

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES E ARQUITETURA
DEPARTAMENTO DE DESENHO**

CURSO INTENSIVO DE SERIGRAFIA

PROF. DIONÍSIO DEL SANTO

BRASÍLIA - 1975

SERIGRAFIA PERMUTACIONAL COMO PROCESSO AUTÔNOMO DE CRIAÇÃO.

PRINCÍPIOS TEÓRICOS SOBRE A ELABORAÇÃO DO PROJETO.

O projeto, ou esquema gráfico básico, representa o lançamento, abstrato, de uma imagem, ou seja, de uma idéia. Corresponde portanto à imaginação diretamente ligada à fonte dos conceitos ou aos princípios da forma. Trata-se, evidentemente de uma idéia desencarnada, isto é, ainda não comprovada na matéria.

Em síntese, o projeto determina uma programação, por assim dizer teórica, do trabalho a ser realizado.

O juízo crítico a respeito de um projeto só é possível quando considerado em relação ao panorama da obra individual do artista. Isto, porque a inspiração que dá origem a esse projeto deve ter seus fundamentos nas sugestões desencadeadas pela série de projetos anteriores e já comprovados efetivamente na realização.

Embora a finalidade essencial do projeto consista justamente em propor novas soluções plásticas, novos relacionamentos estruturais a serem testados, é indispensável que tais propostas se integrem na continuidade ou na coerência do mundo plástico do autor. Deste modo é que se elabora a linguagem individual. E a finalidade mais profunda da linguagem plástica é revelar uma visão do mundo e portanto equacionar uma ética do ser em face da vida. Em síntese, é o testemunho de uma vivência.

Considero que a intensidade de qualquer vivência exige a escolha de um limite. Em vez de se refletir, experimentalmente, na multiplicidade caótica do mundo objetivo, o artista prefere concentrar-se em seus próprios limites subjetivos e ali refletir a parcela de multiplicidade do mundo que possa ser filtrada ou passar pelo crivo de sua sensibilidade. Nesta rota é que se procura a profundidade evolutiva e se evita a dispersão.

A arte encerra uma conotação direta com a dimensão anímica. Ela é essencialmente a expressão sutil dos sentimentos e das emoções e tem a faculdade de transmitir o elam interno do autor.

Sob este aspecto a arte não corresponde, propriamente a um pensamento, pois o pensamento afina-se mais com a mente, com a dimensão intelectual. Sem dúvida, essa dimensão da consciência é de enorme importância porque através dela acumulamos informações e aguçamos o senso crítico e a própria sensibilidade.

Contudo, considero que o principal interesse do artista plástico, não consiste em permanecer no domínio abstrato dos conceitos formais contidos na essência do projeto básico. Aí realmente predomina a dimensão mental e crítica.

Creio que no artista deve prevalecer o secreto fascínio que o arrasta à tarefa de captar as contingências maleáveis e movediças da alma, refleti-las ou gravá-las na matéria específica da criação.

No processo serigráfico, essa matéria prima que oferece, através das permutas, múltiplas possibilidades de concreções é a cor.

Por este motivo defendo a execução pelo próprio artista, isto é, a manipulação do material do processo, como um fator fundamental do ato criador.

Dionisio Del Santo. Agosto de 1975.

CURSO PRÁTICO

Serigrafia.

LIMITES: A técnica serigráfica concentrada em seu mais simples ângulo específico; - pesquisas na direção de aberturas, visando expressões pessoais, particularmente no domínio da cor.

Neste caso o artista apresenta-se em primeiro plano. Ele deve verificar se a técnica, isto é, a ferramenta pode interessá-lo em função de suas aspirações criadoras.

As formas geométricas - mais universais ou mentais - oferecem, sem dúvida, as mais ricas possibilidades quanto ao relacionamento mútuo das áreas de cor: inversão de matrizes, superposições transparentes etc.

