

PORTO ARTE



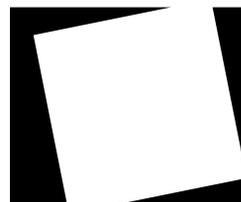
Revista de Artes Visuais

32

MAIO, 2012



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

32

MAIO, 2012

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos Alexandre Netto

INSTITUTO DE ARTE

Diretor

Alfredo Nicolaiewsky

Vice-Diretor

Carlos Augusto Nunes Camargo

Assessora

Maria Clara Machado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
VISUAIS

Coordenação

Mônica Zielinsky

PROGRAMA EDITORIAL

Revista Porto Arte

Série Visualidade

Série Interfaces

CONSELHO EDITORIAL

Alvaro Valls (UNISINOS)

Eliane Chiron (UNIV. PARIS)

Icleia Borsa Cattani (UFRGS)

François Soulages (UNIV. PARIS)

Gilbertto Prado (USP)

Hélio Ferverza (UFRGS)

Jean Lancri (UNIV. PARIS)

Margarita Shultz (UNIV. CHILE)

Maria do Carmo Nino (UFPer)

Maria Celeste Wanner (UFBa)

Maria Lúcia Bastos Kern (PUC-RS)

Patrícia Franca (UFMG)

COMITÊ EDITORIAL

Blanca Brites

Maria Amelia Bulhões

Paulo Silveira

Sandra Rey

EDITORAÇÃO

Pedro Biz

BOLSISTA

Fernanda Fuscaldo (IA/UFRGS)

---

Porto Arte. - v.1, n. 1 (jun. 1990). Porto Alegre :

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais, 1990 -.

Semestral

A partir do v. 5, n. 8 (nov. 1993) passa a  
incorporar o subtítulo Porto Arte : revista de Artes  
Visuais.

ISSN 0103-72691 (versão impressa)

ISSN 2179-80011 (versão digital)

1.Arte : Periódicos. I. Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-  
Graduação em Artes Visuais.

CDU 7 (05)

---

Bibliotecária: Mara R. B. Machado, CRB10/1885

Versão digital:

<http://seer.ufrgs.br/portoarte>



---

ASSINATURAS E PERMUTAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – INSTITUTO DE ARTES – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248 – 3º andar – CEP 90.020-180 – Porto Alegre, RS – Brasil

Fone: (51) 3308.4313 – Fax: (51) 3308.4314 – [portoarte@ufrgs.br](mailto:portoarte@ufrgs.br) – [www.artes.ufrgs.br](http://www.artes.ufrgs.br)

---

Esta 32ª edição de *Porto Arte* oferece o Dossiê intitulado *As tecnologias na arte e as expressões do múltiplo*, organizado por Maristela Salvatori, trazendo à pauta algumas possibilidades e diferentes visões sobre o múltiplo hoje. Num momento caracterizado por tênues fronteiras e sistemáticos cruzamentos, a temática vem sendo tratada em linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e dentro do grupo de pesquisa *Expressões do Múltiplo* (CNPq-UFRGS). Foca a criação e reflexão sobre procedimentos técnicos do múltiplo, como a fotografia e a gravura, e apresenta distintas abordagens de artistas frente à reprodutibilidade, investigando questões que envolvem as dicotomias múltiplo/único e processos manuais/processos digitais.

Resultado de colaboração interinstitucional, o Dossiê conta com artigos dos artistas pesquisadores canadenses Bernard Paquet, que analisa uma série de pinturas recentes sob a ótica da multiplicação, Jocelyne Allouche e Nicole Malenfant, que questionam conceitos sobre o múltiplo, a primeira a partir de experiência pessoal, a segunda pelo viés das mudanças no cenário artístico a partir da década de 1970. Conta também com uma conversa dos ingleses Paul Coldwell e Paul Laidler sobre processos de criação e novas tecnologias, sendo ainda integrado por textos dos brasileiros Eduardo Vieira da Cunha, que traça um paralelo entre processos

The 32nd edition of *Porto Arte* offers the dossier entitled *Technologies in art and expressions of the multiple*, organized by Maristela Salvatori, bringing up some possibilities and different visions of the multiple today. In a time marked by tenuous borders and systematic intersections, the subject has been studied in one of the research lines of the Visual Arts Graduation Program at the Institute of Arts, UFRGS and within the research group *Expressions of the Multiple* (CNPq-UFRGS). It focuses the creation and reflection on technical procedures of the multiple, such as photography and print-making, and presents different artist approaches on reproducibility, investigating issues that involve the multiple/single and manual processes/digital processes dichotomies.

Result of inter-institutional collaboration, the dossier includes articles from Canadian artist-researchers Bernard Paquet, who analyses a series of recent paintings under the perspective of multiplication, Jocelyne Allouche and Nicole Malenfant, who question concepts of the multiple, the first from her personal experience and the second by the perspective of changes in the art scene after the 1970s. It also presents a conversation with English artists Paul Coldwell and Paul Laidler on creation processes and new technologies, and texts by Brazilian artists Eduardo Vieira da Cunha, who draws a parallel between processes of making art based on Paul Valéry, Maristela Salvatori,

de instauração da obra de arte, com base em Paul Valéry, Maristela Salvatori, que apresenta um relato da pesquisa *Imagens em trânsito*, e Paula Almozara, que aborda o projeto de pesquisa *Paisagem-Percurso*. Conta ainda com artigo de Flavya Mutran Pereira e Jander Luiz Rama, mestre e mestrando do PPGAV/IA/UFRGS, em torno de cruzamentos como estratégia artística.

De forma complementar, integram a seção de Textos desta edição as colaborações da artista pesquisadora brasileira Maria do Carmo de Freitas Veneroso, que realiza um percurso no estatuto da gravura ao longo do século XX, e do pesquisador português, radicado na França, Jacinto Lageira, que aborda a obra de Simon Starling a partir da cópia, duplicação ou reflexo. Finalmente, Notas de Leitura sobre o livro *Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos*, organizado por Mônica Zielinsky, são apresentadas pela pesquisadora brasileira Annateresa Fabris.

who presents a report of her research *Transiting Images*, and Paula Almozara, who approaches the research project *Landscape-Path*. Also included is an article by Flavya Mutran Pereira and Jander Luiz Rama, master and doctor at the PPGAV/IA/UFRGS, concerning intersections as an art strategy.

Complementarily, this edition's text section presents collaborations from Brazilian artist-researcher Maria do Carmo de Freitas Veneroso, who takes us on a journey through the statute of printmaking throughout the 20<sup>th</sup> century, and Portuguese researcher based in France Jacinto Lageira, who approaches the art of Simon Starling from copy, duplication or reflection. Finally, reading notes on the book *Heloisa Schneiders da Silva: work and writings*, organized by Mônica Zielinsky, are presented by Brazilian researcher Annateresa Fabris.

## DOSSIÊ: As tecnologias na arte e as expressões do múltiplo

---

**Organização: Maristela Salvatori**

- 07 JOCELYNE ALLOUCHERIE  
**A permeabilidade das fronteiras**
- 17 PAUL COLDWELL E PAUL LAIDLER  
**Gravura – novas e velhas tecnologias – uma conversa**
- 29 BERNARD PAQUET  
**Como a pintura multiplica o azul**
- 39 EDUARDO VIEIRA DA CUNHA  
**Na poiesis de Valéry, a vertigem do dígito, a memória e o esquecimento**
- 45 FLAVYA MUTRAN PEREIRA E JANDER LUIZ RAMA  
**Distopias anacrônicas: tensões construtivas entre imagem digital e artesanal**
- 55 PAULA ALMOZARA  
**Manual de localização imaginária: paisagem, processo, técnica e ficção**
- 67 NICOLE MALENFANT  
**A gravura entre a identidade disciplinar e suas manifestações em um quadro interdisciplinar**
- 75 MARISTELA SALVATORI  
**Imagens em trânsito**

## TEXTOS

---

- 85 MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO  
**O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea**
- 103 JACINTO LAGEIRA  
**Simon Starling: repetição da fotografia**

## NOTAS DE LEITURA

---

- 107 ANNATERESA FABRIS  
**Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos, Mônica Zielinsky, organizadora**

## CADERNO DE VERSÕES

---

- 113 ENGLISH  
151 FRANÇAIS



JOCELYNE ALLOUCHERIE



A permeabilidade das fronteiras

Tradução: Maria Regina Jacob Pilla

Revisão de tradução: Sandra Dias Loguerio

#### RESUMO

Após um convite de *Engramme*, foi gerada uma gravura a partir da transferência de uma imagem fotográfica através de um processo de fotogravura. Temos aqui a reflexão sobre diferenças entre distintos processos considerando suas qualidades materiais e estéticas.

#### PALAVRAS-CHAVE

Processos de criação. Desenho. Fotografia. Gravura. Imagem digital.

## A PERMEABILIDADE DAS FRONTEIRAS

A reflexão que faço aqui resulta de uma prática que, por essa razão, é fragmentada e incompleta. Para o leitor, ela poderá parecer dicotômica. No início, minha intenção era muito simples: eu queria nomear diferenças e semelhanças entre imagens análogas reproduzidas por meios distintos. Por várias razões políticas e contextuais, desviei-me um pouco para uma indagação rápida, porém importante, sobre a natureza fundamental da imagem.

