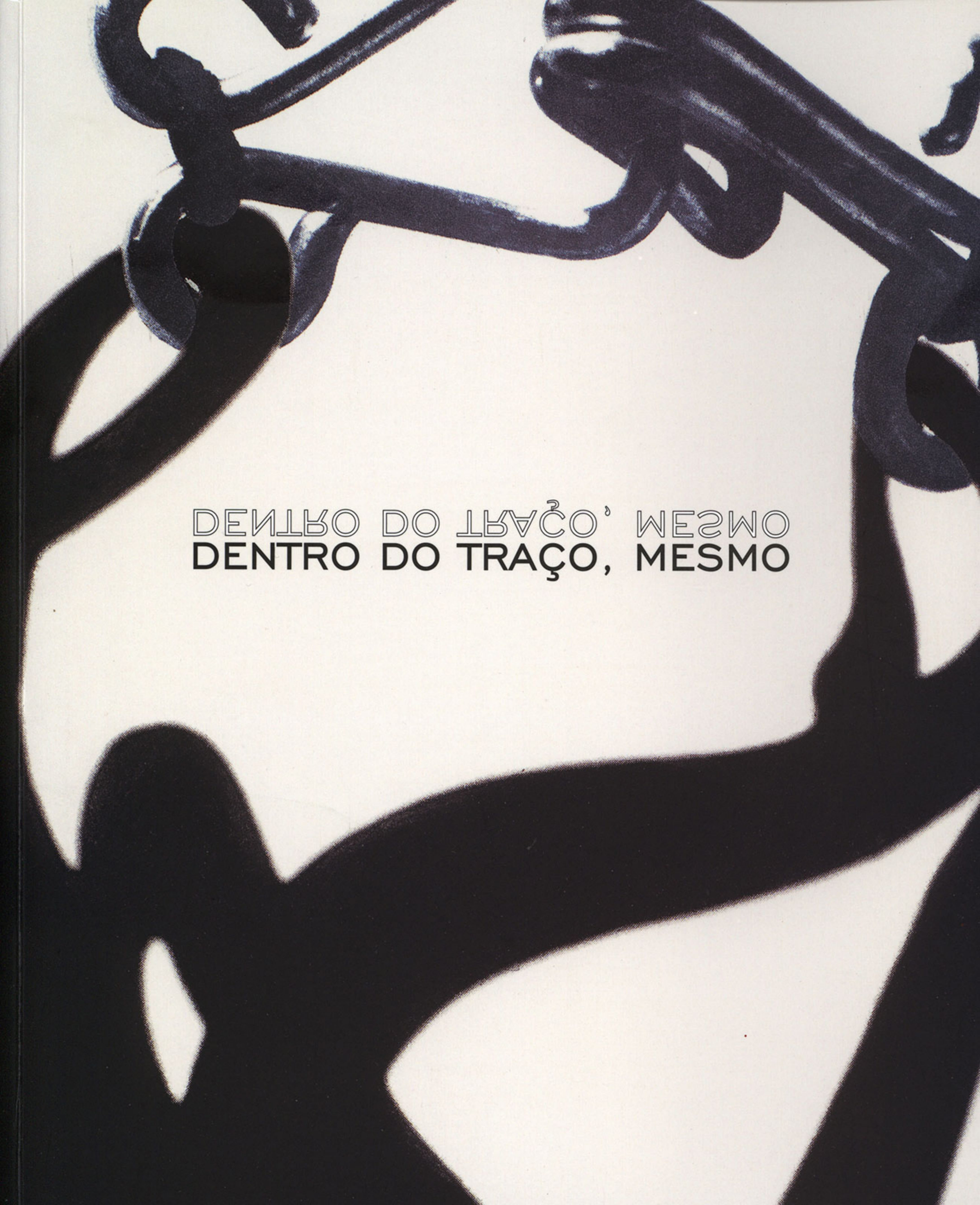




DENTRO DO TRAÇO, MESMO
DENTRO DO TRAÇO, MESMO

DENTRO DO TRAÇO, MESMO
DENTRO DO TRAÇO, MESMO



“Como tudo é uma questão de gravura,
então eu tive essa vontade de conhecer a gravura e aprender a trabalhar com ela”.¹

A gravura, para Iberê Camargo, pelo seu caráter inquieto, tinha algo de solução para o contraste entre preto e branco: algo como uma síntese criadora, algo simultaneamente dentro e fora do traço. Da gravura, do embate direto e imediato com a matéria dura, resistente, Iberê também falava de pintura, também falava de desenho. Não apenas a pintura se imiscuía na gravura, como também o oposto era verdadeiro – havia, ali, uma experimentação de caminhos, um refinamento do olhar que aos poucos e inevitavelmente se sedimentaria em sua prática artística.

Experimentação e diálogo entre técnicas e práticas distintas: esse também é o espírito do Programa Artista Convidado no Ateliê de Gravura. Criado em 1999, no último ateliê em que trabalhou Iberê Camargo, o programa reúne artistas que não trabalhem necessariamente com gravura para debruçarem-se sobre a técnica durante uma semana, em Porto Alegre, sob a supervisão de Eduardo Haesbaert, coordenador do programa e impressor de Iberê Camargo durante os quatro últimos anos de vida do artista, de 1990 a 1994. A Eduardo Haesbaert soma-se a antiga prensa alemã que pertenceu a Iberê e que, transladada ao ateliê desenhado por Álvaro Siza, perpetua a essência do programa.

Da soma de práticas e experiências, de semanas e de artistas, a Fundação Iberê Camargo compôs, ao longo dos anos, uma significativa coleção de gravuras assinadas por artistas contemporâneos do Brasil e do exterior, os quais foram – e continuam sendo – cuidadosamente selecionados pelo Conselho Curatorial da Fundação. Esta coleção, em grande medida inédita, foi cuidadosamente estudada pelo crítico e curador Teixeira Coelho, e um primeiro recorte deste trabalho é apresentado sob o instigante título de *Dentro do traço, mesmo*. Além de testemunhar sobre a produção gerada no ateliê da Fundação, o conjunto total dessas obras traça um percurso considerável pelos meandros da arte contemporânea brasileira e latino-americana.

A Fundação Iberê Camargo agradece a disposição e a disponibilidade das equipes que estiveram empenhadas em criar o projeto e em acompanhá-lo em sua continuidade, assim como daquelas que se envolveram na concretização da mostra. Um agradecimento especial é feito a Teixeira Coelho, à equipe do Ateliê de Gravura, composta por Eduardo Haesbaert e Marcelo Lunardi, assim como aos mais de sessenta artistas que já participaram do programa desde sua criação – e aos muitos que ainda participarão.

¹ Depoimento dado por Iberê Camargo a Carlos Martins, 1990.

Ateliê de Gravura da rua Alcebiades Antônio dos Santos,
Porto Alegre, 1995.
Rua Alcebiades Antônio dos Santos Prints Studio,
Porto Alegre, 1995.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO





Este catálogo foi realizado por ocasião da exposição

DENTRO DO TRAÇO, MESMO

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil
11 de setembro a 29 de novembro de 2009

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition

INSIDE THE LINE, EVEN

*Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brasil
September 11 to november 29, 2009*

Teixeira Coelho. Professor da Universidade de São Paulo, foi diretor do MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e hoje é curador-coordenador do MASP – Museu de Arte de São Paulo. Colaborador de periódicos como *Folha e Estado de São Paulo*, *Punto de Vista* (Argentina) e *Artecontexto* (Espanha). Dirige a coleção *Os Livros do Observatório* (Observatório Itau Cultural) e publicou diversos livros e catálogos de arte. É também o autor, entre outros, do *Dicionário crítico de política cultural* e de *A cultura e seu contrário*, além de *Niemeyer: um romance* e *História Natural da Ditadura* (Prêmio Portugal Telecom de Literatura, 2007), todos publicados pela Editora Iluminuras.

Teixeira Coelho teaches at the University of São Paulo. He was director of MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo and is now curator-coordinator of MASP – Museu de Arte de São Paulo. He has contributed to periodicals such as *Folha de São Paulo* and *Estado de São Paulo*, *Punto de Vista* (Argentina) and *Artecontexto* (Spain). He is director of the *Os Livros do Observatório* collection (Observatório Itau Cultural) and has written several books and catalogues on art, including *Dicionário crítico de política cultural* and *A cultura e seu contrário*, as well as *Niemeyer: um romance* and *História Natural da Ditadura* (Prêmio Portugal Telecom de Literatura, 2007), all published by Editora Iluminuras.

Patrocínio



GERDAU



Financiamento



DENTRO DO TRAÇO, MESMO
DENTRO DO TRAÇO, MESMO

Fundação Iberê Camargo



DENTRO DO TRAÇO, MESMO

DENTRO DO TRAÇO, MESMO

Coleção *Programa Artista Convidado* no Ateliê de Gravuras

Teixeira Coelho

“Não emito conceitos. Não me proponho definições”, disse Iberê Camargo a respeito de suas gravuras.¹ Outros artistas disseram o mesmo com palavras distintas na forma mas próximas no conteúdo. Borges, por exemplo: “Toda vez que folheei obras de estética, tive uma sensação de mal-estar: ficava com a impressão de ler livros de astrônomos que nunca haviam visto uma estrela.”² Ou Degas, recusando a estética e a crítica –“nada de crítica”, dizia, ou o menos possível –, sugeria que as Musas nunca falam entre si do que fazem. Trabalham o dia todo, isoladas umas das outras. E à noite, encerrado o trabalho, não comentam nada sobre o que fizeram: apenas dançam.³ Valéry, que conviveu com Degas e de quem ouviu esse comentário, recusava ele próprio as histórias biográficas e as histórias em geral, inclusive a das artes, por um motivo que lhe parecia evidente: a falta de curiosidade de seus autores, traduzida numa aparente ausência da faculdade de levantar questões, de se fazerem perguntas a partir do que estudavam ou viam. Esse conflito de perspectivas entre os artistas e os críticos é velho e de certo modo já foi resolvido. Mas, desta vez pelo menos vamos então acompanhar esses artistas e atender a esse poeta e antes *levantar questões*, e tomar consciência de certas sensações ao ver esta coleção, do que fazer, desde logo, interpretações e classificações. Será 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, em um

¹ *A gravura*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2006, p.4

² J. L. Borges, *L’art de poésie*. Paris, Gallimard/Arcades, 2002.

³ Paul Valéry, *Degas Dance Dessin*. Paris, Gallimard, 1998.

Programa raro no cenário brasileiro. Se a coleção é assim aberta, forçá-la a entrar em moldes históricos predeterminados ou buscar nela ver o reflexo mecânico e necessário de escolas e movimentos que formam uma forçada história maior, na verdade ainda incipiente e mutante, poderia ser um caso de fazer astronomia sem ver as estrelas. Tanto mais quanto a maioria dos artistas presentes nesta coleção não vem do mundo da gravura. Fiquemos, então, com uma dança solta e livre ao redor delas.

Que se inicia com um insuspeitado sentimento de descontração e de desfrute que envolve o primeiro contato com estas gravuras, espalhadas sem muita cerimônia sobre uma grande mesa da Fundação Iberê Camargo. Descontração e desfrute têm um sinônimo justo: prazer. Prazer de ver as obras, agora, porque houve um prazer de fazê-las, antes. Como se percebe esse prazer num ato ao qual não se esteve presente? Pelas palavras do coordenador do programa que lhes deu origem, o Programa Artista Convidado, e que as faz desfilar, para que possamos vê-las todas juntas, por uma larga mesa desenhada também ela pelo arquiteto Álvaro Siza. O artista Eduardo Haesbaert foi gravador de Iberê durante quatro anos e depois passou a dirigir o projeto pelo qual artistas de toda parte, gravadores por profissão uns e neófitos na gravura outros, foram a Porto Alegre passar uma semana e dar continuidade a uma prática que Iberê considerava um pilar de sua arte. É Eduardo quem conta como cada uma das gravuras foi feita, o que se usou para fazê-la, como reagiu o artista convidado a uma dada dificuldade, como esse artista incorporou uma sugestão técnica que lhe foi apresentada pelo coordenador (e que era com frequência, também, uma sugestão estética). E de suas palavras emana o prazer de ter trabalhado com os artistas convidados, orientado-lhes a ação, ajudado-os a realizar o que queriam e de agora relatar o prazer que sentiram fazendo suas peças e descobrindo coisas e descobrindo-se no processo. Degas talvez se equivocasse, afinal: as Musas *falam* entre si, quem sabe falem menos *com a gente*, com cada um de nós, talvez cada um de nós não esteja acostumado a ouvi-las diretamente, com suas palavras próprias e não convencionais (as Musas precedem as teorias, não as seguem) por já estarmos viciados demais, depois de uns poucos séculos, nas palavras dos *especialistas*, aqueles que fazem as histórias da arte. O que gerou esse prazer? A natureza mesma do projeto? 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 prefixadas. Não está atendendo a uma demanda do mercado. 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. (Ocorreu-me perguntar a Eduardo o que representaram, para os artistas eles mesmos, as peças assim feitas: apenas

um exercício, um “descanso do guerreiro”, um meio para alguma pesquisa ou, pelo contrário, um fim em si mesmo, quer dizer, arte, obras de arte? O coordenador não hesitou: se as obras têm o B. P. I. – *bom para imprimir* – o artista as considerou obras de arte de pleno direito, respondeu. Sua resposta teve um tom genérico cujo fundo teria de ser examinado em cada caso, depois.) Às vezes essa outra chave pode não encontrar com facilidade a fechadura a que se destina – e aí entra a figura do coordenador do Programa, que mostra onde fica a porta, qual é sua fechadura e como pode ser a chave que abre umas e outras. Não falarei, a respeito deste processo, que se trata de uma criação coletiva, fórmula fácil quase sempre demagógica e quase sempre ilusória. Falarei em criação assistida. Que gera um prazer, que envolve um prazer, em si suficiente para justificar o Programa. Prazer que pode ter ficado gravado em silêncio no papel submetido à pressão da máquina mas que emerge, nítido, das palavras de quem apresenta a coleção.⁴ Degas estava definitivamente equivocado: as Musas falam, e o que elas falam pode encantar e com isso ampliar a esfera de presença da obra. Arte falada. A Arte e a Fala não são incompatíveis.

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? Olhando algumas das peças espalhadas sobre a mesa, um dos primeiros paralelos que se pode fazer, a primeira “correspondência entre as artes” que surge, é com o desenho: a gravura como um desenho que pode ser multiplicado. Se começamos esta dança com Degas e Valéry, continuemos com ambos e com seu diálogo não raro de surdos, que em todo caso nos fazem, a nós, ouvir alguma coisa, se é que não lhes permitia entenderem-se um ao outro. Degas não falou sobre gravura com Valéry, mas disse coisas sugestivas sobre o desenho. “Desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma”, respondia Degas a uma pergunta que lhe fez o poeta. “Não compreendo”, disse Valéry, para irritação de Degas que retrucava que o poeta nunca entendia nada e sempre se metia em coisas que não lhe diziam respeito. Eu, pelo contrário, tenho a pretensão de entender o que Degas queria dizer. A obra é a sobra, a obra é o que resta de uma Idéia: a idéia é a forma; a obra, a maneira de ver essa forma. A forma está *lá*, está lá desde *antes*, ou estará *depois*, naquilo que será feito por vezes a partir do desenho e talvez num outro meio, na pintura por exemplo. É o que se percebe, claramente, da experimentação de Paulo Pasta, o artista que mais gravuras fez na semana que lhe cabia: sessenta. Naquilo que fez em gravura é visível o que faz em sua pintura – e é visível o que ele quem sabe fizesse em pintura se. Ou o que ele nunca fará em pintura. Paulo Pasta, em muitas destas suas gravuras, procura a si mesmo e ao que faz, e quer ver-se

⁴ Este texto já estava escrito quando tive nas mãos o depoimento de Waltércio Caldas sobre seu “estágio” no Programa. Coincidentemente, o artista fala desse mesmo prazer sentido na experiência: “As imagens e as gravuras sucederam-se com uma naturalidade espantosa. Parecia que tudo ali conspirava a favor das coisas impressas. Diverte-me a ideia de pensar que Iberê sabia disto e exercia com imenso prazer aquela atividade. Eduardo e Marcelo (ambos trabalham no Ateliê de Gravura da Fundação) foram cúmplices perfeitos na minha tentativa de imprimir sombras, linhas, cores e palavras. O resultado foram alguns ‘objetos de papel’. Minha expectativa estava cumprida, e a experiência foi fabulosa”. Certas sensações e memórias, como se vê, não se esfumam no ar mas permanecem aderindo à superfície das coisas, invisíveis, virtuais porém em tudo reais. Fenomenologia da prática da arte.

desde esse outro ponto de vista que lhe oferece a gravura. Gravura para ele, neste sentido que lhe dá o Programa da Fundação, é liberdade. Já se ouviu isto a respeito do desenho. Pois é algo que vale também para a gravura, nesta perspectiva. Liberdade de experimentar, liberdade de misturar. Alguns artistas podem temer aventurar-se por uma tela e perder-se nas delícias coloridas de uma execução, talvez como temesse o próprio Degas. E preferem os rigores da escultura, na forma do gesso ou do bronze. Ou os da gravura em metal. Pergunto-me se outros artistas não temeriam, pelo contrário, aventurar-se na liberdade de uma gravura. Ou se não se encantariam ao aventurar-se nas liberdades da gravura. Paulo Pasta, tão contido, tão meticuloso, tão mergulhado no interior da pintura, parece aqui, na gravura, deslizando sem amarras pela superfície do metal que depois virará papel. E Degas revela-se outra vez equivocado. Não é somente o desenho que não é a forma mas apenas um modo de ver a forma. *Toda* a arte é maneira de ver a forma. Pelo menos depois do romantismo. Assumidamente depois do romantismo. A gravura também.

Então, o que é a gravura? É matéria, muito mais matéria que a pintura. Acima de tudo matéria. Gravura não é desenho. Ingres dizia que o lápis deveria ter sobre o papel a mesma delicadeza de uma mosca deslizando por uma vidraça. A gravura não é isso. Não várias destas que compõem a coleção, não a maioria delas. Elas podem *parecer* isso, *depois*, algumas, quando já passaram por sua própria experiência de crisálida (com a diferença de que a matriz *não* é o monstro do qual o papel seria o médico; não raro, a matriz é o médico, tão bela quanto ou mais bela que sua criatura...). Mas, *antes*, gravura é matéria dura, é resistência, é duração. É preciso vencer a matéria, na gravura. O papel também oferece uma resistência ao lápis, portanto à mão que o segura e ao olho que a guia em nome da mente que opera. Mas a resistência do papel é a de uma guerrilha: o artista não sabe de onde vem essa resistência, se do papel, do grafite ou de si mesmo. Do papel não parece ser, nem do grafite. Mas, claro, pode, sim, ser do papel, com toda sua aparente facilidade e apesar de sua aparente complacência. O papel aceita tudo, dizia-se na era pré-computador. Parece ser possível dizer o mesmo do papel no desenho: o papel aceita tudo – e o artista que crê nisso espanta-se ao ver que na verdade o papel não aceita tudo, de fato não aceita quase nada. E o artista fica sem saber de onde vem a resistência. Na gravura, pelo contrário, ele sabe de onde vem a resistência: do metal, suporte único escolhido por este Programa porque suporte das gravuras de Iberê. O papel também resiste, por certo, tanto que por vezes precisa ser molhado para que venha a aceitar aquilo que se lhe pretende impor: como se a água lhe quebrasse a resistência ao amolecer-lhe as fibras, vencendo sua vontade. Mas, na gravura a resistência vem antes de mais nada do metal. É preciso arranhar o metal, enfrentá-lo com uma serra, corroê-lo com ácidos

variados, depois amenizar-lhe com águas e pós e vernizes o que se parece com feridas abertas em seu corpo. Na gravura, a resistência vem também do tempo. É preciso esperar, é preciso *dar um tempo*. Dar tempo ao tempo, dar tempo ao metal e ao ácido – curiosamente, não ao artista: o artista já fez o que tinha de fazer num primeiro momento, agora é a vez do ácido. Disse Iberê sobre a gravura: “Não posso dizer: eu quero isso de imediato, como quero a pintura”. Curioso que ele não disse “como quero *na* pintura”, ele disse “como quero a pintura”. Estava certo: ele quer a pintura, ele quer a pintura assim, disponível assim, maleável *assim*, flexível assim. Equívoco de poeta, claro. Nem sempre a pintura dispensou o tempo: telas de mestres clássicos levavam às vezes meses secando ao ar antes de receberem outras camadas de tinta. Que desespero, esperar tanto tempo para completar alguma coisa, demora que o escritor não consegue entender e muito menos aceitar: tudo é imediato na literatura, performance muito mais radical do que se costuma pensar. A pintura moderna também foi ficando imediata, mais ainda a pintura dos expressionistas abstratos, essa *action painting* que carrega no nome a essência de seu gesto criador. Mas, digamos que também a pintura requeria ou ainda requer em algum grau a duração e, com ela, a disciplina de que Iberê falava. A *máquina* foi acabando com a paciência, é verdade: a fotografia é a arte pura da impaciência, aguçada no polaroide (será por isso que simplesmente transpor uma foto para a gravura não resulta em muita coisa?) Mas num segundo momento, ou no atual terceiro momento, a máquina outra vez reintroduziu no jogo a paciência: nenhuma foto hoje se faz sem as tediosas correções no photoshop do computador. A inovação põe, e a inovação dispõe. Em todo caso, digamos que gravura é duração e resistência. Cortar, retalhar e recobrir. Limpar e voltar a sujar. E depois apertar até que saia o suco da imagem. Se no desenho figurativo o comando da mão pelo olho é indireto como dizia Valéry, ele mesmo um desenhista de talento eventual, e se no desenho cada olhada na direção do modelo postado à frente do artista inclui uma passagem pela memória, na gravura essa intermediação é ainda mais grave, se for o caso de introduzir com essa palavra alguma dramaticidade num processo que já a tem em demasia. Na gravura, o comando da mão pelo olho passa ainda por mais etapas, que incluem a memória do artista e um outro tipo de memória, ou a memória de outra coisa: a memória do ácido, por vezes tão incerta quanto a humana, e a memória do metal. Eduardo Haesbaert explica como certos sulcos em certas técnicas deixam na matriz traços com imperfeições que se sabia que existiriam embora não se soubesse exatamente como e quais. Operar com a própria memória é já uma tragédia. Operar com a memória do metal poderia ser uma tortura se não existisse a aceitação de que a obra é de fato a sobra. Nesse sentido, a gravura é um exercício *contra* o desenho (e contra a pintura), em todo caso contra a moleza, o langor próprio ao desenho (e, por vezes, à pintura). Para desenhar *de outro modo*

DENTRO DO TRAÇO, MESMO

é preciso vencer de início a languidez que parece própria ao desenho. Na gravura, lânguida pode ser a sobra final; em gravura, a obra, que inclui a matriz, nunca é lânguida. Imagino as sensações do pintor que aceita o convite do Programa.

Esse mergulho na matéria da matriz da qual surgirá a gravura e a lembrança do nome de Ingres traz outro aspecto pela qual a gravura pode ser comparada ao desenho que igualmente a faz surgir. O desenho, observou Ingres, não está no exterior do traço, está *dentro* dele. Como muitas palavras dos mestres, também esta é quase uma parábola, de interpretação não evidente. Advertir para o fato de que o desenho não está fora do traço provavelmente significa chamar a atenção para o fato de que o *conteúdo*, aquilo que o desenho representa, o referente do desenho, aquilo que o desenho desenha, não é essencial no desenho e na arte – uma proposição que já estava abrindo as portas para a arte abstrata, para o informe, se a época permitisse percebê-lo. O desenho não está *no que* mostra, está *no como* mostra, isto é, está no traço mesmo, dentro do traço, na interioridade do traço. Se isso é verdadeiro para o desenho, é ainda mais apropriado para a gravura, que depende de um traço muitas vezes aprofundado na matéria e que em seguida recebe uma tinta, traço do qual essa mesma tinta irá em seguida sair de maneira mais controlada ou menos controlada conforme a técnica seja a da ponta seca do buril ou a de um ácido menos ou mais mordente. Aqui na gravura, mais que no desenho, a verdade está *dentro do traço*, vem do lado de dentro do traço. Como o traço da gravura é mais marcante, mais mordente, essa verdade deveria ser desde logo mais evidente. Não o é sempre, porém, porque seu controle depende de uma técnica que nem todo aquele que se dedica alguma vez à gravura tem. Nem o observador amador. O gravador experiente enxerga a verdade interior do traço e faz com que seja vista. Eduardo Haesbaert a vê e a aponta, para o artista e para o observador.

A gravura, de outro lado, parece o lugar por excelência do *acabamento* completo da obra. Acabar uma obra, terminar uma obra, em arte, consistiu durante muito tempo, e ainda consiste, em fazer desaparecer tudo o que mostra ou sugere sua fabricação. Antigo sonho e ilusão da humanidade, não só no Ocidente: sumir com o esforço exigido para se fazer alguma coisa, fazer a criação parecer simples e natural: fácil. Fazer as coisas *ex nihil*, do nada (em inglês, o nada tem cor, é azul: nessa língua as coisas se fazem, às vezes, *out of the blue*; talvez os anglo-saxões sejam mais teológicos, teocráticos ou divinistas que os latinos, pelo menos nisso: azul é o céu, fazer as coisas sem esforço é fazê-las a partir do céu, baixá-las do céu). Assim, a bailarina no balé clássico sorri sempre como se aqueles seus passos e saltos sobre-humanos nada lhe custassem, como tanto lhe custarão na verdade em poucos anos. Do mesmo modo,

a atleta no nado sincronizado ostenta um sorriso maior ainda que o da bailarina (o da bailarina é gracioso, o da atleta sincronizado é quase sempre grotesco, como numa tela de Yang Shaobin – talvez porque na água o esforço seja para não morrer⁵). Assim, *Mona Lisa* esconde por trás de si, como se embaixo do tapete, tudo que levou à sua elaboração. Assim, a arte moderna e a contemporânea *não* quiseram fazer desaparecer o que sugere sua fabricação, como Cézanne e Monet deixaram evidente em suas últimas obras ao permitir que porções cada vez mais amplas de suas telas viessem à superfície intocadas, tal como essas encenações teatrais de vanguarda, nos anos 60 e 70 do século passado, nas quais se enxergavam os bastidores do palco que deveriam denunciar a representação e que no entanto rapidamente reincorporava-se à representação ela mesma. A gravura, pelo contrário, esconde tudo que levou à obra, ainda que sobra. Não há, no papel final, por vezes, vestígio da dureza do metal, nem de algum verniz, nem do ácido, nem da água que molhou o papel. E no entanto, Eduardo Haesbaert vem mostrar os *fantasmas* de algumas peças, as presenças indeléveis de alguma operação anterior incorporada à mais recente ou que se permitiu que ficasse levemente visível, conforme o ângulo da luz, na nova composição. Um afundamento do papel, a sombra de uma superfície antes aparente e agora recoberta. Sinais de que também na gravura uma obra nunca se acaba, quase sempre se abandona no ponto em que ela está. Um romance também se abandona no ponto a que chega. Como um poema. Uma escultura clássica não se abandonava antes do fim (os filmes medianos tampouco se abandonam antes do fim: os extremos também aqui se tocam...); mas Michelangelo abandonava suas últimas esculturas, assim como Rodin fez da incompletude a perfeição de sua obra. E Cézanne e Monet e Matisse e Jackson Pollock também abandonavam seus processos no ponto *em que*. Uma gravura também se pode abandonar onde se quiser: alguns artistas da coleção assim fazem, enquanto outros querem ir até o fim.

É o desenho a mais obsedante tentação do espírito, como escreveu Valéry, o poeta que desenhava e que portanto deveria saber do que falava? Se a resposta for afirmativa, a gravura estaria num plano inferior, em termos de tentação, embora incorpore em si o desenho, embora seja na origem um desenho. É possível, por outro lado, que a mais obsedante tentação do espírito humano, visto na perspectiva de hoje, seja, senão tanto a gravura em si mesma, pelo menos o princípio e a pulsão sobre a qual ela repousa, o da *reprodutibilidade*. Walter Benjamin inicia seu justamente famoso estudo sobre a obra de arte na época de sua reprodução mecanizada⁶ com a observação de que sempre fez parte do princípio mesmo da obra de arte a possibilidade de ser reproduzida tal qual. Talvez não tenha sido bem esse o princípio da obra de arte, menos ainda em seus primeiros instantes. Pelo menos no ocidente, se Grécia puder

⁵No levantamento de peso, por outro lado, o esforço é reforçado pela carranca do atleta. Mas, é verdade que o levantamento de peso nunca se propôs como arte...

⁶"L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" in *Ecrits français*, Paris, Folio Essais, 2006.

ser considerada ocidental, de início a obra de arte não deveria ser reprodutível. O que uma dada mão fez de um dado modo, outra não poderia fazer. Outra não *deveria* fazer. Que se quisesse que ela fosse passível de reprodução, numa esfera *exterior* à da arte propriamente dita, é outra história. Que *negociantes* buscassem que assim fosse, é compreensível. A réplica foi praticada pelos próprios artistas como forma de difundir sua obra, é fato. E a idéia da *versão* não está tão distanciada da noção de obra reproduzida e reprodutível: Constable, numa época bem próxima da contemporaneidade, executou diferentes versões da catedral de Salisbuy que *quase* poderiam ser tomadas como reproduções da mesma matriz, cópias modificadas, meditadas, da mesma matriz. E vários poderosos encomendaram a artistas de primeira grandeza, como Boucher, cópias de obras de mestres do passado, como Veronese. E cópias boas, cópias perfeitas, cópias como se fossem o próprio original, tão boas como o original, apenas um pouco maiores, apenas um pouco diferentes. A xilogravura fez pela primeira vez com que um desenho fosse mecanicamente reprodutível, algum tempo antes da própria escrita alfabética. E a gravura em madeira logo foi seguida pela água-forte e em seguida, no século XIX, pela litografia. Benjamin destaca como a litografia foi um passo à frente muito especial na tendência de multiplicar um original de modo massivo. Com a litografia o desenho podia acompanhar cotidianamente a vida por ele ilustrada. E logo a litografia viu-se suplantada pela fotografia que, pela primeira vez, eliminava o percurso do desejo entre o olho e a mão, eliminando com isso todos seus desvios pela memória e pela fantasia. Com a primeira fotografia não havia tampouco outra memória que não a da máquina (às vezes, no filme “incorretamente” revelado que guardasse a impressão da imagem anterior), nem outra fantasia que não aquela que poderia infiltrar-se no laboratório de revelação (hoje, no photoshop). O olho da máquina podia reproduzir muito mais rapidamente do que o olho humano, e a mão humana, os traços do real, e podia fazê-lo aos milhares, não mais às centenas e às dezenas. A ideia do *original* se esfumava e era substituída exatamente pela noção de *matriz*. O que se fazia num primeiro momento era o *um provisório*, o um temporário que logo se tornaria, senão *multidão*, pelo menos *quantidade*. O sonho reprimido e mal contido da reprodução podia enfim tornar-se realidade. Perdia-se a aura da exclusividade exatamente, ou quase, no momento em que com o romantismo se começava a fazer uma distinção entre a obra e a Idéia, dando-se preferência a esta diante daquela que não passava, afinal, de uma cópia mal feita, ela mesma. E com isso a noção de exclusividade, de *singularidade* ficava outra vez protegida. O romantismo não foi, é verdade, tão coerente consigo mesmo a ponto de admitir naquele momento que a obra era de fato apenas a sobra, como agora se pode enunciar com segurança. Importante é destacar que a cultura já estava pronta para admitir a ideia do *mais de um* da mesma imagem, que a gravura buscou desde o século XV. A gravura, portanto,

consubstancia, ela, a mais obsedante tentação do espírito humano, uma obsessão que ficou no entanto, nessa mesma gravura, a meio caminho, com suas dezenas de cópias permitidas a partir de uma mesma matriz mas não muito mais do que isso. (Os artistas desta coleção a sentiram todos do mesmo modo?) Uma obsessão, como várias outras, insatisfeita: sinal disso se encontra na prática de *obliterar* a matriz depois que dela se tiraram umas quantas dezenas de cópias. Não se arruína ou se desfigura uma matriz, mas se a oblitera, como a dizer: permito várias cópias, mas não todas e nem uma a mais além daquelas que permito; aceito a reprodução, mas valorizo aquilo em que primeiro pus a mão; e lhes ofereço estas várias cópias iguais entre si mas guardo para mim estas outras, assinadas P. A. – *prova de artista* – que são mais iguais entre as iguais e que por assim serem, serão mais valiosas. Uma revolução pela metade. Uma revolução a contragosto.

