



Fig. 1 - Os cadernos apagáveis (Folger Shakespeare Library, séculos XVI-XVII), neste caso destinados para a escrita, serviram como base para o raciocínio do exercício de reconstrução de gravura in situ patente na secção prática deste manual. O verniz branco, sendo facilmente removível com água, pode ser apagado e reaplicado várias vezes. O desenho em si é, portanto, igualmente apagável. Isto também serviu como fundamento para a construção de um "caderno de metal" dedicado à gravura.



Fig. 2 - Recriação de caderno de metal destinado ao desenho sobre a matriz. As chapas são preparadas da forma usual, polidas, biseladas, lixadas, etc. As "folhas" são depois revestidas com verniz duro que por sua vez é revestido então pelos vernizes brancos. Na elaboração deste bloco de notas foi considerado o uso dos "metallic memorandum note books", usados por astrónomos, artistas, etc. Estes blocos foram patenteados e comercializados no século XIX e baseavam-se na aplicação da técnica de ponta de prata em formato caderno de notas.

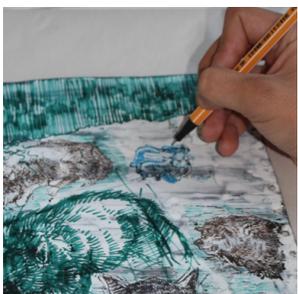


Fig. 3 - Chapa de metal revestida com verniz branco em processo de desenho a caneta. As placas de metal revestidas aproximam-se da folha de papel. As chapas são preparadas da forma usual, polidas, biseladas, lixadas, etc. As "folhas" são depois revestidas com verniz duro, que por sua vez é revestido então pelos vernizes brancos.



Fig. 4 - Processo de escurecer o verniz de gravura, com recurso a fumo de combustão de vela. Procedimento histórico que se destina a facilitar a visibilidade do desenho aberto pelo contraste do cobre contra a cor enegrecida de verniz. Especula-se que o uso do verniz branco seja, em parte, uma resposta a esta parte do processo. Retirado do manual "Practical Guide to Etching", de Manly Banister.

Verniz branco de Rembrandt

Na longa e complexa historiografia do verniz de gravura existem algumas entradas que divergem da vertente mais convencional do verniz típico, do qual existem inúmeras variantes e alternativas. Estas variantes acabam por corresponder genericamente a uma tipologia essencialmente universal do verniz, apresentando apenas algumas diferenças que correspondem à preferência singular do seu criador. Podem ser vernizes mais escuros ou mais claros, mais opacos ou mais transparentes, mais ou menos densos e assim sucessivamente.

Um destes fenómenos peculiares manifesta-se no verniz branco. Existe uma grande variedade de tipologias deste verniz que diferem a nível dos ingredientes, aplicação, tempos de secagem, metodologias, autoria, etc. mas sua finalidade é relativamente constante entre as várias alternativas: a aproximação matérica do desenho e da gravura através do acto de desenhar. Pretende facilitar a operação de decalque do desenho inicial sobre a prancha de metal. Para tal, aplica-se uma segunda camada de verniz, que sendo branco, converte a superfície castanha da matriz envernizada numa superfície branca que simula a folha de papel. Transportar o desenho torna-se assim numa etapa mais eficiente na reposição da integridade do desenho, evitando as perdas de definição presentes em métodos como os do uso do papel químico ou métodos baseados no uso de folha de papel intercalada com superfície coberta de sanguínea.

A razão pela qual este verniz é tido como algo que é sinónimo de Rembrandt van Rijn é curiosa, em particular porque não existe nenhum manuscrito ou documento estabeleça que este verniz seja da sua autoria ou que sequer confirme que ele o terá usado. As instâncias em que é descrito como o verniz "de Rembrandt" ou "dito de Rembrandt" são inúmeras, no entanto. A operação

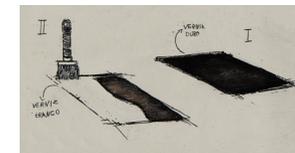


Fig. 5 - Aplicação do verniz branco sobre verniz duro. Ilustração e gravura de Flor de Ceres Rabaçal (água-forte, água-tinta e aguarela).

