

MIRELLA MILEIDY DOS ANJOS ASSUNÇÃO DA LUZ

Um Entendimento Preliminar da Pintura

Brasília, 2014

MIRELLA MILEIDY DOS ANJOS ASSUNÇÃO DA LUZ

Um Entendimento Preliminar da Pintura

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharel, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a MA. Andrea Campos de Sá

Brasília, 2014

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus

que me sustenta nas minhas caminhadas sempre com amor.

Aos meus pais, irmão e avó,

pelas palavras de conforto e coragem, e pelo amor e confiança.

Ao meu namorado Wesley, companheiro imprescindível.

À professora Capi

pela orientação, paciência e compreensão.

Aos colegas, professores e ao Maurilio,

que tive o prazer de conhecer e conviver e que colaboraram, de alguma forma,

com a minha formação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
I – MATERIALIDADE E PROCESSO	6
II – ESTUDOS SOBRE A COR	15
III – INTERPRETAÇÃO E SIGNIFICAÇÃO NA PINTURA ABSTRATA	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	29

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – LUZ, Mirella. “Sem título”. 2009. Grafite e Nanquim sobre papel sulfite 41 x 29,7 cm. Fonte: Acervo de Mirella M. A. A. da Luz.	6
Figura 2 – RAMOS, Nuno. “Sem título”. 1988. Vaselina, parafina, cera, óleo de linhaça, terebintina, pigmentos, esmalte sintético, feltro, corda, tecidos e gavetas sobre madeira. 250x320 cm.	7
Figura 3 – VAREJAO, Adriana. Azulejaria azul em carne viva. 1999. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira, 200 x 160 x 50 cm. Fonte: http://www.adriनावarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series / . Acesso dia 03 de Junho de 2013 às 20:30.	8
Figura 4 – LUZ, Mirella. “Sem título”, 2009. Técnica mista sobre MDF. Fonte: acervo de Mirella M. A. A. da Luz.	9
Figura 5–Jackson Pollock pintando <i>Número 32</i> , 1950, foto de Rudolf Burckhardt. Fonte: ANFAM, David. Expressionismo Abstrato: tradução Marcello Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.....	11
Figura 6 - Mirella Luz colocando a tinta sobre a tela de 300 x 200 cm. 2014.	12
Figura 7 - Mirella Luz espalhando a tinta sobre a tela de 300 x 200 cm. 2014.....	12
Figura 8 - Mirella Luz controlando a tinta sobre a tela. 2014.	12
Figura 9 - Mirella Luz observando a tinta sobre a tela. 2014.....	12
Figura 10 – LUZ, Mirella. “Sem título”, 2013. Cola branca seca, 38 x 24 cm. Acervo de Mirella M. A. A. da Luz.	14
Figura 11- Clareando ou escurecendo uma cor. Fonte Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011.....	16
Figura 12 – Exemplo de mistura ótica. Fonte: Fonte Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 245.	17
Figura 13 - Círculo cromático de Itten. Fonte: Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 93.	18
Figura 14 - Tabela de camadas de cor. Fonte: Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 134.	19
Figura 15 - Círculo cromático de Klee. Fonte: Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 145.	19
Figura 16 - Movimento das cores. Fonte: Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 176.	21
Figura 17 - Relações entre cores e outros elementos de composição. Fonte: Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 182.....	22
Figura 18 - “Texturas e Sensações”, 2012. Técnica mista, série de 4 pinturas de 80 x 100 cm. Acervo Embaixada de Cabo Verde no Brasil.	25
Figura 19 – LUZ, Mirella. Detalhe de “Sem título”, 2010. Cola branca, pigmento, gesso e água sobre MDF, 110 x 100 cm. Acervo de Mirella M. A. A. da Luz.....	25
Figura 20 - LUZ, Mirella. “Sem título”, 2010. Cola branca, pigmento, gesso e água sobre MDF, 110 x 100 cm. Acervo de Mirella M. A. A. da Luz.....	25

INTRODUÇÃO

O estudo desenvolvido nesta monografia intitulada “Um Entendimento Preliminar da Pintura” é uma análise do processo de desenvolvimento da prática da linguagem da pintura e do entendimento dos aspectos teóricos à ela relacionados adquiridos durante a minha formação. Ao longo do Bacharelado, deparei-me com muitas questões relativas ao trabalho prático e também com relação à teoria da linguagem da pintura. Com a orientação dos professores, convivência com os colegas e as críticas e comentários recebidos dos trabalhos realizados, consegui identificar, de forma mais consciente, os termos e os conceitos mais adequados às minhas criações poéticas.

Este trabalho foi organização em três capítulos. No primeiro, abordo o começo do meu interesse pela pintura como linguagem artística a partir dos exercícios de composição e exploração plástica dos materiais realizados nas disciplinas Fundamentos da Linguagem Visual (FLV) e Desenho II. Abordo também, as experiências realizadas em Pintura I com materiais não tradicionais que agrego à pintura conferindo diferentes espessuras e efeitos, o que me remeteu à Pintura Matérica e à desconstrução das técnicas tradicionais da pintura. Trago como exemplos dessa abordagem os artistas brasileiros Adriana Varejão e Nuno Ramos. Ainda nesse capítulo, menciono a questão do tempo de elaboração da obra, a forma ritualística da execução da pintura gestual ou “*action painting*” e as implicações das grandes dimensões da pintura para o observador. O artista americano Jackson Pollock é analisado a partir dos textos dos historiadores da arte David Anfam e Giulio Carlo Argan, além do escrito do artista Allan Kaprow. Na disciplina Atelier II, o trabalho poético realizado me conduziu para algo muito diferente do que eu havia desenvolvido anteriormente, na medida em que experimentei a perda da textura e da cor nos trabalhos.

