

Fotografar: cruzamentos históricos/técnicos de uma gravação fotossensível

Carolina Corrêa Rochefort (pesquisadora)

Kelly Wendt (pesquisadora)

Daniele Moraes da Silva (bolsista PIBITI/CNPq/CA-UFPel)

Thiago Ferreira de Araujo (bolsista PIBIC/CNPq/CA-UFPel)

Cristiane Hartwig (bolsista PIBIC/CNPq/CA-UFPel)

Leandro Silveira Rodrigues (bolsista PIBIC/CNPq/CA-UFPel)

Thiago Costa Guedes (bolsista PIBIC/CNPq/CA-UFPel)

Eduardo da Silveira Montagna (servidor técnico-administrativo/CA-UFPel)

Everson da Silva Mascarenhas (servidor técnico-administrativo/CA-UFPel)

Angela Raffin Pohlmann (professora adjunta/CA-UFPel)

Resumo

O artigo pretende traçar relações históricas e processuais, relativas aos materiais e técnicas, dos modos de produzir imagens gravadas referentes as linguagens da gravura e da fotografia. A reflexão parte de experiências não-tóxicas de gravar, realizadas com o uso de filmes fotopolímeros, pelo grupo de pesquisa *Percursos poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade*, relativas à pesquisa *Gravura Contemporânea não-tóxica*, confrontadas às precursoras experiências do modos de fotografar imagens.

Palavras-chave: Gravura, fotografia, alternativas não-tóxicas

Introdução

O presente artigo pretende traçar uma costura entre a história, os procedimentos e os materiais relativos às linguagem da gravura e da fotografia, afim de tramá-los em potentes costuras, combinações. A trama textual parte de experimentações realizadas pelo grupo de pesquisa *Percursos poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade*, relativas à pesquisa *Gravura Contemporânea não-tóxica*, que tem como objetivo o uso de novas bases alternativas para a realização de gravuras que incorporem procedimentos não-tóxicos na gravura em metal e as inovações tecnológicas para a gravura artística tendo em vista a renovação das metodologias e procedimentos para a sustentabilidade ambiental dos sistemas de produção Na presente proposta

analisamos o uso de filmes fotopolímeros, que podem substituir os tradicionais materiais tóxicos presentes nos métodos tradicionais da gravura em metal.

Costura histórica: pontos cruzados entre gravura e fotografia

No começo do século XX a gravura passa a ter um fim. Isenta de uma espécie de sombra provocada pela condição de instrumento da linguagem da pintura, ou mesmo escultura, a gravura passa a ter um fim em si mesma. E, por favor, não vamos confundir isenção com isolamento, ou com a idéia de pureza das linguagens tão invocada no início período moderno. Falamos de outra postura, de *sair da sombra*, dizemos de uma linguagem que se apresenta enquanto linguagem. A gravura se apresenta, se instala na parede e desprende-se dela, invoca o tridimensional e o espacial, tanto interior (museus, galerias, coleções) quanto exterior (cidade, publicações), e os objetos que surgem apresentam sentidos diversos de bidimensionalidade, de vestígios, de sulcos, etc. Em tal diversidade de usos e aplicações a gravura evidencia uma abertura das técnicas consagradas e tradicionais, como a gravura em metal, a xilogravura (madeira), a litografia (pedra), para outras como a fotografia, a serigrafia, off-set, o xerox. Talvez essa abertura, já assinalada historicamente, que motive tantos gravadores a realizarem pesquisas que impulsionem a permanente transformação e a outras combinações dos modos de fazer gravura.

Segundo Marco Buti “a *introdução constante de novas tecnologias da imagem não anula as anteriores. Leva-as, porém, a se redimensionar, repensar suas possibilidades*”¹. Hoje, ampliada pelas trocas com as novas tecnologias de impressão, bem como pela própria história das técnicas de impressão, a gravura novamente questiona seus limites “*processuais*”² abrindo-os aos procedimentos eletrônicos de manipulação e impressão digital, e principalmente aos novos materiais, meios e procedimentos de impressão não-tóxicos.

