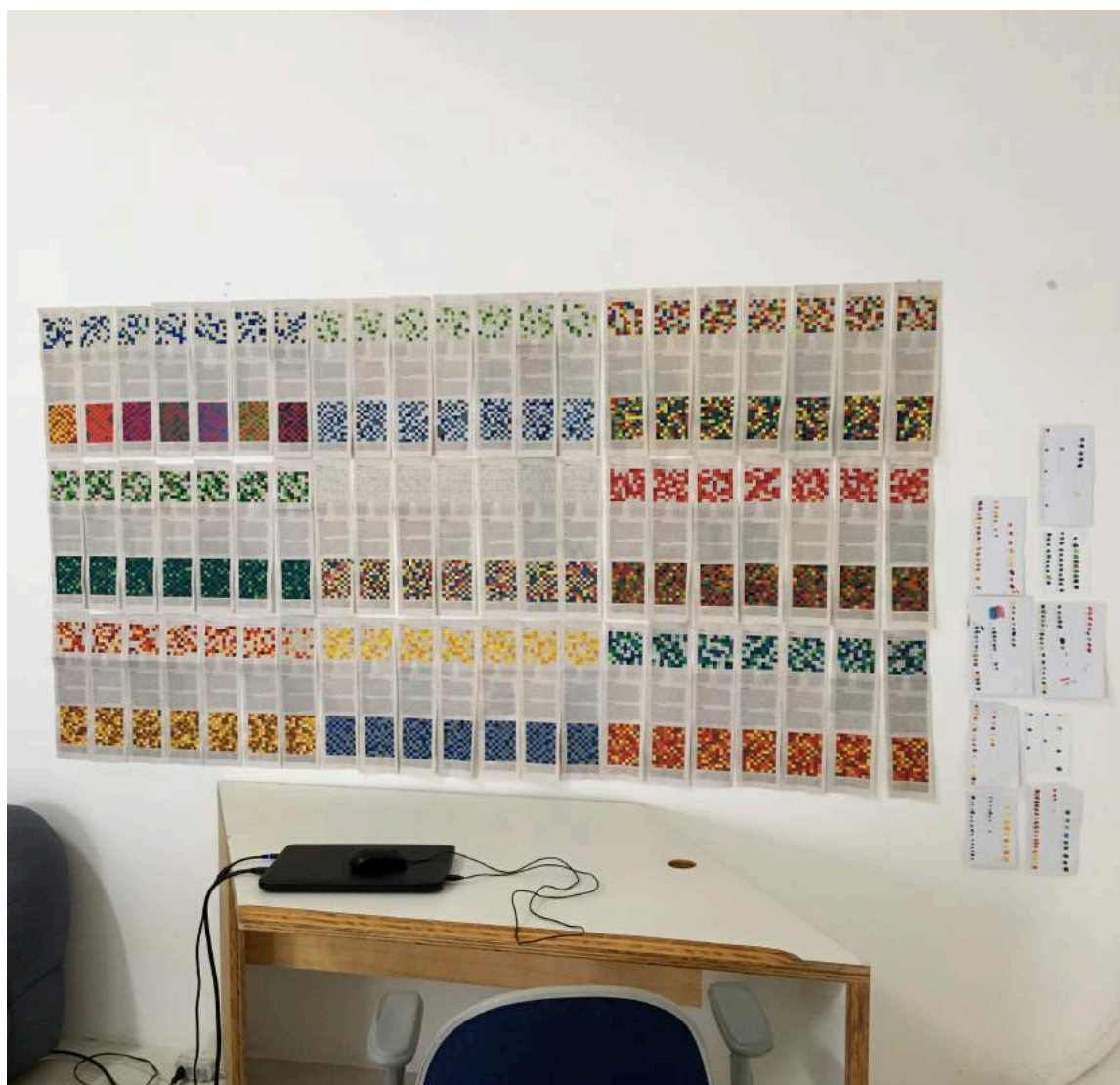
sem título 2019 acrílica sobre compensado 20x20 cm



sem título 2019 acrílica sobre compensado 20x15 cm.



