

MATERIAL DIDÁTICO

Programa Educativo
Fundação Iberê Camargo

Dentro do Traço, Mesmo

(...) a gravura não é tão essencialmente distinta de outras artes. É uma arte sóbria, mais sóbria que outras porque nesta coleção é sobretudo em preto-e-branco quando muita outra arte é uma explosão de cores ou um bricabraque de objetos imersos em instalações feéricas e barulhentas. É uma arte por vezes do pequeno, distinta e distante das grandes telas dos novos vídeos luminosos das imensas bienais. É reproduzível (mas não muito) num momento em que novamente muito da grande arte (ou da arte grande, em todo caso) se quer outra vez irrepetível porque site específico. É um exercício de algum conservadorismo num momento em que a norma do dia é a experimentação levada ao limite e além do limite. E é também uma revisão das próprias bases (...) É por vezes um exercício de arte e é, outras vezes, uma obra. A gravura é muita coisa que outras artes igualmente são e muita coisa que só ela pode ser. Como todas as outras – e isso fica claro numa coleção que busca intencionalmente a vinda de artistas que não são gravadores – cercada ela mesma de incertezas revisitadas e irresolvidas ambiguidades. (COELHO, 2009, p. 20)

Desde 1999 o Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura, coordenado pelo artista Eduardo Haesbaert, impressor de Iberê Camargo durante quatro anos, recebe artistas para uma semana de criação e experimentação com a gravura em metal, dando continuidade a uma prática que Iberê manteve como um dos pilares da sua arte e com a qual contribuiu enormemente. “Um artista é convidado a passar uma semana na Fundação fazendo gravura, aprendendo a fazer gravura, vendo fazer gravura. Sem grandes compromissos, sem demasiadas normas pré-fixadas. (...) Não é convocado a fazer uma obra-prima – embora sempre exista um desafio embutido no convite. Ele ou ela é apenas convidado a experimentar, a provar, a ver-se em outra chave.”¹

A exposição “Dentro do Traço, Mesmo”, com curadoria de Teixeira Coelho, apresenta o conjunto de gravuras produzidas pelos artistas que participaram do Programa, procurando entender o que é gravura e que lugar ela tem na arte contemporânea. “Olhando o conjunto, sabendo que os artistas do Programa não são todos propriamente gravadores, a primeira pergunta que me surgiu à mente foi: afinal, que ideia ou que ideias de gravura emergem dessa coleção, que entendem esses artistas por gravura, como a vêem ou viram? E que é a gravura, afinal?”² Segundo Eduardo Haesbaert, as gravuras representam para os seus autores “apenas um exercício, um ‘descanso do guerreiro’, um meio para alguma pesquisa ou, pelo contrário, um fim em si mesmo”³. O olhar de Teixeira Coelho sobre a coleção propõem-se ao prazer da descoberta, o mesmo prazer demonstrado pelos artistas ao descobrirem novas possibilidades de expressão e, também, demonstrado nos relatos de Eduardo Haesbaert sobre a relação que desenvolveu com os artistas, compreendendo os seus objetivos e orientando os caminhos que os conduziram para a realização de suas ideias.

“Será um outro modo de dançar ao redor das gravuras desta coleção, afinal não formada com um partido pré-definido e uma meta elegida antecipadamente mas que, pelo contrário, sem se preocupar com escolas e estilos, é uma aposta constante no artista convidado e em suas opções pessoais, num Programa raro no cenário brasileiro.” (COELHO, 2009, p. 9)

Para compor este material didático, foram escolhidos trabalhos de 10 artistas que trouxeram suas trajetórias consigo. Por não serem todos gravadores, acabaram por criar gravuras que ultrapassam, muitas vezes, as técnicas tradicionais, realizando trabalhos inovadores e com grande força poética, que ajudam a expandir a compreensão do que é gravura nos dias de hoje.

¹ COELHO, Teixeira. **Dentro do Traço, Mesmo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P. 10

² idem, p. 11

³ idem, p. 11

O que conhecemos como gravura hoje compreende vários conceitos distintos. O primeiro conceito vem da sua história: a gravura surgiu para desempenhar a função do que hoje é a indústria gráfica. A gravura era, então, um instrumento de comunicação de massas e servia como um meio de divulgação e de reprodução de desenhos e pinturas com propósito de informação. O segundo conceito surgiu com o desenvolvimento da indústria gráfica, quando a gravura passou a ser uma técnica artística utilizada para criar exemplares múltiplos de uma obra de arte que, de outra forma, existiria apenas como um exemplar único. Para alguns artistas a gravura é definida por métodos e técnicas rígidos herdados de outros tempos. Para outros é um campo para questionar e desafiar estas regras. Com o conceito de que o meio gera a imagem, estes últimos artistas tratam de extrair novas imagens das inovações e hibridismos técnicos empregados na gravação. Finalmente há um quarto conceito, o de reprodutibilidade, representado por artistas que enfatizam a multiplicidade dos resultados acima das técnicas empregadas, seja esta tradicional ou inovadora. Hoje percebemos a gravura como um campo que reúne técnicas tradicionais seculares e técnicas industriais modernas, que surgiram com o desenvolvimento da própria gravura, em um diálogo de meios de obtenção, transposição e reprodução de imagens que corroboram juntos para produzir novos resultados, em um processo híbrido.

Luis Camnitzer

A Gravura: contextualização histórica

A impressão de imagens é uma atividade pertencente ao ser humano desde os tempos mais antigos. O conceito de fixação da imagem em uma superfície ou recinto acompanha o homem desde os tempos pré-históricos, quando a impressão de uma figura era gravada nas paredes das cavernas. Os povos antigos também utilizaram-se de diversos objetos e texturas para a gravação de figuras, que adornavam suas moradias.

Uma grande mudança ocorre com a invenção do papel, feita pelos chineses por volta do ano 105 da era cristã. Tem início o processo de desenvolvimento da impressão, que seguiria nos próximos anos e séculos, tornando possível, posteriormente, a impressão em massa. Contudo, somente no século XII é que o papel chega à Europa. Com isso, o Continente Europeu passou a conhecer e produzir impressões sobre papel a partir de relevos esculpidos em madeira (xilogravura), que já eram conhecidos e apreciados pelos chineses desde o século II. A utilização da xilogravura na Europa dá-se, num primeiro momento, à confecção de cartas de baralho e de mementos religiosos. A primeira xilogravura datada é de 1423, com uma imagem de São Cristóvão.

Os primeiros livros impressos por meio de xilogravura e gravura em metal surgem no século XV. A consolidação das técnicas da gravura em metal e o seu amadurecimento acontecem nos séculos seguintes. A gravura em metal permitiu maior liberdade ao artista, tanto na forma de gravar, quanto na possibilidade de maiores edições a partir de uma única matriz. A primeira técnica de gravação foi a do buril, que gravava de forma direta no metal, e dependia de uma mão firme do artista e muito habituada com o material, não admitindo possíveis erros. A técnica de água-forte trouxe aos artistas, em 1513, a condição de gravar na matriz de forma indireta, produzindo um traço mais livre, suave e difuso e, ainda, a possibilidade de correção de traços indesejáveis.

“No século XVIII, a água-forte e o buril estão tão desenvolvidos que os artistas combinam as duas técnicas no mesmo trabalho. E acabam surgindo novas técnicas, como o verniz mole, a água-tinta, à maneira do crayon, que possibilitam enriquecer texturas, tons e planos de cor”.⁴

Podem-se destacar três grandes artistas, que com as técnicas da gravura e nas suas épocas, desenvolveram linguagens adequadas à sua estética e expressividade. Foram eles: Albrecht Dürer (1471-1528), Rubens (1577-1640) e Francisco Goya (1746-1828).

Nos séculos XIX e XX a gravura já não servia mais como meio de impressão para o campo industrial, o que só aumentou o seu valor entre os artistas, que continuaram a aperfeiçoá-la e explorá-la, adequando-a aos seus motivos estéticos, o que ainda se evidencia nos dias atuais. Os impressionistas ficaram admirados com o colorido das xilografuras vindas do Japão, os expressionistas alemães utilizaram-na como forma de elevar o drama vivido dentro de sua realidade sócio-política-econômica. Novas técnicas foram surgindo e abrindo portas para as artes e indústrias gráficas, como, em 1920, a impressão em linóleo e a serigrafia.

⁴ FAJARDO, Elias, SUSSEKIND, Felipe, VALE, Marcio do. Oficinas: Gravura. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999. P. 20

Artes Gráficas e impressão

No século XV, o alemão Johannes Gutenberg inventa a moderna técnica das artes gráficas. O processo de Gutenberg mostrou-se bem mais maleável, permitindo o uso da folha nos dois lados, apresentando maior qualidade e nível gráfico.

Em 1878, o tcheco Karl Klietsch desenvolveu a rotogravura e no começo do século XX foi criado o *offset*, “cuja utilização industrial começou nos Estados Unidos na década de 1900, e que funciona através de transmissão direta da imagem, impressa primeiro em um rolo de borracha, que a transporta depois ao papel. Os sucessivos avanços nessa área alcançaram um novo marco com a reprodução de ilustrações e fotografias em cores, as quais foram possíveis pela descoberta de que apenas três cores básicas combinadas – amarelo, magenta e ciano – são suficientes para produzir todas as demais. A combinação dessas cores básicas em três impressões sucessivas no papel permitiu reproduzir qualquer tonalidade desejada”.⁵

O *offset* tornou-se um dos meios mais empregados para a impressão de jornais, revistas e livros, pois possibilita a reprodução de dezenas de milhares de exemplares por hora. É importante lembrar que esse processo, somente tornou-se possível com a descoberta do processo litográfico, feita pelo alemão Alois Senefelder no final do século XVIII.

A Gravura no Brasil

A gravura no Brasil desenvolve-se a partir do século XIX, com a vinda da família real portuguesa. Contudo, antes disso, a xilogravura já era usada no Nordeste, através dos folhetos de cordel. Sua utilização na região serve tanto para noticiar acontecimentos, quanto para entreter a população através de contos, romances, fábulas e crendices religiosas.

É no século XX que a gravura se afirma como meio de expressão nas artes: nas obras de artistas brasileiros como Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo e, ainda, de artistas estrangeiros como Lasar Segall e Axel Leskoschek que tornam perceptível o amadurecimento da técnica e o fortalecimento da moderna gravura brasileira do período. Nas décadas que se seguem, principalmente décadas de 50 e 60, um clima de possibilidades se abre para os artistas, que “devoram” as alternativas estéticas oferecidas pela gravura e abusam dela na busca de suas linguagens. Fazendo, a partir dela, cenário para a sua realidade interior e exterior e utilizando, a partir do resultado que a gravura oferece, a exposição de suas críticas, anseios, verdades, lirismos, ufanismos, pluralismos ou ainda vazios. Grandes nomes aparecem para atestar que dentre a história da gravura brasileira estará Carlos Scliar, Marcelo Grassmann, Anna Bella Geiger, Fayga Ostrower, Maria Bonomi e outros, deixando muitos seguidores e amantes da técnica da gravura até os dias atuais.

Impossível deixar de citar o nome de Iberê Camargo nessa passagem, que unicamente tornou possível a exposição “Dentro do Traço, Mesmo”, por sua tenaz vontade de experimentar, recriar e aprender as ofertas que a gravura em metal e suas técnicas têm a proporcionar a um artista moderno com muita sede de produzir. Experimentar é a palavra que mais perfeitamente se encaixa, tanto para Iberê, quanto para os artistas que participaram do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura. Dentre os artistas participantes, alguns já haviam experimentado as técnicas da gravura em metal, e outros nunca haviam saboreado o prazer de estar com uma ponta-seca ou buril nas mãos, instrumentos esses pertencentes à Iberê Camargo, o qual, como bem destacou o curador da exposição Teixeira Coelho “considerava a prática da gravura o pilar de sua arte”.⁶

⁵ Nova Enciclopédia Barsa. Rio de Janeiro – São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações LTDA., 1997, volume 8, p. 41.