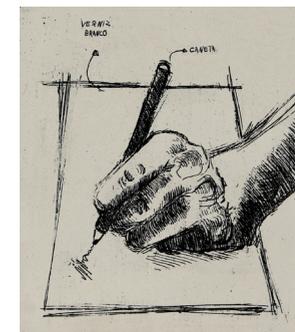


Fig. 6 - Desenho a caneta sobre verniz branco. Ilustração e gravura de Flor de Ceres Rabaçal (água-forte).

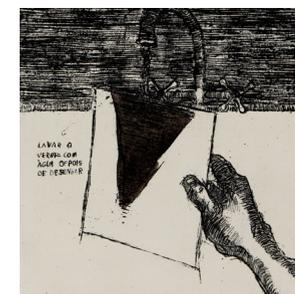


Fig. 7 - Lavagem do verniz branco. Ilustração e gravura de Flor de Ceres Rabaçal (água-forte, água-tinta e aguarela).

descrita no *Ars Pictoria*¹, envolve o uso de uma substância branca (chumbo) como superfície de desenho ou meio para transferência por decalque. O uso do branco de chumbo é descrito como uma parte integral deste processo, e não pode ser omissa. Muitas receitas mencionam o branco de chumbo como sendo o próprio “verniz” em si, outras indicam combinações complexas com múltiplos ingredientes, mas que por norma envolvem também o branco de chumbo². O termo *white ground* está associado, então, a inúmeras metodologias diferentes, com duas constantes: o uso do branco de chumbo e a aproximação matérica à folha de papel.

As primeiras iterações deste verniz partem de receitas simples, muitas vezes compostas por um só ingrediente, o já mencionado branco de chumbo. Este seria esfregado a dedo na matriz já envernizada com o verniz convencional. Gradualmente, com os sucessivos desenvolvimentos tecnológicos adicionaram-se outras substâncias, como o fel de boi e a cola de pele de animal. Novas invenções como a fotografia, a fotogravura, heliogravura, etc., também trouxeram novos ingredientes e processos. Estas técnicas entrelaçaram--se com o carácter experimental da gravura, que se terá exprimido nos vernizes brancos criados do final do século XIX e na consequente nova vaga de métodos experimentais do século XX.

A atribuição categórica deste verniz a Rembrandt parece ter sido ainda no século XVII mas a popularização desta ideia deverá ter ocorrido no século XVIII, sendo que as referências disponíveis a partir desta data descrevem-no sistematicamente como sendo derivado de Rembrandt. Antes do século XVIII as várias referências ao verniz branco que se encontram em diferentes manuais descrevem-no exactamente como é — um verniz que é branco que deve ser utilizado em combinação com o verniz convencional através de um sistema de duas camadas, sem referências explícitas a Rembrandt. Os vernizes brancos que surgem a partir do século XIX são completamente distintos das



Fig. 8 - Rembrandt van Rijn, Portrait of Saskia in a straw hat, 18.5 x 10.7 cm, ponta de prata sobre papel velino, 1663. Fonte: Web Gallery of Art, [https://www.wga.hu/html_m/r/rembrandt/53drawin/3/63portr.html]

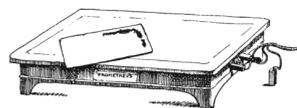


Fig. 9 - E. S. Lumsden, Plate upon electric heater: negative plug withdrawn. Matriz sobre uma chapa quente. Aqui coloca-se a primeira camada de verniz, o designado verniz duro. Lumsden, E. S. (1962) *The Art of Etching*. Nova Iorque: Dover Publications, pp. 39

receitas comparativamente conservadoras dos séculos anteriores; continuam a surgir métodos mais tradicionais, como a receita de Villon³, mas destacam--se deste período métodos mais experimentais como o *positive method* de Banister, por exemplo, que fala num verniz branco que na verdade é simplesmente uma tinta utilizada por cenógrafos, polvilhada com um pouco de zinco ou titânio e colocada a dedo sobre a matriz envernizada⁴, enquanto o *positive process* de Hamerton trata-se de um elaborado procedimento químico que envolve éter e cera branca⁵.

