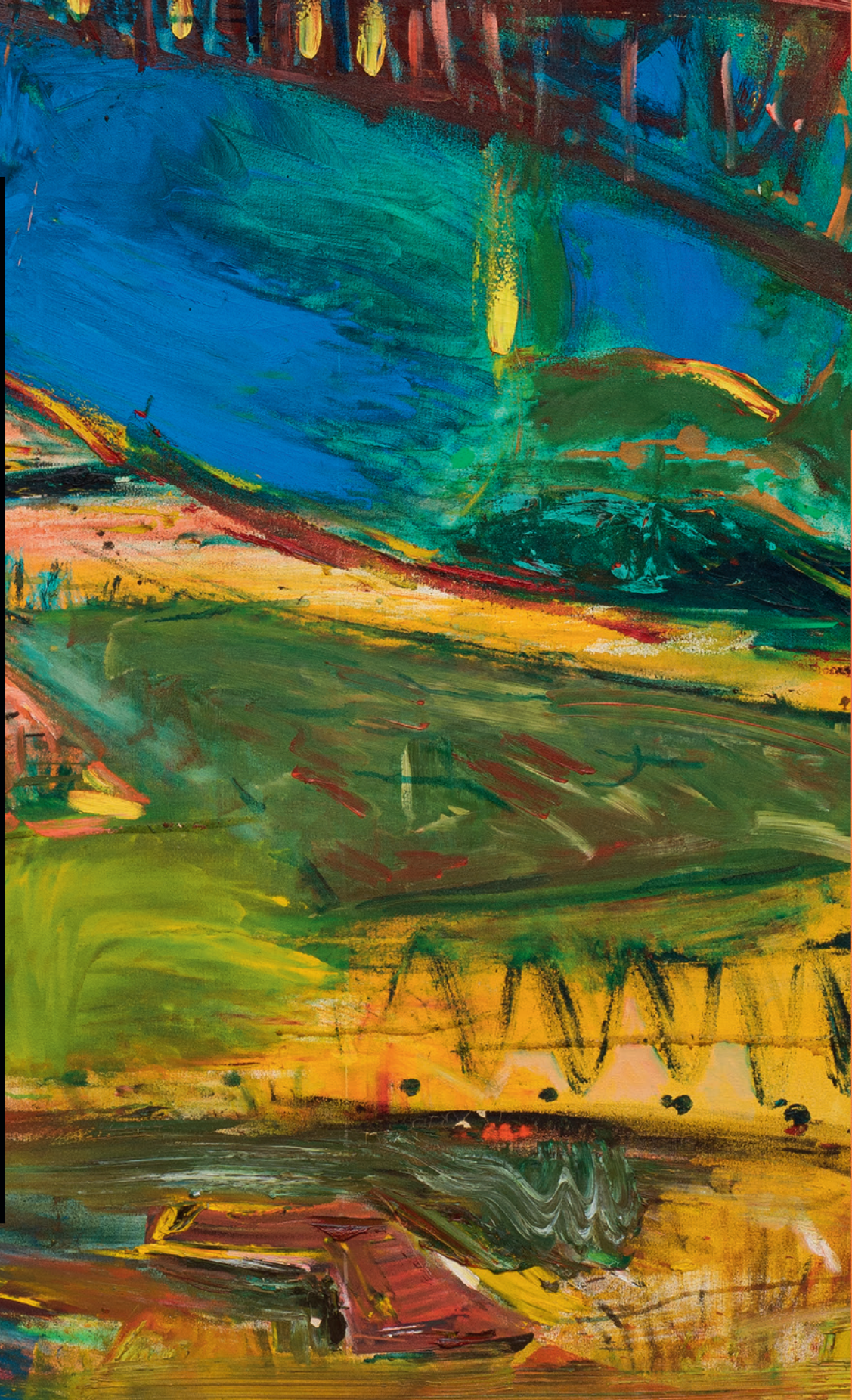


FLEXA



10

MORAR NA COR



Morar na cor

To Inhabit Color

Luisa Duarte
Daniela Avellar
Curadoria / Curated by

Renato Menezes
Texto crítico / Critical text

Julio Shalders
Expografia / Exhibition design

FLEXA

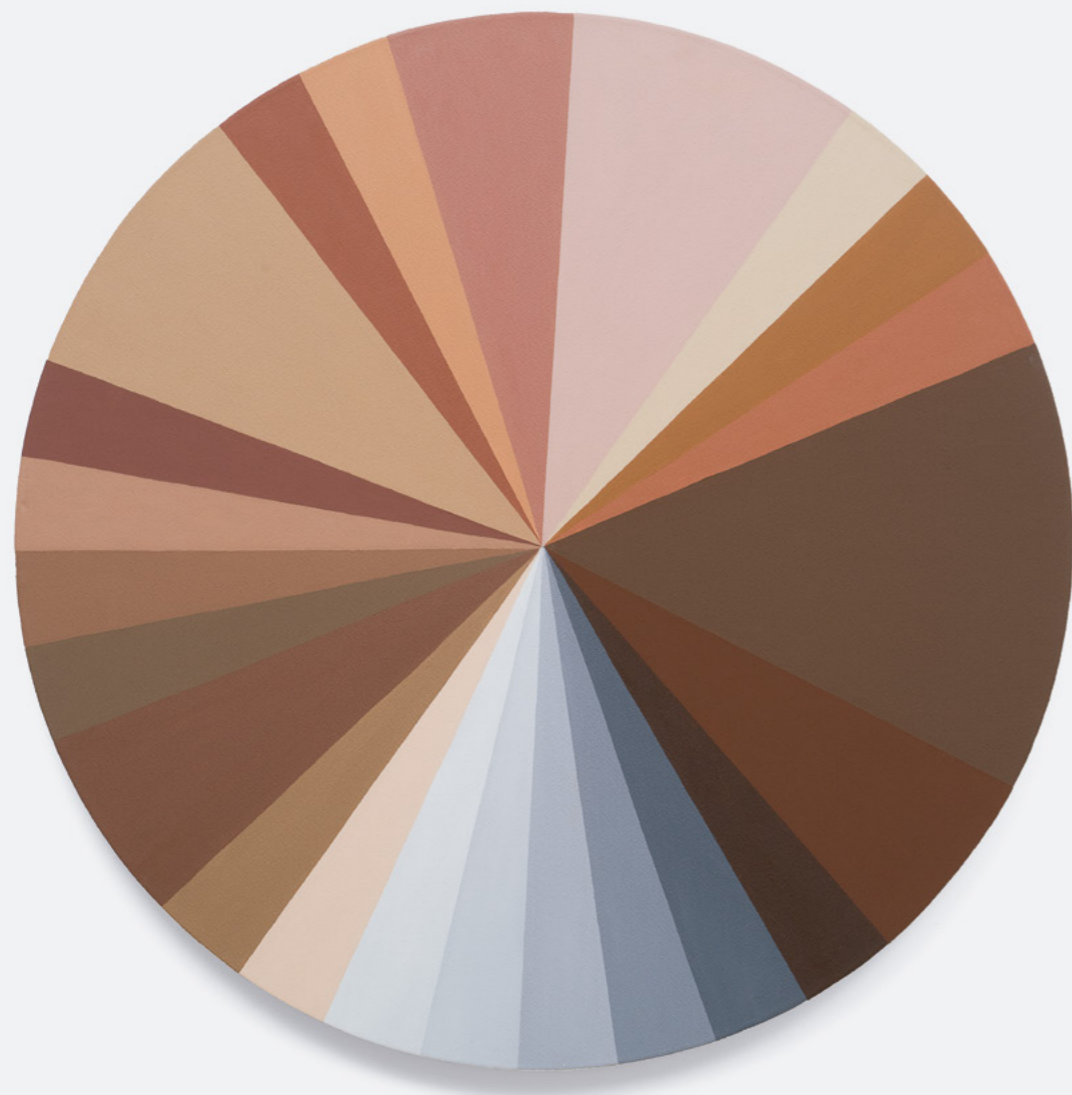


Artistas

| | |
|----------------------------------|--------------------------|
| <u>Abdias Nascimento</u> | <u>Ione Saldanha</u> |
| <u>Abraham Palatnik</u> | <u>Janaina Tschäpe</u> |
| <u>Adriana Varejão</u> | <u>Jorge Guinle</u> |
| <u>Alfredo Volpi</u> | <u>Judith Lauand</u> |
| <u>Alberto da Veiga Guignard</u> | <u>Lucia Koch</u> |
| <u>Aluísio Carvão</u> | <u>Luiz Braga</u> |
| <u>Amelia Toledo</u> | <u>Luiz Zerbini</u> |
| <u>Ana Claudia Almeida</u> | <u>Lygia Pape</u> |
| <u>André Ricardo</u> | <u>Marcone Moreira</u> |
| <u>Anish Kapoor</u> | <u>Maria Leontina</u> |
| <u>Antonio Ballester Moreno</u> | <u>Mariana Palma</u> |
| <u>Antonio Bandeira</u> | <u>Miguel Rio Branco</u> |
| <u>AVAF</u> | <u>Milton Dacosta</u> |
| <u>Beatriz Milhazes</u> | <u>Montez Magno</u> |
| <u>Carlos Vergara</u> | <u>Nam June Paik</u> |
| <u>Cícero Dias</u> | <u>Paulo Pasta</u> |
| <u>Dudi Maia Rosa</u> | <u>Rafael Kamada</u> |
| <u>Elvis Almeida</u> | <u>Rodrigo Cass</u> |
| <u>Erika Verzutti</u> | <u>Sol LeWitt</u> |
| <u>Frank Stella</u> | <u>Tomie Ohtake</u> |
| <u>Hélio Oiticica</u> | <u>Yves Klein</u> |

Sumário

| | |
|----|--|
| 9 | <u>Apresentação</u> |
| 15 | <u>Morar na cor</u> |
| 45 | <u><i>Introduction</i></u> |
| 51 | <u><i>To Inhabit Color</i></u> |
| 56 | <u>ÍNDICE DE OBRAS [ARTWORK INDEX]</u> |



Apresentação

Luisa Duarte
Daniela Avellar

A reação foi de surpresa quando, na década de 1980, descobriu-se que as estátuas gregas da Antiguidade eram originalmente multicoloridas — fato revelado por análises microscópicas com luz ultravioleta, nas quais vestígios remanescentes de cor aparecem sobre os mármore lavados e profundamente brancos. As intempéries desgastaram a tinta que outrora ornamentava detalhes como colunas, peles, rostos, bocas, cabelos e olhos. A primazia do branco é, portanto, efeito de um modo de narrar a história que obliterou a cor.

Morar na cor é uma exposição coletiva que se situa na contramão dessa assepsia construída historicamente. A mostra propõe pensar a cor para além de sua dimensão estritamente formal, animando múltiplas tonalidades capazes de nos devolver uma compreensão cromática que se deixa atravessar pela experiência, pela subjetividade e pelo cotidiano. O nome da exposição tem como inspiração o título homônimo do ensaio escrito por Lygia Pape, em 1988, no qual a artista descreve a vocação das moradias dos subúrbios cariocas e suas arquiteturas como produtoras de uma experiência particular de inteligência em relação ao uso das cores.¹