Contudo, as próprias formas orgânicas quando simples ou despojadas, também possibilitam um grande controle na programação de propostas claramente evidentes. Cabe ao artista perseguir o mistério, ou a faceta do mundo que mais o atrai, desvendar-lhe a ordem secreta e torná-la expressa na criação individual. Apenas um alerta: os grafismos casuais, os maneirismos, podem conduzir ao virtuosismo técnico, vazio de sentidos. E as sugestões que a técnica serigráfica oferece nessa direção, são realmente enormes.

INFORMAÇÕES PRELIMINARES: O Nylon e o filme de recorte podem ser considerados como os materiais técnicos básicos da serigrafia.

O **NAYLON** é uma seda sintética, fabricada em várias espessuras, ou número de tramas por centímetro quadrado. Sua boa qualidade se verifica na regularidade das tramas. Quanto mais fino é o corpo do nylon, mais delgada a camada impressa.

O **FILME DE RECORTE MANUAL** é uma película preparada sobre um suporte transparente: - plástico - acetato - ou papel vegetal.

Modo de preparar: 1ª) Cera de soalho aplicada sobre a superfície do acetato, plástico, ou papel vegetal, com o auxílio de uma estopa.

2ª) Cola de borracha, aplicada com uma trincha, sobre o suporte já encerado.

3ª) Laca incolor (base de nitrocelulose) à qual se acrescenta "dibutilftalato" ou óleo de rícino, a fim de dar maior flexibilidade ao filme. Ainda se acrescenta à laca, pigmento ou corante (vermelho ou verde), de antemão dissolvido em álcool. A mistura desses três ingredientes é aplicada, a pistola, sobre a superfície do suporte (acetato, plástico ou p. vegetal), já preparados com os dois primeiros ingredientes.

As casas especializadas fabricam e vendem esse produto em folhas de 1m x 70 cmt. e outros formatos. Torna-se desnecessária a fabricação pelo próprio serígrafo.

PROCESSO FOTOGRÁFICO: É utilizado para a reprodução de elementos gráficos muito finos: letras (composições tipográficas) fotos, retículas etc., impossíveis de serem recortados manualmente.

Neste processo utiliza-se um nylon muito fino (importado) e vendido sob vários números. Os de números 130 e 150 são próprios para a impressão desses grafismos mais delicados.

A preparação das matrizes pelo processo fotográfico exige as seguintes operações:

- 1º) A preparação do diapositivo, em acetato. Esse diapositivo é confeccionado por máquinas gráficas próprias, a partir de uma arte final em preto e branco (nanquim ou letra sett). Tais máquinas oferecem a chance de reduzir ou ampliar a arte final apresentada;
- 2º) A sensibilização da tela (nylon nº 130) através duma emulsão foto-sensível. Sua secagem na câmara escura;
- 3º) Coloca-se o diapositivo sob a tela sensibilizada (já seca) e sobre o vidro da mesa própria, com lâmpada foto-flood. 2, 3, 4 ou 5 minutos de exposição à lâmpada, são suficientes para a transposição;
- 4º) O negro do diapositivo impede que a emulsão sensibilizadora da tela se queime nessas partes, as quais são desmanchadas e retiradas com um jato de água sobre a tela.

Desse modo o diapositivo foi transportado para a tela. É a matriz. A impressão segue a norma geral das matrizes feitas pelo recorte manual. Essas matrizes permitem a impressão com tintas opacas, transparentes e VINÍLICAS, ao passo que as matrizes feitas pelo recorte manual não permitem a impressão com tintas vinílicas pois sua composição dissolve o filme de recorte (a matriz).

A oficina não necessita possuir uma câmara escura própria para os transportes fotográficos. As casas especializadas em materiais de serigrafia oferecem esse serviço de modo satisfatório e econômico.

