

## IMAGENS CEGAS: PROCEDIMENTOS GRÁFICOS E SUAS RELAÇÕES COM A IMAGINAÇÃO POÉTICA<sup>1</sup>

Carolina Corrêa Rochefort – UFPel

Daniele Moraes da Silva – UFPel

Angela Raffin Pohlmann - UFPel

### Resumo

Este artigo tem o objetivo de analisar algumas das sutilezas presentes nos procedimentos gráficos da gravura artística, na tentativa de problematizar seus modos de realização. Ambos os corpos em contato, matriz e estampa, constituem um processo de produção ao qual chamamos de 'imagens cegas', ou seja, as imagens produzidas pela impressão. Aqui, o conceito de 'imagem' será abordado pelo viés de sua realização, articulando conjuntamente a ideia de 'imagens cegas' para questionar a prioridade dada ao sentido visual das imagens. A própria linguagem gráfica não é uma linguagem estagnada, pois novas possibilidades e recursos técnicos vêm sendo incorporados aos procedimentos tradicionais, aumentando sensivelmente a sintaxe das estampas impressas atualmente.

**Palavras-chave:** Gravura. Impressão. Imaginação poética. Imagens cegas.

### Abstract

*This article is intended to analyze some of the subtleties present in graphic procedures of artistic printmaking in an attempt to discuss ways of their realization. Both bodies in contact, matrix and prints, is a production process that we call 'images blind': the images produced by printing. Here, the concept of 'image' will be addressed by the bias of his achievement, linking together the idea of 'blind image' to question the priority given to the visual sense of the images. The graphical language itself is not a stagnant language, as new possibilities and technical resources are being added to the traditional procedures, increasing significantly the syntax of the prints printed today.*

**Key Words:** Printmaking. Printing. Poetic imagination. Blind images.

Percebemos, na maioria das vezes (para não dizer em todas), que a palavra *imagem* está associada à visão: “vemos” uma imagem! Talvez, por isso, nossa tendência natural é a de pensar em uma imagem através da visualização (mesmo que mental) de algum objeto.

Entretanto, a imagem que abordaremos aqui é aquela gerada no vazio que permanece invisível aos olhos. O contato entre a matriz e o suporte (a estampa), durante a impressão une fisicamente dois corpos amalgamando e transferindo

marcas e informações. Esta imagem é articulada pelo gesto, pela pressão, pelo toque. Um encontro que é como um beijo: pode ser ao mesmo tempo sutil e violento. Trata-se de uma imagem aberta, que pulsa por acabamentos, e deseja novos agenciamentos. Essa imagem se dá por um fazer que prioriza o tátil, não em detrimento do visual (do óptico), mas em conciliação com ele (Fig. 1).

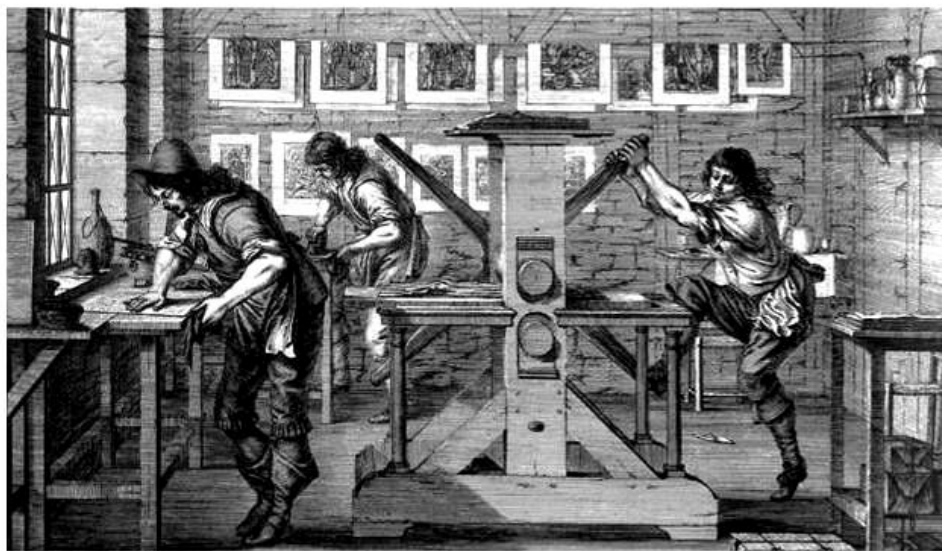


Figura 1: Ateliê de Gravura em Metal, “Manual de Gravura” de Abrahan Bosse (1642)

O ato de fazer essa imagem é misterioso: cego aos olhos, visível ao tato. Sua produção permanece atenta às texturas, linhas, grafias mínimas que surgem do contato da mão com a matéria. Ambos os corpos em contato, matriz e estampa, constituem um processo de produção que aqui chamamos de *imagens cegas*, ou seja, as imagens impressas. Elas permanecem latentes na matriz, e a elas só teremos acesso após o imprimir. Então, falaremos não apenas destas imagens particulares, as *imagens cegas*, mas também de uma potência imaginária existente tanto em seu modo de produção, como também nelas mesmas.