Três vetores distintos organizam a mostra, que entende toda paleta de cor como um campo ativo, capaz de produzir uma miríade de afetos e percepções. Um deles se coloca nas antípodas da cromofobia, ou seja, uma espécie de pudor diante da cor.² Aqui, cores saturadas e vivas comparecem para evidenciar que não há relação neutra diante da cor. No segundo eixo, a investigação cromática se dá pela observação empírica e

¹
Lygia Pape, "Morar na cor". *Arte & Ensaios*, 36, 2018.

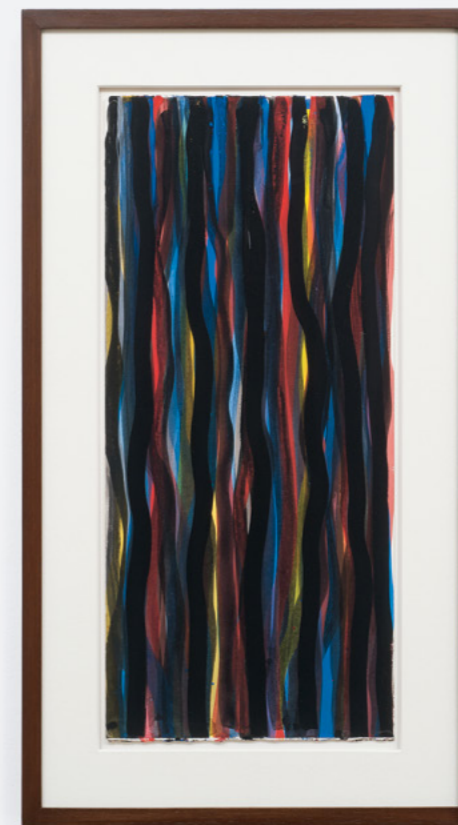
²
David Batchelor, *Cromophobia*. Londres: Reaktion Books, 2000.

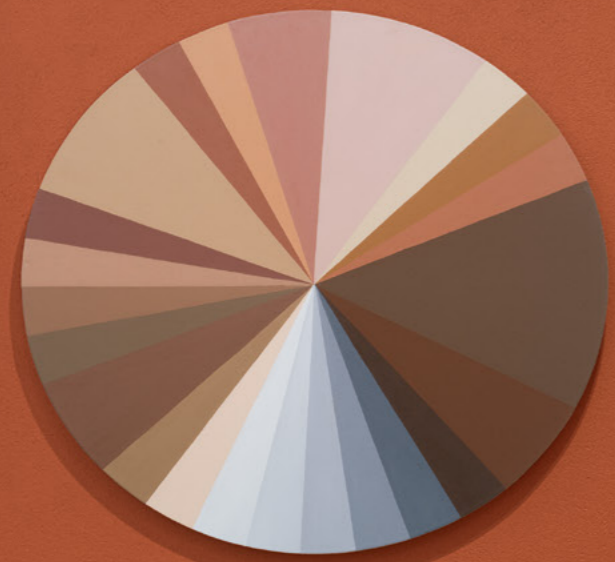
pela variação sutil entre tons, aproximando-se de uma experiência quase meditativa. É como se pudéssemos perguntar: quais são os efeitos de avizinhar uma tonalidade de outra? Um laranja ao lado de um verde se revelará distinto de quando se mostra ao lado de um rosa.³ Novamente, temos a cor como lócus onde se imbricam experiência e transmissão. Toda cor produz, assim, diferentes estados – ora apaziguadores, ora estimulantes –, não por acaso a língua inglesa usa o nome de uma cor (blue) para sinalizar a tristeza. O terceiro núcleo reúne trabalhos ligados aos signos do cotidiano e a códigos associados às arquiteturas vernaculares. Aqui, a abstração geométrica ganha contornos vivazes. Portões, fachadas, ornamentos e construções improvisadas servem de inspiração.

Como afirma Renato Menezes em texto que acompanha a mostra: “Fato é que, no Brasil, cor sempre foi questão política. Das aquarelas de Debret às *Tintas polvo* (2013), de Adriana Varejão, das fotografias de Luiz Braga às texturas erodidas das obras de Marcone Moreira, não há espaço para cor pacificada, amena, dócil. Nem mesmo no turbilhão de cor e matéria das pinturas de Beatriz Milhazes ou de Jorge Guinle se vê qualquer esperança de alegria imparcial e conciliadora.” Assim, o debate cromático suscitado em *Morar na cor* trata, à sua maneira, de visitar essa face insuspeitadamente crítica, política, e também poética, implicada nos diferentes usos da cor pelos artistas aqui reunidos.

3

Em seu livro
A interação da cor,
Josef Albers afirmou:
“Se alguém diz
‘vermelho’ (o nome
da cor) e há
cinquenta pessoas
ouvindo, pode-se
esperar que haverá
cinquenta cinquenta
vermelhos em suas
mentes. E com
certeza todos estes
vermelhos serão
muito diferentes.”