Penso nessa questão da reprodutibilidade porque várias peças desta coleção colocam em pauta o tema da miniatura, do *pequeno tamanho*. A reprodutibilidade implica sempre a miniaturização do original, como anotou Benjamin? Por vezes, parece que sim. É verdade que o desenho, que nunca aspirou à reprodutibilidade, sempre foi ele mesmo, essencialmente, uma arte da miniatura, regra apenas ocasionalmente infringida (a artista australiana Toba Khedoori apresentou na última bienal de Veneza, 2009, grandes desenhos a grafite nos quais uma cadeira tem o mesmo tamanho de uma cadeira real ou quase; mas essa é uma opção rara). O desenho *como reprodução* de alguma outra coisa – embora ele mesmo não passível de ser reproduzido (desenhos de arquiteturas famosas feitos pelos viajantes europeus que iam a Roma ver as ruínas, desenhos de pinturas famosas feitas do mesmo modo e pela mesma razão) – sempre foi uma miniaturização de seus modelos. E disso não escapou a gravura, em sua própria história e nesta coleção. Paulo Pasta, Antonio Dias, Karen Lambrecht, Waltércio Caldas, Amilcar de Castro, Lucia Koch e outros fazem miniaturas das próprias obras ou, em todo caso, do princípio de suas obras. Outros, não: a única gravura de Regina Silveira na coleção, até o momento pelo menos, tem o tamanho que têm suas gravuras, porque esta, como todas as outras dela, desde o início foi pensada nessa dimensão, muitas vezes a dimensão mesma do objeto real que lhes deu origem. Uma posição nitidamente minoritária na coleção. Traço que denota, acaso, certo conservadorismo dos artistas integrantes do programa. A prensa disponível no Ateliê permitiria dimensões e larguezas maiores; no entanto essas dimensões mais generosas raramente foram aqui frequentadas. Muitos artistas miniaturizaram sua obra, seu DNA, sua marca registrada. Essa não é uma imposição *natural* da gravura a que não se possa resistir. Uma parte da gravura contemporânea, uma parte da *gráfica* contemporânea, do *grafismo* contemporâneo, para dizê-lo

DENTRO DO TRAÇO, MESMO

de modo expandido, vem tomando proporções agigantadas e espalhando-se pelo chão dos passeios e pelas paredes de salas, túneis e fachadas, temporariamente ou em caráter perene. Essa mudança foi sugerida, senão ditada, pela nova cultura dos meios de comunicação de massa e suas telas gigantescas, como nas ruas de Tóquio. De outro lado, a sociedade de massas anula ou restringe a um ponto máximo a possibilidade do contato direto, individual, personalizado e íntimo entre a obra de arte, no caso a gravura, e seu observador, seu público. Os antigos gabinetes de papel viraram salas enormes de museus sempre maiores. No século XXI, a gravura, ou em todo caso a gráfica, o grafismo contemporâneo, torna-se outra vez irreproduzível (ele é simplesmente arrancado das paredes e dos pisos quando não se quer que ele esteja mais ali, e destruído) e nessa nova condição ganha uma nova dimensão. A rima, aqui, é sim uma solução. Miniatura deixou de ser sinônimo de gravura. Para o século XXI, uma técnica do século XXI: um desafio que os novos gravadores, que serão os *grafistas* deste tempo, precisarão enfrentar sempre mais. E que já estão enfrentando.

Ainda fazendo a mim mesmo perguntas, provocado pelo que vejo espalhado na grande mesa da Fundação, ocorre-me indagar sobre a relação entre esse processo de miniaturização constante ou insistente na gravura e o conselho que Ingres teria dado a Degas, personagem constante desta história que desenvolvo para apresentar esta exposição. A Degas que lhe fora mostrar algumas peças, Ingres teria respondido: “Muito bem. Mas não se esqueça, meu jovem: nunca a partir da natureza, sempre de memória e a partir das gravuras dos mestres.” Seria preciso acrescentar, para dar um tom de modernidade a esses propósitos e tendo esta coleção em mente: talvez não mais a partir da natureza e certamente não mais a partir das gravuras dos mestres mas sim, “sempre”, a *partir da inteligência*. As gravuras que compõem esta coleção formam, no conjunto, embora mais em certos grupos do que em outros, um exemplar da *art savant*. Não da arte erudita, como poderia parecer, mas da arte *inteligente*, da arte que usa a mente, o cálculo. Foi um dia possível dizer que o desenho era a arte que, de todas, mais convocava o intelecto. Hoje, esse lugar cabe, certamente *também* a outras linguagens e cabe, entre elas, a estas gravuras. Elas são, muitas delas, inteligentes, outro modo de dizer que são conceituais. Não exploram apenas e exclusivamente os sentidos, nem apelam para os contrastes, os matizes, os enigmas, os valores irracionais, não intoxicam. São sóbrias, nessa ausência predominante de cores e elementos. Serem sóbrias não elimina a sensação de voluptuosidade, como em Regina Silveira ou Iole de Freitas, em dois registros bem diferentes senão inteiramente opostos. Voluptuosidade que resulta, na primeira, de uma temperatura da tinta extremamente sofisticada e, na segunda, de uma economia de recursos à qual não é estranho o coordenador do programa com sua ação sugestiva sobre o

artista. Na primeira, a mancha é larga, generosa, quente; na segunda, é finíssima, quase indelével, com variação de presença e mesmo assim envolvente. Inteligentes, apelam para os sentidos e os conceitos. Nesse aspecto, juntam-se aos exemplares da arte mais clássica por muitos defendida diante da arte moderna no seu início em razão da tendência que esta teria para procurar o *choque*, o *impacto* (o *Anstoss* da estética romântica). E com isso se tem esse paradoxo de uma arte, a desta gravura, em tudo contemporânea (na sua diversidade romântica) e ao mesmo tempo clássica (em sua simplicidade). Nenhum problema nesse jogo de opostos: a grande arte é sempre um paradoxo.

Esses traços combinados, sobretudo o do conceitual associado a uma sensibilidade visual marcante, conferem a várias das peças desta coleção um caráter quase de *coisa*, senão propriamente de *objeto*. Em outras palavras, muitas não são reproduções, ilustrações de alguma outra coisa (embora algumas o sejam) mas proposições autônomas: coisas. Outra vez, a de Regina Silveira, mas também as duas de Antonio Dias e a de Paulo Brusky, a de León Ferrari e a de Eduardo Costa. A crítica de muitos conservadores à arte moderna e contemporânea, segundo a qual o problema seria que agora o *resultado importa mais que o modelo*, cabe perfeitamente a estas peças da coleção do Ateliê, não mais porém como crítica mas primeiro como constatação e depois, quem sabe, como elogio: o resultado importa mais que o modelo porque elas não têm modelo, elas são *a coisa em si*.

Um outro traço relevante da gravura em geral e do conjunto destas em particular: a percepção tátil que convocam. A pintura clássica não a tinha sempre em mente, como resultado. Ingres, sim, a tinha, senão em suas telas frias, “de zinco” como seus críticos as denominavam, pelo menos e sem dúvida quando fazia suas mulheres nuas que convidam o olho a deslizar voluptuosamente pela pele pintada. Leonardo, não: *Mona Lisa* não convoca tatilmente o olhar, seu código é outro, é o código da eliminação do esforço e portanto da eliminação da matéria. Iberê, sim, convoca o sentido do tato em sua pintura. A gravura também – pela textura do papel, pelo sulco que deixa no papel, pela impregnação visível dos poros do papel, pelo fato que sua “verdade” brota de dentro do traço. E foi esta qualidade da gravura e destas gravuras desta coleção que levou a propor-se o modo como estão exibidas: sem moldura, sem vidro, nuas ao olhar. Não se chegou ainda à perfeição de permitir que se toque nelas (afinal, esta é uma sociedade de massas e a arte não suporta ainda a afluência das massas, não neste tipo de suporte). Mas elas estão *ali*, tais quais, oferecendo-se à percepção tátil do olhar sem a proteção asséptica imposta pelo vidro contido pela moldura. Por vezes, cabe dizer que quando se busca arte, não se deve ir nunca ao museu: no museu, tudo

DENTRO DO TRAÇO, MESMO

Um especial agradecimento deve ser feito à direção da Fundação Iberê Camargo, na pessoa de Fábio Coutinho, não apenas pelo convite para este mergulho na coleção de gravuras do Ateliê Iberê Camargo como, e sobretudo, pela compreensão do partido assumido na exposição das obras. O mesmo agradecimento precisa ser feito à equipe do Ateliê, sem cuja especial dedicação esta mostra não teria sido possível.

está tão fora de sua condição de partida, tudo tão impregnado de conservadorismo e patrimonialismo que tudo que é ali mostrado quase alcança na verdade a condição de coisa oposta à arte. A obra, no museu, muitas vezes ficou para trás, encapsulada, protegida, sem qualquer possibilidade de ser vista em si mesma. Aqui pelo menos, na Fundação, com esta mostra, é diferente. A *obra*, a *coisa* está quase toda ali, quase toda ela é pura percepção tátil: num gesto de generosidade da Fundação, uma cópia de cada gravura destinou-se ao fim específico de ser apresentada desse modo nesta exposição, o único modo que permite *olhar dentro do traço*. Um gesto a registrar.

Ao final desta curta dança ao redor das Musas presentes nesta exposição não fica mais claro o que é uma gravura e o que são *estas* gravuras. O que se vê ao final da dança é que 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 (*black art*, como gosta de lembrar Regina Silveira, referindo-se não a qualquer aspecto étnico da gravura mas à herança tipográfica da tinta preta) 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 specific*. 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, como aqui transparece nas propostas de Waltercio Caldas ou Jorge Macchi. 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.

Uma arte em negro

O preto estava no começo de todas as coisas. Em arte, estava no começo do desenho, da gravura, da fotografia, do cinema. Não era uma inevitabilidade. Quando a gravura surgiu, a cor estava na pintura, na arquitetura, na escultura, mas a gravura nasceu em preto como depois nasceria a fotografia e o cinema. Durante muito tempo, o pensamento foi em preto e branco, o que implica um pensamento por contrastes fortes, conceitos bipolares. Depois, a cor tornou-se possível e foi sinal de modernidade. A cor tornou-se popular. E mais do que popular, tornou-se pop. Popular porque, sendo um *medium* quente, fornecia todas as condições de percepção ao observador, que nada mais tinha a preencher. E pop, porque meio de comunicação de massa dignificado pelo movimento dos jovens (a jovem moda, o jovem design, a jovem música, o jovem cinema) dos anos 60. O preto, que havia se tornado *velho* nos anos 50, foi recuperado nos anos 60 pela cultura erudita, a da *nouvelle vague*, por exemplo. *Black is beautiful*, dizia o movimento ativista do Black Power nessa mesma época, e *black is beautiful*, dizia o cinema de vanguarda para opor-se às delícias em tecnicolor e cinemascope das grandes produções das *majors* americanas. As fotos em p&b reconquistaram, diante das coloridas, uma dignidade que em si nunca haviam perdido. Mas, quase em seguida, senão no mesmo momento, também a cor foi resgatada pela cultura erudita, *high brow*: Antonioni, por exemplo, que só fizera filmes em p&b, filma *Blow up*, que tinha justamente a ver com a fotografia (*to blow up* uma fotografia, revelá-la – até o ponto em que a imagem perde o sentido, como no filme, deixando o observador, o personagem sem saber se aquilo que a foto viu de fato existiu ou é apenas imaginação). E Antonioni fez, depois, *O deserto vermelho*, assim como Godard iria deliciar-se na luz (e no som) em alta definição de seus filmes pós-modernos.

Resumo, a ausência de cor não (mais) detém o monopólio da beleza, não mais que a cor e a soma de todas as cores. A pluralidade de opções e a corrosão gradativa da barreira entre as diversas “classes” de cultura – a alta, a média, a baixa – instalaram um autêntico clima de *tolerância visual* na arte. Tudo vale. Este é um sentido igualmente verdadeiro para a palavra *multiculturalismo*.

Isso significa também que uma marca de origem, o preto, não é esquecida. E impõe-se mesmo às linguagens para as quais nunca foi uma primeira opção. Vários pintores hoje estão pintando em preto ou com o preto, como Gerhard Richter e suas telas sobre o grupo *Baader-Meinhof* e tantas outras; e *video-makers* de agora não esquecem o preto, como Krzysztof Wodiczko em suas grandes instalações com pessoas entrevistadas atrás de vidraças quase translúcidas. Wodiczko recorreu à cor e não ao p&b, na sua participação na Bienal de Veneza de 2009, mas esta bienal em mais de um bom momento a bienal do p&b. Miwa Yanagi, do Japão, ali mostrou enormes fotos em p&b delimitadas por não menos enormes molduras em preto, maiores que uma pessoa, quase o dobro da altura de uma pessoa média. Miguel Barcelò, no pavilhão da Espanha, também recorreu ao preto em várias de suas telas pastosas. E o mesmo fez Fiona Tan, da Holanda, em seus melhores vídeos. A peça que representava a dupla insistente do Gilbert&George era em p&b; Hans Peter Feldman fazia seu teatro de sombras em p&b e preto era a cor marcante, a cor definidora da instalação de Tobias Rehberger, que recebeu o grande prêmio do ano, na cafeteria (que muita gente tenha pensado de início tratar-se apenas de *decoração*, de uma decoração audaciosa, é um outro problema...). E houve ainda, no Arsenale, outras e várias obras em p&b, como uma instalação audiovisual de Paul Ramirez Jonas utilizando várias folhas de papel branco formato A4 no meio das quais se via uma única folha inteiramente negra, juntas formando uma enorme circunferência lunar, em bom exemplo do grafismo atual. A própria obra na Bienal premiada de Lygia Pape não poderia existir sem o preto. O preto dá um tom especial à arte, hoje.

Na gravura não poderia ser diferente. Na gravura, com mais razão ainda. Numa recente entrevista para José Rocca, Regina Silveira revela seu prazer em ver-lhe atribuída, ao fazer uma instalação no Koege Art Museum, na Dinamarca, a marca de uma *black artist*, não no sentido de uma artista africana contemporânea ou primitiva, nem mesmo no sentido de uma artista gótica – como às vezes o são Richter e Kiefer – mas no sentido de uma artista gráfica que recorre ao preto retomando uma origem tipográfica dessa linguagem. Uma *black art*, uma arte em negro, é o que se tem também nesta coleção. Desnecessário ressaltar o tom forte e impressionável que assumem essas peças em negro, não só e não tanto pelo peso da origem histórica que carregam como pelo

reforço que recebem do novo papel da cor preta na arte contemporânea. Houve um momento, em particular no Brasil a partir de meados do século XX que a arte em negro pôde ser vista como resquício do passado. Não mais. Nesta coleção, a arte em negro se desdobra em diferentes registros, do figurativo ao conceitual passando pelo abstrato mais informal e por outro de tendências mais geométricas ou geometrizantes. A curadoria desta mostra optou por não organizar as obras pelo que *dizem* mas, sim, pelo modo como o dizem, e esse modo é antes de mais nada o das gravuras em negro e o das gravuras em cores, para dizê-lo de modo simplificado.

Ao lado desse primeiro grande aspecto, é o caso de abrir um destaque para a presença do conceitual na coleção, ele que normalmente se manifesta preferencialmente na pintura e nos objetos. Aqui, está também na gravura. Como nas peças de Antonio Dias e Regina Silveira, também nas de Nelson Félix, Zilio e Siron Franco. Certos artistas são de fato inclassificáveis, como o próprio Antonio Dias que, em entrevista registrada na Fundação, nega o interesse por e sua pertinência a qualquer *estilo* em particular. O mesmo se poderia repetir de Regina Silveira, com uma gravura que é na origem figurativa para em seguida invocar a herança quinhentista da anamorfose sob um selo a que apenas se pode dar o título genérico de pós-moderno, para situá-lo numa linha do tempo. O trabalho de percepção destas imagens, na exposição, é deixado em grande parte para o observador, que não recebe pronto, aqui, nada mais do que grupos coordenados (os dois maiores, da arte em negro e das gravuras em cor, e os menores, que se formam dentro de cada um dos dois conjuntos) que podem ajudá-lo na recepção via comparação. Mesmo assim, é o caso de chamar a atenção para o método de trabalho dos artistas, alguns dos quais têm aqui seu procedimento mais demoradamente exposto por Eduardo Haesbaert nas etiquetas de suas respectivas obras. Dificilmente o observador identificaria na gravura de Nelson Félix a imagem de três órgãos do corpo humano, o cérebro, o coração e o útero como lugar do sexo, cortados em fatias (não pelo artista, talvez seja melhor esclarecê-lo desde logo, mas pela disciplina de anatomia de uma faculdade que com o artista colaborou) e que ele usou com carimbos, embebidos em ácido para impressionar a chapa.

O que talvez fique mais em evidência, logo de imediato e por si mesmo, é a disposição do espaço proposto ou organizado pelos artistas. O próprio Nelson Félix menciona seu interesse pelo vazio, pelos vazios que existem no interior das formas e, no caso, no interior do corpo humano. O cérebro tem espaços vazios, ele observa, assim como os têm o sistema nervoso, o coração, o esqueleto. O corpo humano surge de fato como uma associação de vazios preenchidos por matéria mas não muito. E é o vazio que ressalta das gravuras de Amilcar de Castro, de Zilio, Paulo Brusky,

Uma arte em negro

¹É interessante registrar a percepção que Paulo Pasta tem de sua pintura e indagar dele qual seria sua recepção de suas próprias gravuras. Pasta é um dos que acham que a pintura é “lenta”, ainda que a execução seja rápida: o processo de sua gestação é lento, diz ele, e é lento também o procedimento de sua apreensão pelo olho. Isso o leva a dizer que suas pinturas assumem uma inflexão mais temporal do que espacial, o que praticamente equivale a dizer que sua pintura lida mais com o tempo do que com o espaço. “Quando você para diante das minhas pinturas”, diz ele num registro guardado pela Fundação, “se você não ficar um tempo (parado) não vai conseguir ver (o que está ali). Elas demandam esse tempo e eu as construo assim também (...) Vou fundindo, como conta Eduardo que Iberê dizia de suas próprias pinturas (...) Diz que ele falava assim *fundire*, *fundire*, em italiano. Fusão, fusão, vamos fundir.” É preciso olhar para as monotipias que ele fez aqui para descobrir se elas também *fundem* e exigem lentidão ou se esse é um traço exclusivo (ou preferencial) da pintura – e pensar em como se sente então o artista assim contrariado em seu processo, se o for...

Elisa Bracher e Regina Silveira. Por vezes o vazio está no lado de dentro da imagem, como em Amilcar, que o subscree quase por completo; por vezes, está do lado de fora, como na peça de Brusky. A gravura, poder-se-ia dizer, é a grande arte do vazio do lado de fora, esse vazio branco que cerca e envolve a imagem, muito mais e muito mais fortemente do que em qualquer outra linguagem. Mesmo as gravuras figurativas de Álvaro Siza, num estilo autenticamente tardio, sucumbem à presença ou ao chamamento do vazio; em uma delas o artista ainda tentou ocupar o vazio com rabiscos que, ele acreditou, ocultavam ou ocupavam os espaços em branco; mas nas demais, desistiu e entregou-se aos prazeres ou à vertigem (e estas duas coisas não estão necessariamente separadas) do espaço em branco, esvaziado. A grande arte do vazio. Por certo, o vazio não é exclusivo da gravura em negro, aquela em cores também pode oferecê-lo. É, no entanto, curioso como a gravura que busca a cor tende a preencher o vazio e a ocupar todos os espaços disponíveis no papel de modo a ocultá-lo por inteiro ou do modo mais inteiro possível, à exceção das margens que funcionam como moldura da gravura, algo que fica do lado de fora delas.¹

O vazio e o plano. Um par constante nestas gravuras, coloridas ou em negro. Em Siza, outra vez (como em Tâmara de Andrade), em algumas peças há uma insinuação da profundidade, pedágio provável que o artista paga a sua linguagem maior, a arquitetura. Mas também nele a profundidade é logo eliminada em proveito do plano, do plano de Matisse por exemplo, que suas gravuras lembram de imediato, e no plano, na superfície plana, achatada, que foi marca da arte moderna depois de tê-lo sido da medieval, pré-renascentista e pré-perspectiva. Uma ou outra peça explora o afundamento do papel permitido pela matriz ou busca fugir da platitude da matriz e do papel colocando sobre este um elemento que lhe é em tudo estranho, como o faz Liliana Porter. Mas o plano é a tônica. Um caso à parte é o oferecido por Regina Silveira, cujo colchete parece projetar-se para cima ou para fora do papel embora não haja perspectiva real alguma na composição, embora não haja nela um primeiro e um segundo planos classicamente esboçados. A imagem tem profundidade, o espaço não é apenas o espaço plano do papel mas já o espaço real ou virtual do observador – e no entanto quem comanda é o plano. Exemplo de arte refinada numa técnica apurada.

Por fim, o gesto – na gravura durante tanto tempo contido, limitado e controlado, como em Goeldi, e aqui por vezes com uma natureza mais solta e fluida, à maneira japonesa (com a qual estas peças em negro compartilham também, além da cor, a representação do vazio). O gesto é a alma da gravura de Amilcar de Castro, seu *ka*, seu espírito, como o é também em Zilio, Carmela Gross, José Resende, em Lia Menna

Barreto ou em Mary Dritchell. Há gestos e gestos, aqui. A diferença de natureza de uns e outros é grande. Não há por que classificá-los, apenas anotar como em Amilcar é de um tipo e em León Ferrari, de outro bem diferente: o gesto de Amilcar *leva para fora* ou *sai de fora* embora ao final a linha faça a volta completa do espaço e se feche novamente sobre si mesma, como cobra que morde o rabo: o círculo está fechado, mas de algum modo eu, o observador, respiro lá dentro. Em León Ferrari, tudo está dentro desde o começo, inclusive eu, o observador, e não há saída possível: o mundo da gravura e meu mundo, por um instante consubstanciado na visão da obra, se fundem e se fecham sobre si mesmos – como nas torres ou catedrais de fio de ferro, como as chamo, em que León Ferrari se supera ou em suas caixas negras cheias de insetos de borracha e flores negras ou que assim emergem à minha memória, ou suas telas de rabiscos, suas cartas ilegíveis e no entanto compreensíveis que não têm começo e não têm fim. Nada escapa desses traços, como nada escapa da vida do artista, como nada escapa da história pegajosa e labiríntica que ele viveu na Argentina sob a ditadura – como nada escapa de sua arte, como acabou tendo de reconhecê-lo a quase sempre distante (distante do Grande Sul) Bienal de Veneza em sua edição de 2007, dando-lhe um grande prêmio. Certos artistas mantêm nos diferentes meios que visitam o mesmo núcleo de forma e sentido: a correspondência das artes é, neles, total – sem ser de redundância: é de complementação e aprofundamento. (Uma situação muito próxima dessa existe na peça de Carmela Gross, como se todos os traços nela se atraíssem mutuamente e se chupassem para dentro da forma, da qual nada mais pode sair: um *buraco negro* do traço.)

E há um gesto diferente, nesta mostra, um falso gesto, um gesto-simulacro, um gesto em tudo controlado e pensado e conformado e no entanto que se oferece com toda a graça de um gesto solto que não está nem aberto nem fechado sobre si mesmo, e do qual se entra e sai à vontade: o do colchete em sua densa sombra negra, carnuda, quase palpável, de Regina Silveira. Ela diz que o azul quase negro-metálico do colchete é para *esfriar* a composição. É possível. Mas como acontece com todo meio frio, como toda *mídia* fria, o resultado é tornar quente, esquentar a imaginação do observador, como viu claramente um já quase esquecido Marshall McLuhan.

Gravar o gesto, num meio tão difícil e resistente ao gesto como o metal, – gesto que sempre traz a conotação de liberdade e, até, de inconsciência – é uma façanha.

Uma arte em negro



A כסר פ טמזכא לא כסר



A cor e a busca da cor

Deste outro lado, a cor. A cor que está em Tomie Ohtake, Piza, Caetano de Almeida, Cláudio Mubarac, Lucia Koch, Mariannita Luzzati, Paulo Pasta e outros. E a cor que é buscada em Nelson Leirner, em sua água-tinta inicialmente feita em preto mas que vem com uma folha de círculos adesivos que o comprador da obra – ou talvez, idealmente, em situação controlada, seu observador – descola e aplica, a seu critério, sobre os círculos negros que escolher. Ou a cor que se insinua na peça de Sued como se estivesse a ponto de expandir-se e tomar toda a superfície da gravura.

A presença da cor muda muito, a presença da cor muda quase tudo, como o demonstram as peças de Mubarac e Alex Flemming nas suas duas versões. Muda muito mas não tudo. Muito, do que foi dito em relação à arte em negro (a presença de várias linguagens, do figurativo ou alusivo ao conceitual; o lugar do gesto; a miniaturização) é válido para as peças deste grupo. Um aspecto em particular, o da ocupação do espaço, já foi também abordado na discussão do grupo anterior: as gravuras em cor tendem a ocupar todo o espaço disponível, não deixando nada vazio, nem em seu interior, nem à sua volta. As exceções ficam com as propostas conceituais de Juliano de Moraes e Rochele Costi – e, de modo até certo ponto surpreendente, para quem conhece sua pintura, também com muitas gravuras de Paulo Pasta nas quais há uma alusão a um espaço vazio entre as zonas de cor intensa.

Esse recobrimento extensivo da superfície gráfica disponível traz à tona um tema novo nesta discussão: a relação entre a presença da cor e a busca de um estado *painterly*, esse advérbio consagrado na literatura inglesa e que ainda não encontra um

equivalente perfeito em português. Sua tradução literal será *tintesco*, ao modo da tinta. Quase sempre usa-se, no lugar, um não de todo satisfatório *pictórico*. Não será demais lembrar a origem de *painterly* no alemão *malerisch* sugerido por Wölfflin para designar aquilo que se opõe ao *linear*. *Painterly* é barroco em oposição ao renascentista, que oculta a pincelada e se serve muito do desenho como elemento de definição e criação da imagem. *Painterly* ainda são os impressionistas, que não trabalham mais com o desenho preparatório e criam suas imagens com a ação direta e imediata do pincel sobre a tela. Sem dúvida, *painterly* é a *action painting*, todo o expressionismo abstrato. Pictórico, na sua acepção dúbia, aplica-se tanto ao renascentista quanto ao barroco.

Mas, enfim, está aí a questão da relação entre a presença da cor na gravura e o resultado *painterly* ou pictórico que consegue. Ou melhor, a relação entre a presença da cor e o resultado *painterly* afinal obtido, de um lado, e o resultado pictórico afinal obtido, de outro lado. Paulo Pasta obtém, sem dúvida, um resultado *painterly* em suas gravuras coloridas, inclusive com a sugestão das pinceladas que se veem à superfície do papel. O mesmo efeito, mais preso ao aspecto pictórico da proposição, aparece nas gravuras de Tomie e de Luzzati, Chiuminatto e Marco Butti. E não são nada *painterly* as propostas de Rochele Costi e Juliano de Moraes, essencialmente *lineares* – mas nem por isso menos pictóricos, como pictórico é também o conceitual Pasquetti além de Vera Chaves Barcellos e Alex Flemming. E pictórica, deliciosamente pictórica, é também a peça de Anna Bella Geiger.

A dificuldade, para não dizer arbitrariedade, de todas as classificações, divisões e agrupamentos que se façam das obras de arte, inclusive a desta exposição, fica evidente quando se percebe que também entre as obras em negro há propostas *painterly* e outras lineares. Entre as *painterly* ou tintescas, as gravuras de Amílcar de Castro, Karin Lambrecht e Mubarak (e mesmo a de Carmela Gros), enquanto lineares são, cada uma a seu modo, Cabelo, León Ferrari (Carmela Gros, outra vez) e os figurativos, como Siza. E os casos intermediários ou ambíguos, como as peças de Miguel Rio Branco, com sua alusão pictórica não estranha a uma presença tintesca, assim como é tintesco Nelson Félix embora nada pictórico. Outro caso sugestivo é o da gravura de Regina Silveira que, embora a princípio linear, é também pictórica e consegue um efeito tintesco em sua sombra, não o tintesco da pincelada evidente e carregada (como em Mubarak) mas o tintesco da presença carnuda da tinta, da presença sensual da tinta e da imagem. Ela talvez recuse esta concepção desta sua obra, em particular no que diz respeito ao lado pictórico da peça, mas é isto que ela de fato consegue: a fusão, numa mesma obra, das três dimensões genealógicas da gravura: o linear, o pictórico e o tintesco. As coisas e as propriedades não são exclusivas deste ou daquele modo, o modo em

negro e o modo em cor. Nem exclusivas, nem excludentes. Não há nisto qualquer paradoxo maior que invalide as propostas concernidas. Pelo contrário, a grande arte é assim feita de fusões e contradições (que muitas vezes o são apenas na aparência).

As imbricações apontadas surgem aqui com mais evidência, talvez, devido à opção expositiva que se fez, agrupando as obras nos blocos da arte em negro e da arte em cor. Mas mesmo que se adotasse o princípio mais tradicional que segue o *que dizem as obras* (figurativo, abstrato, conceitual) elas não deixariam de aparecer. A opção aqui assumida reflete também minha constante tentativa de ver a arte como um modo do pensamento e não só como poesia pura. Esses dois termos, pensamento e poesia, não se excluem. Mas não se confundem de todo, tampouco. É uma abordagem que, embora reconhecendo que forma, matéria e significado em última instância não se separam, formando um tecido indestrinçável, esforça-se por, num primeiro momento, compreender o modo operativo de cada um, mesmo sabendo que esse é o modo do pensamento complexo, processo que tenta livrar-se das comodidades do pensamento disciplinar e se faz de certezas provisórias.

Se as questões de forma e matéria foram aqui até certo ponto abordadas, num processo que o leitor atento e o visitante comprometido da exposição podem desdobrar e aplicar aos artistas e obras não comentadas diretamente (é bom lembrar Antoni Muntadas e sua advertência de que a percepção requer envolvimento, engajamento), aquelas relativas ao significado das obras passou em silêncio. Intencionalmente. Concordo em larga escala com Jorge Luis Borges¹ quando diz que a arte (ele se refere mais à música e à poesia, mas não importa) é uma linguagem que podemos utilizar, que podemos compreender mas que somos incapazes de traduzir. Incapazes de traduzir na verdade não somos, em certas situações quando a tradução é possível, sobretudo para efeitos didáticos (como nas artes narrativas ou na arte quando ela é narrativa). Digamos então que se trata de uma linguagem, a arte, que muitas vezes optamos por não traduzir. Se mesmo as palavras estavam na origem carregadas de um poder mágico que lhes impedia o acesso a um sentido preciso e rigoroso, as imagens menos ainda vêm dotadas dessa exatidão que faz a tradução possível. Como Borges, acredito que o sentido é algo que vem se acrescentar *depois* à percepção da obra, no sentido em que primeiro sentimos a beleza de uma obra e só num segundo momento, normalmente, pensamos em sua significação. Há peças que são belas e que nada querem dizer, mesmo oferecendo um sentido imediato, senão a nossa razão, pelo menos a nossa imaginação. É o que acontece com as obras desta exposição que, a maioria, não quer dizer nada – mas o fazem de modo belo e encantador, inesgotável diz Borges. E mantêm-se em pé por isso.