Mesmo sendo considerada como uma forma de fabricação fácil, pois tem sua origem na repetição de um molde ou de uma fôrma, a impressão opera na colisão, ou na tensão entre o desvendar e o deformar. Através da impressão, o que estava anteriormente inscrito na matriz passa a ser revelado e, ao mesmo tempo, uma parte desta informação pode ser perdida ou alterada. Este duplo processo de revelar e

deformar atua numa espécie de abertura, que envolve surpresa e descobrimento na criação de imagens, potencializando uma outra dimensão que diz respeito igualmente à imaginação poética.

Ao fazer uma impressão descobrimos, conhecemos, formulamos hipóteses. Como sujeitos do imprimir, somos um corpo aberto que se põe em perigo em direção ao desconhecido, pois cada impressão é uma surpresa: não se sabe ao certo o que vai acontecer. Cada acontecimento suscita uma experiência singular; cada transferência, quando há mistura, nos oferece transformações. São imagens que surgem de uma presença e ressurgem em forma de ausência.

As imagens impressas, estas *imagens cegas*, e mesmo o imprimir enquanto experiência, agenciam memórias e desejos, e também certa expectativa: quantos entrelaçamentos serão bem sucedidos? Com quanta força devemos imprimir? E, ao mesmo tempo, quão delicado temos de agir, pois as marcas do menor contato aparecem, deixam vestígios. O aprendizado desse ato é fascinante, é o momento do segredo, da mistura, um momento em que apenas os corpos envolvidos percebem e sentem as texturas, as trocas.

### **Imagens cegas**

Ao pensar nas *imagens cegas*, nos referimos às imagens produzidas por procedimentos comuns à linguagem da gravura e/ou da fotografia (fotoquímica), como modos de construção de imagem que acontecem na mistura do visual e do contato físico. Ao refletir sobre esses modos de construção de imagens encontramos a problemática, a produção de *imagens cegas*, tensionando a visualidade como característica capital das imagens.

A construção das *imagens cegas* não nos diz apenas de um jogo de olhares ou de uma construção baseada na observação, mas de um contato e de uma distância, onde a imagem obtida do objeto ou de um corpo se dá por pressão e/ou por sensibilização luminosa. A imagem impressa pode ser pensada como o vestígio de um encontro, de um contato, e, enquanto impressão, nos convoca a tensionar aspectos da visão e da taticidade do mundo. Imagens vestígio que nos invocam memórias táteis, imagens do tato. Uma imagem carnal, como diria Didi-Huberman

(1997, p.83): “[...] uma cópia que é filha carnal, tátil e não o reflexo atenuado de seu modelo [...]”.

Articularemos idéias sobre os modos de produção dessas imagens físicas, sobre aquelas que se formam a partir do contato com o objeto referencial (a matriz), e sobre o produto resultante desta ação, ou seja, as imagens ‘traço’, potentes àquilo que é da ordem do imaginário, seja de forma mental ou material (a estampa) (Fig.2).



Figura 2: Processos artesanais de fabricação de gravuras em metal

Com isso, atribuiremos a este aspecto de feitura da imagem, a relação de uma imagem tempo. Trata-se de uma imagem que diz de um presente e de um passado, pois se refere a uma presença e a uma ausência. Uma imagem que encontra no seu modo de construção (no imprimir) e em sua consequência (na imagem impressa) uma questão: uma emanção do referente ou uma imagem vestígio. Esta questão estabelece uma relação de conexão real, de contigüidade física, de co-presença; supõe uma relação de semelhança temporal, carnal, para usarmos as palavras de Didi-Huberman (1997). O intuito, aqui, não é iniciar uma nova discussão a respeito *do que é o tempo*; basta apenas mantermos em mente a ideia de que o tempo é fluxo e passagem, e desta passagem temos as imagens, temos a lembrança, temos o ausente em um outro presente através da própria temporalidade das imagens.