Pendurei na parede quatro imagens ligeiramente diferentes com a ideia de permitir que meu olhar divagasse por elas e que assim pudesse detectar indícios pertinentes. Esse gesto espontâneo para tratar a questão logo se mostrou ingênuo. A primeira dessas imagens mostrava o desenho de uma sombra; a segunda era a fotografia da sombra; a terceira, uma água-forte; e a quarta, uma impressão feita com jato de tinta. Eram sempre sombras, os traços aleatórios de um puro grafismo solar. Na sua origem, elas já eram, portanto, imagens, sucedâneos. Na parede, elas se mostravam lado a lado como as figuras de uma redundância conceitual, imagens de imagens, substitutos de substitutos. O efeito era agradável para os olhos e o conjunto parecia simples, aberto a uma ampla extrapolação. Mergulhei então nessa observação, sondei, me perdi numa teia de considerações diversas sobre: as relações da imagem singular com seu meio, as relações da imagem reproduzida com a ideia de múltiplo, as relações da obra única com um meio de reprodução mecânica. Observei as camadas se recortando, se contradizendo, se reforçando, para finalmente desembocar na impossibilidade de extrair o que há de constante nelas. Se eu retivesse um aspecto, imediatamente aparecia sua negação que surgia da memória de outra obra e desfazia qualquer certeza. Foi preciso retornar a essa evidência, a esta experiência que eu conhecia bem: as relações buscadas devem ser redefinidas a cada nova obra. Achamos que é bem típico da arte, e não poderia existir outra lei senão aquela que se define na obra singular e nela se esgota. No entanto, essa inconsistência, essa impalpabilidade familiar ao objeto artístico continha, nesse caso, algo a mais: algo indefinível vindo da própria natureza da imagem, da definição do conceito de imagem. Usei esse termo, “imagem”, quase maquinalmente para circunscrever uma categoria bem geral. E você, leitor, da mesma forma que eu, associou naturalmente de maneira mecânica esse termo à ideia de figuração. Esquecemos que a imagem é um conceito muito

complexo, anterior à figuração. A imagem vem diretamente do imaginário, ao passo que a figuração é uma duplicata mais ou menos fiel do real. Uma figuração é sempre uma manifestação relativamente precisa; a imagem permanece como uma potencialidade: ela existe previamente à sua materialização, ela flutua no pensamento, impalpável, em busca de uma forma. Frequentemente dizemos “tenho uma imagem de algo” ou “me vem uma imagem de...” A pergunta sobre o que é a imagem parece absurda e se mostra tão problemática quanto à que fazemos sobre a definição de beleza, ainda que desta última se possa afirmar com certeza que ela é da natureza da experiência, que se apresenta na riqueza de uma experiência sensível. O conceito de imagem seria simultaneamente mais preciso e mais vasto. Às vezes falamos da imagem como de uma vaga ideia. Sabemos que ela evoca, representa, substitui algo. Em primeiro lugar, ela substitui uma imagem mental: a chave de articulação de estruturas imaginárias complexas, uma irrealidade antes de ser materializada. Ela se torna então rica de referências, embora não seja necessariamente uma figuração. Uma abstração também evoca, representa e refere, ainda que seja somente em relação a um conceito sem figura. Uma abstração pode ainda tornar-se uma imagem de sua própria história. Ela é então parte das retomadas de estilo, dos maneirismos, conscientes ou não. Como substituta, pouco importa seu grau de fidelidade ao real: a imagem nos inscreve numa distância mental. E é aqui que chegamos à sua verdadeira natureza. Ela nos desloca com a ilusão de uma presença fictícia; ela nos exclui de um imediatismo temporal. Toda imagem é indecifrável, vaga, neste duplo sentido, nesta natureza contraditória: ela nos envolve e nos afasta; ela age na inclusão e na exclusão. Ela é a própria dualidade. Certos meios de representá-la acentuam essa particularidade.

A fotografia que é a evidência mais próxima de nossa vida cotidiana e íntima nos afasta total e paradoxalmente dessa realidade. Não somos mais ingênuos sobre isso: preferimos cultivar a ignorância, já que o engodo de uma falsa inclusão é mais confortável. É como se estivéssemos incluídos. Aliás, essa é uma fórmula que resume bem todo o poder da imagem midiática construído com base na consciência dessa poderosa ilusão. Quanto mais o meio de mostrar a imagem é fiel a uma certa realidade, imitando-a, mais essa dimensão adquire força. Esse conhecimento e esse uso que se faz da ambivalência ontológica da imagem mantém o poder da mídia em uma cultura da imagem. O poder do que ela transmite é aumentado pela dupla estrutura da imagem, que parece sempre nos incluir quando, na verdade, ela nos mantém irremediavelmente a distância, em uma participação negativa. Ao reforçar nossa passividade consentida, ela também salva nossa boa consciência. Temos a impressão de ter assumido uma posição por uma causa, e essa passividade ou a imagem midiática nos prende pela ilusão, vai crescendo ainda pelo desgaste, pela lassidão de uma difusão repetida, enfim, pela banalização. Historicamente, a vontade de transgredir a hipocrisia primeira da imagem se revelou tão constante e insistente quanto a de afirmá-la. Seu

culto sempre veio acompanhado do desejo de uma iconoclastia. Mesmo a história da abstração provém dessa tensão. No mundo ocidental, a imagem ocupa um lugar privilegiado. Há séculos foi o retângulo diante de si que foi definido como o lugar ideal da imagem, lugar onde ela se encontra como espelho, face a face, e, ao mesmo tempo, como espaço da frontalidade. A tela contemporânea parece ter trazido algo diferente à estrutura da imagem. Trata-se de um elemento que nasce de uma antiga fascinação pelo teatro, onde a consciência do ilusório é acentuada e concretamente marcada pela fronteira que a cena constitui, deixando desse modo agir o ilusório com toda sua força sem que jamais seja perdida a consciência da exclusão. Isso também vale para o cinema, sendo que o vídeo opera de outra maneira. A partir de então é possível projetar qualquer imagem em qualquer suporte, seja ele uma tela, um livro, uma arquitetura, um sonho, etc... O virtual faz com que os suportes concretos não sejam mais necessários. A imagem materializada não tem mais lugar; ela encontra a mobilidade infinita da imagem interior; sua dimensão impalpável e nômade é aumentada ao infinito, o que acompanha a amplificação de sua duplicidade. Desse modo, ela nos leva ao fascínio, e pela repetição, do fascínio à indiferença. Nós caímos na armadilha de uma aparência de inclusão, na ilusão de estar fazendo parte, sem mediação, de um real aberto. Tornamo-nos presas da imagem dirigida. Não se trata de banir a imagem, mas de ter consciência das questões que ela comporta para que possa ser utilizada ou contrariada adequadamente.

Abro um parênteses. Ninguém ignora mais que o advento da mídia no Ocidente é fruto de um monumental projeto político estabelecido nos primórdios do cristianismo pelos filósofos bizantinos que desejavam articular o poder espiritual com o poder temporal com o único objetivo de gestão econômica. É um projeto que se desenvolve desde então e que continua nos condicionando. Sobre esse aspecto, é possível consultar as importantes pesquisas publicadas por Marie-José Mondzain, filósofa, coordenadora de pesquisa do Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), em *l'icône et image* (Ícone e imagem) e *L'image peut-elle tuer ?* (A imagem pode matar?).

Você, leitor, me perguntará se isso realmente diz respeito à gravura. Não devemos esquecer que a gravura e a imprensa foram as primeiras mídias desenvolvidas no Ocidente – o que não foi por acaso –, mesmo que elas tenham sido inventadas em outras latitudes. Trata-se de ferramentas de difusão da democratização, mas também de controle das ideias, expressando essa ambiguidade desde sua origem. Essa condição está presente no âmbito da gravura, bem como nos meios de produção e reprodução da imagem. Ela é de responsabilidade dos artistas que utilizam esses meios; ela nos permite entender igualmente a amplitude e a dificuldade da articulação de uma imagem artística com seu conteúdo referencial e simbólico, bem como com a escolha adequada de um suporte para recebê-la. Tal escolha depende destes inúmeros aspectos: da dupla natureza conceitual dessa imagem e de sua singular qualidade, do

que decidimos ou queremos que ela transmita. Não é uma escolha que dependerá de uma facilidade técnica ou de um simples prazer dado pela ilusão de controle de um meio. Não é mais possível trabalhar a imagem ou considerar seus modos de produção ignorando o fato de que não há inocência desde o início. Todos nossos gestos são políticos, mesmo aquele com que traçamos o contorno de uma rosa. Eles expressam um conteúdo que será lido a partir de uma visão política, de uma perspectiva que vem confirmar ou negar certos valores culturais, valores que devem, por sua vez, ser questionados ou então deslocados pela arte, mais frequentemente através de uma enunciação plástica e não por uma denúncia direta.

Depois desse passeio, voltemos às minhas quatro imagens na parede e consideremo-las em um outro nível: como imagens de origem semelhante, dispostas lado a lado com a intenção ingênua de revelar o que é invariável nelas. Imagine nessa parede um desenho, uma fotografia, uma fotogravura e uma impressão de jato de tinta. Imagine sombras. Inicialmente detive-me no desenho: ele é mais caloroso e sempre parece estar mais próximo, próximo da mão, do gesto, dissimulando o distanciamento temporal, como se acabasse de ser configurado. Esse desenho se revela assim em uma contração do tempo, em uma ilusão de imediatismo que me leva a aderir facilmente ao seu ritmo, à delicadeza de suas virtudes, da mesma maneira que a um som produzido pela voz humana. Vejo que ele está repleto de incidentes, de eventos, dessas pequenas irregularidades que lhe dão uma dimensão infinita, aberta a todas as retomadas, aos recomeços, às mudanças, seu grau de finitude sendo somente aquele ponto determinado em que decido suspender sua execução. Entre a atividade de desenhar e sua resultante, o desenho, a pouca distância é apenas aparente. Essa distância adquire vida e se constrói rapidamente com base nos incidentes que seu processo engendra. Desenhar é recortar, fazer escolhas no fervor da ação. O efeito nos parece sempre direto e, no máximo, atribui-se uma desaceleração em sua elaboração para fazer com que o gesto seguinte seja preciso, para que se tenha tempo de recuar, de respirar, de verificar com o olhar. O corpo está envolvido numa ação de total imediatismo. Aí estaria a particularidade do desenho. Seria isso mesmo? O que acabo de dizer pode muito bem ser atribuído ao ato de fotografar: nesse caso também, recorto no ponto essencial de um real mais amplo, certamente, que um retângulo de papel em branco, mas já suficientemente circunscrito por meus próprios limites imaginários e físicos. Eu seleciono, enquadro, organizo em um espaço sempre retangular – o visor – aquilo que será a imagem fotográfica. Aí também o corpo ainda deve mexer-se, deslocar-se, dobrar-se, alongar-se para acompanhar as exigências do olhar, pois é o olhar que continua sendo o mestre, ativado em sua plena descoberta. Calculo o tempo e a exposição, de modo que já esteja controlando os valores finais que darei à imagem. Essa etapa se repetirá, ainda que de forma distinta, na impressão. Existe então um primeiro patamar, um primeiro nível onde se constitui uma matriz inicial – o negativo