Não existe então nenhuma receita “universal” que corresponda ao verniz branco standard. Tampouco se tem conhecimento de um documento que seja exclusivamente dedicado ao desenvolvimento e standardização deste verniz. Trata-se efectivamente de uma ideia ou conceito relativamente universal com execuções várias e distintas. A disseminação de informação de manual para manual é explícita, no entanto. A mais antiga gravura de Rembrandt é de 1626⁶ e em 1643 Bossé faz referência a um verniz branco na sua gravura *Etching and Etchers*, mais tarde incluindo a receita completa no seu manual de 1645, a primeira receita completa do verniz. Faithorne publicou o seu receituário em 1662, e faz referência explícita à maneira de Bossé no título do mesmo. Browne publicou o seu manual em 1669, sendo que parece ser uma revisão de um manuscrito sem data de publicação atribuída (foi Browne que o publicou em 1660) do pintor Odoardo Fialetti⁷, que faleceu em 1638. Existe uma referência aos mesmos vernizes coloridos presentes no *Ars Pictoria* e, mais relevante, uma descrição clara do verniz branco como sendo “(...) the only way of Rinebrandt of Rine” mas não é claro se foi uma adenda de Browne ou se

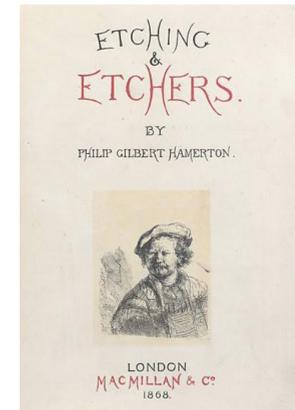


Fig. 10 - Capa do manual *Etching and Etchers* de P. G. Hamerton



Fig. 11 - De la manière de graver à l'eau forte et au burin, et de la gravure en manière noire: avec la façon de construire les presses modernes, & d'imprimer en taille-douce, 1758, vários autores, p. 101. Fonte: [https://archive.org/details/delamanieredegra00boss/page/n100/mode/2up]

1) Browne, A. (1669) *Ars Pictoria, or An Academy Treating of Drawing, Painting, Limning, Etching*. J. Londres: Redmaybe

2) Algumas destas receitas são o verniz branco de Villon, o *positive process* de Hamerton, a *positive manner* de Manly Banister, entre outras. Para dados mais aprofundados consultar: Rabaçal, F. e Machado, G. (2020) *A White Etching Ground for Drawing: An Argument for Rembrandt 's Lost Ground* em “CONFIA 2020”, Barcelos, 2020

3) Pigmento de chumbo branco bem pulverizado misturado com água e um pouco de cola de pele de boi derretida. Adicionam-se algumas gotas de fel de boi e coloca-se na matriz com um pincel largo e macio. Estender muito bem até conseguir uma camada homogénea e fina. Ver: Antolini, D. (2010) *Quattro technique pittoriche*. Verona: Libreria Editrice La Provisivendola, pp. 150-151

4) Banister, M. (1986) *Practical Guide to Etching and Other Intaglio Printmaking Techniques*. Massachusetts: Courier Corporation, p. 17

5) Hamerton, P. G. (1880) *Etching and Etchers*. Londres: Macmillan, p. 413

6) *The Rest on the Flight to Egypt*

7) F. Odoardo (1660) *The whole art of drawing, painting, limning, and etching collected out of the choicest Italian and German authors*. Londres.

foi Fialetti que incluiu no manuscrito original⁸. Peter Morse relata a descoberta de uma receita de 1660 (provavelmente a que Browne publicou) que faz uma descrição muito clara do método de Rembrandt⁹ e Ad Stijnman refere a mesma receita como descrita por Mathieu Villon¹⁰.