### Alternativas técnicas, tecnológicas e ambientais

A linguagem gráfica, ao longo de sua existência, vem mobilizando inúmeros recursos técnicos seja incorporando soluções anteriores ou expandindo possibilidades vinculadas a novos procedimentos materiais e operatórios (Fig. 3). O imprimir, o contato entre duas superfícies, é a característica singular deste dispositivo técnico. Ele é o elo que amalgama o modo de fazer (a matriz e a impressão) com o seu resultado (a imagem impressa).



Figura 3: Processo tradicional para gravação de uma “água-forte” (Imagem extraída do filme “As sombras de Goya” de Millos Forman)

Quanto ao desenvolvimento da produção das estampas, poderíamos subdividir o processo evolutivo das imagens impressas em três principais etapas (ou paradigmas): pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico (GUADIX, 2004, p. 9). Podem ser consideradas *pré-fotográficas* as estampas produzidas com sistemas e procedimentos manuais ou mecânicos que dependem principalmente da habilidade de execução do artista. É o caso, por exemplo, da realização das gravuras em metal que utilizam as técnicas da “ponta-seca”, “água-forte”, “água-tinta” ou da “maneira-negra” (processos diretos e indiretos de gravação).

O paradigma *fotográfico* nas imagens impressas diz respeito às estampas produzidas pela captação físico-química do mundo visível, guardando semelhanças com o objeto capturado, chamadas também de “imagens analógicas”. Na gravura, é o caso da “foto-etching” ou fotogravura, e dos demais processos que envolvem emulsões fotossensíveis para gravar as matrizes, como na serigrafia ou na litografia por transferência fotográfica. No meio gráfico, incluem também o off-set e demais técnicas de transferência em meio foto-sensível a partir de um fotolito.

No paradigma *pós-fotográfico*, as estampas são geradas e processadas no computador, a partir de programas gráficos. Trata-se de estampas “sintéticas” ou “infogravuras”, cuja matriz não necessariamente existe no mundo real, mas pode ser produzida no mundo “virtual”, a partir de modelos matemáticos cuja visualização é possível através de *softwares*. Estas imagens têm como suporte a tela do monitor, a impressora, o *plotter* ou outro periférico de saída (GUADIX, 2004, p. 9).

Desde a invenção da gravura em metal, nestes últimos 500 anos, ninguém questionou os materiais e métodos utilizados pelos gravadores (Fig. 4).



Figura 4: Técnica tradicional para “água-forte”: vernizes tóxicos devem ser flambados (Imagem extraída do filme “As sombras de Goya” de Millos Forman)

Entretanto, a conscientização dos efeitos nocivos decorrentes das técnicas tradicionais de gravação tornou urgente a reformulação das práticas cotidianas de gravura, e atualização dos métodos a partir dos materiais que temos a nosso dispor

neste momento de evolução tecnológica. Estas alternativas surgiram recentemente no cenário da arte.

Concordamos com as afirmações de Boegh (2004) sobre a urgência em repensarmos os métodos convencionais de trabalho, e modificar o modo como ensinamos os processos tradicionais de gravura já que neles prevalecem os riscos e junto com eles os necessários equipamentos de segurança devido à extrema insalubridade a que ficamos expostos. Além disso, o meio ambiente também sofre as conseqüências destas agressões.

Nosso grupo se dedica à pesquisa de gravura não-tóxica, com o objetivo de verificar a possibilidade de executar a gravação da imagem na matriz de metal, através do desenvolvimento de métodos e processos alternativos, para que o meio ambiente possa ser preservado e, igualmente, a saúde do artista-gravador. Nosso desafio é reivindicar a dimensão poética da arte em consonância com as novas alternativas não-tóxicas. Na etapa atual da pesquisa, estamos investigando o uso de filmes fotopolímeros para a execução da gravura em metal.

Algumas destas práticas tratam de procedimentos e linguagens produtoras de *imagens cegas*: imagens que se dão por uma presença que marca e que transmite semelhanças óticas e físicas. Na experiência em questão, unimos o paradigma fotográfico e pós-fotográfico durante a utilização do filme fotopolímero<sup>2</sup> (Fig. 5).



Figura 5: Filme de fotopolímero a ser aplicado sobre a matriz de metal

O uso destes filmes nos permite obter uma imagem com riqueza de detalhes, linhas definidas e até mesmo uma acentuada escala de cinzas. Para obtermos esta escala de meios-tons, utilizamos juntamente com o positivo de tons contínuos, um acetato com uma finíssima retícula, tal como a produzida pelo grão de breu na tradicional técnica da água-tinta (Fig. 6).