⁶ COELHO, Teixeira. **Dentro do Traço, Mesmo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P. 10

A gravura enquanto técnica de reprodução Uma breve reflexão

É impossível não considerar dois fatores fundamentais quando se trata de gravura: a matriz (original?) e a cópia (reprodução).

Após séculos de desenvolvimento de diferentes técnicas de gravura (xilogravura e gravura em metal), é a partir do século XIX, com o surgimento da litografia, que o desenho torna-se íntimo colaborador da imprensa gerando uma profusão de textos ilustrados. Contudo, neste mesmo século surge a fotografia para suplantar, junto à imprensa, o papel do desenho e da gravura.

A fotografia eliminou a mediação do desejo entre o olho e a mão. A objetiva do aparelho fotográfico permitiu que o olho captasse a imagem mais rapidamente. Só então a reprodução pôde se concretizar em um ritmo mais acelerado passando da casa das dezenas para os milhares.

Com a invenção da fotografia surge um novo dado que se torna imprescindível da produção: o aparelho. Este (assim como a matriz, na gravura) aparece como uma “estrutura perfeitamente ajustada ao âmago de determinada situação.”⁷ O aparato “científico” torna-se então inseparável do resultado final, não há como não evidenciá-lo. Em grande número de casos ele é o gerador da imagem exibida (ela é produzida através dele). Este novo recurso, nas técnicas de reprodução, opera transformações de caráter conceitual na produção artística. Principalmente após o desenvolvimento da arte moderna que questionou a ideia Renascentista de acabamento, definida por Teixeira Coelho como a arte de “fazer desaparecer tudo o que mostra ou sugere a sua fabricação.”⁸

Porém, com o advento das técnicas de reprodução, até na mais perfeita cópia falta sempre algo: “o *hic et nunc* da obra de arte.”⁹ Algo este que pode ser interpretado como um dos aspectos que confere “aura” à obra, ou seja, os valores de autenticidade e unicidade.

Walter Benjamin desenvolveu esse conceito de “aura” levando em consideração o valor de culto que muitos objetos, hoje obras de arte, tiveram em um primeiro momento. Como, por exemplo, a estátua de Vênus, que era antes para os gregos um objeto de culto e mais tarde para os clérigos da Idade Média a materialização de um ídolo maléfico: “gregos e medievais tomavam em conta essa Vênus pelo que ela encerrava de único, sentiam a sua aura.”¹⁰

Uma das conseqüências das novas técnicas de reprodução foi um deslocamento do original para a matriz e, ao mesmo tempo, um processo de miniaturização deste, como observa Teixeira Coelho em seu contato com a coleção de gravuras gerada pelo Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura: “Penso nesta questão da reprodutibilidade porque várias peças desta coleção colocam em pauta o tema da miniatura, do *pequeno tamanho*.”¹¹

A miniaturização gera um fenômeno interessante que afeta os suportes da obra. Esta, ganha novas possibilidades em novos espaços. Sabemos que somente a partir do século XIX é que produções artísticas ganham a permissão de serem expostas a um grande público. Como, por exemplo, os afrescos que se deslocam das paredes de Igrejas e Abadias e ganham telas e bastidores.

Como apontado por Walter Benjamin, o processo de miniaturização, oferecido pelas novas técnicas de reprodução, proporcionam um fator que destituiu de “aura” a obra de arte. Levando em consideração esse processo Teixeira Coelho busca, através de um recurso expositivo, restituir uma “aura” às gravuras quando opta por exibí-las, “nuas ao olhar”, ou seja, sem a intermediação do vidro ou da moldura. Deixando, desta forma, mais explícitos os aspectos táteis da gravura que “denunciam” o seu aparelho (a matriz), evidenciando nestas a mão do artista, que no caso da gravura em metal, age diretamente sobre a chapa de metal a partir de uma incisão.

O curador estabelece assim um valor do traço para a gravura tornando a realidade do objeto “tanto humana quanto espacialmente mais próxima.”¹²

⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”.em “A idéia do cinema”. Tradução de GRUNEWALD, Lino José. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. P. 22

⁸ COELHO, Teixeira. *Dentro do Traço, Mesmo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P.21

⁹ “*aqui e agora*”

¹⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”.em “A idéia do cinema”. Tradução de GRUNEWALD, Lino José. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. P. 10

¹¹ COELHO, Teixeira. *Dentro do Traço, Mesmo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P.13

¹² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”.em “A idéia do cinema”. Tradução de GRUNEWALD, Lino José. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. P. 9

Exercícios com o Material Didático

Muitas são as atividades e possibilidades de experimentação em gravura. A simples experiência de se passar um lápis sobre uma moeda coberta por uma folha de papel, a fim de transferir a imagem da moeda para o papel, envolve todos os elementos necessários para se produzir uma gravura: a matriz, o processo de impressão e a cópia. Os exercícios abaixo são sugestões de atividades simples, que podem ser facilmente desenvolvidas em sala de aula e que proporcionam uma maior compreensão dos processos de gravação de impressão e do lugar da gravura na arte contemporânea. Indica-se, pelo menos, dois caminhos para a proposição de experimentações em gravura: um processo que visa à reprodução de uma imagem e outro que percebe a gravura como meio de experimentação sobre a matriz. No primeiro, a pesquisa consistirá em descobrir qual o meio que melhor atende às características da imagem e possibilita a unidade entre as cópias da tiragem. No segundo caso, onde a matriz será percebida como um suporte para experiências diversas, a impressão será um índice do trabalho que se realizou na matriz, um documento da experiência realizada e do gesto aplicado à matriz.

Exercício 1

Neste material, você encontra uma matriz de borracha que possibilita alguns tipos de impressão. As instruções a seguir podem ser aplicadas a matrizes criadas pelos alunos em sala de aula, utilizando materiais como EVA, papelão, acetato, bandejas de isopor, etc.

- a) Utilizando um rolo de pintura, entinta-se a matriz com guache. A seguir, coloca-se a folha de papel sobre a matriz. Com a própria mão ou com o auxílio de uma régua, pressione uniformemente o papel contra a matriz em movimento de rodo. Remova o papel.
- b) Tome um pedaço de espuma e umedeça em tinta guache. Coloque a matriz sobre o papel. Pressione levemente a espuma umedecida sobre o papel, a fim de estampar a forma da matriz vazada na folha.

Exercício 2

Uma gravura pode resultar de várias impressões sobre um mesmo suporte. Com pequenas matrizes (MDF, borracha, papelão ou outros), que podem ter formas diversas, crie uma composição sobrepondo e/ou justapondo as impressões. Dispor os materiais sobre a mesa, experimentando suas qualidades e possibilidades de impressão. Após breves testes, discutir com a turma como, a partir destes materiais, seria possível criar uma gravura com diversas impressões, mas apresentando unidade entre as cópias da sua tiragem.

Exercício 3

Uma bandeja de isopor, destas que se usam como embalagem para alimentos, pode servir como matriz para experimentar a técnica da ponta-seca. Utilizando um prego, uma agulha e um palito de madeira, desenhe sobre o isopor. Cada instrumento produzirá traços diferentes. Entinta-se a matriz de maneira que a tinta penetre no traço feito (pode-se usar o dedo). Limpe a superfície da matriz com um pedaço de pano ou estopa. Para a impressão, coloque uma folha de papel (previamente umedecida) sobre a matriz e use um rolo de massa para pressioná-la contra a matriz, transferindo o desenho para o papel. Este processo assemelha-se ao da ponta-seca utilizado na gravura em metal.

Exercício 4

Muitas superfícies e objetos apresentam texturas para a produção de impressões. Estas superfícies podem ser vistas como matrizes em potencial. Observe com atenção em sua escola ou em sua casa, as texturas do piso, das paredes, de objetos planos, etc. Tome uma folha de papel e uma barra de giz de cera. Basta colocar o papel sobre a superfície e friccionar o giz sobre a folha, obtendo uma impressão da textura através da frotagem.

Exercício 5

É possível construir uma matriz apropriando-se de diferentes materiais, como tecidos, bordados, moedas, pregos, e quaisquer outros objetos mais ou menos planos que tenham textura ou relevo. Você pode criar a sua matriz, arranjando e fixando os objetos sobre uma superfície plana. Com um rolo ou pincel, entinte a matriz e depois pressione o papel sobre ela. Também pode ser feita uma frotagem a partir desta mesma matriz.

Exercício 6

Os exercícios anteriores propõem formas de gravação e impressão que possibilitam impressão de diversas cópias de uma mesma matriz. Há, porém, um forma de impressão chamada monotipia que produz apenas uma impressão a partir da matriz. Como matriz, pode-se utilizar uma das faces de uma caixinha de CD, uma lâmina de acetato ou mesmo papelão. Pinta-se, utilizando tinta acrílica ou tinta guache, diretamente sobre a matriz. A seguir, coloca-se a folha de papel por sobre a matriz e pressiona-se com a mão. Está pronta a cópia. A matriz poderá ser utilizada novamente para se produzir outra monotipia.

É importante lembrar que ferramentas como estilete, goivas ou pontas-secas não podem ser manuseadas por crianças. Com séries iniciais, substitua estes instrumentos por tesoura sem ponta e use materiais flexíveis como matriz, auxiliando os alunos. Com alunos com coordenação motora mais desenvolvida, ressalte que os materiais cortantes ou perfurantes devem ser manuseados com muito cuidado.

Glossário

Água-forte: Processo de gravação indireto, no qual a chapa metálica é recoberta por uma camada de verniz e o desenho é feito a partir de uma ponta-seca. O resultado final surgirá da ação corrosiva do ácido (níttrico ou clorídrico) sobre os sinais encavados na placa de metal, agindo somente sobre as áreas não protegidas pelo verniz.

Água-tinta: Técnica utilizada para as áreas de tons. Consiste em pulverizar breu sobre a chapa que é aquecida até o ponto de fusão, criando uma camada de pequenos pontos impermeáveis à ação do ácido. Os pontos vão produzir o branco e as partes desprotegidas vão criar as áreas escuras, sendo que estes tons podem ir do cinza claro até o negro profundo.

Breu: Grão utilizado para técnica de água-tinta, entre outras.

Buril: Qualquer tipo de ferramenta de aço, em forma de bastão, usada para gravar, com pontas de várias formas. A ponta e a largura do lado cortante variam de acordo com a profundidade e a largura das linhas a serem gravadas.

Crayon: Pequeno bastão, às vezes montado em forma de lápis, que tem em sua composição, além de pigmento negro e aglutinantes, matéria gordurosa, indispensável para vedação no uso de mordentes. Utilizado na litografia e na gravura em metal.

Edição: Conjunto de provas, impressão e publicação, realizada de maneira ordenada, geralmente marcadas e numeradas.

Litografia: Processo planográfico e químico, baseado na repulsão entre gordura e água. Trabalha-se diretamente, como se desenhando sobre papel, com crayons, pincéis, etc., que tem em sua constituição materiais que possibilitam a posterior fixação da imagem sobre a matriz de pedra calcária.

Monotipia: Impressão única, feita a partir de uma imagem desenhada ou pintada sobre uma placa de vidro, acrílico ou metal. O papel é colocado sobre a superfície, previamente trabalhada pelo artista, e pressionado por trás, com a ajuda de uma espátula ou de uma prensa. Por não ser gravada, produz uma cópia única, não possibilita edição.

Mordente: Soluções simples de ácidos com sais. Desenvolvem uma ação corrosiva quando em contato direto com as chapas metálicas ou com material calcário. Dessa propriedade é possível a obtenção de gravuras.

Ponta-seca: Trata-se de um processo de gravação direto. A profundidade do traço depende da pressão que se faz com a ponta de aço sobre o metal. É nas rebarbas, característica deste método, que a tinta de impressão se agarra e delas depende a força da linha gravada.