A valorização dos processos ou dos “procedimentos” se apresenta como uma das grandes modificações da arte ocorrida no próprio discurso dos artistas

¹ BUTI, Marco. **Marco Buti**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

² Com relação aos procedimentos técnicos/criativos.

sobre arte e realização de suas obras. Os objetos artísticos destituídos (a partir dos anos 60, por Duchamp e depois por Joseph Beuys) da “aura” encontram no processo criativo e interativo a importância essencial determinante das intenções e sentidos do objeto artístico, da “obra de arte”. Enriquecendo em possibilidades o trabalho plástico/artístico, a combinação dos procedimentos da gravura e da fotografia estabelece uma relação histórica entre passado, presente e futuro no ato da criação, na maneira de operar, de agir e mesmo no modo de posicionamento ante a natureza, a sustentabilidade e a tecnologia do seu tempo.

Apesar da grande parte dos estudos e textos versar sobre a relação entre fotografia e pintura enquanto imagens produzidas (produto), percebemos que, relativo à metodologia pautada nos procedimentos da gravura e da fotografia, tais linguagens dialogam de forma natural e correspondente. Não é por acaso que esses modos de fazer dizem tanto um do outro. A provocante equivalência técnica dos procedimentos nos diz do quanto gravura e fotografia são linguagens que encontram na gravação de uma imagem latente, e posterior impressão dessa imagem, princípios técnicos em comum.

A história da fotografia está interligada com a técnica e história da gravura. O ato de gravar, de tornar memória, é inerente às duas técnicas. Os princípios, os meios e os materiais utilizados nestas técnicas apresentam semelhanças e diferenças. Historicamente as duas linguagens se interligam. O princípio da fotografia se encontra intrínseco na linguagem e na técnica da gravura, no ato e desejo do marcar, do gravar uma imagem.

Gravura e fotografia, enquanto linguagens, detém enorme capacidade de dialogar entre si e com outras linguagens, além de possuírem uma qualidade plural para incorporar os avanços tecnológicos, bem como re-visitam suas origens enquanto processos de gravação.

O que a câmera registra é sempre uma revelação, tanto do imperceptível a olho nu, quanto daquilo que se refere a uma forma de ver. A fotografia, enquanto técnica, previa o culto do futuro, de uma visão cada vez mais rápida, e um processamento igualmente. É verdade que hoje a fotografia digital é a caracterização de tal velocidade, instantaneidade. Porém, a fotografia, ainda hoje, “apressa-se lentamente” em alternar rapidez e lentidão, num desejo de regressar ao passado mais puro e mais artesanal, expressa, talvez, em uma

qualidade manual. Esta espécie de nostalgia ao passado, por um estado mais “primitivo” da atividade fotográfica está na base do atual entusiasmo por práticas alternativas e artesanais de *fotografar*. Em confluência com os mais recentes meios de gravura, procedimentos, equipamentos e materiais, é uma forma interessante de exprimir a atenção pelo passado da fotografia, bem como de assinalar seu caráter anacrônico, expresso na capacidade de promover costuras temporais e processuais.

O desenvolvimento da fotografia depende da substituição do processo da heliografia e posterior daguerriotypia, negativos positivados diretamente sobre o suporte sensibilizado, as chapas de metal, pelo processo positivo-negativo, que permite um número ilimitado de positivos (impressões, cópias).