Figura 6: Cabine de luz para gravação do filme fotopolímero (Ateliê de Henrik Boegh em Copenhagen, Dinamarca)

Além das imagens fotográficas podemos transferir também imagens em alto-contraste; imagens produzidas com pinceis e tintas; imagens fotocopiadas, e ainda imagens feitas a partir de programas de tratamento de imagens no computador. Aqui, aparecem os três paradigmas simultaneamente: pré-fotográfico (linhas produzidas manualmente); fotográfico (imagens captadas com câmeras digitais), e pós-fotográfico (tratamento de imagens com *softwares* e programas gráficos).

A transferência de qualquer uma destas imagens citadas, tanto para o filme fotopolímero quanto para as “placas solares”<sup>3</sup>, se dá através da gravação com lâmpada UV (ultravioleta) colocada em uma cabine produzida para este fim. O tempo de exposição a esta luz varia conforme a potência da fonte e também depende das condições do positivo quanto à transparência do acetato. Assim como na ampliação de uma fotografia tradicional, o primeiro passo é a realização de uma



“tira de prova” com variados tempos de exposição à luz, para determinar o tempo exato de exposição para cada positivo.

Após transferir e revelar a imagem no filme fotossensível, a impressão da placa é realizada habitualmente como as demais técnicas de gravura em metal e a entintagem pode ser feita diretamente sobre a película de fotopolímero.

### **A potência subjetiva das imagens cegas: o imprimir e a imagem impressa**

Acreditamos que a potencia subjetiva dessas imagens cegas esteja vinculada à questão da transmissão de semelhança existente no modo de operar e capturar tais imagens. Mais do que apenas invocar a questão da *semelhança* da imagem com o seu referencial<sup>4</sup>, o ato de imprimir e a imagem impressa permitem traçar e invocar a *semelhança* por um viés da transmissão (DIDI-HUBERMAN, 1997).

A impressão transporta fisicamente (e não só oticamente) a semelhança da matriz, ou daquilo que foi impresso. E talvez esteja nessa transmissão física aquilo que potencializa a questão do imaginário presente em tais imagens. A fisicalidade que existe nessa impressão é o que potencializa outras imagens de contato: outros estados de matrizes; outros modos de contato; novas marcas na matriz. A potência está no contato, porque este é o modo de produzir tais imagens. É isso o que as traz à tona, é isso que faz com que ela seja o que é. Esse modo de produção é o que caracteriza o tipo de imagem que é produzida, por semelhança, por contato, entre vãos, em “imagens cegas”.

Neste sentido, as impressões corporais encontradas em Lascaux e na Gruta de Gragas são um possível exemplo, na medida em que imprimir, nesse caso imprimir-se, é pensado como procedimento ao mesmo tempo técnico, psicológico e místico. Tecnicamente, falamos de um modo de fazer que faz do contato, um resultado visual. Um gesto, uma aderência, uma produção de semelhança e de identidade, pois ao deixar-se em marca o homem assume seu corpo, seu particular, marca sua passagem, o instante e a noção de si (Fig. 7).



Fig. 7: Impressão de uma mão (Gruta de Gragas), ano 30.000 a.C.

Estas imagens surgem impregnadas de um poder mágico e místico. A imagem impressa nas paredes das cavernas entrelaçava desejo e realidade no feitiço de apreender a presa, através das relações existentes entre o gesto e a magia, entre a ação e a vontade, entre a imagem e a imaginação. Enfatizando tal aspecto imaginário das imagens impressas, Didi-Huberman (1997, p. 49) diz que tal magia estaria na aderência mesma da imagem, do gesto, anunciando um poder, uma potência que se encontra numa espécie de *presença real*. E cita Frazer para apresentar esse poder mágico do inconsciente, segundo o qual “*as coisas que foram uma vez reunidas e são logo separadas, tornam-se [...] unidas por uma linha de simpatia tão poderosa que tudo o que fazemos a uma afeta a outra igualmente*”.<sup>5</sup>

Assim, a impressão coloca em imagem um “presente mantido”, de forma visual e tátil, jogando com um passado que trabalha e transforma a todo o instante a superfície onde foi impresso. Certa sobrevivência em imagem, também pode ser pensada como uma sobrevivência técnica extremamente primitiva. E não se entenda *primitivo* no sentido de uma técnica, ou mesmo a “imagem primitiva” como algo bruto, grosseiro, inculto; pois a impressão pode ser considerada fácil processualmente, e, uma imagem fácil de ser obtida. No entanto, a impressão não é

rudimentar, pois joga com os tempos, formula hipóteses tanto com relação ao fazer, quanto com relação à imagem<sup>6</sup>.