Prova de estado: Exemplar de ensaio obtido por impressão, durante a execução do trabalho. A prova de estado permite ao artista avaliar o trabalho e modificá-lo, acrescentando novas intervenções ou corrigindo passos anteriores.

Bom para imprimir (B.P.I.): É a prova conclusiva, que serve de modelo para que o impressor produza a edição.

Prova de artista (P.A): Independente da tiragem impressa e numerada, o artista criador da estampa tira ou faz tirar provas extras, que reserva para seu uso. Podem ou não ser numeradas.

Prova de impressor (P.I): Prova de ensaio igual às provas de edição que, por tradição, o impressor que trabalha em colaboração com artista conserva consigo.

Processo direto: Processo de gravação onde o artista atua diretamente sobre a matriz marcando-a com uma ou diversas ferramentas.

Serigrafia: Processo industrial de estampa, baseado no princípio do estêncil. Uma superfície reticulada é vedada em alguns pontos e não permite a passagem de tinta. As áreas de imagens abertas permitem a impressão de uma ou muitas cores.

Tiragem: Nome dado a publicação de edições para o mercado. As tiragens são determinadas pelo artista e/ou o editor e são assinadas e numeradas com uma fração, em que o denominador demonstra o total da edição e o numerador o número da prova.

Xilogravura: É a técnica de gravura pelo qual se realizam entalhes em pranchas de madeira. Destacadas da superfície cavada, as linhas e/ou áreas recebem tinta e são transferidas por pressão para uma folha de papel. É o princípio mais antigo da gravura.

Fontes e referências bibliográficas

- 100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo.** São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 2005. (material educativo)
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Iberê Camargo por Achutti.** Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- ANJOS, Moacir. Adoração: Nelson Leirner. Recife: MAM Aloísio Magalhães, Brasília: Arte 21 - Escritório de arte e projetos culturais, 2003.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". em "A idéia do cinema". Tradução de GRUNEWALD, Lino José. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- BRITO, Ronaldo. **Camiri/Nelson Felix (catálogo da exposição realizada no Museu Vale do Rio Doce).** Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006. Catálogo de exposição.
- BRITO, Ronaldo. **Waltercio Caldas.** In: ARTEPESQUISA. São Paulo: MAC/USP, 1981.
- Caixa de Cultura Gravura: História e técnica.** São Paulo: Itaú Cultural, 2002. (Programa Multiplicador. Caixa de Cultura, 3)
- CAMARGO, Iberê. **A Gravura.** Porto Alegre: Sagra: DC Luzzato, 1992.
- CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- CAMARGO, Iberê. **Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondência.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.
- CHIAMOVICH, Felipe. **Panorama da Arte Brasileira 2005.** São Paulo: MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** 2ª edição, São Paulo, Lemos Editorial, 2002, p. 196.
- COELHO, Teixeira. **Dentro do Traço, Mesmo.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Waltercio Caldas.** São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- FAJARDO, Elias, SUSSEKIND, Felipe, VALE, Marcio do. **Oficinas: Gravura.** Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.
- FERREIRA, Glória (org.). **Trilogias: conversas entre Glória Ferreira e Nelson Felix, 1999-2004.** Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005.
- FIDELIS, Gaudêncio. Carlos Pasquetti. In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). **A Persistência da Pintura.** Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
- HONÓRIO, Thiago. **Ensaio – Dissertação de Mestrado.** São Paulo: USP – Escola de Comunicação e Artes, 2006.
- LEIRNER, Sheila. José Resende e o retrato fiel de uma ação. In: _____. **Arte e seu tempo.** São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MAMMI, Lorenzo. **Escultura e Desenhos.** São Paulo: 2004. Catálogo da Exposição.
- MORAES, Angélica (org). **Regina Silveira: Cartografias da sombra.** São Paulo: EDUSP, 1996.
- MOTTA, Raul Corrêa da. **Paulo Pasta: deste lado do mundo.** Rio de Janeiro: PUC-Rio Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005. 66f. Tese (Mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- Nova Enciclopédia Barsa.** Rio de Janeiro - São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações LTDA., 1997.
- PORTELLA FILHO, Paulo. **Assessorando Professores: A visita ao Museu.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 5 dez. 2003. Roteiro.
- RESENDE, José. **José Resende.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- SALDANHA, Cláudia. **Folheto do professor.** Rio de Janeiro: Mostra Rio Gravura, 1999.
- SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Série Documenta, 10).
- TASSINARI, Alberto (org.). **Amilcar de Castro.** São Paulo: Tangente, 1991
- WELKER, Mônica Peixoto. **Nelson Felix: a cruz, o tempo e o vazio.** Rio de Janeiro: PUC-Rio Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008. 124f. Tese (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- ZIELINSKY, Mônica. **Catálogo Raisoné Iberê Camargo.** São Paulo: Cosac & Naify/ Fundação Iberê Camargo, 2006.

Vídeos e filmes

- BIAVASCHI, Marta. **Iberê Camargo – matéria da memória.** Porto Alegre: Surreal, 2003. vídeo VHS 22min.
- BIAVASCHI, Marta. **O próximo e o distante na obra de Iberê Camargo.** Porto Alegre: Surreal, 2000. vídeo VHS 7min.
- Gravura e Gravadores.** São Paulo: Itaú Cultural, 2002. vídeo VHS 32min. (Programa Multiplicador. Caixa de Cultura, 3)
- FRANCA, Belisario (dir.). **Amilcar de Castro: perfil da linha.** Rio de Janeiro: Rioarte, 1989. vídeo VHS 8 min.

Sites

www.achutti.com.br
www.bolsadearte.com.br
www.cultura.gov.br
www.fundacaobienal.art.br
www.galeriabergamin.com.br
www.iberecamargo.org.br
www.itaucultural.org.br
www.joseresende.com.br
www.mac.usp.br
br.olhares.com/achutti
www.walterciocaldas.com.br

Curadoria Pedagógica Luis Camnitzer **Concepção e produção** Luciano Laner **Pesquisa e Textos** Barbara Nicolaiewsky, Carolina Mendoza, Diana Kolker, Iliriana Rodrigues, Juliana Pepl, Luciano Laner, Néfer Kroll, Rafael Silveira, Swami Silva, Valéria Payeras e Vivian Andretta. Os textos para os artistas Amilcar de Castro, Lucia Koch e Regina Silveira são de Mauren de Leon e Silvana Boone **Revisão** Equipe do Programa Educativo **Fotos** Eduardo Seidl, Egon Kroeft Neto, Fabio Del Re, Bolsa de Arte (Nelson Leirner), Editora Cosac & Naify (José Resende), Editora Pinakothek (Nelson Felix), Galeira Millan (Paulo Pasta) e Núcleo do Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul (Carlos Pasquetti, Nelson Leirner e Waltercio Caldas) **Projeto Gráfico** Fábio Zimbres **Identidade visual e diagramação** Marília Ryff-Moreira Vianna **Impressão** Gráfica Trindade **Colaboração** Eduardo Haesbaert, Marcelo Lunardi, Adriana Boff, Elisa Malcon, Elvira Fortuna e Núcleo do Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul **Agradecimentos** Eduardo Seidl, Fabio Del Re, Fernanda Ott, Bolsa de Arte, Editora Cosac & Naify, Editora Pinakothek e Galeira Millan.



Fundação Iberê Camargo

Fundação Iberê Camargo

Conselho de Curadores

Bolivar Charneski
Carlos Augusto da Silva Zilio
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Luiz Fernando Cirne Lima
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Sergio Silveira Saraiva
Willian Ling

Presidente de Honra

Maria Coussirat Camargo

Presidente Executivo

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente

Justo Werlang

Diretores

Carlos Cesar Pilla
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial

Fábio Coutinho
Justo Werlang
Gabriel Pérez-Barreiro
Maria Helena Bernardes
Moacir dos Anjos

Conselho Fiscal (titulares)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes)

Cristiano Jacó Renner
Gilberto Bagaíolo Contador

Superintendente Cultural

Fábio Coutinho

Equipe Cultural

Adriana Boff (Coord.)
Caio Yurgel
Carina Dias de Borba

Equipe de Acervo e Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert (Coord.)
Elisa Malcon
Lisiane Antunes Cardoso
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Luis Camnitzer (Curador Pedagógico)
Luciano Laner (Coord.)

Mediadores

Bárbara Nicolaievsky
Carolina Mendoza
Diana Kolker
Iliriana Rodrigues
Juliana Peppi
Néfer Kroll
Rafael Silveira
Swami Silva
Valéria Payeras
Vivian Andretta

Equipe Catalogação e Pesquisa

Mônica Zielinsky (Coord.)
Gustavo Possamai

Superintendente

Administrativo/Financeiro
Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativa/Financeira

José Luis Lima (Coord.)
Ana Paula do Amaral
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Marcello Rubim
Maria Lunardi
Sílvia Engelmann de Souza
Stella Bruna F. Gutierrez

Equipe de Comunicação

Elvira T. Fortuna (Coord.)
Patrícia Matzenauer

Website

Luísa Fedrizzi

Assessoria de Imprensa

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica

Ruy Rech

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000

Agendamento tel [55 51] 3247-8001
educativo@iberecamargo.org.br
www.iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a Fundação Iberê Camargo, entre em contato: pelo fone (51) 3247.8000 ou pelo e-mail institucional@iberecamargo.org.br

Exposição

Dentro do Traço, Mesmo

Curadoria

Teixeira Coelho

Artistas

Alex Flemming
Álvaro Siza
Amílcar de Castro
Anna Bella Geiger
Anna Letycia
Antonio Dias
Arthur Piza
Cabelo
Caetano Almeida
Carlito Carvalhosa
Carlos Pasquetti
Carlos Vergara
Carlos Zilio
Carmela Gross
Claudio Mubarak
Cristina Canalle
Daniel Senise
Darel Valença Lins
Eduardo Costa
Eduardo Sued
Elaine Tedesco
Elisa Bracher
Fábio Miguez
Jorge Machi
José Resende
Juliano de Moraes
Karin Lambrecht
Laura Andreato
Leon Ferrari
Lia Menna Barreto
Liliana Kocher
Lucia Porter
Luiz Carlos Felizardo
Luiz Eduardo Achutti
Marco Buti
Maria Lucia Cattani
Mariannita Luzzati
Mario Carneiro
Maurício Guillen
Miguel Rio Branco
Nelson Felix
Nelson Leirner
Pablo Chiuminatto
Paulo Brusky
Paulo Pasta
Regina Silveira
Siron Franco
Tamara Andrade
Tomie Ohtake
Vera Chaves Barcellos
Walmor Correa
Waltércio Caldas

Museografia

Ceres Storchi
Roberta Guerra

Identidade Visual

Marília Ryff-Moreira Vianna

Patrocínio



GERDAU



Financiamento e Apoio

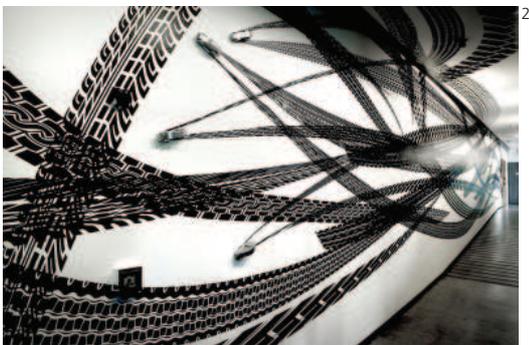






Regina Silveira

Sem título, 2006
Água-tinta e processo serigráfico
69 x 49,3 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939). Presença marcante no cenário da arte brasileira com inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Pintora, gravadora, desenhista, artista intermídia, curadora e professora. Estudou pintura com Iberê Camargo.

