A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM PELA COR

CLEBER ALEXSANDER

Resumo

O trabalho de pesquisa que orbita em torno de uma produção material e que vê seu desenvolvimento no dia a dia do ateliê tem em seu âmago o encontro entre um saber de natureza artesanal, do fazer manual, com um saber de ordem conceitual que habita o mundo das ideias. A resultante desse encontro é a realização de imagens carregadas de subjetividade e que podem ser melhor compreendidas quando analisadas pela ótica do sensível. Uma imagem para nascer necessita de uma linguagem que faça a transposição de uma ideia em objeto material. Aqui vamos nos aproximar da gravura e da fotografia, que são algumas dessas linguagens. Vamos também considerar as especificidades de cada uma delas, um ponto de aproximação que se estabelece e a utilização da cor como o principal elemento constitutivo das obras. Sendo o trabalho principal de ordem material, a enxuta parte textual é uma tentativa de apresentar algumas reflexões que estão presentes nos processos de criação das imagens, sendo que tais processos se encontram velados e perdidos em meio a linhas e cores.

Abstract

The research that surrounds a material production and that sees its development in the atelier's daily life has in its essence the meeting between an artisan knowledge, related to a manual activity; and a conceptual knowledge, i. e., a theoretical one. This meeting results in subjective images that can be better understood when analyzed by the sensitive view. An image to born needs a language that does the transposition from an idea to a material object. In this research, we come closer to woodcuts, engraving and photography, which are some of these languages. We will also consider the specificities of each one of them, an established approach point and the color use as the main constitutive elements of the art works. Being the main work a material one, the text prime idea is an attempt to present some thoughts that are present in the process of creation of the images, considering that these processes are hidden and lost among lines and colors.

A imagem e o desenho

O conceito de imagem, presente e questionado em diversas áreas do conhecimento, é objeto de inúmeros estudos e não é tarefa simples trazê-lo à superfície de forma clara e objetiva.

Tradicionalmente compreendida como apreensão de uma realidade aparente, a imagem está intimamente ligada à ideia de representação, produto de estímulos absorvidos por um sujeito, expressos de forma concreta em algum tipo de suporte. Partindo dessa premissa, a imagem pode ser entendida como simulacro da realidade.

No entanto, devemos destacar que, embora esta abordagem seja bem-estruturada e a mais utilizada pelo senso comum, ela não contempla os aspectos relacionados ao processo criativo.

Alçando a imaginação ao ponto central do processo de criação de imagens, estabelecemos uma mudança de paradigma: a imagem deixa de estar atrelada apenas a uma objetividade empírica, a representação de um modelo de realidade; liberta-se, assim como liberta o sujeito que a cria, que a experiencia. Toda uma cosmologia pode ser concebida; deuses nascem; seres míticos viram reais; memórias são reformuladas; paisagens são criadas. Sob essa perspectiva, o ato de criar, enquanto ação, tem sua potência ampliada consideravelmente.

A imagem como estímulo sensorial que ocorre no sujeito torna-se um instrumento poderoso, que possibilita criar objetos e seres imaginários, desencadear novas experiências e estabelecer uma relação dialética entre o ser e o espaço real ou imaginário por ele ocupado.

Os seres imaginários presentes nas pinturas de Hieronymus Bosh, ou estruturas impossíveis, como as que observamos nas gravuras de Escher ou nos Cárceres de Piranesi, são demonstrações do processo supramencionado.

Isso posto, feita essa pequena digressão sobre o conceito de imagem diretamente atrelada ao mundo das ideias, vamos agora para o campo da ação: o desenho.

Creio que, da mesma forma como a imagem pode se realizar no pensamento ou materialmente, o desenho também pode ocupar tais espaços.

Para que um impulso sensível se constitua em uma imagem, ou seja, para que esse fenômeno aconteça, é necessário que ocorra uma ação, um movimento que possa transformar ideias, conceitos e sentimentos em objetos materiais, em imagens, constituindo-se na existência do ato de desenhar.

Ao lermos uma poesia, é comum que, quase imediatamente, nos venha à mente uma imagem, gerada pela recordação de algum rosto perdido em um mar de memórias, uma cor, uma paisagem real ou imaginária. São infinitas as imagens que podemos criar a partir de uma poesia, de uma linha, de uma única palavra. Esse processo de criação de imagens, mesmo que mentalmente, relaciona-se intimamente com o campo em que o desenho atua.

Sob esse prisma, o desenho ocupa um lugar que não está apenas ligado ao ponto e linha sobre um plano, mas sim ao ato criacional em si, podendo ser realizado internamente ou externamente ao sujeito, de forma metafísica ou empírica.

Feitas essas pequenas considerações sobre como entendo que o desenho é a ação de criar e sobre converter estímulos sensíveis em imagens, gostaria de deslocar a conversa para o campo da realização material.

Uma folha de papel em branco, um pedaço de grafite, uma imagem de paisagem como ideia a ser realizada – para quem já teve a experiência de

desenhar – pode ser considerada comum; paciência, concentração e treino possibilitam o uso do grafite e papel com maestria, resultando em uma imagem tecnicamente bem executada, alcançando, assim, o ápice de sua realização.

Qualquer sujeito que vivenciou essa experiência sabe que são infindáveis as possibilidades quando papel e grafite se encontram; porém, certamente a passividade do ato de transpor uma imagem do plano das ideias para o plano material não ocorre, independentemente do nível de erudição e domínio da linguagem.

O desenho, independentemente do controle técnico ou do conhecimento teórico, nunca se realiza de forma passiva. Ele necessita ser conquistado por meio do diálogo, que saibamos ceder, que sejamos pacientes com seus caprichos. Só assim, por meio de uma aproximação tranquila e respeitosa, é que poderemos construir uma imagem que seja “aceitável” e mais próxima de sua ideia geratriz.

A construção do diálogo entre o sujeito e ação de desenhar é um movimento que nasce de uma necessidade de expressão, de externar sentimentos, de ver ideias tomando forma. Apesar de toda beleza contida nas palavras “expressão”, “sentimento” e “criar”, no ato de desenhar está contido um enfrentamento doloroso, uma angústia latente, pois sabemos que cada linha mal colocada e cada titubear podem determinar que a imagem não se realize.

Não se pode desenhar com medo. Temos que aceitar esse amálgama de sentimentos presentes ao desenhar, e persistir.

A primeira linha sobre um papel, colocar uma gota de tinta sobre uma tela e realizar um corte na madeira são, antes de mais nada, um ato de coragem, porém, acessível a qualquer pessoa, que, independentemente do grau de conhecimento técnico ou teórico, vai ter a chance de se aproximar de um dos mais belos conceitos criado pela humanidade: a liberdade.