– embora a escolha do negativo definitivo seja posterior ao ato de fotografar. Eu posso decidir, logo de saída, proceder intuitiva ou aleatoriamente, como para um desenho quando faço na folha um primeiro traço sem nenhuma intenção, simplesmente para desafiar o trauma do espaço em branco e instaurar um limite que permita iniciar o processo de criação. Se o desenho pode ser feito numa atividade contínua, ainda que não seja um absoluto, a imagem fotográfica exige que essa atividade seja transposta e se transforme desde o ato de fotografar até sua impressão. Há uma ruptura temporal inevitável e frequentemente importante que se inscreve no âmago da produção de uma fotografia. Aliás, seguidamente essa expectativa indeterminada e variável entre as duas etapas – o ato de fotografar e a impressão – leva a mudanças de percurso, a escolhas diferentes das que foram feitas num primeiro momento. Aqui – como mais uma evidência – somos forçados a convir que essas etapas de amadurecimento das imagens são encontradas em todos os outros meios de reprodução: na gravura,\* na litografia, na serigrafia e mesmo na impressão digital e na videografia. Os meios podem ser anteriores ou concomitantes à finalização da obra, serem eliminados ou reaparecerem no seu curso, dando à imagem um sentido, com frequência, inesperado. Em suas manipulações, os meios concretos diferem, mas o processo de criação é sensivelmente o mesmo, feito de tomadas de decisões, de escolhas, de expectativas necessárias, de vigilância desses acontecimentos que o farão bifurcar. No contexto da gravura, ouvi muitas vezes dizer que a gravura é o acidente. O que evidentemente supõe que seja preciso compor com esse acidente. Esse fenômeno não é, a meu ver, próprio da gravura. Esta comporta, como todos os outros meios da arte, resistências originadas da inconstância da matéria que frustram o efeito previsto ou o antecipam e que nos obrigam a criar uma alternativa. Há resistências inesperadas, porém positivas, que desembocam em caminhos imprevisíveis; mas há também as que provêm de uma inadequação técnica. Sabemos que isso é um verdadeiro campo de batalha. Esse aspecto da inadequação técnica, visto de modo positivo, seria aquele que resulta da precisão do meio aparente em toda obra pronta. Ainda aí, é preciso aceitar que o domínio de um meio não está no conhecimento de sua manipulação direta, mas no conhecimento de suas possibilidades e limitações. Isso não é mais um motivo de debate. Esse ponto, aliás, não é particularmente atual, mesmo que muitos artistas hoje em dia trabalhem na indústria. Lembremos brevemente apenas os antigos ateliês, onde as tarefas de execução eram divididas entre pessoas especializadas. O fato é que a realização de uma obra – seja por meio direto ou não – exige que o artista permaneça alerta, preparado para um deslocamento, uma derrogação que lhe seja sugerida, entre outros fatores, pela matéria utilizada e por suas resistências.

Voltemos novamente a nossa parede. Cada manifestação de uma imagem num meio diferente a define de outra maneira. Estranhamente não é o desenho aqui que se torna o mais abstrato, entendendo aqui, por abstração, a possibilidade de uma

\* A autora se refere à gravura em metal e à xilogravura em contraposição às técnicas planográficas (matrizes sem sulco ou ranhuras). (N.T.)

distância mental e imaginária maior, atribuída à imagem pelo próprio meio sem levar em conta o que já está implícito em sua condição inaugural de imagem. De fato, poder-se-ia analisar diferentes níveis de abstração de uma imagem. Entendo ainda por abstração um nível de indeterminação da imagem que situa quem a olha em uma determinada latitude, que dê uma liberdade de leitura. Não é tampouco o caso da fotografia. Ela ainda está fortemente ligada à carga cultural que faz com que seja vista como duplicata do real, apesar de não sermos mais ingênuos quanto a essa questão. Parece que é a impressão digital que acentua sobretudo tal característica: dela resulta um sentimento ambíguo de irrealidade; trata-se de uma imagem extraída do real, que ela própria reproduz em alta definição e, mesmo assim, nos sentimos extremamente distantes. Através de certos filtros próprios ao meio, ela adquire uma precisão figurativa que amplifica a da fotografia. No entanto, paradoxalmente, ela se descola mais do real com essa perfeição que permite eliminar todo detalhe fortuito ou acidental, toda anedota, todo incidente, devido à imaterialidade que o grão digital dá ao grão fotográfico. Estamos na dimensão de um efeito liso surreal. Essa imagem quase não é crível. Caso se tratasse de uma impressão de jato de tinta, o efeito seria redobrado. As tintas de pigmento lembram o desenho, uma espécie de esboço distante, mas a extrema regularidade de sua aplicação por uma quantidade de pequenos pontos iguais afasta a imagem dessa aproximação plausível. A fotogravura, ao contrário, se aproxima bastante do desenho. Ela adquire uma qualidade que estaria entre a fotografia e o desenho. Mesmo bastante precisa, ela teria esse suposto apelo singular do desenho, certamente dado pela qualidade das tintas e dos pigmentos e por sua dispersão desigual adquirida com a secagem manual. Nessas comparações não se deve imaginar, no entanto, que a impressão digital seja fácil e constante. A constituição do arquivo digital é da ordem do desenho. O instrumento não é tradicional, mas seu domínio depende especialmente de um olhar educado e experiente, sendo que o fato de se conhecer bem o funcionamento de um *software* é totalmente insuficiente. Quanto à impressão, ela está também recheada de deslizos e acidentes como a gravura tradicional. Se o arquivo enquanto matriz é uma constante, a impressão já não o é. Eu diria inclusive que ela comporta tanto ou mais de aleatório do que a impressão tradicional. De acordo com a calibragem da impressora, a qualidade muito variável do suporte e do próprio técnico – de acordo às vezes com os insondáveis caprichos da mecânica – ocorrem enormes diferenças na cor. É preciso então recuperar o arquivo original por tentativas, o que é um trabalho gigantesco. Observemos ainda as linhas rítmicas imprevistas que dependem do ajuste das cabeças da impressora. Há também os acidentes inscritos no arquivo e que escaparam ao controle do olho nu, revelando-se na leitura da impressora. Apesar disso, observada rapidamente, a resultante – se não comparamos uma imagem a outra – parece sempre próxima da perfeição, pois a imagem é dada em um campo de execução contínuo, determinada

pela regularidade mecânica de uma quantidade de pontos de tinta. A impressão está efetivamente associada ao impresso industrial. Com a água-forte, temos uma perda de nitidez: o grão fica mais irregular, pois resulta do efeito desigual provocado pelo ácido ou pela irregularidade das moléculas de tinta espalhadas de maneira não uniforme, da inconstância da espessura da tinta. Por muito tempo pensei que a gravura fosse mais adequada para as obras pequenas, que pedem uma abordagem mais íntima; que a serigrafia ou a impressão digital fossem preferíveis para as imagens de grandes dimensões; que a impressão digital fosse perfeita demais para pequenas imagens. Recentemente precisei rever essas certezas diante das gravuras de grandes dimensões (120 x 130 cm) de Richard Serra, mostrando desenhos de curvas amplas e texturizadas, impregnadas de tinta densa e com uma espessura de tinta preta profundamente incrustada no suporte, lembrando a força das esculturas de aço. O conjunto adquire um peso que o desenho nunca poderia dar, menos ainda a fotografia ou a impressão digital.

Não há portanto um meio mais adequado do que o outro, mais fácil ou mais simples do que o outro, que convenha a este ou àquele tipo de imagem. A adequação do meio deve ser definida em cada obra, a cada imagem, de acordo com o conteúdo da imagem.

Todos os meios são viáveis com suas propriedades singulares. Tais propriedades devem ser vistas como filtros que vão acentuar ou atenuar uma dimensão de inclusão ou de exclusão sempre inerente à imagem escolhida: uma dimensão ilusória ou fictícia, mais ou menos forte, que define o status dessa imagem e a relação de distância e de liberdade que mantemos com ela.

Esse jogo dos filtros deveria ser visto como o tom na música, com todas as suas possibilidades de modulação. Assim como a ideia de decalques ou de camadas próprias ao meio digital, embora já sendo parte do desenho e da pintura, poderia ser tomada, metaforicamente, nessa noção de filtro, uma noção que vai determinar a distância imaginária ou física desejável para uma dada imagem. Entre esses filtros estão: a precisão ou a imprecisão, a regularidade ou a irregularidade do grão, da distância e da escala, o perto e o longe e qualquer outra qualidade que venha modular a intensidade e a temporalidade da imagem. Todos os meios da arte permanecem abertos e não poderia haver hierarquia ou predomínio de um meio sobre o outro. O que é certo é somente a adequação de um meio à resolução de uma obra.

Encerro aqui minha reflexão. Encontro-me ainda diante dessa parede que me deixa, apesar de tudo, na indefinição, assombrada por uma citação tão forte quanto uma imagem extraída de *Histoire(s) du cinéma*, uma série de filmes feita por Godard que aponta para os abusos cometidos com a imagem por seus infinitos meios de reprodução: “é preciso dizer em silêncio e com uma única imagem o que pode ser dito em silêncio e com uma única imagem”.

## REFERÊNCIAS

GODARD, Jean-Luc. *Histoire du cinéma*. Gaumont, vídeo, 266 min., 1998.

MONDZAIN, Marie-José. *Image, Icône, Économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Seuil, 1996.

\_\_\_\_\_. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2002.



## JOCELYNE ALLOUCHERIE

Vive e trabalha em Montreal, Canadá. Lecionou na Escola de Artes Visuais da Universidade Laval, na Universidade do Québec, em Montreal, na Universidade de Concórdia e na Universidade de Ottawa. Através de configurações complexas, sua obra explora de modo conceitual e poético noções relativas à imagem, ao objeto e ao lugar. Realizou numerosas instalações que associam elementos oriundos de considerações esculturais, arquiteturais e fotográficas. Sua carreira foi reconhecida em numerosos prêmios, sendo objeto de textos críticos importantes.



PAUL COLDWELL  
PAUL LAIDLER



Gravura – novas e velhas  
tecnologias – uma conversa

Tradução: Denise Spier

RESUMO

Este artigo, através de uma conversa entre o Prof. Coldwell e Dr. Laidler, reflete sobre a atual relação entre velhas e novas tecnologias dentro da arte da gravura. Em especial, explora como as ideias circulam entre o virtual e o real, e a necessidade dos gravuristas de envolvimento com objetos físicos. Como estudos de caso de ambos os autores refletem sobre o fazer de obras em particular como, a gravura a laser *Murmurs from Earth*, de Laidler, e as gravuras em relevo *Lines and Branches*, cortadas a laser, de Coldwell.

PALAVRAS-CHAVE

Gravura. Digital. Corte a laser. Novas tecnologias. Xerox.

## GRAVURA – NOVAS EVELHAS TECNOLOGIAS – UMA CONVERSA

### **Paul Coldwell:**

Deveríamos começar essa conversa pelo fato de que toda arte é feita com tecnologia, então, de certa forma, há um equívoco acerca desse debate entre velhas e novas tecnologias ser uma questão exclusivamente contemporânea. De qualquer maneira, o aspecto chave sobre tecnologia digital, particularmente diferente de outras tecnologias anteriores, é que ela tem base matemática, em oposição à base material. Uma vez que algo está em código digital, possui uma imaterialidade em torno dele. Não está atrelado ao mundo físico em termos de substância, materialidade, tamanho, textura e dimensões. Martin C. Jürgens observa: “Cada fonte, cada ideia é reduzida ao mesmo nível: no final, todos os pixels são iguais. A impressão final não faz distinção entre a origem da imagem, ela simplesmente reflete a imagem digital”.<sup>1</sup>

### **Paul Laidler:**

Então você acha que aquelas qualidades inerentes à tecnologia digital, que você acabou de mencionar, atacam o coração da gravura? Palavras como “materialidade”, “tatilidade” e “textura” estão frequentemente associadas com a natureza física do processo de impressão, o qual está profundamente enraizado na linguagem da gravura e às sensibilidades do meio.