No contexto histórico e atual da arte brasileira, Regina Silveira tem passagem por diferentes manifestações artísticas que rompem com os códigos da representação desde os anos 60. A artista subverte as convenções de representação da imagem, seja através do desenho, da gravura, de instalações, vídeos ou intervenções. Suas perspectivas ilusionistas em espaços arquitetônicos desenhados desmontam códigos convencionais através das distorções da perspectiva em reproduções de imagens conhecidas ou da descontextualização dos objetos. Em suas produções recentes, destacam-se intervenções na arquitetura urbana, como por exemplo, a obra "Transit"¹, onde a estrutura arquitetônica da cidade é o suporte da obra.

Regina Silveira foi aluna de Iberê no início de sua trajetória artística, e segundo Tadeu Chiarelli², "trouxe como resíduos saudáveis de sua experiência com Iberê Camargo o tom soturno de seus trabalhos, o gosto pela deformação expressiva dos signos, a desconfiança irrestrita em relação à eficácia, nos dias de hoje, da arte e seus códigos institucionalizados". Dele, também aprendeu a "encarar a técnica como um meio e não um fim". Iberê "parece tê-la feito duvidar pela primeira vez dos códigos de representação preestabelecidos e cristalizados pela tradição".

Em 2006, Regina Silveira reencontrou o trabalho do mestre em sua passagem pelo Ateliê de Gravura, integrada ao Programa "Artista Convidado".

1. O Paradoxo do Santo, 1994, vinil adesivo, madeira e escultura de madeira, 155 m2, "Brasil: Body and Soul", 2004, The Solomon Guggenheim Museum, New York, NY, USA, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
Foto: Mauro Restiffe

2. Derrapagem, 2004, vinil adesivo e madeira, 5,14 x 21,44 m, "Projeto Parede", Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004, São Paulo.
Foto: João Musa.

3. Super Herói Night and Day, 1997, projeção a laser, Av. Paulista, São Paulo.

¹ Transit (2001) é a projeção luminosa da imagem de uma mosca gigante, a partir de um veículo aberto, e em deslocamento pelo tecido urbano de São Paulo. A mosca é uma espécie de versão "trash" do Super-Herói anteriormente projetado em laser, para comentar aspectos de deterioração da cidade.

² CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª edição, São Paulo, Lemos Editorial, 2002, p. 196.

Para pensar

1. Fascinada pelas distorções de perspectiva e pelas distorções topológicas das formas e das imagens, uma grande parte da obra de Regina Silveira trata das sombras, uma espécie de impressão fugaz que ela fixa de diversas maneiras. Em uma forma mais complexa, este é o princípio do fotograma (o antecessor da fotografia), que fixa a imagem sobre um papel. As sombras não somente repetem a realidade, mas também se estendem, se deformam e cobrem as coisas como uma pele, criando a sua própria realidade. É possível se criar uma realidade paralela utilizando somente sombras e sem objetos?







Luiz Eduardo Achutti

Sem título, 2009
Fotogravura
39,5 x 53,9 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



1



2



3



4

Luiz Eduardo Robinson Achutti (Porto Alegre, RS, 1959) fez seu primeiro curso de fotografia no Foto-Cine Clube Gaúcho com quinze anos de idade. Nesta mesma época ganhou uma câmera e saiu fotografando. De 1978 a 1985, cursou a faculdade de Ciências Sociais. Decidiu pelo mestrado em Antropologia já pensando em se tornar um fotografo melhor e desenvolveu um campo até então incipiente, o da antropologia visual. Já não se satisfazia com a foto jornalística, por perder seu valor de um dia para o outro, queria algo ligado a documentação. Professor do Instituto de Artes e do Programa de pós-graduação em Antropologia Social da UFRGS. Doutor em Antropologia Visual pela Universidade de Paris 7 Denis-Diderot, cunhou o termo fotoetnografia, uma fotografia que se utiliza da antropologia como método de análise.

Foi o interesse pela documentação que o levou até Iberê Camargo, pois além do trabalho como artista, viu em seu semblante algo bonito e importante. Em 2004 registrou seus últimos anos de vida, publicado no livro Iberê por Achutti. No ano seguinte participou do livro sobre os 130 anos da colonização italiana do Rio Grande do Sul; em 2006 publicou um livro sobre o Chalé da Praça XV; em 2007, o Palácio Piratini e em 2008 sobre outro artista, Xico Stockinger, todos trabalhos ligados a documentação.

Em junho ao participar do Programa Artista Convidado, decidiu por trabalhar com fotogravura. Achutti já vinha trabalhando com um grupo de pesquisas em técnicas antigas de sensibilização de papel de desenho. Escolheu cerca de 8 imagens, três com a figura de Iberê isolado em seus pensamentos ou fundido em sua obra e uma foto do próprio processo de aprendizagem da gravura. Estas imagens fotográficas foram transferidas para a matriz da gravura com a utilização de fotolitos e emulsão. O artista fotografou o próprio processo de impressão das gravuras com um celular e fez esta fotografia se tornar ela também uma nova gravura, produzindo uma relação entre as imagens resultantes. Ele cria assim uma imagem que se refere a outras e aos meios técnicos utilizados para a produção das mesmas: a fotografia se refere a uma gravura produzida a partir de outra fotografia e, por fim, se torna ela mesma uma gravura. Neste processo, um trabalho abarca o outro, um se refere ao outro, bem como aos próprios meios de obtenção e reprodução das imagens.

1 e 2. Fotogravura, 2009
Coleção Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

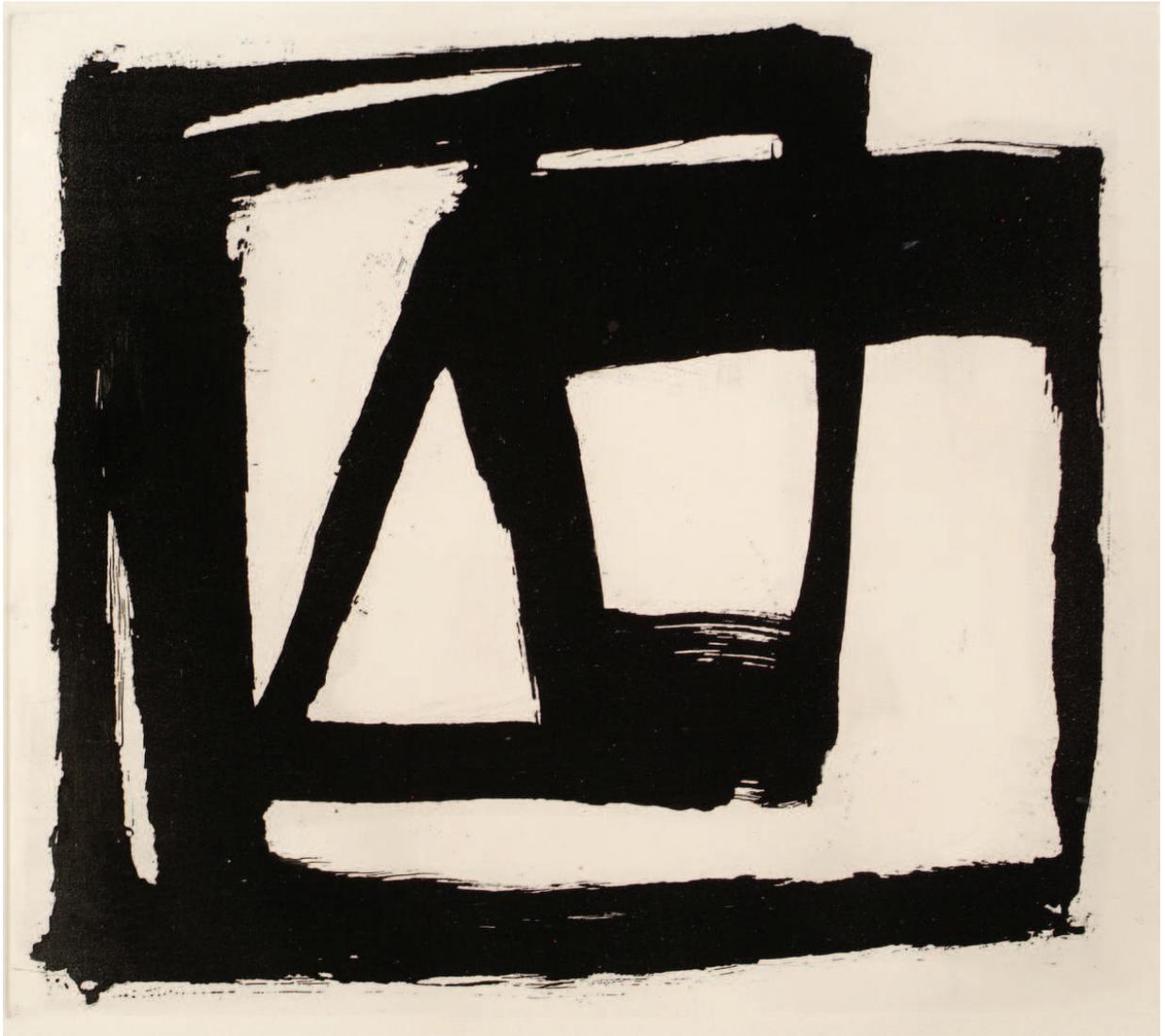
3. Sem título (Homenagem a Eugène Atget, Place des Vosges - Paris), 2000
Transfer Polaroid a partir de slide color

4. Sem título (na Bodeguita del Medio - Havana/Cuba), 1986
Foto P&B convencional.

Para pensar

1. Ao refazer sua fotografia em fotogravuras Achutti se propõe a uma tradução de sua produção em outro meio técnico. Considerando que para a ampliação fotográfica o negativo (película) teria um papel próximo ao papel desempenhado pela matriz na gravura, o processo de traduzir uma imagem fotográfica para gravura implica em algum ganho ou perda no propósito da obra?
2. Pensando que na foto o negativo é uma superfície atacada e gravada pela luz, poderíamos considerar a fotografia como uma espécie de gravura?







Amilcar de Castro

Sem título, 2001
Água-tinta (processo do guache)
53 x 62,5 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



1



2



3

ww1. Cobre¹, 1952.
45 x 45 x 45 cm
Coleção Ana Maria Caldeira de Castro

2. Aço, 1963.
50 x 49,5 x 16 cm
Coleção Museu de Arte da Pampulha

3. Aço, 1980
220 Ø x 188 cm
Coleção Jorge Gerdau Johanpeter

Amilcar de Castro (Paraisópolis, MG, 1920 - Belo Horizonte, MG, 2002) foi escultor, pintor e artista gráfico. Durante seis décadas expôs ininterruptamente, tornando-se artista destacado da Arte Concreta brasileira.

Amilcar de Castro está entre os artistas mais importantes da arte brasileira, a partir dos anos 50, integrado ao racionalismo geométrico, construção e ordem da Arte Concreta. O concretismo construiu novos significados na arte brasileira, manifestando que a arte era acessível a todos pela abstração geométrica enquanto linguagem universal, livre de subjetividade e emoção.

O escultor se interessa pelo não-figurativismo a partir do contato com a obra "*Unidade Tripartida*", do suíço Max Bill em 1951, na 1ª Bienal de São Paulo e seu posterior contato com o artista.

E no processo de construção e na importância da matéria, suas esculturas tornaram-se reconhecidas internacionalmente pelos cortes e dobras, que, na maioria das vezes, partiam de uma única chapa de ferro.

Mas, o que era tridimensional se planifica e, na passagem da escultura para a pintura, nos anos 80, segundo Tadeu Chiarelli, o rompimento dos limites entre essas, tem como ponto de partida o questionamento do plano². A pintura de Amilcar acontece através de traços rápidos e livres, como se a obra fosse feita "quase que numa só pincelada", ou conforme Rodrigo Naves, sua obra se mostra como um "desenho-pintura"³.