É importante frisar que liberdade aqui não é entendida de forma “romantizada”, na qual pode-se tudo. A liberdade é constituída por meio do diálogo; só pode realizar-se quando compartilhada; e demanda por parte do sujeito que a exerce comprometimento e responsabilidade.

O desenho é uma ação emancipadora, possibilitando que qualquer sujeito possa construir o próprio processo de libertação. O desenho se constitui como uma linguagem universal e atemporal. Podemos desenhar com materiais e ferramentas, com o movimento do corpo no espaço, com a luz e com o silêncio.

Quando vemos uma obra, a qualidade de linha, as relações tonais e a composição são características do desenho fáceis de serem percebidas. Já a estrutura de pensamento que permeia as imagens e que possibilita que elas sejam criadas é presente de forma velada e tem uma sutileza que algumas vezes beira a invisibilidade.

Não acredito que, para se compreender uma obra de arte e para se sensibilizar com uma imagem, é necessário entender a forma que seu autor pensa. Porém, acessar a estrutura de pensamento que está presente nas obras, ou seja, entender como o processo de criação nasce e se desenvolve no sujeito é cativante e possibilita estar mais preparado na hora de analisar nosso próprio trabalho, quando questões obtusas tomam a luz, deixando o trabalho difícil de ser realizado.

Escrever sobre questões abstratas, que permeiam o desenho e a sua possível materialização em imagem, é uma tentativa de compreender o que não está aparentemente visível nas obras, que não é perceptível apenas com a contemplação. É, antes de mais nada, um exercício de reflexão, que, embora seja autorreferencial, pode servir de modelo para uma compreensão apurada do fazer artístico.

Esse exercício de refletir sobre premissas básicas, que estruturam a pesquisa e produção de imagens, é uma forma de lidar com a dicotomia presente em relação à potência criadora que o desenho em si apresenta,

como possibilidade e a angústia latente da impossibilidade de concretizar ideia em objeto material.

O intuito dessa forma de pensamento e análise é uma tentativa de lentamente construir uma base racional e conceitual sólida, que possa ser somada a um fazer de natureza subjetiva e intuitiva – quando as inúmeras dificuldades do processo de criação em arte se fizerem presentes – e que sirva de amparo não em certezas, mas na qualidade das dúvidas.

Reprodutibilidade e imagem.

Em um período anterior ao surgimento da gravura, as obras de arte, as imagens, eram em sua quase totalidade pertencentes às instituições religiosas, aos nobres ou a burguesia emergente.

Institucionalmente, as imagens eram a melhor forma de comunicar aos indivíduos, independente do seu grau de conhecimento cultural, preceitos ideológicos, condutas morais, a emanção do divino.

No âmbito privado, a possibilidade de adquirir uma pintura, um desenho, era uma forma de provar o poder econômico e cultural, demonstrando não só poder material, mas sim um refinamento de gosto, nobreza - o que favorecia a aceitação num ciclo social restrito.

A primeira matriz de madeira a ser impressa, possibilitou a produção de estampas múltiplas e a evolução deste processo alçou a gravura a condição de linguagem artística autônoma.

Surge então um novo paradigma sobre a relação entre sujeito e imagem - esta torna-se mais acessível no âmbito privado, incorporando-se como objeto cotidiano palpável.

Embora os livros de história, críticos e os tratados sobre arte ainda refiram-se a gravura como uma “arte menor” e fiquem atrelados a um modelo de pensamento auto referencial, estruturado em correntes estilísticas, artistas consagrados e desenvolvimento técnico / tecnológico; têm surgido trabalhos de pesquisa que tratam o tema de forma mais complexa, relacionando o surgimento e desenvolvimento da gravura com: divulgação ideológica; relações sociais; propagação e transmissão de conhecimento; e movimentos estéticos enquadrados em um tempo histórico.

Podemos traçar um pequeno paralelo que ilustra bem a presença da gravura na produção e transmissão de conhecimento, quando analisamos como a possibilidade de reprodução de imagens mudou a história do livro.

Com a possibilidade de reproduzir texto e imagem em uma mesma escala quantitativa, herbários, tratados de anatomia, manuais técnicos e tantos outros tipos de livros passaram a ter a possibilidade de apresentar, trabalhar e difundir o conhecimento de uma forma muito mais abrangente – apenas com a escrita, alguns temas eram apresentados de forma vaga, imprecisa, ou tornavam-se impossíveis de serem compartilhados.

No que concerne à pesquisa em arte, essa é uma condição que se faz presente até os dias de hoje. Em realidades sociais, como a existente no Brasil, onde o acesso às obras de arte originais é complexo, e fora das grandes capitais é quase inexistente, o contato com obras referenciais, grandes mestres, correntes estilísticas, produção contemporânea, é viabilizada por meio dos livros e das reproduções contidas em suas páginas.

A aproximação entre a gravura e outras esferas de conhecimento, pode ser feita por diferentes ângulos, constituindo um amálgama de relações e abordagens teóricas. Mas independente das problemáticas propostas, ou mesmo se é um trabalho prático, quando pesquisamos sobre esse universo nos deparamos um conceito fundamental: a reprodutibilidade da imagem.

Utilizando momentaneamente uma definição conceitual emprestada das ciências, podemos definir a reprodutibilidade como: condição que possibilita reproduzir uma experiência, que ao ser realizada várias vezes, terá o mesmo resultado, podendo assim assegurar a veracidade de um trabalho científico.

Essa definição, mesmo que não se enquadrando rigorosamente quando pensamos sobre reprodutibilidade da imagem, tem alguns pontos que podem facilitar a compreensão de parte do pensamento gráfico e seu desenvolvimento histórico. Parte importante da constituição da gravura está atrelada a ideia de “reproduzir uma imagem várias vezes, obtendo o mesmo resultado”.

Derivada desses apontamentos, uma questão a ser considerada: reprodutibilidade técnica.

Considerando a presença da gravura como fundamental para a popularização e acesso a imagens de diversas naturezas, e como isso proporciona uma transformação do sujeito e conseqüentemente das estruturas sociais, o desenvolvimento técnico possibilita que esse fenômeno ocorra gradativamente com maior velocidade, volume e qualidade.

Em todo campo artístico o desenvolvimento de uma linguagem é feito através de um diálogo com os avanços técnicos de sua época, processo esse que ocorre de forma gradual e indireta. A gravura tem esse tipo de relação potencializada. Seu fazer necessita não só acompanhar os avanços a sua volta, mas também de uma pesquisa própria, que visa desenvolver formas cada vez mais eficientes de produzir estampas, buscando o aprimoramento de imagem, o refinamento estético, a produção de forma econômica e em grande quantidade. Sob essa perspectiva, prensas, tintas, ferramentas, suportes, vão sendo pesquisados e desenvolvidos para atender uma demanda que passa pelo âmbito individual, da expressão do artista, chegando a uma escala industrial de produção de imagens.