¹ *L'art de poésie*. Paris, Arcades / Gallimard, 2002

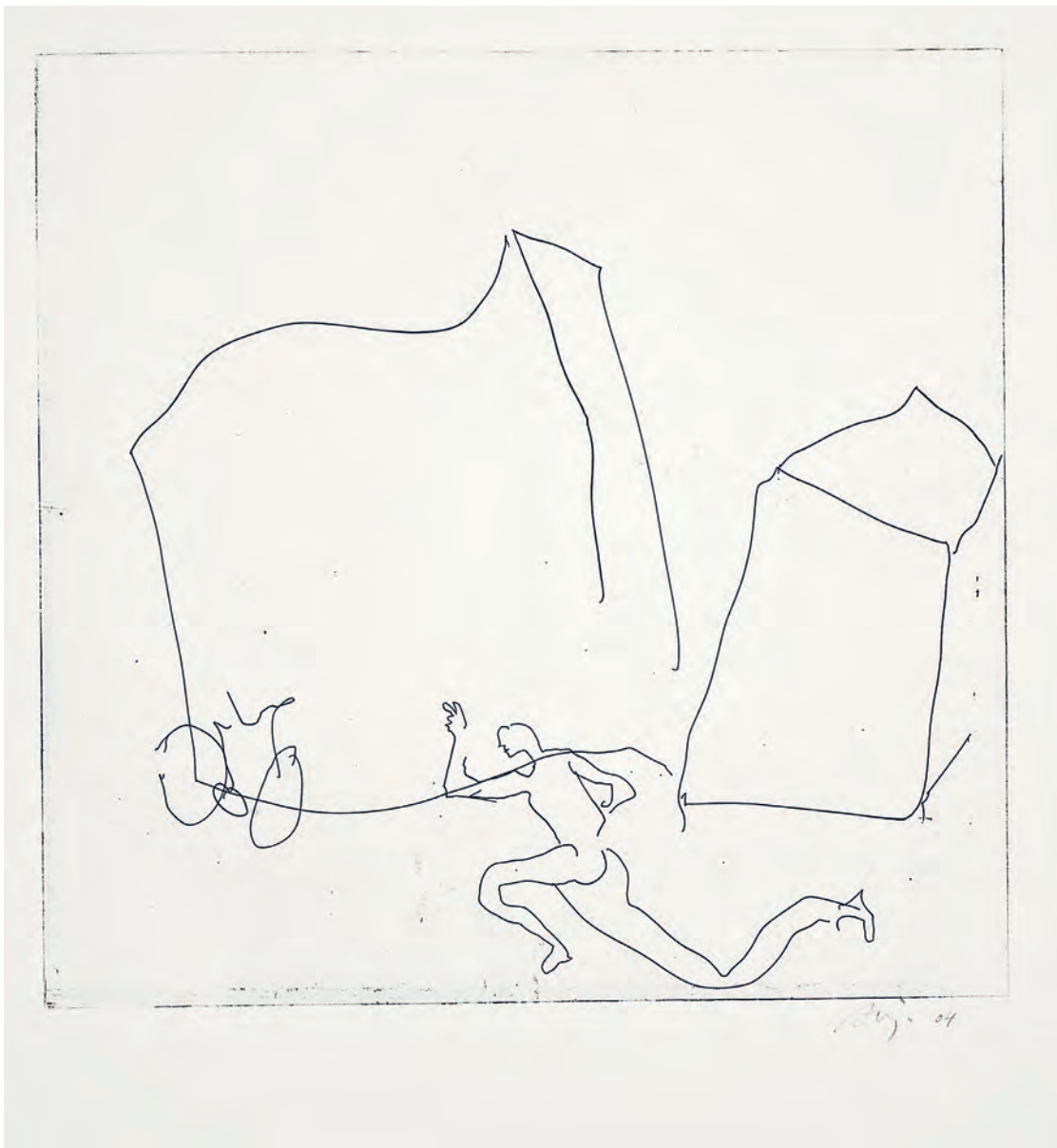
DENTRO DO TRAÇO, MESMO

DENTRO DO TRAÇO, MESMO

O sentido da gravura não está fora dela, está dentro de seu traço./*The meaning of print is not outside it, it is inside its line.*



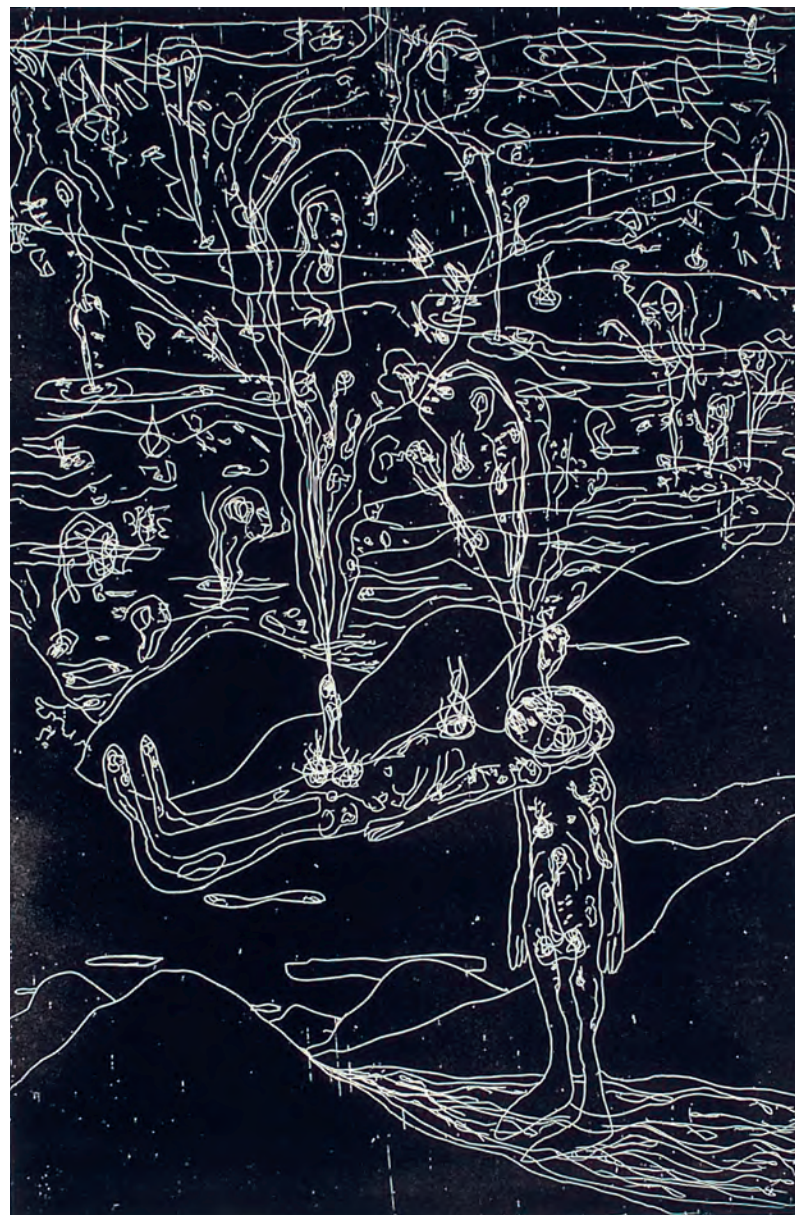
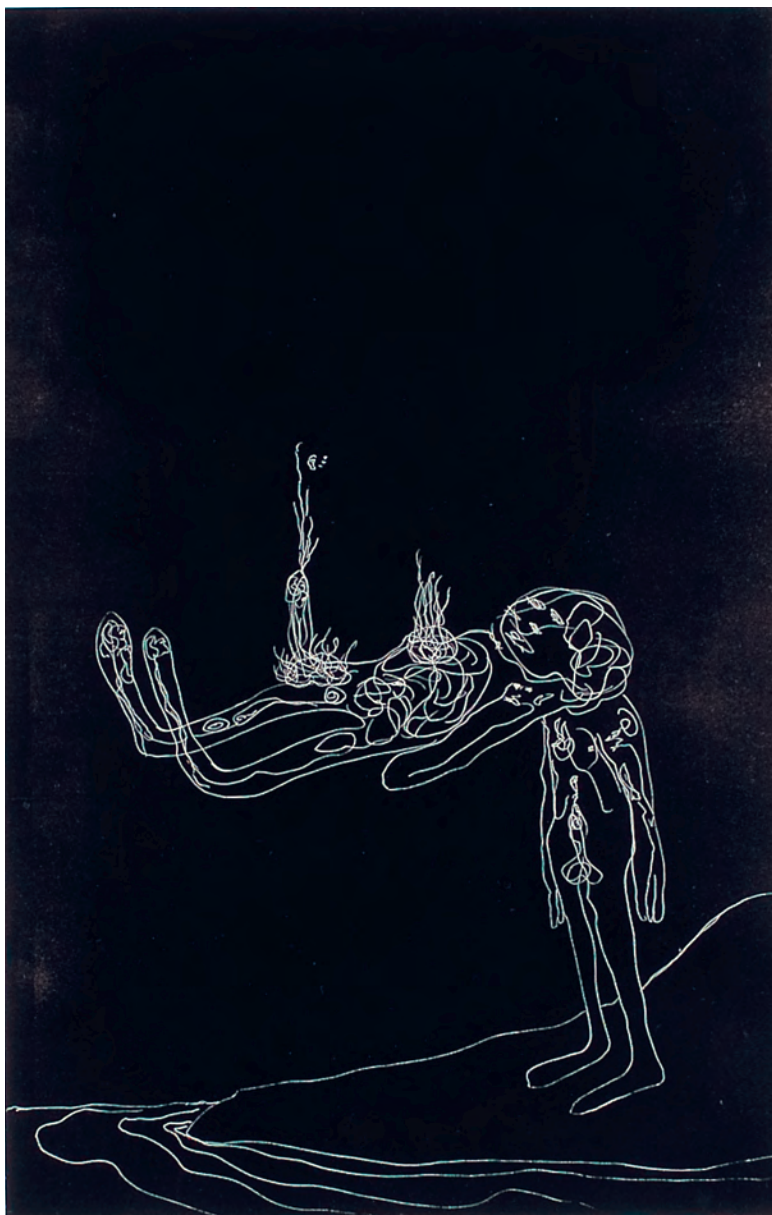
Gravura não é desenho. Ingres dizia que o lápis deveria ter sobre o papel a mesma delicadeza de uma mosca deslizando por uma vidraça. Na gravura não é bem isso. Algumas podem *parecer* isso, *depois*, quando o papel está pronto. Mas, *antes*, gravura é matéria dura, é resistência ao artista. Na gravura, é preciso vencer a matéria./*Printmaking is not drawing. Ingres said that the pencil should always have the same delicacy on the paper as a fly gliding over a windowpane. It is not quite like that with print. Some prints may seem like that, afterwards, when the paper is ready. But beforehand printmaking is hard matter, it is resistance to the artist. In printmaking it is necessary to overcome the matter.*



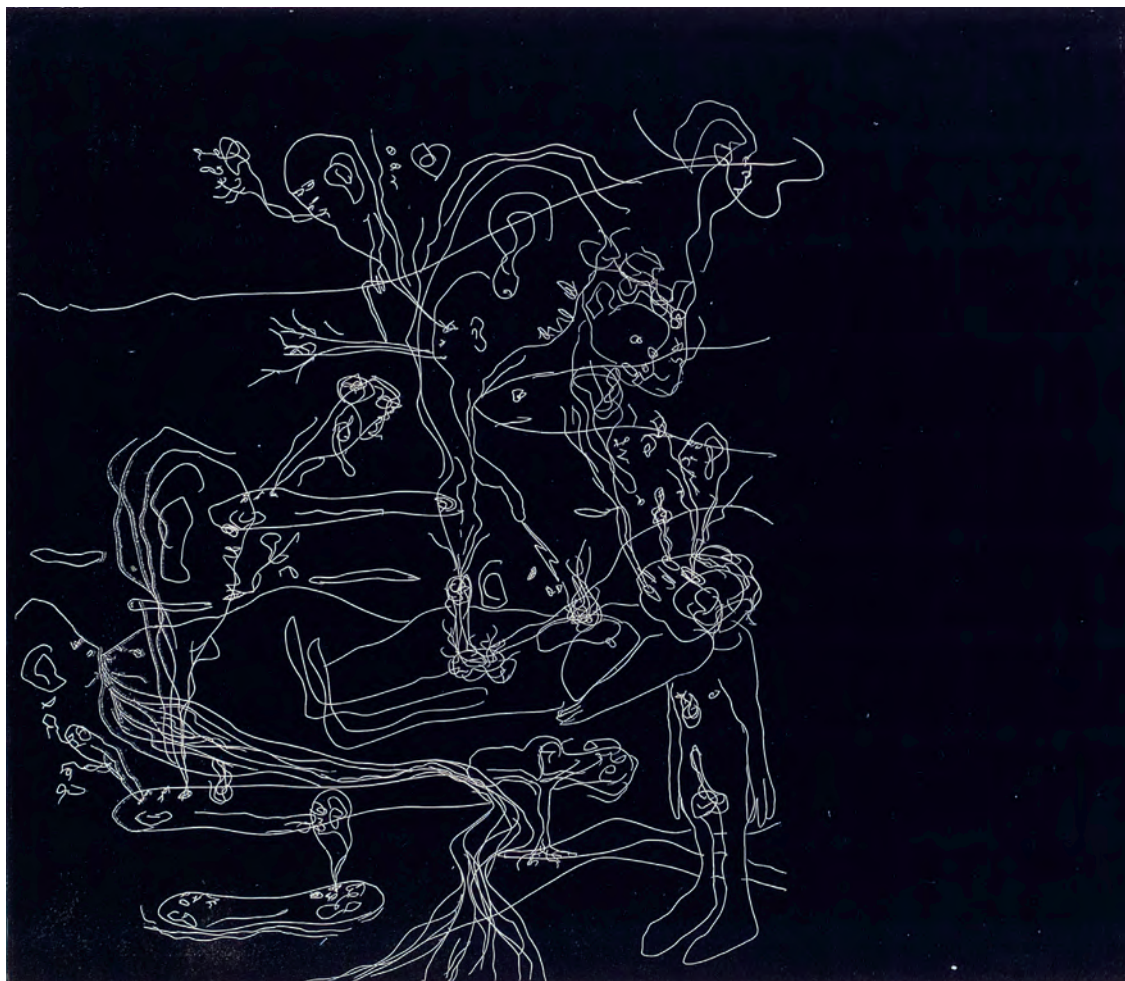
Álvaro Siza, 2004
verniz mole/*soft-ground*
34,7 x 29,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Álvaro Siza, 2004
água-forte/*etching*
29,5 x 29,8 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



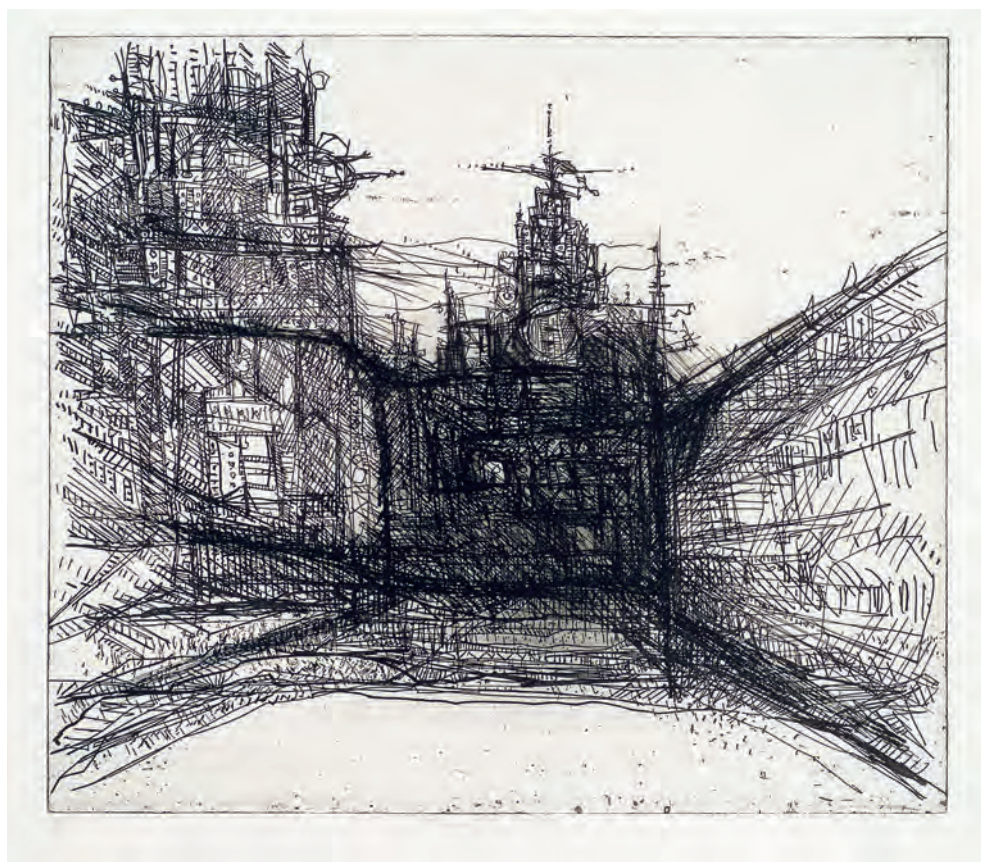
Cabelo, 2002
 água-forte (impressão a rolo)/etching (relief printed)
 45,5 x 29,8 cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Cabelo, 2002
água-forte (impressão a rolo)/*etching (relief printed)*
45,5 x 30 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Cabelo, 2002
água-forte (impressão a rolo)/*etching (relief printed)*
30 x 34,6 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro

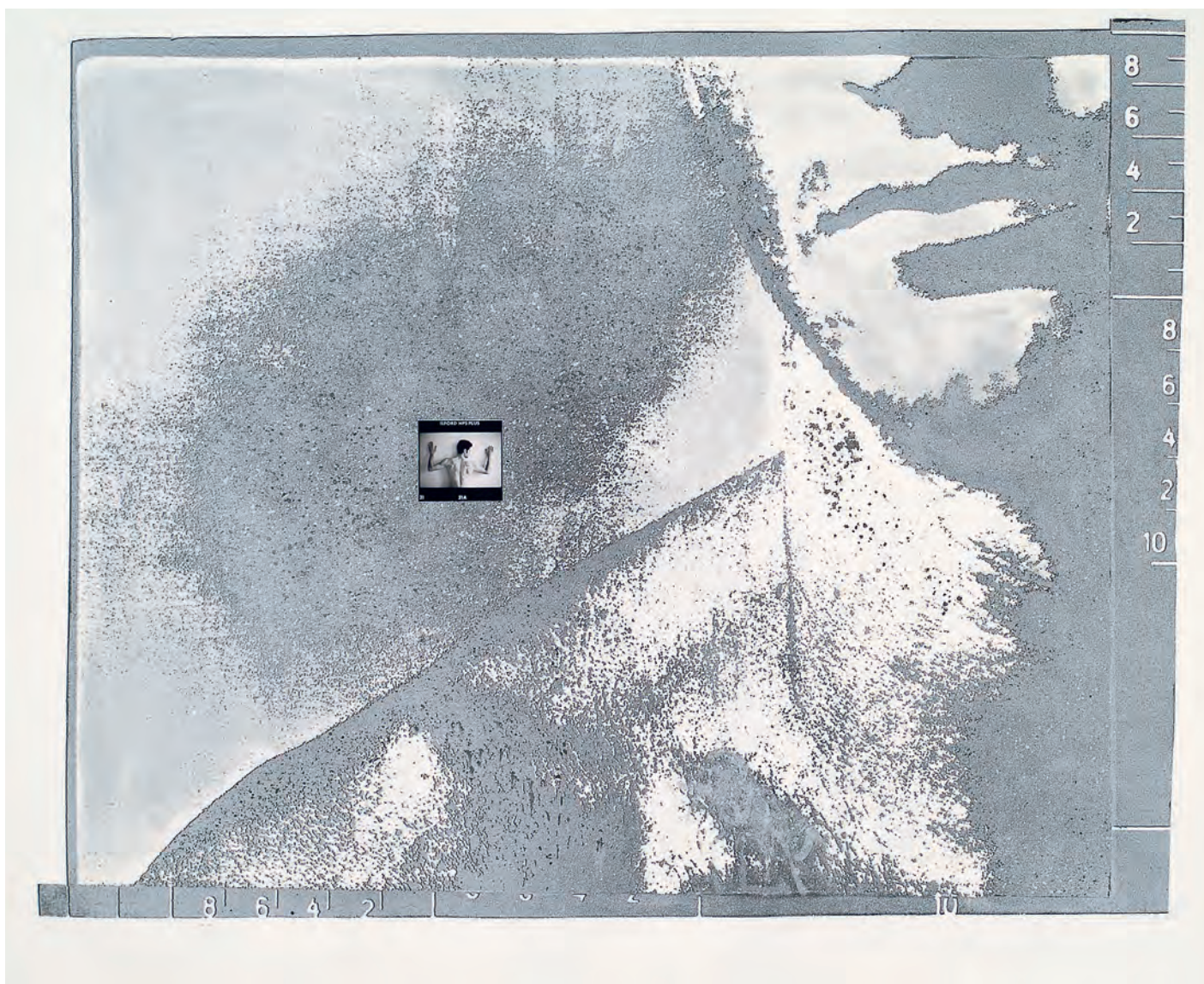


Darel Valença Lins, 2005
água-forte e ponta-seca/*etching and dry-point*
30 x 34,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Mario Carneiro, 2004
 água-tinta (processo do guache)/aquatint (gouache process)
 39 x 59,2cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



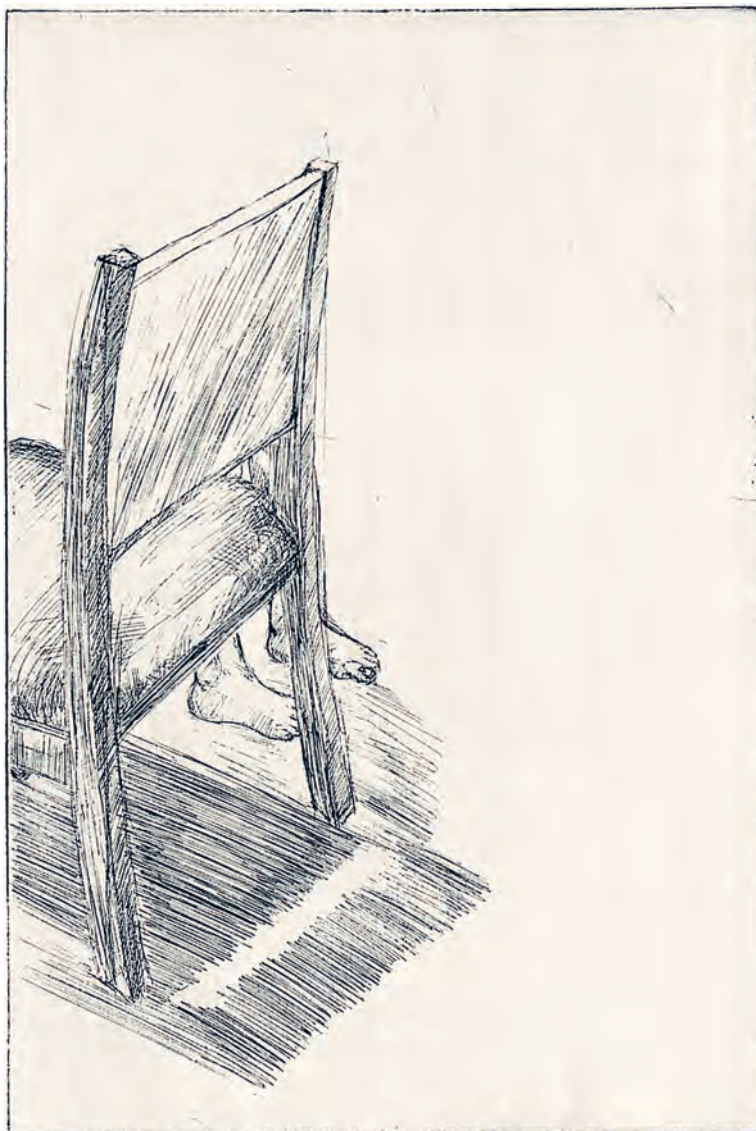
Alex Flemming, 2006
água-tinta (lavis e processo serigráfico) e fotografia/aquatint
(*lavis and screenprint process*) and *photography*
42,9 x 55 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



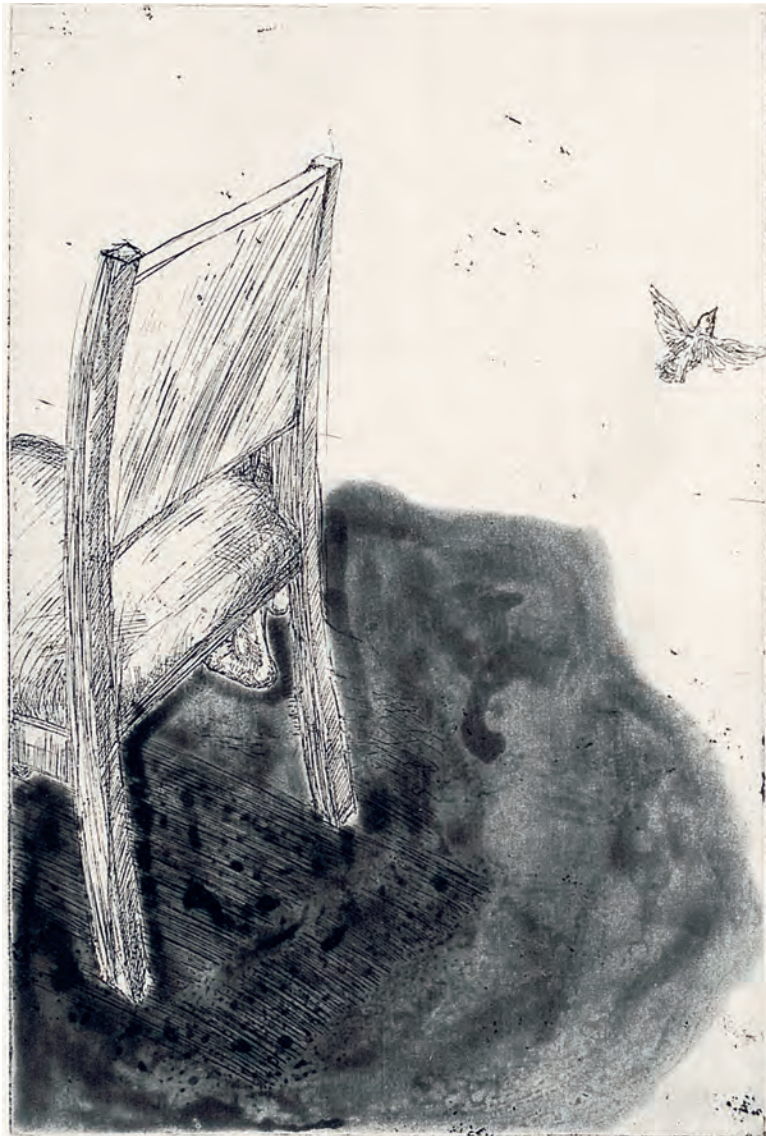
Luiz Carlos Felizardo, 2006
fotogravura/photogravure
 25,8 x 21 cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Luiz Carlos Felizardo, 2006
fotogravura/photogravure
 25,5 x 20,2 cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

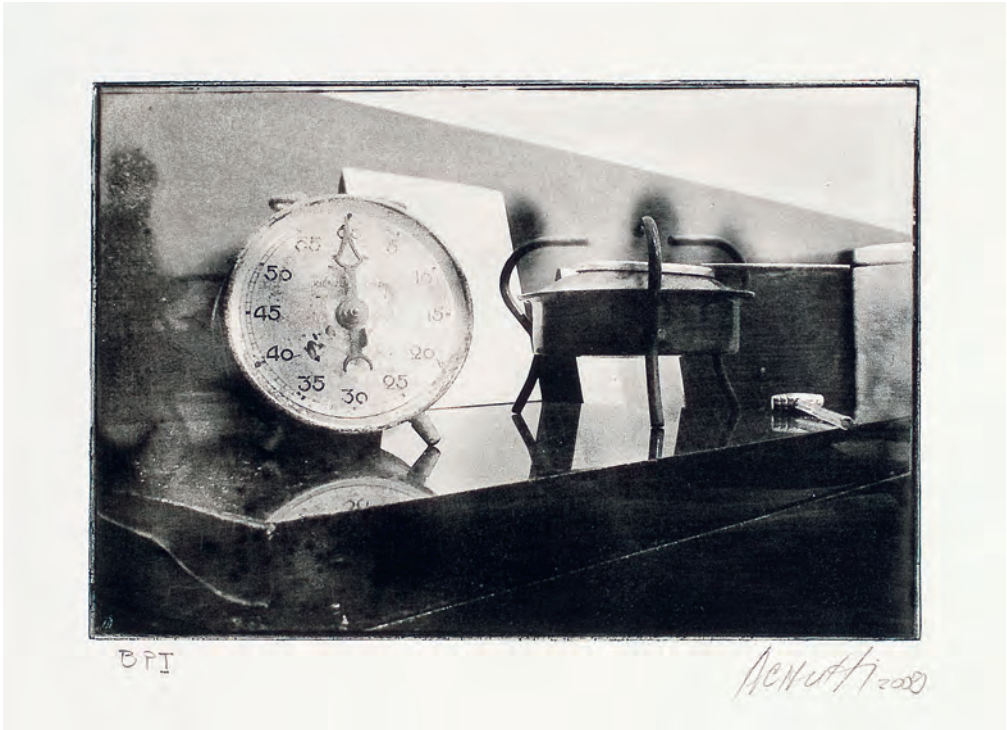
Uma arte em negro



Tamara Andrade, 2008
água-forte e água-tinta (lavis)/*etching and aquatint (lavis)*
29,4 x 19,8 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Uma arte em negro



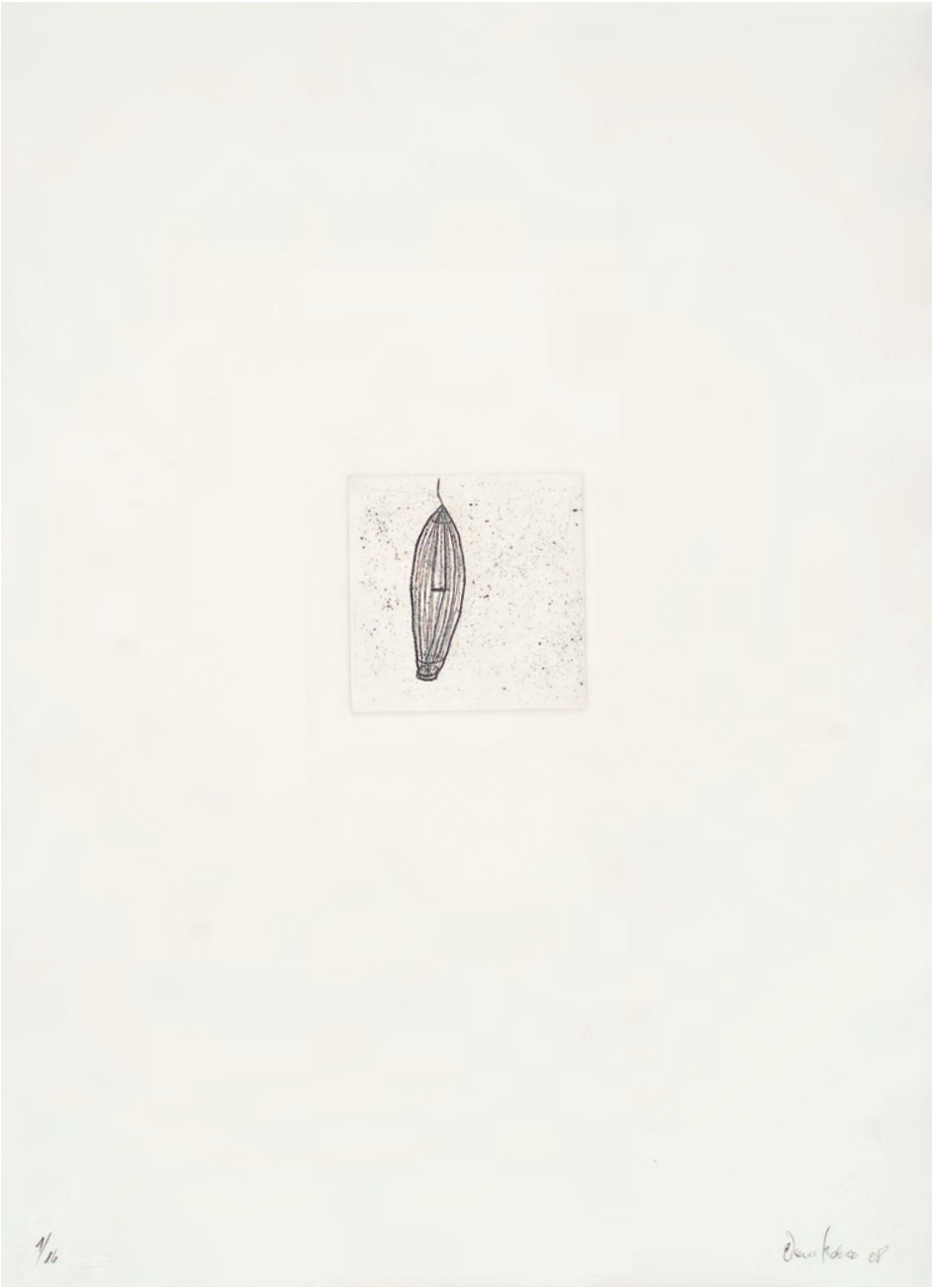


Luiz Eduardo Achutti, 2009
fotogravura/photogravure
19,8 x 29,4 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Luiz Eduardo Achutti, 2009
fotogravura/photogravure
20,7 x 28 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Luiz Eduardo Achutti, 2009
fotogravura/photogravure
38 x 25,8 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



Elaine Tedesco, 2008
verniz mole/*soft-ground*
9,7 x 9,8 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

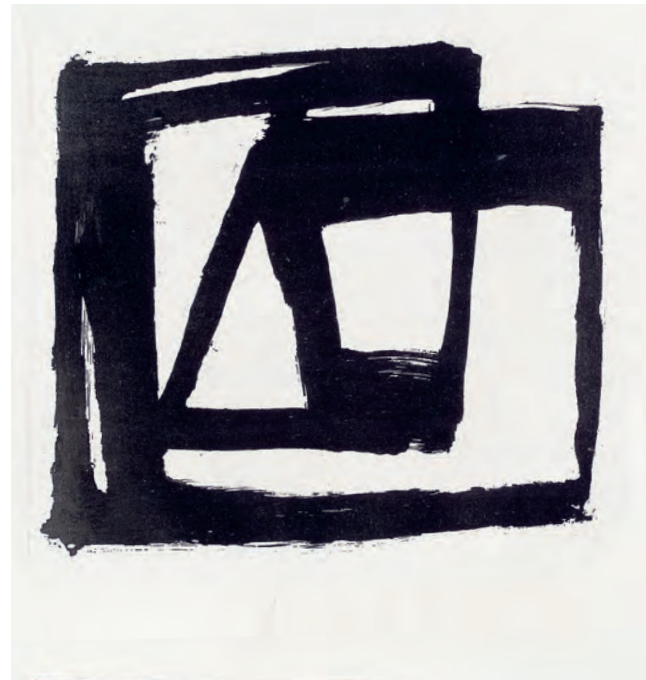
Elaine Tedesco, 2008
água-tinta (processo de guache)/*aquatint*
(*gouache process*)
9,8 x 9,9 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Uma arte em negro

