



CONTRASTES SIMULTÂNEOS FERNANDO ALBALUSTRO

ORGANIZAÇÃO
ENELÉO ALCIDES

CONTRASTE S SIMULTÂNEOS

FERNANDO ALBALUSTRO

ORGANIZAÇÃO
ENELÉO ALCIDES

EXPOSIÇÃO

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM - MIS/SC
08/05 A 06/07/2025

CURADORIA

ENELÉO ALCIDES

CATÁLOGO

**PROJETO EDITORIAL, ORGANIZAÇÃO,
TEXTOS, FOTOS E EDIÇÃO DE IMAGENS**

ENELÉO ALCIDES

PROJETO GRÁFICO

GABRIELA MOURA

ENELÉO ALCIDES

PRODUÇÃO GRÁFICA

GABRIELA MOURA


FOTOS DA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO

MARIO OLIVEIRA

ALCIDES, Enelé (org.). Contrastes Simultâneos: Fernando Albalustro.
Florianópolis: Destempo, 2025. 102p. il color: 23 x 28 cm.

ISBN 978-65-01-54642-2

1. Catálogo de arte contemporânea. 2. Teoria da cor. 3. Exposição
Contrastes Simultâneos. 4. Colagem

- 
- 05** **Das cores das sombras à refração do arco-íris**
Eneléo Alcides
- 11** **Não é branco, não é preto e cinzas coloridos**
- 19** **Concentrações cromáticas**
Fernando Albalustro
- 22** **Extensão das nuances das cores**
- 45** **Sobre o pensamento cromático de Fernando Albalustro**
Rosângela Cherem
- 52** **Contrastes complementares**
- 61** **Transcolorações**
Raul Antelo
- 66** **Especto cromático e Lapidações cromáticas**
- 74** **Contrastes simultaneos 1,2 e 3**
Alexandre Keller Albalustro
- 76** **Passagens de nuances cromáticas**
- 86** **Argentina e Ouros**
- 92** **Autoretrato - contrastes em tom maior e
Autoretrato em cor não absoluta**
- 97** **Processo de criação e fatura das colagens**
- 102** **Fotos da abertura da exposição**
Mario Oliveira



DAS CORES DAS SOMBRAS À REFRAÇÃO DO ARCO-ÍRIS

ENELÉO ALCIDES

Nuvens são coloridas, sombras são coloridas, brancos, pretos e cinzas são igualmente coloridos. Em seu processo artístico, Fernando Albalustro articula sua pesquisa sobre a extensão das nuances das cores, a inter-relação entre cor luz e cor pigmento, os contrastes simultâneos e as fragilidades fisiológicas da visão humana que interferem e transformam nossas percepções.

Usando paletas de cores bem delimitadas, sua série intitulada *Extensão das nuances das cores* permite entrever o limiar em que a cor passa de uma família à outra. E mais, o quanto essas cores resistem à saturação e à dessaturação, antes de adquirirem particularidades distintas. É assim que a família dos azuis se mostra mais extensa, permitindo uma ampla gama de gradações entre claros e escuros, enquanto a família dos vermelhos logo perde prominência e adentra às famílias dos rosas, laranjas e marrons.

De sua compulsiva produção, o recorte da montagem no Museu de Imagem e do Som de SC, aberta ao público entre 08/05 e 06/07/2025 e registrado neste catálogo, reúne obras de dez famílias do espectro eletromagnético, formadas por cores primárias, secundárias e terciárias; três famílias de cores neutras, da série *Não é Branco, não é preto e cinzas coloridos*; duas obras da série em que investiga cores com aparência metálica; a obra *Lapidações cromáticas*, representando a série sobre refração das cores em superfície translúcidas e uma obra de cor rompida, marrom, exibida generosamente ao lado de um vídeo que revela os detalhes do seu processo de fatura.

As obras são compostas por imagens midiáticas capturadas a partir da sua característica tonal. O interesse nas imagens não tange o seu significado e sim a sua representação de matiz, privilegiando as passagens dos tons mais fechados aos mais vibrantes, sem que o olhar perca a identificação de que se trata de uma única família de cor.

A primeira série, feitas entre 2010 e 2018 com papel colorido coletado em longas pilhas de revistas, coincide com os últimos momentos em que essas publicações fizeram parte do cotidiano, antes do mercado editorial, gradualmente, substituir as impressões pela versão digital. Nesta fase, o artista dá início ao processo de localizar imagens compostas de uma única cor, recortá-las, separá-las de acordo com os seus matizes e depois usá-las como quem usa tintas dispostas em uma paleta, recompondo cuidadosamente as passagens tonais. Os fragmentos midiáticos são sobrepostos e colados de acordo com sua proximidade tonal, como se fossem gestos de pinceladas.

Uma espécie de *tromp l'oeil* se abre e a obra se transforma dependendo da distância em que é vista. De longe, as passagens das nuances se destacam, como expressão que privilegia o campo abstrato da cor. De perto, uma profusão de elementos permite reconhecimentos afetivos, porque muitas das figuras usadas fazem parte do nosso repertório imagético. Como o colorido apropriado das revistas são efêmeros, necessário finalizar o trabalho com um minucioso registro fotográfico e impressão. Aqui acontece uma espécie de xarada: colocadas lado a lado, matriz e trabalho final, é um desafio aos olhos perceber qual é qual. Nesta série, somente o passar dos anos afastará, por desbotamento, a matriz com as colagens da obra finalizada por impressão. Por último, qualquer alteração de cor na luz do ambiente metamorfoseia a cor pigmento da obra. Fenômeno que pode ser mais bem contemplado na obra *Autoretrato em cor não-absoluta*, feita especialmente para a exposição de 2025.

As produções mais recentes desdobram o processo, agora recorrendo a imagens digitais apropriadas ou produzidas. A série *Contrastes complementares* parte do recorte digital de imagens que concentram matizes sem variações tonais e com características cromáticas do mesmo valor. Na expografia proposta, a série está disposta em sete pares de cores complementares ou opostas, gerando os contrastes simultâneos e a saturação do olhar. A concepção dessa série se constitui como anverso da série anterior. Naquela, o artista buscava a variação máxima dentro de uma mesma família de cor. Nesta, a busca é por imagens com matizes tão próximas que acabam por compor um bloco uniforme, maciço, solido, sendo necessário muito mais esforço visual para se distinguir as centenas de imagem que formam cada obra, mesmo quando vistas de muito perto.

Percebemos nestas duas séries dois modos de produzir, ao mesmo tempo distintos e análogos. Apesar de uma buscar a extensão e outra a concentração, de uma série recorrer a fatura manual enquanto outra dispõe de materiais e instrumentos digitais, a questão e o gesto em ambas são os mesmos. O olhar apurado para localizar e identificar figuras que possuem apenas um matiz; o recorte cirúrgico de cada imagem; a acumulação e posterior separação do material em bandejas ou pastas, classificadas pela sua singularidade. Preparação necessária para só então se iniciar uma composição precisa, com uma técnica de colagem tão cuidadosa que torna um desafio perceber qualquer recorte. Há de se frisar que nenhuma manipulação da cor é realizada pelo artista, nem manual, nem digitalmente. Seu desafio é justamente encontrar imagens com cores específicas e usá-las com sua aparência original.

Nas novas séries que desenvolve, representadas neste catálogo pelas obras *Espectro cromático e Lapidações cromáticas*, o artista concilia os dois processos anteriores. Primeiro fotografa ou captura imagens digitais, depois as imprime em papel de longa durabilidade, para só então recortar manualmente as figuras impressas, separá-las por matiz e executar a meticulosa colagem manual.

Continuando a longa linhagem de artistas e pesquisadores que acolhem a cor como questão central do seu trabalho, Fernando, desde muito cedo vem aperfeiçoando uma leitura singular para os fenômenos ópticos. Esse fascínio faz parte do seu dia a dia. Com um olhar típico de antropólogo, estranha os padrões culturais de percepção, classificação e nomeação das cores justamente para compreendê-los e torná-los familiar. Com o pensamento de um arqueólogo, escava e cataloga as várias camadas envolvidas tanto no uso cotidiano das cores, como nas sobreposições históricas das remodelações de objetos e arquitetura. Como um naturalista, não passa despercebido pelas cores e texturas da natureza ao redor; fungos, insetos, alimentos, pigmentos naturais, pedras, terras, céu e água; observando igualmente os balanços de branco, as temperaturas da cor e o (des)equilíbrio gerado pelos diferentes tipos de lâmpadas usadas no espaço doméstico ou urbano. Como arquivista, há muitos anos organiza um acervo expressivo com recortes, classificados em pastas por temas e cores; mantém igualmente uma biblioteca que cresce continuamente com centenas de livros sobre cor; todos que encontra. Como professor de teoria e história da cor, traduz aos alunos princípios estéticos para cursos tão diversos quanto artes, design, moda, formação técnica em maquiagem ou cabelereiro. Como carnavalesco e estudioso dos desfiles de escolas de samba, antecipa a relação dos materiais e cores empregados nos detalhes de fantasias e alegorias com o efeito visual, harmônico ou não, que se terá tanto da proximidade da pista quanto da visão do conjunto percebida ao longe, da altura

de uma arquibancada. Como leitor de poesia e literatura, reinterpreta visualmente as referências a cores mencionadas nos escritos, como na sua série *Cores Cruzesouseanas*, não presente nesta exposição. Como artista colorista, não importa se suas fases são mais figurativas ou abstratas, mais realista ou expressivas; se trabalha com pintura, escultura, assemblagem ou colagem; a cor é elemento central na sua obra. Mesmo quando se trata do uso de lápis ou carvão ou na representação de cores neutras. Não é ao acaso que este catálogo começa com as séries, *Não é branco, não é preto e cinzas coloridos*. Afinal, os brancos são profusões de cores extremamente dessaturadas.

Álbum de família do artista

É assim que Fernando enxerga a cor ou sua ausência em tudo. Das cascas das árvores às sombras coloridas. Na forma como é absorvida ou refratada, das suas alterações quando passa através de vidros e materiais translúcidos. Percebe nuances desses fenômenos que a maioria não vê. Evidentemente essa paixão vêm da infância. Das primeiras caixas de lápis de cores e guaches que acabaram por se transformar em um atelier repleto de materiais e pigmentos. E é com esse olhar treinado e apaixonado que Fernando parte de suas inquietações com as investigações sobre croma, matiz e valor para formar poética e afetivamente verdadeiros álbuns de famílias de cores.



Small white label or plaque.





John C. Brown
John C. Brown
John C. Brown
John C. Brown
John C. Brown

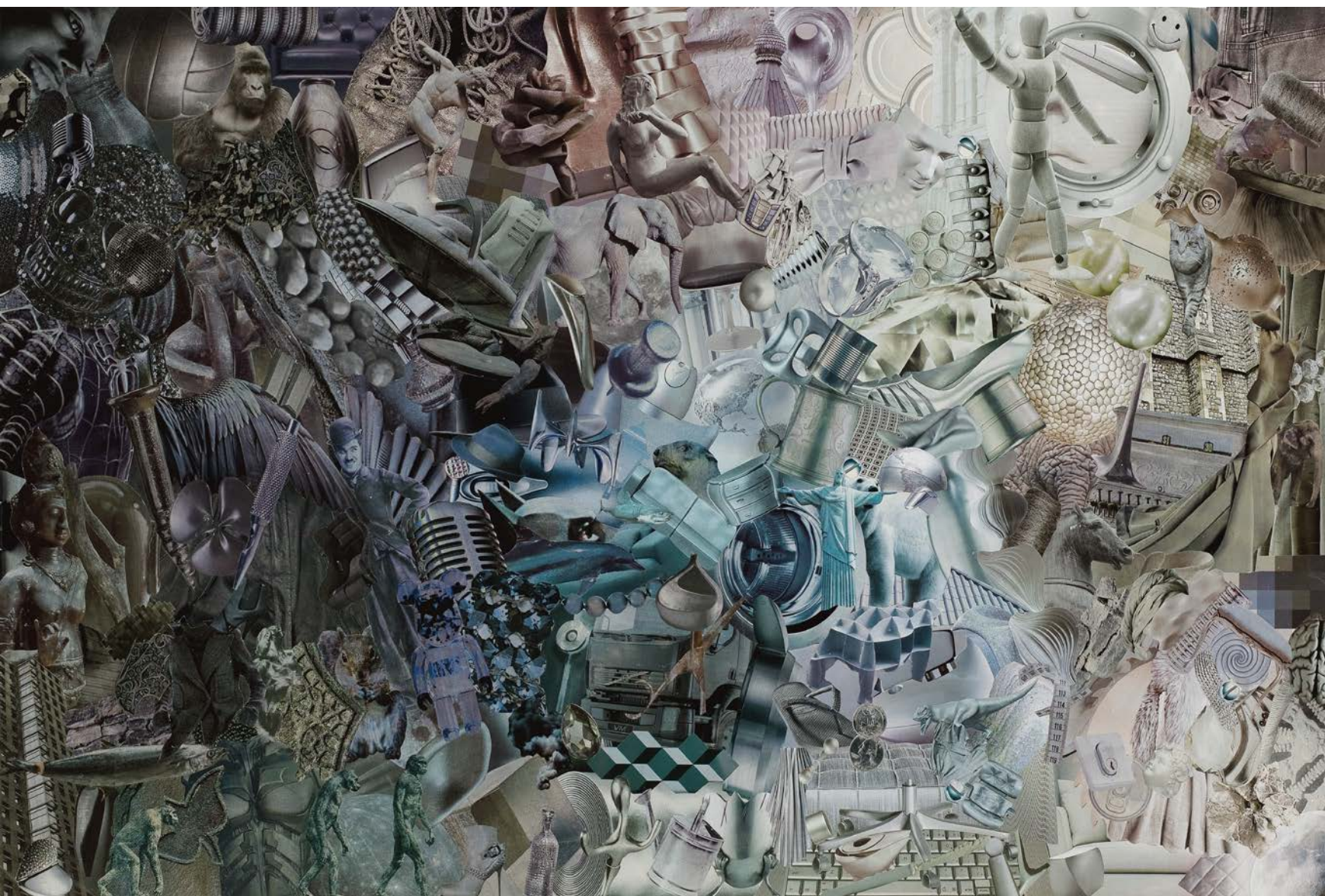
Não é branco, Não é preto e Cinzas coloridos

Não é branco foi a primeira colagem realizada em 2010, dando início à investigação da extensão das nuances das cores, durante o período em que o artista escrevia uma monografia com o mesmo tema em uma especialização de artes visuais. Curiosamente, o colorista começa sua série por uma cor neutra, mas que guarda em si, de forma extremamente dessaturada, os matizes de todas as cores. A obra denuncia ao observador que ele não está diante da cor branca, mas sim de tons dessaturados de vermelhos, azuis, verdes, amarelos e todas as suas variações, de tal forma esmaecidas que olhar as percebe como sendo uma única cor. Claro que reside aí um componente cultural. Esquimós possuem mais termos para designar o branco do que qualquer outro povo, pois seu habitat é formado em grande parte por gelo e neve. Poetas, como Cruz e Sousa descrevem poeticamente diferentes tipos de branco e a indústria trata de comercializar uma série infinita de nomenclaturas dessa cor. Ora com nomes ou números mais técnicos, como os usados para classificar tintas de parede, ora com nomes românticos e sugestivos, como os usados em esmalte de unha. Não é preto e Cinza coloridos partem da mesma percepção.