Este verniz não consta nos manuais de gravura contemporâneos. O termo *white ground* não desapareceu, no entanto, e ganhou uma nova designação com um novo método na segunda metade do século XX com o *soapground* de Frank Cassara, que não parece ser um derivado do verniz de Rembrandt, partilhando apenas o nome; a sua composição, função e metodologia são completamente distintas do verniz branco clássico. A última menção registada do verniz branco na sua denominação original está no manual de E. M. Lumsden, *The Art of Etching*, no qual ele refere a existência de um verniz dito de Rembrandt e faz referência a Hamerton e a Browne¹¹. A data de publicação original deste manuscrito é em 1925. Após este, manuais de gravura são omissos sobre esta variante. Uma excepção para a menção de Marco Buti, que ao descrever o verniz à bola aponta o uso deste para posterior verniz branco¹². Os vernizes aqui apresentados correspondem a três alternativas igualmente viáveis, com metodologias e receituários diferentes mas producentes do mesmo efeito: a aproximação do desenho e da gravura. Estas alternativas são a receita de Villon, que corresponde a um verniz genericamente representativo daquilo que seria um verniz branco antes do século XIX, o *tafeletten*¹³, substituto para o papel muito popular na Holanda do século XVII, local e período de actividade de Rembrandt e a ponta

8) Odoardo, pp. 27-28

9) "(...) lay your black ground very thin, and add the white ground pon it. This is the only way of Rinebrant (...)" e "the use of a white etching ground is consistent with Rembrandt's practice of using the simplest effective means for achieving his artistic aims (...) visualize the effect of using a white background for dark lines on his plate, rather than the negative" Morse, P. (1966) *Rembrandt's Etching Technique: An Example*. Washington D.C.: Smithsonian Press, pp. 100-101

10) "(...) First, lay a common (golden brown) etching ground on your plate. Do not blacken this ground (... mixture of white pigment and liquid gum arabic with a drop of oxgall or use some white paint/gouache with a drop of oxgall. (...)" in https://www.polymetaal.nl/beguïn/mapw/white_ground.htm

11) Lumsden, E. S. (1962) *The Art of Etching*. Nova Iorque: Dover Publications, pp. 86-87

12) "Gravura em metal", editado por Marco Francesco Buti, Anna Letycia Quadros, EdUSP, 2002.

13) O *tafeletten* tratava-se de uma tábua pequena e inflexível de pergaminho ou papel velino (...). Era um produto comercializado e usualmente destinado à escrita. Algumas fontes especulam que estes papéis preparados eram compilados em portefólios ou até mesmo encadernados, podendo servir de cadernos de esboço.

de prata, um método muito explorado por Rembrandt e que se sabe ter sido utilizado em combinação com os cadernos e pranchas *tafeletten* por Rembrandt e os seus contemporâneos¹⁴. Os materiais utilizados foram variados, desde materiais secos como lápis de grafite, carvão, pedra negra até aos materiais líquidos/aquosos como a tinta da china, marcadores, canetas, etc. Existem diferentes graus de aderência consoante a composição de cada verniz, bem como a sua aplicação bem executada na matriz. Nalguns vernizes aderem melhor os materiais líquidos e noutros os secos, mas na generalidade qualquer material riscador tem o potencial de ser aplicável neste contexto.

A relação que o conceito de verniz branco tem com a gravura é motivada pelas possibilidades que este permite a nível do desenho. Existem uma série de situações em que a intersecção destas duas técnicas nos impele a contemplar a hipótese de serem usadas em simultâneo. Temos, por exemplo, o caso da ponta de prata, associada à produção de miniaturas concentradas na França e Inglaterra durante o século XVI, tem neste período como maior pólo de produção os Países Baixos¹⁵. Sabe-se que Hendrik Goltzius, também holandês, executou todos os seus desenhos a ponta de prata sobre pranchas *tafeletten*¹⁶. Em relação ao *tafeletten*, de enorme popularidade nos Países Baixos durante a vida de Rembrandt, assume-se que era utilizado como um substituto do papel. Sabe-se ainda que Rembrandt servia-se destas mesmas pranchas para realizar desenhos in situ, maioritariamente paisagens, que mais tarde iria converter em gravuras. A similitude a nível de grafismo entre os desenhos a ponta de prata e as águas-fortes, sugerida por Camp, levam-nos também a concluir que a probabilidade da sua utilização em simultâneo é alta¹⁷.