O compromisso que a gravura tem por anos, deixa de ser apenas de ordem estética ou artística, passando a ser social, expandindo os limites da linguagem gráfica para além do campo artístico.

Existe uma longa discussão sobre o quanto a chegada da fotografia, e seu desenvolvimento técnico, afetaria a gravura, que deixaria de ter o compromisso de documentar e reproduzir uma realidade aparente, podendo ter seu fazer voltado para um experimentalismo de ordem “puramente” artístico.

Essa suposta “libertação” artística da gravura, apesar de apresentar estudos que dão bom suporte teórico para a ideia, se pensado fora do âmbito quantitativo, possibilita uma leitura que demonstra que em seu

processo de desenvolvimento, questões de ordem formal, estéticas e de experimentalismos sempre estiveram presentes.

Por todo seu processo de constituição como linguagem, a gravura contou com artistas que a utilizavam não com intuito de produzir estampas de forma repetida e em quantidade, mas sim como um meio subjetivo de expressão, realizando um trabalho de construção de imagens, que em pequenas tiragens, ou imagens únicas, por nenhum outro meio poderiam ser realizadas.

Um ponto interessante de análise é olhar a gravura por um ângulo no qual a dicotomia entre expressão individual e comunicação social seja diluído. Quando pesquisamos uma forma de linguagem artística, independentemente se de forma teórica ou prática, a subjetividade do indivíduo e a estruturação sócio/cultural são indissociáveis, pois estão constantemente interagindo, realizando um movimento que vai afirmando sua existência como linguagem. Se por um momento expandirmos o conceito de gravura para gráfico, aceitando outras formas de produção em massa (digital / virtual) como provenientes de um mesmo universo, essas questões apresentadas continuam presentes.

Para compreender essa estrutura de pensamento paradoxal, que tende a comungar sujeito, sociedade e tempo histórico, a matriz é um elemento fundamental.

O que podemos entender como matriz? Ela é apenas um objeto presente no campo material? Qual a sua função na construção de uma imagem?

Uma reflexão sobre essas questões é essencial para que possamos compreender a produção atual de gravura na arte e sociedade contemporânea.

Uma definição básica para uma matriz de gravura: objeto de madeira, metal ou qualquer outro material, no qual se possa gravar uma imagem, e que será transferida para o papel, tecido ou qualquer outro suporte, como estampa.

Por muito tempo, devido aos recursos técnicos disponíveis, essa era uma definição usual para matriz. Com o desenvolvimento técnico esse conceito vem sendo expandido até chegarmos ao mundo digital. Sem a existência de um suporte físico que atuaria como matriz, trabalhamos com a ideia de uma matriz virtual, que independente de se apresentar como uma imagem física, impressa, ou digital, atua como uma possibilidade de se construir imagens e multiplicá-las.

Se considerarmos como aceitável que uma matriz pode ser tanto de ordem material quanto virtual, chegamos a uma definição interessante do que pode ser uma matriz: uma matéria / meio que ao ser manipulado torna-se uma geratriz de imagens.

Visto que podemos ter matrizes de ordem material e virtual, um terceiro tipo de categoria pode ser considerado: uma matriz conceitual.

Esse tipo de matriz é aquela que está presente no campo das ideias em estado de latência, e que a qualquer momento pode ser acessada como geratriz de novas imagens. Essa definição, embora pareça muito abstrata e frágil, está presente em quase todo meu processo de produção artística, mesmo que algumas vezes de forma sutil.

Talvez ao utilizar um exemplo prático, consiga explicar melhor:

Quase a totalidade dos trabalhos que realizo em xilogravura são imagens únicas, constituídas pela sobreposição e justaposição das matrizes, tento através da estrutura cromática e a expressividade do corte sua base de concepção. Quando a estampa está terminada não será reproduzida em série (mesmo que pequena), mas sim, será uma estampa prima ou irmã de outra, que utilizando as mesmas matrizes, a mesma forma de construção - apesar da similaridade terá autonomia como uma imagem única - porém é parte de um todo.

Como resultante deste processo, posso usar como exemplo alguns painéis que construo, onde imagens autônomas, ao serem colocadas lado a lado,

constituem uma mesma imagem. Esse processo em que as imagens podem ser apresentadas de forma individual ou coletiva, preservando uma mesma atmosfera, só é possível por partir de uma mesma matriz conceitual, de uma ideia geratriz.

Pensada desse modo, a ideia pode ocupar o mesmo lugar que um pedaço de madeira ou um meio digital enquanto elementos que constituirão matrizes de imagens.

Feita essas considerações sobre tipos de matrizes, podemos voltar para o conceito de reprodutibilidade, e como ele ser compreendido de forma mais ampla.

Se acima foi apresentado e adaptado um conceito de reprodutibilidade emprestado das ciências, que trata da reprodução fiel de uma mesma estampa, e que para isso é preponderante a existência de uma matriz, e que esta pode ser de diferentes categorias, podemos entender o conceito de reprodutibilidade como: a possibilidade de realização de uma ideia geratriz, que independente do meio utilizado, é uma experiência que reverbera, que tem sua potencialidade realizada de forma plural.

Aceitando essa formulação conceitual de reprodutibilidade como uma possível definição, no campo artístico, a resultante desse tipo de pensamento - considerando uma produção material em gravura e fotografia - é uma ampliação das possibilidades de experimentação formal / plástica, utilizando as especificidades de cada linguagem como meio de expressão livres.

O encontro da liberdade de ação, com uma matriz de natureza conceitual, na pesquisa que venho trabalhando, resulta na ideia de série. As imagens tem sua potência máxima alcançada, quando ao lado de outra estampa de mesma categoria.

Para que esse processo ocorra de forma orgânica, é necessário um método de edição, que podem ser de ordem: prática, na qual a função é selecionar

e ordenar imagens já produzidas, e que por afinidade plástica, constituam uma unidade narrativa (mesmo imagens abstratas, onde a narrativa existente é a da luz); ou conceitual, na qual a edição está na escolha de qual ideia será materializada, considerando que essa nova imagem criada será parte de uma série já existente, mas conservando sua individualidade e autonomia.

Sob essa premissa, pode-se apontar a edição como uma ferramenta que é utilizada do início ao fim de um processo de trabalho que se realiza enquanto série.