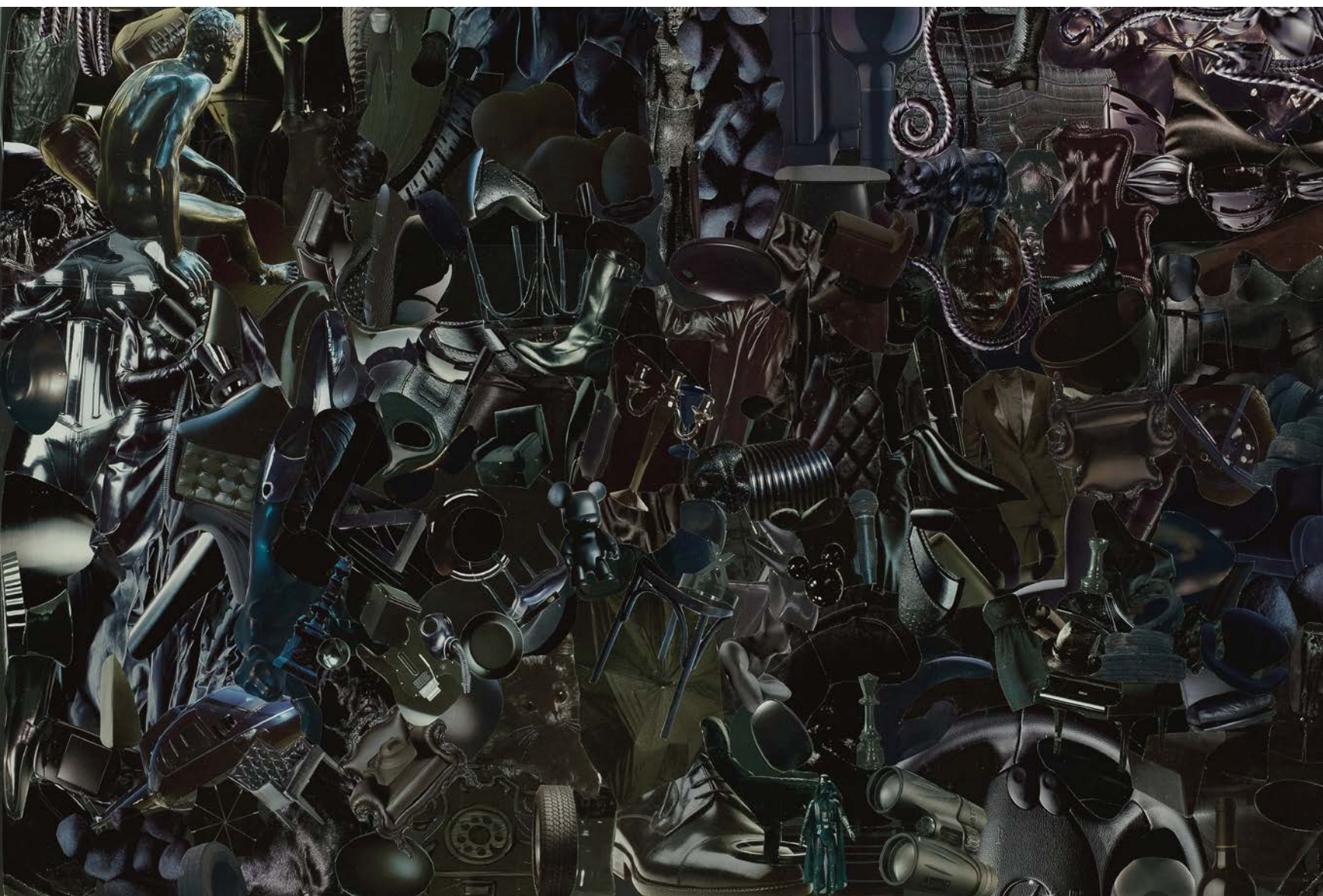














CONCENTRAÇÕES CROMÁTICAS

FERNANDO ALBALUSTRO

A exposição Contrastes Simultâneos aborda as principais questões que enfrente relacionados à cor. O problema que investigo passa por questões transdisciplinares contextualizadas com minha vivência cotidiana com as cores, tão variadas quanto específicas, indo de temas como a filologia das nomenclaturas, sobre a maneira como a cor é categorizada e nomeada em vários idiomas, à história da cor, que trata sobre os pigmentos e suas funções como portadores de significado artístico na história da arte.

Minhas inquietações resultaram em estudos e pesquisas que fundamentam as respostas para as questões atormentativas. Qual a extensão da graduação das nuances dos matizes? Como o fenômeno do contraste simultâneo atua na percepção das cores? Por que a projeção de cores-luz sobre superfícies pigmentadas alteram completamente nossa capacidade visual? Como a interação da luz em objetos translúcidos decompõe nossa interpretação visual das cores contidas neles? Encontro em teóricos da cor como Michel Chevreul, Albert Munsell, Johannes Itten, Rudolf Arnheim, Philip Ball, Israel Pedrosa, James Fox e mais recentemente José Maria Dias da Cruz, os caminhos para entender os problemas no tocante a aplicação da cor no campo da arte e as epistemologias e métodos da teoria das cores.

Foi como consequência das minhas indagações teóricas que surgiram as faturas das séries das colagens cromáticas, essenciais para que o meu ciclo produtivo se complete, também enquanto artista, para além da pesquisa e do ensino. A produção da materialidade,

como respostas aos problemas postos passa a ser inevitável e vital para a continuidade e aprofundamento do meu trabalho. A utilização da técnica de colagem, antes do resultado plástico, é um processo de auto desafio de domar as cores e deixar seus resultados perceptivos sob o meu controle.

Na exposição Contrastes Simultâneos, as obras apresentadas são compostas principalmente por colagens. Elas são realizadas por milhares de fragmentos coloridos de impressões gráficas, acumulados e colados um rente ao outro, criando uma unidade. Cada fragmento pode ser facilmente reconhecido, porém não é o significado da imagem que me interessa e sim a cor contida nele. Como um desafio de quebra-cabeça potencializado em dificuldade de encaixes, encontro para cada recorte de papel o seu lugar na montagem, de acordo com a intenção que quero dar com o acúmulo de cores, seja para delinear uma área continua de um mesmo matiz ou a variação da gradação cromática entre famílias de cores.

Essas experiências com colagens surgiram como uma estratégia didática que desenvolvi durante o período que lecionava a disciplina teoria da cor para cursos de design. Com o propósito de seduzir os alunos com a teoria da cor, para além das misturas de pigmentos, disponibilizava imagens recortadas de impressões gráficas com representações de cores para assumirem a função criativa, imprescindível na composição de painéis semânticos de ideias para os designers. De sedutor passei a seduzido, pois não pude evitar em também me debruçar em criações com os recortes coloridos. Com o tempo o recurso virou processo, técnica artística e obsessão para ser usado a meu favor na busca de obter respostas para as minhas indagações sobre os fenômenos das cores.

A primeira pesquisa cromática, utilizada para sanar uma dúvida cuja resposta não encontrei entre os teóricos abordados, resultou em dezesseis colagens, cada qual apresentando uma família de cor. Conclui que a dimensionalidade da extensão das gradação das nuances variam conforme a escala tonal. Escalas em tons maiores, ou seja, cores quentes, possuem uma gradação menor, enquanto as escalas em tons menores, cores frias, alcançam uma extensão maior de gradações de nuances. Esta conclusão soma e dialoga com Albert Munsell (1858-1918), em sua teoria dos sistemas de ordem de cores baseados em matiz, luminosidade e croma. Principalmente na relação do conceito de espaço de cor como uma área de referência para compreender a relação de cada matiz com a totalidade das outras cores adjacentes presentes.

Posteriormente adentrei em um estudo para entender o fenômeno das cores em objetos translúcidos e transparentes. A cor em superfícies translúcidas surge da interação da luz

com a matéria do objeto, onde uma parte da luz é absorvida e outra parte é transmitida, resultando na cor que percebemos. Ao contrário de objetos opacos que refletem a luz, os translúcidos permitem que alguma luminosidade passe através deles. A luz transmitida é filtrada, exibindo uma cor específica devido à absorção seletiva de certos comprimentos de onda. Para compor a visualidade do estudo, escolhi usar imagens de pedras translúcidas lapidadas de matizes variados, compondo um vórtice concordante com o espectro eletromagnético da decomposição das cores-luz enxergadas pelo olho humano.

Uma categoria proposta por um autor que estudo serve de nome para a exposição. A teoria de Michel Chevreul (1786-1889) sobre o contraste simultâneo propõe que uma dupla de cores complementares, tomadas com igual valor, ou seja, com o mesmo grau de brilho e luz, dispostas em justaposição, causam uma intensidade tão violenta que dificilmente os olhos humanos suportam olhar muito tempo para a composição. Para Chevreul, o contraste simultâneo é o efeito de cor inverso à mistura. Cores vibrantes vistas lado a lado tendem a se separar visualmente, aumentando sua diferença de matiz ao longo do tempo de visualização, de forma previsível. Esse fenômeno é potencializado quando as duas cores complementares ou muito contrastantes são colocadas lado a lado, afetando-as mutuamente, fazendo com que cada uma pareça mais vibrante, mais escura ou mais clara do que realmente é ou até mesmo alterando seu tom percebido. Este efeito é um fenômeno psicológico, resultado da forma como o nosso sistema visual interpreta as cores. Este princípio é usado deliberadamente na exposição Contrastes Simultâneos com pares de colagens de cores vibrantes. Esta proposta vai no sentido contrário ao que se deve fazer nas composições que buscam alcançar uma harmonia cromática. Ao estabelecer uma linha de contato com cores tão dispare, provooco o espectador ao desconforto visual, ao mesmo tempo que quero atentar o olhar para o fenômeno da modificação que áreas coloridas parecem sofrer na composição física dos matizes e valores, das respectivas duplas de cores, quando observadas simultaneamente.

Cada cor é um universo em si. A vasta influência que as cores exercem sobre nós e o poder que elas têm de moldar nossos pontos de vista e experiências expressam suas complexidades. As cores não são apenas tons visíveis, mas sim entidades com suas próprias características e significados. Cada cor possui um conjunto único de associações culturais, psicológicas, filosóficas, sociais, simbólicas científicas e artísticas, influenciando como percebemos o mundo ao nosso redor e interagimos com ele. Tenho a intensão de continuar propondo reflexões sobre as cores em diferentes aspectos físicos e visões, como percepção do mundo e parte integrante da experiência humana, por meio de diálogos interativos entre as faturas e os observadores, o corpo e o espaço, a luz e a cor.

Fernando Albalustro é artista visual pesquisador da cor residente em Florianópolis, SC. Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Udesc; Especialista em Artes Visuais – Cultura e Criação e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Udesc na linha de Teoria e História da Arte

Extensão das nuances das cores

Nesta série o artista investiga o limiar em que uma cor atravessa de uma família a outra. E mais, o quanto essas cores resistem à saturação e à dessaturação antes de adquirirem particularidades distintas. Coletando imagens com o máximo de nuances possíveis dentro de um único matiz e as dispondo lado a lado em sua obra, em passagens tonais que lembram gestos de pincelas abstratas, Fernando revela questões interessantes, como a de que a família dos azuis se mostra mais extensa, permitindo uma ampla gama de gradações entre claros e escuros, enquanto a família dos vermelhos logo perde prominência e adentra às famílias dos rosas, laranjas e marrons. Entre 2010 e 2018, diversas séries foram concebidas utilizando papel colorido coletado em longas pilhas de revistas, momento que coincide com a gradual mudança das edições, que passam de majoritariamente impressas para a ênfase no virtual. O interesse nas imagens não tange o seu significado, mas as passagens das nuances que são observadas de uma certa distância, privilegia aqui o campo abstrato da cor. Contudo vista de perto, uma profusão de elementos permite reconhecimentos afetivos, porque muitas das figuras usadas fazem parte do nosso repertório imagético. Como as imagens apropriadas das revistas são efêmeras, necessário finalizar o trabalho com um minucioso registro fotográfico da matriz das colagens e a impressão da obra em papel fotográfico de longa duração. Para a exposição, matrizes e obras finais foram embaralhadas e é um desafio aos olhos perceber qual é qual.