14) Wetering, E. (1997) *Rembrandt: The Painter at Work*. Amesterdão: Amsterdam University Press, p. 71

15) Ver: Sell, S., Chapman, H., Schenck, K., Bartrum, G., Hand, J. Camp, A., Weber, B., Russel, J., Rayner, J., Bescoby, J. (2015) *Drawing in Silver and Gold: From Leonardo to Jasper Johns* Princeton: Princeton University Press, p. 145

16) Sell, S. et al, 2015, p. 146

17) "The use of silverpoint in the sixteenth and the seventeenth centuries (...) seems to have shifted into printmaking (...)" Sell, S. et al, 2015, p. 145

A capacidade que este verniz tem em casar de uma forma tão eficaz o desenho e a gravura tem, então, um potencial investigativo tremendo e é efectivamente a característica de maior interesse desta técnica, que acaba por ser fundamentado não só pela revisão histórica como pelos exercícios práticos.



Figs. 12 - "Diana at the Bath", Rembrandt, 1630-1631

Esquerda cima: desenho a giz negro e aguada castanha

Direita cima: gravura, água-forte, 1631

Direita: Verso do desenho

Exemplo apontado por Olenka Horbatsch, para fundamentar o uso do verniz branco por Rembrandt. O verso do estudo está coberto por uma substância negra, tipo giz, que se assume ter servido para decalcar directamente para a superfície branca (o verniz branco) que iria cobrir a matriz.



Fonte: [<https://blog.britishmuseum.org/rembrandts-depictions-of-women/>]



Fig. 13 - Rembrandt van Rijn, Landscape with a Hay Barn and a Flock of Sheep, 1650, 8.5 x 17.4 cm. Especula-se que Rembrandt terá realizado paisagens em pranchas de *tafeletten* que transportava consigo¹⁸. Foram feitas então uma série de experiências para testar o uso do verniz branco numa situação ao natural, in situ. Exemplos na vertente prática deste manual. Fonte: Cooper Hewitt, [<https://collection.cooperhewitt.org/objects/1844933>]

18) Wetering, E. (1997) Rembrandt: The Painter at Work. Amesterdão: Amsterdam University Press, p. 70

Prática

Materiais

Frascos de vidro

Goma arábica

Carbonato de cálcio

Cola de pele de coelho

Água

Contentor metálico

Fonte de calor

Óxido de zinco ou branco
de titânio

Tecido de nylon

Fel de boi

Cola de vaca (em
estado sólido)



Ao longo da história da técnica da água-forte, os vernizes vão ficando mais compósitos, complexos e sofisticados, sendo uma das suas variantes o verniz branco, constituído por uma primeira camada de verniz aplicado à bola ou a pincel e uma segunda camada branca. Peter Paul Rubens, numa carta a Peter Van Veen descreve-a como uma “pasta branca”, mas a sua designação generaliza-se como verniz branco. De notar, o uso do mesmo verniz é associado a gravadores como Hercules Segers e Rembrandt Van Rijn. Aqui apresentam-se os resultados de uma sistematização tecnológica em torno das possíveis variantes, em que se verifica como tornar a prancha mais próxima do papel. Às formulas de envernizamento descritas nos manuais de gravura acrescenta-se a tentativa de aproximação ao caderno de notas apagável, usado no renascimento. Incorporando as imprimações das técnicas do desenho sobre papel e também as identificadas para a preparação de blocos de notas apagáveis, para obter um acabamento do metal como se de papel se tratasse, o que se comprova é uma continuidade de processos e materiais a servirem de base à experimentação na gravura.

Neste capítulo iremos demonstrar como:

- 1 - Aplicar o verniz de base: verniz líquido ou verniz bola;
- 2 - Preparar e aplicar o verniz *tafeletten*;
- 3 - Preparar e aplicar verniz para ponta de prata;
- 4 - Preparar e aplicar verniz branco de Rembrandt.