Para pensar

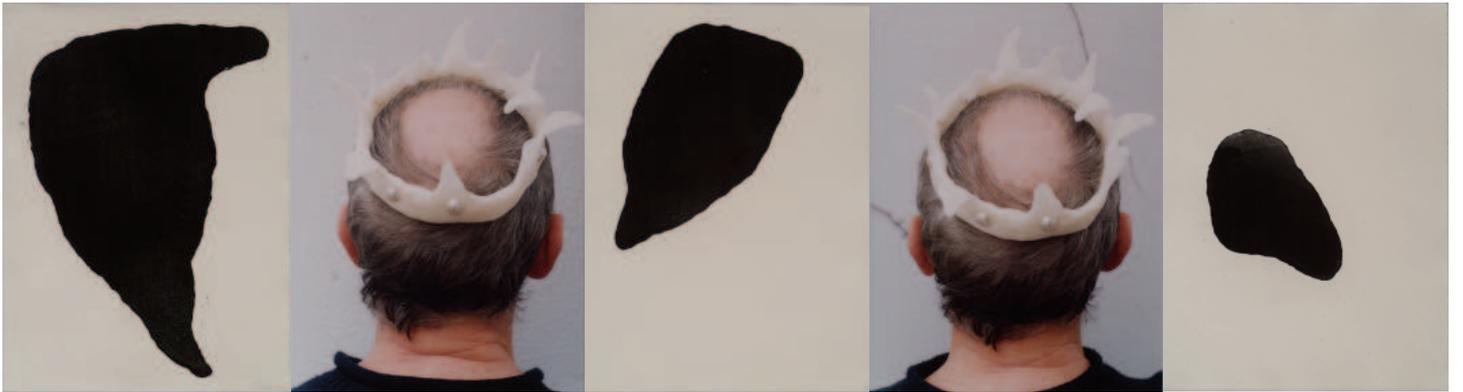
1. Amilcar de Castro agiu sobre a matriz da gravura exatamente como costumava fazer em suas pinturas: correndo o pincel em um movimento único e espontâneo pelas diferentes direções do plano, alcançando um resultado extremamente gráfico. Se para o artista, a ação empregada ao se produzir uma pintura e uma gravura são essencialmente a mesma, o que torna um meio distinto do outro?
2. A imagem criada por Amilcar praticamente funciona como um desenho único. Assim, que importância tem a reprodução da imagem em uma edição?
3. O preço de venda de uma gravura em edições é mais econômico do que o preço de um original único. A gravura é um instrumento de democratização da arte? A gravura tem um impacto social e cultural diferente do da pintura ou da escultura?

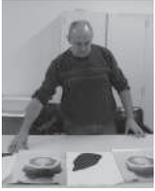
¹ Nota referente à escultura: "uma escultura na qual um retângulo de base bem extensa é dividido em três segmentos, cada um deles dobrado em triângulo", "dessa obra original nasceram todas as outras, pelo desdobramento dos planos e pela insistência da operação de corte e dobra". Angélica de Moraes, citada in ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, p. 17.

² CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª edição, São Paulo, Lemos Editorial, 2002, p. 216.

³ ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.







Carlos Pasquetti

Sem título, 2003
Água-tinta e fotografia
Conjunto: aprox. 40 x 150 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Meu trabalho não é mesmo sério.

Entrevista para Eduardo Veras, publicado em ZH de 8 de julho de 2009.



1



2

Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves, RS, 1948). Vive e trabalha em Porto Alegre. Aposentou-se como professor do Instituto de Artes da UFRGS, onde também foi diretor. Foi um dos fundadores do grupo Nervo Óptico na década de 70, juntamente com Vera Chaves Barcellos, Clóvis Dariano e Carlos Asp, entre outros. Realizou diversos trabalhos com filme super 8 (1969-1974), instalações, fotografias e publicações de cartazes. Realizou inúmeras exposições no Brasil e nos Estados Unidos. Participou da 5ª Bienal do Mercosul (2005).

A obra de Carlos Pasquetti sobrepõe diferentes linguagens artísticas, como o desenho, a fotografia e a pintura, não necessariamente em seus modos tradicionais de técnicas e suportes. Experimenta as possíveis relações entre estas linguagens e o espaço expositivo. Inspirado em objetos comuns ao cotidiano, o artista reinventa estas formas em desenhos que são modelados em tecido e dispostos na parede, como uma instalação. Pasquetti mantém o caráter bidimensional comum à pintura e ao desenho, mas provoca a tridimensionalidade ao dispor estas formas pelo espaço expositivo.

Os trabalhos de Pasquetti estão impregnados de senso de humor, tanto nos títulos criados para algumas obras, quanto por seus desdobramentos. Em 2005, na exposição Panorama da Arte Brasileira em São Paulo apresenta a instalação "Energizador Xorubu", cujas peças de tecido lembram objetos de vestuário e sacolas. Segundo o autor, estas peças tem a função de absorver a energia negativa ao serem vestidas. No entanto, suas medidas nada anatômicas não servem a ninguém.

No Ateliê de Gravura Iberê Camargo, Pasquetti experimentou as técnicas de gravura sem um planejamento, mas admite que acabou criando uma história. Intercalando gravuras e fotografias, procura jogar com as técnicas de reprodutibilidade de cada linguagem, provocando relações destas imagens entre si, gerando dualidades: abstrato e figurativo, oficioso e imediato, espontâneo e planejado. As gravuras surgem de manchas que o artista pincelou à guache sobre a matriz. Estas formas orgânicas dão movimento à série de imagens apresentadas, como se entre elas existisse um diálogo.

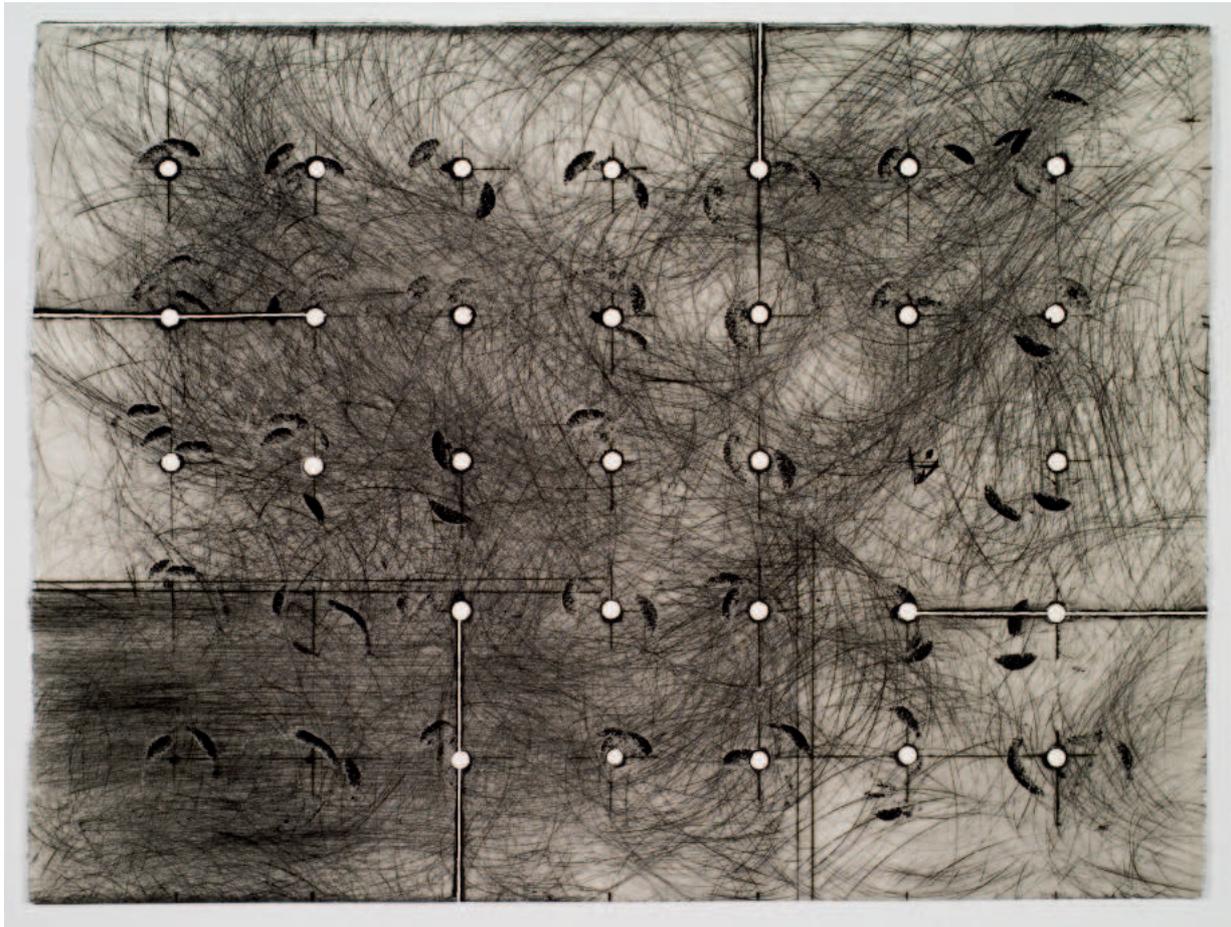
1. Sem título nº 7, 2001-2003
Tecido e acrílico s/ parede
350 x 700 cm
5ª Bienal do Mercosul
Coleção do artista
Foto: Fabio Del Re

2. Energizador Xorubu, 1999.
Tecido e relevo s/ painel
300 x 700 x 5 cm
Coleção do artista

Para pensar

1. Ao expor as gravuras e fotografias lado a lado, Pasquetti sugere uma sequência ou ligação entre as imagens. Que relações seriam estas? Modificando a disposição destas imagens, estas relações também mudariam? Se cada uma pudesse ser analisada isoladamente, que significados poderiam ser atribuídos a elas?
2. É possível dar estímulos sem significado imediato que criem uma história na cabeça do espectador?







José Resende

Sem título, 2004
Ponta-seca, serra, furadeira, martelo e lixa
29,6 x 40 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



1



2

A placa era a coisa mais íntima para mim. Então, quase que a transposição dessa imagem para o papel seria como uma digital, apenas a memória de uma ação que tinha sido feita na placa.

José Resende em entrevista à Revista Fundação Iberê Camargo

José Resende (São Paulo, SP, 1945) vive e trabalha em São Paulo. A relação de José Resende com as artes inicia em 1963 quando ingressa na faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie e nos estudos de gravura realizados na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), ambas em São Paulo. Por insegurança quanto à habilidade de seu traço no desenho, passa a frequentar o ateliê do artista Wesley Duke Lee, o que determina o ingresso do jovem no campo da arte. Fez mestrado no Departamento de História da FFLCH-USP e foi professor na ECA-USP, na FAAP e Mackenzie.

Inicialmente sua trajetória está voltada para o desenho e a pintura, no entanto, é na escultura que encontra seu trabalho mais significativo. São marcantes suas experiências com materiais industriais, até então não comuns em esculturas e o modo como estas estruturas se relacionam e se sustentam no espaço.

Sua experiência como arquiteto está nitidamente presente em suas obras escultóricas. No entanto, para o artista a escultura não está ligada à concepção tradicional de transformação da matéria bruta em forma, mas sim na construção destas formas a partir de diferentes materiais. Suas obras se integram ao espaço expositivo, "negando a condição da escultura a objeto 'pedestal'". Seus trabalhos podem ser vistos tanto em instituições culturais quanto em espaços públicos. Na rua, Resende abusa de grandes dimensões escultóricas.

Para Resende, retomar a gravura no ateliê de Iberê Camargo foi uma experiência desafiadora. Criou um embate com a matriz, retirando matéria, lixando, cavando e perfurando. O artista experimentou a placa, assim como o faz em suas esculturas. Apesar de sua intenção ser a de estabelecer somente relação com a matriz, sem admiti-la, em um primeiro momento, como gravura, o artista foi convencido pela equipe do ateliê a imprimir estes embates. Para Resende, as gravuras resultantes são muito mais o registro desta experiência com a matriz do que uma imagem pensada a partir dos princípios do ofício de gravação.