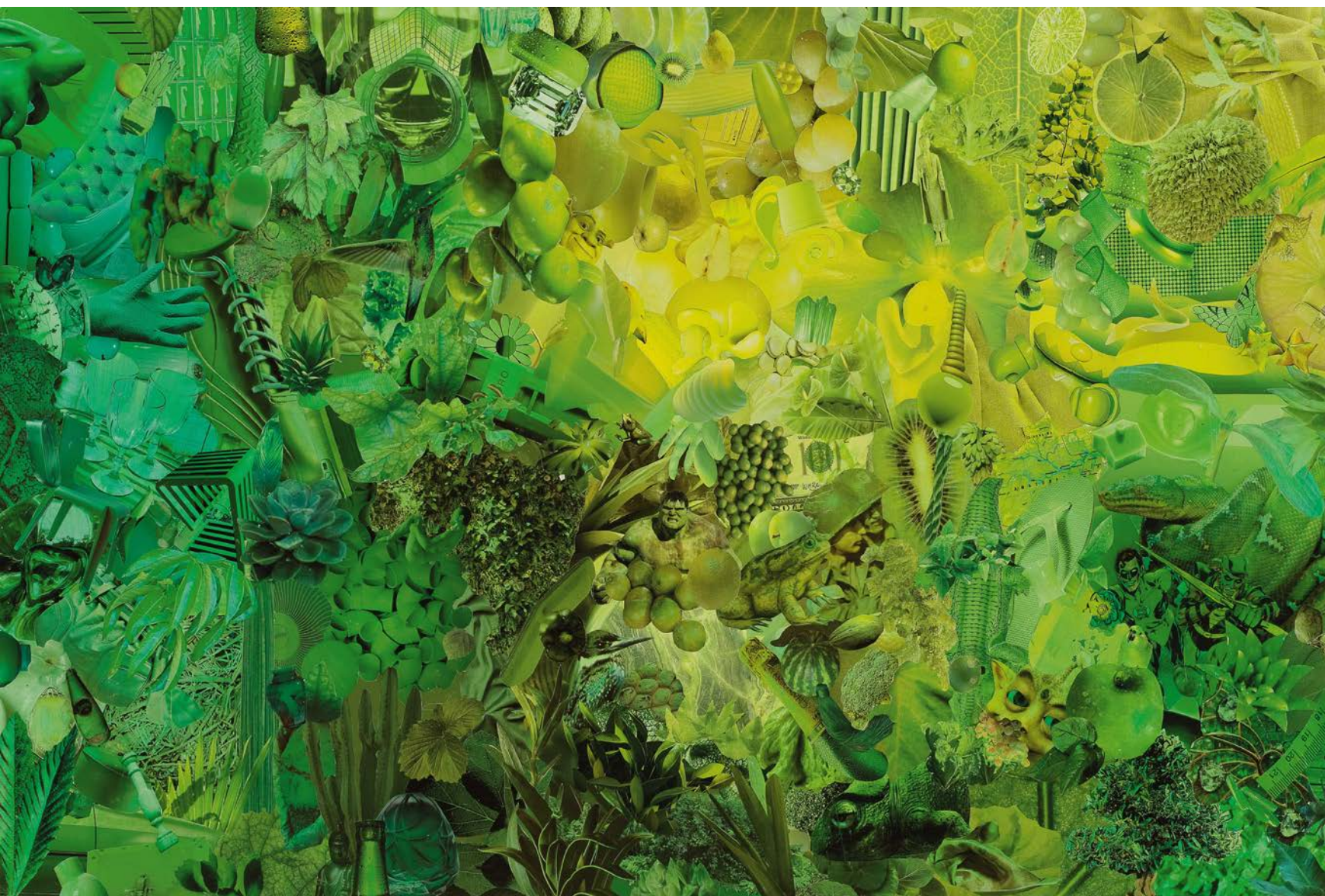












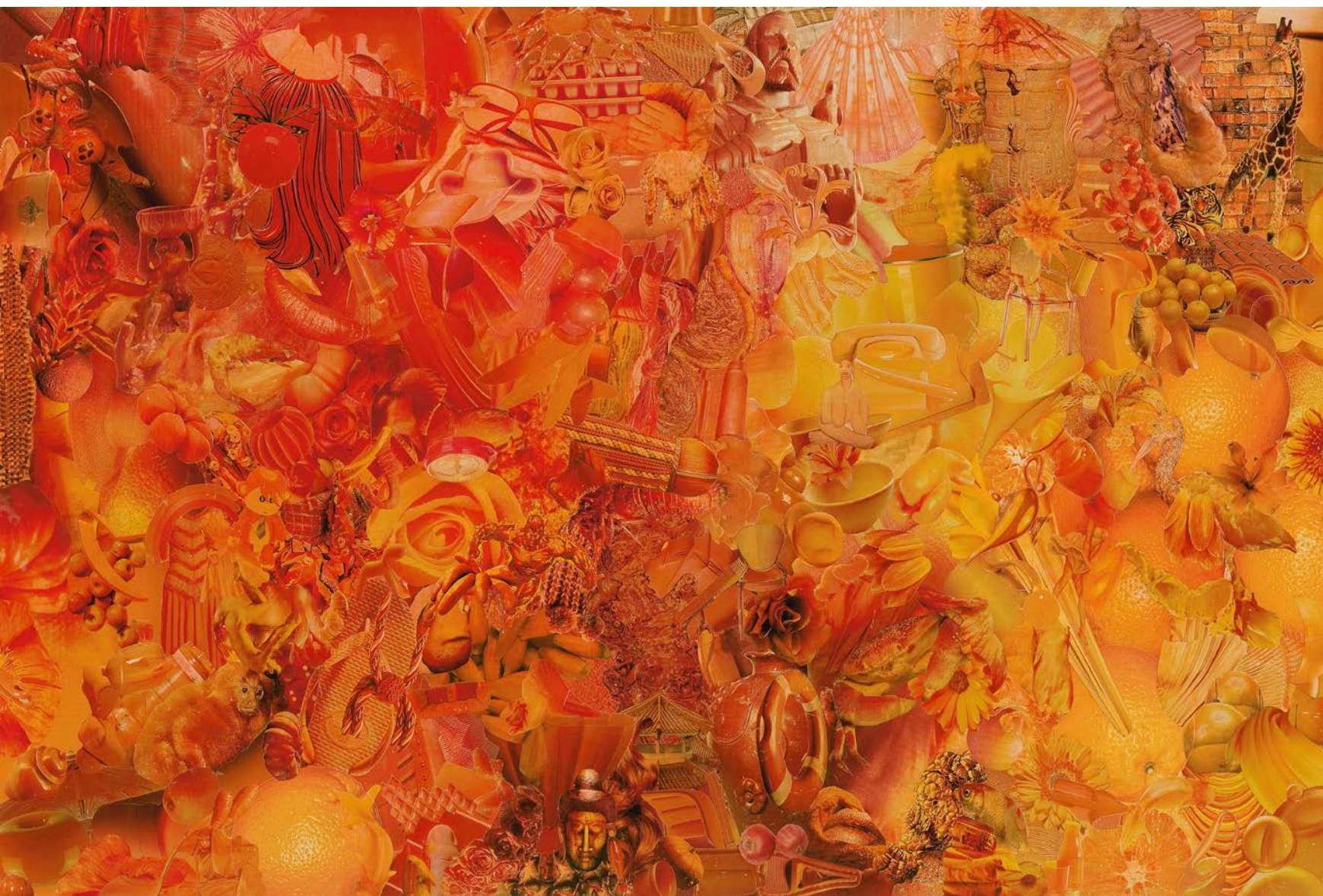


























SOBRE O PENSAMENTO CROMÁTICO DE FERNANDO ALBALUSTRO

ROSÂNGELA CHEREM

Um caso que vem de longe.

O dia era chuvoso e monocromático, a tarde de sábado enchia o museu de criancinhas barulhentas que corriam, dividindo os visitantes entre o ímpeto de contê-las e o propósito de desfrutar da exposição¹. O ambiente era um pouco agitado, mas parecia pleno de vida. Muitos paravam diante das obras, talvez tentando encontrar alguma narrativa entre as colagens, só revelada aos observadores imaginativos e atentos. Mas o que colocavam no lugar deste esforço quando se davam conta de que não havia enredo, nem sequência e nem hierarquia, destacando-se apenas a sutileza das composições cromáticas? Impossível não pensar com curiosidade pelo que seriam atraídos os olhos daqueles casais e daquelas famílias. Salvo alguns poucos conhecidos, a maioria parecia não perceber nem o artista e nem seu curador caminhando com um pequeno grupo, enquanto conversavam sobre o fenômeno das cores como principal assunto expositivo.

Foi assim que, no burburinho daquele ambiente, Fernando Albalustro comentou sobre os livros de colorir que ganhara na infância como parte de suas lembranças mais remotas. Costumava observar com curiosidade e interesse a mágica que fazia surgir as cores por meio de um pincel molhado em água que se esparramava pelas páginas. Esta vivência, semelhante ao que Merleau-Ponty² chamou de sensação colorante, causava na criança um interesse que persistiu ao longo de sua vida adulta como professor de Teoria da Cor e Fundamentos da Linguagem Visual em cursos técnicos no Senac-SC. Destas disciplinas

¹ **Contrastes Simultâneos**. Exposição de Fernando Albalustro com curadoria de Eneléo Alcides. Museu da Imagem e do Som de SC, Florianópolis-SC; 8 de maio a 6 de julho de 2025.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. O entrelaçamento, o quiasma. In: **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva; 2003.

desdobraram-se os exercícios de epistemologia das cores, por meio de painéis semânticos como atividade para que seus alunos de cursos de Design de moda e de Design de interiores pudessem escolher suas referências e paletas. Nesta empreitada também nasceram os exercícios de colagem, cujo mais seduzido era o próprio docente.

Uma exposição com diversas questões.

Na sala 01, ao longo de toda extensão da parede à esquerda de quem entra, ocorre o encontro com dez trabalhos de colagem³, sendo três originais e os demais impressões que foram fotografadas em partes para poder manter uma maior precisão quanto à calibragem cromática de cada obra. Este esforço cuidadoso, com a contratação de um fotógrafo especialista, resultou no fato de que as cores das colagens reproduzidas se mantiveram mais fiéis do que os próprios trabalhos originais, os quais acabaram desbotando com o passar dos anos, confirmando assim, um dos benefícios da reprodutibilidade técnica. Além de um tempo para reconhecer o espectro de matizes que cada trabalho prioriza, cada um deles também pede uma relação de aproximação e distanciamento com o corpo, um modo de observar ora a variação das cores dentro de um mesmo espectro cromático em cada tela, ora os detalhes figurativos dos fragmentos que compõem as colagens feitas com a precisão de um minucioso ourives. Ao seguir passando pelas telas, as nuances vão sendo reconhecidas.

Preocupados com a menor porção das coisas que constituíam o universo, os antigos gregos a reconheciam numa partícula indivisível a que chamavam de átomo. Para Fernando Albalustro a menor porção que compõe seus quadros é o fragmento de cada recorte que se transforma em colagem. Um importante detalhe ser considerado é que esta porção não pode ser tão grande, de modo que as figuras recortadas ganhem predominância, nem tão pequena, de modo que as formas criteriosamente escolhidas se percam completamente no mar das cores. Assim, nada ali é acidental, há um trabalho rigoroso de premeditação em busca da justa medida, espécie de *apeiron* a ser definido para que o corpo possa se posicionar diante de cada trabalho, dando ao olhar o devido tempo de assimilação, permitindo-se surpreender tanto com a elaboração das matizes, como com a construção das nuances. Porém, não se trata de um evento em que a percepção ocorre em função da mera relação olho e mente, ou forma e conteúdo, como consideravam os teóricos da *gestalt*, mas o interesse do artista parece mais inclinado para uma fenomenologia do corpo em movimento, que ora se dirige mais para a frente ou para trás, ora se desloca para os lados, buscando observar outras mudanças que ocorrem nas demais obras da mesma série.

³ ALBALUSTRO, Fernando. Investigação sobre a extensão das gradações das nuances das cores. Série com dezesseis colagens, 94 cm x 60 cm, 2010-2015. Acervo do artista.

Por sua vez, pelo lado direito do mesmo ambiente, quatro telas de led⁴ fazem o trabalho antes demandado ao corpo do observador, sendo que agora são as imagens que aproximam e distanciam as figurações, mostrando as passagens de cor vermelha ao violeta, do azul ao verde, do branco ao cinza, e do amarelo ao laranja. Assim o ritmo de compreensão é controlado, privilegiando não o tempo orgânico de cada espectador, mas atendendo a duração de tempo que corresponde à demonstração da imagem digital. Se um olhar acostumado a este tipo de dispositivo tecnológico é solicitado, ainda assim, o problema encarado pelo artista consiste e persiste em responder de modo diferente à questão sobre o entendimento das matizes em cada tela e das nuances ao longo do conjunto das telas. Desse modo, se de um lado da sala cada pedacinho colado pode ser concebido como uma pincelada, no outro lado o menor fragmento pode ser concebido como um pixel.

Na sala 02, olhando à esquerda de quem entra, chegamos ao primeiro autorretrato⁵ feito pelo artista na mesma técnica de colagem, cujo espectro de cores quentes segue do amarelo ao violeta, evidenciando um olhar atento e sensível para as passagens cromáticas por meio de contrastes. Do outro lado desta sala quadrilátera, sete colagens mostram as cores opostas, sendo cada obra dividida pelo meio no sentido horizontal, produzindo contrastes específicos como entre azul e amarelo numa, púrpura e verde na outra, depois vermelho e ciano⁶ e assim por diante. Trata-se de uma demonstração do mesmo raciocínio, um outro modo de mostrar para o espectador aquilo que ele observou no quadro com colagem sob o tema do autorretrato do artista. Semelhante proposição continua na sala 03, por meio do vídeo⁷, onde é a luz que comanda sem o controle do olho, concedendo ao mesmo autorretrato uma outra surpresa colorante.