Morar na cor

Renato Menezes

A cor política

Em 1990, o historiador da arte italiano Luciano Bellosi usou o termo *pittura di luce* para identificar certo tipo de pintura que surge durante o *Quattrocento* na Toscana, caracterizada pelo emprego de cores brilhantes, quase fantásticas, na construção da perspectiva geométrica.¹ Paolo Uccello, Piero della Francesca, entre outros, teriam, assim, superado o rigor da ciência, da medida e da austeridade florentina por uma pintura total, intuitiva, atmosférica. A luz amena e o clima fresco da Itália Central ofereceram a esses artistas uma espécie de desvio sutil em relação a um protocolo técnico, uma exceção que confirma a vocação toscana para a pintura intelectual, filosófica. A *pittura di luce* inaugura uma tradição de total domínio da luz sobre a cor que explicará, tempos mais tarde, a razão pela qual Nicolas-Antoine Taunay, pintor de formação neoclássica, terá tantas dificuldades com a intensidade do sol do Brasil, que confunde os planos e aquece a paleta, preferindo o sol de Roma e o céu da Itália.²

Fato é que, no Brasil, cor sempre foi questão política. Das aquarelas de Debret às *Tintas polvo* (2013), de Adriana Varejão, das fotografias de Luiz Braga às texturas erodidas das obras de Marccone Moreira, não há espaço para cor pacificada, amena, dócil. Nem mesmo no turbilhão de cor e matéria das pinturas de Beatriz Milhazes ou de Jorge Guinle se vê qualquer esperança de alegria imparcial e conciliadora. Delas sempre irrompe uma espécie de tensionamento crítico que reforça, na imagem

¹ Neville Rowley, "Pittura di luce: genèse d'une notion". *Studiolo* 5, 2007.

² Lilia M. Schwarcz, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

do Brasil, os estereótipos da tropicalidade carnavalesca e da exuberância dos corpos mestiços para, no instante seguinte, fazer emergir, no “espetáculo das raças”,³ os traços indelévels de violência colonial.

A cor moderna

Quando Henri Matisse escreveu, no texto “Notas de um pintor” (1908), que sonhava com “uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranquilidade, sem temas inquietantes ou preocupantes” e que fosse “um leniente, um calmante cerebral, alguma coisa de análogo a uma boa poltrona que distraia de suas fadigas físicas”,⁴ ele não poderia imaginar o grau de radicalidade que Hélio Oiticica adotaria, cinco décadas mais tarde, ao começar a operar a passagem do plano para o espaço através da cor. “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”,⁵ escreveu Oiticica, em 1962.

Em *A invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe* (1977), Oiticica amplia a experiência de “entrar na cor” apenas sugerida, de maneira ainda muito tímida, pelas estruturas empilhadas de dicção utópica pintadas por Maria Lenotina. Ao mesmo tempo, prepara campo para que Montez Magno detecte, na arquitetura popular, uma vocação abstrata e uma capacidade de síntese formal que extrai pouco a pouco da “vontade construtiva” da arte brasileira seu verniz formalista e ornamental, substituindo-o por uma inteligência que nasce da precariedade e da urgência. A experiência da cor, marco do pensamento artístico moderno, nunca se satisfaz, no Brasil, com mero diletantismo sensível, etapa de enfrentamento entre “o homem e seu desejo”:⁶ aqui ela se tornou espaço de investigação do país, de reflexão sobre suas potencialidades construtivas, mas também seu ímpeto insaciável de destruição.

3

Lília M. Schwarcz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870–1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

4

Henri Matisse, “Escritos e conversas sobre a arte” em *A pintura: textos essenciais*, vol. 6. São Paulo: Editora 34, 2004.

5

Hélio Oiticica, “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. *Habitat*, 70, São Paulo, 1962.

6

Vera Beatriz Siqueira, “A floresta geométrica de Paul Claudel: fronteira entre dois mundos”. *ARS*, São Paulo, 15(31), 2017.

A cor vivida

Em “Morar na cor”, parte de sua dissertação de mestrado *Catiti-Catiti na Terra dos Brasis* (1980), Lygia Pape escreve que “as manifestações arquitetônicas do entorno da cidade do Rio de Janeiro caracterizam-se por uma animação visual que organiza o olhar para revelações cromáticas que incendeiam a paisagem pelos vermelhos, amarelos ou pedaços de azul”.⁷ Intuitivamente, Pape parece superar o bidimensionalismo de “cores lavadas” das *Pinturas e platibandas* (1987) de Anna Mariani, ou, antes mesmo disso, das consequências plásticas do saber vernáculo de Volpi, indicando, na arquitetura suburbana carioca, um vínculo genuíno entre população e cor. Esse vínculo, que se revela na “pele da habitação”, parece de fato atualizar-se tantas vezes como metonímia: o “verde e rosa” da Estação Primeira de Mangueira, o rubro-negro do Flamengo, o Complexo do Amarelinho em Irajá, as linhas Vermelha e Amarela, que atravessam a cidade, além de tantas outras formas de demarcação de identidade ou de espaço público pela cor, interrompem pontualmente, ao menos no campo da imaginação, uma paisagem cada vez mais cinza, cimentada, espelhada.

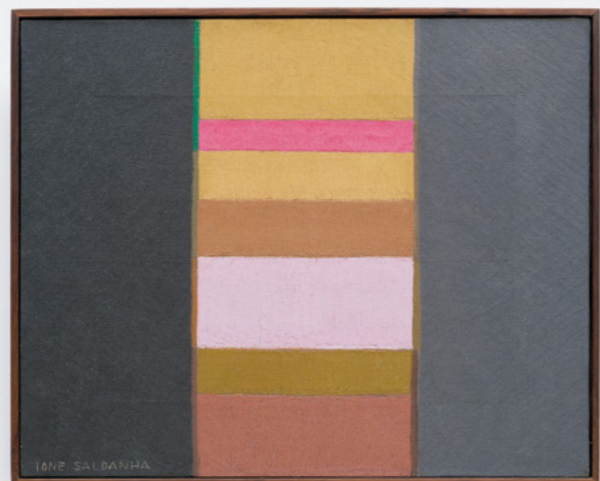
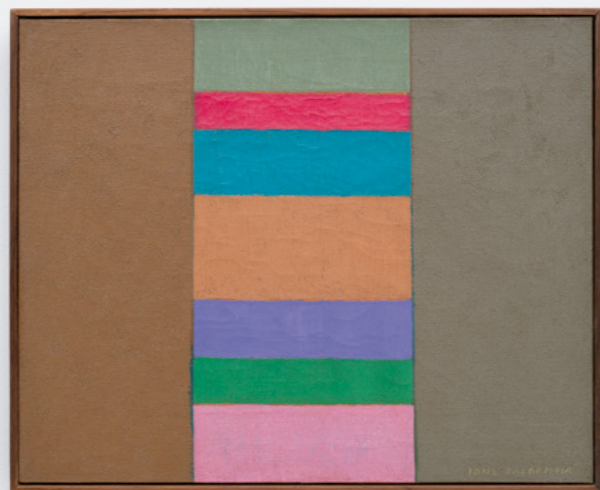
Morar na cor toma de empréstimo o título do ensaio de Lygia Pape para nomear esta mostra que reúne dezenas de artistas de diferentes origens e gerações que pensaram a cor como problema ou, ao contrário, que deram ao problema a cor com que se viram refletidos no espelho. Pois, como escreveu Clarice Lispector, “é preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água”.⁸

7

Lygia Pape, *Morar na cor. Arte & Ensaio*, 36, 2018.