### **Coldwell:**

A gravura está relacionada ao ato da transformação. Criamos uma marca sobre uma placa de gravura e essa é transformada e traduzida em tinta sobre um pedaço de papel; ou cortamos um estencil e esse é transformado em tinta sendo pressionada através de uma tela para se fazer uma serigrafia; ou ainda, um desenho em gordura sobre uma pedra é transformado em tinta sobre papel como litografia. Assim, gravuristas estão bem posicionados para refletir sobre essas questões, pois estamos sempre nesse processo de transformação e tradução. Como você se sente em relação a isso em seu próprio trabalho?

<sup>1</sup> Jürgens, 2009, p. 23.

**Laidler:**

Nós falamos sobre transferir uma imagem ou marca de um lugar para outro. Eu acho que gosto é da expectativa do desconhecido que acompanha este processo. Por exemplo, quando você reverte as mantas da prensa e aí separa o papel da superfície em relevo para revelar os resultados dessa transformação, isso produz uma espécie de momento mágico. Isso também pode ter algo a ver com o modo indireto do processo. O que estou tentando dizer é que gosto da sensação que tenho quando ao olhar para a gravura pronta esta não se parece com aquilo que fiz – algo agora está presente, que eu não havia antecipado.

Enquanto estudante de arte, eu primeiro estava interessado em fazer impressões usando uma máquina Xerox. Na época eu achava as propriedades de gravação intrigantes, levando-se em conta que a área plana de registro da máquina tinha sido projetada para copiar superfícies 2D e mantinha ainda o potencial de capturar um aspecto incomum de profundidade que era sensível às qualidades físicas da planaridade. Com isto em mente, eu registrei uma série de diferentes objetos tridimensionais usando a capacidade do equipamento de copiar seções de superfície e de imprimir em diferentes escalas e ampliações. As fotocópias resultantes foram, então, reconfiguradas e coladas para criar uma série de imagens híbridas como projeções bidimensionais do espaço tridimensional. Recordo-me de pensar que o trabalho situava-se em algum lugar entre a Fotografia e a Gravura, e, pensando bem, esta pode ter sido minha primeira experiência do que viria a seguir, se considerarmos o quanto a tecnologia digital de hoje tem tornado estas duas disciplinas mais próximas.

Embora eu tenha usado processos tradicionais de impressão antes de utilizar o Xerox, eu acredito que fui atraído para o fato de que a máquina era mais fácil de operar, os resultados eram imediatos e ela me permitia trabalhar com transposições de ideias mais rapidamente. Talvez tenha sido isso, inclusive, o que me deixou entusiasmado a respeito da “não diretividade” da relação com o controle, que mencionei anteriormente.



Paul Laidler: *Murmurs from Earth*, 2012, gravura a laser sobre papel Somerset preto.

**Coldwell:**

O artista Tim Head falou de seu interesse no “diferente tipo de espaço inerente ao escaneamento eletrônico...” Essencialmente tudo é plano. É rastrear mais de perto a superfície e codificá-la.<sup>2</sup>

Assim, para você, trata-se de ceder um certo grau de controle? Você controla o processo, mas aí o processo controla a estética ou a estética final. É mais como deslocar a área do seu controle, e se você tiver feito as decisões certas de antemão, então a tecnologia completará essa idéia.

**Laidler:**

Acho que eu sempre me senti atraído pelas possibilidades de métodos para desenvolver meus trabalhos ou, talvez, pela intuição que acompanha a concepção de um sistema que, como você disse, altera a ênfase do controle. Neste momento, eu estou interessado em entender o que um sistema ou processo irá proporcionar, e então, como isso repercute junto a uma ideia. Estou particularmente interessado em trabalhos que interajam com um meio e seus processos sem serem literalmente concebidos no meio ao qual as ideias remetem. Por exemplo, o desenho à tinta de Tim Head *Slow Life* e a colagem de Tom Friedman *Untitled Dollar Bill* utilizam abordagens sistemáticas, que evocam a precisão remota de programas digitais e a realidade do artesanal.

O trabalho de desenho à mão de Tim Head é criado a partir do resultado de cara ou coroa. Se a moeda cai com o lado cara para cima, uma linha horizontal é desenhada, e se com o lado de trás, então é traçada uma linha vertical. A imagem resultante tem pouca relação com o linear, padrões organizados associados com as funções binárias empregadas no trabalho.

O trabalho de colagem de Tom Friedman é construído a partir de 36 notas de dólar que foram cortadas sistematicamente em repetidos padrões quadriculados, antes de serem recombinadas para formar uma grande nota de dólar. Cada um dos quadrados na reconfiguração está ligeiramente deslocado do outro, em um desenho que evoca aparência análoga a de uma imagem pixelizada.

A integração do artesanal e do método sistemático nestas obras se vale da nossa associação com a aparência, e suposições sobre meios, ferramentas, processos e disciplinas.

2

Coldwell; Rauch, 2009, p.13.

3

Ibidem, p.14.

**Coldwell:**

Mas Head trabalha tanto com a idéia do acaso, bem como com o uso direto da tecnologia, como em suas *i series*, impressões em jato de tinta, em que elas foram o resultado da impressora em transmissão direta com o computador. “Elas não estão mais presas à reprodução de uma fonte externa de imagem. Pelo contrário, são uma consequência direta das características internas do meio” (Head).<sup>3</sup>

**Laidler:**

Quando se pensa a respeito da associação objetiva com sistemas e se faz trabalhos dessa espécie, alguns dos resultados mais interessantes são revelados por meio do rastro da associação subjetiva ou do elemento humano. Talvez isso também possa ser um lembrete de que o controle da tecnologia é uma ilusão, visto que são os seres humanos que criam as tecnologias.

As impressões *i series* de Tim Head efetivamente levam-me a minha próxima pergunta sobre gravura digital, a qual tem sido mais comumente associada com a impressão a jato de tinta – contudo, eu a considero muito mais do que jato de tinta devido às possibilidades de ampliação por dispositivos de renderização digital que estão disponíveis. Quais são as suas considerações a respeito desse campo emergente em potencial?

**Coldwell:**

Assim como falamos anteriormente, sobre tecnologias serem onipresentes, de certa forma é muito difícil de falar sobre impressão digital. Como exemplo, algumas impressões digitais são desenhos digitalizados, fotografias ou pinturas as quais têm sido reproduzidas como impressões a jato de tinta. Assim, nestes casos, o único aspecto do digital é aquele em que um original foi traduzido em um código, de modo a imprimir um múltiplo. Esta é uma extremidade do espectro.

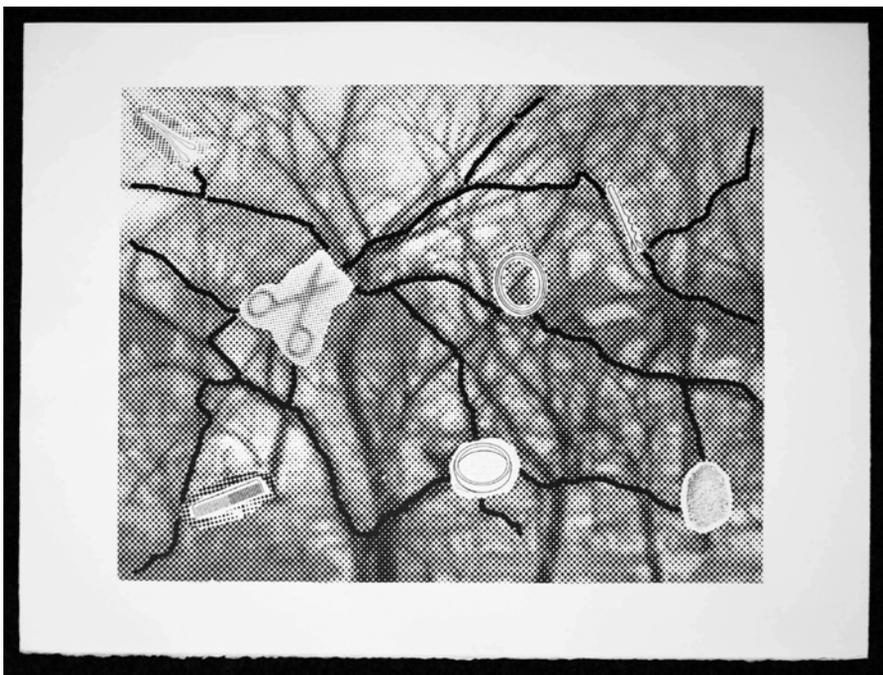
Na outra extremidade, está a imagem que é trabalhada no computador usando-se softwares como o Illustrator ou o Photoshop, onde a imagem não tem qualquer materialidade até que seja finalmente impressa com jato de tinta. Como é o caso citado de artistas como Head, os quais utilizam programação eles mesmos. Assim, entre esses dois extremos, existe uma vasta gama de abordagens. É claro que não podemos esquecer que a princípio havia apenas artistas como Laposky, Franke ou Cohen, os quais eram eles mesmos programadores, ou que podiam trabalhar com assistência técnica e que tinham acesso a equipamentos que podiam efetuar impressões digitais.<sup>4</sup>

4

Uma recente exposição no Victoria and Albert Museum, *Digital Pioneers: Computer Generated Art & Design from the V&A's Collections, 2009*, apresentou este campo amplamente negligenciado. Maiores informações sobre esses pioneiros podem ser encontradas em <<http://dam.org/timelines/artists>>.



Paul Coldwell realizando prova de *Lines and Branches* na UWE, Bristol, 2012.



Paul Coldwell. *Lines and Branches*, 2012, impressão em relevo a partir de blocos de madeira cortados a laser, 56 x 76cm.