Apresentar definições sobre reprodutibilidade, matriz, edição, tem como intuito textualmente aproximar algumas das premissas básicas que são suporte para a construção das imagens, e norteiam uma forma de atuação no campo artístico, em que conceito e ação são indissociáveis.

Vale ressaltar, que ao realizar um trabalho de pesquisa dessa natureza, é imprescindível ter a consciência que não existe hierarquias entre fazeres manuais e conceituais, considerando ambos saberes inerentes ao elemento humano, fruto de uma escolha responsável. Uma ideia “original”, citações, reflexões, um lápis, empunhar uma goiva, polir uma placa, são operações que quando realizadas de forma íntegra, possibilitam uma experiência que auxilia no momento de analisar o próprio fazer artístico, lapidando a capacidade de auto-crítica, impedindo que acidentalmente possamos cair em modismos ou certo pedantismo intelectual existente no meio.

Em última instância, ao refletir sobre conceitos existentes e historicamente consolidados, realizando uma livre apropriação, procuro exercer uma compreensão do fenômeno de produção artística que é material, conceitual, sensível e subjetivo.

O modo como venho relacionando todos essas proposições e conceitos, está diretamente atrelada a uma concepção de tradição: presente na estrutura de pensamento que permeia não só um fazer artístico individual, mas existencialmente enquanto sujeito.

O respeito, apreço, por uma tradição, não está simplesmente em seguir um modelo pré existente e consolidado, mas sim em compreender o significado desse modelo, quais características histórico / social possibilitaram sua perpetuação no tempo, sua sobrevivência ao esquecimento.

A busca por esse tipo de consciência permite que a tradição esteja presente como conselheira, como um farol que ilumina e guia em mar revolto, e mesmo quando aparentemente negada ou reformulada, está constantemente presente enquanto ponto de partida e porto seguro.

Fazeres, ideias, culturas, que vão sendo reproduzidas, se adaptando a estruturas sociais, resistindo ao tempo, sem perder sua essência, é o que de maneira simplificada pode-se entender por tradição. Intrínseca a essa definição, podemos perceber que de maneira mais ampla, que para um tradição se constitua é necessário que exista um processo de reprodutibilidade, que conhecimentos, crenças, estruturas sociais, sejam transpassadas de geração a geração, paradoxalmente se mantendo íntegra em meio às mudanças que ocorrem.

A construção da imagem pela cor

As gravuras e fotografias por mim produzidas, utilizam a cor como elemento constitutivo da imagem, e esta será analisada por suas características subjetivas, pela forma que se comporta frente a uma expressividade conquistada através de um experimentalismo de ordem formal.

Para poder estruturar de forma textual esse tipo de experiência é necessário considerar a linguagem artística utilizada frente às suas possibilidades técnicas.

A escolha dos procedimentos refletirá diretamente nos materiais utilizados, e dependendo de sua natureza, vão exigir cuidados específicos na forma de pensar a construção da imagem, na utilização da cor e em sua análise enquanto objeto.

Podemos iniciar esse processo de reflexão pensando sobre a gravura. Especificamente sobre xilogravura.

Na realização da xilogravura a cor comumente é tratada como elemento secundário; mesmo que presente em várias estampas, não é utilizada como base estrutural da imagem, aparecendo como um complemento ou adorno.

A discussão entre gráfico e pictórico, qual o lugar que cada um ocupa na construção da imagem, será aqui tratada sem hierarquias. Para que a materialização do trabalho ocorra é necessário um diálogo entre os dois universos, que a tensão gerada por esse encontro seja equilibrada e imperceptível, reverberando na organicidade das imagens.

Ao iniciar a realização de uma nova matriz, as partes da madeira que são retiradas para a construção das relações luminosas, a superfície que receberá tinta, a linha proveniente do corte, assim como o tipo de madeira a ser utilizada e a ferramenta que melhor responde a qualidade de linha desejada, são elementos provenientes da xilogravura, que a constituem

como linguagem. Porém, entre essas características, uma se sobressai: como conquistar a expressividade pretendida com o corte, levando em conta a imposição da madeira frente à ferramenta, ao gesto.

O embate com a matéria é uma constante no dia a dia da oficina de gravura - só com conhecimento e aproximação dos materiais utilizados, descobrimos como ceder e incorporar alguns de seus caprichos e conseguimos realizar a transposição de uma ideia em matriz.

Um novo trabalho, ao ser iniciado, a priori, apresenta questões provenientes de uma forma de pensar gráfica, no entanto, concomitantemente, aspectos relacionados à estrutura de pensamento pictórico são igualmente estimados.

Desde o contato inicial da ferramenta com a madeira, da obtenção da primeira linha gravada, se projeta: a palheta de cor utilizada, áreas que devem receber tinta, relações luminosas construídas pela ausência de tinta e utilizam o próprio suporte como cor.

Feitas tais considerações, na prática, um procedimento que permite a materialização dessa forma de pensar é o processo de impressão.

Tradicionalmente, existem duas formas comuns de se imprimir uma xilogravura: mecânica, utilizando prensa ou prelo; manual, com colher de madeira, osso, baren, ou qualquer objeto que se possa utilizar como ferramenta de decalque.

Quando optamos por imprimir de forma mecânica (mesmo podendo haver alterações na quantidade de pressão) o resultado tende a ser uniforme. Se pegarmos estampas diferentes, impressas nas mesmas condições e cor, a esfera cromática será praticamente a mesma, sem apresentar muitas variações.

Por outro lado, a impressão manual, por depender diretamente da condição física do impressor, de sua intenção e disposição, tende a resultar em imagens com uma maior possibilidade de estruturação cromática.

Nesse tipo de impressão, saturação, transparências, velaturas, podem ser elaboradas com maior controle, devido à possibilidade de atuar diretamente sobre a pressão exercida em diferentes partes das matrizes.

Essa forma de trabalhar, se bem estudada, viabiliza uma ampliação das possibilidades de criação de imagens, se convertendo em um valioso recurso de linguagem. Resultam desse processo obras que possuem um grau de expressão e individualidade que vão além das resoluções formais puramente gráficas.

Conseguir o resultado esperado no processo de impressão não é uma tarefa fácil, requer capricho e uma série de cuidados: estruturar uma palheta de cores; preparar a tinta considerando densidade, viscosidade e transparência; estar sempre atento às características da matéria em que a matriz foi construída e ao suporte em que a estampa será impressa.

Outro ponto a ser considerado - quando o trabalho utiliza múltiplas matrizes - é o tempo de secagem da estampa entre uma impressão e outra. Se imprimirmos em sequência, a tinta ainda molhada faz com que ocorra uma fusão entre as cores, diminuindo o grau de transparência, e intensidade de cor, conseguindo uma opacidade que torna as passagens tonais orgânicas. Esse mesmo processo, respeitando o tempo de secagem da impressão, possibilita um refinamento nas camadas de cor, conseguindo um maior número de nuances e texturas.