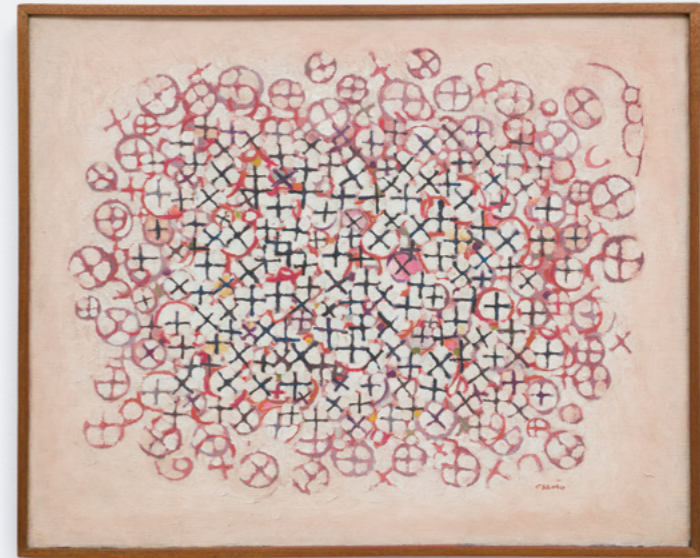
8

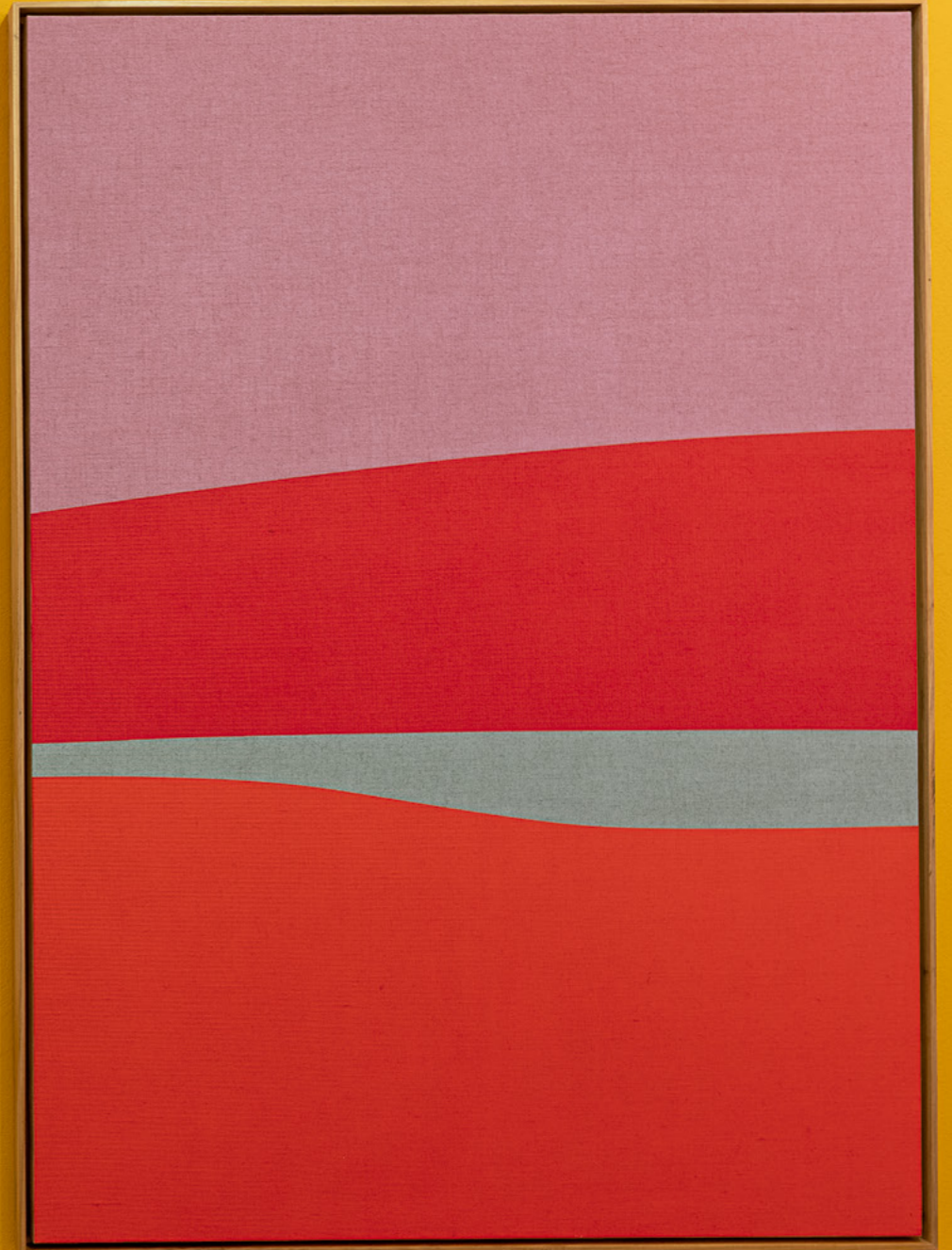
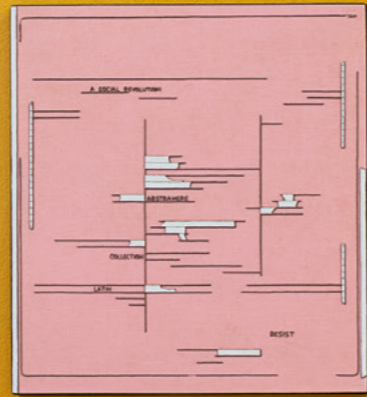
Clarice Lispector, *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.