Amilcar de Castro, 2001
água-tinta (processo do guache)/*aquatint (gouache process)*
23,8 x 26,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Amilcar de Castro, 2001
água-tinta (processo do guache)/*aquatint (gouache process)*
26,5 x 30,4 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



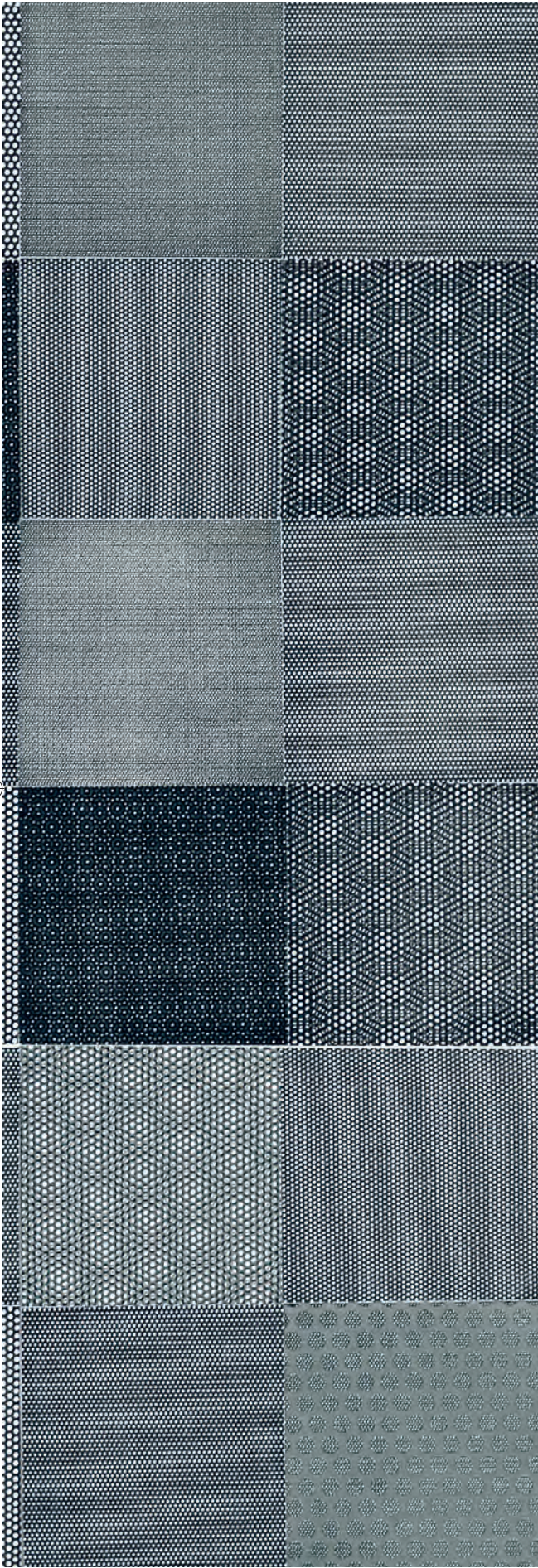
Nas gravuras em preto, a imagem do vazio se impõe. Por vezes o vazio está no lado de dentro da imagem e outras vezes, do lado de fora. A gravura em negro – figurativa, abstrata ou conceitual – é a grande arte do vazio. *In the prints in black, the image of the void is always an imposing one. Sometimes the void is within the image and at other times it is outside it. The print in black – figurative, abstract or conceptual – is the great art of the void.*

Carlos Zilio, 2003
água-forte, (processo do guache), água-tinta e verniz mole/
etching, (gouache process), aquatint and soft-ground
44,2 x 59,2 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



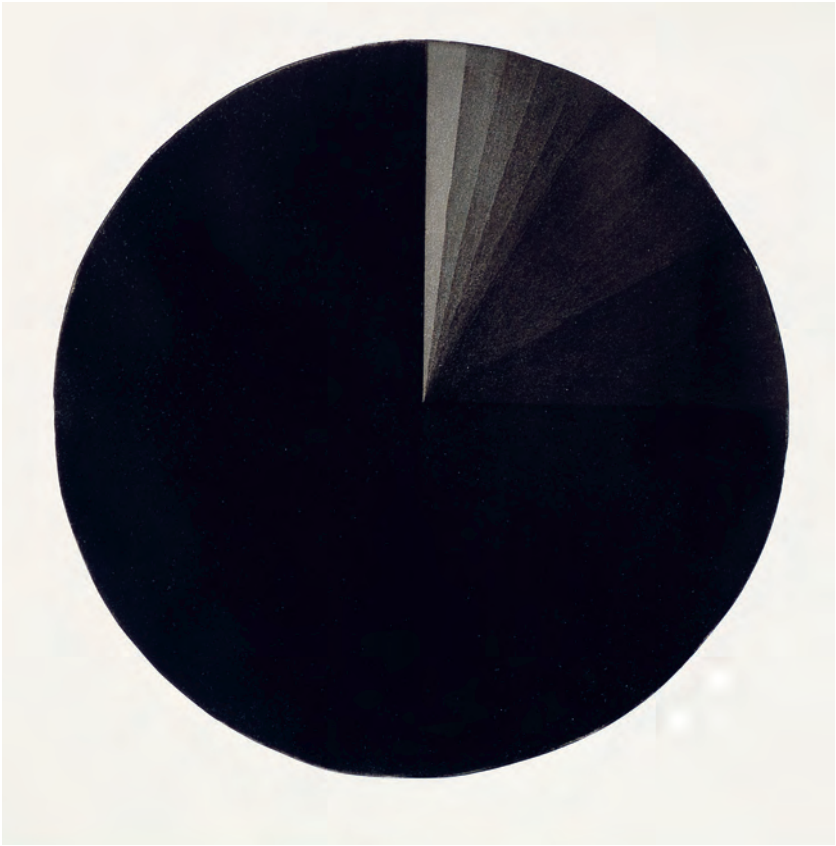
Uma arte em negro





Lucia Koch, 2005
relevo com impressão a rolo/*relief print* conjunto/set
61,5 x 61,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



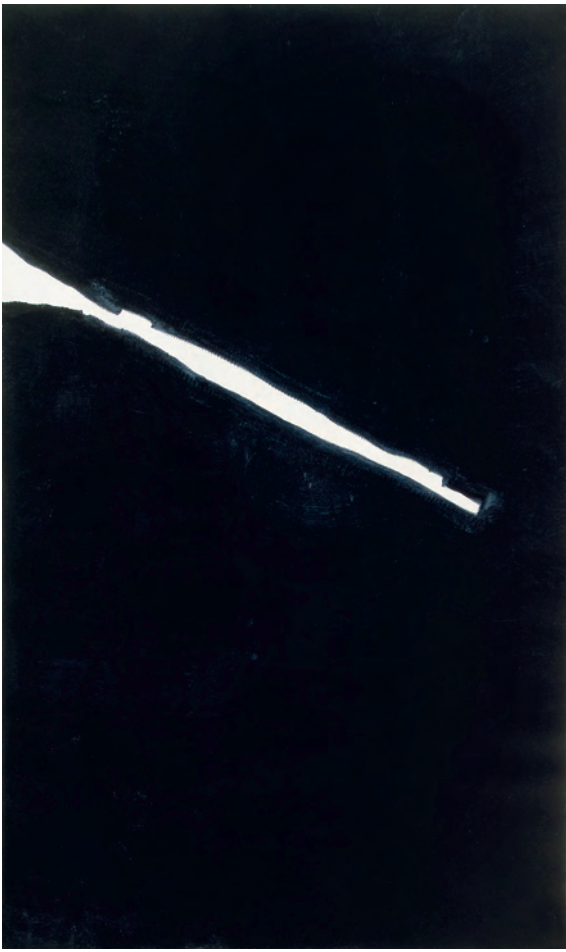
Laura Andreato, 2006
água-tinta/aquatint
27 cm (diâmetro)
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



José Resende, 2004
relevo, serra e furadeira com impressão a rolo/
relief, saw and drill with relief print
49,3 x 39 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



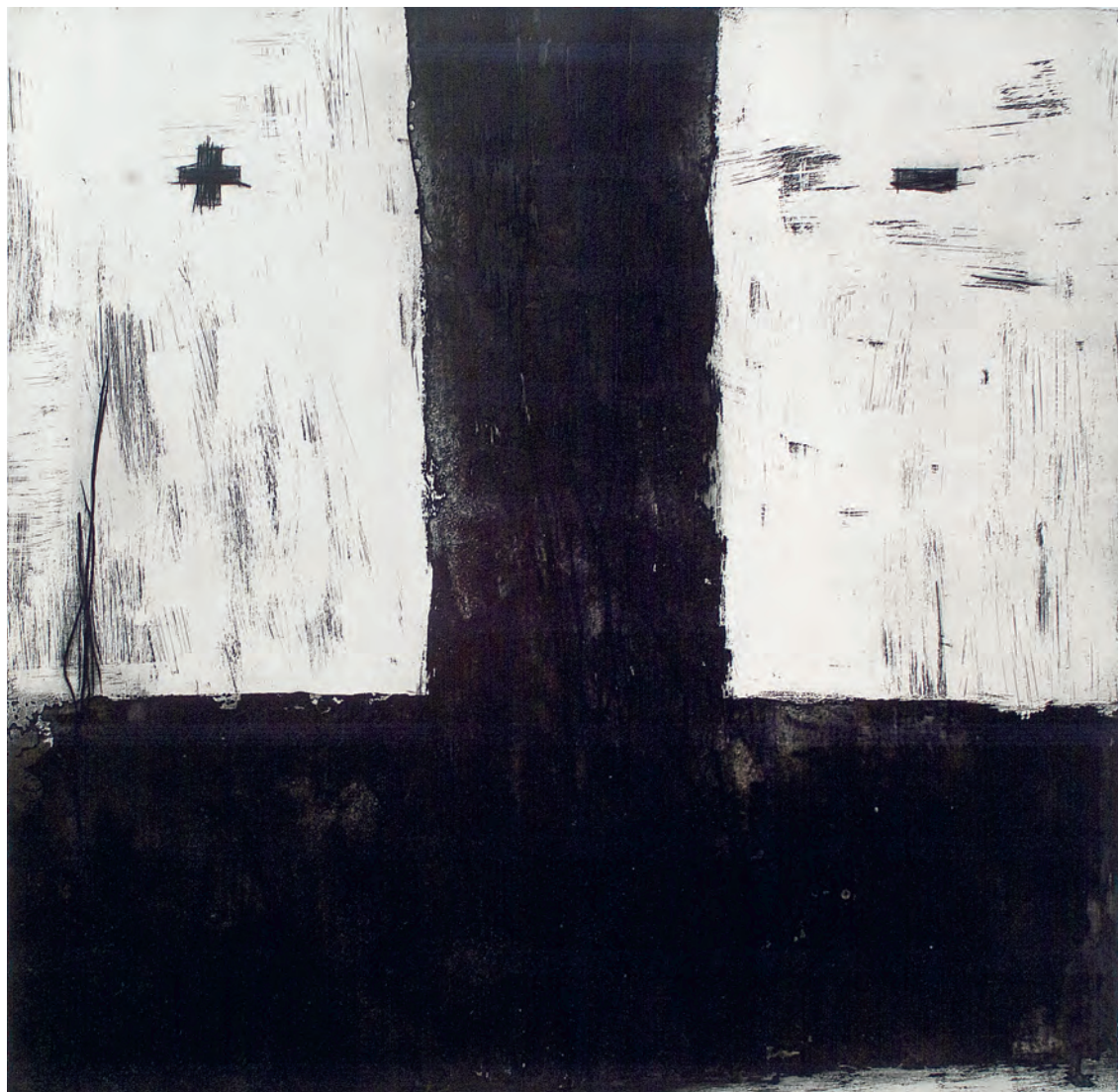


Elisa Bracher, 2006
maneira-negra (esmerilhadeira elétrica)/*mezzotint*
(*electric grinder*)
98,4 x 58,7 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

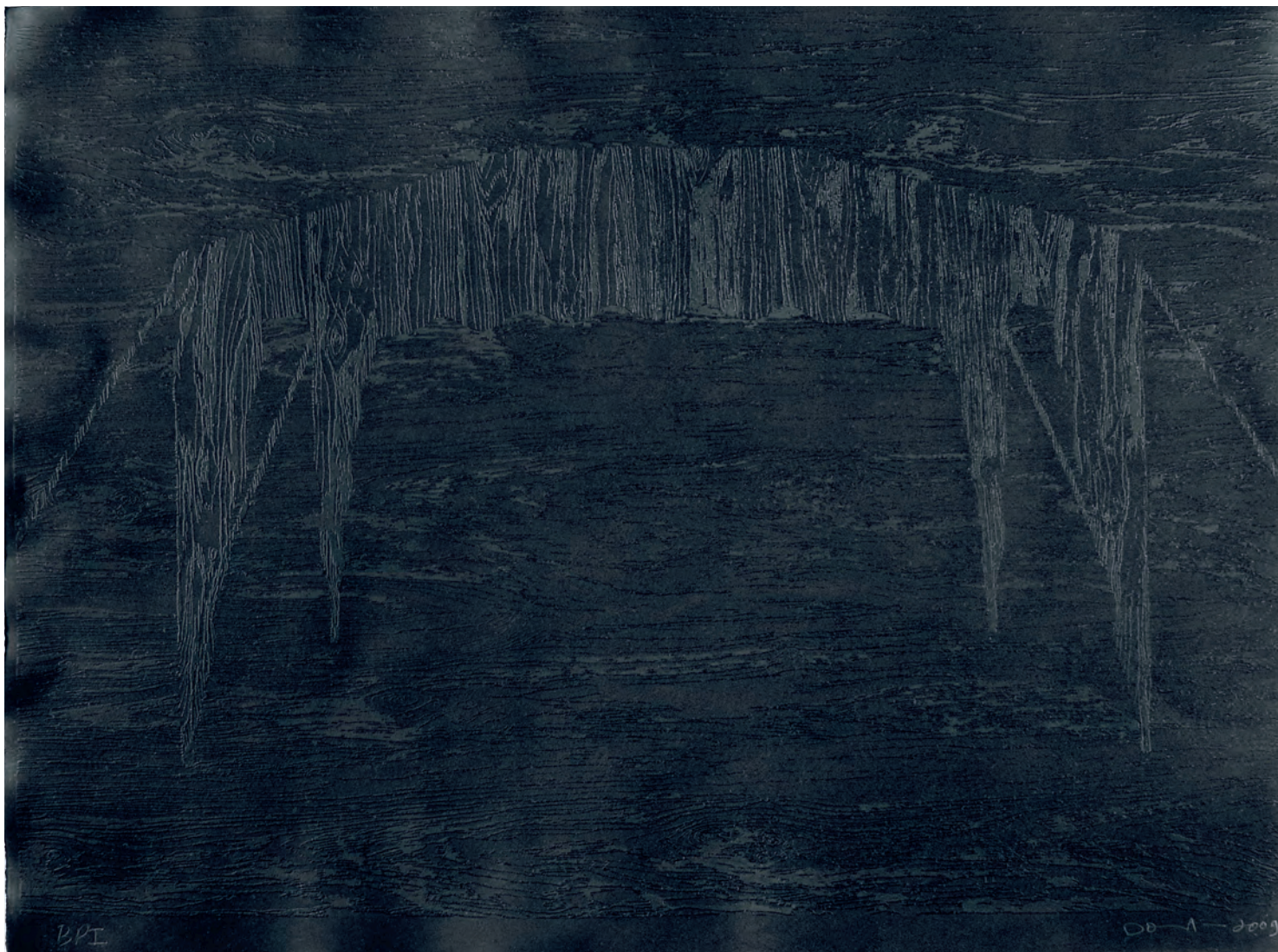


Elisa Bracher, 2006
maneira-negra (esmerilhadeira elétrica)/*mezzotint*
(*electric grinder*)
97,5 x 58,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Elisa Bracher, 2006
maneira-negra (esmerilhadeira elétrica)/*mezzotint*
(*electric grinder*)
94,5 x 58,9 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Karin Lambrecht, 2002
água-tinta (processo do guache) e ponta-seca/aquatint
(*gouache process*) and *dry-point*
59 x 59 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

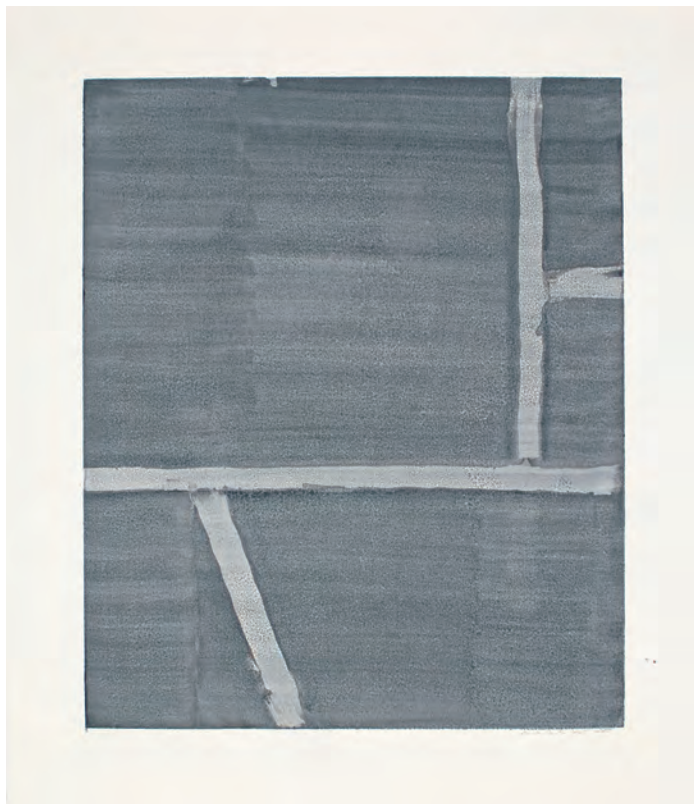


Daniel Acosta, 2009
água-forte (processo serigráfico)
e água-tinta/*etching (screen print
process) and aquatint*
60 x 79 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



Claudio Mubarac, 2000
água-tinta (lavis e processo do guache) e buril/aquatint
(*lavis and gouache process*) and burin
29,6 x 29,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



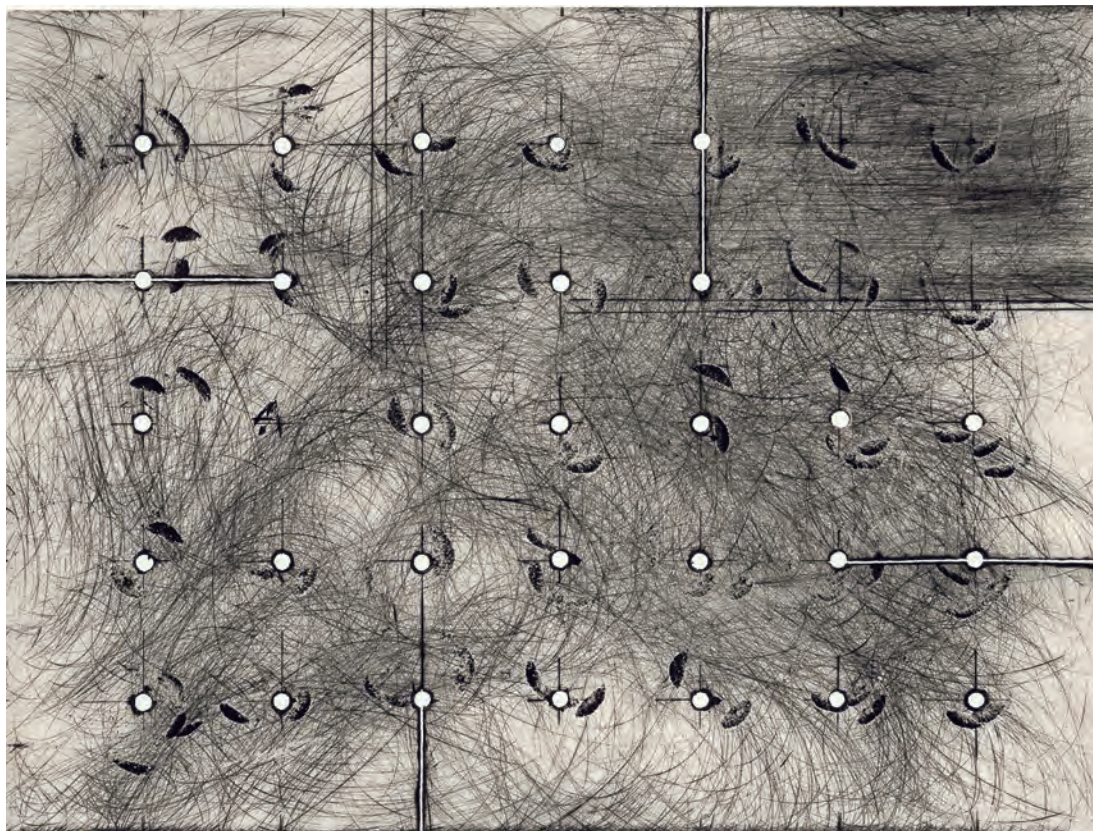
Paulo Pasta, 2005
monotipia/*monotype*
49,5 x 41 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Paulo Pasta, 2005
monotipia/*monotype*
49,5 x 41 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



Daniel Senise, 2003
água-tinta (lavis)/aquatint (lavis)
59,5 x 59,2 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



José Resende, 2004
ponta-seca, serra, furadeira, martelo e lixa/*dry-point,*
saw, drill, hammer and sandpaper
29,6 x 40 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro





Miguel Rio Branco, 2003
água-tinta (lavis)/*aquatint (lavis)*
43,8 x 29,4 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Miguel Rio Branco, 2003
água-tinta (lavis)/*aquatint (lavis)*
43,8 x 29,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Miguel Rio Branco, 2003
água-tinta (lavis)/*aquatint (lavis)*
43,8 x 29,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



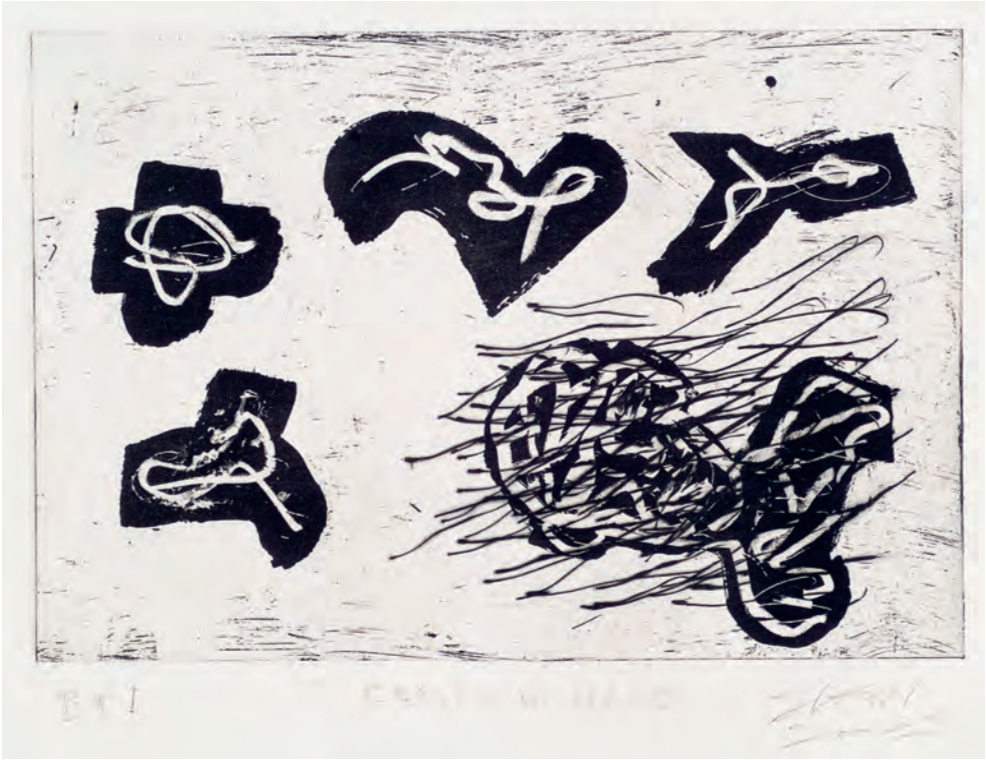
Nelson Félix, 2003
 água-tinta (lavis) e verniz mole (com órgãos humanos:
 cérebro, coração e útero)/aquatint (with human organs:
 brain, heart and womb) (lavis) and soft-ground
 59,5 x 22,5 cm e 59 x 59,5 cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Carlito Carvalhosa, 2004
água-forte e máscara com impressão
a rolo/*etching and stencil, relief printed*
19,5 x 59 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro

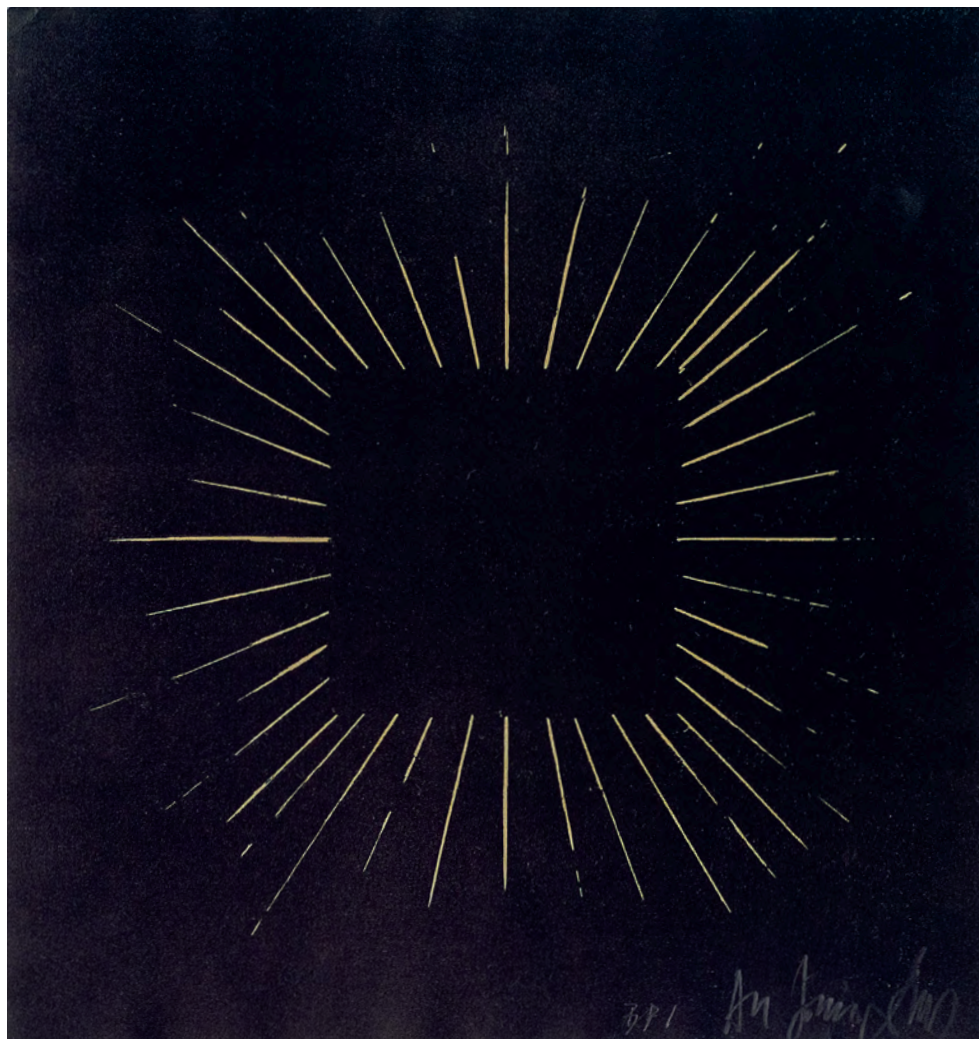
Siron Franco, 2002
água-tinta (processo do guache), ponta-seca e lápis dermatográfico/
aquatint (gouache process), dry-point and chinagraph pencil
31,4 x 23,8 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





Paulo Brusky, 2005
água-forte e água-tinta (lavis)/*etching and aquatint (lavis)*
59,3 x 44,2 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



Antonio Dias, 2006
água-forte e impressão com rolo/*etching and relief print*
31 x 28,7 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Antonio Dias, 2006
água-tinta (lavis) e máscara/*aquatint (lavis) and stencil*
59,2 x 44 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

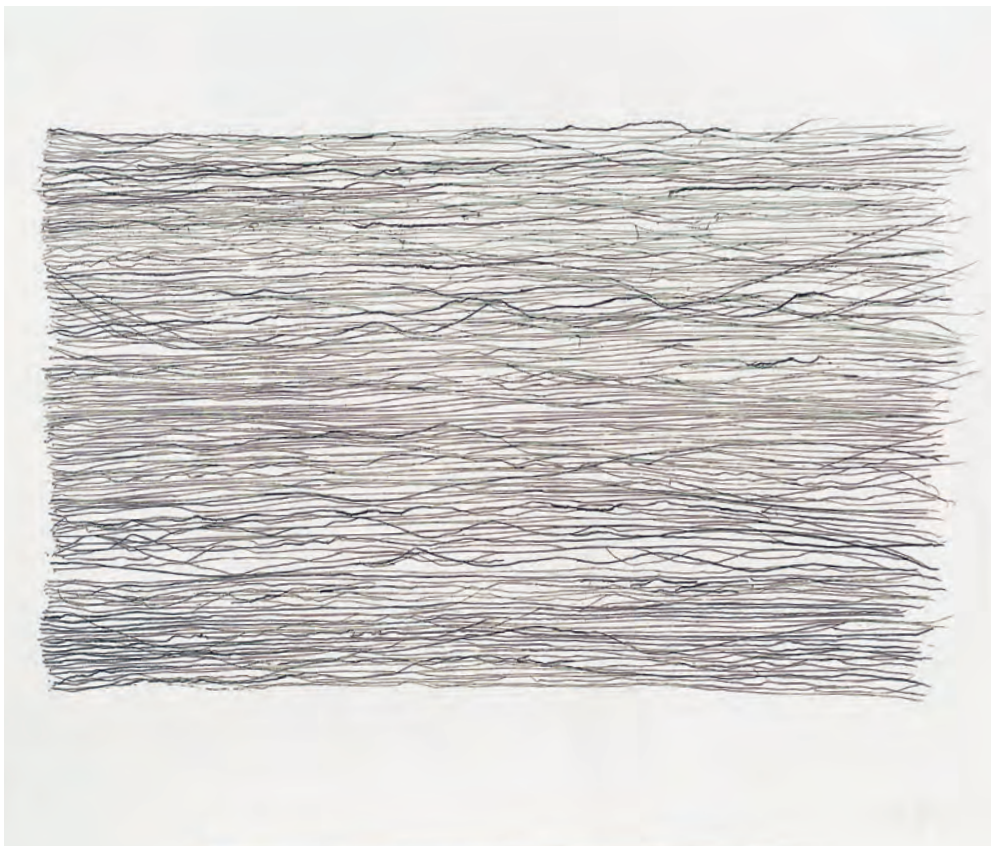




Lia Menna Barreto, 2004
 água-tinta (lavis)/aquatint (lavis)
 59,4 x 39,7 cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Lia Menna Barreto, 2004
 verniz mole/soft-ground
 39,2 x 59,4 cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





Leon Ferrari, 2003
água-forte/*etching*
29,5 x 39,8 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma arte em negro



Carmela Gross, 2002
água-forte/*etching*
53,2 x 39,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

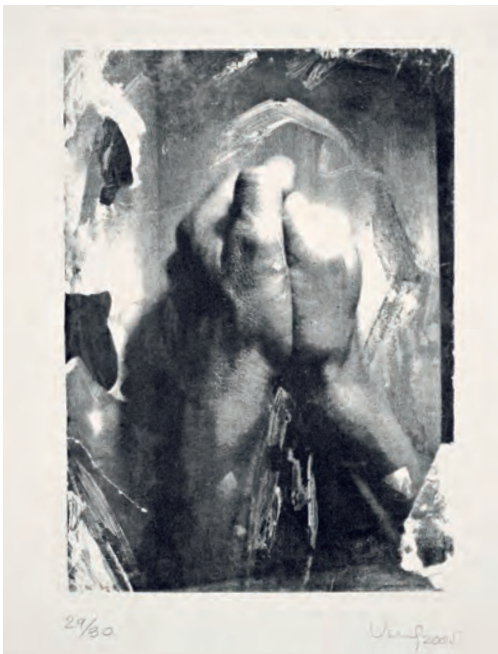


Uma arte em negro

Regina Silveira, 2006
água-tinta (processo serigráfico)/*aquatint*
(*screenprint process*)
69 x 49,3 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