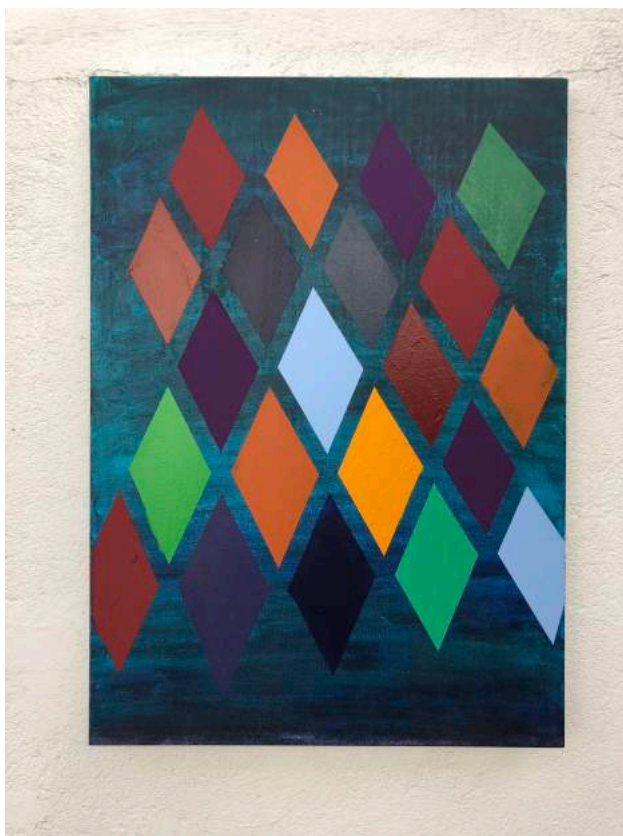
sem título 2019 acrílica sobre compensado 20x15 cm



a recreativa 2018 guache e aquarela sobre jornal dimensões variáveis



a recreativa 2018 guache e aquarela sobre jornal (detalhes)



sem título 2019 acrílica sobre tela 70x50 cm



sem título 2019 cianotipia e acrílica sobre tecido 40x40 cm

4. Considerações finais

A manifestação cromática, em todas as esferas do conhecimento humano, é um fenômeno que não está completamente compreendido cientificamente, estando ainda bastante inexplorado. Nas linguagens artísticas - plásticas e visuais - as inovações tecnológicas, diferentes aplicações para componentes já conhecidos e o uso de novos materiais, promovem a ampliação das possibilidades de pesquisa para os artistas, renovando seu interesse na articulação dos elementos que compõem a sua prática, especialmente no caso da pintura.

O processo de renovação de interesse é dinâmico e errático: cada experimentação realizada com as cores abre novas perspectivas, direciona outros caminhos, engana-se, encontra desvios e retornos. E nesta movimentação caótica e desordenada, o embate com a frustração, com o fracasso e com a dúvida frequentemente acontece. Não foi diferente no caso da produção pictórica apresentada neste estudo.

Apesar da aparente assertividade na escolha das cores e no modo de aplicação das massas de tinta acrílica colorida sobre as diversas superfícies utilizadas, a incerteza, a impulsividade e a vontade de estabelecer um diálogo se mostram presentes nos trabalhos, no sentido de procurar pensar, ponderar e relacionar a pintura com a própria pintura e com outras pinturas, sem a intensão paródica ou irônica. No fazer dos trabalhos há um compromisso com uma certa alegria e um prazer ingênuo, mas existem também os fantasmas, aqueles que apavoram e bloqueiam.

É sempre difícil considerar que um trabalho esteja terminado, a pesquisa em arte tem como caráter principal ser eternamente inconclusiva, e quanto mais se averigua aquilo que foi realizado, mais se constata o quanto faltaria ou quantas outras coisas poderiam ter sido feitas. Especialmente na questão cromática, onde as relações perceptivas e multissensoriais se estabelecem, se inter cruzam e se modificam, incessantemente. É preciso fazer escolhas, priorizar os interesses, temporariamente abrir mão de outros caminhos.

Neste sentido, o recorte da discussão da materialidade da cor aqui apresentado é apenas uma das possibilidades, configura um ponto de partida, um momento inicial, entre outros tantos momentos, a serem sucessivamente explorados.

Referências bibliográficas

ANFAM, David. *Anish Kapoor*. London: Phaidon Press Limited, 2009.

BARRUECO, Fernando; MESQUITA, Ivo; PITTA, Fernanda; TEIXEIRA DE BARROS, Regina. *Arte Construtiva na Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica*. 1ª edição. São Paulo: Folha de São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2013.

BROGGIATO, Fernando. *Pintura e objeto*, Dissertação de mestrado. São Paulo: Unesp, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86968/broggiato_fc_me_ia.pdf?sequence=1>. Acesso em: 26/06/2016.

BUTLER, Cornelia. *Lygia Clark: A space open to time*, 2014. In: BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988*. New York: MoMA, 2014, p. 12-29.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark e o espaço: Depoimento concedido a Eldelweiss Sarmiento*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 7/02/1969. In: BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988*. New York: MoMA, 2014, p. 89.

COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo: Metalivros, 2005.

DANTAS, M.; FARIAS, A. *Anish Kapoor: Ascencion*. São Paulo: MAG Mais Rede Cultural, 2006. p. 35.

FARIAS, Agnaldo. *Let it Bleed*. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/75/dora-longo-bahia/textos>>. Acesso em: 24/06/2016.

GULLAR, Ferreira. *Lygia entre o brinquedo e a máquina*, 1964. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 255-256.