Reconhecendo a cor como um elemento fundamental no meu trabalho poético, procurei abordar, no segundo capítulo, os estudos desenvolvidos pelos artistas e professores que teorizaram sobre a cor – Johannes Itten, Josef Albers, Wassily Kandinsky e Paul Klee - nos quais mostram a relação da cor com a forma, os sentimentos e com outros sentidos. Por fim, no terceiro capítulo, abordo a questão da significação na pintura abstrata no qual apresento e analiso o sentido da obra partir da abordagem de Marcel Duchamp no texto “O ato criador”.

I – MATERIALIDADE E PROCESSO

Durante o curso de graduação em Bacharelato em Artes Plásticas tive, em vários momentos, contato com a linguagem da pintura. Na disciplina Fundamentos da Linguagem Visual (FLV), fiz vários exercícios e estudos sobre a imagem considerando os elementos como a composição, a cor, a luminosidade e o equilíbrio, tendo como referência as pinturas da história da arte. Na disciplina Desenho II (Fig.1) surgiu o primeiro interesse pelos efeitos e detalhes produzidos pelos os materiais – as aguadas de nanquim, o efeito do carvão e do grafite na superfície do papel – onde a questão da representação de um modelo ficou em segundo plano.



Figura 1 – LUZ, Mirella. “Sem título”. 2009. Grafite e Nanquim sobre papel sulfite 41 x 29,7 cm. Fonte: Acervo de Mirella M. A. A. da Luz.

Todavia, foi na disciplina Pintura I que o meu interesse pelos materiais realmente se configurou. Nas primeiras aulas, um pouco sem saber por onde começar, experimentei pintar sobre papel (Canson A3) com tinta guache e acrílica, adicionando nelas elementos, como por exemplo, miçangas e *gliters*. A busca pela autonomia dos materiais da pintura fez com que eu experimentasse vários materiais e técnicas.

O início das experimentações com a matéria na pintura se deu no Séc. XX pelos cubistas, quando problematizaram a natureza da pintura através da técnica de colagem, ou seja, com a introdução de elementos além da tinta na superfície da tela, o que modificou radicalmente a ideia de pintura, trazendo novas propostas para o universo dessa linguagem, tornando a pintura, além de uma linguagem, um conceito.

No Brasil, vários artistas exploraram e ainda exploram em seus trabalhos artísticos o aspecto da matéria da obra. São exemplo os artistas plásticos paulista Nuno Ramos (1960), e a carioca Adriana Varejão (1964). Nuno Ramos desenvolveu nos anos de 1987 a 1989 várias obras onde utilizou uma variedade de materiais, como vaselina, parafina, pigmentos, tecidos, cola, metais, elementos tridimensionais, entre outros. Com isto, ele criou obras de grandes dimensões nas quais trabalhou com a questão da espessura da pintura obtendo, assim, resultados mais próximos da *assemblage* (Fig. 2).



Figura 2 – RAMOS, Nuno. “Sem título”. 1988. Vaselina, parafina, cera, óleo de linhaça, terebintina, pigmentos, esmalte sintético, feltro, corda, tecidos e gavetas sobre madeira. 250×320 cm.
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=88&cod_Serie=4 /. Acesso em 03/06/2013 às 20:38.

Já a Adriana Varejão desenvolveu a questão da matéria no seu trabalho a partir da temática dos azulejos, tema que já trabalhara na série “*Proposta para uma catequese*” (1993-1998). Assim, nos finais da década de 90 e início do ano 2000, Varejão desenvolveu na série “*Linguas e Cortes*” efeitos plásticos que remetiam à feridas, cortes e aranhões na carne viva (Fig. 3).



Figura 3 – VAREJAO, Adriana. Azulejaria azul em carne viva. 1999. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira, 200 x 160 x 50 cm. Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series/>. Acesso dia 03 de Junho de 2013 às 20:30.

No desenvolvimento do meu trabalho poético, os elementos agregados à pintura despertaram o meu interesse pela matéria e pela produção de texturas. Segundo a artista Dayane Justino, graduada pela Universidade Federal de Uberlândia, a expressividade através da matéria pictórica originou a Pintura Matérica, corrente do Informalismo do Pós-Guerra, surgida na França nos anos 50 e 60, época em que a arte estava centrada no gesto do artista, na matéria e no processo de destruição das técnicas e dos valores tradicionais da arte.

Optei por trabalhar com materiais que proporcionassem efeitos diferentes. Comecei fabricando a tinta acrílica mediante a mistura de pigmento e aglutinante de PVC – a cola branca. Obtive com essa mistura tintas em grandes quantidades, de variadas cores e matizes em relação às comercializadas. Para criar texturas, substituí as miçangas e o *gliters* usados anteriormente pelo gesso rápido que misturado a tinta obtive diferentes densidades (Fig. 4).



Figura 4 – LUZ, Mirella. “Sem título”, 2009. Técnica mista sobre mdf. Fonte: acervo de Mirella M. A. A. da Luz.

A especificidade dos materiais usados proporcionou uma execução rápida assim como uma rápida secagem. Consequentemente, o tempo da elaboração exigia uma rapidez no processo, como se um cronômetro determinasse o tempo certo da execução da obra, já que o material secaria em poucos instantes. Os resultados foram composições de texturas e rachaduras semelhantes aquelas típicas dos muros e das paredes.