Neste mesmo ambiente, à esquerda de quem sai, vemos um vídeo que funciona não como obra, mas como registro sobre como acontece a fatura, desde a seleção das revistas e das páginas que serão destacadas, bem como a escolha das formas que irão compor um trabalho. Tudo se passa diante de nossos olhos, como se a mágica da criação estivesse sendo revelada. Ocorre que a cor não parece tão bonita como as outras, pois se trata das matizes do marrom, fazendo que o espectador suspeite que o resultado será mais monótono, diferindo da maioria das obras expostas. Assim, já de saída, abastecidos pelo colorido dos trabalhos, quase não percebemos o resultado deste mesmo vídeo, que se apresenta na obra finalizada bem ao seu lado, dotada de uma sutileza cromática que a distingue das demais, exatamente porque as variações pedem um olhar muito atento para as colorações mais sombrias. Assim, somos levados a retornar ao vídeo, assistir a firmeza dos recortes, o capricho com que a cola é manuseada e a habilidade com que as figuras vão sendo justapostas. Mas o que são aqueles dedos escuros de tinta se não houve manuseio aparente deste tipo de material? É só neste momento que uma outra confiança

4 ALBALUSTRO, Fernando. *Passagens cromáticas*. Quatro vídeos, 2025. Acervo do artista.

5 ALBALUSTRO, Fernando. *Autorretrato contrastes em escalas de tom maior*. Colagem sobre tela, 100 cm x 70 cm, 2016,

6 ALBALUSTRO, Fernando. *Contrastes Simultâneos*. Série de sete quadros com quatorze colagens digitais, 70 cm x 50 cm, 2025.

7 ALBALUSTRO, Fernando. *Autorretrato em cor não-absoluta*. Vídeo 06', 2025. Acervo do artista.

é feita pelo próprio artista que, casualmente, nos acompanha e explica algo extra- vídeo: foi preciso o uso de canetinhas escuras para que nenhuma pequeníssima linha branca do papel aparecesse, comprometendo a perfeição buscada como parte do resultado final do trabalho. Pronto, agora temos a revelação total do constructo da obra, mas ainda assim, sabemos que não estamos aptos a refazê-la e este talvez seja o mistério: tudo que parece espantosamente fácil na fatura de uma obra, definitivamente não o é.

Voltando à sala 01, ainda podemos perceber o modo como o artista coloca desafios para realizar suas experimentações cromáticas, seja como um díptico em posição horizontal⁸ destinado a pensar as cores prateada e dourada, seja como um tríptico alinhado na vertical e destinado a pensar a variedade de cromas pretos, cinzas e brancos⁹. Aqui também, o empenho investigativo sobre as questões da cor acontece por meio de diferentes alternativas e desdobramentos, sendo preciso agudeza visual para alcançar as diferentes situações que consistem numa mesma problemática de pesquisa. É o caso do círculo cromático¹⁰ exposto ao fundo da sala, o qual já não é mais como o círculo de Newton ou Goethe e nem de seus herdeiros modernos, pois ele está desconstruído, e seus limites e bordas indicam extrapolações.

Na sala 02¹¹ não é um círculo mas um quadrado cromático que se apresenta, cujas colagens com fragmentos figurativos de cristais e pedras preciosas problematizam as cores, resultantes não dos pigmentos, mas da própria incidência luminosa sobre a superfície destas transparências, sendo por esta razão denominadas de cores-luz. Neste sentido, muitas leituras incidem sobre a história da cores e os modos de mostrá-las, desde os antigos pigmentos usados, até as novas tecnologias que permitem atualizar entendimentos sobre os fenômenos óticos e sobre a anatomofisiologia do olho, bem como sobre o papel da luz e seus efeitos nas experiências visuais cotidianas.

Uma filiação levada adiante.

Considerando uma História da arte, é possível avistar o debate instalado entre desenhistas e coloristas. Jacqueline Lichtenstein¹² assinala que a celeuma nasceu na Itália do século XVI. Enquanto Roma e Florença defendiam que o desenho de Rafael era a garantia da dimensão sublime na pintura, as Escolas veneziana e lombarda defendiam o admirável colorido de Ticiano como principal atributo, capaz de dotar vida e alma ao objeto retratado. Seguindo uma tradição aristotélica, Vasari defendia a pintura como uma arte do intelecto, enquanto a cor consistia apenas numa simples habilidade manual. Em contraposição a este tipo de saber que dava precedência ao espírito, tendo por esta razão uma qualidade

8 ALBALUSTRO, Fernando. *Dourados e Argentina*. Colagens 94 cm x 60 cm, 2010 Acervo do artista.

9 ALBALUSTRO, Fernando. *Não é Preto, Cinzas Coloridos e Não é Branco*. Colagens, 94 cm x 60cm, 2010. Acervo do artista.

10 ALBALUSTRO, Fernando. *Espectro Cromático*. Colagem sobre canvas, 130 cm x 130 cm, 2025. Acervo do artista.

11 ALBALUSTRO, Fernando. *Lapidações Reflexivas*. Colagem, 120 cm x 100 cm, 2025. Acervo do artista.

12 LICHTENSTEIN, Jacqueline. Cor e desenho. In: *A Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, vl.9.,p. 09 a 18.

reflexiva e projectual, capaz de antecipar ideia, forma e finalidade, a cor teria um efeito secundário e meramente sensível.

Alheios às querelas resultantes da proliferação das escolas italianas, por volta da segunda metade do século XVII, os acadêmicos franceses transformaram estas diferenças num debate bastante contundente. Defendiam que o desenho era a parte da pintura e da escultura capaz de direccionar um aprendizado sujeito a regras, conferindo a ambas as modalidades o propósito de, ao mesmo tempo, ocupar-se da harmonia, imitação e invenção. Charles Le Brun e Philippe de Champagne estavam alinhados aos poussinistas, enquanto Gabriel Blanchard e Roger de Pilles aos rubenistas. De um lado, a defesa de que era necessário pensar o todo e não apenas as partes, deixando-se seduzir pelos assuntos do mundo sensível, sendo necessário orientar em direção à beleza advinda da ordem e da fidelidade às formas. De outro, a cor como alma da pintura, o encantamento pela aparência e o brilho pelo que toca o coração¹³.

A ideia anti-platônica que considerava o sensível como algo maior que o intelecto, acabou sendo usada para criticar a tradição em proveito da modernidade, confirmando os méritos coloristas. Em Baudelaire este assunto passava pela compreensão da poesia e da pintura como um poderoso cosmético, concedendo à beleza um tratamento equivalente ao elogio da maquiagem. Delacroix defendia que a forma deveria nascer da própria cor, e algo bastante semelhante iria se passar com Cézanne, um pouco mais adiante. No século XX, envolvidas com as novas experimentações e os sucessivos manifestos e rupturas, as primeiras vanguardas acabaram arrefecendo este debate. Embora o mesmo tenha reaparecido com o expressionismo abstrato nos Estados Unidos, após a segunda metade do século XX, os gostos monocromáticos reapareceram, afirmando a ideia dos espaços expositivos brancos para que as formas pudessem ter uma apreciação mais limpa e menos ruidosa, purgada das cores orgânicas, dos excessos da sociedade de massa e do mundo do consumo multicolorido.

Para pensar a atualidade deste debate, ensejado desde os tempos de arte barroca, é interessante considerar o raciocínio de David Batchelor¹⁴, para quem a cromofobia consiste num tipo de negação alucinatória, um medo de contaminação instalado como neurose na cultura ocidental. Assim o colorido estaria associado ao corpo feminino, ao primitivo, ao oriental e/ou ao infantil, devendo por isto ser refreado e controlado.

Entretanto, se em tempos de reforma religiosa, os conteúdos emocionais eram colocados em xeque pelos italianos, os defensores do *il disegno* não conseguiram derrotar os admiradores da *il colore*, pois o debate permaneceu. Quando a pintura impressionista nasceu, mostrando que até mesmo as sombras ou as noites podiam ser coloridas, a moda

¹³ IDEM, Ibidem.

¹⁴ BACHELOR, David. *Cromofobia*. São Paulo: Ed. SENAC, 2007.

era os homens usarem roupas pretas e as mulheres detalhes desta mesma cor em seus vestidos, leques, laços e calçados. Se o construtivismo defendia as cores inorgânicas e sobretudo a pureza do branco, as obras surrealistas foram bastante coloridas, embora não pudessem ser assim mostradas nas revistas, cujas fotos eram ainda preto e branco. Se os anos sessenta estimulavam os tons monocromáticos, a psicodelia e a *pop art* eram coloridas. Enfim, muitos exemplos, podem ser lembrados com a finalidade de apontar algo semelhante ao que os críticos mostraram em relação ao pensamento de Giulio Argan¹⁵, o qual defendia a alternância dos estilos clássico e do anticlássico. Ocorre que para seus oponentes, esta sucessão tão homogênea simplesmente nunca existiu, fazendo-se necessário enxergar com mais sutileza como comparecem, ao mesmo tempo, o retilíneo na grade e o curvilíneo na espiral¹⁶.

Talvez por esta razão, o pensamento cromático de Fernando Albalustro não parece se ater muito em David Batchelor, por entender ou intuir que as cores estão inexoravelmente inseridas no mundo da reprodutibilidade técnica, indo das imagens de revistas ao cinema, passando pelo design, a moda, a publicidade, a arquitetura, a decoração e a indústria, sem deixar de incluir também a era digital. Conforme parece reconhecer o artista da colagem, cromofóbicos sempre estiveram em debate com os cromófilos. Predominando ora mais um, ora mais outro, mesmo os devotos da arte minimalista, ainda hoje se veem disputando espaço com os maximalistas. Assim, a arte nunca foi plenamente branca e a alucinação negativa, se teve destaque em certos momentos e lugares, nunca se saiu plenamente vitoriosa.

Por outro lado, se em todas as culturas os humanos conhecem e procuram nomear as cores, possivelmente esse é o motivo pelo qual o protagonista de *Asas do Desejo*, logo após cair do céu perguntou a um humano sobre as cores pintadas no muro de Berlim. Se os anjos tudo poderiam ver e registrar, apenas aos humanos caberiam as distinções cromáticas. Não à toa, Damiel segue sorrindo depois de receber estas informações. Apesar de ter se ferido na queda do plano angélico, sabia que acabara de ganhar as asas que só os humanos possuíam. Assim, diante da pergunta feita sobre aquele muro, temos a metáfora perfeita para entender o título e o sentido do filme.

Entretanto, embora as reflexões de Fernando Albalustro possam ter sido, inicialmente, associadas à pintura, é preciso considerar que não se trata mais de uma pintura desdobrada ou expandida¹⁷ pela colagem, pois ali também comparecem fotografia, vídeo, música e instalação, além de ser possível perceber o potencial da temática expositiva para criação de objetos e, até mesmo, de performance. Dito de outro modo, se a cor existe ou não em si, este é um assunto que pode ficar para outro texto, mas se a arte do século XX

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico e anti-clássico*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

¹⁶ KRAUSS, Rosalind. *Retículas*. In: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madri: Alianza Editorial, 1986.

¹⁷ KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. Op. Cit

se voltou para objetos como modo de refutar os suportes privilegiados pela tradição, principalmente acadêmica, seria conveniente pensar que as questões pictóricas e as questões cromáticas não são opostas nem complementares. Menos uma face da pintura expandida, são as cores como um assunto que merecem ser consideradas, ou seja, serem abordadas como questão em si e terem seu horizonte teórico conceitual ampliado¹⁸, considerando as interlocuções disciplinares que se cruzam sob este tema: física, química, biologia, psicologia, filosofia, linguística. E não seria este tema que, na ausência de uma melhor denominação, poderia ser o território da própria cor expandida?

Uma mesma e duradoura paixão?

Começamos este texto comentando que uma das mais remotas observações da relação entre o artista e as cores, refere-se ao menino que gostava de colorir livros em busca da surpresa com força mágica, resultante do uso de pincel molhado em água. Com certeza muitos adultos podem se contrapor, dizendo que têm lembranças parecidas, sem contudo terem se tornado artistas. É verdade, apenas uma parcela muito ínfima de pessoas podem dizer que levaram esta paixão adiante. Tentemos então, uma outra maneira de nos conectar com aquele garotinho, aproximando os resíduos de nossas memórias com nossos restos oníricos.

Assim como de dia esquecemos nossos sonhos, à noite esquecemos nossa jornada diurna, porém isto não se deve ao fato de que nossos vestígios vividos desapareçam. É que o tempo noturno, seja lá quando for e quanto durar, os transforma em outra coisa, dá-lhes pesos e formas diversas, condensando-os e metamorfoseando-os em outras composições. Parece que muitas imagens se perdem numa nebulosa de imprecisões, enquanto outras assumem uma espantosa nitidez, a qual cintilará com enorme vivacidade, fazendo com que nossos medos e desejos mais recônditos continuem reluzindo em nossa vigília. Reconhecemos a intensidade desta carga, quando formas e cores sonhadas permanecem afetando nossas lembranças e emoções diurnas. As pesquisas de Fernando Albalustro, trazidas das surpresas da infância e levadas adiante, inclusive no âmbito de seu mestrado em Artes Visuais, parecem continuar sendo sua bagagem mais preciosa. Se como lembra um certo pensador, *a felicidade é sem nuvens, não conhece clima*¹⁹, podemos perguntar se não seria justamente nesta felicidade que permanecem as cores que levamos conosco ao longo de nossa existência.

ROSÂNGELA M. CHEREM - Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profa. aposentada como Titular de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC; possui orientações, pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas. Atualmente desenvolve pesquisa sobre GESTOS E ARQUIVOS ARTÍSTICOS EM SANTA CATARINA.