Ter consciência dessas diferenças entre tempos de secagem, e que não existe uma forma correta de atuação, é fundamental quando pensamos em imagens que partem da simbiose entre gráfico e pictórico.

Se até o momento foram apresentadas algumas considerações sobre o uso de matéria pictórica no processo de impressão, também é fundamental considerar a luminosidade interna da imagem. Trabalhando sobreposição e justaposição de matrizes, conseguimos elaborar relações tonais bem estruturadas, que consideram o silêncio causado pela ausência de matéria, do vazio deixado pela falta de tinta - e que será preenchido pelo próprio

suporte onde a estampa será impressa - como elementos preponderantes para a criação de uma atmosfera.

Da mesma forma que a tinta, o suporte no qual a estampa será impressa, deve ser cuidadosamente considerado. Características como: cor, textura, resistência, qualidade da fibra, gramatura, papel ou tecido; participam diretamente da composição dos trabalhos, e se negligenciados, podem ocorrer na não realização da estampa.

Cada detalhe, pequenas nuances, se não considerados, podem desestruturar toda a imagem, impedindo que a materialização da obra aconteça como desejado. Portanto, um preciosismo com o processo de impressão é de extrema importância.

Feitas essas considerações sobre xilogravura, e dentro dessa mesma forma de pensar a construção da imagem, podemos ver como essas questões estão presentes na gravura em metal.

Usualmente, existem duas formas de se obter uma matriz calcográfica: gravação direta, utilizando ponta seca, buril, berceau e qualquer outra ferramenta de corte; gravação indireta, no qual a gravação é feita manipulando vernizes, mordentes, breu, ácidos e outros produtos químicos.

Na gravura em metal, as diferenças tonais são obtidas através da profundidade da gravação. A quantidade de tinta depositada é diretamente proporcional à cor que iremos conseguir na impressão. Exemplo: se entintarmos com a cor preta, uma matriz feita em água forte e água tinta, com seis tempos de gravação diferentes, o resultado obtido poderá variar em escala, de cinza claro até preto profundo. Tudo em uma única impressão.

Considerando essas características, o equilíbrio entre conseguir trazer para o papel os tons suaves e os de maior intensidade, em uma única impressão, vai depender diretamente do processo de entintagem e limpeza da placa, antes de ser colocada na prensa.

Ao limpar uma placa, é comum acontecer a perda de passagens sutis da gravação ao se limpar excessivamente, ou no intuito de preservar essas passagens, limpar pouco, deixando “suja” áreas onde não deveriam ter nenhum resquício de tinta. Para que nenhum desses problemas ocorra, é necessário precisão na hora da limpeza, que só pode ser obtida através da experiência prática, obtida através do dia a dia da oficina.

As possibilidades de nuances luminosas que podemos obter ao pensar sobre a limpeza de uma placa, devem ser consideradas com atenção, pois podem mudar drasticamente a estampa, frente à sua ideia original.

O processo de impressão calcográfico tradicional, devido à quantidade de pressão necessária, é feito, majoritariamente, de forma mecânica, imprimindo o corte ou ponto feitos na matriz.

Embora não muito usuais, existem processos de impressão que trabalham imprimindo a superfície não gravada da matriz, utilizando um processo de entintagem parecido com o utilizado na xilogravura.

Uma terceira possibilidade é a impressão das partes gravadas e não gravadas da matriz de uma única vez.

Uma das possibilidades de se fazer isso é através da impressão em single plate. Esse é um procedimento técnico que tem como objetivo imprimir várias cores de uma única vez, utilizando uma única matriz. Para que isso aconteça é necessário: Controlar as densidades das tintas em três níveis: fluida que irá se alojar nas gravações profundas; intermediária que ficará nas bordas e/ou partes rasas dos cortes e pontos; e dura, que será utilizada para entintar a parte plana da matriz. Utilizar ferramentas de entintagem de diferentes materiais e durezas. Fazer a entintagem e limpeza da placa respeitando a ordem das tintas (da mais mole a mais dura).

Nesse tipo de impressão, devido a forte pressão exercida, as tintas se espalham, ocorrendo uma simbiose nas áreas de intersecção de cor, impossibilitando um controle preciso das possibilidades cromáticas.

Uma consideração que deve ser feita sobre a impressão a single plate, é que apesar de resultar em possibilidades interessantes de trabalho, é um procedimento limitado, pois ao fundir as cores, causa um rebaixamento das vibrações luminosas, impossibilitando que a cor atue com toda sua potência. Enfim, é um procedimento útil na construção de alguns tipos de imagens, mas deve ser utilizado com cautela.

A reflexão presente até o momento tem como foco o uso da cor como matéria física e suas possibilidades na realização de uma imagem gráfica. Outra forma de trabalhar a cor é através de meios digitais, mas precisamente a fotografia digital.

A fotografia digital, devido a suas características técnicas, possibilita obter um grande número de imagens em um pequeno espaço de tempo. Essa temporalidade, por ser inversa a da gravura, requer uma organização de trabalho no qual o ponto de partida é a edição de imagens, buscando estabelecer uma conexão entre elas, que seja de ordem plástica - formal, e não apenas um agrupamento por proximidade temática.

Feita uma seleção prévia das fotografias a ser trabalhadas, o próximo passo consiste em utilizar alguma ferramenta de manipulação digital para construir: relações luminosas, estrutura formal e relações cromáticas; objetivando realizar imagens que em si possuam valores de ordem plástica. É importante ressaltar, que nesse processo de trabalho, a manipulação digital não é entendida como “corretor” de imperfeições presentes nas fotografias, mas sim, é pensada como recurso de linguagem, que pode ser utilizado de forma sutil, quase imperceptível, ou radicalmente modificar a natureza de uma imagem.

A forma de pensar e trabalhar a cor em meios digitais é estruturalmente a mesma que na cor física. Saturação, transparência e opacidade, construção por camadas de cor, sobreposição e justaposição. Se conceitualmente a composição de uma imagem digital passa pela mesma lógica de pensamento de uma gravura, na sua execução, devido à dependência de equipamentos

tecnológicos, é necessário estabelecer um diálogo que respeite a natureza desse tipo de ferramenta.

Se no meio físico, ao ser manipulada, a cor está diretamente relacionada a uma análise sensorial, onde pode-se sentir a textura, cheiro, ruído, para achar o ponto ideal de trabalhar a tinta; quando trabalhada em meios digitais, utilizamos prioritariamente a visão, o que reflete em uma dependência do equipamento tecnológico que temos à disposição. A mesma imagem, aberta em computadores diferentes, podem apresentar modificações cromáticas radicais, causando uma desestruturação inaceitável.