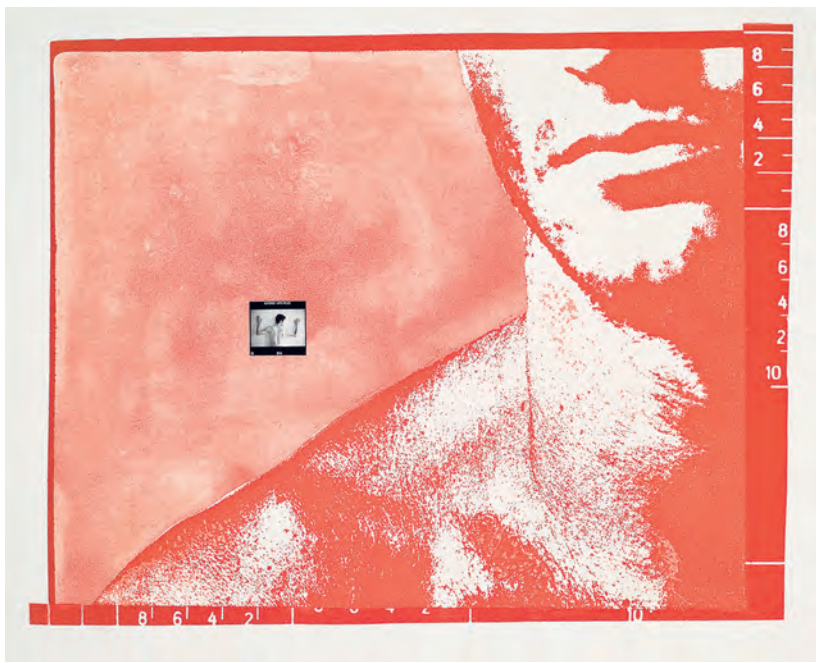
Na gravura como em toda a arte contemporânea, o resultado importa sempre mais que o modelo.*In printmaking, as in all contemporary art, the result always matters more than the model.*





Vera Chaves Barcellos, 2005
 água-tinta (processo serigráfico)/*aquatint(screenprint process)*
 105,5 x 24 cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Vera Chaves Barcellos, 2005
 água forte (processo serigráfico)/*etching (screenprint process)*
 35,7x 26 cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Alex Fleming, 2006
água-tinta (lavis e processo serigráfico) e fotografia/aquatint
(*lavis and screenprint process*) and *photography*
42,7 x 55 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A cor e a busca da cor

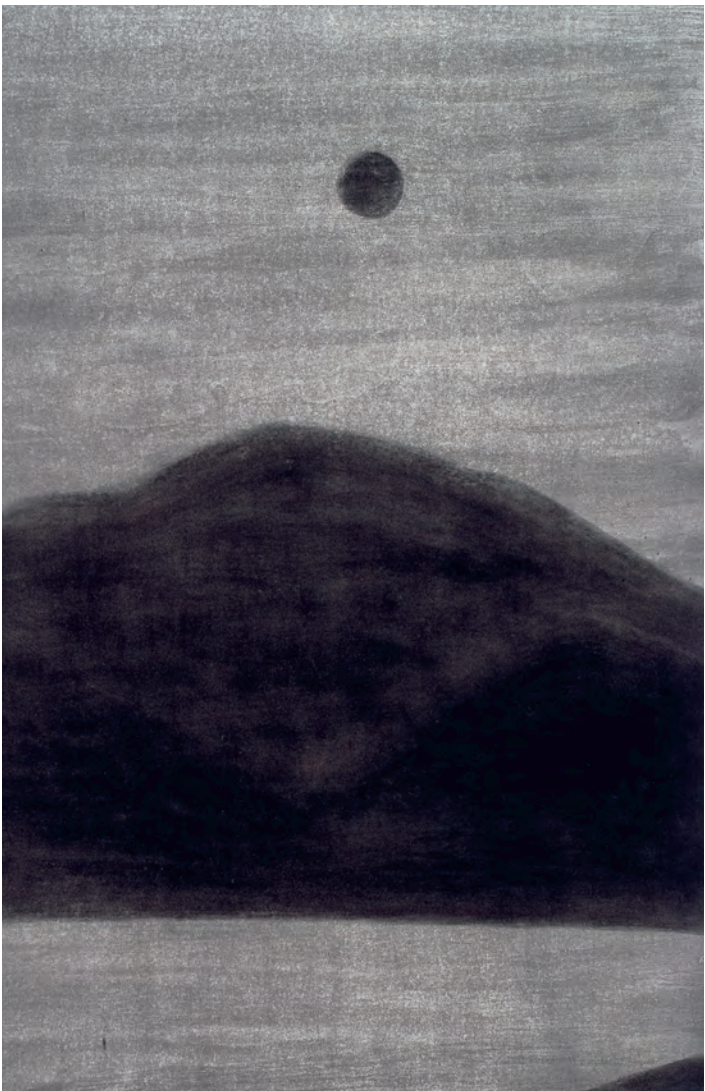


Cristina Canalle, 2007
água-tinta (lavis), água-forte, verniz mole e ponta-seca/
aquatint (lavis), etching, soft-ground and dry-point
39,7 x 59 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



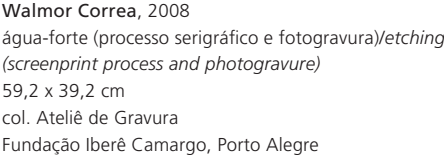
Pablo Chiuminatto, 2007
água-tinta (lavis) e esmerilhadeira elétrica/*aquatint*
(*lavis*) and *electric grinder*
54,3 x 58,9 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

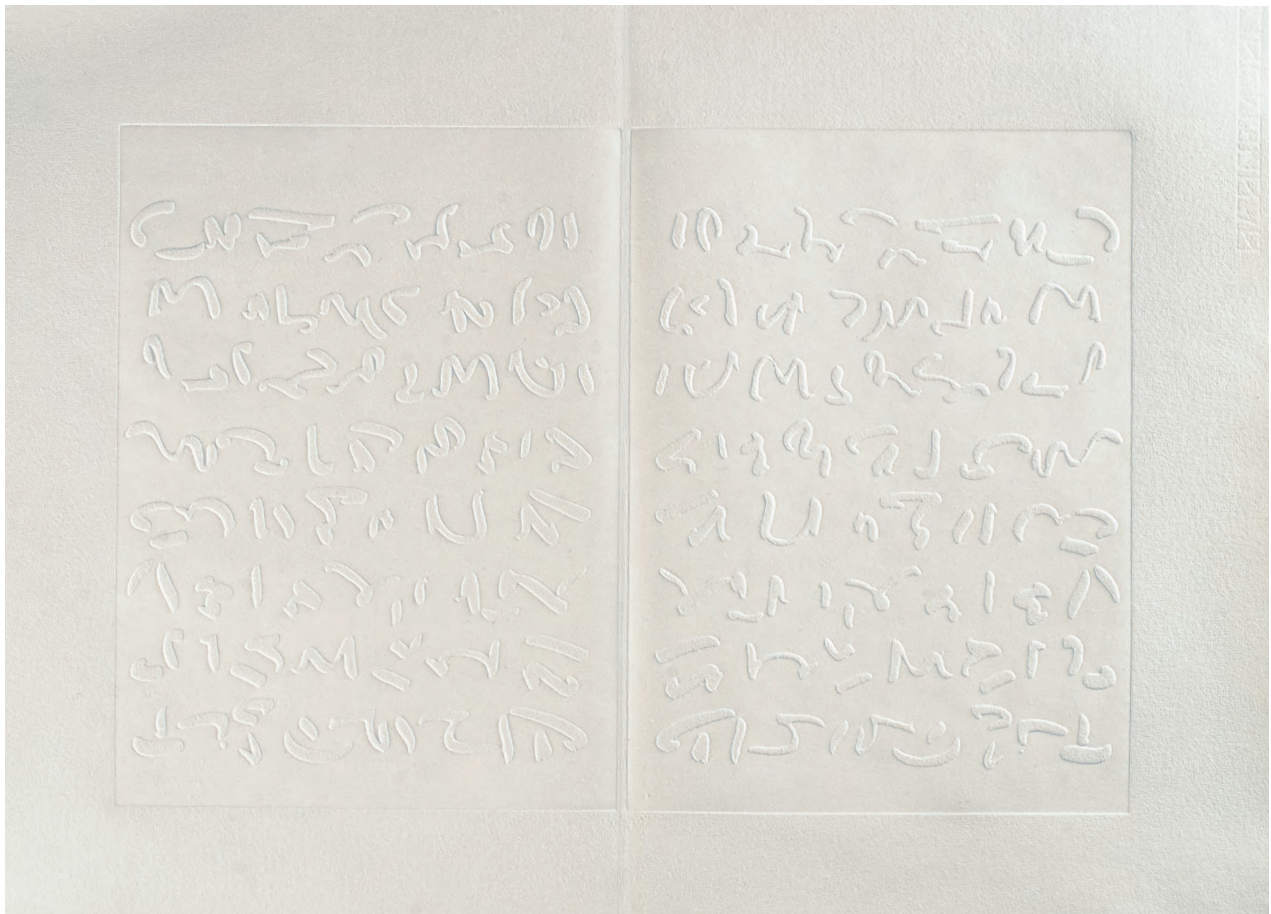
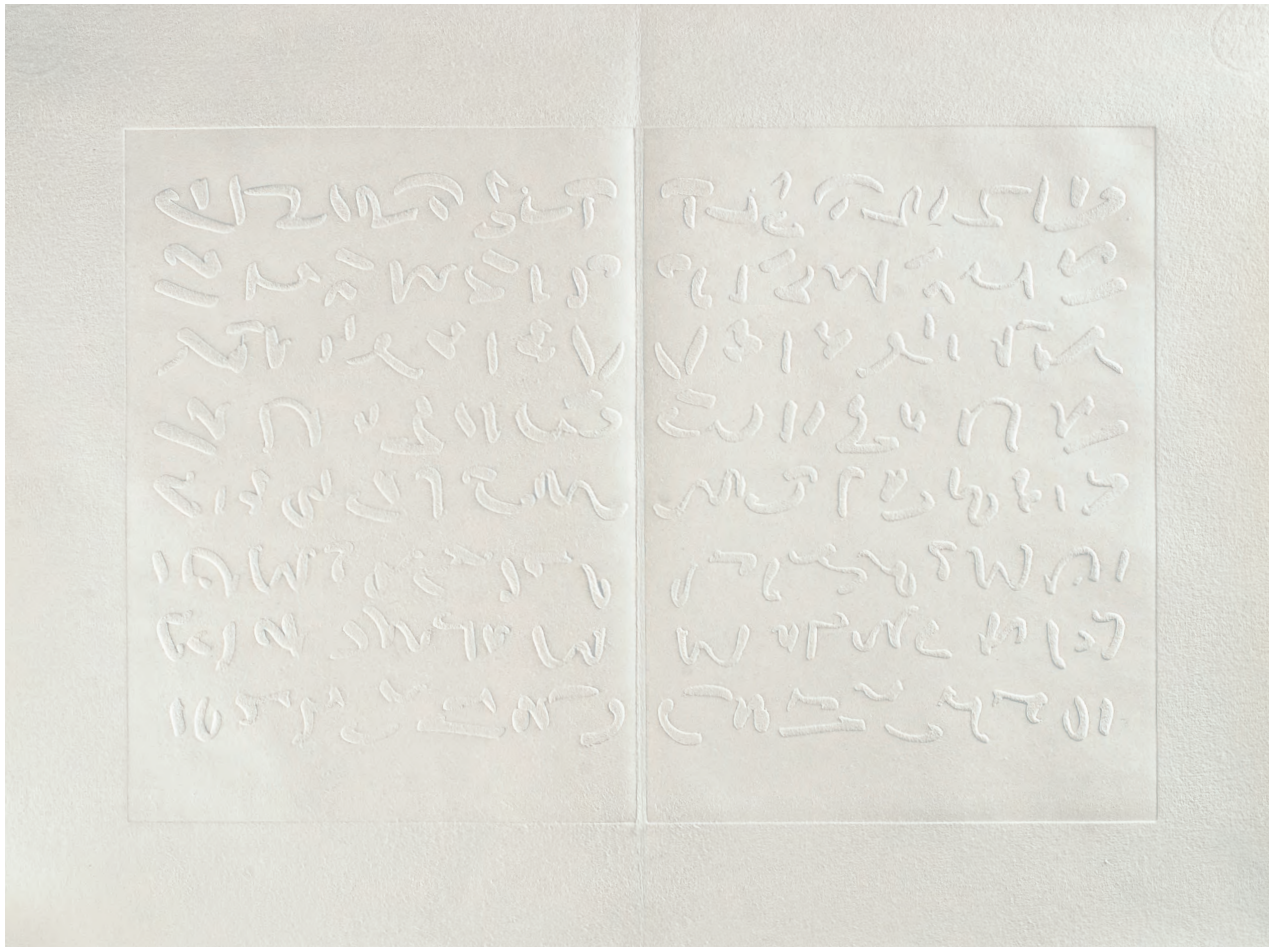
A cor e a busca da cor



Mariannita Luzzati, 2007
água-tinta (lavis)/*aquatint (lavis)*
49 x 74 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Mariannita Luzzati, 2007
água-tinta (lavis)/*água-tinta (lavis)*
74,1 x 48,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







Maria Lucia Cattani, 2009
relevo seco (água-forte e plotagem)/embossing (*open bite from digital stencil*)
42,2 x 28,4 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

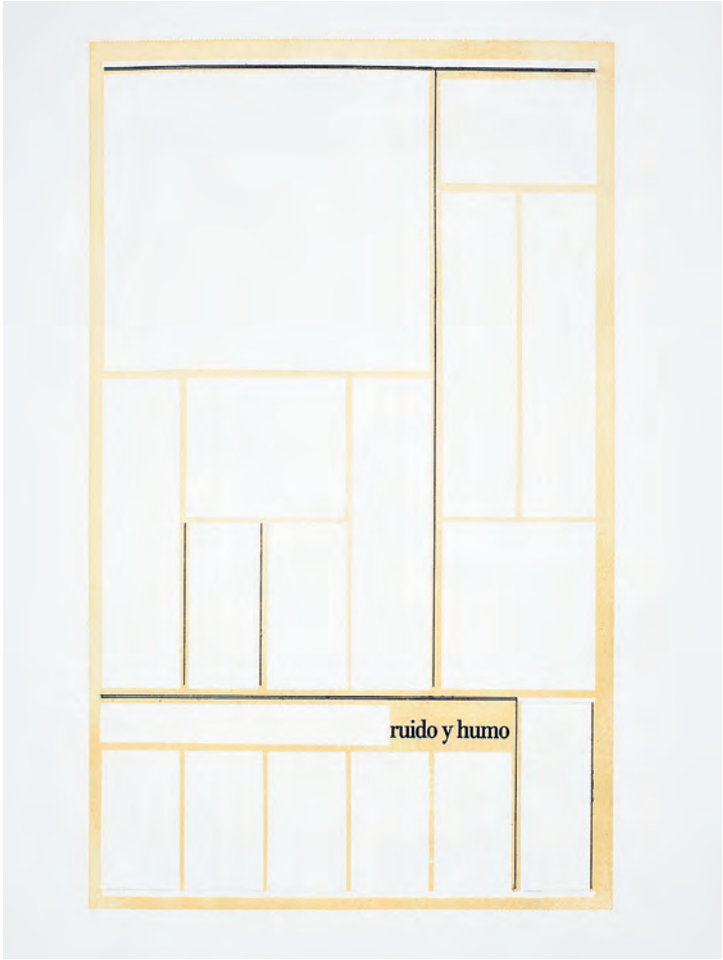
Maria Lucia Cattani, 2009
relevo seco (água-forte e plotagem)/embossing (*open bite from digital stencil*)
42,2 x 23,4 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Maria Lucia Cattani, 2009
relevo seco (plotagem), verniz mole e fotogravura/
embossing (open bite from digital stencil), soft-ground and photogravure
38,6 x 50,7 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A cor e a busca da cor

Jorge Macchi, 2009
água-forte e água-tinta (processo serigráfico)/*etching and aquatint (screenprint process)*
54,7 x 32,7 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Jorge Macchi, 2009
água-forte e água-tinta (processo serigráfico)/*etching and aquatint (screenprint process)*
54,1 x 32,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



“Nunca a partir da natureza, sempre de memória e a partir das gravuras dos mestres” (Ingres). Hoje, sempre também a partir da inteligência./“*Never from nature, always from memory and the engravings of the masters*” (Ingres). Today, art is also always from intelligence.

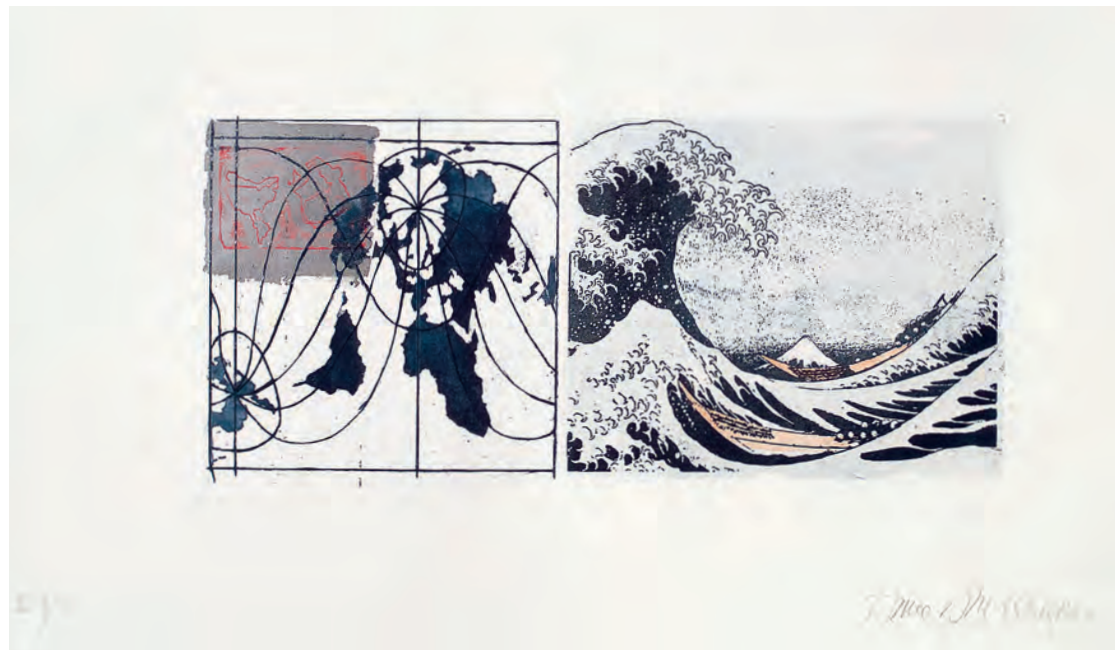
Anna Bella Geiger, 2002

água-tinta (processo serigráfico), chine collé, carimbo,
márcara e impressão serigráfica/aquatint (*screenprint process*),
chine collé, stamp, stencil and screen print

29,8 x 59,7 cm

col. Ateliê de Gravura

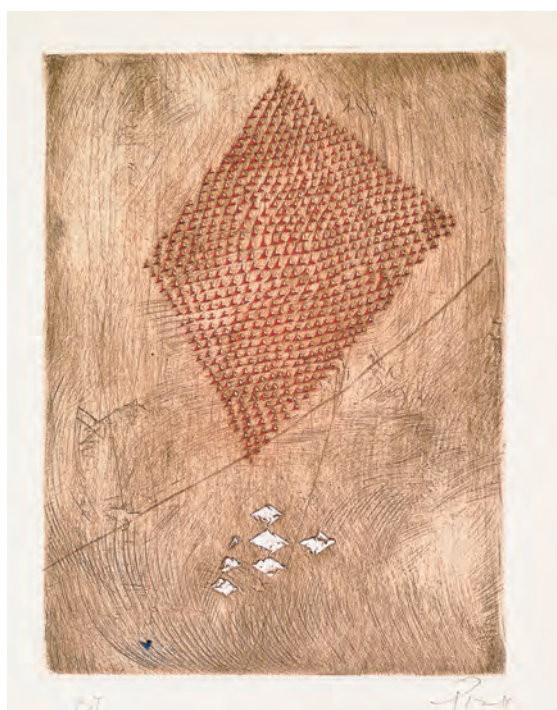
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A cor e a busca da cor



Caetano Almeida, 2004
água-tinta/aquatint
39,3 x 29,4 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Arthur Piza, 2006
punção e ponta-seca/*punch and dry-point*
18,9 x 13,9 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A cor e a busca da cor

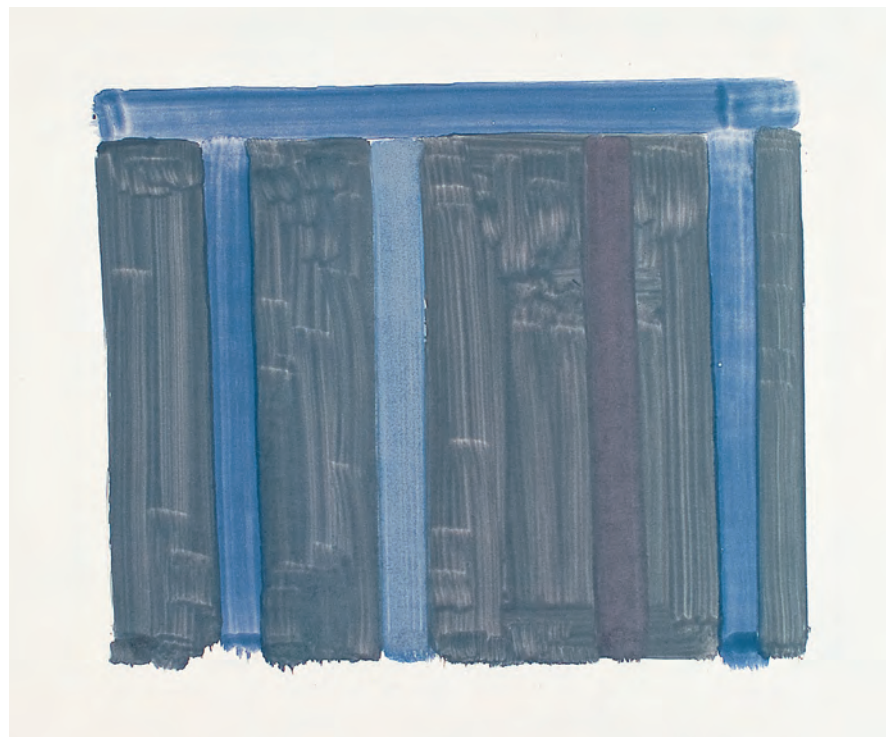
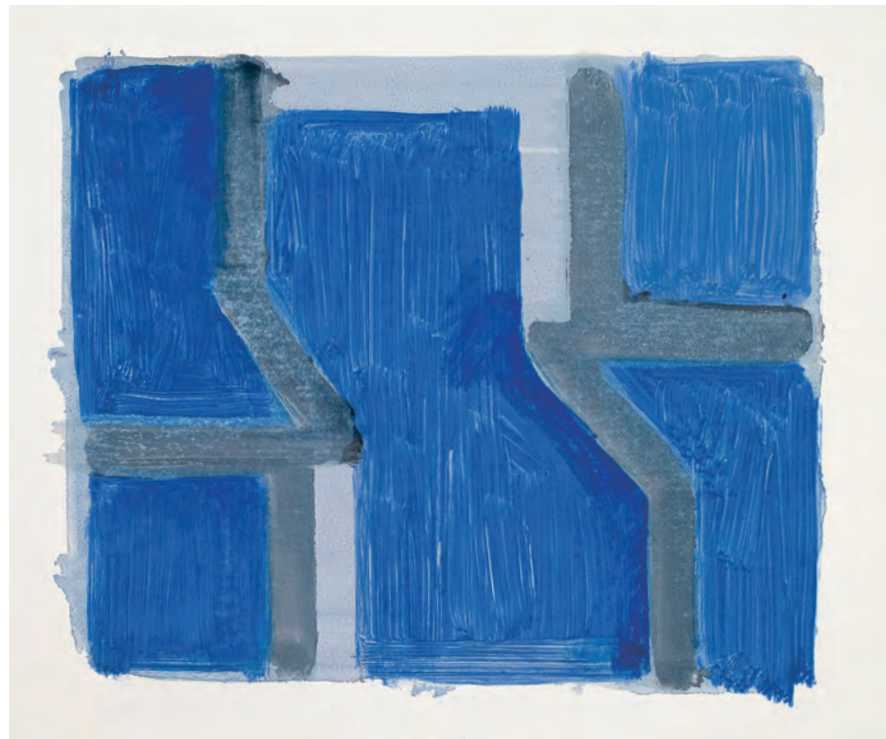
Carlos Vergara, 2003
água-tinta (lavis), recorte (maneira negra) e verniz mole/
aquatint (lavis), shape (mezzotint) and soft-ground
59,5 x 59,4 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A cor e a busca da cor

Paulo Pasta, 2005
monotipia/*monotype*
49,4 x 49,7 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Paulo Pasta, 2005
monotipia/*monotype*
41 x 49,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



No modo *painterly* (tintesco), a cor e a presença do pincel são sensíveis, em contraposição ao modo *linear*, que oculta (como na *Mona Lisa*) a pincelada e se serve do desenho para a definição da imagem./
In the painterly mode, colour and the presence of the brush can be sensed, in contrast to the linear mode in which (as in the Mona Lisa) the brushstrokes are hidden and the image is defined by drawing.

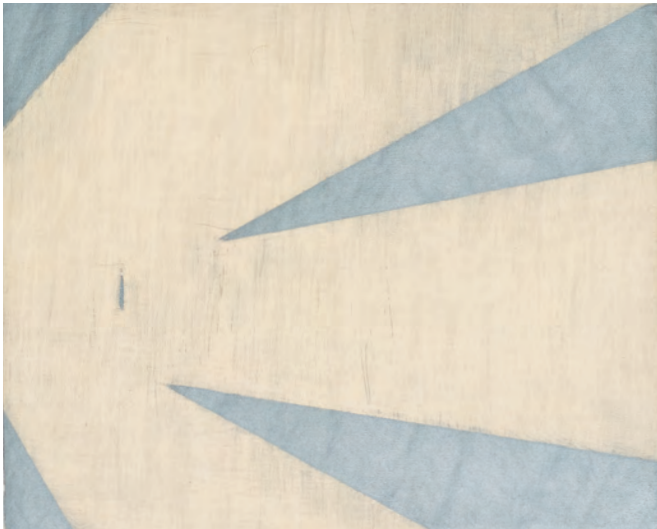
Claudio Mubarac, 2000
água-tinta (lavis e processo do guache) e buril/
aquatint (lavis and gouache process) and burin
29,6 x 29,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A cor e a busca da cor



Tomie Ohtake, 2005
água-tinta (processo do açúcar)/aquatint (*sugar-lift*)
53,1 x 39,2 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Marco Buti, 2007
maneira-negra/*mezzotint*
21,5 x 27,3 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A cor e a busca da cor

Anna Letycia, 1999
ponta-seca/dry-point
29,6 x 59,7 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





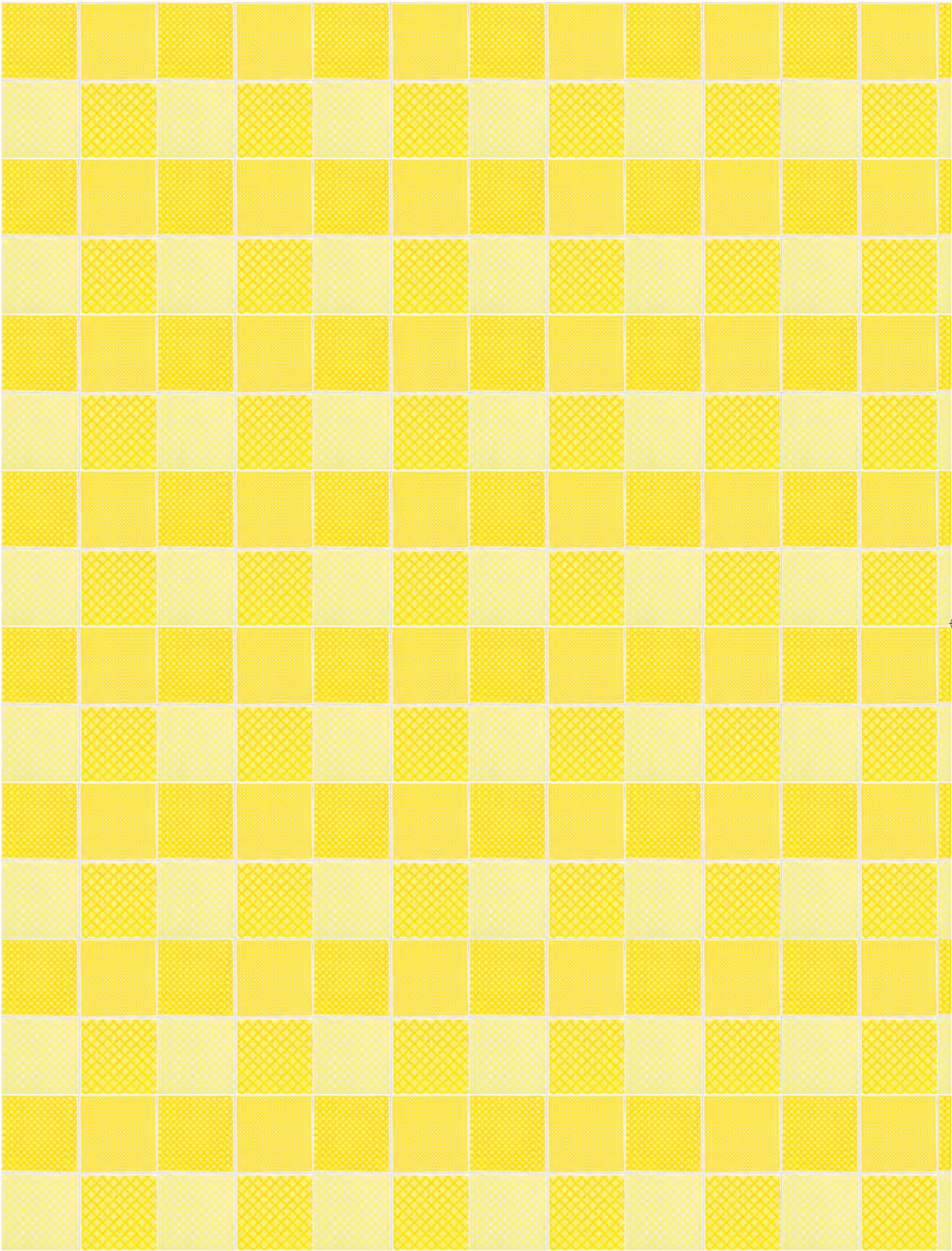
Eduardo Sued, 2006
água-forte, água-tinta (lavis), lápis dermatográfico e máscara/
etching, aquatint (lavis), chinagraph pencil and stencil
54,7 x 39,1 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

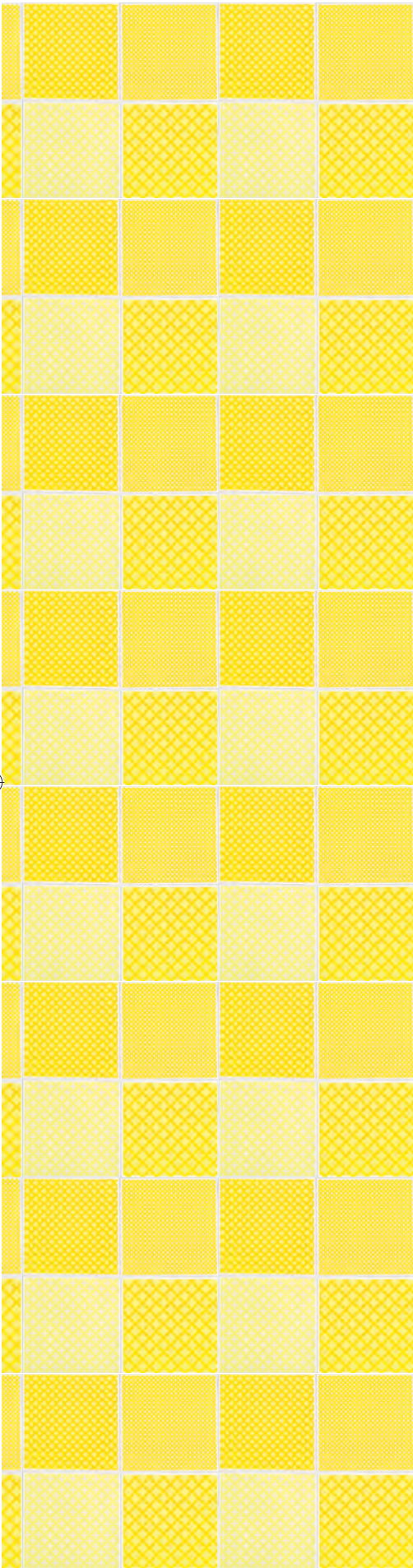




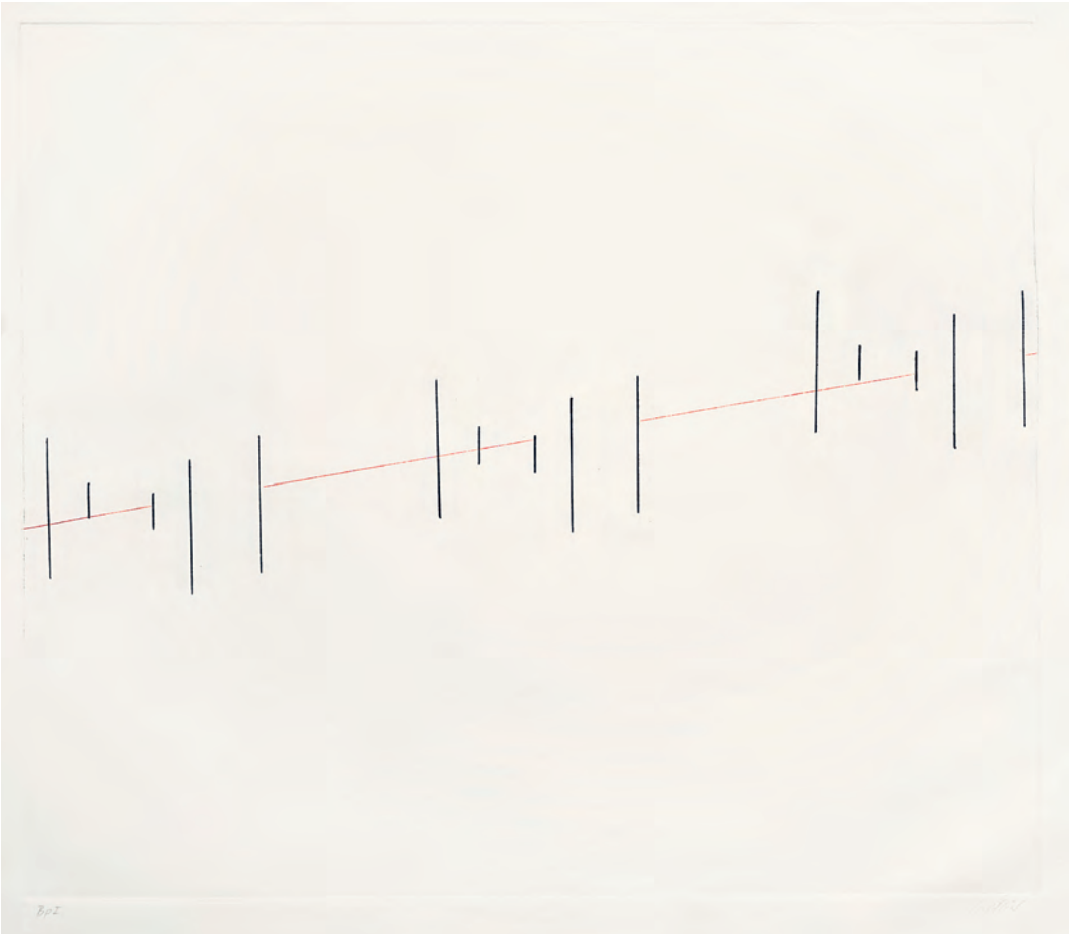
Eduardo Costa, 2006
relevo seco (processo serigráfico)/*embossing*
(*screenprint process*)
19,8 x 152,3 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A cor e a busca da cor