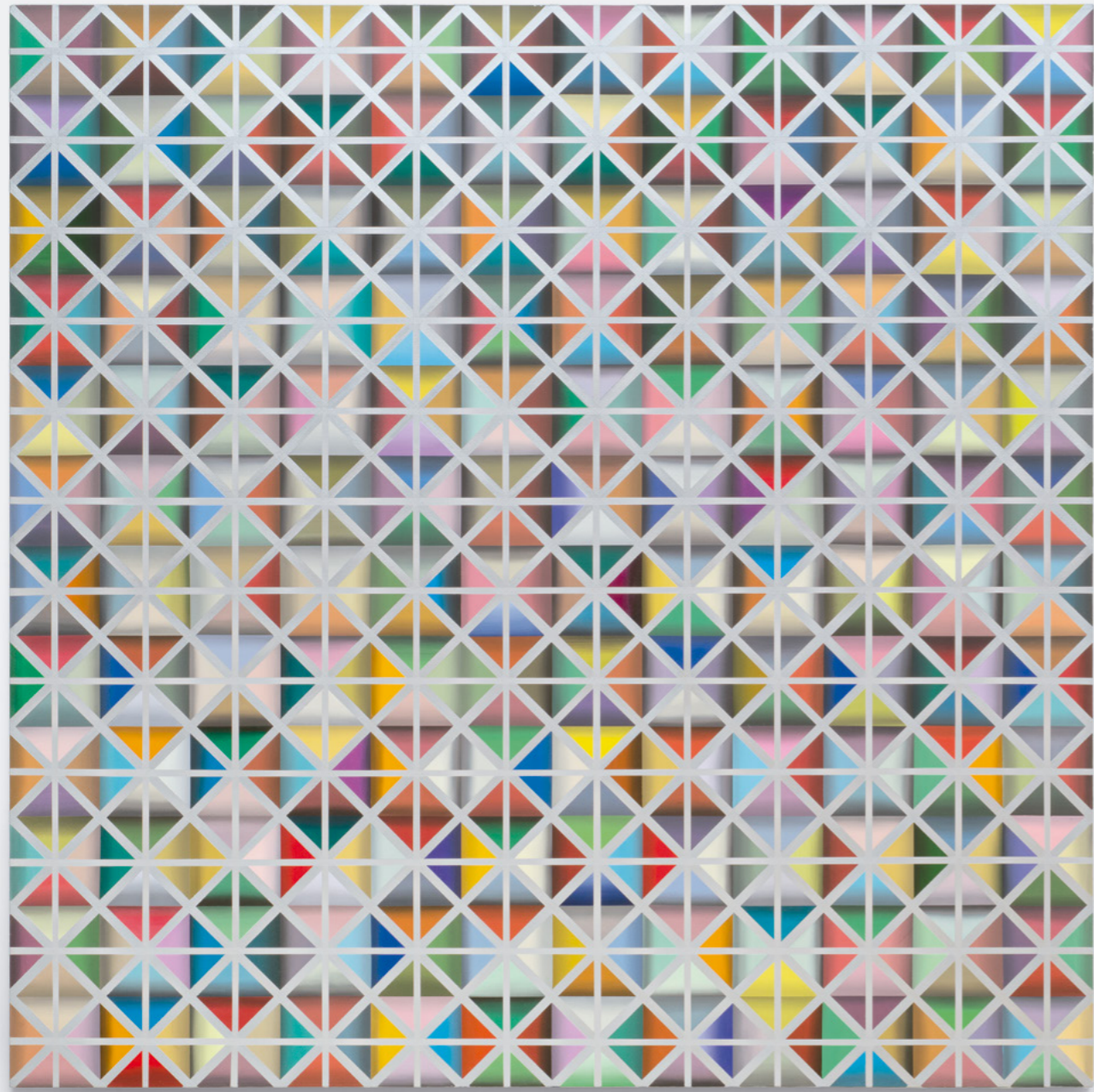




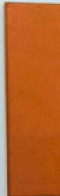
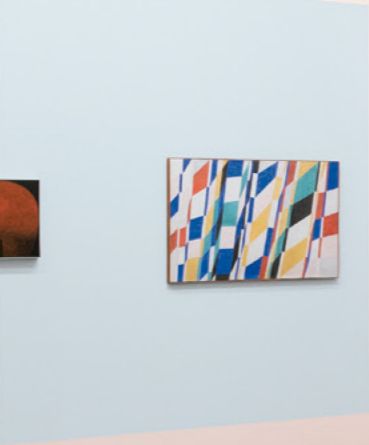
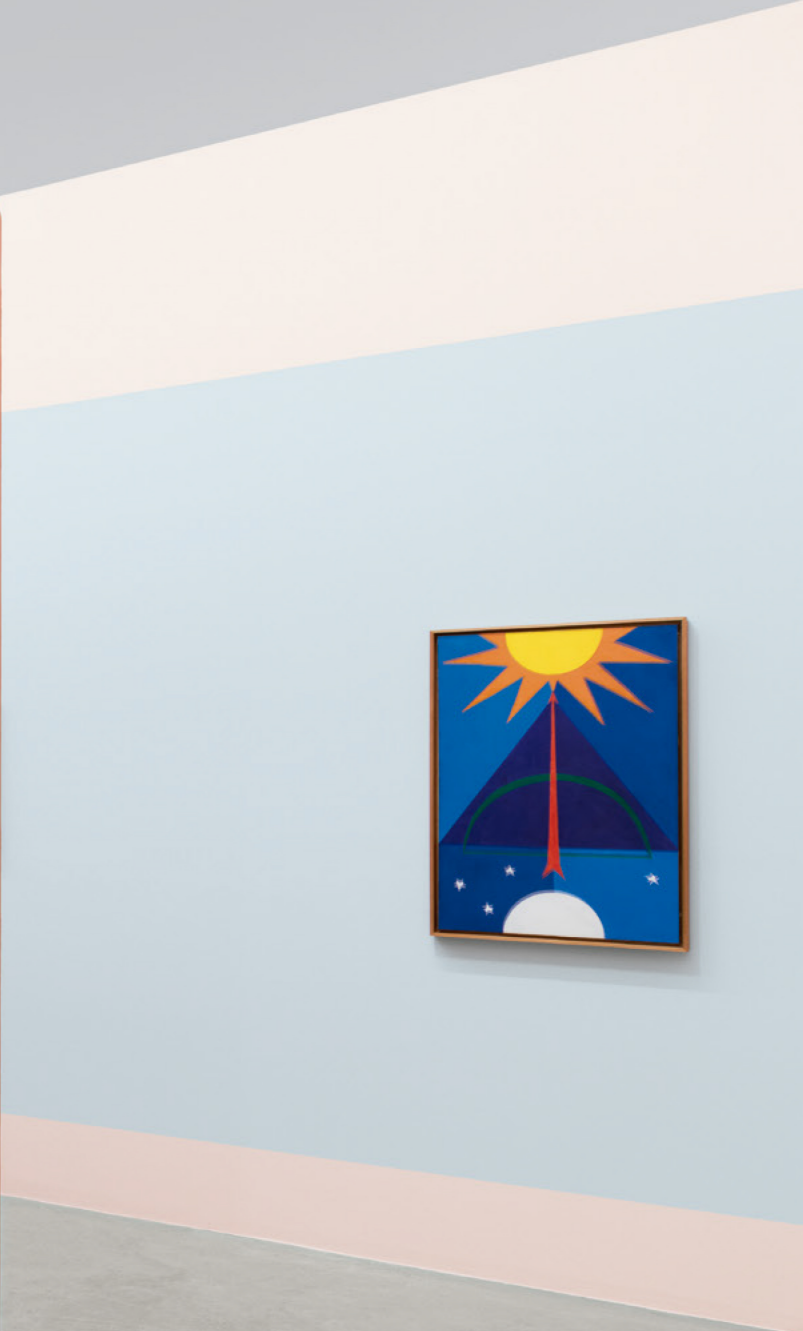


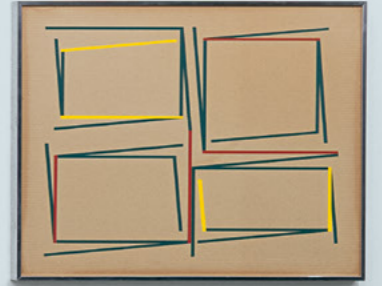


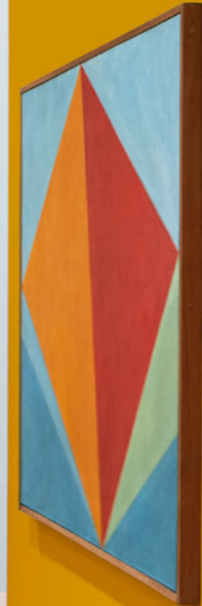


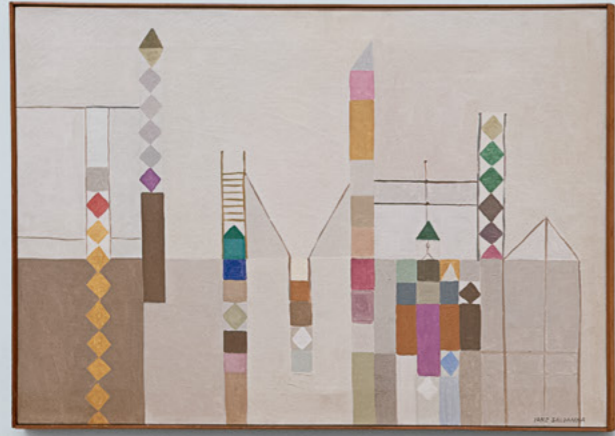


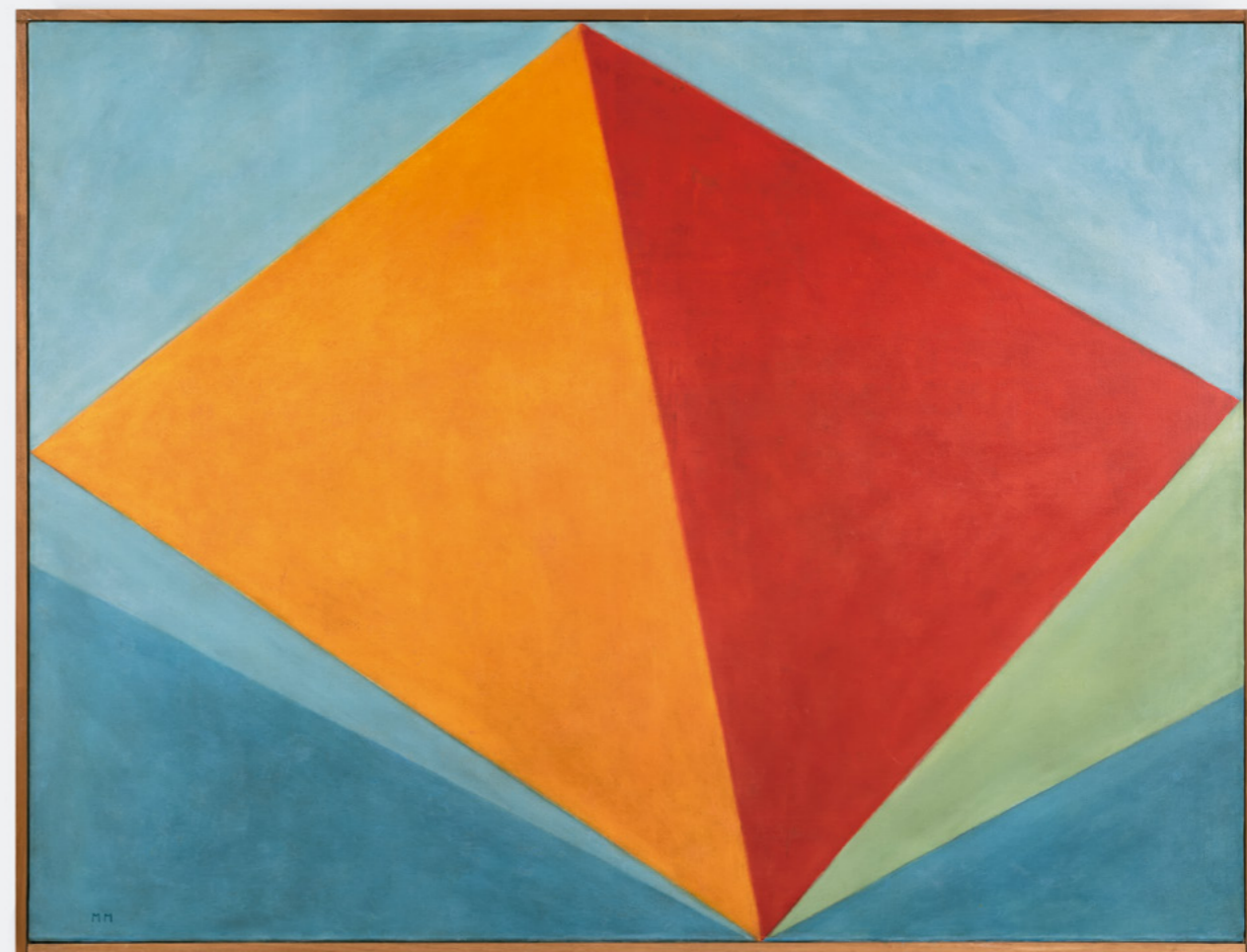














Introduction

Luisa Duarte
Daniela Avellar

There was a surprise reaction when, in the 1980s, it was discovered that ancient Greek statues were originally multicolored—a fact revealed through microscopic analysis using ultraviolet light, which showed traces of pigment on the polished, stark white marble. Over time, weathering wore away the paint that had once adorned details such as columns, skin, faces, mouths, hair, and eyes. The primacy of white thus emerges as the result of a particular way of narrating a history that erased color.