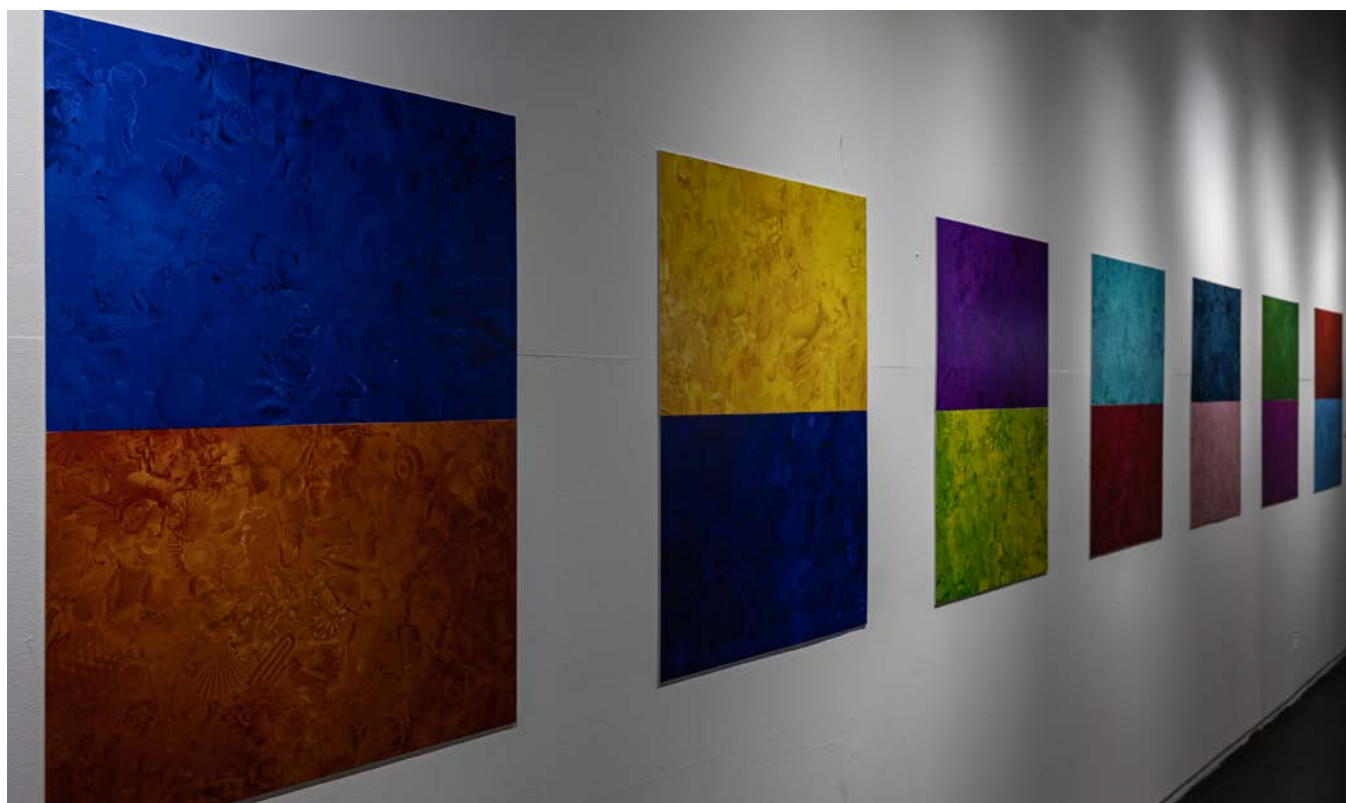
¹⁸ Em *A doutrina das cores*, Goethe abordou o fenômeno cromático como sendo, ao mesmo tempo natural (todos os corpos e coisas possuem cores que variam conforme a luz que sobre eles incide) e um fenômeno da percepção (a visão apresenta variações conforme a anatomia e a cultura).

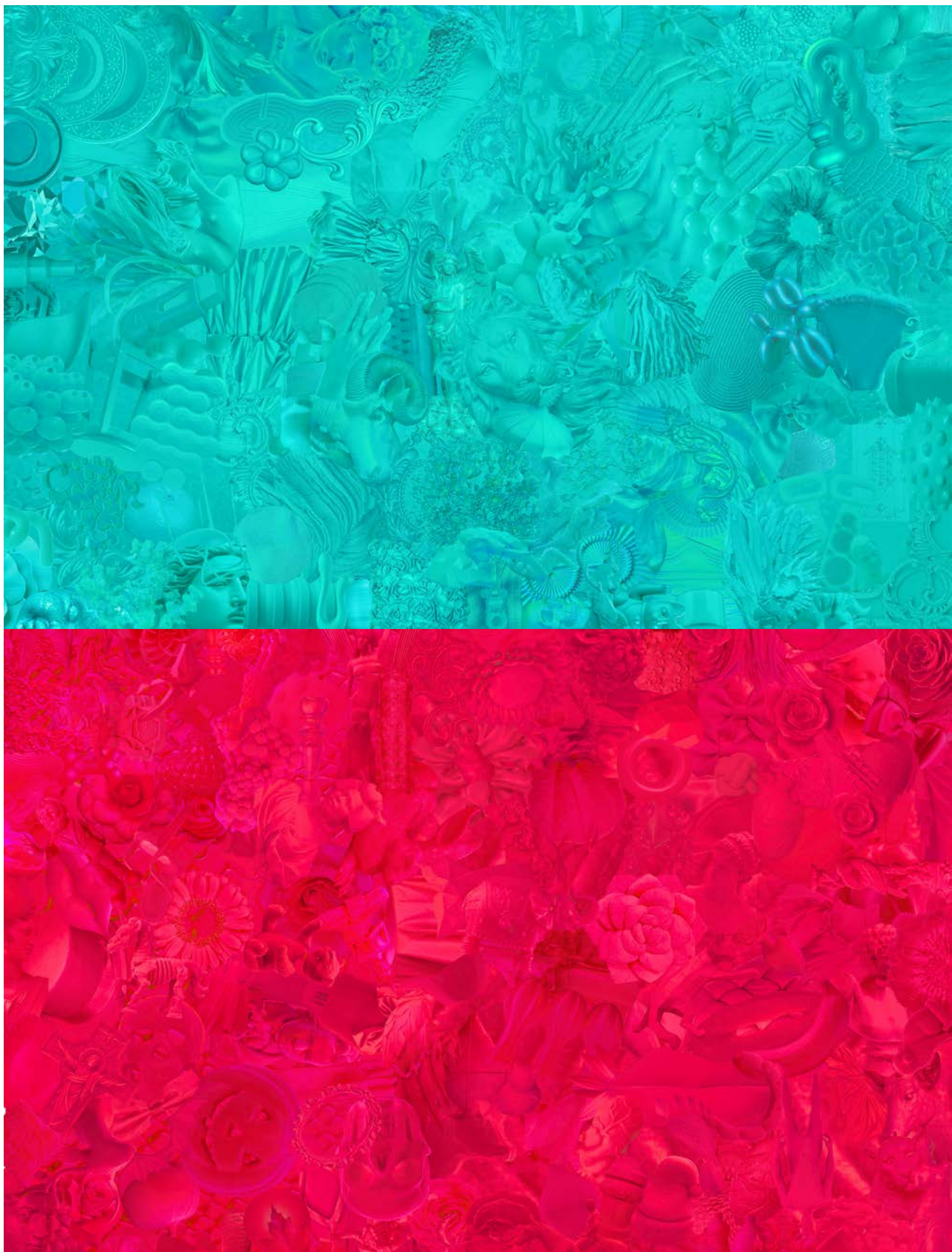
¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p.62.

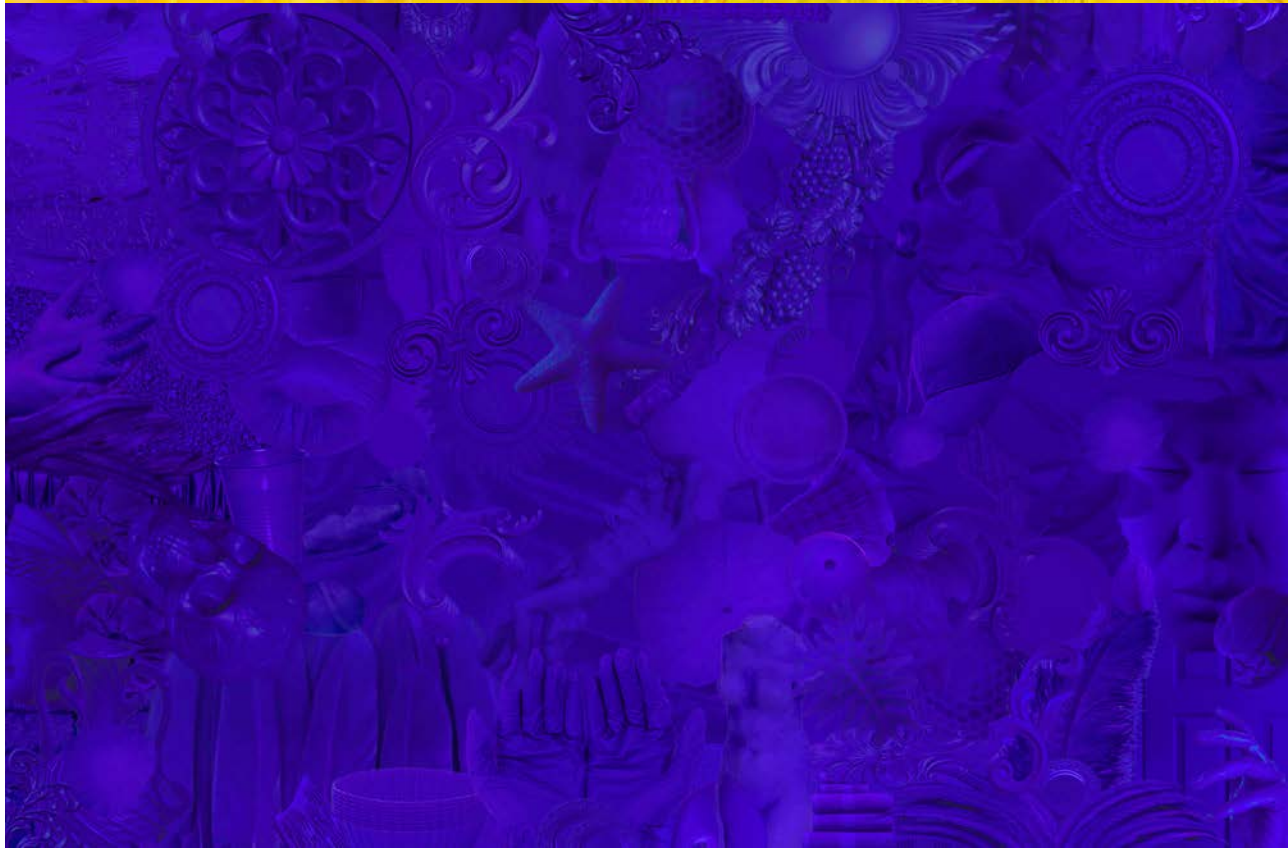
Contrastes complementares

A concepção dessa série de 2025 se constitui como anverso da série anterior. Parte de coleta, corte e colagem de imagens digitais que concentram matizes sem variações tonais e com características cromáticas do mesmo valor. A proximidade das matizes acaba por compor um bloco uniforme, maciço, sólido, sendo necessário muito mais esforço visual para se distinguir as centenas de imagem que formam cada obra, mesmo as olhando de muito perto. Interessante perceber que as figuras se fundem e quase desaparecem nas cores mais vibrantes, permanecendo melhor discerníveis nas cores frias.

Aqui também não há qualquer manipulação digital das imagens e o grande desafio é justamente encontrar as centenas de imagens necessárias que possuam as mesmas características de cor. Para a exposição no Museu de Imagem e do Som de SC, as obras foram dispostas em sete pares de cores complementares ou opostas, gerando os contrastes simultâneos e a saturação do olhar.

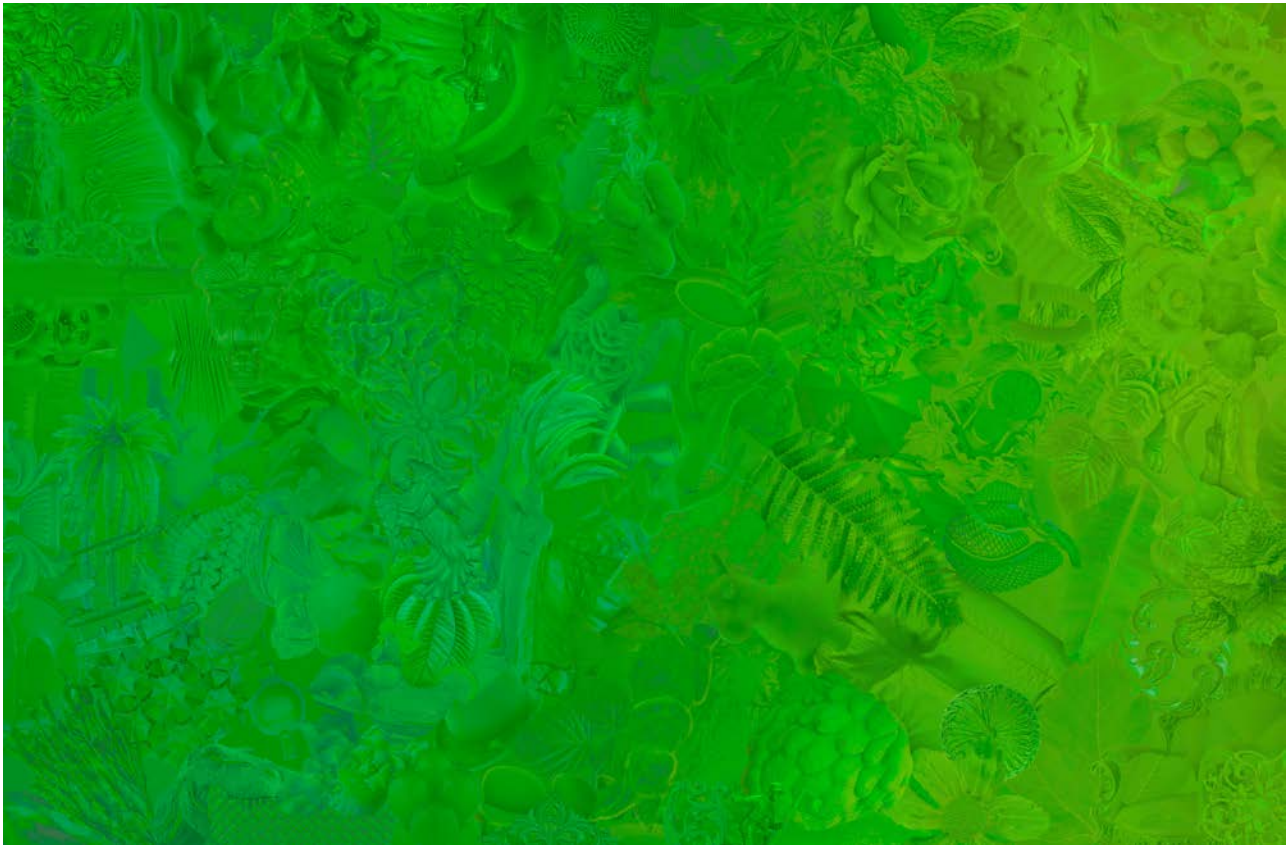


















TRANCOLORAÇÕES

RAUL ANTELO

« O nazismo começou roubando a cor vermelha ».