1 - Aplicar o verniz de base: verniz líquido ou verniz bola

(em breve)

2 - Verniz tafeletten

Materiais

Goma arábica
Carbonato de cálcio



Goma arábica com densidade apropriada para a prática da técnica litográfica: 300g para 1 litro de água



Goma arábica diluída, para a produção do verniz *tafeletten*: 120g-150g para 1 litro de água.



#1

Seguindo a receita de De Mayerne (1573-1655) colocar uma porção de goma arábica diluída dentro de um frasco de vidro.



#2

Adicionar uma porção de carbonato de cálcio e misturar os 2 ingredientes até se obter uma mistura homogênea (espécie de água branca) e está pronto para aplicar.

NOTA 1: O rácio entre goma e pigmento deve ser ajustado consoante os resultados que se pretendem. Por exemplo, quanto mais aguada é a solução, mais tendência tem a estalar e quando isso acontece, não só estala a camada de *tafeletten*, como também a de verniz duro. Se for muito difícil obter uma consistência adequada, mais condensada sugere-se a adição de um pouco de cola animal (do tipo da que é usada para o verniz de Rembrandt - pág. 94).

NOTA 2: Quando se armazena o verniz *tafeletten* e se espera algum tempo até utilizar de novo cria-se um depósito de carbonato de cálcio no fundo do jarro, que se separa da água. Para utilizar de novo é preciso misturar outra vez.



Aspecto de uma chapa envernizada previamente com verniz duro e com o verniz *tafeletten* aplicado por cima.



Desenho a sanguinea e grafite sobre verniz *tafeletten*,



Esquerda: desenho a caneta gel sobre verniz *tafeletten*.
(imagem espelhada)

Direita: prova impressa, resultante do desenho à esquerda.



Prova impressa a partir da técnica do verniz *tafeletten*.

3 - Verniz para ponta de prata

Materiais

Cola de pele de coelho
Água
Contentor metálico
Fonte de calor

Óxido de zinco ou branco de titânio
de titânio

Tecido de nylon
Frasco de vidro



#1

Dissolver 3,5g de cola de pele de coelho em 170 ml de água fria e deixar repousar durante uma hora.



#2

Colocar o preparado anterior em banho maria (aproximadamente a 50 graus) e misturar bem.



#3

Retirar o preparado do calor e adicionar imediatamente os 114g de pigmento branco, preferencialmente óxido de zinco ou branco de titânio e misturar até se dissolver totalmente.



#4

Coar a mistura preparada previamente, por exemplo, utilizando um tecido de nylon para esse efeito.



#5

Transferir e/ou destilar para um frasco de vidro limpo.

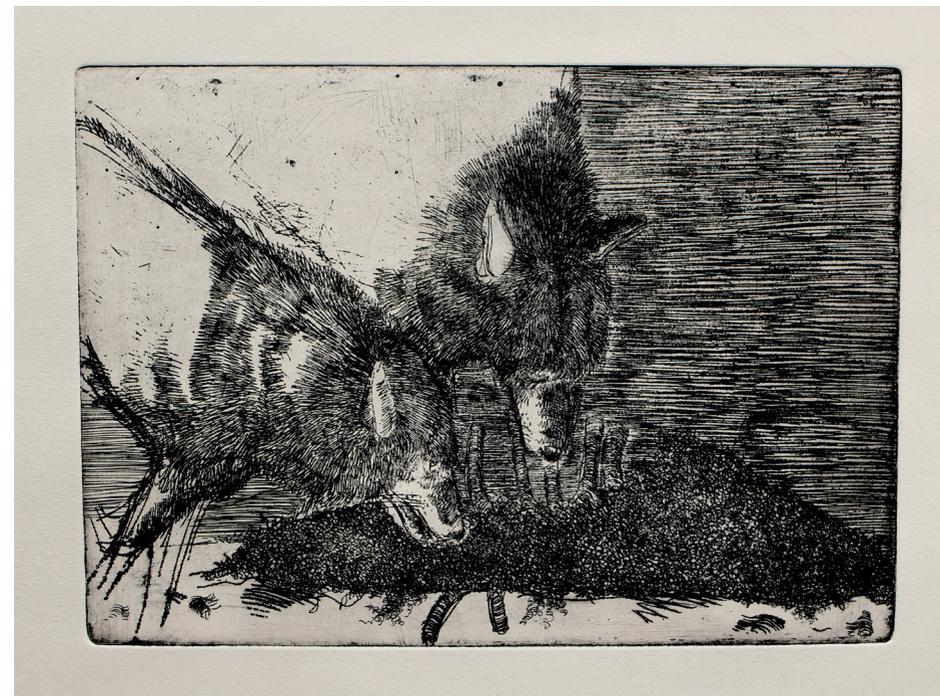
Pode-se variar o preparado base no tipo de cola, por exemplo utilizando cola de vaca e adicionando pigmento de osso.