To Inhabit Color is a group exhibition that runs counter to this historically constructed sterility. It proposes thinking about color beyond its strictly formal dimension, animating a range of hues that restore a chromatic understanding shaped by experience, subjectivity, and everyday life. The exhibition's title is inspired by the eponymous essay written by Lygia Pape in 1988, in which the artist describes the suburban housing and architecture of Rio de Janeiro as producing a distinct, lived form of intelligence through the use of color.¹

Three thematic sections structure the exhibition, which conceives of the full color spectrum as an active field capable of generating a wide range of emotions and perceptions. One of these sections stands in direct opposition to chromophobia—that is, a kind of reticence in the face of color.² Here, saturated and vivid hues assert that there is no neutral position when it comes to color. In the second section, chromatic investigation unfolds through empirical observation and subtle tonal variation, approaching an almost meditative experience. It is as if we might ask: what happens when one hue is placed next to another? An orange beside a green reads differently from how it does next to a pink.³ Once again, color becomes a site where experience

and transmission intertwine. Each color produces distinct states—at times soothing, at others stimulating—and it is no coincidence that in English the name of a color (blue) also denotes a feeling of sadness. The third section brings together works related to signs of everyday life and codes associated with vernacular architecture. Here, geometric abstraction takes on vibrant contours. Gates, facades, ornaments, and improvised structures serve as points of departure.

As Renato Menezes writes in the exhibition text: “The fact is that, in Brazil, color has always been a political issue. From the watercolors of Debret to Adriana Varejão’s *Tintas polvo* (2013), from the photographs of Luiz Braga to the eroded textures of Marcone Moreira’s works, there is no room for pacified, gentle, or docile color. Not even in the whirlwind of color and matter of the paintings of Beatriz Milhazes or Jorge Guinle is there any hope of impartial, conciliatory joy.” In this sense, the chromatic debate raised by *To Inhabit Color* also seeks, in its own way, to engage with this unexpectedly critical, political, and poetic dimension embedded in the diverse uses of color by the artists brought together here.

Notes

- 1 Lygia Pape, "Morar na cor". *Arte & Ensaios*, 36, 2018.
- 2 David Batchelor, *Cromophobia*. London: Reaktion Books, 2000.
- 3 In his book *The Interaction of Color*, Josef Albers wrote: "If someone says 'red' (the name of the color) and there are fifty people listening, one can expect that there will be fifty reds in their minds. And surely all these reds will be very different."





Abraham Palatnik *Objeto cinético CK-8*, 1966–2005
Beatriz Milhazes *Bambu em amarelo e marrom*, 2015/2016



To Inhabit Color

Renato Menezes

Political Color

In 1990, the Italian art historian Luciano Bellosi used the term *pittura di luce* to identify a certain type of painting that emerged during the *Quattrocento* in Tuscany, characterized by the use of bright, almost fantastical colors in the construction of geometric perspective.¹ Paolo Uccello and Piero della Francesca, among others, would thus have surpassed the rigor of science, measurement, and Florentine austerity with a total, intuitive, atmospheric painting. The gentle light and fresh climate of Central Italy offered these artists a kind of subtle deviation from a technical protocol, an exception that confirms the Tuscan vocation for intellectual, philosophical painting. The *pittura di luce* inaugurates a tradition in which light fully governs color, which explains why, years later, Nicolas-Antoine Taunay, a painter trained in Neoclassicism, who struggled with the intensity of the Brazilian sun that flattens spatial planes and overheats the palette, preferred the sun of Rome and the sky of Italy.²

The fact is that, in Brazil, color has always been a political issue. From the watercolors of Debret to Adriana Varejão's *Tintas polvo* (2013), from the photographs of Luiz Braga to the eroded textures of Marccone Moreira's works, there is no room for pacified, gentle, or docile color. Not even in the whirlwind of color and matter of the paintings of Beatriz Milhazes or Jorge Guinle is there any hope of impartial, conciliatory joy. From them always erupts a kind of critical tension that reinforces, in the image of Brazil, the stereotypes of carnivalesque tropicity and the exuberance of mixed-race bodies, only to then bring forth, within the "spectacle of races,"³ the indelible traces of colonial violence.

Modern Color

When Henri Matisse wrote, in "Notes of a Painter" (1908), that what he dreamed of was "an art of balance, of purity and serenity, devoid of troubling or depressing subject matter," and that it should be "a soothing, calming influence on the mind, something like a good armchair which provides relaxation from physical fatigue,"⁴ he could not have imagined the degree of radicalism that Hélio Oiticica would embrace five decades later, when he began to enact the passage from the plane to space through color. "I no longer want the support of the canvas, an *a priori* field in which to develop the 'act of painting', but rather that the very structure of this act takes place in space and time. It is not only a change of media, but of the very concept of painting as such [...],"⁵ wrote Oiticica in 1962.

In *A invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe* (1977), Oiticica expands the experience of "entering color," only timidly suggested by the stacked structures of utopian diction painted by Maria Leontina. It also prepares the ground for Montez Magno to detect, in popular architecture, an abstract vocation and a capacity for formal synthesis that gradually extracts from the "constructive will" of Brazilian art its formalist and ornamental veneer, replacing it with an intelligence born from precariousness and urgency. In Brazil, the experience of color, which is a cornerstone of modern artistic thought, was never satisfied with mere sensory dilettantism, a stage of confrontation between "man and his desire":⁶ here, it became a space for investigating the country, reflecting on its constructive potential, but also on its insatiable drive toward destruction.

Lived Color

In *To Inhabit Color*, part of her master's thesis "Catiti-Catiti na Terra dos Brasis" (1980), Lygia Pape writes that "the architectural manifestations in the outskirts of Rio de Janeiro are characterized by a visual animation that organizes the gaze into chromatic revelations that set the landscape ablaze with reds, yellows, or patches of blue."⁷ Intuitively, Pape seems to move beyond the two-dimensionality of the "washed-out colors" of Anna Mariani's *Pinturas e Platibandas* (1987), or even earlier, the formal developments of Volpi's vernacular knowledge, instead locating in the suburban architecture of Rio de Janeiro a genuine connection between the population and color. This connection, revealed in the "skin of habitation," indeed seems to renew itself time and again as metonymy: the "green and pink" of Mangueira samba school, the red and black the Flamengo football team, the Complexo do Amarelinho (Yellow Housing Complex) in Irajá, the Red and Yellow expressways that cut across the city, and many other forms of marking identity or public space through color, intermittently interrupt, at least in the realm of imagination, a landscape that is increasingly gray, cemented, and mirrored.

This exhibition, "To Inhabit Color", borrows the title of Lygia Pape's essay and brings together dozens of artists from different backgrounds and generations who have approached color as a problem, or, conversely, have given the problem the color with which they saw themselves reflected in the mirror. For, as Clarice Lispector wrote, "one must understand the violent absence of color in a mirror in order to recreate it, just as one would recreate the violent absence of taste in water."⁸

Notes

- 1 Neville Rowley, "Pittura di luce: genèse d'une notion". *Studiolo* 5, 2007.
- 2 Lilia M. Schwarcz, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- 3 Lilia M. Schwarcz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil — 1870–1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 4 Henri Matisse (2004), "Escritos e conversas sobre a arte" in *A pintura: textos essenciais*, vol. 6. São Paulo: Editora 34, p. 120.
- 5 Hélio Oiticica, "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade". *Habitat*, 70, São Paulo, 1962.
- 6 Vera Beatriz Siqueira, "A floresta geométrica de Paul Claudel: fronteira entre dois mundos". *ARS*, São Paulo, 15(31), 2017.
- 7 Lygia Pape, *Morar na cor*. *Arte & Ensaios*, n. 36, 2018.
- 8 Clarice Lispector, *Água-Viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.