Ernst Bloch apud Georges Didi-Huberman – « Rêves rouges surgis de poussières soulevées » in *Imaginer recommencer [Ce qui nous soulève, 2]*, 2021.

Fernando Albalustro explora o infraleve. Em suas notas para a caixa verde, publicadas em 1934, Marcel Duchamp, imagina uma gramática das cores.

“[utilizar as cores – para diferenciar o que corresponderia nessa literatura a substantivo, verbo, advérbio, declinações, conjugações etc.] Necessidade da continuidade ideal i.e.: cada agrupamento estará ligado aos outros agrupamentos por uma *significação rigorosa* [espécie de gramática, que não exige mais uma construção pedagógica da frase]. Mas, deixando de lado as diferenças das linguagens, e as ‘expressões’ próprias a cada linguagem - pesa e mede as abstrações de substantivos, de negações, de relações de sujeito a verbo etc., por meio dos signos-padrões. [representando essas novas relações: conjugações, declinações, plural e singular, adjetivação, inexpressáveis pelas formas *alfabéticas concretas* das línguas vivas presentes e por vir]”.

Com efeito, a partir de 1913, Duchamp explorou materiais nada convencionais, “líquidos, peças coloridas de madeira, aço, reações químicas”, para serem utilizados como objetos corantes. Queria testar as potencialidades do vidro esmerilhado, do vidro transparente e do vidro colorido; quanto aos líquidos, ensaiar com essências transparentes, sem cor alguma. Em 1915, chegou a pensar em cultivar cores imateriais, numa estufa, cada cor

encontrando-se em seu estado óptico: essências de vermelhos, azuis, verdes ou cinza. Essa ideia levou Duchamp a cultivar poeira e a utilizá-la como material corante, como fez nas *Peneiras do Grande Vidro* e na própria *Criação de poeira* [1920], fotografada por Man Ray.

Essa linguagem, em que passa a gravitar o tempo, poderia desconstruir sentidos fixos, estereotipados. Duchamp pensava em dispositivos como o raio X ou em tecidos como o moiré [cuja etimologia proviria do latim *marmoreus*], telas irisadas, peroladas [*gorge de pigeon*], como observa na nota 25 [*“Le nacré, le moiré, l’irisé en général: rapports avec l’inframine”*]¹. E, ainda, pensa uma

“Criação das cores. - Na estufa - [Sobre placa de vidro, cores vistas por transparência]. Mistura de flores coloridas, i.e. cada cor ainda em seu estado óptico: Perfumes de vermelhos, de azuis de verdes ou de cinzas com acentos de amarelo de azul de vermelho ou de marrons empobrecidos [tudo em matizes]. Esses perfumes de rebatimento fisiológico podem ser abandonados e vomitados em um aprisionamento para o fruto. Só que, o fruto ainda tem de evitar ser comido. É essa secura de ‘nozes’, que se obtém com as cores maduras imputrescíveis [cores rarefeitas]”.

A linguagem como nova tatilidade torna-se então ferramenta muito potente para captar o pluridimensional, daí que, na nota 136, referida à *Noiva*, acrescente:

*« Il n’y a pas de couleurs au sens coloration d’une surface / chaque partie est de sa couleur naturelle [et même plus : le ton apparent est seulement la transcoloration de cette partie considéré éclairante par elle-même [voir note spéciale]] – Donc, le ton de chaque partie trouve son excuse dans la signification, dans le but matériels de cette partie [la seule exception est les 9 moules qui sont peints, passés au minium.] »*².

Na mesma época, em 1915, Walter Benjamin também explorava, anti-kantianamente, as ressonâncias da cor e especulava que o infinito das cores não está inscrito em um espaço previamente concebido como sua superfície. “A arte produz”. A cor pintada, dizia, é um reflexo da fantasia e nela curva-se à criação, faz transições entre o claro e o escuro, entre luzes e sombras.

“As cores do pintor são relativamente contrárias à cor absoluta da fantasia. Somente na intuição há cor pura, somente na intuição existe o absoluto. A cor pictórica é somente um reflexo da fantasia. Propriamente nela [na cor pictórica],

¹ DUCHAMP, Marcel – *Notes*. Pref. Paul Matisse e Pontus Hulten. Paris, Flammarion, 1999, p.27.

² IDEM – *ibidem*, p.84.

a fantasia se dobra à produção, ela faz transições pela luz e pela sombra, ela se empobrece. Na imagem, o fundamento espiritual é a superfície e, se você aprendeu a ver verdadeiramente, então você vê que a superfície ilumina a cor, não o contrário. A infinidade do espaço é a forma da superfície, ela é o cânone e dela parte a cor³”.

Daí que, no diálogo “O arco-íris: conversa sobre fantasia”, a personagem Margarete sonhe que as cores não podem evoluir da infinita configuração onírica à inscrição concreta, enquanto signo plástico. Passamos, portanto, de uma experiência meramente especulativa a uma experiência transcendente, de uma simples *Erlebnis*, a uma autêntica *Erfahrung*. Não uma experiência como simples vivência, mas uma rigorosa experiência de ruptura.

Dois dos textos redigidos em 1917, tanto o da pintura e as artes gráficas quanto o da pintura como sinais e marcas⁴, são muito significativos da diferença estabelecida por Benjamin entre a simples inscrição e a configuração cromática. Neles colhemos ideias que reencontramos também em ensaios dedicados a outros assuntos. Um ano antes, por exemplo, em 1916, no ensaio sobre a linguagem enquanto tal e as línguas do homem, Benjamin considerara, tal como no caso das cores, que toda obra é transicional. As infinitas nuances da linguagem humana permanecem limitadas, em sua natureza analítica, quando comparadas à ilimitada liberdade criativa da linguagem divina⁵. E mesmo em seu ensaio sobre a tarefa (ou renúncia) do tradutor (1921), admite-se que a linguagem passa de uma língua a outra através de um *continuum* de transformações, sem nunca apelar a regiões abstratas, de identidade ou semelhança⁶. Benjamin chega, assim, a considerar a pintura impressionista, englobando a imagem num tumulto de manchas de cor, como um efeito das experiências que, aos olhos do habitante da metrópole, tornaram-se corriqueiras⁷. Em todo caso, a cor, a seu ver, associa-se sempre ao novo. Assim, em uma das seções das *Passagens*, Benjamin observa:

“*Nouveauté*. ‘A criança vê tudo como novidade’, está sempre embriagada. Nada se parece mais ao que se chama inspiração que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor. É a essa curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e extático, como o de um animal, das crianças diante do novo”. [J 7 1]

E é por isso, justamente, que, em um fragmento de *Infância berlinense*: 1900 [1932], lemos

3 BENJAMIN, Walter – « Der Regenbogen: Gespräch über die Phantasie ». Trad. bras.: O Arco-íris: Conversas sobre a Fantasia in Viso: *Cadernos de estética aplicada*. Revista eletrônica de estética, nº 25, jul. - dez. 2019, p.25.

4 IDEM – « Painting and the Graphic Arts » e « Painting, or Signs and Marks » in *Selected Writings*. Ed. Marcus Bullock & Michael W. Jennings. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, p. 82-6.

5 IDEM – “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” in *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Ed. 34, 2011, p. 49-73.

6 IDEM – “A tarefa renúncia do tradutor”. Trad. Susana K. Lages in *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin: *quatro traduções para o português*. Ed. Lúcia Castelo Branco. Belo Horizonte, Fale / UFMG, 2008.

7 IDEM - *Obras*. Libro I, vol. 2. Madrid, Abada. 2008, p. 231.

uma passagem sobre “As cores”:

“Havia no nosso jardim um pavilhão abandonado e carcomido. Eu gostava dele por causa das janelas coloridas. Quando, lá dentro, ia passando a mão de vidro em vidro, transformava-me; ganhava a cor da paisagem que via na janela, ora flamejante, ora empoeirada, agora mortíça, depois luxuriante. Sentia-me como quando pintava a aquarela e as coisas se me abriam assim que eu as acometia numa nuvem úmida. O mesmo acontecia com as bolas de sabão. Eu viajava dentro delas pela sala e juntava-me ao jogo de cores das cúpulas até elas se desfazerem. Olhando para o céu, para uma joia ou para um livro, perdia-me nas cores. As crianças são suas presas fáceis por todos os caminhos. Naquele tempo podiam comprar-se chocolates em pacotinhos dispostos em cruz e com cada *tablete* embrulhada num papel de prata de cor diferente. A pequena obra, segura por um fio grosso dourado, reluzia em tons de verde e ouro, azul e laranja, vermelho e prata; e nunca havia duas cores iguais lado a lado. Dessa paliçada brilhante saltaram um dia as cores para os meus olhos, e ainda hoje sinto a doçura que nessa altura os saciou. Era a doçura do chocolate que fazia as cores desfazerem-se-me mais no coração do que na língua. Pois antes que eu sucumbisse às tentações da guloseima, já o sentido superior tinha suplantado de um golpe o inferior, arrebatando-me”⁸.

Dessa autêntica experiência polimorfa, o filósofo britânico Howard Caygill conclui que

“For Benjamin the colour of experience intimates the advent of a new law beyond the socio-technological catastrophe of modernity, one announced in the speculative excess of colour over the forms of experience in which it finds itself. Yet this excess is not transcendent, but immanent to experience. Not to recognise this marks for Benjamin the limit of Baudelaire’s poetry »⁹.

Ciente dessa limitação, Fernando Albalustro repassa a história da arte moderna. Como Braque ou Picasso recorta papéis. Como Hannah Höch ou Georges Grosz, faz colagens desses recortes monocromáticos, explorando iridescências, ressonâncias infraleves. Fotografa e imprime em alta definição, a desafiar o caráter perecível da reprodução técnica, de massas, nas revistas descartáveis. A arte se produz.

Duas *transcolorações*, como as chamava Duchamp, atraem, porém, minha atenção nos painéis do artista. São as passagens do azul ao verde e do verde ao azul, em *Verdigris liquens; Fitologia entre verdes e azuis; Mineralogia entre verdes e azuis e Zoologia entre verdes e azuis*. Na Antiguidade, como se sabe, o azul não era, a rigor, uma cor, privilégio

⁸ IDEM - *Rua de mão única. Infância berlinense*: 1900. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

⁹ CAYGILL, Howard - *The colour of experience*. Londres, Routledge, 1998, p. 150.

reservado ao branco, vermelho e preto. Exceção feita do Egito, o azul pouco atraía, talvez pela dificuldade em fabricá-lo. Em Roma, ele era identificado com os bárbaros e os estrangeiros. Mas, chegados à Idade Média, o azul se espalha em vitrais, iluminuras, obras de arte, a tal ponto que os reis da França adotam-no como distinção da monarquia. No século XVII, torna-se a cor predileta dos europeus e expande potencialmente sua projeção quando um farmacêutico de Berlim inventa, acidentalmente, o azul da Prússia, algo muito valioso e utópico, como a *blaue Blume* de Novalis. Muito mais tarde, porém, surge o azul índigo, fabricado por escravos caribenhos, e que permitiria a Levi-Strauss a confecção de uma calça resistente para o trabalho pesado¹⁰.

No outro ponto do arco cromático explorado por Albalustro, está o verde, a cor do acaso, da fortuna, do jogo e do destino. Caracteriza o que se agita, muda e varia, muito embora sua origem medieval conotasse profissões nada respeitadas, como jograis e caçadores. Daí que muitos entes maléficos —demônios, dragões e serpentes— ostentassem por séculos essa cor.