A satisfação em experimentar esses materiais em Pintura I me fez continuar essa pesquisa em Pintura II, buscando, desse modo, novas possibilidades de criação plástica. O desejo de trabalhar a matéria pictórica fez com que eu tentasse dominar, na medida do possível, o processo de elaboração da obra, considerando que o “cronômetro” marcava o tempo e, conseqüentemente, determinava a duração do processo e dos resultados. Durante o processo percebi a existência de uma tensão entre a intenção de controlar o material e a autonomia, a vida própria desse mesmo material. Segundo o historiador e crítico de arte Argan:

A matéria tem, sem dúvida, extensão e duração, mas ainda não tem, ou já deixou de ter, uma estrutura espacial e temporal. Sua disponibilidade é ilimitada; manipulando-a, o artista estabelece com ela uma relação de continuidade essencial, de identificação. (2008, p.542).

Nesse sentido, Justino concorda com Argan quando, falando do seu processo criativo, diz que essa tensão entre a intenção de pintar e a matéria acaba configurando, através da estruturação formal e simbólica do trabalho, a própria identidade artística (2004, p. 45).

As escolhas que faço, desde o tamanho da tela até as cores das tintas, já determinam, em parte, o resultado final da obra. Com essas escolhas em mente, inicio o trabalho me protegendo com o avental, separando os potes, os pigmentos, as colas, as trinchas e os pincéis. Enquanto olho para a tela branca, vazia de cores, fabrico a tinta. Misturo num pote a cola, o pigmento, a água e o gesso. Com o suporte sobre a mesa ou chão, deposito em algumas partes a tinta e, levantando o quadro, deixo-a escorrer sobre ele por alguns instantes. Repetindo esse gesto em ritmos variados, a obra vai sendo por mim construída. Este processo é como um ritual, na medida em que há um caminho determinado a percorrer, sempre da mesma forma, disciplinada. Ritual que o pintor Jackson Pollock (1912-1956) também adotava na elaboração das suas pinturas, como mencionado pelo artista americano Allan Kaprow (1927-2006) no texto “O Legado de Jackson Pollock”, onde também aborda a questão da imensa possibilidade de materiais na construção da obra de arte.

Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer secção prolongada de “partes”, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava “dentro” de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um dos seus materiais (Escrito de artista org. Gloria Ferreira, 2006, p.37-45).

Pollock, na elaboração de suas obras, utilizava ferramentas não convencionais, tais como: pedaços de madeira, seringas e pincéis endurecidos além de derramar a tinta do galão direto sobre a tela, fazendo do gesto de seus braços a própria ferramenta. Com a técnica do *dripping* (gotejamento), golpeava e espremia os tubos de tinta sobre a tela (Fig. 5). Essa técnica, caracterizada pelo automatismo (movimentos rápidos e espontâneos), teria sido experimentado por Pollock através de seu contato com pintores surrealistas que teriam chegado à Europa no início da Segunda Guerra Mundial. Artistas como André Breton (1896-1966), Max Ernst (1891-1976), André Masson (1896-1987), e Matta Echaurren (1911-2002) trouxeram para o Expressionismo Abstrato a temática do inconsciente para além das narrativas de sonhos. De acordo com o historiador de arte David Anfam, no Expressionismo Abstrato¹, o automatismo teria sido adaptados às próprias finalidades desse movimento

¹O movimento artístico Expressionismo Abstrato surgiu nos Estados Unidos na época Pós Segunda Guerra Mundial. O nome deste movimento e suas características se dão pela combinação do Expressionismo alemão com a arte abstrata.

artístico, visando do mesmo modo a espontaneidade do artista, o mistério e a violência caracterizados pela vida moderna (2013, p.85-86).



Figura 5–Jackson Pollock pintando *Número 32*, 1950, foto de Rudolf Burckhardt. Fonte: ANFAM, David. Expressionismo Abstrato: tradução Marcello Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

A pintura gestual ou *actionpainting*, muito usada pelos expressionistas, sobretudo, por Pollock, não buscou exprimir conceitos e juízos, mas sim descarregar a tensão contra a sociedade (ARGAN, 2008) além de pôr em relevo a expressão do artista, sua subjetividade e de desconsiderar o valor da técnica pictórica renascentista, já que se opunha à ideia de projeto, de acabamento e de representação. Nesse sentido, o Expressionismo Abstratos e configura como uma anti-técnica, valorizando a expressão do artista, em contraponto à Pop Art, surgida nos anos 60, que exaltou a obra como um produto de consumo, isento da subjetividade do artista.

Assim como Pollock, desloco-me enquanto construo a obra numa tentativa de estabelecer uma relação com ela. O escorrer de tinta me mostra os caminhos a seguir, a ação posterior que devo fazer (Figuras 6, 7, 8 e 9).



Figura 6 - Mirella Luz colocando a tinta sobre a tela de 300 x 200 cm. 2014.



Figura 7 - Mirella Luz espalhando a tinta sobre a tela de 300 x 200 cm. 2014.

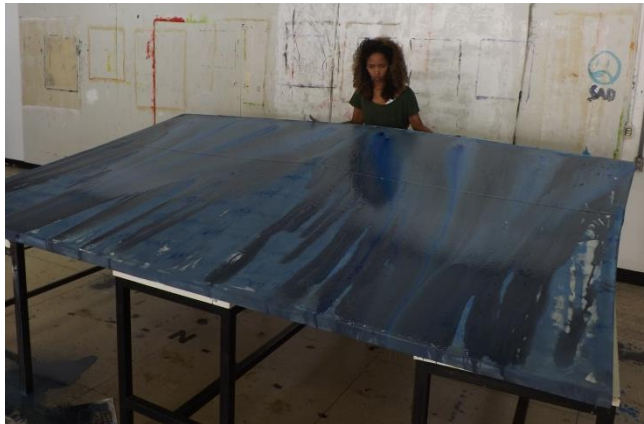


Figura 8 - Mirella Luz controlando a tinta sobre a tela. 2014.