Mas, o que me interessa é o modo como os artistas estão utilizando o digital agora como um aspecto de seu arsenal, e como vêm usando isso como suporte para todas as outras tecnologias que conhecem, as quais não têm de ser exclusivamente digitais.<sup>5</sup> Esta é, com certeza, a minha abordagem, é como eu esboço a descrição do processo de produção de *Lines and Branches*.<sup>6</sup>

### Laidler:

Provavelmente, o mais recente incremento ao campo das tecnologias de impressão digital é a impressão 3D. O processo de impressão 3D é um tipo de prototipagem rápida que usa o programa de modelagem 3D e tecnologia de impressão a jato de tinta para construir objetos tridimensionais. O processo de impressão funciona “por deposição, fusão ou solidificando matéria em camadas sucessivas, uma sobre a outra, cada camada correspondendo ao formato do corte transversal do objeto a ser construído.”<sup>7</sup>

A relação da tecnologia com a área da gravura fala por si só, mas o acesso direto a certos equipamentos de custo elevado continua a ser um obstáculo para o gravurista. É igualmente importante notar que dentro de um ambiente universitário, tecnologias de prototipagem rápida tendem a fazer parte da engenharia, arquitetura ou de departamentos de *design* de produto, ao invés de departamentos de arte. Somadas, estas circunstâncias parecem sugerir que gravuristas ainda terão de esperar sua vez. No entanto, as possibilidades de ampliação, que mencionei antes, podem se desenvolver de forma muito mais rica se os programas de impressão servirem para explorar atividade mais colaborativa e transdisciplinar. Acho que se fosse para dar algumas poucas voltas e continuar ao longo deste percurso essencialmente digital, gravura ainda seria a descrição mais apropriada para as obras resultantes, ou “será que um meio deixa de ser o mesmo depois de incorporar novas tecnologias em seu discurso?”<sup>8</sup>

No início do dia, e num sentido figurado, nós anunciamos o mais recente reaparecimento das artesanias e a maneira pela qual as tecnologias analógica e digital tornaram-se integradas ao processo de feitura – ao ponto onde se tornam sem fronteiras. É interessante pensar sobre o que o ofício digital realmente é, apesar do fato de que esta definição não é nova em si mesma. É o ofício tal como viemos a conhecer através de práticas analógicas que simplesmente adota a tecnologia digital, utilizando as mesmas sensibilidades para fazer artefatos físicos? Ou será o contrário, onde uma vez artesanato seria por meio de linguagens e processos os quais abrangem e são sinônimos do digital? Palavras como “incorporado”, “aumentado”, “desmaterializado” e “virtualidade” podem começar a oferecer *insights* sobre esta vertente de artesanato digital.

<sup>5</sup> Veja “New technologies, new opportunities”, in Coldwell, 2010.

<sup>6</sup> *Lines and Branches* são um conjunto de xilogravuras de corte a laser feitas por Paul Coldwell no Centre for Fine Print Research, UWE Bristol, com provas e edição por Paul Laidler, 2012. Mais informações sobre obras de Coldwell podem ser encontradas em <[www.paulcoldwell.org](http://www.paulcoldwell.org)>.

<sup>7</sup> Walters; Huson; Parraman; Stanić, 2009.

<sup>8</sup> The Matrix, 2009.

Eu me pergunto com o que esta última se parece, não estou certo de que já tenhamos realmente visto muitos exemplares desses até agora, apesar de que há algumas indicações despontando. Talvez eu esteja me remetendo ao conceito de “digital nativo”.

**Coldwell:**

Se voltarmos um passo atrás e considerarmos o modelo do artista médio, veremos que eles geralmente têm muito pouco equipamento e estão investindo mais em seu tempo do que em ferramentas. Eu só queria saber quantos artistas têm a tecnologia ao seu alcance de modo a poder praticar os tipos de jogos e experimentos necessários para se familiarizar o bastante com o material e a tecnologia, sendo que no passado isso acontecia com lápis e papel, tinta e pincéis. Mesmo na faculdade, o período de tempo que alguém pode passar no ateliê é muito limitado, e o tempo com equipamento e técnicos especializados é ainda mais limitado. Eu, então, me pergunto se isso tem efeito nesse debate todo sobre tecnologia. Também tem o caso dos artistas que passam a se envolver com tecnologias e processos assim que estes se tornam mais baratos e, portanto, acessíveis. Certamente, este foi o caso das impressoras jato de tinta de grandes formatos, que associadas ao desenvolvimento de melhores tintas e a impressoras que poderiam acomodar uma vasta gama de papéis e substratos, tornaram as condições propícias aos artistas “atuarem”. Poderia ser isso o que cria as condições para um digital nativo?

**Laidler:**

Além disso, o desenvolvimento do código aberto que está efetivamente retornando o material desta tecnologia de volta ao usuário. Antes, o ato de escrever ou acessar códigos era um campo muito especializado, mas está se tornando mais convencional agora. Também entendo que se a linguagem básica de programação está sendo ensinada nas escolas, assim talvez a próxima geração estará armada com conhecimento de como ler, escrever e pensar acerca de programas – desmistificando principalmente esse conceito do computador como uma caixa preta, que ainda é corrente hoje em dia.

**Coldwell:**

As gerações mais jovens têm sido criadas com o digital. É apenas parte de sua linguagem e experiência cotidianas, e elas têm isso como algo adquirido, ao contrário de minha geração, e em menor escala da sua, que estão envolvidas em interpretar;

vendo o digital em termos de equivalente analógico ou de analógico padronizado ao invés dele próprio.

**Laidler:**

Eu me pergunto se isso irá afetar a relação deles com o mundo físico.

**Coldwell:**

Esta é uma boa pergunta; será que lhes será permitido permanecer com um objeto tempo suficiente para desenvolver algum tipo de relacionamento com ele? Muitos equipamentos não funcionam mais depois de cinco anos, assim, coisas como telefones e computadores têm uma vida útil limitada. Existe uma obsolescência incorporada que impede esse relacionamento íntimo de longo-prazo que as gerações anteriores vieram a conhecer com propriedade.

Isso fica evidente em nossa mudança de relação com a fotografia, como quando passamos do analógico para o digital. Nossas fotografias são agora armazenadas na memória de nossos computadores. Ambos são agora vulneráveis a víruses, acidentes e erros humanos, bem como requerem constantes atualizações, de modo a se manter a acessibilidade.

**Laidler:**

Como disse anteriormente, é interessante pensar que sob alguns aspectos a tecnologia digital tem modificado as nossas relações anteriores com o processo fotográfico e sua imagem impressa, assim como as áreas de estudo da fotografia e da gravura têm se tornado muito mais próximas devido às tecnologias de impressão digital. Eu acredito que o desenvolvimento da impressora Iris pode ter sido o invento que iniciou essa convergência de disciplinas no início dos anos 1990. A impressora Iris foi a primeira de alta qualidade, de tom-contínuo, fotográfica, com dispositivo de impressão digital a jato de tinta, o que atraiu a atenção de alguns dos mais antigos pioneiros dos estúdios de impressão digital nos Estados Unidos – tais como Nash Editions, Cone Editions e Adamson Editions. Curiosamente, Graham Nash e Mac Holbert da Nash Editions, principalmente, adotaram a tecnologia a partir de uma perspectiva fotográfica, enquanto Jon Cone e David Adamson abordaram a tecnologia a partir de um fundo em gravura. Resumidamente falando, o potencial para saídas de alta-resolução atraiu os fotógrafos, enquanto as possibilidades de imprimir sobre uma variedade de papéis texturizados e pesos-pesados despertou o interesse das comunidades gravuristas. Embora houvesse preocupações iniciais quanto à longevidade

da impressão, muitos desses obstáculos foram superados dentro dos primeiros dez anos ou algo assim.

Hoje fotografia e gravura compartilham o mesmo mecanismo digital de hardware e ferramentas de software para produzir imagens impressas, e embora eu tenha trabalhado em uma série de projetos de impressão com gravuristas e fotógrafos, eu ainda acho que as sensibilidades e os discursos das duas áreas de estudo estão bastante preservadas.

É engraçado você ter mencionado a mudança na nossa relação com a fotografia, porque, apesar de ter a possibilidade de tirar infinitamente mais fotos com uma câmera digital, eu, pessoalmente, tenho tido cada vez mais consciência do tempo extra que é necessário para visualizar e editar centenas de imagens. Eu também, na verdade, nunca me apeguei à fotografia analógica, foi somente depois que eu passei a usar a fotografia digital que desenvolvi uma curiosidade nova pelo processo da fotografia analógica. Neste sentido, meu interesse analógico desenvolveu-se por meio da tecnologia digital.

#### **Coldwell:**

Do que eu sinto falta é da espera e da expectativa como as de um filme analógico enquanto era processado e impresso. A fotografia digital hoje oferece memória imediata. Acho que a fotografia, de alguma forma diz respeito ao presente, mas agora está inserida dentro do presente, ao passo que costumava ser sobre o presente, mas inserida no passado.

#### **Laidler:**

Estamos testemunhando em primeira mão como a fotografia está evoluindo enquanto meio e experiência. Como mencionamos anteriormente, as tecnologias digitais parecem ser os catalisadores desta transição ou aprimoramento que está tomando forma, sobretudo tendo em conta o potencial de renderizar a imagem fotográfica de 2D para 3D usando tecnologias de digitalização e de prototipagem rápida. Nas esculturas de Robert Lazzarini a aparência de espaço tridimensional virtual é obtida dentro da renderização física de seus objetos cotidianos distorcidos. O aspecto incomum neste trabalho ocorre quando as esculturas são registradas fotograficamente – e onde a distorção física da própria escultura agora cria uma distorção de percepção como em uma fotografia.<sup>9</sup> A realidade da escultura e sua imagem fotográfica cria uma oscilação entre o virtual e o espaço real, e entre o digital e a aparência física. Em alguns casos provoca uma experiência mediatória do aspecto real ou fotográfico de representação, o qual eu entendo como algo do qual você lança mão no seu trabalho, correto?

**Coldwell:**

Bem, embora eu esteja interessado na maneira como a fotografia avança incessantemente rumo a uma fidelidade cada vez maior, em meu próprio trabalho eu estou indo em direção oposta, para o uso de reduzidas imagens em meios-tons, onde a informação é mínima e o fotográfico está deteriorado.

**Laidler:**

Eu estou mais obviamente envolvido com a linguagem digital, e aqui existe uma nítida ligação com a ficção científica. Encontrei-me refletindo acerca disso em minha própria prática, especialmente, e pensando como o ambiente tem um impacto sobre o tipo de trabalho artístico que você faz. Lembro muito bem do artista Neetah Madahar, a quem eu estava ajudando a produzir uma gravura digital, fazer um comentário de que alguns dos meus trabalhos tinham um toque tecnológico e de ficção científica. Recordo-me de refletir sobre isso por um momento, e então olhar ao redor, para o estúdio digital no qual a obra tinha sido produzida. Nesse instante, o estúdio no CFPR [Centre for Fine Print Research] se tornou um laboratório clínico, alojando estruturas uniformes as quais são basicamente constituídas por superfícies plásticas e de alumínio. Por trás da superfície, cada equipamento oculta sua função através de uma rede interligada por circuitos elétricos, que é acessada através do pressionar de botões e da leitura de monitores de superfície. Assim, sem pensar muito sobre isso, eu respondi que parecia mesmo inevitável que eu viria a fazer o tipo de trabalho que faço, uma vez que, virtualmente, trabalho na ponte de comando da Nave Estelar Enterprise.