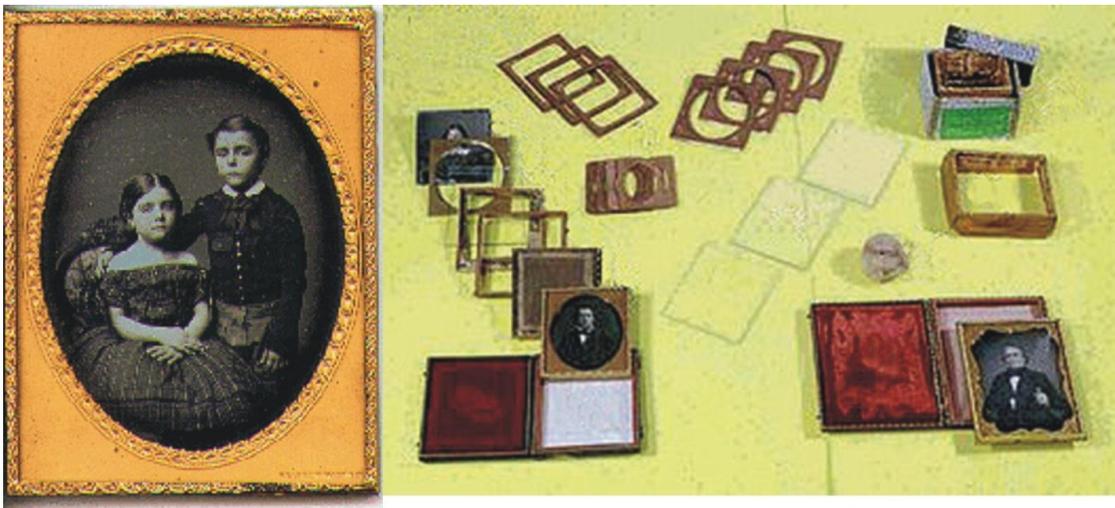


Fig. 01. O daguerreotipo expandiu-se pelos principais países europeus no Séc. XIX



Fig. 02. Daguerreotipo de homem não identificado.

Mas enquanto procedimentos, tanto a heliografia quanto a daguerriotypia, poderiam ser considerados uma variante das primeiras fotos sem câmera³, da noção daquilo que chamaremos *photo-etching*, ou *fotogravura*. Num momento em que a litografia se torna amplamente conhecida na França, a heliografia⁴, inaugurada por Nicéphore Niepce e datada em 1793 pela história da fotografia, pode ser pensada como a marca inaugural da relação entre gravura e fotografia historicamente. Tais procedimentos agem através da gravação de uma imagem a partir da sensibilização de uma superfície (placa metálica), operada na presença ou pelo contato de um corpo. Um fazer que resulta na aproximação das imagens negativas guardadas nas placas de metal, dos

³ Não consideramos a câmera obscura como um equipamento fotográfico.

⁴ Que logo, em 1838/1839, como marco histórico, é modificada pelo francês Louis Daguerre. Niepce, em 1829, substituiu as placas de metal revestidas de prata por estanho, e escurece as sombras com vapor de iodo, da técnica heliográfica. Este processo foi detalhado no contrato de sociedade com Daguerre, que com estas informações pode descobrir em 1831 a sensibilidade da prata iodizada à luz. Niépce morreu em 1833 deixando sua obra nas mãos de Daguerre.

sulcos. Um processamento que contém o desejo das imagens latentes impressas nas placas da heliografia/daguerriotipia e da gravura em metal como nos filmes fotográficos e, hoje, nos filmes fotopolímeros.

A intersecção da gravura com a fotografia traz à tona a discussão da superação dos limites das linguagens, e as levam a um redimensionamento que não exclui os processos, mas sim abre outras abordagens acrescidas com cada nova combinação, a cada mistura. Promovendo a ampliação das possibilidades de criação do artista.

Fotografar: impressões de um gravar fotossensível.

A gravura é o ato de gravar imagens, em uma superfície suporte/matriz pela ação da força do gesto, de incisão. São consideradas, tecnicamente, como superfícies suportes, para abrigar imagens latentes, a madeira (xilogravura), a placa de cobre (gravura em metal), a pedra calcária (litografia) e a “moderna” tela tecida por fios de nylon (serigrafia). Essas superfícies recebem imagens inscritas na ação gestual que contém a força do artista/gravador, e/ou de agentes e princípios químicos que sensibilizarão tal superfície e deixarão gravados, como rastros, imagens carregadas de desejos de transferência em imagens positivadas.