A forma de contornar essa dificuldade é trabalhar a fotografia como objeto físico, materializada em imagem impressa.

O processo de impressão digital, enquanto trabalho que busca qualidades de ordem plásticas, constitui vasto campo de estudo. Fazendo um recorte bem específico, escolhi utilizar um tipo de impressão conhecido pelo senso comum como fine art.

Por ser manipulada por uma máquina, a qualidade da tinta não permite um contato mais próximo, ficando dependente do tipo aceito pelo equipamento. Por outro lado, o suporte final, possibilita uma gama de possibilidades considerável: papéis de diferentes naturezas (algodão, fibras vegetais, texturizados, brilhantes, foscos); telas; gramaturas e cores.

Feita a escolha da impressora e papel que será utilizado, é necessário entrar em contato com a fabricante do papel para obter o perfil adequado e que será o responsável em garantir que a imagem digital e impressa, apresentem as mesmas características.

Para que isso ocorra com certa segurança, tendo controle do processo, é necessária uma aproximação direta com os meios digitais necessários. Saber calibrar um monitor, escolher entre as possibilidades de gerenciamento de cor, a compensação de pontos, tamanho da imagem, são só alguns exemplos de alguns recursos presentes.

Assim como na gravura, o processo de impressão digital tem uma curva de aprendizagem longa - mesmo sabendo na teoria como funciona, só através de horas de prática é que se pode aprender como fazer e contornar as limitações e dificuldades que surgem constantemente.

Esse tipo de aprendizagem se faz necessária não só para pessoalmente imprimir o próprio trabalho, mas também para, quando necessário, se comunicar com os técnicos, buscando construir um diálogo em que se possa chegar a melhor solução possível.

Guardadas as devidas propriedades de cada forma de se imprimir, o ponto de confluência existente entre as técnicas supramencionadas, está relacionada a forma como pensamos um trabalho imagético, em que a cor atua como elemento constitutivo fundamental. É necessária uma aproximação desses processos, pois eles deixam de ser apenas um procedimento padrão, para se tornar um potente recurso de linguagem, diretamente relacionada às propriedades objetivas e subjetivas das imagens realizadas.

Sobre o silêncio

Ao refletir de forma textual sobre uma produção artística que tem como objeto de pesquisa a criação de imagens, alguns pontos foram abordados na tentativa não de explicar ou justificar conceitualmente uma série de imagens, mas sim de apresentar um pensamento que é inerente à minha forma de entender e me colocar frente a um campo tão amplo e cheio de possibilidades, como é o universo artístico.

Foram tratadas questões de diferentes naturezas: opiniões sobre o papel da reprodução da imagem em relação a um tempo histórico; a aproximação entre fazeres técnicos distintos, como a xilogravura e a fotografia digital; a natureza do desenho, da imagem enquanto ideia e objeto; aspectos técnicos fundamentais, relacionados com a forma como as imagens se constituíram; e o uso da cor no processo de impressão.

A intenção ao tratar esses aspectos da forma como aparecem no decorrer do material impresso, entre imagens, é poder criar uma inter-relação entre características inerentes às linguagens, um pensamento socio-histórico e uma intuição subjetiva. Nem imagens nem textos têm a pretensão de apresentar respostas às questões que elas mesmas criam, em nenhum momento. A pretensão é, na verdade, apresentar algumas das dúvidas que percorrem o meu processo de produção.

Dito isso, uma última reflexão que gostaria de compartilhar – e que é ponto fundamental para a constituição das imagens e do desenvolvimento de ideias e conceitos – é a importância do silêncio.

O silêncio é comumente entendido como ausência de sons, de matéria, de pensamento, de ação.

Embora tenha muito de verdadeiro nessa forma de se entender o silêncio, o modo como me aproprio do conceito é distinto dessa. Entendo por silêncio um fenômeno que lida diretamente com o tempo. É uma possibilidade de poder por segundos, horas, dias ou anos se debruçar sobre uma imagem ou ideia e poder contemplá-la de forma que não existam interrupções, ruídos. Essa forma de olhar, que requer calma, paciência, é uma das melhores formas de criar um diálogo com o próprio fazer, com sentimentos e pensamentos, que aos poucos vão se tornando visíveis e sendo ponto inicial para a produção de um novo objeto.

No dia a dia do ateliê, no cotidiano da oficina, é o contexto no qual se aprende a manipular materiais, a utilizar ferramentas, a testar possibilidades e a experimentar; é o contexto no qual, por meio da ação, a ideia se converte em matéria. É o contexto também no qual ocorre uma contemplação silenciosa – posso deixar uma imagem que quero entender exposta pelo tempo que for necessário ou suportável.

Nessa perspectiva, o ateliê pode ser entendido como um espaço silencioso, no qual a temporalidade assume um outro ritmo, um ritmo interno, que responde às suas próprias necessidades.

Essa forma de se compreender o silêncio apresenta uma forma de se comunicar e de se aprofundar no próprio trabalho, de poder ouvir as questões que ele te apresenta, seus questionamentos e suas imposições.

Porém, outro momento em que o silêncio se comporta de forma análoga ocorre quando voltamos nossa atenção para um fenômeno que nos chega por meio dos sentidos, quando por um momento nos desvinculamos do tempo para poder vivenciar esse tipo de experiência em toda sua plenitude.

Um pôr do sol, uma xícara de café, lágrimas e sorrisos, músicas, quadros e livros, uma rua vazia, pessoas: nessa forma de se entender a contemplação que o silêncio permite, qualquer acontecimento cotidiano é potencialmente um forte estímulo para o ato de criar.

Sob essa perspectiva, é compreensível como o silêncio é presente em meu trabalho, não como um tema, mas como um pensamento que estrutura todo um fazer, que possibilita encontrar caminhos e desenvolver novas ideias.

O silêncio é uma forma de união, que possibilita a comunhão do sujeito com sua obra, com percepção de uma realidade externa e a compreensão dos caminhos já percorridos, assim como as diversas possibilidades do porvir.

SOLITUDE

PAISAGENS IMAGINÁRIAS

O DESDOBRAMENTO DA LUZ

Agradecimentos:

A minha família que, independente de qualquer situação, sempre está presente, apoiando as mais inusitadas ideias, dividindo momentos felizes e servindo de amparo em dias tempestuosos.

Aos amigos, companheiros das intermináveis noites, sem os quais, a existência seria insuportável.