KLEIN, Yves. *Manifesto do Hotel Chelsea (1961)*. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas - anos 60/70*. São Paulo, Jorge Zahar, 2006, p. 58- 66.

LONGO BAHIA, Dora in: *Entrevista a José Rocca 05/05/2008*. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/Jos%C3%A9%20Roca_ENTREVISTA%20Dora%20Longo%20Bah%C3%ADa.pdf>. Acesso em 31/05/2016.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mario. *Arte ambiental, arte pós moderna, Hélio Oiticica*. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, págs. 9-13.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: If you hold a stone*, 2014. In: BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988*. New York: MoMA, 2014, p. 31-49.

SMALL, Irene. *Pigment pur e o Corpo da cor: prática pós-pictórica e transmodernidade*. In: ARS v.15, nº30. São Paulo: USP, 2017, p. 255-276. ISSN: 2178-0447. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/138499>>. Acesso em: 05/01/2018.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein 1928-1962, International Klein Blue*. Köln: Taschen, 2001.

Bibliografia geral

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana, vol.1 a vol.3*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. Nova versão. São Paulo: Cengage Learning, 2014.

_____. *The power of the center: A study of composition in the visual arts*. The new version. Berkeley: University of California Press, 1988.

_____. *Visual thinking*. Berkeley: University of California Press, 2002.

BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BORCHARDT-HUME, Achim. *Malevich*. London: Tate Publishing, 2014.

CELANT, Germano. *When attitudes become form – Bern 1969/Venice 2013*. Milão: Progetto Prada Arte, 2013.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas - anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmiun, ou, les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, 1984.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas: Papirus, Editora Unicamp, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico (org.). *Pintura brasileira século XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Tradução, seleção e notas de Marco Garaude Giannotti. 4ª edição. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KLEE, Paul. *Notebooks Volume 1: The thinking eye*. Londres: Lund Humphries, 1973.

_____. *Notebooks Volume 2: The nature of nature*. Londres: Lund Humphries, 1973.

LEWISON, Jeremy. *Anish Kapoor: Drawings 1997 – 2003*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). *A pintura: textos essenciais vol.1 a vol.14*. São Paulo: Editora 34, 2006.

MAMMI, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAYER, Ralph. *Manual do artista de técnicas e materiais*. Tradução Christine Nazareth – 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, Marcos. *Luiz Sacilotto*. São Paulo: Folha de São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2013.

MOTHE, Alain. *Ce que voyait Cézanne: les paysages impressionnistes à la lumière des cartes postales*. Paris : Grandpalais, 2011.

MUNARI, Bruno. *A arte como ofício*. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

_____. *Das coisas nascem coisas*. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Design e comunicação visual: Contribuição para uma metodologia didática*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PASTA, Paulo. *A educação pela pintura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

PECCININI, Daisy. *Pintura no Brasil: Um olhar no século XX*. São Paulo: Nobel, 2000.

RIOUT, Denys. *Yves Klein: Expressing the immaterial*. Paris: Editions Dilecta, 2010.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

SARDENBERG, Ricardo (org.); TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

SOLANA, Guillermo. *Cézanne site/non-site*. Madrid: Museo Thyssen-Bonermisza, 2014.

SPILLER, Jürg. *Introduction: How the pedagogic writings came into being*. In: KLEE, Paul. *Notebooks Volume 1: The thinking eye*. Londres: Lund Humphries, 1973, pg.21-42.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TASSINARI, Alberto; PALHARES, Taisa. *Rodrigo Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WOLF, Norbert. *Giotto di Bondone 1267-1337: a renovação da pintura*. Colonia: Taschen, 2007.

Catálogos de exposições

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. RJ SP: MAMRJ Pinacoteca do Estado, 1977.

ARAUJO, Marcelo Mattos; MESQUITA, Ivo; TONI, Lilian; RIPOLI, Juliana. *Leda Catunda: 1983-2008*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

MESQUITA, Ivo; BARRUECO, Fernando; TEIXEIRA DE BARROS, Regina; PITTA, Fernanda. *Arte Construtiva na Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

MILHAZES, Beatriz. *Meu Prazer - 24o Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

TEIXEIRA DE BARROS, Regina; MESQUITA, Ivo. *Willys de Castro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

<http://www.radicalmatters.com/radical.matters.cd.cdr.catalogue.asp?tp=2&c=406> Szeemann-Harald_Live-In-Your-Head_When-Attitudes-Become-Form_1969.pdf

Teses e dissertações

BRUEL, Debora. *Caetano de Almeida: Injunções da alegoria na arte contemporânea*, dissertação de mestrado. Florianópolis: CEART/UDESC, 2008.

Textos em periódicos

COSTA, Oswaldo Corrêa da. *A pintura falando de si: sobrevida do pictórico em Dudi Maia Rosa*. In: *Ilustríssima* 3. São Paulo: Folha de São Paulo, 05 de junho de 2016.