MATERIAL INDISPENSÁVEL PARA A OFICINA DE SERIGRAFIA

01 - Serrote	23 - Fita de papel gomado (4 cms.)
02 - Martelo	24 - Folha de acetato (p/registro)
03 - Alicates	25 - Estopa de algodão (branca)
04 - Chave de fenda	26 - Goma laca (importada)
05 - Furador simples	27 - Álcool de farmácia (Pring-96º)
06 - Parafusos comuns	28 - Laca incolor (nitrocelulose)
07 - Dobradiças (sem folgas nas junções)	29 - Jornais velhos (em quantidade)
08 - 4 parafusos tipo "Sargento"	30 - Latas p/preparação das tintas
09 - Par de esquadros	31 - Varetas p/mistura das tintas
10 - Borracha	32 - Série de molduras ou bastidores
11 - Lápis comum	33 - Filme de recorte
12 - Giletes - lâminas.	34 - Nylon comum
13 - Nanquim + caneta com pena	35 - Nylon fino (importado)
14 - Régua de aço = 60 cmt.	36 - Thinner água (série A)
15 - Fita durex	37 - Puxadores de borracha sintética
16 - Fita crepe (3 cms.)	38 - Tintas
17 - Pincéis chatos (de seda)	39 - Solventes
18 - Pincéis finos (retoques)	40 - Faquinha de recorte
19 - Cartão duplex (r00 grs.)	41 - Papel p/impressão
20 - Papel manteiga fôscos	42 - Mesa de impressão
21 - Compasso	43 - Secadores
22 - Grampeador + caixa de grampos	

TINTAS

I - Opacas-fôscas

- 01 - Preto
- 02 - Branco
- 03 - Amarelo limão
- 04 - Amarelo ouro

TINTAS

II - Transparentes fôscas

- 01 - Base transparente nº 6437
- 02 - Amarelo limão nº 8895
- 03 - Amarelo ouro nº 8889
- 04 - Vermelho vivo nº 7380

05 - Vermelho vivo
06 - Vermelho escuro
07 - Azul cobalto
08 - Azul ultramar

05 - Vermelho Rox nº 8584
06 - Azul cobalto nº 7381
07 - Azul ultramar nº 8996

O solvente para essas tintas é a água raz. A marca é Saturno (ACOR). Rua da Candelária, 76, 2º andar.

O solvente dessas tintas é a água raz. A marca é IMPRIMEX. Rua Ana Nery, 372.

III - Vinílicas

01 - Preto
02 - Branco
03 - Amarelo
04 - Vermelho
05 - Azul

EXPERIÊNCIA

Execução de um projeto básico gerador (ou a realização da multiplicação da obra):

- 1ª) Criação do projeto (ou esquema gráfico gerador);
- 2ª) Determinação ou escolha de uma ordem para a confecção das matrizes;
- 3ª) Modo de esticar e preparar as telas necessárias para o projeto a executar;
- 4ª) Recorte das matrizes na ordem sequente escolhida;
- 5ª) Fixação do recorte sobre o naylon esticado (tela). Retirada do suporte do filme. Retoques com goma laca;
- 6ª) Preparação do registro ou batente;
- 7ª) Programação racional (controladora, mas provisória) das cores a imprimir. Essa programação pode ser alterada, intuitivamente, na execução;
- 8ª) Preparação da côr, sua mistura. Procura do ponto exato para a impressão (solvente = água raz).
- 9ª) Preparação do puxador. Afiar suas arestas com lixa d'água;
- 10ª) Fixação da matriz na mesa de impressão (dobradiças, parafusos "Sargento");
- 11ª) Aplicação do registro (batente) sobre o vidro da mesa de impressão. Sua relação com a matriz já fixada. Sua finalidade prática na colocação exata do papel a imprimir;
- 12ª) Separação do papel a imprimir com a 1ª côr e 1ª matriz;
- 13ª) Impressão e colocação nos secadores;
- 14ª) Limpeza da tela ou matriz;
- 15ª) Troca de cores a serem impressas com a mesma matriz;
- 16ª) Entrada sucessiva das outras matrizes do projeto. Intercâmbio de cores (permutas). Troca na ordem de entrada das matrizes;
- 17ª) Reimpressão (com a mesma matriz) em superfícies húmidas ou semi húmidas. - Texturas materiais puramente serigráficas;
- 18ª) Cores esbatidas;
- 19ª) Veladuras;
- 20ª) Seleção final. Organização das permutas. Numeração e assinatura.