A fotografia, de base química, é o ato de gravar imagens sobre uma superfície suporte/matriz, pela ação da luz. Nomeamos esse suporte que irá receber a imagem fotográfica de negativo ou filme fotográfico. Hoje, industrialmente produzido e popularmente muito raro utilizado, o negativo é um suporte plástico constituído por camadas aderentes, gelatina ou algum tipo de resina sintética, que mantém em suspenso o componente fotossensível, isto é, uma combinação de sais ou químicos que tornará possível, através de uma sensibilização luminosa, a gravação da imagem fotográfica, uma imagem latente.

Como vimos, parece que o elo entre as linguagens costuradas é a gravação da imagem. A impressão da imagem, do corpo pode ser incisiva e luminosa fisicamente. O resultado, imagens *fotografadas*

O estatuto da impressão tem noção, ou participação, decisiva na apreciação da imagem fotografada, visto que leva em conta a construção da

(desta) imagem. Essa imagem fotogravada diz respeito à imagem física. A imagem fotográfica é uma impressão química, um efeito químico de uma causalidade física, ou seja, é a capacidade de um objeto através dos raios luminosos sensibilizarem uma superfície sensível. A impressão é o traço que um corpo físico imprime sobre outro corpo físico, na fotografia, à princípio, um negativo ou um filme fotográfico.

No sentido de balizar a impressão Jean-Marie Schaeffer diz que podemos distinguir as impressões por contato direto ou à distância. As primeiras são ação mecânica ou química direta do material impregnante sobre o corpo impresso: é o caso da gravura ou de uma máscara mortuária, por exemplo. Assim como as impressões deixadas em forma de pegadas na terra, ou a reprodução de uma imagem por impressão, por pressão, por contato. As impressões a distância exigem a intervenção de um elemento, corpo físico intermediário entre o material impregnante e a impressão, por exemplo a fotografia. Sobre *intermediário* entendemos pelo fluxo luminoso emitido ou refletido pelo impregnante, sendo uma imagem relacionada/executada a distância, *a uma boa distância*⁵. Contudo, nos dois casos, é graças a uma superfície sensível (à ação do externo a ela) colocada em contato; seja direto, corpo sobre corpo, ou indireto, à distância, porém presente ante o corpo; que a superfície mostra-se, marca-se, deixando gravado um registro que diz daquilo que se passa durante a formação da impressão. Registro de traços visíveis, e, por vezes, invisíveis.

Ambas impressões diretas e à distância podem ser verificadas nos procedimentos do Fotograma. Esse fazer acontece por um imprimir e/ou uma impressão que admite tanto a distância quanto o contato direto do corpo, que pode coincidir em dois sentidos: de presença e de ausência, de proximidade e distância, etc.

Os Fotogramas são impressões luminosas de objetos ou imagens em transparência colocados entre a fonte de luz e uma superfície sensível a luz. Uma impressão direta do objeto sobre a superfície sensível.

Fox Talbot é considerado o primeiro a realizar tal impressão. Após o anúncio do governo francês sobre o invento de Daguerre, Talbot expõe num

⁵ SCHAFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico**. SP: Papyrus, 1996, p.14, 15 e 16.

informe à Royal Society alguns informes sobre o fotograma, ou como ele chamou, “Desenho Fotogênico”: um processo que os objetos reproduzam-se por si só. Seus experimentos produziram imagens, por contato, de silhuetas de folhas, pluma, rendas, etc.. Como exemplo, *The pencil of nature* (O lápis da natureza) (Fig 01) é um *Desenho Fotogênico* invertido da folha de uma planta.



© All rights reserved

Fig 03. William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature* (O lápis da natureza), 1844/1846



Fig 04. William Henry Fox Talbot, *Lace*, 1844.