Figura 9 - Mirella Luz observando a tinta sobre a tela. 2014.

Depois dos experimentos com materiais e de alcançar certo controle e efeitos sobre eles, minha preocupação voltou-se para dimensão da obra. Passei da tela pronta, esticada em um chassi, para a lona esticada por mim em uma madeira ou MDF. Senti a necessidade de expandir a pintura devido ao contato com os materiais e ao diálogo estabelecido com a obra durante o processo de sua elaboração. A dimensão pequena da tela parecia reprimir a pintura, apertá-la nos limites do quadro. Com o aumento do tamanho da tela ganhei maior liberdade no momento de elaboração da pintura, na medida em que a tinta ganhou mais espaços por onde percorrer.

Pollock, igualmente, desenvolveu suas pinturas em grandes suportes, elaborando verdadeiros ambientes, já que suas telas se aproximavam da escala mural. A sensação do

observador diante das grandes telas é a de envolvimento, a de ser absorvido pelo espaço da pintura. Em 1947 estava em discussão as dimensões da pintura em escala mural. O MoMA (Museum of Modern Art) teria montado uma exposição em que era abordada exatamente essa questão (ANFAM, 2013, p.143). Mesmo aumentando as dimensões das telas em relação àquelas já experimentadas, continuei com a mesma técnica de pintura, explorando diferentes efeitos. Percebi ao longo do processo que as obras eram muito semelhantes, parecendo estarem enquadradas por uma mesma temática. Segundo o pensador e crítico de arte Yve-Alain Bois, quando na arte buscou-se desconstruir os valores tradicionais e construir outros através de mudanças de técnicas e de materiais, na verdade, a busca era por “um novo começo, uma nova origem da pintura” que se remetia à temática da origem, do primitivismo e da essência humana (2009, p.225). Seria a dita pintura ideográfica que o artista Barnett Newman (1905-1970) definiu como sendo uma pintura que representa “ideias diretamente e não por meio de seus nomes” (apud; BOIS, p.231). Essa pintura seria elaborada de forma intuitiva, sem passar pelo processo racional de elaboração de esboços, sem planejamentos e ou qualquer estruturação prévia. O resultado visual é como uma imagem de uma parte do mundo ou um ambiente atmosférico, aspecto que nos remete às pinturas painéis realizadas no período anterior ao advento da pintura de cavalete,

Em Atelier II continuei abordando as questões relativas à materialidade da pintura. Porém, me vi, no decorrer da disciplina, distanciando-me dessa linguagem e destes estudos quando o uso da cor começou a ficar mínimo assim como o trabalho de textura. O gesso deixara de fazer parte do processo de elaboração da tinta, o suporte da tela começara a não ser preciso. Os resultados das produções foram folhas de cola branca seca, transparentes, assemelhando-se a peles humanas (Fig. 10).



Figura 10—LUZ, Mirella. “Sem título”, 2013. Cola branca seca, 38 x 24 cm. Acervo de Mirella M. A. A. da Luz.

Todavia, a experiência da ausência da cor no trabalho foi importante para reafirmar o meu interesse pelas questões relacionadas à cor e à matéria no âmbito da minha poética. Retomei, assim, a pesquisa anterior, na medida em que senti falta de observar a tinta escorrendo sobre a tela e o trabalho do pigmento se misturando à cola e a textura na pintura pronta. Então, decidi me aprofundar nos elementos cruciais presentes na minha produção artística, sendo um deles a cor.

II – ESTUDOS SOBRE A COR

Com a intenção de compreender melhor o uso das cores na pintura e a relação delas com as teorias relativas à percepção visual, considero importante mencionar os estudos de quatro artistas que se detiveram sobre o tema durante o período que lecionaram na Bauhaus: Johannes Itten, Josef Albers, Wassily Kandinsky e Paul Klee.

A Bauhaus surgiu no início do século XX, na fusão da Academia de Belas Artes de Weimar e da escola de artes e ofícios, esta última dirigida pelo pintor e designer belga Henry van de Velde (1863-1957). Segundo a arquiteta Lilian Barros, nessa academia se desenvolveu “verdadeiras teorias de criação” e uma “espécie de gramática das formas e das cores”, já que nela o estudo da cor e da forma foram feitos paralelamente (2011).

Albers (1888-1976) e Itten (1888-1967), por serem pedagogos, estiveram mais envolvidos com o desenvolvimento de metodologias de ensino e preocupados com os processos de assimilação e *feedback* dos estudantes, enquanto que Klee (1879-1940) e Kandinsky (1866-1944) estavam mais interessados com as questões de composição plástica e seus elementos (BARROS, p. 38). Embora as metodologias de ensino e as teorias de criação e das cores desenvolvidas por esses artistas se diferenciasssem em muitos aspectos, possuíam pontos em comum relevantes que contribuíram para a sistematização de uma teoria sobre as cores.

Albers ingressou como aluno na Bauhaus em 1920, passando a lecionar no curso preliminar (Vorkurse) dessa mesma instituição a partir de 1928. A metodologia de Albers baseava-se na experiência e na experimentação, no acerto e no erro do estudante. De acordo com Reiner Wick, este princípio de ensino fazia parte do movimento pedagógico reformista que defendia a necessidade de uma educação mais criativa (in BARROS, p. 218). Vale lembrar que Albers foi aluno de Itten cuja pedagogia baseava-se na experiência e nos aspectos subjetivos do estudante.