Por isso, fazer uma impressão é produzir um tecido de relações (materiais, simbólicas, corporais), que impele também a uma combinação de ordem “abstrata”: mitos, fantasias, conhecimentos, reunindo a experiência física, no sentido experimental, e a experiência subjetiva e imaginária, no sentido de uma visão de mundo. Afinal, imaginar é estar aberto, criar com restos, imagens vestígio, numa prática que tateia e que experimenta a matéria, tendo como combustível imagens de pensamentos e memórias. Como a metáfora da chama da vela, o fogo queima na memória e acende novas imagens, distantes ausências, ou outros desejos de presença.

A palavra imagem pode significar tanto a representação de um objeto, quanto a representação mental de uma sensação na ausência do acontecimento que a produziu. Então, fazemos uma impressão para ver o que acontece, operando na ordem da experiência, naquilo que encontramos dela. Terminamos dizendo que o imprimir é o lugar da descoberta e da criação, é o lugar da produção de imagens criantes: aquelas imagens poéticas modeladas pelos devaneios pulsionais de todos aqueles que se arriscam no território da criação.

---

<sup>1</sup> Agradecemos ao CNPq pelo apoio às pesquisas que deram origem a este texto.

<sup>2</sup> Os filmes fotopolímeros são laminados sobre uma superfície rígida (metal ou acrílica). Utilizamos também as placas “solares” (placas metálicas com película de fotopolímero previamente colocada).

<sup>3</sup> As placas “solares” têm normalmente uma cor âmbar.

<sup>4</sup> Assunto central de boa parte da produção acadêmica que insiste em ver nos modos de reprodução de imagem apenas a questão mimética e reprodutível.

<sup>5</sup> A superstição segundo a qual, ferindo a impressão dos passos, ferimos igualmente os pés que formaram estas marcas, é quase universal. Os índios do sudoeste da Austrália acreditavam tornar um homem manco colocando nas impressões de seus passos estilhaços de quartz, de vidro, de carvão de madeira ou de ossos agudos [...]. (J.G. FRAZER, 1890-1915, I, p.113. apud. DIDI-HUBERMAN, 1997, p 50).

<sup>6</sup> Para Leroi-Gourhan alguns objetos como a faca, o martelo, a corda, a arapuca, e algumas técnicas como o enterrar, a circuncisão, não sofreram nenhuma modificação estrutural, pois sua eficácia existe desde o começo. Eles nos dizem de formas de agir, de gestos, provocando uma tensão entre a potência material, simbólica e corporal. (Apud DIDI-HUBERMAN, 1997, p 25).

## Referências:

---

BOEGH, Henrik. **Handbook of Non-toxic Intaglio Acrylic Resist Photopolymerfilm & Solar Plates Etching**. Copenhagen: Narayana Press, Gyling, 2003.

\_\_\_\_\_. **Manual de grabado em hueco no toxico**: barnices acrílicos, película de fotopolímero y planchas solares y su mordida. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.

DAWSON, J. **Guia completa de grabado e impresion: tecnicas y materiales**. Madrid: H. Blume, 1982.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **L'empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

\_\_\_\_\_. **L'empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. Tradução e livre adaptação de Patrícia Franca, com o título *Impressão, marca, sinal*. Porto Alegre: Atelier Livre da Prefeitura/Festival de Arte/2002. (s/p).

FERRER, Eva Figueras (Org.). **El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales**. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004.

FORMAN, Milos. **As sombras de Goya**. Filme em DVD, 2006.

GUADIX, Juan Carlos Ramos. "Prólogo". In: BOEGH, Henrik. **Manual de grabado em hueco no toxico**: barnices acrílicos, película de fotopolímero y planchas solares y su mordida. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.

### **Carolina Corrêa Rochefort**

Mestre em Poéticas Visuais (2010, PPGAV/UFRGS); Especialista em Poéticas Visuais: Gravura, Fotografia e Imagem Digital (2008, FEEVALE); Bacharel em Artes Visuais (2004, UFPel), Integrante do Grupo de Pesquisa: "Percursos Poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade" (UFPel).

### **Daniele Moraes da Silva**

Acadêmica do curso de Bacharelado em Artes Visuais (UFPel), Integrante do Grupo de Pesquisa: "Percursos Poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade" (UFPel).

### **Angela Raffin Pohlmann**

Artista Plástica. Bacharel em Artes Plásticas (1983, UFRGS); Mestre em Poéticas Visuais (1995, UFRGS); Doutora em Educação (2005, UFRGS), com bolsa sanduiche (estágio no exterior) realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona (Espanha). Professora e pesquisadora no Curso de Artes Visuais da UFPel desde 1996; Líder do Grupo de Pesquisa: "Percursos Poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade" (UFPel).