**REFERÊNCIAS**

- COLDWELL, P. *Printmaking: a contemporary perspective*. London: Black Dog, 2010.
- COLDWELL, P.; RAUCH, B. *The personalised surface*. London: FADE Research, 2009.
- JÜRGENS, M.C. *The digital print*. London: Thames & Hudson, 2009.
- LAZZARINI, Robert. Website. Disponível em: <<http://www.robertlazzarini.com/>>. Acesso em: 01 nov. 2010.
- THE MATRIX: an unstable reality. In: BAL, Gülsen; GREGORIĆ, Alenka; GRAFENAUER, Petja; LJUBIČIĆ, Jadranka e POGAČAR, Tadej [internet] (Curadoria). 28TH BIENNIAL OF GRAPHIC ARTS IN LJUBLJANA, 2009. Disponível em: <<http://www.scuolagrafica.it/arts-news/2721/>>. Acesso em: 03 fev. 2011.
- WALTERS, P.; HUSON, D.; PARRAMAN, C.; STANIĆ, M. *3D Printing in Colour: Technical Evaluation and Creative Applications*. In: IMPACT 6 INTERNATIONAL PRINTMAKING CONFERENCE. Bristol: UWE Bristol, 2009.

**PAUL COLDWELL**

Professor em Belas Artes na University of the Arts London. Gravurista e escultor, tem escrito extensamente sobre gravura, incluindo o livro *Printmaking: a contemporary perspective*, publicado pela Black Dog Publishers em 2010.

**PAULO LAIDLER**

Pesquisador atuante no campo da impressão digital artística no Centre For Fine Print Research na University of the West of England, Bristol. Como pesquisador, artista e professor as atividades do Dr. Laidler cobrem um amplo espectro de interesses dentro das práticas gráficas orientadas.

## BERNARD PAQUET



### Como a pintura multiplica o azul

Tradução: Bruna Beffart

Revisão da tradução: Sandra Dias Loguercio

#### RESUMO

Este artigo analisa duas produções em pintura *in situ* realizadas de acordo com o processo de múltiplo. Um modelo é gerado e cria suas próprias variantes, que, em troca, enriquecem sua identidade. Ele é concebido, assim, conforme o potencial de um registro de semelhança. Nesse sentido, esse modelo é genérico e leva à formação de uma série e de um efeito de aura. Praticado fora dos espaços tradicionais de exposição, esse tipo de série pode provocar, pela força do múltiplo, uma mudança de percepção de um determinado local. A emergência de um modelo próprio à multiplicação registra, desse modo, o espírito do azul no campo do múltiplo.

#### PALAVRAS-CHAVE

Pintura. Múltiplo. Série. Modelo. Aura. Repetição.

## COMO A PINTURA MULTIPLICA O AZUL

A questão do múltiplo é mais frequentemente tratada sob a ótica das tecnologias de reprodução que caracterizam, por exemplo, a gravura e a fotografia: uma matriz física ou numérica é concebida, formada, e em seguida gera uma série de exemplares idênticos. Sua reprodução se constrói necessariamente por contiguidade indicial. Cada cópia deve ter contato com a matriz, seja ela um clichê de impressão ou um arquivo jpg original. Ora, em pintura, é possível abordar o múltiplo sem matriz material com o objetivo de realizar uma série potencialmente infinita. Desse modo, ela se compõe de formas (ou de obras) cujas semelhanças recíprocas são formadas de modo mais icônico, que permite a representação em uma zona de variações em torno de um modelo. Ao contrário da gravura, esse modelo nasce com a instauração da obra e gera suas próprias variantes, que, em troca, enriquecem sua identidade. O mesmo modelo é concebido, assim, antes como potencial de um registro de semelhança do que como imagem precisa. Nesse sentido, ele é genérico e leva à produção de uma série. Praticado fora dos espaços tradicionais de exposição, esse tipo de série pode produzir, pela força do múltiplo, a mudança de percepção de um determinado lugar.

### Múltiplo e modelo *in situ*

É sob essa ótica que analiso duas de minhas produções recentes em pintura, realizadas em duas exposições de grupo *in situ*. No momento das instalações temporárias de peças pintadas criadas especialmente para lugares públicos, explorei primeiro, uma estratégia do múltiplo no parque universitário Valrose, em Nice, e, depois, no interior de um edifício de um dos campi da universidade dessa mesma cidade.

A primeira instalação, intitulada *Gouttes de mur* (“Gotas de muro”, figuras 1 e 2), era composta de trinta e seis peças de pintura acrílica.<sup>1</sup> Cada uma delas tinha a forma de uma gota, executada de acordo com uma composição repetitiva cuja flexibilidade desejada possibilitava a variação das cores e proporções. Eu pintava essas gotas com azuis diversos na parte superior e, na parte inferior, com tons do violáceo ao ocre, passando ao verde. De uma peça a outra, mudanças se manifestavam nas nuances dessas cores e nas proporções entre a superfície do azul e a superfície das outras

<sup>1</sup> *Gouttes de mur* (36 pinturas *in situ*), na exposição de grupo *Et si le printemps revenait?*, organizada pela No-made L'association e Universidade de Nice Sophia-Antipolis, campus da UFR Sciences, Parque Valrose, Nice, França, de 16 de janeiro a 20 de março de 2010 (ver [www.no-made.eu](http://www.no-made.eu)).



Figura 1. Bernard Paquet. *Gouttes de mur*, 2010, pintura acrílica sobre acrílico, 36 peças de 110 x 50 cm cada, para a exposição *Et si le printemps revenait?* (E se a primavera voltasse?), Parque Valrose, Nice, França.



Figura 2. Bernard Paquet. *Gouttes de mur*, 2010, pintura acrílica sobre acrílico, 36 peças de 110 x 50 cm cada, para a exposição *Et si le printemps revenait?* (E se a primavera voltasse?), Parque Valrose, Nice, França.

cores. O efeito almejado era o de uma impressão geral de azul que emergisse em grande escala por meio das nuances cromáticas.

Minha intenção era sugerir o céu e a terra no interior de cada peça para, em seguida, suspendê-las pelos buracos de escoamento de três muros que destacam o relevo do parque Valrose. Dessa maneira, pretendia criar uma oposição entre a dureza cinza do concreto ou da pedra e um material flexível e colorido, com o intuito de lembrar a primavera, de acordo com o tema da manifestação: *E se a primavera voltasse?* A lógica funcional dos orifícios destinados ao escoamento de água suja da chuva havia sido modificada para que desse a ideia de um escoamento colorido projetado em grande escala. Desejava que essa conexão simbolizasse a manifestação e o surgimento da vida em uma matéria endurecida e imobilizada pelo inverno.

A segunda instalação, intitulada *Il n'y a que le ciel qui nous tient* (Apenas o céu nos mantém) (figura 3), consistia em uma intervenção em doze vigas que ligam duas passarelas a um muro muito alto,<sup>2</sup> envolvendo-as com telas pintadas em acrílico.<sup>3</sup> O espaço visado entre os muros do prédio administrativo era cinza e sombrio, como um corredor da morte onde não se quer ficar por muito tempo. Acreditava que, nessa passagem monocromática e opaca, levantar os olhos criava a expectativa de ver um pouco de luz do céu, mas que, com o passar dos dias, de qualquer maneira era preciso controlar, conter absolutamente o ânimo, esperar o retorno da primavera ou do que ela evoca: céu azul, sol, revoadas quentes e leves dos pássaros, pipas e balões. A fim de conferir uma atmosfera de céu de primavera a esse lugar, produzi telas que apresentavam seis nuances de azul e motivos diversos (nuvens, pássaros, balões,

2

*Il n'y a que le ciel qui nous tient* (12 pinturas *in situ*), para a exposição de grupo *Et si le printemps revenait*, organizada pela No-made L'Association e Universidade de Nice Sophia-Antipolis, campus Saint-Jean d'Angély, Nice, França, de 9 de março a 29 de abril de 2011 (ver WWW.no-made.eu).

3

O autor agradece ao *Conseil des arts et des lettres du Québec* (CALQ, Conselho de Artes e Letras do Québec) por seu apoio financeiro para a realização desse projeto.

Figura 3. Bernard Paquet. *Il n'y a que le ciel qui nous tient*, 2011, 12 pinturas em acrílico sobre tela, 164 x 140 cm cada, para a exposição *Et si le printemps revenait II*, Campus Saint Jean d'Angély, da Universidade de Nice Sophia-Antipolis, Nice, França.



etc.), sugerindo a leveza e o céu. Uma vez posicionadas, envolvi as doze vigas com essas telas, explorando uma estratégia do múltiplo com a intenção de provocar uma impressão geral de azul, não obstante a presença de diferentes elementos figurativos.

Essas duas obras *in situ* têm em comum a multiplicação de formas azuis em lugares minerais e cinzentos. Mesmo que o processo de fabricação dos diversos elementos pictóricos tenha acontecido sem matriz real, ele segue uma abordagem de repetição do mesmo e suas variações. O que significa esse “mesmo”? Efetivamente, ele se manifesta como uma potencialidade formal e cromática de desenvolvimento que dá livre curso ao prazer do desvio e do acúmulo de variantes. Em uma abordagem como essa, é a multiplicação dos desvios que termina, paradoxalmente, por ilustrar *a posteriori* a revelação de um modelo a ser desenvolvido. O exemplo da prática do pintor Henri Cueco é, nesse sentido, revelador. Em uma conferência que ministrou na Sorbonne em 1994,<sup>4</sup> o pintor falou sobre os motivos de seu trabalho em uma série de quadros que têm como modelo a batata, ou seja, uma ideia geral da representação pictórica desse objeto. Sua principal preocupação era pintar uma sequência de quadros norteada por um problema a ser resolvido que ele resumia nestes termos: “como não pintar uma batata.” Sem dúvida, essas propostas parecem contraditórias, mas o são apenas aparentemente. O que Cueco quis dizer é mais no sentido de como não pintar à maneira do que foi feito até agora e que representa uma batata ou, ainda, como pintar o que jamais foi visto até o momento como a imagem do que será idealmente nomeado batata. Essa abordagem cria uma capacidade operatória, na realidade quase infinita, que não tem como objetivo limitar o que seria o sentido preexistente desse legume, mas introduzir uma série aberta ao seu devir. Tal série não poderá, por definição, esgotar todas as possibilidades, pois elas aumentam à medida que se instauram novas obras. Henri Cueco não reproduz um modelo de nenhuma forma: a ideia da batata será aquela que a série criará.

O modelo está sempre em construção, como no caso das gotas e das vigas azuis das instalações mencionadas. Com efeito, nossas respectivas abordagens materializam, por meio do múltiplo, a ideia de uma forma colorida cuja identidade se torna precisa à medida que se expandem suas variações. Não há, na origem, modelo a ser reproduzido, mas, ao contrário, pelo caminho inverso, há a produção de um modelo pela multiplicação. Como a batata, as gotas e as vigas azuis estão ligadas simultaneamente: por uma proximidade, elas se assemelham e, por um distanciamento, permanecem singulares. Elas contribuem para a visão de um modelo oriundo do múltiplo e continuam ampliando-a, à maneira de diferentes árvores cujo conjunto proporciona uma identidade particular à floresta. De forma similar, Francis Ponge<sup>5</sup> considera que chegar à essência de algo consiste em utilizar as palavras como muitos filmes que, paradoxalmente, revelam, por seus respectivos sentidos, número e organização, essa essência que é no entanto invisível e que não teria nenhuma

4

À qual o autor assistiu.