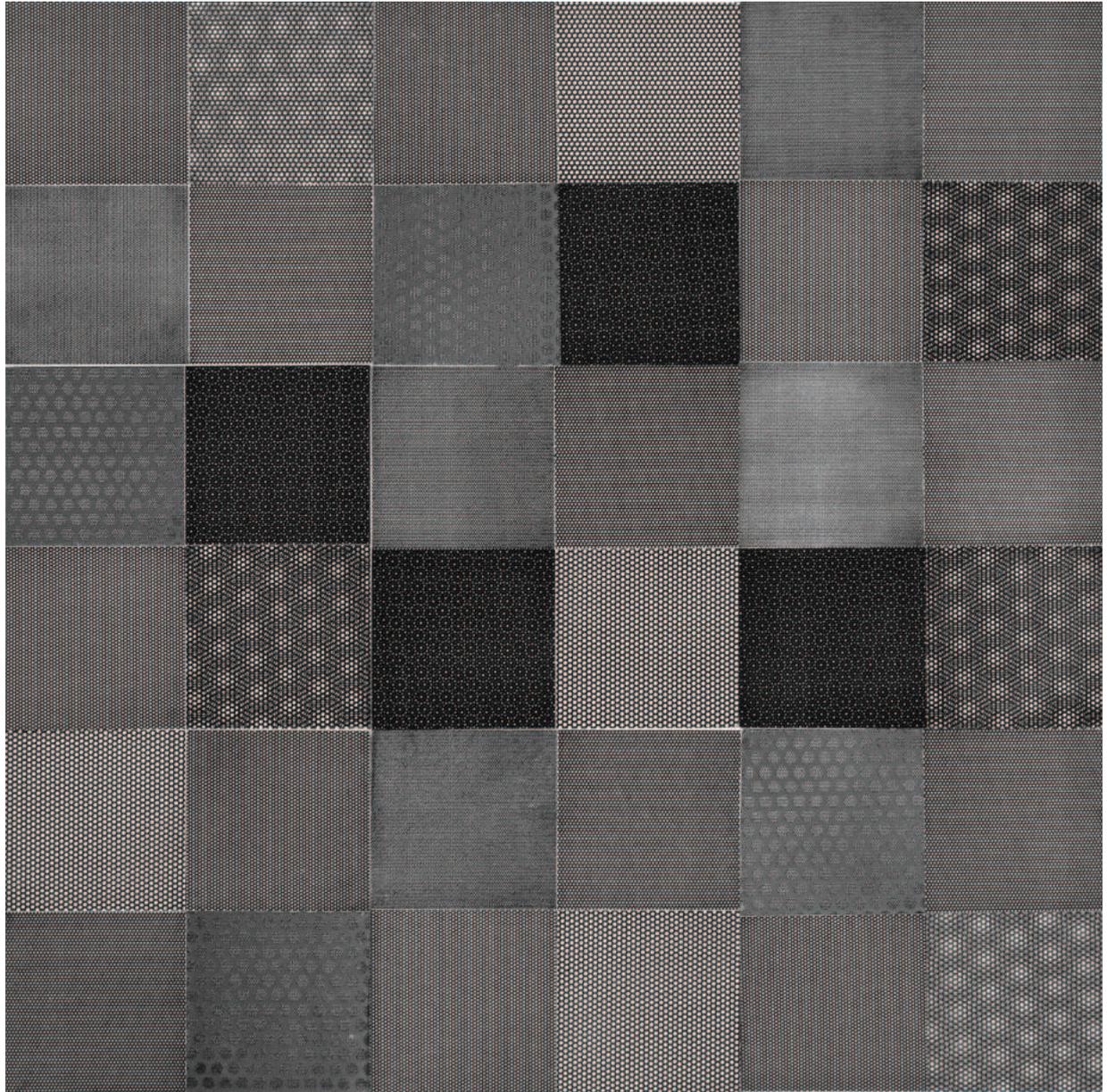
1. Sem Título, 2002
Vagões e cabo de aço
Obra efêmera, realizada para o projeto ArteCidadeZonaLeste, na Radial Leste, entre os viadutos Bresser e Belém, São Paulo

2. Sem Título, 1994
instalação: 17 blocos de granito e guindaste, 100 cm³ (cada bloco)
Obra efêmera, realizada no Projeto Arte/Cidade 1, com blocos de granito empilhados e reempilhados por 1 guindaste durante 10 dias consecutivos
Fotos: Editora Cosac & Naify

Para pensar

1. Resende utilizou a chapa de metal como se fosse um material para escultura e não para gravura: fez uma escultura chata. A impressão desta chapa é um documento desta escultura sobre o papel, como uma pegada na areia é documento de um passo. Levando em consideração a abordagem feita por Resende com relação à gravura. Seria relevante para o espectador ter contato com a chapa trabalhada? Ou uma vez impressa (terminada) a obra o que importa é a imagem final?
2. Para ser considerada gravura é preciso que o acabamento esteja na impressão? Ou no ato de "ferir" a chapa de metal já se está fazendo gravura? Pode a matriz ser o resultado final?





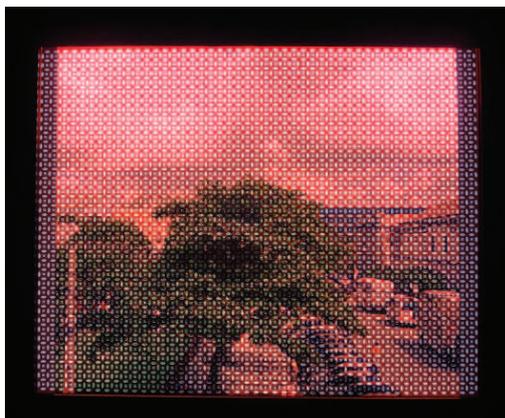


Lucia Koch

Sem título, 2005
Relevo com impressão a rolo
Conjunto: aprox. 58,5 x 58,5 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

O que eu fiz aqui (no Ateliê de Gravura) foi trazer chapas perfuradas, que eu uso normalmente nos projetos de intervenção na arquitetura, e esse princípio do cruzamento de padrões, porque a gravura favorece, tem esse raciocínio de camadas, da sobreposição de camadas de ações. Então, o que a gente está fazendo aqui é imprimir padrões uns sobre os outros. (...) O que a gente está fazendo são pequenos azulejos de papel, pequenas gravuras de 10x10 cm, que podem ser associadas como se elas estivessem montando uma parede de azulejos.

Lucia Koch em entrevista à Revista da Fundação Iberê Camargo, 2005



Lucia Koch (Porto Alegre, RS, 1966). É graduada em Artes Plásticas pela UFRGS, mestre em Poéticas Visuais pela UFRGS, doutoranda em Poéticas Visuais na ECA/USP e professora no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Trabalha com instalações, intervenções, fotografia e escultura.

Lucia Koch dispensou as matrizes de cobre no Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo e utilizou chapas industrializadas empregadas na arquitetura, com diferentes vazados. Trabalhando o cruzamento de padrões em variações de sobreposição e multiplicando as combinações, a artista produziu várias gravuras que funcionam como módulos que podem ser ordenados e arranjados de diversas maneiras, criando inúmeros conjuntos visuais.

Os módulos com padrões geométricos criados pelas sobreposições dão às gravuras produzidas por Lucia um caráter lúdico, de mobilidade, pois podem ser “montados como uma parede de azulejos”¹. A artista denomina a sua produção no Ateliê de “pequenos azulejos de papel” (cada gravura mede 10x10 cm). Nesse jogo, aparece a constância do processo da criação.

O resultado dessa experiência nos remete a diferentes obras da artista e à sua relação com a arquitetura: seu olhar maximizando os espaços fotografados (interior de embalagens de biscoitos, vinho, etc), instalações onde a cor é luz que provoca efeitos visuais no olhar do espectador, combinações de azulejos fotografados que traduzem um universo geométrico/matemático.



1 e 2. Matemática Espontânea, 2006
Torre Malakoff, Recife

3. Vedação, 2005
Galeria Casa Triângulo, São Paulo

Para pensar

1. Ao invés de trabalhar sobre a chapa e produzir a sua matriz de impressão, Lucia as encontrou prontas em um contexto estranho ao universo da gravura. Que diferença faria se ela tivesse produzido a sua matriz? Não está a importância do seu trabalho na escolha dos objetos que pudessem produzir uma gravura?
2. Os objetos utilizados por Lucia como matriz guardam uma relação com outros trabalhos realizados pela artista. Que outros materiais ou objetos com os quais convivemos no nosso dia-a-dia poderiam servir de matriz para a produção de gravuras? Estes objetos trazem algum significado para a imagem resultante da impressão ou pouco importa o que sejam?
3. Quando pinta-se uma paisagem ou um retrato escolhemos um motivo existente. Há diferença entre escolher um modelo já pronto para pintá-lo ou escolher uma matriz já pronta para imprimi-la?

¹ Lucia Koch em entrevista à Revista da Fundação Iberê Camargo, 2005



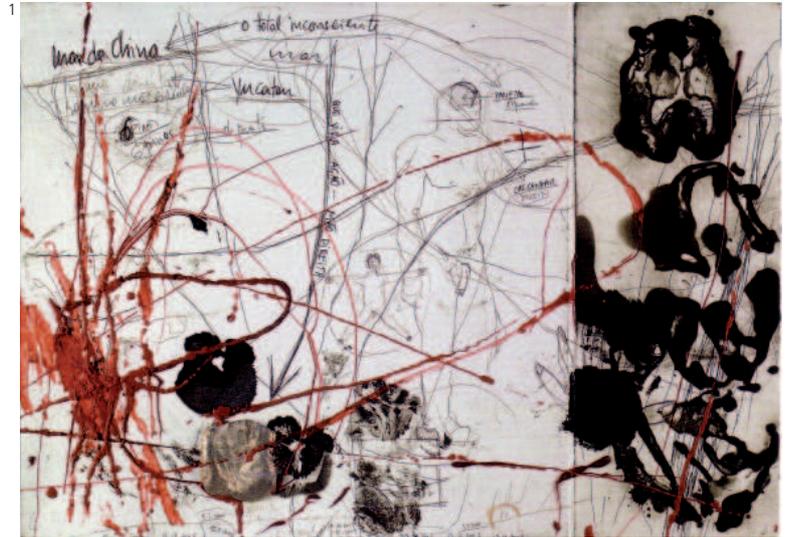




Nelson Felix



Sem título, 2003
Água-tinta (lavis) e verniz mole
(com órgãos humanos: cérebro, coração e útero)
60,5 x 60,5 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



2

1. Desenhos para Camiri, 2005/2006
Esferográfica e lacre sobre gravura em metal

2. Vazio Cérebro / Vão, 1996
Mármore de Carrara, azeite, graxa e cabo de aço
170 x 485 x 25 cm
Fundação Bienal de São Paulo
Fotos: Editora Pinakotheke

Para pensar

1. Na gravura somente a matriz seria ou não considerada uma obra/gravura acabada? Se Nelson Felix se limitasse a fazer as pranchas de metal sem imprimi-las sobre o papel, sua obra seria uma gravura ou não?
2. Na gravura de Nelson Felix, o processo de gravação dos órgãos na matriz e a sua posterior impressão, não ficam explícitos. Importa ao espectador qual foi o propósito da obra ou seria a imagem final uma imagem autônoma que se basta por si só podendo ganhar novos significados?