Quando a prática vem antes da teoria, o saber vincula-se à experiência e produz um aprendizado mais sólido e duradouro. O objetivo de Albers é o “desenvolvimento da criatividade concebida na descoberta e na invenção”, permitindo um novo conceito educacional que é o pensamento em situações. (BARROS, 2011).

No livro “*Interaction of colors*” (Interação entre as cores), Albers consagrou sua forma de ensinar, abordando sua teoria sobre as cores através de exercícios intuitivos. Nos exercícios cromáticos desenvolvidos por Albers eram utilizados, em vez de tintas, recortes de papéis coloridos justapostos, substituídos, alternados, o que facilitava tanto a comparação dos tons quanto a repetição das cores inúmeras vezes. O verdadeiro objetivo de Albers era desenvolver nos seus alunos a capacidade de observação dos efeitos cromáticos. Com esses estudos pode concluir, por exemplo, que:

- A percepção da cor varia de acordo com a claridade, escuridão ou a quantidade de cor do fundo (BARROS, 2011, p. 228) (Fig. 11);

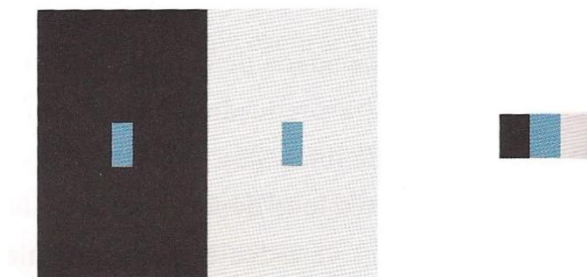


Figura 11- Clareando ou escurecendo uma cor. Fonte Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011.

- Existem dois tipos de mistura física: a. mistura aditiva ou mistura direta da luz (luz colorida), b. mistura subtrativa ou mistura indireta de luz refletida (pigmento) (BARROS, 2011, p.241);
- Dependendo do tamanho e da distância que estejam duas cores, elas são percebidas ao mesmo tempo causando uma mistura ótica, resultando numa terceira cor (BARROS, 2011, p. 244) (Fig. 12);

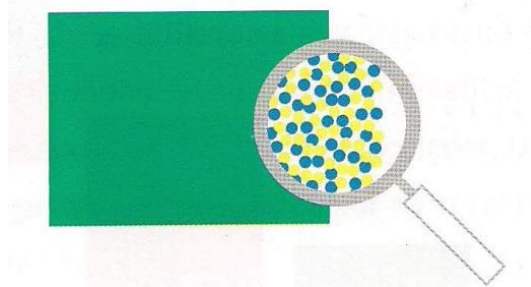


Figura 12 – Exemplo de mistura ótica. Fonte: Fonte Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 245.

Com esses estudos, é possível ter um olho mais crítico sobre a pintura no que tange a percepção visual. É possível com os estudos de Albers criar atmosferas, temperaturas na pintura de acordo com a intenção – o desejo – e o domínio das cores.

Assim como Albers, Itten também se dedicou mais à metodologia do ensino da cor. Itten afirma que

Preocupado com o destravamento das forças individuais, procuro estabelecer uma sequência lógica de ensino: primeiro despertando, libertando e consolidando a imaginação e a habilidade criativa; em seguida, introduzindo técnicas e práticas, para finalmente trazer ao projeto, as considerações econômicas de mercado. (in BARROS, 2011).

Itten pretendeu com sua metodologia valorizar em cada aluno o desenvolvimento de suas habilidades expressivas. Nos primeiros exercícios, os alunos produziam paletas de cores de acordo com a motivação pessoal, a partir da qual Itten identificava as personalidades e habilidades dos estudantes, método que mais tarde foi utilizado por psicólogos em diagnósticos e em orientação vocacional.

Contudo, a análise de uma personalidade pela preferência cromática é algo muito subjetivo, afinal, não somos os mesmos em todos os momentos, por isso creio que as paletas escolhidas pelos alunos pudessem variar dependendo do momento e da situação que estivessem vivendo. As paletas representariam muito mais o estado de espírito, o sentir no momento em que a obra foi elaborada, comprovando, desse modo, a possibilidade de realmente criar sensações através do uso das cores, assim como Albers propunha na sua metodologia.

Para Itten, o efeito da cor pode divide-se em dois tipos: **a.** o efeito cromático, **b.** o agente cromático. O efeito cromático seria a realidade psicofisiológica da nossa percepção, enquanto que o agente cromático se reportaria à realidade químico-física, ao pigmento em sua constituição física (BARROS, 2011, p. 74). Com estes conceitos, Itten mistura dos pigmentos das cores primárias (azul, amarelo e magenta) elaborando o círculo cromático (Fig.13).



Figura 13 - Círculo cromático de Itten. Fonte: Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 93.

Klee, que já não teve formação em pedagogia como Albers e Itten, baseou suas pesquisas sobre a cor na sua própria experiência artística a fim de elaborar um sistema teórico para a sua docência e também para que ele mesmo se sistematizasse do seu próprio método de produção artística. Consciência que também procuro com esta pesquisa.

Assim como Barros afirma, a “teoria das cores de Klee está extremamente vinculada a sua teoria da criação, fruto de sua experiência artística e visão de mundo” (2011, p. 111). Então, Klee, explorando princípios da natureza traz para a sua teoria das cores conceitos de movimento, polifonia, totalidade entre outros. Para explicar sua teoria, ele elaborou vários

exercícios de sobreposição utilizando a aquarela e o guache. Os exercícios se dividiam em três fases: a operação ou aplicação das camadas de tinta, a computação do conteúdo direto ou registro da quantidade de camadas e cores sobrepostas, e a caracterização verbal das misturas (Fig.14) (2011, p.135).