PRINCÍPIOS ARTEZANAIS BÁSICOS: Existe uma série de princípios, comprovados na prática, que devem ser respeitados rigorosamente quando se quer atingir a mestria sobre a técnica serigráfica orientada para as experimentações da cor e outras pesquisas.

Esses princípios permitem a programação exata das matrizes e seus respectivos ajustes na impressão e deste modo o impressor (serígrafo) sente-se liberado para se concentrar no problema da cor e testar as enormes possibilidades que ela oferece para experiências. Se a questão é dar alma ao trabalho, é na impressão que se encon

tra a maior parcela criativa da técnica.

DETALHES EXPLICATIVOS DOS PRINCÍPIOS BÁSICOS:

I) Projeto ou esquema gráfico básico: É este esquema que dá origem a toda a programação do trabalho.

Regras: 1) Deve estar centralizado numa folha de papel, no formato preestabelecido para a impressão da tiragem (e com margens de 3, 4 ou 5 cmt. de cada lado da área a ser impressa.

2) Marcar duas cruzes, a lápis, no eixo central relativo ao lado maior do retângulo do projeto e à distância de 1,5 cmt. (+) fora da área a imprimir. Essas cruzes serão recortadas em cada matriz e a sua finalidade é orientar, na mesa de impressão, a colocação exata do registro. (O registro será explicado posteriormente).

3) Qualquer projeto, por mais simples que seja, sempre oferece várias modalidades de grupos formais. O autor do projeto deve escolher uma dessas modalidades formais.

4) Determinar uma ordem para a confecção das matrizes e estabelecer quantas são essas matrizes.

5) As formas são assinaladas por números: todas as formas a serem impressas na mesma cor são marcadas pelo mesmo número; nº 1 = 1ª matriz; nº 2 = 2ª matriz; nº 3 = 3ª matriz; nº 4 = 4ª matriz etc.

5) 1 + 2 ou 1 + 2 + 3 ou 1+3 ou 2 + 3 etc.: Tratando-se de tintas transparentes, as formas das 2ª, 3ª ou 4ª matrizes podem estar superpostas (parcialmente) às formas das matrizes anteriores. É impraticável prever, com total clareza, as possibilidades das transparências e muito menos ainda os resultados oferecidos pela inversão na ordem de entrada das matrizes. É um campo experimental que só o trabalho permite verificar. (O exemplo prático será apresentado, posteriormente, na própria impressão).

II) Telas de naylon e chassis (ou molduras de madeira), (pinho). Modo de esticar (à mão) e grampear o naylon no chassi.

1) Separar tantas molduras quantas forem as matrizes do projeto.

2) Cortar igual número de pedaços de naylon. Cada pedaço de naylon deve ser uns 10cmt. mais largo que o formato da moldura.

3) O naylon é grampeado no lado mais estreito e externo da moldura e do seguinte modo: Grampear primeiramente no lado maior e a partir do centro para as extremidades. Essa operação exige duas pessoas; uma estica o naylon enquanto a outra grampeia. Os grampos devem ser aplicados numa inclinação de 45 graus em relação às arestas do chassi e a uma distância de 3 ou 4 cmt. um do outro.

4) Grampeado o 1º lado passa-se ao lado oposto, depois de molhar totalmente o naylon sob um chuveiro. Centraliza-se o naylon e inicia-se a esticagem e a respectiva grampeação, a partir do centro para as extremidades. Essa esticagem deve ser a máxima que o naylon suporte. Sua verificação só é permitida na prática.

- 5) O 3º lado a esticar é qualquer um dos 2 lados menores restantes. Este lado não pede uma esticagem muito forte, pois o lado oposto ainda está solto e pode ceder demais.
- 6) O 4º lado, ou o 2º lado menor, exige, conforme o 2º lado maior, uma esticagem máxima e sempre a partir do centro para as extremidades.
- 7) Apara-se com uma lâmina afiada, as sobras do naylon e coloca-se a tela esticada numa área ventilada para secar. Enquanto isso esticam-se as telas seguintes, necessárias.
- 8) Uma vez as telas secas, executa-se a colagem do naylon nas bordas das molduras, no lado mais largo, com laca incolor (base nitroceleslose). Esta colagem é muito importante pois confere a máxima firmeza ao naylon esticado e evita que, em sua tensão, se rasgue nos furos dos grampos.