Índice de obras [Artwork index]

ABDIAS NASCIMENTO PP. 35, 47

Eclipse de Oxóssi, 1971
acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
86.2 × 59 cm
[34 × 23 ¼ in]

P. 61

O Rio amarelo N.2, 1971
acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
121.5 × 60.5 cm
[47 7/8 × 23 7/8 in]

ABRAHAM PALATNIK PP. 41, 48

Objeto cinético CK-8,
1966–2005
tinta industrial, madeira,
metal, imãs e motor
[industrial paint, wood,
metal, magnets,
and motor]
120 × 40 × 40 cm
[47 ¼ × 15 ¾ × 15 ¾ in]
Ed.: 5/7

ADRIANA VAREJÃO PP. 8, 12

Polvo Color Wheel III, 2014
óleo sobre tela
[oil on canvas]
ø 100 cm
[ø 39 3/8 in]

P. 12

Tintas polvo, 2013
tintas à óleo, madeira
e acrílico
[oil paints, wood
and acrylic]
36 × 51 × 8 cm
[14 1/8 × 20 1/8 × 3 1/8 in]

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD

P. 33
Vaso com flores, 1935
óleo sobre tela
[oil on canvas]
83 × 70 cm
[32 5/8 × 27 1/2 in]

ALFREDO VOLPI PP. 13, 19

Sem título [Untitled],
déc. 1970 [1970's]
têmpera sobre tela
[tempera on canvas]
136 × 68 cm
[53 1/2 × 26 3/4 in]

PP. 34, 44

Faixas e mastros,
déc. 1970 [1970's]
têmpera sobre tela
[tempera on canvas]
68 × 102 cm
[26 3/4 × 40 1/8 in]

ALUÍSIO CARVÃO P. 25

Sem título [Untitled], da
série [from the series]
A batalha, déc. 1960
[1960's]
óleo sobre tela
[oil on canvas]
33,3 × 41,4 cm
[13 × 16 1/8 in]

AMELIA TOLEDO

Sem título [Untitled],
s.d. [n.d.]
acrílica sobre juta
[acrylic on jute]
díptico, 209.5 × 79.4 cm
(cada)
[diptych, 82 1/2 × 31 1/4 in
(each)]

ANA CLAUDIA ALMEIDA

Sem título [Untitled], 2021
pastel oleoso e caneta
marcador sobre papel
algodão
[oil pastel and marker pen
on cotton paper]
112.5 × 78 cm
[44 1/4 × 30 3/4 in]

ANDRÉ RICARDO

P. 26
Sem título [Untitled], 2021
têmpera sobre linho
[tempera on linen]
150 × 90 cm
[59 × 35 3/8 in]

ANISH KAPOOR

P. 53
Sem título [Untitled], 1999
alumínio policromado
[polychromed aluminum]
ø 196.5 × 46 cm
[ø 77 3/8 × 18 1/8 in]

ANTONIO BALLESTER MORENO

PP. 4, 27
Rojo, 2024
acrílica sobre juta
[acrylic on burlap]
200 × 145 cm
[78 1/2 × 57 in]

ANTONIO BANDEIRA PP. 20, 22

Sem título (Vermelho)
[Untitled (Red)], 1959
óleo sobre tela
[oil on canvas]
100 × 81 cm
[39 3/8 × 31 7/8 in]

P. 38

O Dia, 1962
óleo sobre tela
[oil on canvas]
46 × 55 cm
[18 7/8 × 21 5/8 in]

AVAF

P. 28

Abduzida (Fiz a Lôka),
2023
acrílica sobre chapa duplex
de papel kraft ondulado
[acrylic on corrugated kraft
paper duplex board]
78.5 × 111.5 cm
[30 7/8 × 43 7/8 in]

BEATRIZ MILHAZES

P. 49

*Bambu em amarelo e
marrom*, 2015/2016
serigrafia sobre papel
[screenprint on paper]
66.5 × 30 cm
[26 1/8 × 11 3/4 in]

CARLOS VERGARA

PP. 60–61

Série *Natureza Inventada*,
2014
acrílica e pigmentos
naturais sobre lona preta
[acrylic and natural
pigments on
black canvas]
110 × 180 cm
[43 1/4 × 70 7/8 in]

CÍCERO DIAS

Composição geométrica,
1948
óleo sobre tela
[oil on canvas]
80 × 100 cm
[31 1/2 × 39 3/8 in]

DUDI MAIA ROSA P. 24

Sem título [Untitled], 2023
resina poliéster pigmentada
e fibra de vidro
[pigmented polyester resin
and fiberglass]
174.5 × 107 × 5 cm
[68 1/2 × 42 × 2 in]

ELVIS ALMEIDA

Tomate cereja, 2023
óleo sobre tela
[oil on canvas]
30 × 20 cm
[11,8 × 7,8 in]

ERIKA VERZUTTI

Matrix, 2021
acrílica sobre bronze
[acrylic on bronze]
25 × 19 × 3,5 cm
[9,8 × 7,4 × 1,3 in]

FRANK STELLA

PP. 14, 28–29

Hacilar Level IIA, 2000
esmalte uretano epóxi
sobre alumínio fundido
[urethane enamel epoxy
on aluminium cast]
183 × 190,5 × 78,5 cm
[72 × 74 3/4 × 30 3/4 in]

HÉLIO OITICICA

P. 37

Metaesquema, s.d. [n.d.]
guache sobre cartão
[gouache on paperboard]
49 × 62 cm
[19 1/4 × 24 3/8 in]

IONE SALDANHA

P. 13

Bamboo, 1960
acrílica sobre bambu
[acrylic on bamboo]
186 × 11 × 11 cm
[73 1/4 × 4 3/8 × 4 3/8 in]

PP. 13, 18

Sem título [Untitled], 1966
óleo sobre tela
[oil on canvas]
29 × 36 cm
[11 3/8 × 14 1/8 in]

Sem título [Untitled], 1966

óleo sobre tela
[oil on canvas]
29 × 36 cm
[11 3/8 × 14 1/8 in]

PP. 40, 60

Aparelhos, 1956
óleo sobre tela
[oil on canvas]
64 × 91 cm
[25 1/4 × 35 7/8 in]

JANAÍNA TSCHÄPE

Sem título, s/d
[Untitled, n.d.]
óleo sobre tela
[oil on canvas]
150 × 100 cm
[59 × 39 3/8 in]

JORGE GUINLE

CAPA, PP. 34–35

Polka dance, 1985
óleo sobre tela
[oil on canvas]
190 × 190 cm
[74 3/4 × 74 3/4 in]

JUDITH LAUAND

PP. 5, 50

Sem título [Untitled], 1976
acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
60 × 60 cm
[23 5/8 × 23 5/8 in]

LUCIA KOCH

Dupla {AB1107 + VI715},
2014
alumínio e acrílico
[aluminium and acrylic]
40 × 60 × 7 cm
[15 3/4 × 23 5/8 × 2 3/4 in]

PP. 21, 23

Night fever, 2009
impressão digital sobre
papel fotográfico
[print on photographic paper]
124 × 214 cm
[48 7/8 × 84 1/4 in]
Ed.: 4/6 + 2 P.A. [A.P.]