	4 azul + 0 amarelo	azul
	3 azul + 1 amarelo	azul-esverdeado
	2 azul + 2 amarelo	verde
	1 azul + 3 amarelo	verde-amarelado
	0 azul + 4 amarelo	amarelo
	4 amarelo + 0 vermelho	amarelo
	3 amarelo + 1 vermelho	amarelo-alaranjado
	2 amarelo + 2 vermelho	laranja
	1 amarelo + 3 vermelho	laranja-avermelhado
	0 amarelo + 4 vermelho	vermelho
	4 vermelho + 0 azul	vermelho
	3 vermelho + 1 azul	vermelho-violeta
	2 vermelho + 2 azul	violeta
	1 vermelho + 3 azul	azul-violeta
	0 vermelho + 4 azul	azul

Figura 14 - Tabela de camadas de cor. Fonte: Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 134.

Com estes estudos, Klee nos ensina o reconhecimento das cores e de suas proporções, facilitando, assim, a sua manipulação na realização da pintura.

A seguir apresento o círculo de Klee e o movimento dos pares complementares no círculo cromático.



Figura 15 - Círculo cromático de Klee. Fonte: Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 145.

Com a elaboração do círculo cromático (Fig.15), Klee chegou às seguintes conclusões:

- Para a satisfação visual, é importante o equilíbrio das três cores primárias – lei da totalidade cromática (o azul, o amarelo, a magenta, o preto e o branco são os pontos de totalidade cromática);
- Há três movimentos no círculo cromático: “o periférico (na linha do equador, percorrendo o perímetro do círculo), o diametral (em direção á cor complementar) e o polar (em direção ao preto ou ao branco)” (BARROS, 2011, p. 143);
- O tamanho da área determina a importância da cor no círculo cromático. Sendo as cores primárias as mais importante, depois as secundárias e por último, as terciárias.
- Há um movimento pendular entre uma cor em direção à sua complementar. Nesse movimento, essas cores são os extremos de cor e saturação, sendo o centro entre eles o cinza neutro, o ponto de equilíbrio;
- As cores complementares são consideradas os pares de cor verdadeiros, pois sua mistura resulta no cinza neutro. Já outros pares são falsos, pois na mistura resultante prevalece a cor de uma delas.

Assim como Klee, Kandinsky também trouxe para sua teoria das cores noções de movimento, acrescentando ainda propriedades simbólicas de musicalidade. No caso de Kandinsky, a teoria acompanha a prática como forma de fundamentar e abrir novos horizontes na pintura.

Em 1910, Kandinsky lançou o primeiro livro sobre sua teoria, “*Do espiritual na arte*”, na mesma época em que fundou o movimento artístico “*Der Blaue Reiter*” (O Cavaleiro Azul). Durante sua docência na Bauhaus, Kandinsky arquitetou seu segundo livro, “*Ponto, linha, plano*”, no qual mostra seus estudos sobre os elementos básicos da composição visual: ponto, plano, linha e cor, o que o levou à libertação da representação do objeto em direção à arte abstrata. Barros explica que

Kandinsky defende a pintura abstrata (a representação não figurativa) como uma maneira muito mais ampla para a expressão da síntese da natureza. Enquanto a pintura figurativa

se limita á interpretação de um pedaço da natureza a pintura abstrata pode reunir diversos aspectos da natureza. (BARROS, 2011, p.161).

Kandinsky considera como natureza não só o que está externo ao homem, mas também o que reside no seu interno. Segundo ele, a cor pode exercer influência sobre a alma. Ela seria uma espécie de tecla que, se bem tocada pelo artista, teria o poder de provocar vibração na alma (apud: Barros, 2011). Uma tecla com certas propriedades que variam segundo a temperatura, o movimento, e a forma. Quanto à temperatura, poderiam ser frias ou quentes. Quanto ao movimento, poderia ser concêntrico, em direção ao interior (cor fria) ou excêntrico, em direção ao exterior (cor quente) (Fig. 16).



Figura 16 - Movimento das cores. Fonte: Lilian Barros, A cor no processo criativo, 2011, p. 176.

Para Kandinsky, a cor verde representa o equilíbrio estático, sem movimento, enquanto que o vermelho (a magenta) é o movimento em si. De acordo com a figura 6, ao adicionarmos amarelo ao vermelho, esse amarelo se torna mais excêntrico, vibrante e irradiante. O amarelo é considerado símbolo de fonte de luz, então, o movimento dele é horizontal na direção do espectador. Já o azul, ao contrário, é absorvente e dirige-se para o próprio centro.

Kandinsky, na busca de uma linguagem plástica mais autônoma, também relacionava as cores às formas geométricas (BARROS, 2011). As cores dariam às formas outra dimensão, associando-se à realidade e significado internos do próprio artista. Para ele, o amarelo

correspondia à forma de um triângulo angular e pontiagudo, o azul, a forma de um círculo por considerá-lo centrípeto e espiritual, enquanto que o vermelho seria formalmente representado pelo quadrado e as formas intermediárias variariam as combinações (Fig. 17).