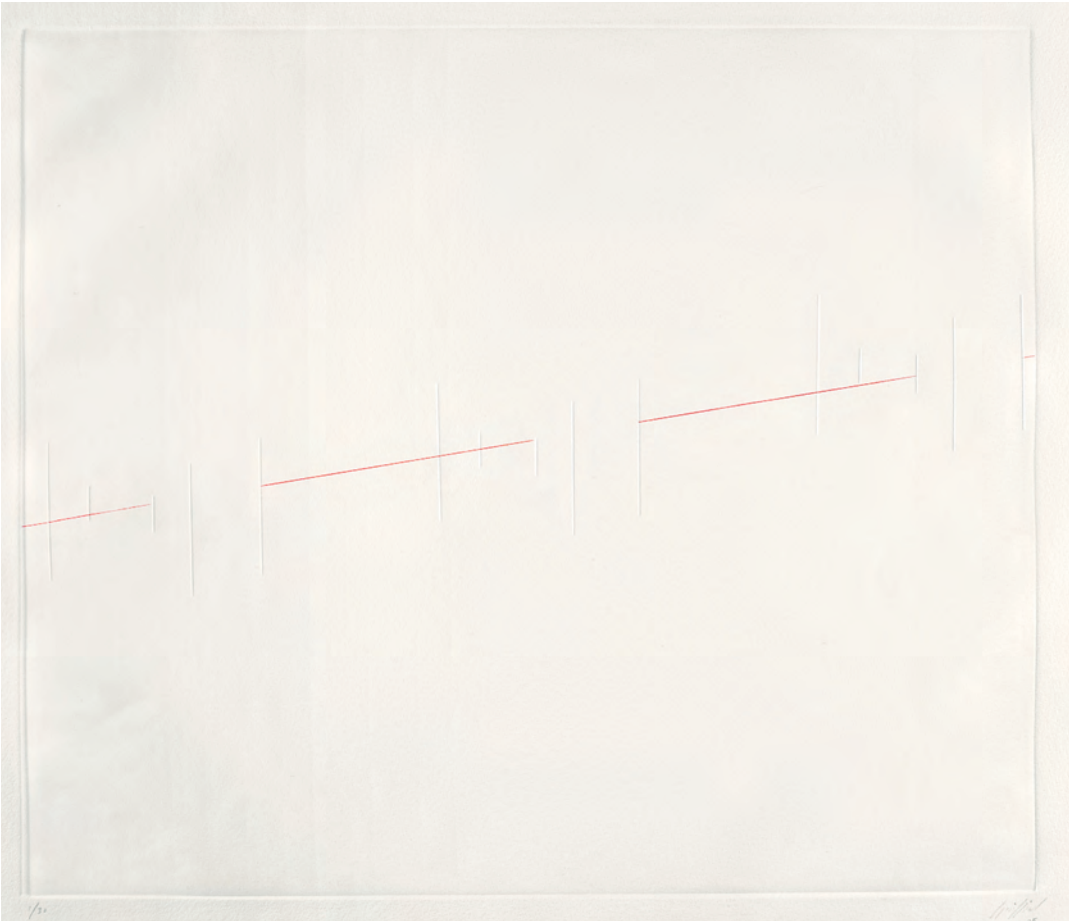




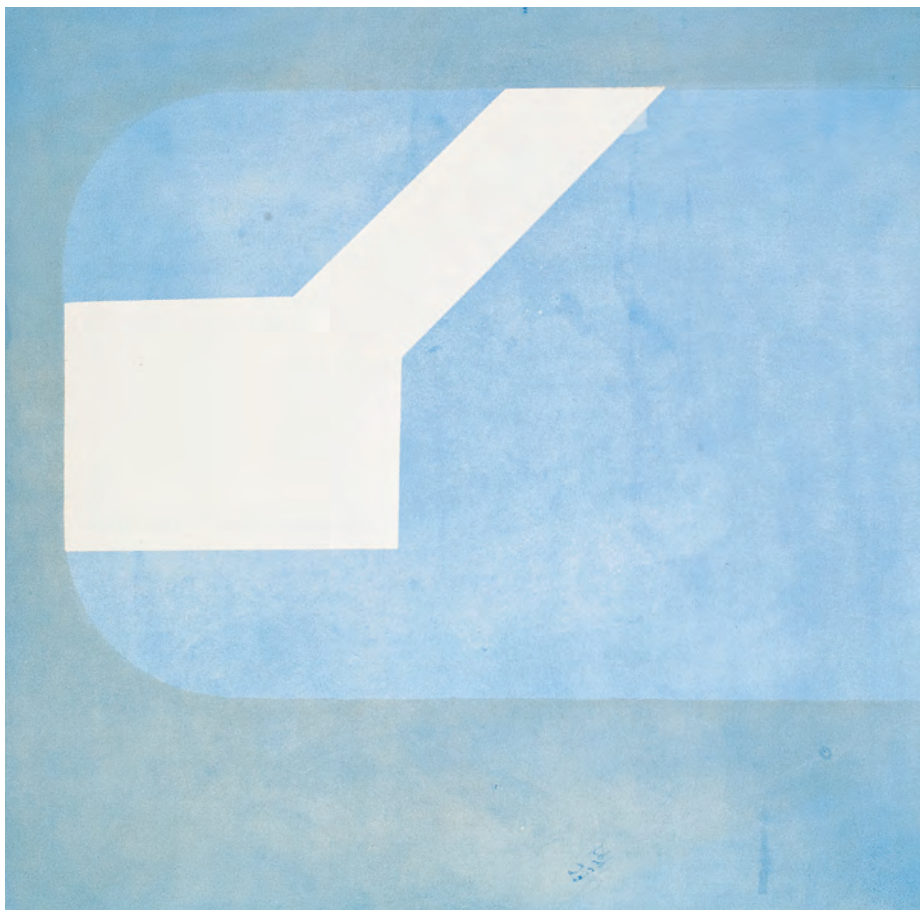
Lucia Koch, 2005
relevo com impressão a rolo/*relief print*
conjunto/set 58,5 x 58,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Maurício Guillen, 2005
água-forte/*etching*
44 x 51,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Maurício Guillen, 2005
água-forte/*etching*
44 x 51,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



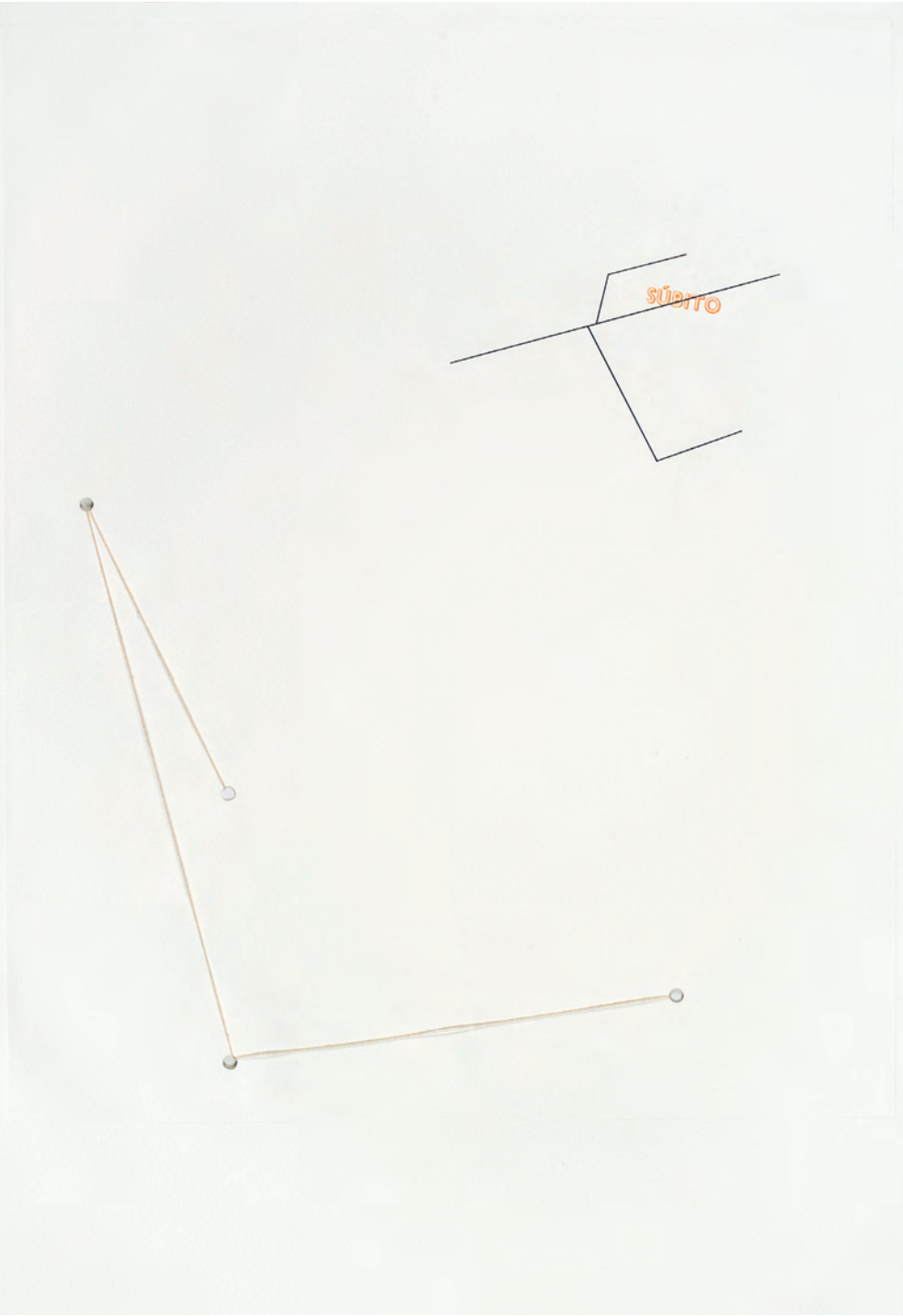
Fábio Miguez, 2004
relevo, água-tinta e máscara/*relief, aquatint and stencil*
28,5 x 28,8 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A cor e a busca da cor



Waltércio Caldas, 2005
água-forte e relevo/*etching and relief*
32,5 x 59 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

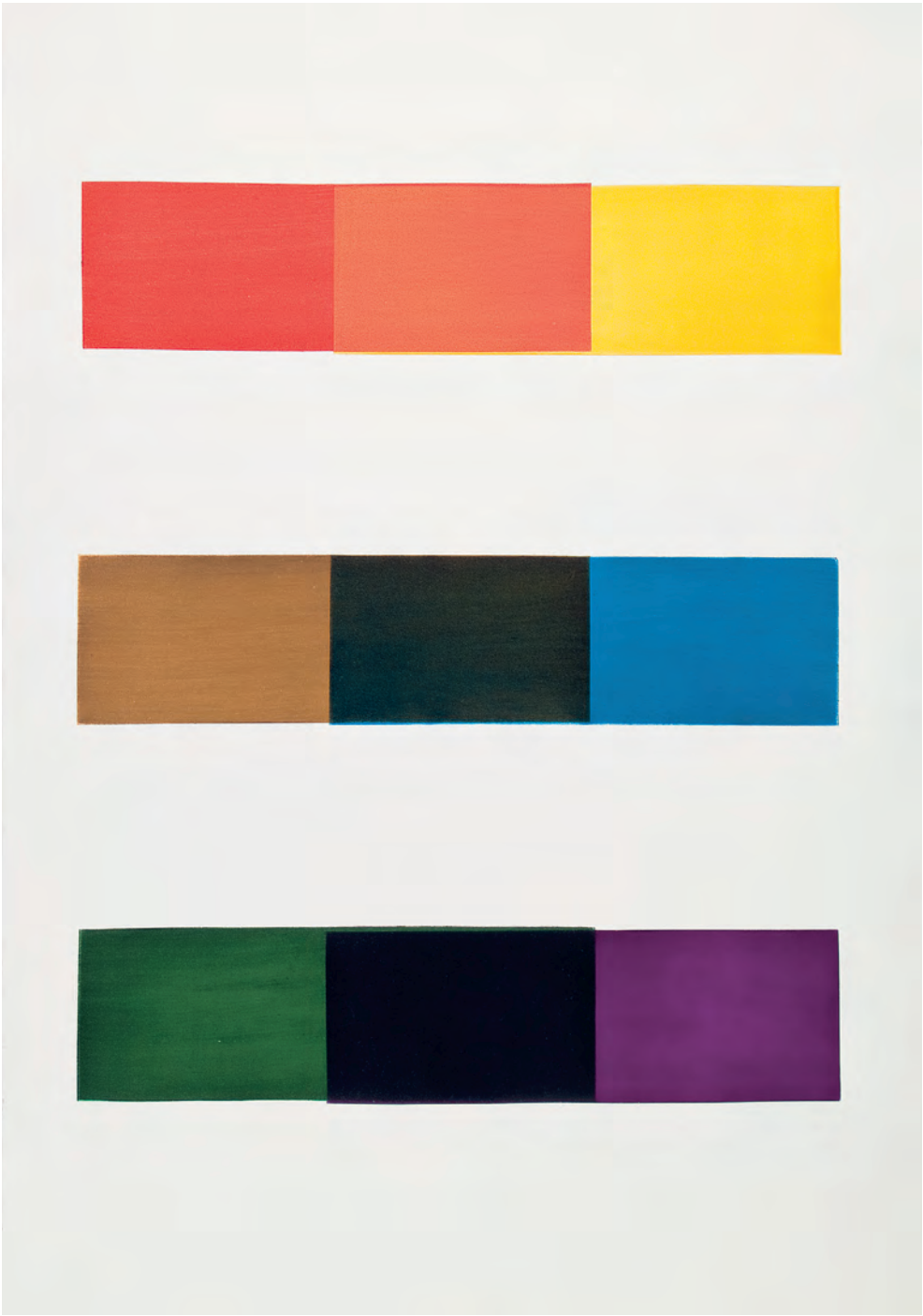
Waltércio Caldas, 2005
água-forte, papel perfurado, carimbo e barbante/*etching, perforated paper, stamp and thread*
51 x 41,6 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A cor e a busca da cor



Juliano de Moraes, 2005
maneira-negra, ponta-seca e óleo/mezzotint,
dry-point and oil
29,6 x 29,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Laura Andreato, 2006
água-tinta/aquatint
78,5 x 53,7 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

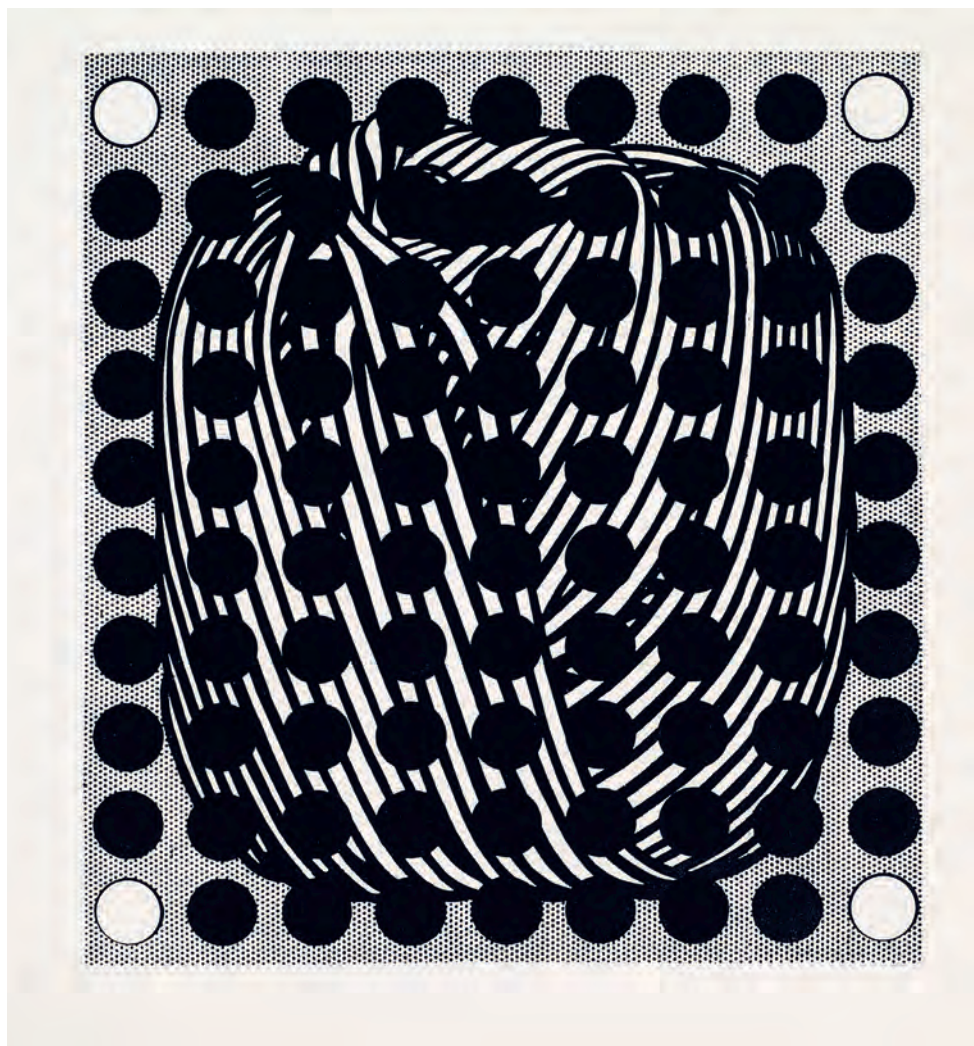


Liliana Porter, 2007
água-forte e miniatura/*etching and miniature*
37 x 29,5 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Carlos Pasquetti, 2003
água-tinta (processo do guache) e fotografia/
aquatint (gouache process) and photography
39,9 x 29,7 cm e 40 x 30 cm
col. Ateliê de Gravura
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A cor e a busca da cor



Nelson Leirner, 2007
 água-tinta (processo serigráfico) e adesivo/aquatint
(screenprint process) and stickers
 26 x 25,8 cm
 col. Ateliê de Gravura
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhe: Adesivos coloridos que acompanham a gravura e que podem ser aplicados a critério do usuário/*Detail: Coloured stickers accompanying the print, which can be applied as the user wishes.*







CRONOLOGIA ATELIÊ DE GRAVURA

O ateliê de gravura, que foi de Iberê Camargo, é em 1995, por iniciativa de Maria Coussirat Camargo e Eduardo Haesbaert, aberto para outros artistas desenvolverem seus trabalhos. Neste início, alguns gravadores locais já ocupam o espaço, gravando e imprimindo suas obras sob orientação técnica de Eduardo Haesbaert. Mas, já passaram pelo ateliê Maria Tomaselli, Anico Herskovitz, Leo Dexheimer, entre outros.

1999-2000

A Fundação Iberê Camargo começa a sedimentar suas atividades culturais e inclui em sua programação oficinas de gravura no ateliê, ministradas por Anna Letycia, Evandro Carlos Jardim, Claudio Mubarac e Carlos Martins. Neste período, foi proposto aos dois últimos artistas ministrantes das oficinas que deixassem uma matriz para a instituição. Começa a Coleção de Gravura da Fundação Iberê Camargo.

2001

Amilcar de Castro participa do processo de realização de gravura no ateliê e deixa para a Fundação três matrizes autorizadas para tiragem. E assim tem início o formato a ser implantado, logo depois, junto com o Conselho Curatorial da Fundação formado, inicialmente, por Sônia Salzstein, Mônica Zielinsky e Paulo Sergio Duarte: o programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura.

Ateliê de Gravuras da Fundação Iberê Camargo, projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira, Porto Alegre, 2008. *Iberê Camargo Foundation prints studio, designer by architect Álvaro Siza Vieira, Porto Alegre, 2008.*

2002

Regulamentado o programa, a Fundação passa a convidar artistas nacionais e internacionais que, mesmo não utilizando a gravura como técnica em seu trabalho, possam experimentar o processo de criação e realização da gravura, sob a orientação de Eduardo Haesbaert, durante uma semana de vivência no ateliê. Durante esse período, a Fundação promove um encontro do artista com o público, quando ele discorre sobre sua obra e sobre seu processo de criação, e os depoimentos dos artistas participantes do Programa Artista Convidado no Ateliê de Gravura são disponibilizados no site da Fundação.

A partir das matrizes realizadas pelos artistas, são produzidas 60 cópias, sendo que 50% são do artista e 50% fazem parte da coleção de gravura da Fundação.

Anna Bella Geiger, nasceu no Rio de Janeiro, em 1933. Escultora, pintora, gravadora, desenhista, artista intermídia e professora. Suas obras se situam no limite entre pintura, objeto e gravura. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Cabelo (Rodrigo Saad) nasceu em Cachoeiro de Itapemirim (ES), em 1967. Além de sua produção nas artes visuais, é também cantor e compositor. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Carmela Gross nasceu em São Paulo, em 1946. Artista multimídia, atua em linguagens diversificadas, como desenho e litografia, utilizando novos meios como carimbos, heliografia, xerox e videoarte, e desenvolvendo experiências de transposição entre mídias. Vive e trabalha em São Paulo.

Karin Lambrecht nasceu em Porto Alegre, em 1973. Pintora, desenhista, gravadora e escultora, vive e trabalha em Porto Alegre.

Mauro Fuke nasceu em Porto Alegre, em 1961. Escultor, trabalha principalmente com escultura em madeira. Vive e trabalha em Eldorado do Sul (RS).

2003

Em parceria com a 4ª Bienal do Mercosul, os artistas participantes do evento realizavam também suas gravuras no ateliê da Fundação Iberê Camargo. Os primeiros artistas foram o uruguaio Marco Maggi e o argentino Leon Ferrari.

Carlos Pasquetti nasceu em Bento Gonçalves (RS), em 1948. Professor, pintor e desenhista, vive e trabalha em Porto Alegre.

Carlos Vergara nasceu em Santa Maria (RS), em 1941. Gravador, fotógrafo e pintor, já trabalhou com joias, cerâmica, gravura, instalações e painéis. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Carlos Zilio nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1944. Pintor e professor, estuda, a partir de 1963, no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde é aluno de Iberê Camargo. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Daniel Senise nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1955. Pintor e gravador, vive e trabalha Rio de Janeiro.

Miguel Rio Branco nasceu em Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, em 1946. Fotógrafo, diretor de fotografia, pintor. Nos anos 80, realiza instalações audio-visuais utilizando fotografia, pintura e cinema. Vive e trabalha Rio de Janeiro.

Nelson Félix nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1954. Escultor, desenhista e professor, inicia os estudos de pintura com Ivan Serpa em 1971. Vive e trabalha em Nova Friburgo.

Processo:

Utiliza os órgãos humanos – cérebro, coração e útero e emprega as técnicas de água-tinta e verniz mole.

A primeira matriz é previamente preparada com breu, e sobre ela são colocados os órgãos humanos embebidos em ácido nítrico.

Nas áreas vazias dos órgãos, estão os meios-tons. Nas áreas de massa dos órgãos, os tons escuros. As partes escorridas resultam do excesso de ácido nítrico.

A segunda matriz é previamente preparada com verniz-mole, e aqui os órgãos humanos foram pressionados sobre a matriz com a finalidade de retirar uma fina camada do verniz.

O cérebro e o coração marcaram pouco na matriz removendo pouco verniz. Já o útero, com a presença da coluna vertebral, removeu maior quantidade do verniz, tornando-se mais visível depois da gravação com o ácido nítrico.



O trabalho foi executado no Instituto de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Siron Franco nasceu em Goiás Velho (GO), em 1947. Pintor, escultor, ilustrador, desenhista, gravador e diretor de arte, vive e trabalha em Goiânia.

2004

O arquiteto Álvaro Siza, em uma de suas visitas a Porto Alegre para o detalhamento do projeto da nova sede da Fundação, foi convidado para desenvolver uma gravura. Assim, ao aproveitar a oportunidade para entender o funcionamento do ateliê na nova sede da Fundação Iberê Camargo, utilizou o espaço para a criação de cinco gravuras.

Neste ano tivemos o primeiro artista selecionado dentre os inscritos no programa da Bolsa Iberê Camargo. Uma das premiações da Bolsa Iberê Camargo passou a ser a participação no Programa Artista Convidado no Ateliê de Gravura. Foram selecionados os artistas: Caetano de Almeida (2004), Juliano Moraes (2005), Laura Andreato, (2006), Mariannita Luzzati (2007) e Tamara Andrade (2008).

Foi realizada a exposição “Arte contemporânea no Ateliê de Iberê”, no Centro Universitário Maria Antônia (USP/SP). Com curadoria de Sônia Salzstein e Eduardo Haesbaert, a mostra reuniu o trabalho de 20 artistas que participaram do projeto do Ateliê de Gravura de Iberê Camargo. Fez parte da mostra também um núcleo referencial de gravuras de Iberê Camargo.



Carlito Carvalhosa nasceu em São Paulo (SP), em 1961. Pintor e escultor, vive e trabalha Rio de Janeiro.

Fábio Miguez nasceu em São Paulo (SP), em 1962. Pintor, gravador e fotógrafo, vive e trabalha São Paulo.

José Resende nasceu em São Paulo (SP), em 1945. Escultor. Trabalha com uma diversidade de materiais como pedras, tubos de cobre, lâminas de chumbo, cabos de aço, chapas e ampolas de vidro. Vive e trabalha São Paulo.

Processo:

Com ponta de metal e régua demarca a área com linhas e pontos na matriz de cobre. Depois de demarcadas, as linhas são cortadas com serra manual. Os pontos são feitos com furadeira elétrica.

As manchas negras são produzidas a marteladas, e os meios-tons surgem na fricção da lixa sobre a superfície da matriz. Quando a matriz é impressa no papel, as linhas cortadas com a serra e os pontos feitos com furadeira ficam brancos. O processo é direto, sem utilização de ácido.

Lia Menna Barreto nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1959. Trabalha com simulacros de borracha ou plástico e atua sobre eles desestruturando e multiplicando. Vive e trabalha em Eldorado do Sul (RS).

Mario Carneiro nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1930. Foi arquiteto, artista plástico, cineasta e fotógrafo. Aluno de Iberê Camargo entre 1949 e 1955. Faleceu em 2007 na cidade do Rio de Janeiro.

2005

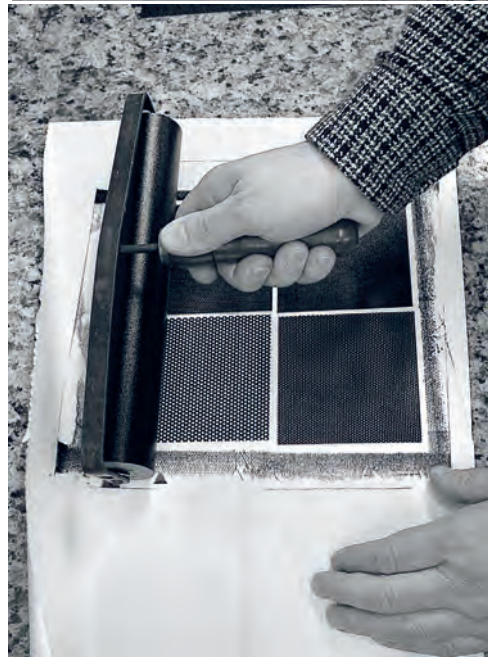
Convidada especial, a artista Tomie Ohtake enviou uma matriz para que a tiragem fosse realizada em Porto Alegre no ateliê da Fundação.

Realizada parceria com o Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre, por meio da qual o artista participante do Festival de Arte também frequenta o ateliê da Fundação para realizar uma matriz de gravura. Os artistas desta parceria foram Paulo Brusky (2005) e a artista Mary Dritschel (2007).

O Ateliê recebeu o artista mexicano Maurício Guillen, que participou da 5ª Bienal do Mercosul.

Darel Valença Lins nasceu em Palmares (PE), em 1924. Gravador, pintor, desenhista, ilustrador e professor, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Lucia Koch nasceu em Porto Alegre (RS), em 1966. Explora em seus trabalhos as relações entre arte e arquitetura. Vive e trabalha em São Paulo.



CRONOLOGIA ATELÊ DE GRAVURA

Processo:

A imagem se deu a partir da impressão. As matrizes já estavam prontas (chapas perfuradas em ferro). Cada matriz tem 10 x 10 cm.

Foi feita uma combinação de quatro módulos, impressos na mesma chapa do papel sangrado, combinados entre eles e com sobreposição preestabelecidas.

A impressão foi feita com rolo, imprimindo as superfícies planas das matrizes.

Foram utilizadas as cores azul e prata. Para a finalização, as gravuras foram colocadas em uma caixa de madeira MDF perfuradas a laser.

Paulo Pasta nasceu em Arirama (SP), em 1959. Pintor, desenhista, ilustrador e professor, vive e trabalha em São Paulo.

Ricardo Basbaum nasceu em São Paulo (SP), em 1961. Artista multimídia, professor, curador e crítico de arte, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Rochele Costi nasceu em Caxias do Sul (RS), em 1961. Fotógrafa e artista multimídia, vive e trabalha em São Paulo.

Vera Chaves Barcellos nasceu em Porto Alegre (RS), em 1938. Artista multimídia, gravadora e professora, vive e trabalha em Porto Alegre.

Waltércio Caldas nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1946. Escultor, desenhista, artista gráfico e cenógrafo, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

2006

Realizada a exposição “Matéria e conceito”, no ateliê de Iberê Camargo, com curadoria de Silvana Boone. Itinerou para Caxias do Sul (RS), onde foi apresentada no Centro Cultural Dr. Henrique Ordovás Filho e para Curitiba (PR), no Museu de Arte da UFPR. A exposição reuniu gravuras de Iberê Camargo e dos artistas do Programa Artista Convidado.

Neste ano foi feito um convite especial para o artista Arthur Piza, que enviou uma matriz para que a tiragem fosse realizada no Ateliê da Gravura. O artista doou a tiragem completa para a Fundação Iberê Camargo.

Alex Flemming nasceu em São Paulo, 1954 é um pintor, escultor, gravador e artista multimídia, vive e trabalha na Alemanha.

Antonio Dias nasceu em Campina Grande (PB), em 1944. Artista multimídia, vive e trabalha entre Milão e Rio de Janeiro.

Eduardo Costa nasceu em São Pulo (SP), em 1977. O trabalho desse jovem artista está ligado à pesquisa de sistemas e padrões de criação, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Eduardo Sued nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1925. Pintor, gravador, ilustrador, desenhista e professor, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Elisa Bracher nasceu em São Paulo (SP), em 1965. Escultora, gravadora e desenhista, vive e trabalha em São Paulo.