Aos professores, que mesmo sabendo que arte é algo que não se pode ensinar, escolheram compartilhar generosamente seu conhecimento, apontando caminhos e possibilidades, colaborando com o amadurecimento do meu trabalho e lapidando meu senso crítico sobre o próprio fazer artístico.

A Marco Buti, pela oportunidade e orientação.

Especialmente: Linda, José, Agda e Antonio.

Bibliografia

ADAMS, Ansel. A Câmera. São Paulo: Senac 2000.

ADORNO, Theodor W. “A Indústria Cultural” in: COHN, Gabriel (org.). Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da USP, 1971.

ALBERS, Josef. A Interação da Cor. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. Sobre a Fotografia. Valencia: Pré-texto, 2007.

BOTEY, Francisco Esteve. História del Grabado. Madri: Labor.

BRANDT, Bill. Shadow and Light. New York: Thames e Hudson, 2013.

BUTI, Marco; Ir Até Aqui. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (orgs.). Gravura em Metal. São Paulo: Edusp, 2002.

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. A Gravura. Lisboa: Editora Estampa, 2002.

CHIPP, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CORDARO, Madalena Hashimoto (org.). Ukiyo-E Pinturas do Mundo Flutuante. São Paulo: IMS, 2008.

D’Horta, Vera (org.). O Olho da Consciência Juízos críticos e obras desajuizadas. São Paulo: Edusp, 2000.

DIDEROT, Denis. Ensaio Sobre a Pintura. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

EWING, William. Edward Steichen. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FABRIS, Annateresa (org.). Fotografia: Usos e Funções no Século XIX. São Paulo: Edusp, 2008.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. O Aparecimento do Livro. São Paulo: Edusp, 2017.

FICACCI, Luigi. Piranesi Águas-fortes. Taschen.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta Ensaio Para uma Futura Filosofia da Fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FORESTA, Merry A.. Man Ray. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAUTRAND, Jean-Claude. Brassai Paris. Taschen.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. A Doutrina das Cores: Nova Alexandria, 2011

GOUVEIA, Patricia. Imagens Posteriores. Rio de Janeiro: Repfil, 2012.

GRASSMANN, Marcello. Desenhos. São Paulo: IMS.

HAYTER, S. W. About Prints. London: Oxford University Press. 1964.

HUIZINGA, Johan. O Outono Na Idade Média. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IVINS JR, William M. Imagen Impresa y Conocimiento. Barcelona: Gustavo Gili.

JARDIM, Evandro Carlos. O Desenho Estampado e a Obra Gráfica de Evando Carlos Jardim. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. Técnicas da Gravura Artística. Livros Horizonte.

KANDINSKY, Wassily. Ponto e Linha Sobre Plano. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KANDINSKY, Wassily. Do Espiritual na Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra (orgs.) Gravura: Arte Brasileira do Século XX. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000.

LACOUTURE, Jean. Robert Capa. São Paulo, 2012.

LAUDANNA, Mayra. Maria Bonomi da Gravura à Arte Pública. São Paulo: Edusp, 2007.

LUMSDEN, E. S. The Art of Etching. New York: Dover, 1962.

MARINGELLI. Francisco. Francisco Maringelli. São Paulo: Edusp, 2011.

MATISSE, Henri. Escritos e Reflexões Sobre Arte. São Paulo: Cosac & Naify. 2007.

MAYER, Ralph. Manual do Artista. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Fenomenologia da Percepção, São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MOHOLY-NAGY, László. La Nueva Visión y Reseña de um Artista. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963.

MUBARAC, Claudio. Idéias de Fabricação: Pequeno Atlas. São Paulo: IMS, 2008.

MUMFORD, Lewis. Arte e Técnica. Lisboa: Edições 70, 2001.

NAVES, Rodrigo. Goeldi. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. Petrópolis: Vozes, 1987.

PARSHALL, Peter; SELL, Stacey; BRODIE, Judith. The Unfinished Print. Washington: National Gallery of Art, 2001.

PARSHALL, Peter; SCHOCH, Rainer. Origins of European Printmaking. Washington: National Gallery of Art, 2005.

PEDROSA, Israel. Da Cor à Cor Inexistente. Rio de Janeiro: Leo Chistiano Editoril, 1977.

PEDROSA, Mário. Arte Forma e Personalidade. Kairós, 1979.

PON, Lisa. Raphael, Durer, and Marcantonio Raimonde Copying and the Italian Renaissance Print. The Gladys Krieble Delmas Foundation, 2004.

PÖPPER, Thomas. Miguel Ángel 1475 - 1564 Obra Gráfica. Taschen.

RODIN, Auguste. A Arte Conversas com Paul Gsell. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.) A Fotografia No Processos Artísticos Contemporâneos. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

SCHWARTZ, Gary (edited). The Complete Etchings of Rembrandt. New York: Dover, 1994.

SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica do Belo. São Paulo: UNESP, 2003.

SCOTT, Robert Gilliam. Design Fundamentals. New York: McGraw-Hill, 1951.

SONTAG, Susan. Diante da Dor dos Outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STRAUSS, Walter L. (edited). The Complete Engravings, Etchings e Drypoints of Albrecht Dürer. New York: Dover, 1973.

STUART, Roy. Roy Stuart. South Korea: Taschen, 2008.

SYLVESTER, David. Sobre a Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

VALÉRY, Paul. Degas Dança Desenho. São Paulo; Cosac & Naify, 2003.

WALL, Gerd. Edvard Munch Death and Desire. Australia: AGSA.

WEISS, Luise. No Mar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZIELINSKY, Mônica. Iberê Camargo Catálogo Raisonné vol. 1 Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Índice de iamgens

Sem Título
Xilogravura.
150,0 x 94,0 cm
PA.
Pg. 3

Sem Título
Xilogravura.
150,0 x 376,0 cm
PA.
Pg. 10 - 11

Sem Título
Xilogravura.
150,0 x 94,0 cm
PA.
Pg. 5

Sem Título
Xilogravura.
75,0 x 44,0 cm
PA.
Pg. 13

Sem Título
Xilogravura.
150,0 x 94,0 cm
PA.
Pg. 6

Sem Título
Xilogravura.
75,0 x 44,0 cm
PA.
Pg. 15

Sem Título
Xilogravura.
150,0 x 94,0 cm
PA.
Pg. 7

Sem Título
Xilogravura.
75,0 x 44,0 cm
PA.
Pg. 17

Sem Título
Xilogravura.
150,0 x 94,0 cm
PA.
Pg. 8

Sem Título
Xilogravura.
75,0 x 44,0 cm
PA.
Pg. 19

Sem Título
Xilogravura.
150,0 x 94,0 cm
PA.
Pg. 9

Sem Título
Xilogravura.
75,0 x 44,0 cm
PA.
Pg. 21

Sem Título
Xilogravura.
75,0 x 44,0 cm
PA.
Pg. 23

Sem Título
Xilogravura.
75,0 x 264,0 cm
PA.
Pg. 24 - 25

Sem Título
Xilogravura.
80,0 x 122,0 cm
PA.
Pg. 26 - 27

Sem Título
Xilogravura.
97,0 x 189,0 cm
PA.
Pg. 28 - 29

Sem Título
Xilogravura.
97,0 x 60,0 cm
PA.
Pg. 31

Sem Título
Xilogravura.
115,0 x 305,0 cm
PA.
Pg. 32 -33

Sem Título
Xilogravura.
150,0 x 84,0 cm
PA.
Pg. 35

Sem Título
Xilogravura.
115,0 x 188,0 cm
PA.
Pg. 36 - 37

Sem Título
Xilogravura.
53,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 39