O caráter indicial da fotografia é apresentado pelo fotograma. Teóricos que defendem esse caráter concedem ao fotograma um lugar importante. Moholy-Nagy afirmava o fotograma expressa a natureza profunda, a essência da fotografia. Essência encontrada na formação da imagem, da impressão. Percebe na imagem fotográfica uma espécie de modelagem da luz: “A superfície sensível – placa ou papel – é uma tabula rasa, uma folha em branco na qual se pode escrever com a luz, assim como o pintor trabalha perfeitamente sobre a tela com seus instrumentos, o pincel e os pigmentos.”⁶ Mais do que dizer da imagem fotográfica pela vertente reproduzível, tão intensamente recorrida, Moholy propõe garantir certa autonomia dessa imagem naquilo que se encontra no nascimento dessa imagem, que faz parte da essência do fazer.

⁶ HAUS. Andreas. **Moholy-Nagy, Fotos und Fotogramme**, Munique: Shirmer/Mosel Verlag, 1979. p.76.



Fig 05. Moholy Nagy. Fotograma, 1922



Fig 06. Moholy Nagy. Fotograma, 1926

A prática do fotograma foi utilizada, ao longo do século, e ainda é, por vários artistas, como por exemplo, Jerry N. Uelsmann.



Fig 07. Jerry N. Uelsmann, *Conjecture of a time*, 1964



Fig 08. Jerry N. Uelsmann. **Woman & Leaf**, 1965

O fotograma sintetiza, de certa forma, os procedimentos “artesaniais”/alternativos fotográficos delineando o modo como as primeiras fotografias foram feitas, ou seja, sem o aparelho técnico, a câmera fotográfica,

ou qualquer recurso mecânico, baseadas simplesmente na química fotossensível e na física do corpo em contato, ou do corpo presente. Gravando corpos/superfícies e imprimindo imagens diversas quando expostos à luz.

Nas experiências realizadas na pesquisa “Gravura Contemporânea não-tóxica” encontramos referência direta com relação ao método de impressão de um *Desenho Fotogênico*. O método do fotograma é aludido durante o processo de gravação da imagem na matriz de metal, que em tal experiência, encontra-se envolvida pela película fotossensível. O método de impressão⁷ da imagem na matriz realizado nessa experiência é o mesmo praticado habitualmente para a impressão das imagens contidas nas matrizes de metal, o método *tradicional* de imprimir uma gravura em metal.

Na pesquisa em questão tem-se hibridizado procedimentos e materiais provenientes das duas linguagens abordadas no presente costura textual. Com o objetivo de experimentar processos alternativos para a realização de gravuras, o grupo de pesquisa aponta para a importância da combinação destas duas linguagens no sentido de promover o desdobramento dos modos de gravar e produzir imagens. O grupo também percebe e aponta para a importância da combinação desses procedimentos técnicos agenciados por métodos e materiais não-tóxicos como alternativas às tecnologias tradicionais, para não agressão do meio ambiente nem da saúde do artista-gravador.

O referido grupo de pesquisa tem trabalhado com a gravação de placas de metal a partir do uso de filmes fotopolímeros. Esses filmes, sensíveis a luz, são laminados sobre uma superfície rígida, para a gravação de uma imagem através da luz. Essa imagem pode ser uma fotografia, um desenho, uma impressão, uma imagem digital... Ela deve, apenas, estar sobre uma superfície transparente, para que a luz a ultrapasse.

⁷ O *imprimir* em outro suporte, ou seja, a transferência da imagem contida na matriz.



Fig. 09 e 10. Processo de desoxidação e limpeza da placa de metal



Fig. 11 e 12. Aplicação do filme fotopolímero na placa de metal

A imagem, gravada por sensibilização luminosa, tal como as telas de serigrafia que utilizam emulsão fotossensível, traz a tona a referência aos procedimentos fotográficos de impressão da imagem no papel fotográfico, como o fotograma. Alguns procedimentos executados com o filme fotopolímero, como calibrar o tempo de exposição da placa à luz, para a gravação da imagem; fazendo “tiras de prova” com diferentes tempos de exposição a luminosidade, procurando determinar o tempo para cada positivo, ou mesmo como a revelação da película fotossensível em banhos⁸ de líquidos reveladores da imagem instigam o gravador a aliar o pensamento da gravura ao da fotografia, associando e criando um fazer “fotogravado”.