Fernando Albalustro reservou o vermelho para seu Auto-retrato: contrastes em escala de tom maior (2016). A escolha não é fortuita. É uma cor relativamente fácil de se obter, mas que, talvez por isso mesmo, remete às mais remotas raízes da cultura. “Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” —rezava o manifesto antropófago (1928). Mas já na arte paleolítica, essa cor era obtida a partir das terras ocre avermelhadas. Na neolítica, aparece a *rubia tinctorum* e trabalha-se também com óxido de ferro, substituídos ambos, em Roma, por uma concha, o murex (ou múrice), e após as Descobertas, com o esgotamento do murex, no Egito e na Palestina, pelo pau brasil e o urucum. Os tons avermelhados de *Rosa carne virginal*, *Vermelho carne alabastrina*, *Púrpura boca solferina*, ou *Vermelho lábaro*, conotam cerimonial, sangue, purificação pelo fogo. Prova de que nenhuma simbologia cromática é universal, no Antigo Testamento, o vermelho é ambivalente, pois remete tanto às proibições e às faltas, quanto à potência e o amor. Mas aqui acontece uma peculiar reviravolta antropológica. A partir do século XVI, os homens, salvo serem cardeais, deixam de se vestir em tons avermelhados, antes conotando poder e riqueza, preferindo agora os azuis, até então reservados às mulheres, por evocarem o manto da Virgem. Nessa reviravolta, o azul impõe, daí em diante, o decoro masculino, ao passo que o vermelho torna-se um traço feminino, cor da paixão e do pecado. No século XIX, ainda tinge-se de notas beligerantes e revolucionárias, permanecendo, contudo, mesmo hoje, como uma cor festiva e de renovação¹¹. O vermelho é como a brasa que se camufla sob a cinza ou a poeira: ele só visa reaparecer, enrubescer, requeimar e, como admitia Ernst Bloch, é vermelho o fundo dos sonhos¹².

10 HANSEN, Miriam - *La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin*. Santiago do Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). *Archivos de Filosofía*, nº 6-7, 2011-2.

11 PASTOUREAU, Michel - *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris, Éditions du Seuil, 2000 ; IDEM & SIMONNET, Dominique - *Le petit livre des couleurs*. Paris, Ed. Panamá, 2005.

12 DIDI-HUBERMAN, Georges- « Savoir espérer : les possibles reprennent couleur » in *Imaginer recommencer (Ce qui nous soulève, 2)*. Paris, Minuit, 2021.

Peter Sloterdijk elaborou uma teoria política das cores, em que o vermelho pós-stalinista teria sido absorvido pelo cinza¹³. O mesmo solitário cinza que, no tempo parado de uma sesta no trópico, invade o poema de Rubén Darío:

“El mar como un vasto cristal azogado
refleja la lámina de un cielo de zinc;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris.
El sol como un vidrio redondo y opaco
con paso de enfermo camina al cenit;
el viento marino descansa en la sombra
teniendo de almohada su negro clarín”.

Tudo, nessa cena, sugere que “un suave y enorme esfumino / del curvo horizonte borrara el confín”¹⁴. Certa feita, entretanto, Benjamin também observou que o vermelho (*Rot*) é como uma borboleta pousada sobre cada um dos matizes dessa cor e, em sua viagem a Moscou, não deixou de anotar que, em russo, vermelho e belo são a mesma palavra. Ora, a estas alturas, se compreendemos as ponderações de Benjamin, nenhum objeto cultural ostenta, autonomamente, uma cor. A cor não é atributo de coisa alguma e, na furiosa decupagem de Fernando Albalustro, uma lição (benjaminiana) se nos impõe: a cor decorre sempre da cena. A superfície ilumina a cor e o infinito do espaço é apenas a forma da superfície colorida. Retoma essa ideia Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível*, quando nos diz que uma cor não é aquilo que faz constelação com outras cores semelhantes. É um nó na trama do simultâneo e do sucessivo. Não é um átomo, mas, a concretização da visibilidade. De certo modo, é um fóssil retirado do fundo dos mundos imaginários. Não é um fragmento de ser, absolutamente duro e indissociável, que despido se oferece a uma visão total ou inexistente; antes, pelo contrário, a cor é uma estreita ponte entre horizontes exteriores e horizontes interiores, sempre abertos, em que algo toca de leve (*infraleve*) e faz ressoar, à distância, diversas regiões do mundo cromático. Entre as cores e as hipotéticas entidades visíveis, temos o tecido que as envolve, sustenta e alimenta, e que nada mais é senão a simples possibilidade de latência¹⁵.

RAUL ANTELO (Buenos Aires, 1950) é professor de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland e Leiden, na Holanda. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutorado honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros, dentre eles, *Crítica acéfala*; *Ausências*; *Maria com Marcel*. Duchamp nos trópicos; *Alfred Métraux: antropofagia y cultura*; *Archifilologías latinoamericanas* e *A ruínologia*. Colaborou em várias obras coletivas, tais como *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*; *Arte e política no Brasil: modernidades*; *Comunidades sem fim*; *Imágenes y realismo en América Latina* e *El común e/o lo extraño*. Editou *A alma encantadora das ruas de João do Rio*; *Ronda das Américas de Jorge Amado*; *Antonio Candido y los estudios latino-americanos*, bem como a *Obra Completa* de Oliverio Girondo.

¹³ SLOTERDIJK, Peter – Gris. *El color de la contemporaneidad*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid, Siruela, 2024.

¹⁴ DARÍO, Rubén – “Sinfonía en gris mayor” (1891) in *Poesía*. Pref. Ángel Rama. Ed. Ernesto Mejía Sánchez, cronología Julio Valle-Castillo. Caracas, Ayacucho, 1977, p. 216.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice - *Le Visible et l'Invisible. Suivi de Notes de travail*. Ed. Claude Lefort. Paris, Gallimard, 1964, p.165.



Espectro cromático e Lapidações cromáticas

Representantes de duas séries diferentes, nestas obras o artista concilia os dois anteriormente relatados. Primeiro produz em fotografia ou captura imagens digitais, depois as imprime em papel de longa durabilidade, para só então recortar manualmente as figuras impressas, separá-las por matiz e executar a meticulosa colagem manual. Na série lapidações a investigação tem como objeto o comportamento da cor pigmento em representações de materiais translúcidos.

Abaixo, à esquerda, o estudo digital (2017); à direita, a colagem sobre tela apresentada em 2025.













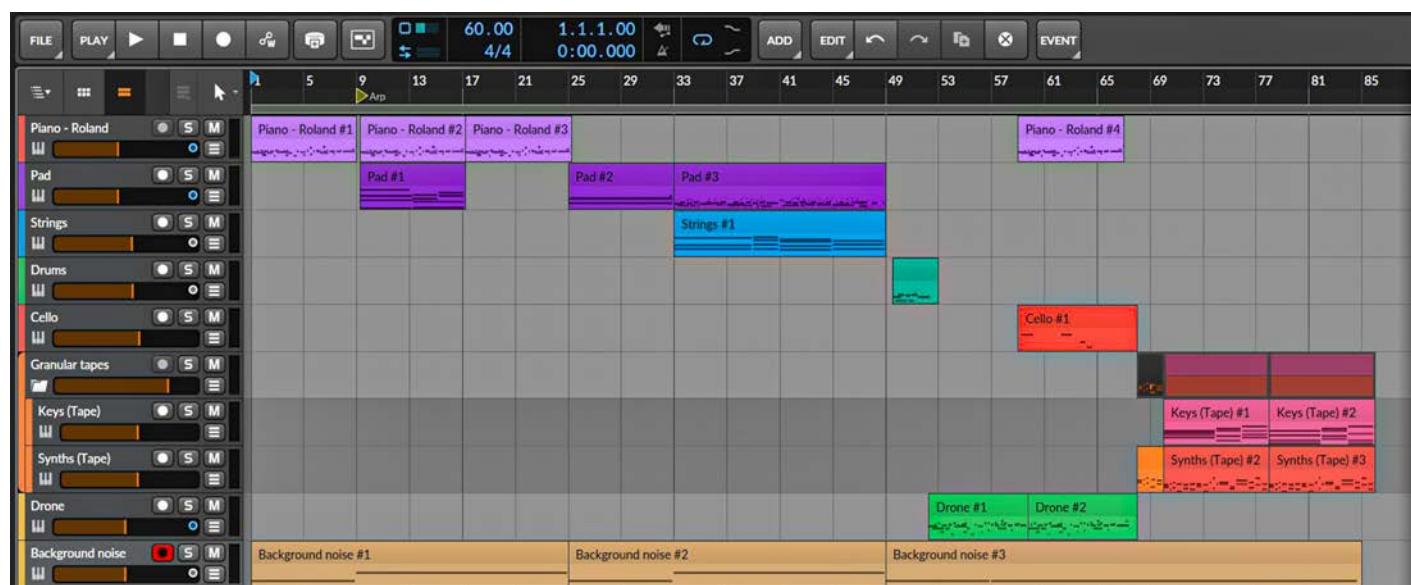
Contrastes simultâneos 1, 2 e 3

TRILHA SONORA DE ALEXANDRE KELLER ALBALUSTRO

Se as investigações das cores partem de uma cuidadosa experimentação dos fenômenos físicos, a relação entre cor e som participou da exposição e vídeos como uma experiência poética, pois nenhuma pesquisa científica alcançou qualquer ligação entre as frequências das cores luzes e as vibrações das notas musicais; apesar de inúmeras tentativas de reconhecer e relacionar as cores vibrantes com notas mais agudas em tons maiores e associar as cores mais escuras com notas graves em tons menores. É neste movimento entre a cor do som e o som da cor que o convidado Alexandre Keller Albalustro compõe sequências tonais interpretando os acordes cromáticos presentes nas obras.

A criação sonora foi conduzida no Bitwig Studio, uma estação de trabalho de áudio digital (Digital Audio Workstation – DAW) que se destaca por seu fluxo criativo, ambiente modular e ampla liberdade de experimentação. Essa plataforma permite explorar estruturas não lineares, camadas de modulação e uma integração fluida com instrumentos virtuais. Os timbres e texturas ganharam vida principalmente através dos samplers UVI Falcon 3.0 e Native Instruments Kontakt 8.0, escolhidos pelo sound designer por sua expressividade, profundidade sonora e capacidade de escultura detalhada dos sons.

A trilha sonora da exposição pode ser ouvida no site (destempo.art).



Às três da manhã,
o bairro de Coqueiros
parece se dissolver em silêncio.
Talvez o silêncio fizesse parte da paisagem,
participando da cena,
cobrindo o bairro como um véu.

Do apartamento,
observou o Morro da Cruz
e os morros com as suas luzes piscantes
que acompanham a Beira-Mar Sul.
Pensou que o contraste simultâneo — como nas
cores —
e o silêncio funcionam em paralelo:
ambos realçam o conteúdo principal
por meio de sua oposição.
No contraste, é a cor vizinha;
no silêncio, é a ausência de ruído.
Ambos transformam a experiência -
tornando visível o invisível,
audível o inaudível.

O receiver japonês vintage
amplifica um tape deck
que toca Disintegration Loops IV dlp 6
(de William Basinski) ao fundo.
Sempre tivera uma fraqueza

por mastros e torres de rádio,
piscando ao longe.
É como se eles dessem mais vida à cidade
do que a própria cidade em si,
mostrando-nos que sempre há mais em um lugar
do que podemos perceber a qualquer momento.

Com essa imagem
escutou o silêncio
para criar alguns sons.

E tudo o que ele tinha
era um MacBook
rodando loops
em diversas camadas de efeitos:
granular sampling,
longos reverbs e delays,
soterrados pela saturação,
enquanto uma progressão harmônica
em D# minor
se repetia quase infinitamente

Alexandre Keller Albalustro
Sound Designer

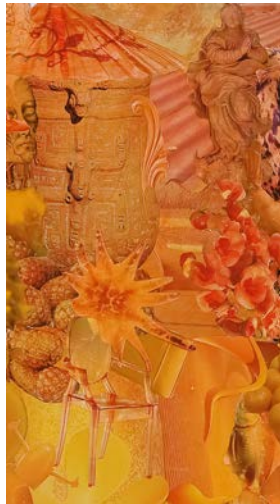
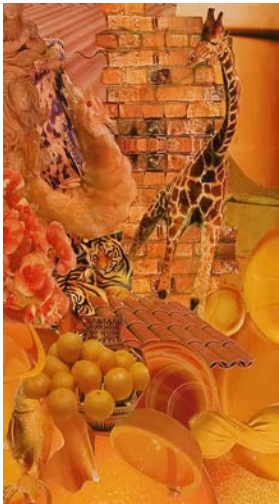
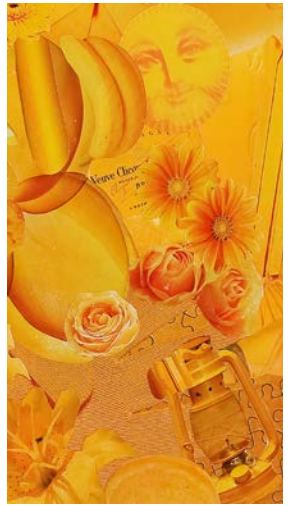
Passagens de nuances cromáticas

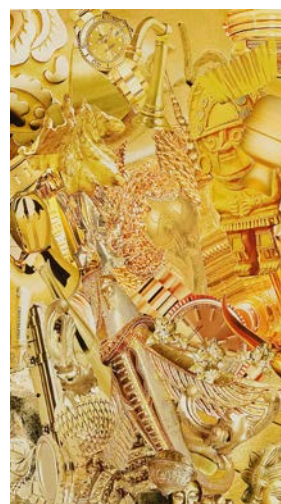
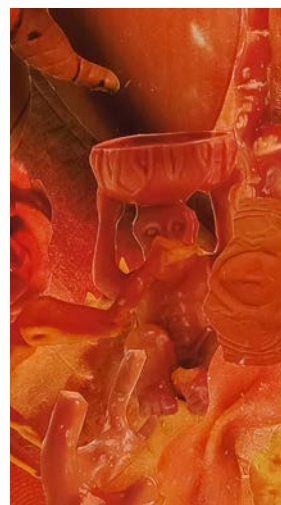
Realizada especialmente para a exposição de 2025, quatro videoartes foram apresentados em telas de 75 polegadas, sob fundo musical especialmente composto para a instalação. Se na série Extensão das nuances das cores o observador é convidado a caminhar em diferentes distâncias e direções para observar, ora as abstratas passagens cromáticas, ora a profusão de figuras de que são constituídas. Nos videoartes as nuances de cada cor são apresentadas em sequência, das mais claras às mais vibrantes, em detalhes muitos ampliados, transformando as figuras em blocos de cores em movimento. Como uma outra forma de olhar e perceber, agora o público pode parado enquanto as imagens invadem a sua retina.