III) Preparativos que antecedem ao recorte das matrizes:

- 1) Cortar tantos pedaços iguais de filme de recorte quantos forem o número de matrizes.
- 2) Marcar, inicialmente com um risco de caneta esferográfica os limites do filme centralizado na tela esticada.
- 3) Empapelar (fita gomada de 4 cmt.), pela parte de fora, a área restante, isto é, não atingida pelo filme.
- 4) Colocar na parte interna do chassi as cantoneiras, em fita gomada. Isto evita que a tinta penetre, durante a impressão, sob a madeira do chassi e facilita a limpeza da tela. (Esta função torna-se evidente na prática).

IV) Recorte das matrizes:

- 1) Fixação do projeto sobre cartão duplex incorporado (500 ou 600 - gramas). A finalidade é dar maior firmeza e maleabilidade às operações do recorte manual.
- 2) Fixar, com fita crepe ou durex, o primeiro pedaço de filme de recorte, centralizado sobre o esquema gráfico ou projeto. O filme sempre deve ser maior (4 ou 5 cmt. de cada lado) que a área do projeto.
- 3) Faquinha de recorte e pedra de afiar; esquadros transparentes; compasso com lâmina para o recorte de curvas circulares. (Demonstração na prática.).
- 4) A fim de evitar filetes em branco nos limites das várias formas do projeto é necessário que a 1ª matriz penetre levemente nos limites das formas seguintes. Esta entrada deve ser a mínima (1,5 mm) para não prejudicar a pureza das formas, principalmente quando se trata de tintas transparentes. As matrizes seguintes: 2ª, 3ª, 4ª, etc., por sua vez, devem retornar ou penetrar (menos ainda) nas formas anteriores. Este princípio exige a máxima atenção. É aconselhável recortar todas as matrizes - uma depois da outra - sem longo intervalo de tempo, para não esquecer o que se está fazendo.

V) Fixação dos recortes nas telas de naylon:

- 1) À medida que se termine o recorte de cada matriz, este é fixado numa das telas esticadas, e já empapelada segundo a explica

cação dada nos preparativos antecedentes. A parte vedada pelo papel gomado deve estar perfeitamente seca. Convém não retirar o recorte de sobre o projeto onde foi preso com fita crepe ou durex; apenas coloca-se, entre o filme e o projeto uma folha de papel branco a fim de verificar com maior nitidez, se o recorte está perfeitamente terminado e limpo.

- 2) Coloca-se a tela de naylon sobre o recorte. Pega-se um pouco de estopa de primeira qualidade, (sem gordura) a qual é humidecida em thinner. Separa-se um segundo punhado maior de estopa. Com a la. estopa, húmida de thinner esfrega-se, com certa rapidez e sem muita pressão, sobre o naylon, debaixo do qual está a película do recorte. O thinner amolece a superfície dessa película. Logo a seguir esfrega-se a 2ª estopa seca, a qual absorve o excesso de thinner e apressa a secagem da película. Deste modo o recorte fica aderido ao naylon. Estas operações são repetidas até fixar toda a área do recorte. Em seguida, desprende-se, com cuidado, os cantos do recorte, presos ao projeto.
- 3) Depois de uns 5 minutos, necessários para a completa secagem da película, retira-se, por trás, o suporte de acetato do recorte.

VI) Goma laca:

- 1) Retoca-se o recorte já fixado, com goma laca, na parte interna, a fim de dar maior firmeza à sua aderência, principalmente nos ângulos das formas. Qualquer friso existente entre o filme e o papel gomado, das bordas deve ser vedado também com goma laca. Estes cuidados são necessários para evitar qualquer repuxamento do naylon e, em consequência a deformação da matriz e os respectivos descontroles nos acertos da impressão. Está pronta a la. matriz. As mesmas operações serão repetidas - nos recortes das matrizes sucessivas.