Luiz Carlos Felizardo nasceu em Porto Alegre (RS), em 1949. Fotógrafo, vive e trabalha em Porto Alegre.

Processo:

Fotogravura. A partir de um cromo em positivo foi feita a transferência para um papel de gelatina sensibilizado com bicromato de potássio. A luz utilizada para a passagem da imagem é ultravioleta.

Com a temperatura da água controlada foi feita a passagem da gelatina para o cobre previamente preparado com grão para água-tinta.

Removeu-se o papel, ficando a gelatina com a imagem revelada e fixada.

Depois da secagem foi feita a gravação da foto no cobre com percloreto de ferro, com temperatura controlada e densidades diferentes.





Regina Silveira nasceu em Porto Alegre (RS), em 1939. Artista intermídia, gravadora, pintora, professora, vive e trabalha em São Paulo.

Processo:

A partir de uma imagem em transparência positiva foi feita uma inversão, em negativo, e previamente passada para a serigrafia e, logo depois, transferida para a chapa de metal com tinta serigráfica misturada com betume.

A gravação foi realizada em água-tinta. Uma segunda matriz foi feita para colorir o gancho. Foi feito um registro nas matrizes para sobreposição das imagens.

2007

Realizada a exposição “Iberê Camargo e as projeções de um ateliê no tempo”, com curadoria de Mônica Zielinsky. No Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. A exposição reuniu gravuras de Iberê Camargo e dos artistas do Programa Artista Convidado.

O ano foi marcado por uma grande parceria com a 6ª Bienal do Mercosul e recebeu os artistas Beth Campbell, Liliana Porter, Pablo Chiuminatto e Beatriz González.

Cristina Canalle nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1961. Pintora, vive e trabalha na Alemanha, mas mantém ateliê no Rio de Janeiro.

Xico Stockinger nasceu em Traun, na Áustria, em 1919. Escultor e gravurista, faleceu em Porto Alegre em 2009.

Marco Buti nasceu em Empoli, na Itália, em 1953. Gravador, desenhista e professor, vive e trabalha em São Paulo.

2008

Em agosto foi inaugurado o novo Ateliê de Gravura na nova sede da Fundação Iberê Camargo. Foram transferidas a prensa e outros equipamentos do ateliê que pertenceu a Iberê Camargo.

Elaine Tedesco nasceu em Porto Alegre (RS), em 1963. Seus trabalhos se desdobram também em objetos e instalações, vive e trabalha em Porto Alegre.

Nelson Leirner nasceu em São Paulo (SP), em 1932. Artista intermídia, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Processo:

Depois de uma conversa no ateliê, acordou-se que a gravura seria feita eletronicamente.

A partir de uma apropriação de imagens de Roy Lichtenstein e Damien Hirst foi feita uma inversão no computador, transferida para um fotolito (transparência em negativo) e passada para serigrafia. A imagem gravada na tela serigráfica foi aplicada na matriz de metal (cobre) com tinta serigráfica misturada com betume (própria para gravura em metal).

A gravação com percloroeto de ferro foi plana, o que resulta um alto-contraste entre os círculos e as linhas e o fundo.

Nelson Leirner pediu que os círculos dos cantos ficassem em branco e somente seus contornos fossem marcados com o preto. Colocou-se, então, um adesivo para isolar a parte interna dos círculos pretos.

Para a composição final da gravura, ele enviou uma cartela com círculos coloridos para serem colocados, pelo observador, sobre os círculos da gravura.

Esta gravura pertence à série “Eu e os outros”, do artista.

Walmor Correa nasceu em Florianópolis (SC), em 1960. Desenhista e pintor, vive e trabalha em Porto Alegre.

2009

Daniel Acosta nasceu em Rio Grande (RS), em 1965. Escultor, desenhista, gravador e professor, vive e trabalha em Pelotas.

Iole de Freitas nasceu em Belo Horizonte (MG), em 1945. Escultora, gravadora e artista multimídia, vive e trabalha no Rio de Janeiro.



Jorge Machi nasceu em Buenos Aires, em 1963. Artista multimídia, vive e trabalha em Buenos Aires.

Luiz Eduardo Robson Achutti nasceu em Porto Alegre (RS), em 1959. Fotógrafo e professor, vive e trabalha em Porto Alegre.

Processo:

Utilizou-se o mesmo processo da fotogravura, com a diferença que a imagem foi captada com máquina fotográfica de aparelho celular. A imagem foi digitalizada e posteriormente passada para uma cópia digital em transparência.

Maria Lucia Cattani nasceu em Garibaldi (RS), em 1958. Pintora, professora e videoartista, vive e trabalha em Porto Alegre.









“As it's all a question of print,
I had that desire to discover printmaking and learn how to work with it”

Print, for Iberê Camargo, with his restless personality, held something of a solution for the contrast between black and white: something like a creative synthesis, something simultaneously inside and outside the line. In print, through its direct and immediate conflict with hard resistant matter, Iberê also spoke of painting and drawing. It was not just the case of painting interfering with the print but also the opposite – it offered experimentation with directions and a refinement of ways of seeing which would gradually and inevitably settle into his creative practice.

¹ Statement by Iberê Camargo to Carlos Martins, 1990.

Experimentation and dialogue between distinct techniques and practices: that is also the spirit of the Print Studio Invited Artist Programme. Created in 1999 in Iberê Camargo's final studio, the programme brings in artists who do not necessarily work with print to immerse themselves in the technique for one week in Porto Alegre, under the guidance of Eduardo Haesbaert, the programme coordinator and Iberê Camargo's printer for the final four years of his life, from 1990 to 1994. In addition to Eduardo Haesbaert Iberê's old German press has been transferred to the studio designed by Álvaro Siza, and perpetuates the essence of the programme.

From that sum of practices and experiences, of weeks and artists, the Iberê Camargo Foundation has over the years assembled a significant collection of prints by contemporary artists from Brazil and abroad, which have been – and continue to be – carefully selected by the Foundation's Curatorial Board. This collection, largely unseen before, has been carefully studied by the critic and curator Teixeira Coelho, in a first selection from these works and presented under the intriguing title of *Inside the line, even*. In addition to demonstrating the output of the Foundation's studio, the overall group of these works traces a considerable path through the meanderings of contemporary Brazilian and Latin American art.

The Iberê Camargo Foundation is grateful to the disposition and availability of the teams involved in creating the project and ensuring its continuation, together with those involved in bringing this exhibition to fruition. Special thanks are extended to Teixeira Coelho, the Print Studio team of Eduardo Haesbaert and Marcelo Lunardi, together with the more than sixty artists who have participated in the programme since it began – and to the many more yet to participate.

IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

INSIDE THE LINE, EVEN

The Print Studio *Invited Artist Programme* collection

Teixeira Coelho

¹ *A gravura*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2006, p. 4

² J. L. Borges, *L'art de poésie*. Paris, Gallimard/Arcades, 2002.

³ Paul Valéry, *Degas Dance Dessin*. Paris, Gallimard, 1998.

“I don’t invent concepts. I don’t suggest definitions”, said Iberê Camargo of his prints.¹ Other artists have said the same in different words but with similar meaning. Borges for example said, “Whenever I looked through works on aesthetics, I had a bad feeling: I had the impression of reading books by astronomers who had never seen a star.”² Or Degas, rejecting aesthetics and criticism – “none of that criticism”, he would say, or as little as possible – would suggest that the Muses never discuss what they do. He said that they work all day long, isolated from each other. And in the evening, when they stop work, they never say anything about what they have done: they just dance.³ Valéry himself, who associated with Degas and from whom he heard this statement, rejected biographical stories and histories in general, including art history, for a reason that seemed clear to him: their authors’ lack of curiosity, translated into an apparent absence of ability to *raise questions*, to inquire into what they studied or saw. This is an old conflict of perspectives between artists and critics, one that has in a way been resolved. But this time at least, let us accompany these artists and listen to this poet and firstly raise questions, and be aware of certain sensations on looking at this collection, rather than making interpretations and classifications from the outset. It will be another way of dancing around the prints in this collection, a collection that is not after all formed from a pre-defined score and prior goal but is, on the contrary, unconcerned about styles and schools, a collection that constantly supports the invited artist and his or her personal choices, proposing a programme that is a rare feature on the Brazilian art scene. If the collection is so open, then forcing it into pre-determined historical moulds or trying to identify any mechanical and necessary reflection of schools and periods upon it, forming an imposed greater story, yet still incipient and changing, may be a case of doing astronomy without seeing the stars. Particularly as most of the artists in this collection do not come from the world of printmaking. Let us then make a free and unrestrained dance around them.

It begins with an unsuspected feeling of spontaneity and enjoyment coming from the initial contact with these prints, spread unceremoniously over a large table in the Iberê Camargo Foundation. Spontaneity and enjoyment have a suitable synonym: pleasure. The pleasure of looking at the works, now, because beforehand there was the pleasure of making them. How can one recognise that pleasure in an act that one did not witness? Guidance comes from the words of the coordinator of the Invited Artist Programme they originated from, and who has laid them out so that they can now be seen together on a broad table designed by the architect Álvaro Siza. The artist Eduardo Haesbaert was Iberê’s printer for four years and then moved on to run the project in which artists from all over, some printmakers by profession, others newcomers to print, come to Porto Alegre to spend a week bringing continuity to a practice that Iberê saw as one of the pillars of his art. It is Eduardo who tells how each print was made, what was used to make it, how the invited artist responded to a particular difficulty, how the artist incorporated a technical suggestion raised by the coordinator (and which would often also be an aesthetic suggestion). And his words convey the pleasure of having worked with those artists, giving them guidance, helping them realise their intentions and now telling of the pleasure they felt making their works and discovering things and discovering themselves during the process. Degas may after all have been mistaken: the Muses do talk to each other, perhaps they speak

less to us, with each of us, perhaps none of us is accustomed to hearing them directly, with their own unconventional words (the Muses precede theories, not follow them), for we are too addicted, after a few centuries, to the words of the specialists, those who make the history of art. Where did that pleasure come from? The actual nature of the project? An artist is invited to spend a week at the Foundation making prints, learning printmaking, seeing prints being made. With no great commitments, without excessive pre-established rules. They are not meeting market demands. They are not invited to make a masterpiece – although the invitation always contains a hidden challenge. He or she is simply invited to experiment, to try, to see themselves in a different key. (It occurred to me to ask Eduardo what the works made in this way represented to the artists themselves: just an exercise, the “rest of the warrior”, the means to some investigation, or contrastingly, an end in itself, I mean Art, works of art? He did not hesitate: if the works are marked *bon à tirer* the artist considered them fully-fledged artworks, he replied. His response had a generic tone whose basis would have to be examined in each case afterwards). Sometimes that different key may not easily find its intended keyhole – and that is where the figure of the Programme coordinator comes in, showing where the door is, which is the keyhole and what the key that opens some of them may be like. I will not say of this process that it is a shared creation; that is too simplistic a formula, which is nearly always manipulative and nearly always illusory. I will call it assisted creation. One that generates pleasure, that involves pleasure, sufficient in itself to justify the Programme. A pleasure that may be silently printed on the paper submitted to the pressure of the machine, but which emerges clearly from the words of someone introducing the collection⁴. Degas was definitely mistaken: the Muses do speak and what they say may captivate and thus expand the sphere of the presence of the work. Spoken Art. Art and Speech are not incompatible.

Looking at the group and knowing that the artists taking part in the Programme are not all really printmakers, the first question that came to mind was: in the end, which idea or ideas of printmaking arise from this collection, what do the artists understand as printmaking, how do they see it or have they seen it? And what is print, after all? Looking at some of the works laid out on the table, one of the first parallels that can be made, the first “correspondence between the arts” that appears, is with drawing: printmaking as a drawing that can be multiplied. If we began this dance with Degas and Valéry, we continue with them and their quite frequent dialogue of deaf men, which at least makes us hear something ourselves, even if it prevented them from understanding each other. Degas did not discuss print with Valéry, but said suggestive things about drawing. “Drawing is not form, it is the way of seeing form,” Degas replied to a question from the poet. “I don’t understand,” said Valéry, to Degas’s irritation, who replied that the poet never understood anything and always meddled in things he did not know about. I, on the other hand, have the pretension of understanding what Degas meant. The work is what is left over from an Idea⁵: the idea is the form; the work, the way of seeing that form. The form is *there*, it has been there from the *start*, or will be there *afterwards* in what will be made, sometimes through drawing and perhaps through another medium, painting for example. That is what one notices clearly in the experiments by Paulo Pasta, the artist who made more prints than anyone else in his allotted week: sixty. What he does in his paintings is visible in what he did in print – and what he *would* perhaps do in painting is also visible if only he... Or what he would never do in painting. In many of these prints Paulo Pasta looks to himself and what he does, and wants to see himself from this other point of view offered by printmaking. Printmaking for him, in this sense offered by the Foundation’s Programme, is freedom. That has been said about drawing. And it is something that is also valid for printmaking, from this perspective. Freedom to experiment, freedom to mix it up. Some artists may fear venturing onto a canvas and becoming lost in the colourful delights of the execution, as perhaps Degas himself feared. And they prefer the rigour of

⁴ This text had already been written when I received Waltércio Caldas’s statement about his “internship” on the Programme. Coincidentally he mentions feeling that same pleasure with his experience: “The images and prints succeeded each other in an astonishingly natural way. It seemed that everything there conspired in favour of printed things. I enjoyed the idea that Iberê knew this and took great pleasure in the activity. Eduardo and Marcelo (both work in the Foundation’s Print Studio) were perfect accomplices in my attempt to print shadows, lines, colours and words. The result was some ‘paper objects’. My expectation was fulfilled, and the experience was wonderful.” Certain sensations and memories do not fade into the air, as one can see, but remain fixed to the surface of things, invisible, virtual yet full real. The phenomenology of art practice.

⁵ In Portuguese, there is a wordplay here: *a obra é a sobra*, the work is what is left (in the creative process).

sculpture, the form of plaster or bronze. Or those of intaglio print. I wonder if other artists would not, on the other hand, fear venturing into the freedom of a print. Or if they would not be enchanted by venturing into the freedom of print. Paulo Pasta, so contained, so meticulous, so immersed within painting, seems here, in print, to be gliding unfettered across the surface of the metal which will then become paper. And Degas is seen once again to be mistaken. It is not just drawing that is not form but a way of seeing form. *All* art is but a way of seeing form. At least after Romanticism. Certainly after Romanticism. Printmaking as well.

What, then, is printmaking? It is matter, much more matter than in painting. It is matter more than anything. Printmaking is not drawing. Ingres said that the pencil should have the same delicacy on the paper as a fly gliding over a windowpane. A print is not like that. Not several of those making up this collection, not most of them. They may *seem* like that, *afterwards*, some of them, when they have been through their own pupation (with the difference that the plate is *not* the monster of which the paper would be the doctor; the matrix is not uncommonly the doctor, as beautiful or more beautiful than its creature...). But, *firstly*, printmaking is hard matter, it is resistance, endurance. That matter needs to be conquered, in the print. Paper also presents resistance to the pencil, and therefore to the hand that holds it and the eye that guides it in the name of the mind that operates it. But the resistance of the paper is that of a guerrilla: the artist does not know where that resistance comes from, whether it comes from the paper, the graphite or himself. It does not seem to be from the paper, or from the graphite. But of course, it can indeed be the from paper, with all its seeming facility and despite its seeming compliance. Paper accepts everything, one used to say in the pre-computer age. It seems that the same can be said of paper in drawing: the paper accepts everything – and the artist who believes this is surprised to see that in fact the paper does not accept everything, it accepts hardly anything. And the artist ends up not knowing where the resistance comes from. In printmaking, on the other hand, the artist knows very well where the resistance comes from: from the metal, the only surface chosen by this Programme because it was the surface for Iberê's prints. The paper also resists, of course, so much so that it often needs to be dampened to be able to accept what it has to receive: as if the water would break down its resistance by softening its fibres and subjugating its will. But in printmaking the resistance comes foremost from the metal. One has to score the metal, confront it with a saw, corrode it with assorted acids, then soothe with waters and powders and varnishes what seem like open wounds in its body. In printmaking, the resistance comes also from time. You have to wait, to *give it time*. Give time to time, give time to the metal and the acid – interestingly, not to the artist: the artist has already done what was needed at the beginning, now it is the turn of the acid. Iberê said of printmaking, "I can't say 'I want that, at once' like I want painting". Interestingly he did not say, "like I want *in* painting", he said, "like I want painting". He was right: he wants painting, he wants painting *like that*, available like that, malleable like that, flexible like that. A poet's misconception, of course: painting has not always dispensed with time: the works of classical masters often took months to dry in the air before acquiring further layers of paint: how desperate, to wait so long to finish something, a delay the writer cannot understand and much less accept: everything is immediate in literature, a more radical performance than commonly considered. Modern painting was also immediate, abstract-expressionist painting even more so, that action painting whose name conveys the essence of its creative gesture. But we can say that painting required, or still requires, some degree of duration and, with that, the discipline that Iberê spoke of. The camera did away with patience, that is true: photography is the pure art of impatience, more acutely with the Polaroid (is that why simply transposing a photograph to printmaking does not result in very much?) But in a second moment, or in the current third moment, the camera once again reintroduced patience into

the game: no photograph today is made without tedious Photoshop corrections in the computer. Innovation proposes and innovation disposes. Whatever the case, we can say that printmaking is endurance and resistance. Cut, score and cover. Clean and make dirty again. And then press it until the juice of the image emerges. If in figurative drawing the control of the hand by the eye is indirect, as Valéry would say as an occasionally talented draughtsman himself, and if when drawing each glance at the model posed in front of the artist includes a journey through the memory, in printmaking this intermediation is even more grave, if such a word does not introduce more drama into a process which already has so much of it. In printmaking, control of the hand by the eye goes through still more stages, which include the memory of the artist and another kind of memory, or the memory of something else: the memory of the acid, often as uncertain as the human, and the memory of the metal. Eduardo Haesbaert explains how the grooves produced by some techniques leave marks with imperfections that one knows would exist even if one does not know exactly how or which ones. Working with memory itself is already a tragedy. Working with the memory of the metal could be torture were it not for the fact that the work is in fact just what remains, *a obra é a sobra*. In this sense printmaking is a practice *against* drawing (and against painting), in any case against slackness, the languor of drawing (and often of painting). To draw *differently* one has to overcome from the outset the languor that seems to belong to drawing. In the print, the final remains may be languid; in printmaking, the work, which includes the plate, is never languid. imagine the feelings of the painter who accepts the Programme's invitation.

This immersion into the matter of the plate from which the print will appear and the memory of the name of Ingres introduce another way in which the print may be compared with the drawing from which it equally emerges. Drawing, as Ingres noted, is not outside the line, it is *inside* the line. Like many words of the masters this is also almost a parable, whose interpretation is not clear. Indicating the fact that drawing is not outside the line probably means pointing out that the content, what the drawing represents, the referent of the drawing, what the drawing draws, is not essential in drawing and in art – a suggestion that was already opening the doors to abstract art, to the formless, if the time had allowed it to be seen. Drawing lies not in *what* it shows, but in *how* it shows, that is, it is in the line itself, within the line, inside the line. If that is true for drawing, it is even more appropriate for printmaking, which depends on a line often embedded into the material that later receives the ink, a line from which that same ink will then emerge in a more or less controlled way according to whether the technique uses a drypoint or burin or a more or less mordant acid. Here in printmaking, more so than in drawing, the truth lies *inside the line*, coming from within the line. As the line in printmaking is more striking, more mordant, this truth has to be clearer from the outset. It is not always so, though, because its control depends on a technique that not everyone involved for a while in printmaking may have. Neither the amateur observer. The experienced printmaker perceives the inner truth of the line and makes it seen. Eduardo Haesbaert sees it and points it out, for the artist and for the observer.

On the other hand, printmaking seems to be the place par excellence for the complete *finishing* of the work. To finish a work, to conclude a work, in art, consisted for a long time, and still does, of making everything that shows or suggests its fabrication disappear. This is an ancient dream and illusion of mankind, not just in the west: to hide the effort required to make something, to make creation seem simple and natural: easy. Making things *ex nihil*, from nothing (in English *nothing* has a colour, it is blue: things sometimes come out of the blue; perhaps the Anglo-Saxons are more theological, theocratic or spiritual than the Latins, at least in this respect: the sky is blue, making things without effort is making them from the sky, bringing them down from above). So the ballerina in classical ballet always smiles as if her super-human leaps and steps cost her nothing, unlike how

INSIDE THE LINE, EVEN

⁶ In weightlifting, on the other hand, the effort is reinforced by the grimace of the athlete. But it is true that weightlifting has never been intended as an art form...

much they will really cost her in a few years. In the same way the synchronised swimmer displays an even broader smile than the ballerina (the ballerina's is gracious, the synchronised swimmer's is nearly always grotesque, as if in a painting by Yang Shaobin – perhaps because in water the effort is not to die⁶). Thus, *Mona Lisa* hides behind herself everything that went into her production, as if swept under the carpet. Thus, modern and contemporary art do not want to hide the suggestions of its making, as Cézanne and Manet made clear in their final works by allowing increasingly extensive areas of their canvases to appear untouched, much like those avant-garde stage sets from the 1960s and 70s in which the backstage area could be seen, thus revealing the representation which was however swiftly reincorporated into the representation itself. The print on the other hand hides everything that led to the work, despite being a leftover. On the paper at the end there is sometimes no trace of the hardness of the metal, nor of any varnish, nor acid, nor of the water that moistened the paper. And yet Eduardo Haesbaert will show the *ghosts* in some of the works, the indelible presence of some former operation incorporated into a later one, which allows it to be faintly visible in the new composition according to the angle of the light. A depression in the paper, the shadow of a previously visible surface now covered. All these are signs that even in print the work is never finished, it is nearly always stopped in the state it is in. A novel also stops where it arrives. Like a poem. A classical sculpture was not abandoned before the end (the average film also rarely stops before the end: the extremities here also meet each other...); but Michelangelo abandoned his final sculptures, just as Rodin made incompleteness the perfection of his work. And Cézanne, Monet, and Matisse and Jackson Pollock also abandoned their process just at *that* point. A print can also be abandoned whenever one wishes: some of the artists in the collection did just that, while others wanted to go on to the end.

⁷ "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" in *Ecrits français*, Paris, Folio Essais, 2006.

Is drawing the most obsessive temptation of the spirit, as Valéry wrote, the poet who drew and should therefore have known what he was talking about? If the reply were affirmative, printmaking would be on a lower plane in terms of temptation, despite incorporating drawing, despite originating from drawing. It is on the other hand possible that the most obsessive temptation of the human spirit, from today's perspective, is not so much printmaking itself, but at least the principle and impulse on which it is based, its *reproductiveness*. Walter Benjamin began his justly famous study about the work of art in the age of mechanical reproduction⁷ with the observation that the possibility of being reproduced was always part of the actual principle of the work of art. That may not really have been the principle of the work of art, even less in its earliest incarnations. At least in the west, if Greece can be considered western, the work of art at the start was not to be reproducible. What one hand could do in one way, another could not do. Another hand *should* not do. Whether it would be liable to reproduction in a sphere outside that of art is another story. That *traders* should wish it to be so is understandable. Replication was practiced by artists themselves as a way of disseminating their work, it is true. And the idea of the *version* is not so far from the notion of a reproduced and reproducible work: Constable, in a period quite close to modern times, made different versions of Salisbury Cathedral which could almost be seen as reproductions from the same matrix, modified, mediated copies from the same matrix. And several powerful people commissioned artists of the highest rank, like Boucher, to copy the works of past masters like Veronese. And good copies, perfect copies, copies like the original, as good as the original, just a little bigger, a little different, were made. The woodcut allowed a drawing to be mechanically reproducible for the first time, some time before the written alphabet itself. And the woodblock print was soon followed by etching, and then in the 19th century by lithography. Benjamin emphasizes how lithography was a very special step forward in the trend towards mass reproduction of an original. With lithography, drawing could accompany the daily life it illustrated. And lithography was soon seen to be supplanted by photography, which

for the first time removed the journey of desire between the eye and the hand, thus removing all its diversions through memory and fantasy. With the first photograph there was hardly any memory other than that of the machine (in the sometimes “incorrectly” developed film retaining an impression of an earlier image), or other fantasy apart from that which might infiltrate the darkroom (today, Photoshop). The eye of the camera could reproduce traces of the real much more quickly than the human eye and human hand and could do it in thousands, rather than hundreds or dozens. The idea of the *original* dissolved and was replaced precisely by the notion of the *matrix*. What was done at the start was provisional, something temporary that would soon become, if not mass, at least quantity. A repressed and badly contained dream of reproduction could finally become reality. The aura of exclusivity was lost at precisely or almost precisely the time when Romanticism was beginning to make a distinction between the work and the Idea, giving preference to the latter over what would after all go no further than being a badly made copy, itself. And so the notion of exclusivity, of *individuality*, was protected again. Romanticism was not, it is true, so coherent in itself that it could at that time admit that the work was in fact just a remnant, a left over, as we can now safely state. It is important to emphasise that culture was ready to allow the idea of *more than one* of the same image, which printmaking had sought since the 15th century. The print therefore consolidated the most obsessive temptation of the human spirit, an obsession that meanwhile remained, within printmaking, in a halfway position, allowing dozens of copies from the same matrix, but not many more. (Do the artists in this collection all see it in the same way?) An unsatisfactory obsession, like many others: one sign of this can be found in the practice of *cancelling* the plate after some dozens of copies have been taken. It is not damaged or disfigured but cancelled, as if saying “I allow some copies, but not all, and not one more than those I allow; I accept reproduction, but I value the first thing I put my hand to; and I offer you these various identical copies but I keep some others for myself, signed A. P., *artist’s proof*, copies that are more equal among equals and are therefore more valuable. Half a revolution. A revolution against its own will.

I am considering this question of reproductiveness because several works in this collection raise the issue of the reduction, of *small scale*. Does reproductiveness always imply diminution of the original, as Benjamin mentioned? It often seems so. It is true that drawing, which never aspired to reproductiveness, was always in itself essentially an art of reduction, which is a rule that has only occasionally been broken (the Australian artist Toba Khedori showed large graphite drawings at the 2009 Venice Biennale in which a chair is almost the same size as a real chair, but this is a rare option). Drawing as *reproduction* of something else – although incapable itself of being reproduced (drawings of famous buildings by Europeans travelling to Rome to see the ruins, drawings of famous paintings done in the same manner and for the same reason) – was always a reduction of its models. And printmaking has not escaped from this, in its own history and in this collection. Paulo Pasta, Antonio Dias, Karen Lambrecht, Waltércio Caldas, Amílcar de Castro, Lucia Koch and other artists have made small versions of their own works, or at least of the principle of their work. Others have not: the only print in the collection, so far, by Regina Silveira is the same size as her usual prints, because like all her other prints it was considered on that scale from the outset, often the same scale as the object from which it is derived (or larger). This is clearly a minority position in the collection. It is a sign that perhaps indicates a certain conservatism on the part of the artists in the programme. The Studio press would allow greater scales and breadth; yet these more generous dimensions have rarely been visited here. Many artists have reduced their works, their DNA, their trademark. This is not a *natural*, irresistible imposition of printmaking. Part of contemporary printmaking, part of contemporary *graphics*, of contemporary *mark making* or *graphism* in expanded terms, has been taking on gigantic proportions and spreading across the floors of footways, walls of rooms, tunnels and facades, either temporarily or

INSIDE THE LINE, EVEN

permanently. This change was suggested, if not dictated, by the new culture of mass communication media and their gigantic screens, like those in the streets of Tokyo. On the other hand mass society has negated or restricted to the minimum the possibility of direct, individual, personal and intimate contact between the artwork, in this case the print, and its audience, the public. The old paper cabinets became huge rooms in increasingly greater museums. In the 21st century, the print, or at least graphics, contemporary graphism, has become irreproducible again (it is simply torn away from the walls and floors when no longer wanted, and destroyed) and in this new condition it acquires a new dimension. The rhyme here is rather a solution. Reduction is no longer synonymous with printmaking. For the 21st century, a 21st century technique: a challenge that the new printmakers, the mark makers, the *graphists* of this age, increasingly need to face. And are already facing.

Still asking myself questions stimulated by what I see spread across that great table at the Foundation, I am led to inquire into the relationship between this constant or insistent process of reduction in printmaking and the advice Ingres would have given Degas, a constant figure in this story I am developing to introduce this exhibition. When Degas went to show him some of his works, Ingres would have replied, "Very good, but don't forget, my friend: never from nature, always from memory and based on the engravings of the old masters." It should be added, to give a tone of modernity to these propositions and bearing this collection in mind: perhaps no longer from nature and certainly no longer based on the engravings of the old masters but rather, "always" *based on intelligence*. The prints in this collection, albeit more so in some groups than in others, are as a whole an example of *art savant*. Not erudite art, as it might seem, but *intelligent* art, art that uses the mind, an art that *calculates*. It was once possible to say that that drawing was the art that appealed more to the intellect. Today that position is *also* certainly open to other languages, among which are these prints. They are, in many cases, intelligent; another way of saying that they are conceptual. They do not just exclusively exploit the senses, or appeal to contrasts, they are not intoxicated by shades, enigmas, irrational values only. They are sober, in their predominant absence of colour and elements. Being sober does not eliminate the feeling of voluptuousness we see in Regina Silveira or Iole de Freitas, in two quite different if not entirely opposite registers. It is a voluptuousness that in the former results in an extremely sophisticated temperature of ink and in the latter an economy of resources from which the programme coordinator's suggestions to the artist are not too distant. In the former, the mark is broad, generous and warm, in the latter it is extremely delicate, almost indelible, with a variation of presence and yet nonetheless enveloping. In their intelligence they appeal to the senses and to concepts. In this aspect they align themselves with the more classical exemplars of modern art defended by many from the outset, in view of its tendency to seek out *shock*, *impact*, (the *Anstoss* of romantic aesthetics). And so we have this paradox of an art, this printmaking, being fully contemporary (in its romantic diversity) and at the same time classical (in its simplicity). There is no problem in this game of opposites: great art is always a paradox.

These combined traces, especially the conceptual associated with a striking visual sensibility, make some of the works in this collection almost into a *thing*, if not actually an *object*. In other words, many of them are not reproductions, illustrations of something else (although some are), but autonomous propositions: things. Regina Silveira once again, but also two prints by Antonio Dias, those by Paulo Bruscky, León Ferrari and Eduardo Costa. Much conservative criticism of modern and contemporary art, according to which the problem is that *the result is now more important than the model*, fits these works from the Studio's collection, however no longer as a criticism but primarily as a confirmation and then, perhaps, as praise: the result is more important than the model because they have no model, they are the *thing itself*.

Another trait of printmaking in general and particularly this group as a whole is their call upon tactile perception. Classical painting did not always have that result in mind. Ingres did, if not in his cold “zinc” paintings as some critics called them, at least and doubtless when he made his nude women, which invite the eye to glide voluptuously over the painted skin. Not Leonardo: the *Mona Lisa* offers the eye no tactile invitation, it uses a different code, the code of elimination of effort and thus elimination of the matter. Iberê indeed called upon the sense of touch in his painting. Printmaking also does it – through the texture of the paper, the grooves left on the paper, the visible impregnation of the pores of the paper, through the fact that its “truth” springs from within the line. And it was this quality of printmaking and of all the prints in this collection that suggested how they should be displayed: without frames, without glass, naked to the eye. We have not yet reached the perfect state of allowing them to be touched (this is after all a mass society and art does not yet stand the concourse of the masses, not on this kind of media anyway). But they are *there*, as they are, offering themselves to the tactile perception of the eye without the aseptic protection imposed by the glass held in a frame. Sometimes one has to admit that when looking for art one should never go to the museum: in the museum everything is so far from its starting conditions, so impregnated with conservation rules and principles and heritage ideas and ideals that everything exhibited there almost in fact reaches the state of being the opposite of art. In the museum the work is often left in the background, encapsulated, protected, with no possibility of being seen in itself. Here at the Foundation things are different with this exhibition. The *work*, the *thing* is almost all there, it is almost all pure tactile perception: in a gesture of generosity from the Foundation, one copy of each print has been set aside for the specific purpose of being displayed in this way in this exhibition, the only way that allows *seeing inside the line*. A gesture to record.

At the end of this short dance around the Muses in this exhibition, what a print is and what *these* prints are seems no clearer. What we see at the end of the dance is that printmaking is not so essentially different from the other art forms. It is a sober art, more sober than others because in this collection it is primarily black and white (a *black art* as Regina Silveira likes to recall, referring not to any ethnic aspect of print but to the typographic legacy of black ink) when much other art is an explosion of colour or a bric-a-brac of objects immersed in fairylike or noisy installations. It is sometimes an art of the small, distinct and distant from the large screens of the new luminous videos of huge biennials. It is reproducible (but not that much) at a time when much great art (or big art, in any case) once again wants to be unrepeatable because it is site specific. It is an exercise of a kind of conservatism at a time when the rule of the day is experimentation taken to and beyond its limits. And it is also a revision of its own fundamentals, as seen here in the works of Waltercio Caldas or Jorge Macchi. It is sometimes an art *exercise* and at other times it is a *work of art*. Printmaking has many things of other art forms and also has many things that are purely its own. Like all the others – and this becomes clear in a collection that intentionally seeks to come from artists who are not printmakers – it is surrounded by revisited uncertainties and unresolved ambiguities.