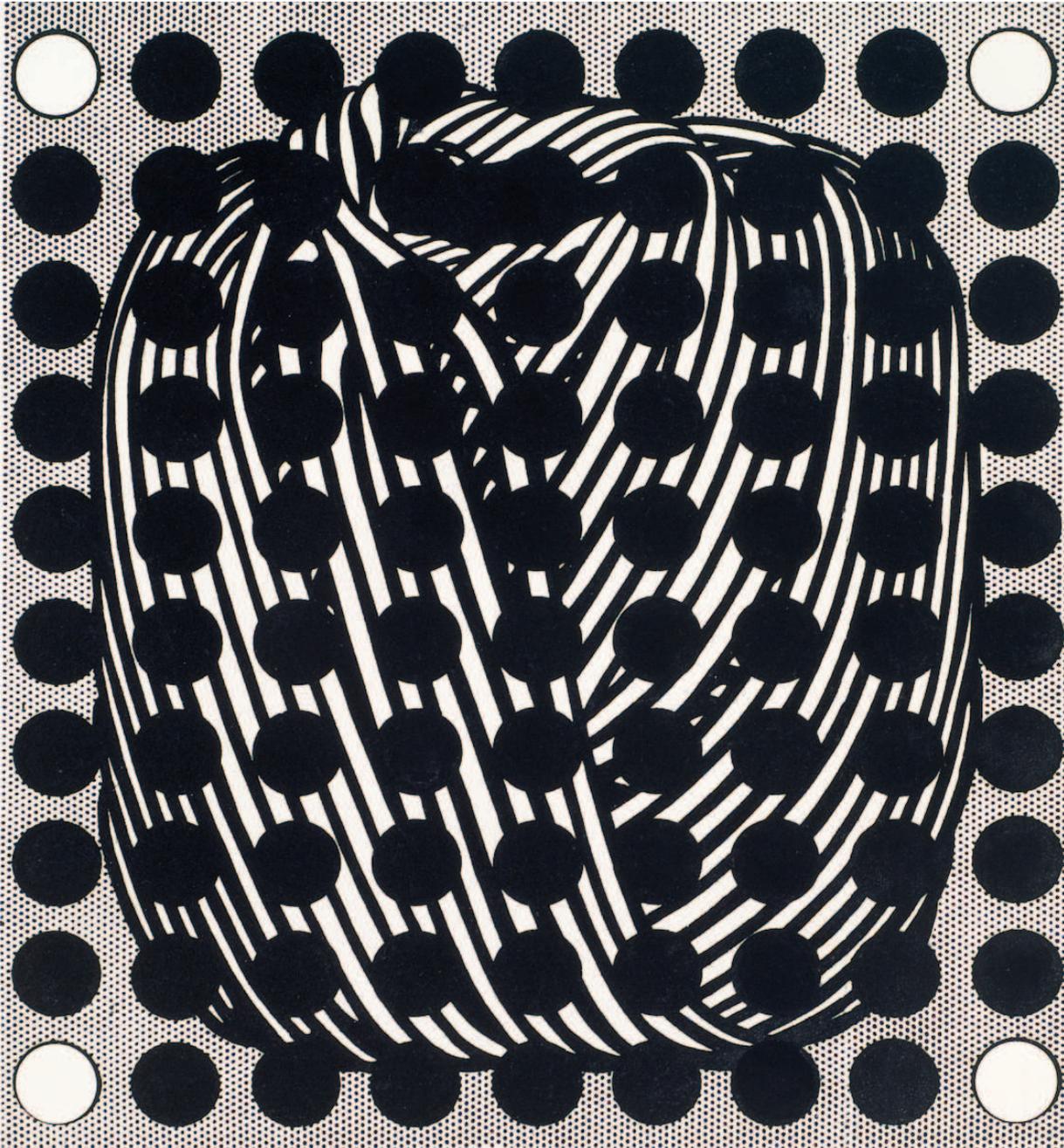
Nelson Felix (Rio de Janeiro, RJ, 1954) é arquiteto, professor, desenhista e acima de tudo, como se autodefine: escultor. Inicia sua carreira artística depois de um rápido aprendizado com Ivan Serpa em 1971. Em 1978 realiza sua primeira exposição coletiva na Fundação Bienal de São Paulo e já em 1980, tem a sua primeira exposição individual na Galeria Jean Boghici. Ao longo de mais de duas décadas de produção artística, expõe em Instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Paço Imperial, Bienal do Mercosul, entre outros.

Em 2003, participa do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo. Como matriz formal para a realização deste trabalho, sua primeira experiência em gravura, Felix recorre ao seu principal e mais complexo projeto, onde explora os vazios que existem dentro do corpo humano. Conforme descreve, “o inexistente é mais importante do que o que existe, ou que está cercado de ambientes de grande energia” (FERREIRA, 2003, p.09). O trabalho então, direciona-se para três espaços vazios do corpo: o cérebro, que não é maciço, e concentra o sistema nervoso, os espaços vazios do coração, que é lugar de força simbólica, uma força de vida; e o sexo, lugar de tanta força e energia, que possibilita gerar outro ser.

Nesse sentido, a gravura realizada no Ateliê evidencia o processo, tanto o do artista como o de suas criações - como por exemplo, a Trilogia do Vazio: Vazio Cérebro, Vazio Coração e Vazio Sexo, referências para as gravuras realizadas – como também o processo técnico da gravação e da impressão. Utilizando órgãos humanos verdadeiros – um cérebro, um coração e um útero cedidos por uma Faculdade de Medicina – o artista imprime os órgãos como um “carimbo”, utilizando-se de dois tipos de técnica tradicionais de gravura, conforme ele próprio descreve: “uma chapa na qual se passa cera de carneiro e imprime depois se retira a cera e se passa o ácido que queima; e outra, na qual se passa o próprio ácido no objeto e o coloca na chapa onde, o resultado mostrado em duas gravuras, é um trabalho visualmente abstrato”.

A relação que as gravuras estabelecem com o tema do vazio, tem continuidade em outro projeto: Camiri. Em Desenhos para Camiri, além dos vazios, são apropriados também desenhos de anatomia, fotografias, moldes e “carimbos” de parte do corpo. Os desenhos ali colocados, “não surgem da folha branca, surgem de algo que já tem um tempo, uma história (BRITO, 2006). São desenhos feitos sobre uma superfície com vida e, ao mesmo tempo, sobre um trabalho passado que se transforma.

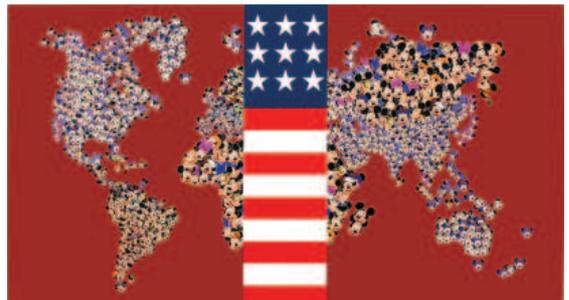






Nelson Leirner

Sem título, 2007
Água-tinta (processo serigráfico) e
adesivo
53,6 x 39,3 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



1. A Lot(e), 2007
Técnica mista
Dimensões variáveis
6ª Bienal do Mercosul
Foto: Eduardo Seidl

2. Série "Eu e os outros", 2006
Adesivo sobre pôster
42 x 28 cm
Foto: Egon Kroeff Neto

3. World Disney, 2008
Litografia, edição de 50
46 x 81 cm
Foto: Egon Kroeff Neto

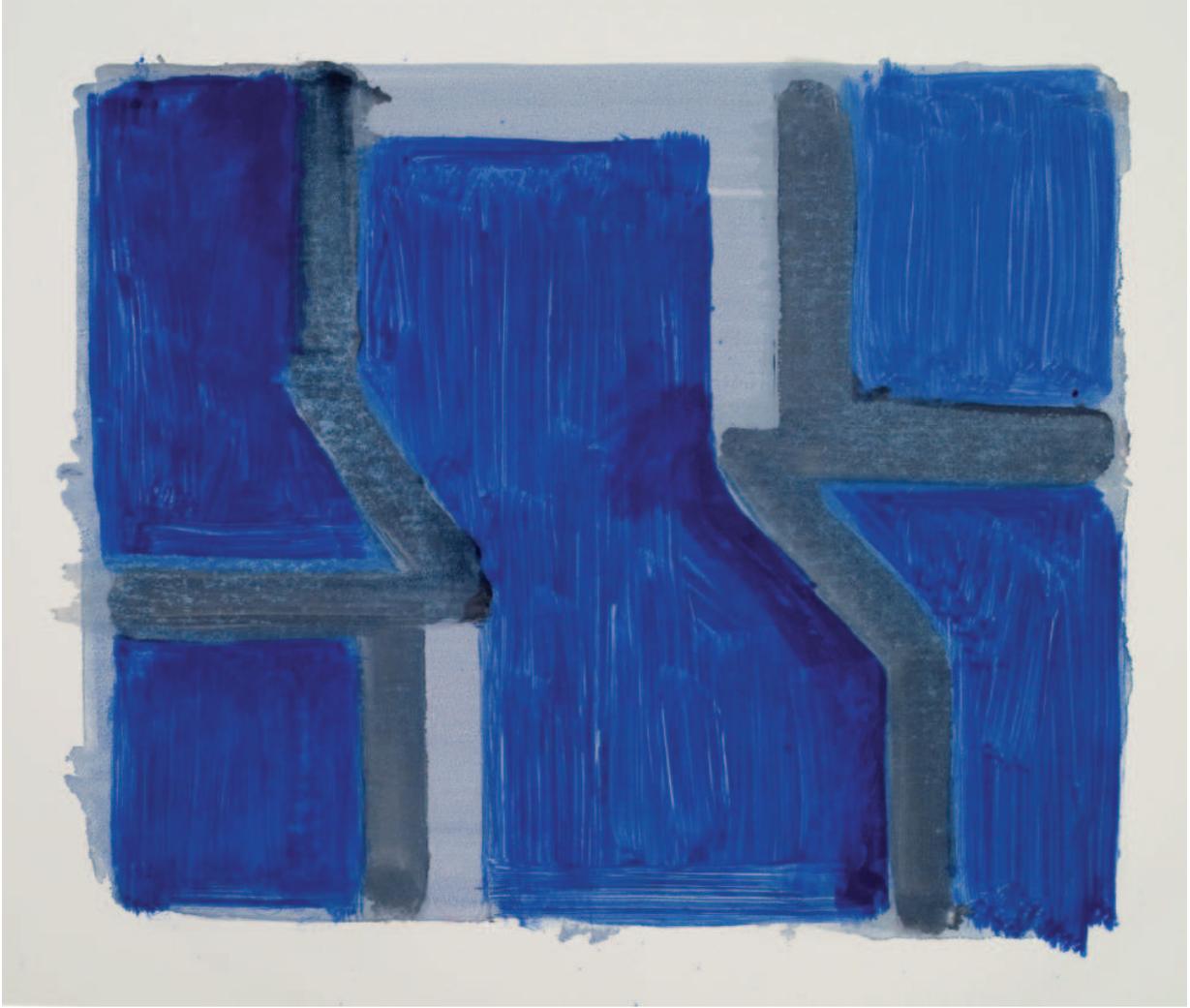
Nelson Leirner (São Paulo, SP, 1932) ao longo de sua carreira, percorreu diversas linguagens e suportes, como instalação, happening, cinema, desenho, design, entre outros. Participou da Bienal de São Paulo em 1963, 1965, 1967, mas se recusou a participar das edições de 1969 e 1971, aderindo ao boicote internacional contra a ditadura militar no Brasil. Em 1966 integrou o Grupo Rex, que criticou a institucionalização da arte através de ações, exposições e debates. Em 1967 é selecionado para o IV Salão de Arte Moderna no Distrito Federal. Um de seus trabalhos era um porco empalhado dentro de um engradado. Na ocasião, questiona publicamente os jurados sobre os critérios que os levaram a aceitá-lo como objeto artístico. Essa ação ficou conhecida como o H happening da Crítica. O artista atua também como professor na faculdade Armando Álvares Penteado - FAAP, de 1975 a 1996. Em 1996 transfere para o Rio de Janeiro e passa a coordenar o curso básico da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em 2007 participou da mostra Zona Franca na VII Bienal do Mercosul, com a obra A Lot(e).