VII) Registro ou batente: O registro é um acessório de la. importância. Dele depende a exata colocação do papel a imprimir. É feito do seguinte modo:

- 1) Pega-se uma folha de acetato de grossura média. Sua área deve ser 4 cmt. maior que a folha de papel a ser impresso, cujo formato já foi predeterminado no próprio projeto básico.
- 2) Este acetato é fixado sobre o projeto básico de tal modo que os 4 cmt. de sua área maior que o formato do papel, sobrem ao lado direito e na base inferior.
- 3) Recortam-se 3 fitas de cartão duplex de 2,5 cmt. de largura por 3,5 cmt. de comprimento. As arestas desse cartão devem ser em ângulo reto.
- 4) Duas dessas fitas de cartão são presas, com fita durex, formando uma cantoneira que coincide com o ângulo direito e inferior do papel do projeto (o qual é no formato do papel a ser impresso). A 3a. fita é aplicada, na extremidade superior, do lado direito da folha de papel do projeto. Com a unha deve-se conseguir que a fita durex acompanhe a aresta retangular da fita de cartão e se prolongue aderindo sobre o acetato. Esses cartões devem ser reforçados com fita durex nas partes externas de tal modo que não possam se deslocar absolutamente nada durante a impressão.

- 5) As cruces do projeto são copiadas com precisão, a nanquim e em traço fino. Depois de secas são protegidas com fita durex.

VIII) Mesa de impressão: Com superfície ou tampo de vidro de .5 ou 6mm de grossura. O vidro é o material favorável sob vários aspectos: não encolhe ou deforma; é de fácil limpeza; não cria asperezas etc.

Formato do vidro: Supondo-se que o formato maior, padronizado do papel a imprimir seja de 70 x 50 cmt., o vidro deverá ser de 80 x 60cmt., embutido numa moldura de 15 cmt. nos 4 lados.

A superfície da mesa deveria ter, portanto, as seguintes medidas: $80 + 30 = 110m$ x $60 + 30 = 90$ cmt. (1.10m x 90 cmt.).

Acessórios da mesa: Duas travessas de madeira; uma delas é de comprimento igual ao lado maior da mesa e a outra, igual ao lado menor. A largura dessas travessas pode ser de 8 cmt. e a grossura exatamente igual à grossura dos chassis utilizados nas telas ou matrizes.

Essas travessas são presas, em suas extremidades, à superfície da mesa por meio de grampos tipo "Sargento". Sobre elas aplicam-se duas dobradiças nas quais vão ser parafusadas as matrizes. Se o trabalho a ser impresso é no sentido do lado menor ou vertical do papel, utiliza-se a travessa relativa ao lado menor, da mesa, e vice-versa.

Depois de fixadas às dobradiças, a matriz deve ser calçada ou escorada de tal modo que ao pousar na superfície da mesa se encaixe corretamente num batente. Isso evita qualquer deslocamento lateral da matriz, durante a impressão. Este calçamento é feito por meio de 2 tacos de madeira e 2 parafusos ou grampos "Sargento".

Numa das laterais da matriz coloca-se, parafusada, uma alavanca (pequena tira de madeira), cuja finalidade é conservar a tela inclinada enquanto se coloca no registro o papel a imprimir, ou se retira esse papel depois da impressão.

Impressão: Preparação da tinta; sua mistura com água raz; procura da cor desejada. Puxador de borracha com as arestas afiadas com lixa d'água.

o emprego do registro: Com um pequeno pedaço de puxador imprime-se, sobre o vidro da mesa, as 2 cruces da matriz. Essas cruces impressas são protegidas com fita durex. Os recortes dessas cruces (que não de vem ser impressas no trabalho) são vedadas, também com fita durex, por detrás da tela.

As cruces do registro traçadas a nanquim) devem casar exatamente com as cruces impressas sobre o vidro. A folha de acetato desse registro (com as cantoneiras previamente preparadas) é fixada firmemente sobre o vidro da mesa com fita crepe.