5

Ponge, 1961, p. 207.

legitimidade sem eles. O mesmo vale para inúmeros motivos e formas: paisagens, nus femininos, retratos, entre outros, pintados ao longo da história e que, mesmo assim, não nos permitem limitar de maneira definitiva o que exatamente são hoje nem o que poderiam ser amanhã. Ao longo dos séculos, na pintura desses elementos, algo foi repetido e multiplicado, sem modelo original, em um registro de semelhança que não é determinado por nenhuma regra preexistente. Somente a massa do múltiplo induz esse registro de semelhança que mantém a repetição. Assim como a floresta multiplica a árvore que não vem de uma matriz, mas de uma classe simultaneamente definida e enriquecida pelas singularidades de cada um dos indivíduos que a integram.

A partir de então, a força do múltiplo tem origem não apenas no número desses elementos, mas também naquilo que ultrapassa sua soma, segundo a lógica combinatória de uma obra que associa elementos distintos, que é  $1+1=3$ . Deleuze destaca perfeitamente essa ideia quando analisa os dois termos solidários, a saber diferença e repetição:<sup>6</sup> há um resultado que vai além do simples acúmulo de uma unidade repetida. Por meio de sua própria sucessão, a unidade define sua própria diferença para se dissolver no conjunto de sua representação. Deleuze vai mais longe ao trazer a figura do rizoma quando escreve que o múltiplo é tratado como substantivo quando não tem mais relação com o Uno;<sup>7</sup> ele não se resume a uma qualificação da unidade. Assim, quis que minhas instalações pendessem para esse estado de substantivo, estabelecendo uma regularidade que forma um plano de consistência, de forma que o conjunto de cada obra leve a um novo conhecimento visual que oblitera inevitavelmente o reconhecimento de seus componentes.

### A aura do múltiplo, *sampling* de azul

A emergência por meio do múltiplo também permite trabalhar na aura da obra de acordo com o sentido compreendido por Benjamin, ou seja: “a única aparição de algo distante, tão próximo esteja”.<sup>8</sup> Por exemplo, cada gota de muro remete, enquanto signo duplo, à ideia de paisagem e à de gota; cada viga pintada remete à ideia de um volume horizontal e de céu. É essa ideia permanece geral, mais da ordem da categoria do que da representação precisa de uma determinada paisagem, de uma gota específica ou de um céu em particular. Entretanto, sendo cada peça ao mesmo tempo única e representativa do grupo, o múltiplo acarreta um excesso de versões que aumentam na mesma proporção a categoria à qual somos remetidos. Além dessa categoria, porém, os dois conjuntos adquirem o status de signo e, conseqüentemente, surgem como a concretização de algo distante, de longes (o equivalente à essência da floresta) que são, no entanto, menos identificáveis do que aqueles de seus respectivos componentes. Esses longes seguem dando a impressão geral de pingos azuis, e mesmo de um simples efeito rítmico, emergindo de impressões individuais de gotas. Nessas

<sup>6</sup> Deleuze, 1981.

<sup>7</sup> Deleuze, 1976, p. 21.

<sup>8</sup> Benjamin, 1971, p. 70.

circunstâncias, o múltiplo não é mais a perda de aura, como Benjamin vislumbrou pelo caráter único da obra na tradição, mas, ao contrário, a confirmação do surgimento de algo único. Com efeito, como o autor especifica em uma reviravolta capital, o impacto dos meios de reprodução caracteriza “uma percepção que se tornou suficientemente apta a sentir tudo que é idêntico no mundo para ser capaz de apreender também, pela reprodução, aquilo que é único”.<sup>9</sup> Assim, penso que apenas o fato de reproduzir variações de gotas ou vigas em um dado local já revela que lá existe algo de único que emerge. Conseqüentemente, a distância em que está o espectador é determinante.

Como na música eletrônica, a repetição de uma frase musical da tradição, por meio do *sample*, permite que a aura reapareça em um momento diferente, pois “o *sample* em *loop* repetido infinitamente não mata sua própria aura”.<sup>10</sup> A repetição operada pelo *sampling* seria, paradoxalmente, aquilo que possibilita sentir a aura de uma música.

Essa ideia do *sampling* está inscrita em uma ótica da prática contemporânea, em que o artista pode ser comparado a um programador ou, ainda, a um diretor de teatro, que dispõe dos objetos e imagens que o mundo coloca à sua disposição para melhor associá-los livremente com o objetivo de criar uma obra.<sup>11</sup> Desse modo, o diretor propõe contiguidades, estabelece ligações, vê continuidades entre objetos em um espaço em que outros veem apenas pontos isolados e sem nenhuma relação. Em meu trabalho, o equivalente ao processo do *sampling* consiste em reunir elementos pictóricos porque se parecem, o que me possibilita contar com os efeitos da repetição. No entanto, o que está em jogo não é o objeto da estrita reprodução tecnológica, como o compreende Benjamin, mas o processo de reprodução no sentido amplo de um registro de semelhança. Nesse sentido, a forma da gota e da viga são espaços vazios a serem preenchidos com pintura. Elas funcionam como verdadeiros genes manipulados enquanto potencialidades de produção que favorecem o processo de reprodução a fim de dar forma a uma iniciativa realizada em grande escala, cujo objetivo é habitar um determinado local com uma sensação de azul e um efeito de surpresa. No momento em que produzo uma gota, vejo todas aquelas que já produzi e vislumbro aquelas que podem vir. Não se trata, porém, de uma duplicação no sentido estrito da genética, pois cada gota tem sua singularidade e deixa entrever a potencialidade do múltiplo vindouro de acordo com um estilo comparável ao do *mise en abyme*. Na verdade, cada gota contém potencialmente todas as possibilidades de diferença das outras gotas, o que também vale para as vigas.

### Serialidade azulada

A sucessão das gotas e vigas das duas instalações obedece igualmente à estratégia artística da serialidade, que o modernismo evidenciou de forma intensa e que foi

9

*Ibidem*, p. 71.

10

Laumonier, 1998, p. 85.

11

Bourriaud, 1998, p. 163-169.

explorada pelos vanguardistas.<sup>12</sup> Jogo intencional em que o acaso tem pouco espaço, a prática da série obedece a um determinado código (forma de gota, revestimento das vigas com uma tela, disposição regular, cor azul), norteado pela busca de coesão. O retorno assumido do código garante a homeostase de cada uma das duas obras. No conjunto da instalação das gotas, não há hierarquia, pois o processo segue um sistema “essencialmente distribucional no tempo perceptivo e no espaço plástico”,<sup>13</sup> que é ritmado, em sua origem, pela regularidade dos buracos existente nos três muros do parque Valrose. Toda permutação é ali permitida pelo registro de semelhança na medida em que cada gota – que no entanto é única – pode, apesar de tudo, ser substituída por outra sem reais consequências. Qualquer elemento desse múltiplo estruturado apaga suas próprias características diante de sua manipulação.<sup>14</sup> Consequentemente, *Gouttes de mur* corresponde a uma definição da arte serial de vanguarda, qual seja: “fragmentação elementar em que se dissolvem as identidades; comutabilidade de elementos; regras combinatórias”.<sup>15</sup>

O mesmo vale para a instalação de vigas em *Il n’y que le ciel que nous tient*, com a diferença de que esta comporta certa hierarquia seguindo seis nuances de azul, que se entrecruzam nos dois níveis, mas que não possibilita o jogo das permutações da primeira obra.

O múltiplo praticado nesse espírito da série tem como objetivo, *a posteriori*, uma ordem ideal, ordem do azul, contrastando com a ordem estabelecida do cinza dos lugares. Segundo Marc Le Bot, a verdade da arte acompanha essa ordem enquanto resultado, transcendendo o domínio concreto dos elementos que compõem o múltiplo.<sup>16</sup> Para ele, a lógica combinatória da serialidade da arte contemporânea se define pela falta de modelo,<sup>17</sup> o que de forma alguma impede o processo de jogar com as articulações de diferenças segundo um gênero emergente. As propostas de Cueco são neste sentido: não há nenhum modelo que antecede a instauração da obra e que deveria ser reproduzido enquanto referente externo. Ao contrário, no espírito pós-moderno, a obra se constrói ela própria em prol de um modelo e inventa suas próprias regras: uma forma é finalizada e induz a multiplicação de suas variações. A partir de então, uma obra aparece como seu próprio modelo.

Em minhas instalações, a ideia original de suscitar uma sensação intensa de azul acarretou a necessidade de criar formas plásticas: gotas e retângulos para as vigas. Os lugares visados, exterior e interior, exigiam instalações em grande escala segundo suas características: muros marcados por buracos e vigas que se sucediam com regularidade. Essa condição vinha acompanhada de uma lógica de serialidade que supõe um sistema focado na multiplicação do azul, em função de uma determinada hierarquia e de possibilidades combinatórias. Como destaca Paul Klee,<sup>18</sup> “toda criação é relação do particular com o geral”, sua coesão se constitui em virtude das relações que são feitas das partes entre si ou com o conjunto. Nessa óptica, a ideia inicial das duas

<sup>12</sup> Le Bot, 1977.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>15</sup> *Loc. Cit.*

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>18</sup> Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, Paris, Denoël /Gonthier, 1973, p. 60.

instalações era baseada em um elemento formal e cromático facilmente reproduzível pela amplitude de suas variações. Concebi o elemento de partida como o início de uma soma, 36 para os muros e 12 para as vigas, contando com a possibilidade de que esse elemento criasse uma série e que essa série fosse o início de uma obra.

Desse modo, considerei uma dimensão a mais que não podia ser prevista pela simples regularidade da organização serial na medida em que elementos deviam se articular em um movimento global de formação. Instalar uma obra em função de um lugar tinha, então, como objetivo a criação de um modelo.

A ideia geral era dar uma forma à multiplicação para registrar o espírito do azul no campo do múltiplo.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *L'homme, le langage, la culture*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971.
- BOURRIAUD, N. La mutuelle des formes. *Art Press*: Techno, anatomie des cultures électroniques, edição especial n. 19, 1998,
- DELEUZE, G. *Différence et répétition*. 4.ed. Paris: PUF, 1981. (Original de 1968.)
- DELEUZE, G. *Rhizome*. Paris: Minuit, 1976.
- KLEE, P. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël/Gonthier, 1973.
- LAUMONIER, A. Courtesy of... *Art Press*: Techno, anatomie des cultures électroniques, edição especial n. 19, 1998.
- LE BOT, M. *Figures de l'art contemporain*. Paris: UDF, coll. 10/18, 1977.
- PONGE, F. *Méthodes*. Paris: Gallimard, 1961.