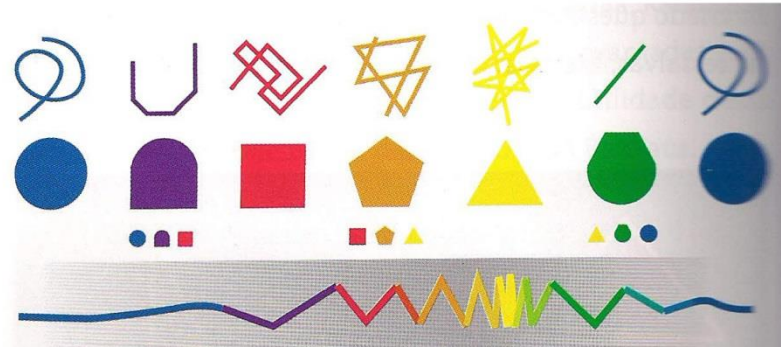


Figura 17 - Relações entre cores e outros elementos de composição.
Fonte: Lilian Barros, *A cor no processo criativo*, 2011, p. 182.

Considerando todos os estudos sobre a cor acima expostos, pude perceber melhor a importância que esse elemento assume no meu trabalho poético, noção que até então não tinha. Entendi melhor que é por meio da cor que consigo mais vivacidade e força. Ela é que estimula meus sentidos durante o processo de construção da pintura, sendo a resolução cromática o elemento mais importante na obra finalizada.

III – INTERPRETAÇÃO E SIGNIFICAÇÃO NA PINTURA ABSTRATA

Ao longo do processo de experimentação com a pintura, no qual a dimensão do quadro e sua materialidade foram exploradas, deparei-me com a questão da sua significação. Até então, quando me pré-dispunha a elaborar uma pintura, o interesse não estava no sentido final da obra, mas sim no processo, no trabalho dos materiais e na escolha das cores. Na disciplina Pintura I alguns colegas fizeram comentários inesperados das minhas pinturas, relacionados à significação das manchas e cores, comentário do tipo: - ah, parece o mar, é isso?!

Já em Atelier II, ao apresentar para a turma algumas de minhas pinturas, o professor pegou uma delas, estendeu-a no chão, aproximou uma cadeira e subiu nela. Parado, olhando para a tela no chão, comentou: - dá vontade de mergulhar nele!

A partir destes comentários, comecei a refletir sobre como as pinturas adquirem significações diferentes para os dois pólos da criação: o criador ou artista e o observador ou o público. Segundo o artista Marcel Duchamp (1887-1968) é o público que dá o significado da obra. Nesse sentido, o observador é um participante ativo da criação artística

(...) o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece contato entre a obra e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador (1965).

Podemos dizer, então, que o público é quem confere significado à obra do artista, configurando um (outro) sentido a sua criação. Quanto ao processo de criação do artista, Duchamp afirma que no “ato criador” estão presentes duas forças: a intenção do artista em realizar a obra e a obra que, de fato, se materializa (DUCHAMP, 1965). A diferença entre estas duas forças resulta no que Duchamp designa como sendo o “coeficiente artístico”. Ou seja, o “coeficiente artístico” é justamente o que escapa da intenção do artista. A partir desse conceito, consegui perceber o mecanismo de significação do observador em relação as minhas pinturas. Apesar de saber que no processo de elaboração das obras minha preocupação inicial era com relação à materialidade e a cor, reconheci a possibilidade de abertura de sentido para além da minha intenção, da minha vontade de expressão. Alguns colegas viam nas minhas pinturas a representação do mar. Isso me levou a interrogar sobre as possibilidades de sentido a partir do observador, daquilo que a obra poderia significar. Pensando em tudo isso, comecei a elaborar algumas possibilidades de sentido considerando alguns aspectos:

- o lugar no qual a pintura é exposta (parede, teto, chão);
- a posição específica do observador em relação à obra (lateral, frontal, abaixo, acima);
- as experiências subjetivas e estado psicológico do observador.

Com relação ao primeiro aspecto, resgato a experiência de significação ocorrida na disciplina Atelier II mencionada acima. Talvez, se a mesma pintura fosse exposta sobre a parede ela pudesse ser interpretada como a “representação” de uma cascata. Se colocada sobre o chão, um lago, um rio ou um mar. Se suspensa no ar, poderia (Fig. 18) ainda sugerir outro sentido.



Figura 18 - “Texturas e Sensações”, 2012. Técnica mista, série de 4 pinturas de 80 x 100 cm. Acervo Embaixada de Cabo Verde no Brasil.

Quanto ao segundo aspecto, relacionado ao ponto de vista do observador, me ocorreu quando fiz o registro fotográfico dos trabalhos realizados em Pintura I de diversos pontos de vista. Imaginei, por exemplo, como eu veria uma pintura de 100 x 100 cm (Fig. 20) se eu fosse baixa como uma criança pequena. Então, suspendi a obra de modo a olhá-la de baixo para cima. A impressão que tive era de que a pintura parecia cair sobre mim. Já quando a coloquei em pé, a partir do chão, e a olhei da altura de 165 cm, a imagem evocou a ilusão de água caindo em cascata (Fig. 19).

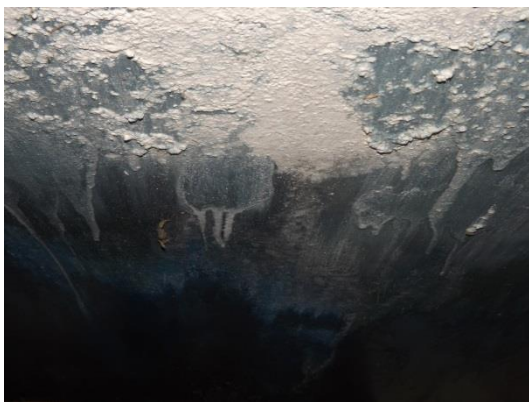


Figura 19 – LUZ, Mirella. Detalhe de “Sem título”, 2010. Cola branca, pigmento, gesso e água sobre mdf, 110 x 100 cm. Acervo de Mirella M. A. A. da Luz.