As cantoneiras do acetato possibilitam a colocação exata do papel a ser impresso.

Sugestões para abertura técnicas ou campos de pesquisas pessoais e inventivas. Matrizes expontâneas a partir das próprias matrizes do projeto inicial ou programado: fios de linha ou de estopa; folhas vegetais; jornais picotados. Áreas esbatidas.

Tabelas de transferências.

NOTAS INFORMATIVAS

Minhas pesquisas na técnica da serigrafia se fundamentam no emprego simultâneo das tintas opacas e transparentes foscas.

Utilizo as tintas opacas (e vinílicas) na impressão de elementos gráficos: linhas, estrias, que funcionam como retículas vibratórias e criam sobre certas áreas chapadas, tons inexistentes ou seja, cores virtuais.

As vezes emprego as cores opacas como fundo e sobre elas -enquanto ainda semi-húmidas- aplico veladuras ou reimpressões em tinta transparente. Deste modo obtenho uma riqueza maior nas texturas materiais da cor.

Outras vezes dou a essas tintas opacas um corpo semi-transparente, para determinadas soluções que surgem na evolução do trabalho. Por exemplo: um azul médio transparente sobre uma área anterior em azul escuro, ocasiona apenas uma tênue mudança nesse azul escuro. Mas se o azul médio aplicado for semi-transparente a sua superposição ao azul escuro dará um terceiro azul distinto.

Quando quero conseguir áreas esbatidas, utilizo ainda as tintas opacas cujo corpo é mais denso e facilita a obtenção de esbatidos perfeitos. Sobre essas áreas esbatidas ou em trechos delas, aplico, quando necessário, veladuras em cores transparentes e deste modo obtenho novas áreas esbatidas, e em outras cores.

Na serigrafia as tintas transparentes oferecem uma riqueza enorme quanto ao seu próprio grau de transparência. Torna-se impraticável sistematizar essa questão, seja através do peso das tintas utilizadas ou pela quantidade empregada na mistura. Esse grau de transparência das tintas varia de acordo com a espessura da camada impressa. Essa camada depende da própria consistência da tinta, mais sólida ou mais líquida (dissolvida em água ^{raz}) e da grossura do ^{nyl}nylon utilizado na matriz.

Além desse grau de transparência as tintas ocasionam, após a secagem, texturas materiais, as quais dependem também, tanto do seu grau de consistência como da espessura do ^{nyl}nylon.

Por detrás dessas dificuldades reais escondem-se os extraordinários recursos que a técnica oferece. Somente a intuição e a capacidade experimentadora serão capazes de revelar que tais dificuldades são apenas aparentes, pois são a própria riqueza do material. São portanto facilidades e exuberâncias.

O interesse máximo da serigrafia deve basear-se portanto, em seu ângulo criativo, experimental e inovador.

A simples tiragem de exemplares repetidos visando a divulgação, pode conduzir facilmente ao acadêmico (belas artes). Sua finalidade pode confundir-se com o lucro material e poderá descambar para a alienação, aliada à moda superficial existente em torno dessa técnica.

A serigrafia pode oferecer, no mínimo, dois campos criativamente válidos e ambos se relacionam com a multiplicação ou expansão da obra (obra aberta).

No primeiro campo, o artista apenas elabora o projeto gerador da multiplicação, a partir de sua própria consciência a respeito das possibilidades da técnica. Sua execução estará a cargo do artezão (oficina) que apesar de competente no domínio da técnica, não necessita introduzir inovações ludicamente criadoras e segue, embora com sensibilidade, os princípios norteadores do artista que elaborou o projeto, tendo este premeditado as possibilidades das permutas e o seu desenvolvimento lógico. Poderão estar incluídas no projeto básico as possibilidades de resultados imprevistos que, embora intuitivos necessitam da experimentação, isto é, resultados que serão confirmados ou não através da realização ou execução.

Esta seria a modalidade criadora e eticamente válida, utilizada pelo artista quando ele próprio não é o executante.