A obra de Leirner é marcada pela crítica ao sistema de arte e sua institucionalização. O artista questiona os mecanismos através dos quais se atribui ou não valor artístico a um objeto e os critérios que conferem legitimidade ao artista e à sua produção. Esta crítica não se isola do contexto a qual se insere, mas entrecruza-se com outros campos como o esporte, ciência, economia e política. Suas instalações evidenciam a expansão da indústria cultural e a penetração desses elementos nas subjetividades contemporâneas. Outra importante característica de sua produção é a apropriação. Na instalação Gioconda (1999) apropria-se da imagem de Mona Lisa e aglomera reproduções industrializadas nos formatos de pôster, cartão postal, baralho, quebra-cabeças, etc. tornando evidente o esvaziamento de sentido provocado pela contínua reprodução e excesso de exibição mercadológica. E ainda, ao apropriar-se da obra de outros artistas, Leirner põe em questão conceitos como autoria e originalidade. Sua produção como artista convidado do Ateliê de Gravura Iberê Camargo envolve a apropriação dos trabalhos de Roy Lichtenstein (Ball of Twine, 1963) e de Damien Hirst (LSD, 2000). Durante a produção da gravura decide utilizar pequenos círculos de adesivos coloridos para serem inseridos na gravura pelos proprietários de cada cópia. O artista concede ao outro o poder de interferir em um trabalho artístico, tornando-o cúmplice da dessacralização da arte por ele proposta. Ao passo que ao tornar cada cópia uma peça única e personalizada, rompe com uma característica inerente à gravura que é a reprodução em série de uma imagem idêntica.

Para pensar

1. Ao apropriar-se de duas obras de outros artistas e sobrepô-las, Leirner torna o ato de mesclá-las uma criação sua. Que importância tem as obras que ele escolheu para sobrepôr? Poderiam ser quaisquer outras obras ou imagens?
2. Até que ponto o ato de apropriação e subsequente superposição de imagens criadas por outros artistas mantêm a integridade das obras usadas por Leirner? De quem é a autoria da gravura que ele produziu?







Paulo Pasta

Monotipia, 2005
49,4 x 49,7 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



2



3



4

1. Monotipia, 2005
49,4 x 49,7 cm
Coleção Fundação Iberê Camargo

2. Monotipia, 2005
49,4 x 49,7 cm
Coleção Fundação Iberê Camargo

3. Sem Título, 2005
Óleo sobre tela, 180 x 220 cm
Galeria Millan

4. Sem Título, 2005
Óleo sobre tela, 220 x 190 cm
Galeria Millan

Para pensar

1. Enquanto as técnicas de gravação e impressão foram desenvolvidas para produzirem cópias múltiplas em uma edição, a monotipia imprime uma única imagem. O que é mais importante para definir uma gravura? A possibilidade de se imprimir uma imagem ou a possibilidade de reproduzi-la?
2. Se o artista faz uma gravura em madeira e imprime uma única cópia, destruindo a matriz em seguida, o seu trabalho é uma gravura?

Eu tinha muita vontade de começar a fazer monotipia, porque a monotipia é um intermediário entre a gravura e a pintura, você pinta a chapa. Então, eu fiz umas 50 monotipias, como uma maneira de destravar, de ir aquecendo, de ir arrumando uma possibilidade. No final, gravamos uma chapa colorida. (...) A imagem que eu escolhi para gravar é o mesmo esquema que eu estou usando nas pinturas, uma espécie de estrutura dentro da estrutura, um lugar dentro do lugar.

Paulo Pasta em entrevista à Revista da Fundação Iberê Camargo, 2005



1

Paulo Pasta (Ariranha, SP, 1959) vive e trabalha na Capital paulista desde 1977. Formado em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes/USP, é pintor, desenhista, gravador e professor. Teve sua primeira grande exposição individual no ano de 1985 e desde então, sua obra já foi apresentada em diversos países e também vista em bienais e em museus importantes no Brasil.

Utilizando a pintura como principal meio de expressão, começou seu percurso pintando suaves passagens tonais e formas indefinidas. Já nos anos 90, o artista constrói à mão livre – geralmente em telas de grandes formatos – figuras geométricas que “celebram presenças e produzem vazios”¹. O espectador acaba participando fisicamente de sua obra, pois para percebê-la é preciso doar tempo para que as variadas camadas de tinta e suas formas tornem-se “visíveis”. Por isso, Paulo Pasta declara que suas pinturas são “lentas”: “... Essa diferenciação no quadro vai se dando lentamente... Quando o quadro se realiza na tua frente é porque você já ficou um tempo ali parado. Isso tudo é tempo, tudo isso é temporalidade”².

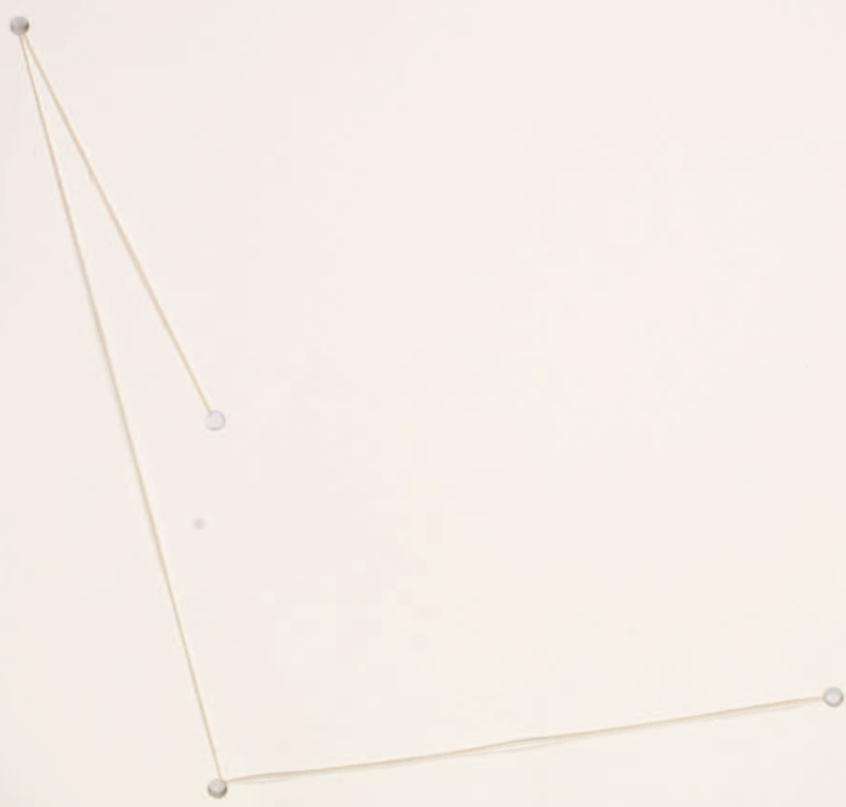
Ao trabalhar no ateliê de Iberê Camargo, Pasta experimentou intensamente a monotipia, técnica que considera ser intermediária entre a pintura e a gravura. Ela consiste usar tinta diretamente sobre a chapa de metal. A impressão resulta numa imagem única. A maneira como pintou as chapas de metal, colocando as tintas muito perto umas das outras, fez com que elas se misturassem de forma imprevisível em sua passagem pela prensa de gravura. Em algumas monotipias podemos perceber que ocorreu uma sobreposição de tintas. Isso gerou uma nova leitura de seu trabalho.

Durante a execução das monotipias, Pasta não limpava a chapa de metal antes de fazer a próxima impressão. Ele pintava um novo desenho por cima do que restou do anterior. A cada impressão, era possível perceber os vestígios de formas da anterior. Isso gerou uma espécie de memória visível nos trabalhos. Memória esta que também esteve sempre presente em suas pinturas.

¹ MOTTA, Raul Corrêa Da. *Paulo Pasta: deste lado do mundo*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC, setembro de 2005.

² Paulo Pasta em entrevista à Revista da Fundação Iberê Camargo, 2005.





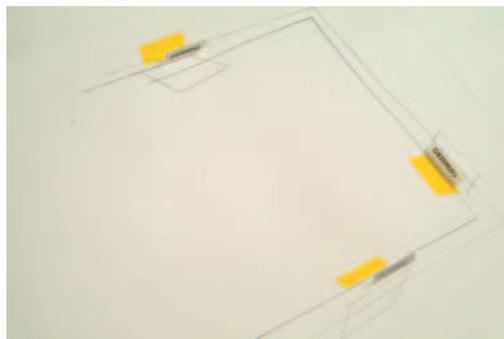


Waltercio Caldas

Sem título, 2005
Água-forte, papel perfurado, carimbo e barbante
73,5 x 53,8 cm
Coleção Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



2



1



3



4

Waltercio Caldas (Rio de Janeiro, RJ, 1946) reside e trabalha no Rio de Janeiro. Em 1967 participa de sua primeira coletiva na Galeria Gead. Em 1971 participa pela primeira vez de um Salão de Arte no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, e realiza sua primeira mostra individual em 1973, no mesmo local. Desde então, participou de exposições na Espanha, Bélgica, Estados Unidos, Holanda, Inglaterra, Alemanha, França, Itália, Noruega e Irlanda, além das Bienais de Veneza, São Paulo, Havana (Cuba), Coréia do Sul e Bienal do Mercosul (Porto Alegre – RS). A poética de Caldas consiste na relação das formas - especialmente das linhas - com o espaço: seja ele o espaço físico de exposição ou o espaço plano do suporte que utiliza em seus trabalhos. Segundo Paulo Sérgio Duarte (1994), a produção de Waltercio Caldas reúne duas faces opostas com grande êxito: a estabilidade clássica e o caráter experimental da arte contemporânea. Seus trabalhos vibram entre a materialidade e a ausência que remete ao vazio – ou a um abismo, se preferível (Britto, 1981). É através da escultura (ou construção de objetos) que Caldas instiga o olhar do espectador. Talvez por essa relação com os objetos, que Waltercio denominou as gravuras realizadas no Programa Artista Convidado da Fundação Iberê Camargo de “objetos de papel”. Muitas das imagens realizadas nessa produção trazem influências muito fortes de trabalhos anteriores, como “Amarelo”, de 2002 e “Espelho Rápido”, obra realizada para a 5ª Bienal do Mercosul.

Outra relação que pode ser estabelecida entre essas gravuras e outros trabalhos (como, por exemplo, “O Ar Mais Próximo”, exposto na 6ª Bienal do Mercosul, em 2007, é a necessidade de vê-las de perto. Em fotografia, esses trabalhos quase se perdem, como se fossem, gradualmente, desaparecer. Essa aparente sutileza e evanescência permeiam boa parte da produção de Caldas e reforçam o binômio presença-ausência dos seus trabalhos.

1. Sem título, 2005
Água-forte e relevo
X x X cm
Coleção Fundação Iberê Camargo

2. Sem título, 2005
Água-forte e relevo
34,7 x 29,5 cm
Coleção Fundação Iberê Camargo

3. Sala de Waltercio Caldas na 5ª Bienal do Mercosul
Foto: Fabio Del Re

4. Espelho Rápido, 2005
Pedra, concreto e aço inoxidável
Porto Alegre, 5ª Bienal do Mercosul
Foto: Fabio Del Re

Para pensar

1. Waltercio Caldas traduz as ideias de suas instalações e esculturas em desenhos gravados que recriam o espírito de sua obra tridimensional. É uma idéia que sobrevive através de diferentes meios técnicos, um espírito que trespassa vários corpos. A tradução de uma obra predominantemente tridimensional em uma imagem bidimensional pode produzir uma nova forma e uma nova leitura em relação à origem ou seria uma adaptação a um novo meio que oferece perdas às imagens originais? Qual abordagem seria mais adequada ao trabalho de Caldas?