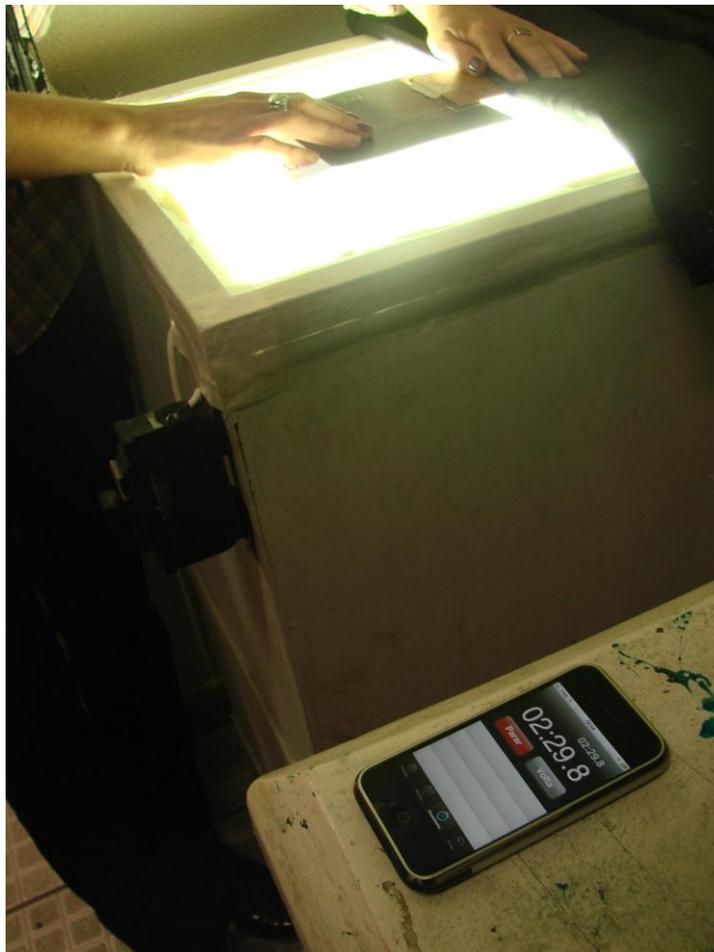


Fig. 13. Gravação fotosensível da matriz de metal. Tira de prova.

⁸ A revelação da película fotossensível é feita em revelador apropriado, composto de *natrium carbonato* diluído em água a 10% (dez por cento), ou seja, 10 g de *natrium carbonato* para 1 litro de água.

Estabelecer as ligações entre as linguagens abordadas permite pesquisar os novos rumos do ato artístico de gravar, tanto do ponto de vista de seus desdobramentos e possibilidades estéticas, quanto no que se refere aos antigos e aos novos dispositivos técnicos: pesquisar os materiais e procedimentos alternativos e híbridos aliando sustentabilidade e não toxicidade.



Fig. 14: Parte do grupo de pesquisa em gravura não-tóxica da UFPel (2011)

O grupo de pesquisa agradece ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo apoio concedido às pesquisas que deram origem a este texto.

Bibliografia

BOEGH, Henrik. **Manual de grabado em hueco no toxico**: barnices acrílicos, película de ftopolímero y planchas solares y su mordida. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.

BUTI, Marco. **Marco Buti**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

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

FLUSSER, VILÉM. **Ensaio sobre a fotografia – Para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

GRAVURA: Arte Brasileira do século XX. Itaú Cultural, Cosac e Naify.2000.

JORGE, Alice. **Técnicas da Gravura Artística.** Lisboa: Horizonte, 1989.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia pensante.** São Paulo:Editora Senac, 1997.

HAUS. Andreas. **Moholy-Nagy, Fotos und Fotogramme,** Munique: Shirmer/Mosel Verlag, 1979.

SCHAFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico.** SP: Papyrus, 1996.