Nestes princípios se fundamenta a experiência de Vasarely, segundo as informações de seus próprios textos relativos ao assunto.

O artista artesão não pode oferecer suas próprias pesquisas técnicas, isto é, não pode introduzir gratuitamente os seus próprios recursos de linguagem sobre um trabalho ou esquema de outro autor, a não ser através da cumplicidade expressa.

Esse fato poderia ocasionar uma dualidade ambígua e éticamente inaceitável, pois o outro assinaria um trabalho que não realizou e aceitaria como sua uma linguagem transfigurada cujo timbre seria estranho à sua própria voz interior, isto é, ao seu domínio plástico.

Para que haja um controle do artista sobre o executante é necessário optar-se pela escolha das tintas opacas, capazes, de reproduzir as cores do projeto em seu exato relacionamento mútuo.

Essa foi a opção de Vasarely, por não ser ele próprio o executante de suas serigrafias altamente criativas.

As tintas transparentes pela complexidade que encerram, exigem a cumplicidade entre o artista e o artesão executor. A não ser que o artista se limite às precárias tabelas de transparências fornecidas pela oficina que executará a obra.

Estes são, mais ou menos os limites que o artista aceita quando ele próprio se abstém de manipular a técnica e o material da criação.

Já quando o próprio artista é o artesão, a serigrafia pode se oferecer como uma técnica aberta e experimental e deste modo ultrapassar a dimensão meramente gráfica.

Diante desta atitude a proposta anterior torna-se superficial, decorativa ou precária. Mas, só é possível dar-lhe essa direção inovadora quando o artista artesão possuir de antemão o germe de uma linguagem que se afine com as características dessa técnica, cujos princípios se baseiam em 2 fatores principais: o primeiro é o seu ângulo mecânico que abrange a confecção das matrizes, o conhecimento físico e tátil das tintas, solventes, filme de recorte, variedades de nylon e outros materiais básicos.

O segundo princípio se fundamenta no lúdico. Já não se trata de reproduzir e multiplicar um tema de antemão preelaborado ou programado. O esquema gráfico básico apenas oferece uma escolha (entre várias) para a ordem na confecção das matrizes. Uma vez confeccionadas, estas matrizes constituem-se numa espécie de análise do próprio esquema gráfico. Elas podem confirmar, com clareza, o vigor das estruturas desse esquema. Esse conjunto de matrizes são as peças mecânicas de um jogo mágico o qual será vivido ludicamente na tarefa da execução.

Peneirada através das tramas do nylon dessas matrizes, a cor é o material fundamental e com vida própria, capaz de superar a condição mecânica expressa nos moldes das matrizes. A cor é a alma e a matéria da criação.

Os resultados a conseguir, embora imprevistos e múltiplos, agitam-se já numa dimensão secreta da imaginação ou no subconsciente do artista sob forma de intuição.

O fator capital para a sua revelação ou materialização está na experimentação. Depende pois do elan, da garra, do fogo interno e concentrado que o artista souber oferecer na tarefa criadora da execução.

Ofereço essas informações relativas à minha experiência na técnica, acreditando atingir dois objetivos principais: o primeiro é tentar dissipar a turva nuvem de fumaça que a moda e a ganância projetam sobre a serigrafia, tentando conduzi-la para a mais grosseira alienação, em prejuízo dos autênticos criadores.

O segundo objetivo é a esperança de que, a partir dessas bases, qualquer artista interessado possa pesquisar novos rumos e conseguir resultados infinitos solicitados pela necessidade de sua própria linguagem individual.

Considero que o artista é apenas mestre de si mesmo. Ou, o verdadeiro discípulo tem a obrigação de superar o mestre, isto é, (redundância) ser ou tornar-se seu próprio mestre. O autoconhecimento é indispensável. É inevitável um longo e tenaz exercício a fim de se afiar as garras, capazes de modelar o barro informe da vida. Ou seja, fazer, criar, materializar a dimensão de beleza que possa existir dentro de nós.

Rio, julho - 1973

DIONISIO DEL SANTO