I wish to state my deepest thanks to the directors of the Fundação Iberê Camargo, and to Fábio Coutinho personally, not only for his invitation for this immersion into the Iberê Camargo Studio print collection but, and above all, for his understanding of the guidelines chosen for displaying the artworks. Thanks should also be extended to the Studio staff, without whose special dedication this show would not have been possible.

INSIDE THE LINE, EVEN

An art in black

Black was at the beginning of many things in art – in drawing, printmaking, photography, film. It was not an inevitability. When printmaking appeared there was colour in painting, in architecture, in sculpture. But printmaking was born in black, as photography and film would later be born. For a long time thought was in black & white, which implied thinking in strong contrasts, in bipolar concepts. Then colour became possible and was a sign of modernity. Colour became popular. And more than popular, it became pop. Popular because, as a warm medium, it supplied all the requirements of the observer's perception, leaving nothing more to fill in. And pop through being a means of mass communication, promoted through the movement of the young (young fashion, young design, young music, young film) of the 1960s. Black, which had become *old* in the 1950s, was restored to its magnificence in the 1960s by high culture, the *nouvelle vague* for example. Black is beautiful, said the Black Power activists of the time, and black is beautiful said avant-garde film in setting itself against the Technicolor and cinemascope delights of the great productions of the American majors of the film industry. Faced with colour photography, b&w photographs recaptured a dignity they had never lost themselves. But almost immediately after, if not at the same time, colour was also recuperated by high culture, the highbrow. Antonioni, for example, who had so far only made films in b&w, made *Blow up*, which was precisely concerned with photography (to blow up a photograph, to develop it – until the image loses its meaning, like in the film, leaving the spectator, the character not knowing whether what the photo displayed actually existed or was just imagination). And then Antonioni made *Red Desert*, just as Godard would delight in the high-definition light (and sound) of his postmodern films.

To sum up, the absence of colour no longer has a monopoly of beauty, any more than colour and the sum of all colours. The plurality of choices and the gradual corrosion of barriers between the various “classes” of culture – highbrow, middlebrow, or lowbrow – has established a genuine *visual tolerance* in art. Everything has a value. This is also altogether true for *multiculturalism*.

It also means that a mark of origin, black, is not forgotten. It even imposes itself on the languages for which it was never the first choice. Several painters today are painting in black, or with black, such as Gerhard Richter and his paintings about the *Baader-Meinhof* group; and today's video makers have not forgotten black, like Krzysztof Wodiczko, with his great installations in which people are seen or imagined behind almost translucent windows. Wodiczko returned to colour rather than b&w in his 2009 Venice Biennale contribution, but this Biennale is on more than one occasion the b&w biennale. Miwa Yanagi from Japan showed huge b&w photos outlined by no-less huge black frames, larger than a person, almost twice as tall as the average person. Miguel Barcelò in the Spanish pavilion also resorts to black in several of his viscous paintings. As does Fiona Tan, from the Netherlands, in her best videos. The piece representing the insistent pair of Gilbert & George was also in b&w; Hans Peter Feldman made his theatre of shadows in b&w and black was the striking colour, the definitive colour of Tobias Rehnbarger's installation, which won the main prize of the year, in the cafeteria (that many people at first thought of it as just *decoration*, an audacious decoration, is another issue...). And there were also several other b&w works at the Arsenale, such as Paul Ramirez Jonas's installation made from sheets of A4 white paper with a single entirely black sheet, which together formed a huge lunar circumference in a fine example of current drawing. Lygia Pape's award-winning work could not exist without black. Black brings a special tone to art today.

In printmaking it could be no different. In printmaking there is even more reason for it. In a recent interview with José Rocca, Regina Silveira spoke of her pleasure in being termed a “black artist” when making an installation at Koege Art Museum in Denmark; a black artist not even in the sense of a contemporary African or primitive artist, not even in the sense of a gothic artist – as Richter and Keifer sometimes are – but in the sense of being a graphic artist who uses black as a return to the typographic origin of this language. A “black art”, an art in black, can also be seen in this collection. These black works are strong and impressive, not merely through the weight of history they convey but also through their reinforcement by the new role of black in contemporary art. There was a time, particularly in Brazil in the mid-20th century, when art in black could be seen as a vestige of the past. That is no longer the case. In this collection, art in black unfolds into different registers, from the figurative to the conceptual, passing through more informal abstraction and more geometric or geometrizing tendencies. The curatorial choice for this exhibition has been not to arrange the works according to what they say but rather by *how* they say it, and this is more than anything the way of these prints in black and these prints in colour, to put it simply.

Alongside this initial major aspect, emphasis should be given to the presence of the conceptual in the collection, a language normally seen in painting and in objects. But the conceptual is present also here in printmaking. It is there in the works by Antonio Dias and Regina Silveira, and also those of Nelson Félix, Zilio and Siron Franco. Certain artists are in fact unclassifiable, such as Antonio Dias, who in his recorded interview at the Foundation denies any interest in or belonging to any particular style. The same could be said of Regina Silveira, with a print of figurative origins that proceeds to call up a 500-year-old legacy of anamorphosis under a stamp which can only be given the generic term postmodern, to position it on a timeline. The work of perception of these images in the exhibition is left largely to the spectator, who is given nothing more here than coordinated groups (the larger ones being art in black and prints in colour, and the smaller ones those that are formed inside each of the two larger groups) which may assist reception through comparison. Nevertheless, attention can be called to the artists’ working methods, some of whose procedures are extensively revealed by Eduardo Haesbaert in the labels for their works. Without these labels it would be difficult for the spectator to identify the images of three human organs in Nelson Félix’s print; the brain, the heart and the womb as a place of sex, cut into slices (not, it should be established from the outset, by the artist, but by the university anatomy class the artist collaborated with) and that he used as stamps, laden with ink to print onto the paper.

What is perhaps immediately clearer is the way space is arranged or organised by the artists. Nelson Félix himself mentions his interest in the void, in the voids within forms, in his case the forms of the human body. The brain has empty spaces, he notes, as does the nervous system, the heart, the skeleton. The human body in fact appears as an association of voids filled with matter, but not much. And it is the void that stands out in the prints by Amilcar de Castro, Zilio, Paulo Bruski, Elisa Bracher and Regina Silveira. Sometimes the void is inside the image, as it is in Amilcar, who almost completely surrounds it; sometimes it is outside, as in Bruski’s work. Printmaking, it could be said, is the great art of the outer void, that white void that encircles and envelopes the image, much more and more strongly than in any other language. Even Álvaro Siza’s figurative prints, in an authentic late style, succumb to the presence or the call of the void; in one of them the artist even attempted to occupy the void with scribbles that he believed obscured or occupied the white spaces; but in the others he gave up and resigned himself to the pleasures or vertigo (and these two things are not necessarily separate) of the empty white space. The great art of the void. Of course the void does not exclusively belong to black printmaking, it may also be there in the colour print. Yet it is interesting how print

¹ It is interesting to note Paulo Pasta's perception of his own painting and ask him how he feels about his prints. Pasta is one of those who think painting is "slow", despite its fast execution: its process of gestation is slow, he says, and so is its process of apprehension by the eye. This leads him to say that his paintings take on a more temporal than spatial inflection, which is almost like saying that his painting deals more with time than with space. "When you stop in front of one of my paintings," he says in a recording at the Foundation, "if you don't spend some time (stopped) you'll not be able to see (what's there). They need that time and I make them like that as well (...) I dissolve them, as Eduardo says that Iberê said of his own paintings (...) he used say *fundire*, *fundire*, in Italian. Dissolve, dissolve, let's *dissolve* them." One has to look at the monotype he made here to discover whether they also dissolve and need slowness, or if that is an exclusive (or preferable) trait of his painting – and consider how the artist then feels when countered by the process of printmaking, if that is the case...

that pursues colour tends to fill the void and occupy all the available space of the paper as a way of hiding it completely, or as completely as possible, with the exception of the borders which function as a frame for the print, something that remains outside them.¹

The void and the plane. A constant pair in these prints, whether in colour or black. For Siza, again (and for Tamara de Andrade), some pieces contain a hint of depth, something the artist probably brings from his main language, architecture. But this depth is soon removed in favour of the plane, the plane of Matisse for example, whose prints they instantly recall, and the plane, in the flat, flattened surface that was the mark of modern art as it had been of mediaeval, pre-Renaissance and pre-perspective art. One or two works explore the depressions in the paper allowed by the plate or seek to escape the flatness of the plate and the paper, adding an element that is completely alien to it, as Liliana Porter does. But the plane is the keynote. A exception is provided by Regina Silveira, whose hook seems to project itself above or beyond the paper, despite the composition having no real perspective, despite there being no classically outlined foreground or background. The image has depth, the space is not just the flat plane of the paper but is now the real or virtual space of the observer, and yet controlled by the plane. An example of an elegant art in refined technique.

Finally, gesture – for so long contained, confined and controlled in printmaking, as it was for Goeldi, and sometimes here more fluid and looser, in the Japanese style (which these black works also share, beyond the colour and the representation of the void). Gesture is the soul of Amilcar de Castro's print, its *ka*, its spirit, as it also is for Zilio, Carmela Gross, José Resende, Lia Menna Barreto or Mary Dritchell. There is more than one gesture here, with a great difference between one and another. There is no need to classify them, only to note that there is one type for Amilcar and another very different type for León Ferrari: Amilcar's gesture *leads outward* or *goes outward*, despite the line at the end going completely around the space and closing in on itself again, like a snake biting its tail: the circle is closed but I, the spectator, can somehow breath inside it. For León Ferrari everything is inside from the start, including me, the observer, and there is no way out: the world of the print is my world, consolidated for a moment in the view of the work, they fuse together and close in on themselves – like the wire towers or cathedrals, as I call them, of which León Ferrari is a master, or his black boxes filled with rubber insects and black flowers, as I remember them, or his scribbled paintings, his illegible yet comprehensible letters with no beginning or end. Nothing escapes those lines, as nothing escapes the artist's life, as nothing escapes the troublesome and labyrinthine history he lived through under the dictatorship in Argentina – as nothing escapes his art, finally recognised by the ever distant (distant from the Great South) Venice Biennale in 2007, where he won a major prize. Some artists keep the same core of form and meaning in the different media they visit: correspondence between art forms is complete for them – not to overstate it: it is complementation and deeper involvement. (A very similar situation exists in Carmela Gross's piece, as if its lines mutually attracted each other and were sucked into the form, which they can never leave: a *black hole* of the line.)

And there is a different kind of gesture in this exhibition, a false gesture, a simulacrum-gesture, a fully controlled and considered and formed gesture, yet offered with all the grace of a free gesture that is neither open nor closed in upon itself, and which one can enter and leave at will: in Regina Silveira's hook with its dense black shadow, fleshy, almost palpable. She says that the almost metal-black blue of the hook is there to cool the composition. That is possible. But as occurs with any cold medium, with all cold media, the result is to heat the observer's imagination, to warm it up, as the now almost forgotten Marshal McLuhan clearly saw.

To print gesture, in a medium as difficult and resistant to gesture as metal – a gesture that always carries connotations of liberty and even unconsciousness – is a quite an achievement.

Colour and the search for colour

On this other side, colour. The colour in Tomie Ohtake, Piza, Caetano de Almeida, Claudio Mubarac, Lucia Koch, Mariannita Luzzati, Paulo Pasta and other artists. And the colour that is sought by Nelson Leirner, with his aquatint made initially in black, but which comes with a sheet of adhesive circles for the buyer of the work – or perhaps ideally, in a controlled situation, its observer – to peel off and apply at will over the black circles of choice. Or the colour hinted at in Sued's piece, as if about to expand and take over the whole surface of the print.

The presence of colour changes many things; the presence of colour changes almost everything, as shown in the two versions of Alex Fleming's and Mubarac's works. It changes many things but not everything. Much of what has been said about art in black in this collection (the presence of various languages, from the figurative or allusive to the conceptual; the place of gesture, miniaturization) is equally valid for the works in this group. One aspect in particular, the occupation of space, has already been addressed in discussion of the previous group: colour prints tend to occupy all the available space, leaving nothing empty, either within them or around them. The exceptions are the conceptual proposals of Juliano de Moraes and Rochele Costi – and, somewhat surprisingly for anyone who knows his painting, also in many of Paulo Pasta's prints, in which there is the suggestion of empty space between the zones of intense colour.

This extensive recovering of the available print surface raises a new topic in this discussion: the relationship between the presence of colour and the search for a *painterly* state – such a revered adjective in English, with no perfect equivalent in Portuguese. It may often be referred to, not always satisfactorily, as *pictorial*. One might find the origin of painterly in the German *malerisch* suggested by Wölflin to define the opposite of linear. Painterly is the Baroque in contrast with the Renaissance, where brushstrokes are hidden in favour of drawing as an element of definition and creation of the image. The impressionists are painterly, no longer working with preparatory drawing, and creating their images with the direct and immediate action of brush on canvas. Action painting is without doubt painterly, as is all abstract expressionism. Pictorial, in its dubious acceptance applies both to the Renaissance and the Baroque.

But in the end the issue is the relationship between the presence of colour in printmaking and the painterly or pictorial result it achieves. Or rather the relationship between the presence of colour and the painterly end result on one hand and the pictorial end result on the other. There can be no doubt that Paulo Pasta achieves a painterly result in his coloured prints, together with the suggestion of brushstrokes that can be seen on the surface of the paper. The same effect, but tied to the pictorial aspect of the proposal, appears in the prints from Tomie and Luzzati, Chiuminatto and Marco Butti. And there is nothing painterly about the works of Rochele Costi and Juliano de Moraes, essentially *linear* – but nonetheless pictorial, as also is the conceptual Pasquetti, together with Vera Chaves Barcellos and Alex Flemming. And also pictorial, deliciously pictorial, is the work by Anna Bella Geiger.

The difficulty, if not the arbitrariness, of all classifications, divisions and groupings of works of art, including those in this exhibition, becomes clear when one realises that the black works also include painterly works and linear works. Among the painterly works are the prints by Amilcar de Castro, Karin Lambrecht and Mubarac (and even Carmela Gross), while linear works include those

by Cabelo, León Ferrari (Carmela Gross, again), each in their own way, and the figuratives, like Siza. And there are intermediary or ambiguous cases, like the works by Miguel Rio Branco, with his pictorial allusion not so distant from a painterly presence, and the painterly Nelson Felix who is by no means pictorial. Regina Silveira's print is another significant case, which despite its linear principle is also pictorial and achieves a painterly effect with its shadow; not the painterly effect of the clearly laden brushstroke (as one sees in Mubarak) but the painterly quality of the luscious presence of the ink, the sensual presence of ink and image. She would perhaps reject this conception of this work, particularly in terms of its pictorial side, but that is in fact what she achieves: a fusion, in the same work, of the three genealogical dimensions of printmaking: the linear, the pictorial and the painterly. These things and properties are not exclusive to this or that mode, to the black or coloured print. They are neither exclusive nor excluding. There is no greater paradox here to invalidate the proposals concerned. On the contrary, that is how great art is made, of fusions and contradictions (or what *seems* to be contradiction).

These overlaps appear more clearly here perhaps due to the choice of display, with the works grouped into two different groups, art in black and art in colour. But even if the more traditional principle were adopted, following *what the works say* (figurative, abstract, conceptual) they would not disappear. The choice adopted here also reflects my constant attempt to see art as a way of thinking and not just as pure poetry. Those two terms, thinking and poetry, are not mutually exclusive. But neither do they fully intermingle. It is an approach that, while recognising that form, matter and meaning are not in the final instance separate but are part of an inextricable fabric, tries for a moment to understand the operational mode of each one, knowing this to be the complex way of thinking, in a process that attempts to free itself from the conveniences of disciplinary thinking and be formed from transitory certainties.

If the issues of form and matter have been addressed here in some way, in a process that the attentive reader and the committed exhibition visitor can unfold and apply to the artists not directly commented on (it is good to recall Antoni Muntadas's warning that perception requires involvement, engagement), those relating to the *meaning* of the works have been passed over silently. Intentionally. I broadly agree with Jorge Luis Borges¹ when he says that art (he is referring more to music and poetry, but that does not matter) is a language that we can use, that we can understand, but are unable to translate. We are not in fact incapable of translating, in certain situations when translation is possible, especially for didactic effect (as in the narrative arts or in art when it is narrative). Let us then say that art is a language which we often choose not to translate. If even words were originally laden with a magic power that impeded access to a strict and accurate meaning, images have even less of that precision that makes translation possible. Like Borges, I believe that meaning is something that is added *after* perception of the work, in the sense that we first feel the beauty of a work and only later, normally, do we consider its meaning. Some works are beautiful and wish to say nothing, even offering an immediate meaning, if not to our reason at least to our imagination. That is what happens with the works in this exhibition, which mostly do not wish to say anything – but which do so in a beautiful and captivating, inexhaustible way, as Borges might say. And stand up for themselves because of that.

¹ *L'art de poésie*. Paris, Arcades/Gallimard, 2002

PRINT STUDIO CHRONOLOGY

On an initiative of Maria Coussirat Camargo and Eduardo Haesbaert, Iberê Camargo's Print Studio opens in 1995 for the use of other artists. The space is initially used by local printmakers, etching and printing under the technical guidance of Eduardo Haesbaert. But artists such as Maria Tomaselli, Anico Herskovitz, Leo Dexheimer, and others had already worked in the studio.

1999-2000

The Iberê Camargo Foundation starts to define its cultural activities and includes print workshops in the studio, run by Anna Letycia, Evandro Carlos Jardim, Cláudio Mubarac and Carlos Martins. The latter two artists running workshops are invited to leave a plate for the institution. The Iberê Camargo Foundation Collection begins.

2001

Amilcar de Castro takes part in the process of making prints in the studio and leaves the Foundation three plates authorised for editioning. This becomes the start of the format soon to be adopted in consultation with the Foundation Curatorial Board, initially consisting of Sônia Salzstein, Mônica Zielinsky and Paulo Sergio Duarte: The Print Studio Invited Artist Programme.

2002

Having established the Programme, the Foundation begins inviting national and international artists to experiment with the printmaking process, even if they do not use print as a technique in their work, during a week of studio experience under the guidance of Eduardo Haesbaert. During this period the Foundation organises an artist's meeting with the public, and statements by artists in the Print Studio Invited Artist Programme are published on the Foundation website.

60 copies are produced from each artist's plates, of which 50% become part of the Foundation print collection and 50% remain with the artist.

Anna Bella Geiger, born in Rio de Janeiro in 1933. Sculptor, painter, printmaker, draughtswoman, multimedia artist and teacher. Her works exist on the borderline between painting, object and print. She lives and works in Rio de Janeiro.

Cabelo (Rodrigo Saad), born in Cachoeiro de Itapemirim (ES) in 1967. In addition to producing visual art works, he is also a singer and composer. He lives and works in Rio de Janeiro.

Carmela Gross, born in São Paulo in 1946. Multimedia artist working in several languages, such as drawing and lithography, using new media, stamps, heliography, photocopy and video, and developing experimental transpositions between media.

Karin Lambrecht, born in Porto Alegre in 1957. Painter, draughtswoman, printmaker and sculptor, she lives and works in Porto Alegre.

Mauro Fuke, born in Porto Alegre in 1961. Sculptor, working mostly with wood. He lives and works in Eldorado do Sul (RS).

2003

In partnership with the 4th Mercosul Biennial, artists participating in the event also produced prints in the Iberê Camargo Foundation studio. The first artists were Marco Maggi from Uruguay and Leon Ferrari from Argentina.

Carlos Pasquetti, born in Bento Gonçalves (RS) in 1948. Lecturer, painter and draughtsman, he lives and works in Porto Alegre.

Carlos Vergara, born in Santa Maria (RS) in 1941. A printmaker, photographer, he has also worked with jewellery, ceramics, installation and panel. He lives and works in Rio de Janeiro.

Carlos Zilio, born in Rio de Janeiro (RJ) in 1944. A painter and lecturer, he studied at the Instituto de Belas Artes in Rio de Janeiro from 1963, where he was a student of Iberê Camargo. He lives and works in Rio de Janeiro.

Daniel Senise, born in Rio de Janeiro (RJ) in 1955. Painter and printmaker, he lives and works in Rio de Janeiro.

Miguel Rio Branco born in Las Palmas de Gran Canaria, Spain in 1946. Photographer, director of photography, painter. In the 1980s he made audiovisual installations using photography, painting and film. He lives and works Rio de Janeiro.

Nelson Félix, born in Rio de Janeiro (RJ) in 1954. Sculptor, draughtsman and lecturer, he began studying painting with Ivan Serpa in 1971. He lives and works in Nova Friburgo.

Process:

Using human organs – brain, heart and womb – he uses aquatint and soft-ground processes.

The first plate is previously prepared with rosin and the human organs soaked in nitric acid are placed on top.

The halftones come from the empty parts of the organs, while the solid areas produce the dark tones. The dripping areas are produced from an excess of nitric acid.

The second plate was previously prepared with soft ground and the human organs were pressed onto the plate to remove a thin layer of varnish.

The heart and brain marked the plate lightly, removing little varnish, while the womb, with the presence of the spinal column, removed more varnish, becoming more visible after etching in the nitric acid.

The work was produced at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul Medical Institute.

Siron Franco, born in Goiás Velho (GO) in 1947. Painter, sculptor, illustrator, draughtsman, printmaker and art director, he lives and works in Goiânia.

2004

On one of his visits to Porto Alegre for defining the details of the new Foundation headquarters, Álvaro Siza was invited to make a print. He used the opportunity to understand the operation of the print studio in the new Iberê Camargo Foundation headquarters and produced five prints.

This year the first artist was selected from application to the Iberê Camargo Bursary programme. One of the Iberê Camargo Bursary awards becomes participation in the Print Studio Invited Artist Programme. The following artists have been selected: Caetano de Almeida (2004), Juliano Moraes (2005), Laura Andreato, (2006), Mariannita Luzzati (2007) and Tamara Andrade (2008).

The “Arte contemporânea no Ateliê de Iberê” (*Contemporary Art in Iberê’s Studio*) exhibition is organised at the Centro Universitário Maria Antônia (USP/SP). Curated by Sônia Salzstein and Eduardo Haesbaert, the exhibition included 20 artists who had taken part in the Iberê Camargo Print Studio project. Part of the exhibition also included a referential section of prints by Iberê Camargo.

Carlito Carvalhosa, born in São Paulo (SP) in 1961. Painter and printmaker, he lives and works Rio de Janeiro.

Fábio Miguez born in São Paulo (SP) in 1962. Painter, printmaker and photographer, he lives and works São Paulo.

José Resende, born in São Paulo (SP) in 1945. Sculptor. He works with a range of materials such as stone, pipes and copper, lead sheets, steel cable, panes and vials of glass. He lives and works São Paulo.

Process:

With a metal point and ruler he defines the area with lines and dots on the copper plate. After drawing, the lines are cut with a handsaw. The spots are made with an electric drill.

The black marks are produced by hammer blows and the halftones are made by rubbing the plate surface with sandpaper. When the plate is printed on paper the saw-cut lines and drill holes become white, in a direct process without the use of acid.

Lia Menna Barreto, born in Rio de Janeiro (RJ) in 1959. She works with rubber or plastic models, manipulated by taking them apart and multiplying them. She lives and works in Eldorado do Sul (RS).

Mário Carneiro, born in Rio de Janeiro (RJ) in 1930. Architect, visual artist, filmmaker and photographer. He was a student of Iberê Camargo from 1949 to 1955. He died in 2007 in Rio de Janeiro.

2005

Tomie Ohtake was a specially invited artist and sent a plate to be editioned at the Foundation studio in Porto Alegre.

A partnership is arranged with Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre, in which a participating artist in the Art Festival also visits the Foundation's studio to make a printing plate. The artists in this partnership have been Paulo Brusky (2005) and Mary Dritschel (2007).

The studio was visited by the Mexican artist Maurício Guillen, who took part in the 5th Mercosul Biennial.

Darel Valença Lins, born in Palmares (PE) in 1924. Printmaker, painter, draughtsman, illustrator and teacher, he lives and works in Rio de Janeiro.

Lucia Koch, born in Porto Alegre (RS) in 1966. Her works explore relationships between art and architecture. She lives and works in São Paulo.

Process:

The image arose out of the printing. The plates were already prepared (perforated iron plates). Each plate is 10cm x 10cm.

A combination of four modules was made, printed on the same sheet of paper, arranged with each other and with pre-established overlapping. The print was made in relief, printing the flat surfaces of the plates. Blue and silver were used for the colours. The work was completed by putting the prints into a laser-cut MDF box.

Paulo Pasta, born in Arirama (SP) in 1959. Painter, draughtsman, illustrator and lecturer, he lives and works in São Paulo.

Ricardo Basbaum, born in São Paulo (SP) in 1961. Multimedia artist, lecturer, curator and art critic, he lives and works in Rio de Janeiro.

Rochele Costi, born in Caxias do Sul (RS) in 1961. Photographer and multimedia artist, she lives and works in São Paulo.

Vera Chaves Barcellos, born in Porto Alegre (RS) in 1938. Multimedia artist, printmaker and teacher, she lives and works in Porto Alegre.

Waltércio Caldas, born in Rio de Janeiro (RJ) in 1946. Sculptor, draughtsman, graphic designer and set designer, he lives and works in Rio de Janeiro.

2006

The “Matéria e conceito” (Matter and concept) exhibition is organised in the Iberê Camargo studio, curated by Silvana Boone. It toured to the Centro Cultural Dr. Henrique Ordovás Filho in Caxias do Sul (RS), and the Museu de Arte da UFPR in Curitiba (PR). The exhibition included prints by Iberê Camargo and artists from the Invited Artist Programme.

This year a special invitation was extended to Arthur Piza, who sent a plate for editioning at the Print Studio. The artist donated the complete edition to the Iberê Camargo Foundation.

Alex Flemming, born in São Paulo in 1954, is a painter, sculptor, printmaker and multimedia artist. He lives and works in Germany.

Antônio Dias, born in Campina Grande (PB) in 1944. Multimedia artist, he lives and works in Milan and Rio de Janeiro.

Eduardo Costa, born in São Paulo (SP) in 1977. This artist’s work is connected to research into systems and patterns of creation, he lives and works in Rio de Janeiro.

Eduardo Sued, born in Rio de Janeiro (RJ) in 1925. Painter, printmaker, illustrator, draughtsman and teacher, he lives and works in Rio de Janeiro.

Elisa Bracher, born in São Paulo (SP) in 1965. Sculptor, printmaker and draughtswoman, she lives and works in São Paulo.

Luiz Carlos Felizardo, born in Porto Alegre (RS) in 1949. Photographer, he lives and works in Porto Alegre.

Process:

Photogravure. A positive transparency is transferred to gelatine paper sensitised with potassium bichromate. Ultraviolet light is used to transfer the image.

With temperature-controlled water, the gelatine is transferred to the copper plate previously prepared with aquatint ground.

The paper is removed with the developed and fixed gelatine image remaining.

After drying, the photo is etched on the copper with ferric chloride with controlled temperature producing different densities.

Regina Silveira, born in Porto Alegre (RS) in 1939. Multimedia artist, printmaker, painter and teacher, she lives and works in São Paulo.

Process:

An inversion was made from a positive transparency, producing a negative, transferred to screen-printing and then to the metal plate using screen-printing ink mixed with bitumen.

The etching is made with aquatint. A second plate was made for colouring the hook. Registration of the plates was used for superimposing the images.

2007

The “Iberê Camargo e as projeções de um ateliê no tempo” (Iberê Camargo and the projections of a studio in time) exhibition, is curated by Mônica Zielinsky at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. The exhibition includes prints by Iberê Camargo and artists from the Invited Artist Programme.

The year was marked by a major partnership with the 6th Mercosul Biennial and the artists Beth Campbell, Liliana Porter, Pablo Chiuminatto and Beatriz González.

Cristina Canalle, born in Rio de Janeiro (RJ) in 1961. Painter, she lives and works in Germany, but also has a studio in Rio de Janeiro.

Xico Stockinger born in Traun, Austria in 1919. Sculptor and printmaker, he died in Porto Alegre in 2009.

Marco Buti, born in Empoli, Italy in 1953. Printmaker, draughtsman and teacher, he lives and works in São Paulo.

2008

The new Print Studio opens at the new Iberê Camargo Foundation base in August. The press and equipment were transferred from Iberê Camargo’s old studio.

Elaine Tedesco, born in Porto Alegre (RS) in 1963. Her works also develop into objects and installations. She lives and works in Porto Alegre.

Nelson Leirner, born in São Paulo (SP) in 1932. Multimedia artist, he lives and works in Rio de Janeiro.

Process:

After a conversation in the studio, it was agreed that the print would be made electronically.

Images based on appropriations from Roy Lichtenstein and Damien Hirst were inverted in the computer and transferred to photo-lith (negative transparency) and then to screen-printing. The image on the silkscreen was printed on the metal (copper) plate with screen-printing ink mixed with bitumen (suitable for etching).

Etching with ferric chloride was flat, resulting in high contrast between the circles, lines and background.

Nelson Leirner asked for the circles on the edges to be white and just their outlines marked in black. A sticker was then added to isolate the inner part of the black circles.

For final composition of the print, he sent a sheet of coloured circles to be stuck onto the circles of the print by the spectator.

This print is part of the artist’s “Eu e os outros” series.

Walmor Correa, born in Florianópolis (SC) in 1960. Draughtsman and painter, he lives and works in Porto Alegre.

2009

Daniel Acosta, born in Rio Grande (RS) in 1965. Sculptor, draughtsman, printmaker and teacher, he lives and works in Pelotas.

Iole de Freitas, born in Belo Horizonte (MG) in 1945. Sculptor, printmaker and multimedia artist, she lives and works in Rio de Janeiro.

Jorge Macchi, born in Buenos Aires in 1963. Multimedia artist, he lives and works in Buenos Aires.

Luiz Eduardo Robson Achutti, born in Porto Alegre (RS) in 1959. Photographer and teacher, he lives and works in Porto Alegre.

Process:
Using the same photogravure process with the difference that the image was taken with a cell-phone camera. The image was computerised and then transferred to a digital transparency.

Maria Lucia Cattani, born in Garibaldi (RS) in 1958. Painter, lecturer and video artist, she lives and works in Porto Alegre.

Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

Bolivar Charneski
Carlos Augusto da Silva Zílio
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 | Honorary President

Maria Coussirat Camargo

Presidente | President

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente | Vice-President

Justo Werlang

Diretores | Management

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

Conselho Curatorial | Curatorial Board

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

Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)

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

Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)

Cristiano Jacó Renner
Gilberto Bagaiolo Contador

Superintendente Cultural | Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

Equipe Cultural | Culture Team

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

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team

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

Equipe Educativa | Education Team

Luis Camnitzer (Curador/Curator)
Luciano Laner (Coord.)

Mediadores | Museum Mediators

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

Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky (Coord.)
Gustavo Possamai

Superintendente Administrativo/Financeiro | Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativo-Financeira | Administration and Finance Team

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

Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna (Coord.)
Patrícia Matzenauer

Website

Luisa Fedrizzi

Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Rech

Av. Padre Cacicque 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel (55 51) 3247-8000
Agendamento: (55 51) 3247-8013
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 | Exhibition

Curadoria | Curator

Teixeira Coelho

Artistas | Artists

Alex Flemming
Álvaro Siza
Amilcar de Castro
Anna Bella Geiger
Anna Letycia
Antonio Dias
Arthur Piza
Cabelo
Caetano Almeida
Carlito Carvalhosa
Carlos Pasquetti
Carlos Vergara
Carlos Zílio
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 Porter
Lucia Koch
Luiz Carlos Felizardo
Luiz Eduardo Achutti
Marco Buti
Maria Lucia Cattani
Mariannita Luzzati
Mario Carneiro
Maurício Guillen
Miguel Rio Branco
Nelson Félix
Nelson Leirner
Pablo Chiuminatto
Paulo Brusky
Paulo Pasta
Regina Silveira
Siron Franco
Tamara Andrade
Tomie Ohtake
Vera Chaves Barcellos
Walmor Correa
Waltércio Caldas

Museografia | Exhibition Designer

Ceres Storch
Roberta Guerra

Identidade Visual | Visual Identity

Marília Ryff-Moreira Vianna

Catálogo | Catalogue

Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Adriana Boff

Textos | Texts

Teixeira Coelho

Tradução | Translation

Nicholas Rands (inglês/english)

Revisão | Proofreading

Rosalina Gouveia

Projeto Gráfico | Graphic Design

Marília Ryff-Moreira Vianna

Editoração | Editing

Maria do Rosário Rossi

Fotografias | Photographs

Fábio Del Re
Carlos Stein

Tratamento de Imagem | Image Processing

ClickPRO Digital

Pré-impressão | Pre-press

ClickPRO Digital

Impressão | Printing

Gráfica Trindade

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)

C672d Coelho, Teixeira
Dentro do traço, mesmo / Teixeira Coelho.– traduzido do português por Nicholas Rands. – Porto Alegre : Fundação Iberê Camargo, 2009. 144 p. il.
Catálogo em edição bilingüe: português e inglês.

1. Artes Plásticas I. Rands, Nicholas. II.Título.

CDU: 73/76 (81) (058)

© Fundação Iberê Camargo, 2009
© Teixeira Coelho

Todos os direitos reservados | All rights reserved