Aspecto de uma chapa
envernizada previamente com
verniz duro e com o verniz para
ponta de prata aplicado
por cima.



Desenho a caneta de gel sobre
preparado de ponta de prata.
(imagem espelhada, para
permitir uma melhor leitura
comparativa com a prova
impressa da página seguinte)



Prova impressa a partir da
técnica do verniz para ponta
de prata.

4 - Verniz branco de Rembrandt

Materiais

Frasco de vidro

Cola de vaca (em estado sólido)

Pigmento branco

Água

Fel de boi



#1

Colocar num frasco de vidro cerca de 60/70 gramas de pele de vaca (pode ser adquirida pulverizada ou sólida e nesta receita foi utilizada a variante sólida), juntar 1 litro de água e deixar repousar entre 8 a 10 horas. A seguir aquece-se o preparado em banho-maria até se dissolver completamente. Espera-se entre 1 a 2 dias, até a substância adquirir uma consistência gelatinosa. (Receita de Antolini, D., 2010, "Quattro technique pittoriche", Verona, Libreria Editrice La Provisivendola.)



#2

Colocar uma porção de pigmento branco num frasco.



#3

Adicionar um pouco de água.



#4

Dissolver.



#5

Colocar umas gotas de fel de boi e misturar.



#6

Retirar um pouco da cola preparada anteriormente em estado sólido.



#7

Adicionar a cola ao pigmento branco dissolvido em água.



#8

Misturar bem. O verniz branco de Rembrandt está pronto!



Aspecto de uma chapa envernizada previamente com verniz duro e com o verniz branco de Rembrandt aplicado por cima.

VER MAIS EM: Rabaçal, F & Machado, G. (2020), A White Etching Ground for Drawing: An Argument for Rembrandt's Lost Ground, CONFIA 2020, Barcelos, 23-24 Outubro (online).

[<https://confia.ipca.pt/>]



Desenho a grafite sobre o verniz branco de Rembrandt. (imagem espelhada, para permitir uma melhor leitura comparativa com a prova impressa da página seguinte)



Aspecto da chapa anterior após a acidulação. De notar que o verniz branco absorve o tom azul do mordente salino.

Prova impressa a partir da técnica do verniz branco de Rembrandt.



Reconstituição da aplicação do verniz branco como ferramenta para a execução de gravuras in situ - Realização de paisagens à maneira de Rembrandt

Na imagem, os materiais utilizados. O verniz branco neste caso foi o preparado para ponta de prata.



Antes de banhar a chapa de cobre no mordente, o verniz branco deve ser removido com água.



Execução de um desenho à vista sobre matriz coberta por verniz branco.



Pormenor da impressão da gravura resultante da experiência.



Pormenor do desenho realizado, já com o cobre exposto para acidulação.

Índice de imagens

Fig. 1 - Cadernos apagáveis utilizados nos séculos XVI-XVII. Fonte: Folger Shakespeare Library

Fig. 2 - Caderno de metal/bloco de notas elaborado a partir dos “metallic memorandum notebooks”.

Fig. 3 - Chapa de metal revestida com verniz branco, utilizada por Flor de Ceres Rabaçal.

Fig. 4 - Enegrecer o recto de uma prancha com fumo libertado por lâmpada de querosene. Retirado do manual “Practical Guide to Etching”, de Manly Banister.