Sem Título
Xilogravura.
53,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 41

Sem Título
Xilogravura.
53,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 43

Sem Título
Xilogravura.
53,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 45

Sem Título
Xilogravura.
53,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 47

Sem Título
Xilogravura.
53,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 49

Sem Título
Xilogravura.
53,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 51

Sem Título
Xilogravura.
53,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 53

Sem Título
Xilogravura.
53,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 55

Sem Título
Xilogravura.
159,0 x 126,0 cm
PA.
Pg. 56 - 57

Sem Título
Xilogravura.
82,0 x 61,0 cm
PA.
Pg. 59

Sem Título
Xilogravura.
82,0 x 61,0 cm
PA.
Pg. 58

Sem Título
Xilogravura.
83,0 x 62,0 cm
PA.
Pg. 61

Sem Título
Xilogravura.
87,0 x 62,0 cm
PA.
Pg. 63

Sem Título
Xilogravura.
87,0 x 62,0 cm
PA.
Pg. 65

Sem Título
Xilogravura.
74,0 x 87,0 cm
PA.
Pg. 66 - 67

Pedra do Baú
Xilogravura
74,0 x 87,0
PA.
Pg.68 - 69

Sem Título
Xilogravura.
8,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 70

Sem Título
Xilogravura.
8,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 70

Sem Título
Xilogravura.
8,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 71

Sem Título
Xilografia.
8,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 71

Sem Título
Xilografia
8,0 x 42,0 cm
PA.
Pg. 71

Pedra do Bau 01
Gravura em Metal
41,5 x 29,5 cm.
1/3
Pg. 91

Pedra do Bau 02
Gravura em Metal
41,5 x 29,5 cm.
1/3
Pg.93

Pedra do Bau 03
Gravura em Metal
41,5 x 29,5 cm.
1/3
Pg. 95

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 97

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 99

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 101

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 103

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 105

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 107

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 109

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 111

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 113

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 115

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 117

Sem título
Gravura em Metal.
30,5 x 30,5 cm.
PA.
Pg. 119

Solitude 01
Fotografia Digital
13 x 20 cm
pg. 134 - 135

Solitude 02
Fotografia Digital
13 x 20 cm
pg. 136 - 137

Solitude 03
Fotografia Digital
13 x 20 cm
pg. 138 - 139

Solitude 04
Fotografia Digital
13 x 20 cm
pg. 140 - 141

Solitude 05
Fotografia Digital
13 x 20 cm
pg. 142 - 143

Solitude 06
Fotografia Digital
13 x 20 cm
pg. 144 - 145

Solitude 07
Fotografia Digital
13 x 20 cm
pg. 146 - 147

Paisagens imaginárias 12
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg.148 - 149

Paisagens imaginárias 02
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg. 150 - 151

Paisagens imaginárias 04
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg. 152- 153

Paisagens imaginárias 05
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg. 154 - 155

Paisagens imaginárias 08
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg. 156 - 157

Paisagens imaginárias 06.
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg. 170 - 171

Paisagens imaginárias 07
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg. 158 - 159

O Desdobramento da Luz 01
Fotografia Digital.
29.7 x 42 cm.
Pg. 172 - 173

Paisagens imaginárias 03
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg.160 - 161

O Desdobramento da Luz 02
Fotografia Digital.
29.7 x 42 cm.
Pg. 17r - 175

Paisagens imaginárias 11
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg.162 - 163

O Desdobramento da Luz 03
Fotografia Digital.
29.7 x 42 cm.
Pg. 176 - 177

Paisagens imaginárias 10
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg. 164 - 165

O Desdobramento da Luz 04
Fotografia Digital.
29.7 x 42 cm.
Pg. 178 - 179

Paisagens imaginárias 09
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg. 166 - 167

O Desdobramento da Luz 05
Fotografia Digital.
29.7 x 42 cm.
Pg. 180 - 181

Paisagens imaginárias 01
Fotografia Digital
29.7 x 42 cm
Pg. 168 - 169

O Desdobramento da Luz 06
Fotografia Digital.
29.7 x 42 cm.
Pg. 182 - 183

Sumário

Xilogravuras 3

Resumo 73

Abstract 73

A imagem e o desenho 75

Reprodutibilidade da imagem 81

Gravuras em Metal 90

A construção da imagem pela cor 121

Sobre o silêncio 129

Solitude 134

Paisagens imaginárias 148

O desdobramento da luz 172

Agradecimentos 185

Bibliografia 187

Índice de imagens 193

Cleber Alexsander Pereira Nunes

A Construção da Imagem Pela Cor

Dissertação apresentada a Universidade de São Paulo, como parte das exigências para a obtenção do título de mestre.

Data

BANCA EXAMINADORA

(Presidente da Banca)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Cleber Alexsander Pereira Nunes.

A Construção da Imagem Pela Cor.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade
para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Marco Francesco Buti

2017

Fotografia das obras
DIEGO SANTOS E RICARDO SERAFIM

Revisão
LIANE PILON

Consultoria técnica
ALINE NAKAMURA

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pereira Nunes, Cleber Alexsander
A Construção da Imagem Pela Cor / Cleber Alexsander
Pereira Nunes. -- São Paulo: C. A. Pereira Nunes, 2017.
204 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Orientador: Marco Francesco Buti
Bibliografia

1. Artes Visuais 2. Xilogravura 3. Gravura em Metal 4.
Fotografia 5. Cor I. Buti, Marco Francesco II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Papéis Pólen e Kiara

Diagramações Felipe Souza

Tipografias Oswald e Garamond

Este exemplar foi impresso na Gráfica Ipsis,

Rua Vereador José Nanci, 151 – Santo André – SP