Figura 20 - LUZ, Mirella. “Sem título”, 2010. Cola branca, pigmento, gesso e água sobre mdf, 110 x 100 cm. Acervo de Mirella M. A. A. da Luz.

O terceiro aspecto diz respeito ao comentário dos colegas, ou seja, as possibilidades de significados dados pelas referências imagéticas do observador. Certamente que alguém que nunca viu o mar não poderia reconhecê-lo em uma pintura. Ou alguém que nunca viu nem teve contato com a neve poderia sentir sua presença ao estar diante de uma pintura branca. Presumo que as referências imagéticas influenciam a interpretação de uma pintura abstrata, já que, muitas vezes, na sua decodificação buscamos relacionar manchas, cores e texturas com repertório figurativo conhecido,

Quando elaboro uma pintura, presto muita atenção ao modo que a tinta escorre sobre a tela. Fico bem próxima a ela vendo as misturas acontecendo, o pigmento puro sobre a tinta e a água dissolvendo-a (Fig.9). Essa experiência provoca certo estímulo visual e sensorial. Lembro, quando da elaboração da pintura mostrada na Figura 19, vi a tinta escorrer sobre o MDF e observei como as partes mais líquidas simplesmente escorriam como uma onda. Abaixei o quadro para reter a tinta no seu trajeto vertical induzindo-a ao movimento horizontal. Coloquei o gesso puro sobre parte da pintura, onde o azul era mais claro, e elevei o quadro novamente. Agora, com a tinta um pouco espessa, ela derramava lentamente e o branco do gesso se espalhava como a espuma do mar se dissolve ao encontro da areia da praia.

Assim, a subjetividade do artista, a meu ver, pode influenciar a significação da obra, mas de modo algum determiná-la. Os materiais e as cores podem provocar diversos sentimentos e sensações: agressividade ou suavidade, a rapidez ou a lentidão, a tristeza ou alegria. É exemplo a pintura expressionista abstrata de Jackson Pollock que, com movimentos amplos e rápidos, às vezes agressivos, pintava suas telas grandes estendidas no chão, valorizando, assim, a expressão do artista ao mesmo tempo em que assinalava sua crítica à Pop Art.

Barros fala das pesquisas na área da psicologia que relaciona a escolha das cores ao estado mental do artista (2011, p.80). Nesse sentido, a cor pode ser uma forma de expressão, um meio de provocar o sentir do observador. Neste caso, abordo a hipótese sobre a interpretação de uma pintura pelas cores utilizadas na sua elaboração. Culturalmente as cores já possuem variações na significação, conseqüentemente, diferentes interpretações. Por exemplo, o vermelho, dentre os vários significados na cultura ocidental, significa paixão e perigo, enquanto que na cultura oriental, significa vida e felicidade. O azul, na cultura norte americana, significa confiança, na China, essa mesma cor simboliza a imortalidade.

Mediante essas várias possibilidades de interpretação apresentadas, decidi também não dar título às minhas pinturas para deixar ainda mais abrangente as possíveis significações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado buscou mostrar a importância da teoria e dos conceitos próprios da linguagem da pintura na construção da poética do artista. Com essa pesquisa, passei a compreender meu processo de criação na medida em que entendi melhor as minhas escolhas. Elas podem ser feitas de modo consciente ou inconscientemente. Percebi a importância do processo em detrimento do resultado pré-programado. Todo o ritual que envolve a preparação dos materiais: observação da tinta derramando, a percepção das cores se misturando, o gesso endurecendo no tempo próprio dele, tudo isso provoca em mim uma espécie de êxtase visual que não pode ser compartilhado.

A subjetividade, tanto a do artista criador da obra quanto à do público que a observa confere valores diferentes para a obra de arte. Assim, ao artista cabe a criação e ao público a sua significação. Diante disso, a questão do sentido da obra não se apresenta como um problema na minha poética, na medida em que espero que o sentido da pintura se multiplique em labirintos e leve a infindáveis significados. Significados esses que passam antes por um túnel de sensações provocadas pelas texturas e cores, que evocam imagens naturais e envolventes atmosferas. Percebi a importância das cores no meu trabalho pela falta delas no desenvolvimento dos trabalhos feitos em Atelier II. Muito embora eu não considere o resultado desses trabalhos satisfatórios, eles me indicaram o caminho que desejo seguir, caminho cuja direção aponta para o aprofundamento desta pesquisa que, espero, dar continuidade após a conclusão desta etapa da minha formação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANFAM, David. Expressionismo Abstrato: tradução Marcelo Brandão Cipolla. 1. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Lilian R. M. A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. 4. Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

BOIS, Yve-Alain. A Pintura como Modelo: tradução Fernando Santos. 1.Ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador [1965], in: Battcock, Gregory. A nova arte. Coleção “Debates”. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JUSTINO, Dayane. ENTRE FRAGMENTOS: Uma materialidade oxidante na simbologia da imagem. NUPEA (Uberlândia), Uberlândia, 2004. Disponível em <http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/monografia-DayaneJustino.pdf>.

KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock[1958], in: FERREIRA, Glória e COTIM, Cecília. Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p.37-45.

OLIVEIRA, Henrique. Matéria e imagem. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 6, 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200005&lng=pt&nrm=iso. acessos em 05 jul. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202005000200005>.

RAMOS, Nuno. Disponível em <http://www.nunoramos.com.br> acesso em 03/06/2014.

VAREJÃO, Adriana. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net> acesso em 03/06/2014.