Figs. 5 a 7 - Ilustrações e gravuras de Flor de Ceres Rabaçal.

(restantes conteúdos serão colocados em breve)

Equipa

Investigadores séniores

Graciela Machado

Investigadores jovens

Flor de Ceres Rabaçal

Graciela Machado (coordenadora)

Professora auxiliar: FBAUP; Membro integrado: Núcleo Investigação Desenho, i2ADS; Licenciatura: ESBAP, Artes Plásticas, Pintura, 1993; Mestrado: Gravura, Slade School Fine Arts, 1996; Doutoramento: Desenho, Facultad Bellas Artes Universidad, País Vasco, 2007. Bolseira: Fundação Calouste Gulbenkian e FCT.

Coordenadora Pure Print, Encontro Internacional Gravura (2013-2018).

Mobilidades: Iceland Academy of Arts, Universidade Granada, Universidade Complutense, Universidade Vigo, Oslo National Academy of Arts, Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Wrocław.

A sua atividade artística centra-se sobre a prática da gravura e questões de exploração do tempo, tecnologia e paisagem e expõe com regularidade.

Desenvolveu residências artísticas: Art Studio Itsukaichi, Japão; Franz Masereel Centrum, Bélgica; Oficina Gravura Bartolomeu Cid dos Santos, em Tavira.

Flor de Ceres Rabaçal (mestranda)

n. 1995, Lisboa

Licenciatura em Artes Plásticas (ESAD.CR, 2017).

Mestrado em Artes Plásticas – Desenho (FBAUP, 2020).

Mobilidade: Erasmus+, Accademia di Belle Arti di Venezia, Pittura (2016/2017).

Publicações: artigo+conferência: "A White Etching Ground for Drawing: An Argument for Rembrandt's Lost Ground" em "CONFIA2020", Barcelos, 2020 (por publicar/em curso)

Exposições: Exposição Colectiva "Alunos 2017/18: Desenho de Modelo Nu", Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 2018; Exposição Colectiva "Opacidade e Transparência – Desenho em Contexto", Lugar do Desenho: Fundação Júlio Resende, Porto, 2019; Exposição Colectiva "Noroeste-Sudoeste: Novas Perspectivas do Desenho", Lugar do Desenho: Fundação Júlio Resende, Porto, 2019; Exposição Colectiva "Entretanto", CACE Cultural do Porto, 2020; Exposição Colectiva "Entorno", Espaço AL859, Porto, 2020.

FICHA TÉCNICA DO FASCÍCULO

Título

Manual – Vernizes branco de Rembrandt

Edição

i2ADS / FBAUP - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade - i2ADS.up.pt
/

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Coordenação editorial

Graciela Machado

Autores

Graciela Machado, Flor de Ceres Rabaçal

Comissão Científica

Ana João Romana (ESAD.CR/CIAC/LIDA)

Cláudia Amandi (i2ADS/FBAUP)

Domingos Loureiro (i2ADS/FBAUP)

Fernando Quintas (VICARTE/FBAUL)

Graciela Machado (i2ADS/FBAUP)

Jorge Marques (i2ADS/FBAUP)

Paula Almozara (PUC-Campinas)

Pedro Maia (i2ADS/FBAUP)

Regina Lara (UPM-São Paulo)

Rosa Venâncio (IPVC/ESTG)

Sofia Torres (i2ADS/FBAUP)

Soraya Vasconcelos (ICNOVA/U. Lusófona)

Teresa Almeida (VICARTE e i2ADS/FBAUP)

Design

Márcia Novais / Mariana Marques / Giulia Ferrigato

Catarina Marques da Cruz (inserção de conteúdos)

Fotografia

Flor de Ceres Rabaçal, Marta Belkot

Projetos

Ground Lab / Pure Print, 2020; Tese intitulada “Desenhar no metal: a gravura como meio de representação da violência”, da autoria de Flor de Ceres Rabaçal e desenvolvida no âmbito do mestrado em Artes Plásticas, com especialização em Desenho, FBAUP, sob orientação de Graciela Machado, 2020.

Tiragem

(...)

ISBN

000-000-000-000-0