LUIZ BRAGA

P. 42

*Barraca Vermelha em
Salinas*, 2009
pigmento sobre papel
fotográfico de algodão
pigment print on
Photographic
cotton paper
70 × 105 cm
[27,6 × 41,3 in]
Ed.: 5 + 2 P.A. [A.P.] (3/5)

LUIZ ZERBINI

P. 30

Serra do luar, 2014
acrílica sobre tela
[oil on canvas]
240 × 240 cm
[94 1/2 × 94 1/2 in]

LYGIA PAPE

Sem título [Untitled], 2002
serigrafia sobre papel arroz
[screen printing on paper]
31,5 × 42 cm
[12 1/4 × 16 1/2 in]

MARCONE MOREIRA

P. 37, 38

Sem título [Untitled], da
série [from the series]
Tabuleiros, 2025
madeira de embarcação
[boat wood]
83 × 46 cm

MARIA LEONTINA

PP. 41, 54

Episódios, 1958
óleo sobre tela
[oil on canvas]
54.5 × 33 cm
[21 1/2 × 13 in]

MARIANA PALMA

P. 32

Sem título [Untitled], 2026
óleo e acrílica sobre tela
[oil and acrylic on canvas]
95 × 95 cm
[37 3/8 × 37 3/8 in]

MIGUEL RIO BRANCO

P. 3

*Parede rosa com homem e
lampadas*, 1979–2026
impressão pigmentada
sobre papel Photo Rag
Baryta 315gr
[pigment print on 315 gsm
Photo Rag Baryta paper]
90 × 60 cm
[35 3/8 × 23 5/8 in]
Ed.: 1/15

P. 39
Entrando no azul,
1984–2026
impressão pigmentada
sobre papel Photo Rag
Baryta 315gr
[pigment print on 315 gsm
Photo Rag Baryta paper]
60 × 90 cm
[23 5/8 × 35 3/8 in]

MILTON DACOSTA
P. 55

Em vermelho, 1958
óleo sobre tela
[oil on canvas]
22 × 27 cm
[8,6 × 10,6 in]

MONTEZ MAGNO
PP. 34, 39, 43
Sem título [Untitled], 1984
óleo sobre tela
[oil on canvas]
110 × 143,5 cm
[43 1/4 × 56 1/4 in]

NAM JUNE PAIK
P. 5
T'ang Dynasty, 1988
acrílica sobre tela e
antenas de TV
[acrylic on canvas and
TV antennas]
dimensões variáveis
[variable dimensions]

PAULO PASTA
PP. 1, 36, 38
Sem título [Untitled], 2025
óleo sobre tela
[oil on canvas]
130 × 170 cm
[51 × 67 in]

RAFAEL KAMADA
Sem título [Untitled], 2025
óleo sobre tela
[oil on canvas]
60 × 50 cm
[23 5/8 × 19 3/4 in]

Sem título [Untitled], 2025
óleo sobre tela
[oil on canvas]
30 × 40 cm
[11 3/4 × 15 3/4 in]

P. 38
Sem título [Untitled], 2025
óleo sobre tela
[oil on canvas]
80 × 60 cm
[39 3/8 × 31 1/2 in]

RODRIGO CASS
PP. 4, 13, 26
A Social Revolution, 2017
concreto e tempera
sobre linho
[concrete and tempera
on linen]
60 × 55 cm
[23 5/8 × 21 5/8 in]

SOL LEWITT
P. 11
Sem título [Untitled], 1992
guache sobre papel
[gouache on paper]
55,9 × 25,1 cm
[22 × 8 3/4 in]

TOMIE OHTAKE
Sem título [Untitled], 1981
óleo sobre tela
[oil on canvas]
40 × 40 cm
[15 3/4 × 15 3/4 in]

YVES KLEIN
PP. 29, 31
La Terre Bleue (RP7),
1957–1988
pigmento IKB e resina
sintética sobre molde
de gesso
[IKB pigment and synthetic
resin on plaster molding]
34,9 × 17,8 × 17,8 cm
[13 3/4 × 7 × 7 in]
Ed.: 279/300

Carnavalizar: método e invenção

[*Carnavalizar*: Method and Invention]

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

curadoria [curatorship]

Luisa Duarte
Daniela Avellar

texto [text]

Renato Menezes

expografia [exhibition design]

Julio Shalders

cenotécnica [set design]

Matheus Antonio

fotografia [photography]

Edouard Fraipont
Mario Grisolli

revisão [proofreading]

Duda Costa

tradução [translation]

viniciux da silva

montagem [handling]

Patrick Anderson
Guimarães Andrade
Pedro Henrique Araujo Dias
da Costa
Los Montadores – Alexandre
Portugal e Jorge Nascimento

sinalização [signage]

Profissional

CATÁLOGO [CATALOG]

concepção geral

[general concept]
Giovanni Bianco

projeto gráfico [graphic design]

Elaine Ramos
Julia Paccola
Ana Lancman

produção gráfica

[graphic production]
Amauri Souza

impressão e tratamento de cor

[printing and color correction]
Ipsis Gráfica e Editora S/A

preparação de texto

[copyediting]
Cecília Rocha

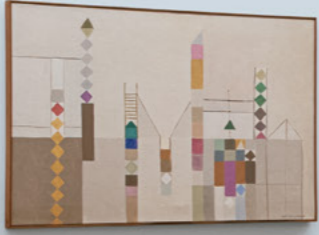
revisão [proofreading]

Hudson Rabelo
Tanja Baudoin

Agradecimentos

[Special thanks]

Adriana Varejão
André Schwartz
Anita Schwartz
Carlos Brasil
Carlos Fernando Brasil Chaves
Gustavo Rebello
Hecilda e Sergio Fadel
Helena Uchôa Cavalcanti
Henrique Meneghelli Nunes
de Souza
Hurst Capital
Isabela e Mário Galvão
Jones Bergamin
José Salim Mattar Junior
Luísa Uchôa Fonyat de Oliveira
Miranda
Mario Campos
Ricardo Strauss
Romero Pimenta
Sofia Paz
Suzana Martins



Flexa

sócio-fundador e diretor geral
[founder and general director]

Pedro Buarque

curadora assistente
[assistant curator]

Daniela Avellar

sócia-fundadora e diretora
artística [founder and artistic
director]

Luisa Duarte

pesquisa [research]

Joyce Delfim

produção [production]

Gabriela Mexias

Julia Rebello

sócia-fundadora e diretora
comercial [founder and
sales director]

Maria Ferro

logística [logistics]

Douglas Teixeira

Suzana Guedes

sócio-fundador [founder]

Antonio Almeida

coordenador de montagem
[handling coordinator]

Thiago Machado

sócio-fundador [founder]

Carlos Dale Júnior

montadores [handlers]

Marcinei de Andrade Martins

Tiago Ferreira

COO [chief operating officer]

Igor Goulenko

assistente de galeria
[gallery assistant]

Agatha Freires

diretor de operações
[operational director]

Manoel Araujo

acervo [collection]

Natália Campos

vendas [sales]

Luiz Zampar

Nina Kleinman

Victor Catani

manutenção [maintenance]

Genival da Silva

Maria Aparecida Pereira Silva

assistente de vendas

[sales assistant]

Lucas Lage

coordenadora de comunicação
[communications coordinator]

Ana de Souza Dantas

Este catálogo compõe a coleção de publicações desenvolvidas no contexto das exposições realizadas na Flexa.

[This catalog is part of a series of publications developed in the context of exhibitions held at Flexa.]

COLEÇÃO FLEXA [FLEXA SERIES]

01

Rio: a medida da terra

[The Measure of Land]

02

A noite dos clarões: ecos do surrealismo e outras cosmologias

[The Lightning-Filled Night: Echoes of Surrealism and Other Cosmologies]

03

Um olhar afetivo para a arte brasileira: Luiz Buarque de Hollanda

[An Affective Take on Brazilian Art: Luiz Buarque de Hollanda]

04

Em busca do tempo roubado

[In Search of Stolen Time]

05

Construção no vento

[Construction in the Wind]

06

Tudo entoa: sentidos compartilhados entre humanos e não-humanos

[Everything Sounds: Shared Meanings Between Humans and Non-Humans]

07 / 08

Lá e cá: deslocamentos construtivos

[Here and There: Constructive Displacements]

—

Marlene Almeida: veios da terra

[Marlene de Almeida: Veins of the Soil]

09

Carnavalizar: método e invenção

[Carnavalizar: Method and Invention]

10

Morar na cor

[To Inhabit Color]

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Morar na cor; curadoria/curated by Luisa Duarte, Daniela Avellar; texto crítico/critical text Renato Menezes; expografia/exhibition design Julio Shalders. — Rio de Janeiro: Arquipelago Galeria, 2026.

ISBN 978 65 9839 768 5

1. Arte contemporânea brasileira I. Duarte, Luisa.
II. Avellar, Daniela. III. Menezes, Renato.
IV. Shalders, Julio.

26-335652.0

700.74

Aline Grazielle Benitez, bibliotecária — CRB-1/3129



FLEXA

+55 21 3170 2327

flexa@flexagaleria.com

Rua Dias Ferreira, 214 — Leblon

22431-050 — Rio de Janeiro, Brasil

flexagaleria.com | [@flexa.galeria](https://www.instagram.com/flexa.galeria)



Acesse a versão digital dos catálogos
escaneando este qr code