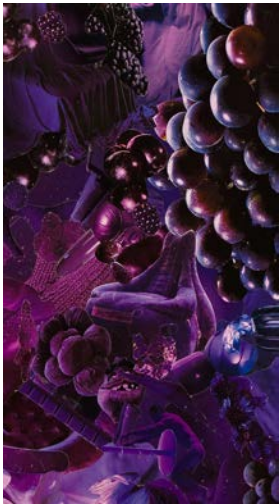
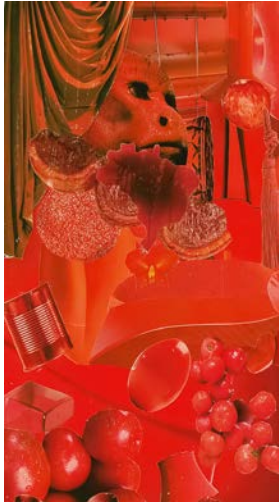
Os frames que seguem foram feitos para registro deste catálogo, mas a versão em movimento pode ser vista no site destempo.art.





















Argentina e Ouros

Na série Extensão das nuances das cores, duas colagens fogem a regra da lógica do espectro cromático abordado nas demais – as famílias das cores douradas e prateadas. A conceito de compor a extensão de imagens com cores que representam um aspecto metálico constrói uma camada além das gradações de nuances das duas cores. O dourado da colagem Ouros e o prateado da colagem Argentina praticamente não variam a cromaticidade, e sim os matizes. Especificamente os fragmentos das imagens contêm matizes claramente identificados – amarelos principalmente nos dourados e brancos nos prateados. Porém, dosados com uma quantidade generosa de cores neutras escuras (pretos, cinzas e marrons) que atribuem às superfícies das imagens a qualidade do brilho e polimento, conferindo a elas a impressão de uma superfície metálica. Entretanto, o exercício do artista segue o mesmo preceito das demais colagens, pois é nítido como as duas cores também variam seus aspectos tonais conforme percorremos visualmente as obras, percebendo áreas onde o dourado fica mais rosado ou esverdeados e o prateado mais azulado, acinzentado e avioletado.

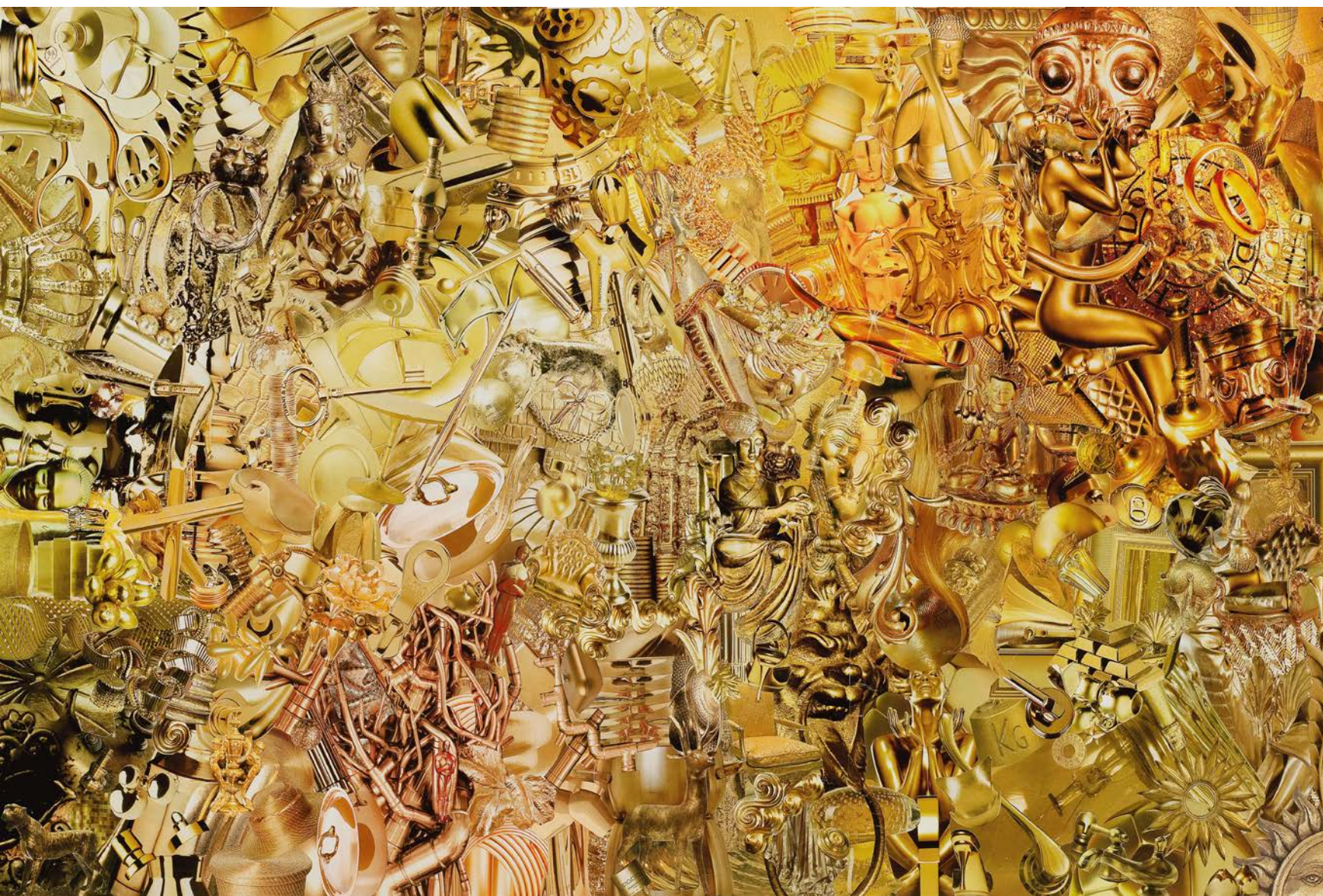








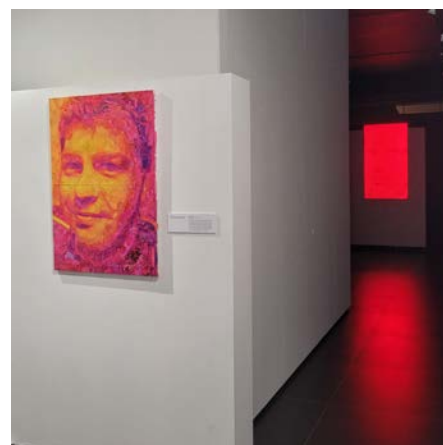
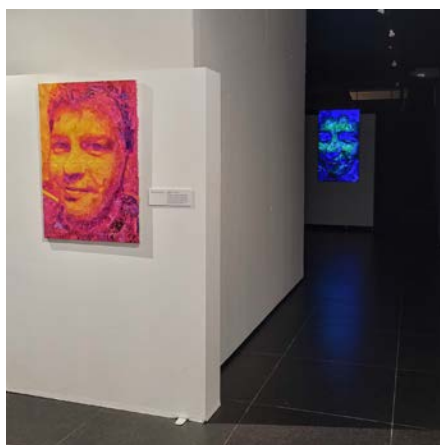


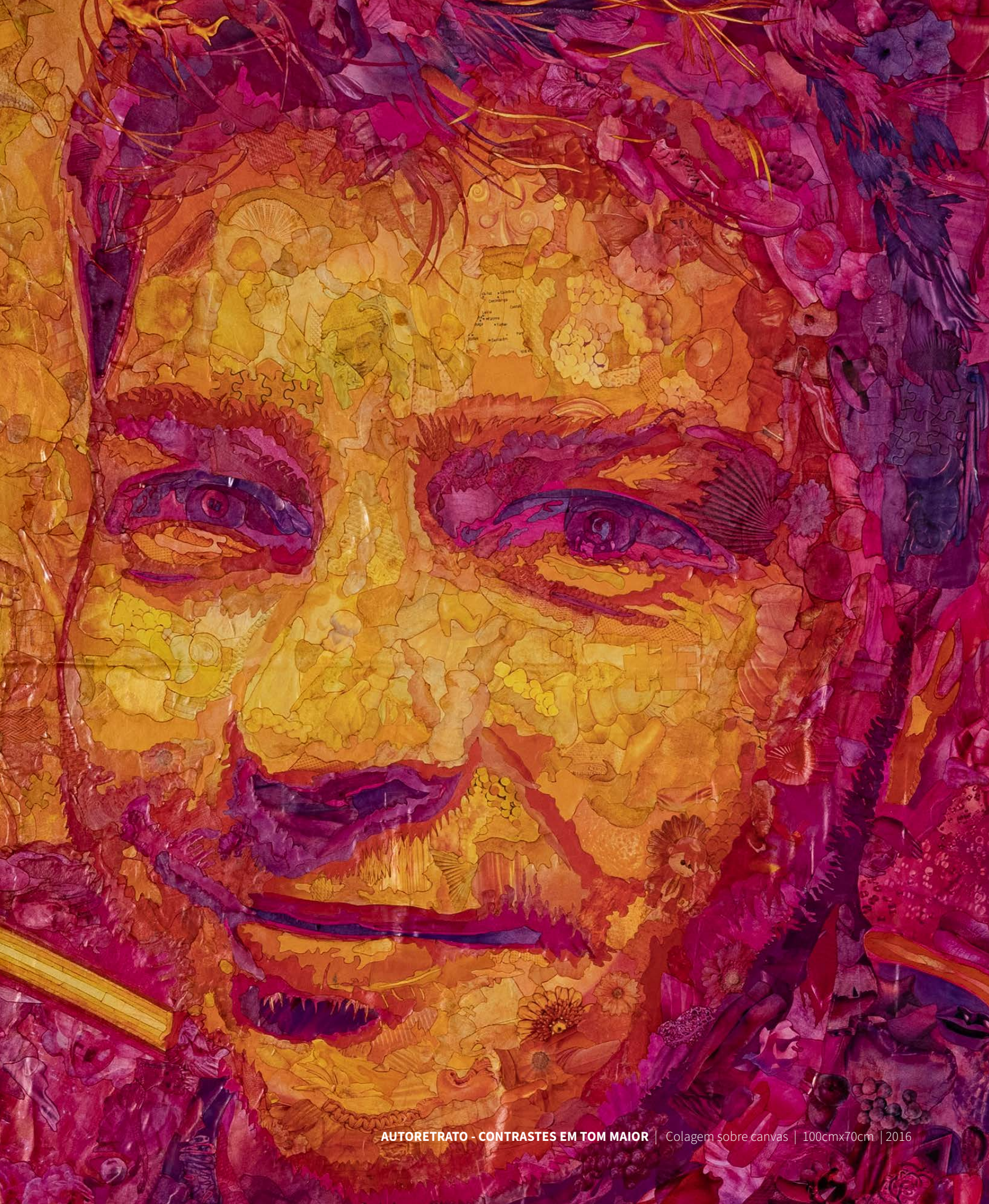


Autoretrato - contrastes em tom maior e Autoretrato em cor não absoluta

Em 2016 Fernando faz a primeira colagem figurativa, a obra Autoretrato contrastes em tom maior, com a técnica de papel sobre tela, usando apenas recortes da escola de cores quentes capturados em mídias impressas. Em 2025, especialmente para a exposição no Museu de Imagem e do Som de SC, seu autoretrato é apresentado no vídeo Autoretrato em cor absoluta como experiência que possibilita ao público entender o quanto a luz do ambiente interfere na cor dos objetos que enxergamos.

O vídeo não usa qualquer recurso de edição de cor. A imagem realizada em uma única tomada foi capturada com uma câmera sobre tripé em um ambiente iluminado com luzes de LED em alternância automática de cor. Vermelho, verde e azul interagem em luminosidades diferentes. Como os objetos refletem e absorvem frequência de luz em graus variados, sua aparência se altera substancialmente (aos nossos olhos). É a cor-luz se relacionando com a cor-pigmento.





AUTORETRATO - CONTRASTES EM TOM MAIOR | Colagem sobre canvas | 100cmx70cm | 2016







Processo de criação e fatura das colagens

Em 2012 Fernando Albalustro e Enelé Alcides decidiram registrar o processo de criação de uma colagem, do início ao fim. Na época, o material usado era apenas cola e recortes de papel contendo figuras que haviam sido impressas sem variedades de matiz, com características de uma única cor. Como cada obra utiliza centenas de pequenos recortes, o desafio inicial era conseguir impressões gráficas, procurar dentro de revistas imagens desejadas com cor uniforme, destacar as páginas e arquivá-las. O passo seguinte do processo é recortar cuidadosamente as imagens e separá-las em dezenas de bandejas, uma para cada gradação de tom do matiz específico a ser composto. Organizados como uma paleta prestes a ser usada como tintas preparadas para serem aplicadas sobre tela, os recortes começam a ser distribuídos sobre o suporte, encaixados como peças de um quebra-cabeça. Não se trata de um processo de resultado ao acaso. O lugar exato em que cada fragmento de cor ficará é definido de acordo com sua nuance em relação aos demais, formando o movimento de passagens das gradações. A colagem segue seu ritmo preciso até a conclusão da obra. Como o processo exige várias etapas e procedimentos, a edição de 2012 reduziu as semanas de trabalho a um corte de uma hora. Para a exposição de 2025 uma nova edição reduziu o vídeo para 18 minutos. Generosamente o artista torna público cada detalhe de sua técnica no vídeo que é um misto de documento e curso sobre seu processo artístico.







Frames de vídeo de 18min com captura e edição de Eneleu Alcides, 2012 e 2025