## BERNARD PAQUET

Professor titular na École des Arts Visuels da Université Laval, Québec, Canada, onde leciona pintura. Docteur en Arts et Sciences de l'Art (Paris I Panthéon-Sorbonne), DSAP (Diplôme supérieur d'arts plastiques) da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Trinta exposições individuais e coletivas (Canadá, Brasil, França, Mônaco, Tunísia). Conferências e publicações em revistas, livros e catálogos (Brasil, Canadá, França, Martinica, Grã-Bretanha, Suíça, Tunísia). Sua prática concentra-se no princípio das camadas em pintura; a pintura de instalação; a face humana e a mestiçagem do desenho e da fotografia.



## EDUARDO VIEIRA DA CUNHA



Na *poiesis* de Valéry, a vertigem do dígito, a memória e o esquecimento

### RESUMO

O artigo apresenta um paralelo entre os processos de instauração da obra de arte, baseado na *poiesis* de Paul Valéry, e tenta estabelecer um paralelo entre o modelo digital de decomposição e desdobramento da imagem digital e as tramas de elementos simultâneos que acontecem no processo de realização da obra. Busca, na dialética entre memória e esquecimento, brechas e hiatos para tratar de um processo de mutação artística.

### PALAVRAS-CHAVE

Memória. Esquecimento. Fotografia. Imagem digital.

## NA POIESIS DE VALÉRY, A VERTIGEM DO DÍGITO, A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO

Paul Valéry (1871-1945) morreu muito antes do início da era digital, mas seu pensamento é impregnado de antecipações de algumas questões-chave desenvolvidas pelos conceitos de múltiplo, de repetição e de memória, além de outros elementos teóricos presentes na particularidade da imagem digital e das novas tecnologias na arte. O próprio sentido da instauração da obra de arte – a *poiesis* – envolve para Valéry a linguagem como substância e meio (Valéry, 1938). O rebatimento, a imitação, as recomposições e os desdobramentos, os instrumentos, os dados da cultura e do meio, os procedimentos, os instrumentos de ação da criação, objeto de estudo da *poiesis*, acabam encontrando uma equivalência surpreendente no modelo dessa atual rede de números e de dados da era digital. Os múltiplos elementos presentes na invenção e na elaboração da poética não antecipariam assim as repetições, os códigos e os cálculos de uma linguagem que permanece em última instância ligada à forma?

Não é difícil associar o processo de criação, como estrutura epistemológica e semiótica, às severas tramas numéricas da imagem digital. Ambas envolvem a possibilidade simultânea de análise de dados que tem a sua fonte em uma arqueologia do saber, da memória. Não é, entretanto, essa similitude de modelos entre as tramas da *poiesis* (“a arte de fazer”) e o modelo digital da grade que eu pretendo suspender da enorme dimensão do pensamento de Valéry. É na repetição do múltiplo, na memória e na possibilidade iminente de sua perda – o esquecimento – que encontro os paralelos e as semelhanças. Na substância do espírito da poesia de Valéry tento traçar um equivalente nas características que especificam a arte digital.

Tramas numéricas, vertigens de sinais abstratos, repetições, códigos. As múltiplas variações de partituras gráficas e das cores de combinações e de modelos, que provocam um rompimento entre imagem de prata e imagem digital. Matematizada e calculada nas repetições e associações, a imagem digital responde a uma estruturação que permite a simulação e a alteração de partes ou de um todo da imagem. Não seriam estas particularidades que provocaram a crise do documento, da suposta veracidade do documento como testemunho? Dominique Baqué fala da fotografia contemporânea como “dispositivo icônico”, pois ao advento do digital permitiu o surgimento de dispositivos plásticos complexos de manipulação e apresentação da

imagem. Isso implicaria no surgimento de uma nova estética, baseada na falha do testemunho da História e na ausência de autenticidade documental (Baqué, 2002, p. 38-41). Esse elemento abre, segundo a autora, uma era de suspeitas sobre a imagem como documento da memória coletiva. E libera o caminho para uma memória individual, involuntária, cara a Marcel Proust (1995) e para a consequente ficcionalização da fotografia pela arte.

O artista que utiliza as novas tecnologias trabalha com esses códigos matemáticos que ele repete, combina e organiza, manipulando-os em uma linguagem que permanece ligada à forma, mas que funciona prescindindo do real como compromisso de modelo. A imagem digital pode ser decomposta, recomposta, modificada, falsificada, sempre em estreita observância à matemática. É um movimento rítmico, que conta com a memória, uma memória poderosa da máquina. É nesse ponto que entra o fator de descompromisso com o factual, com a memória coletiva. A libertação da imagem da corrente da memória coletiva na direção da lembrança pessoal não poderia apontar para sua dupla face: a de um possível esquecimento positivo, do qual falava Valéry?

### **O esquecimento curativo e a onda digital**

Os lapsos que rondam a imagem digital como ameaça são os do risco da perda iminente da memória. O apagamento involuntário, seja por erro humano ou por falha de energia ou de armazenamento do dispositivo de memória de uma máquina, como ocorreria com o risco de incêndio de uma grande biblioteca, trazem esse contraponto. São elementos presentes também na dialética da experiência poética que trabalha no combate ao esquecimento e, ao mesmo tempo, na possibilidade de contar com o esquecimento para poder criar. Ao lado de sua obra poética, Valéry traz uma grande obra crítica sobre a memória e o esquecimento. Segundo Harald Weinrich, Valéry durante toda a sua vida brincou com a ideia de esboçar ele próprio uma abrangente teoria da memória, para estudar as leis da capacidade misteriosa de lembrar e estabelecer as fronteiras com a possibilidade de esquecer (Weinrich, 2001, p. 202-203).

Weinrich seleciona alguns elementos dos *Cahiers* de Paul Valéry, os quais representam essa crítica à memória em uma imagem que é a do papagaio (em francês, *perroquet*). O pássaro é apresentado como um animal tolo, mas que possui uma memória extraordinária (como uma máquina). E se tem a astúcia e a virtuosidade da repetição, é sinônimo também de uma crítica ao mesmo vício da repetição. O autor destaca que Valéry aparentemente detestava repetições de palavras grandiosas como “espírito”, “personalidade”, “esperança”, “universo”, “natureza”, que utilizamos na fala e na escrita, muitas vezes sem pensar. E salienta que o esquecimento dessas repetições vazias traria a chance de liberar conteúdos inúteis da memória, num processo de

esquecimento curativo, utilitário, que abre caminho para a criação intelectual. Não estaria aqui uma comparação estabelecida entre o testemunho da história da fotografia de prata (memória coletiva) e as lembranças fabricadas de uma fotografia digital, surgida exatamente sobre o esquecimento da necessidade de repetição da história?

Em *L'Idée fixe*, Valéry faz uma interpretação do personagem Robinson, de Daniel Defoe. Para Valéry, Robinson não perdeu, tanto no episódio do naufrágio como na ilha deserta onde passou a habitar, apenas seus bens e coisas da civilização. Pelo efeito de uma enorme onda (a analogia à uma “onda digital” é minha), perde o personagem parte de sua memória histórica. E para Valéry, foi só na condição de liberado de tantos conteúdos inúteis da memória, é que Robson pode fazer uma reconstituição da cultura, de limites muito superiores à velha cultura histórica que possuía anteriormente. Só assim Robson encontra suas lembranças, numa ilha, dentro de sua renovada cabeça. Um esquecer para recomeçar uma vida em sua ilha.

### **Superfícies de projeção e inscrição: a pele, a areia, a ruína**

Inscrições na areia, na superfície da pele, ondas. Metáforas da fotografia diante das novas tecnologias, que são as mesmas empregadas por Valéry. *L'Idée Fixe*, escrita em 1932, traz também um diálogo entre um homem jovem e um médico que ele encontra em uma praia de areia. É aqui que Valéry escreve uma frase que se tornaria célebre, sempre lembrada nas artes ditas de superfície, como a fotografia: “Ce qu’il y a de plus profond dans l’homme c’est la peau” (“o que há de mais profundo no homem é a pele”). Cicatrizes, superfícies de inscrição e afloramentos, areia – elementos da memória, fotografia e esquecimento.

Não podemos, é claro, revogar a memória coletiva esquecendo a relevância cultural da história. Assim como muitas vezes não podemos apagar as cicatrizes da pele. Mesmo com o retoque, seja ele epidérmico ou analógico. Talvez pudéssemos apagar as marcas da imagem digital sem deixar nenhum rastro. Mas não seria o “peso” demasiado atribuído à fotografia de prata (do fotojornalismo da época do fotógrafo – herói-testemunha) de uma imagem formadora da história, com a pesada função de nos restabelecer uma memória coletiva, que é tirado dos ombros da fotografia com o advento da era digital? Escrever na areia, ou nas camadas tênues da areia, é uma imagem possível da metáfora da fotografia digital e do esquecimento. Entre anistias e amnésias, grades de combinações e recombinações de memória e esquecimento, se formaria a lembrança pessoal do artista.

Ruínas em um deserto. Podemos estabelecer uma relação do apagamento, da ruína da memória coletiva, com a possibilidade do sonho, da mudança, da criação de uma lembrança particular que representa a instauração de uma obra, para trazer novamente a ideia cara à Valéry. Um apagamento que restaura na medida em que

oferece uma redescoberta de algo. Quando algo que foi escrito no papel ou na areia é apagado, é deletado. Assim, a tecla deletar tornou-se uma das mais importantes no computador. Mas aí de nós se for usada na hora errada. A perda é a cova, é o buraco negro. É a morte do trabalho intelectual no túmulo do esquecimento. É aqui que a dupla face se revela: a técnica em vencê-lo e a crítica em querer vencê-lo. O homem necessita combater, e ao mesmo tempo contar com o esquecimento. Duplicidades contraditórias, como construir/destruir. Weinrich nos ensina que Lete, deusa da memória e do esquecimento, era uma divindade grega, e como todas as divindades, era ambígua em sua relação com os homens. Há pois um esquecimento positivo, que em muitos aspectos lembra o esquecimento curativo de Friedrich Nietzsche (1844-1900).<sup>1</sup> Pode haver então um esquecimento iluminado. Para Dante, o inferno está destinado aos pecadores que se esqueceram de Deus. Mas as imagens, como a fotografia, não podem ser nem escuras demais, nem iluminadas demais. Luz demais pode prejudicar a memória. Na Divina Comédia, os conteúdos da memória são concebidos mnemonicamente – imagens colocadas em determinados lugares. O curso da narração passa e repassa os lugares em sequência. Para Simônides, o artista da memória é alguém que estabelece uma constelação fixa de lugares. Nesses locais, há uma sequência ordenada de conteúdos, transformados em imagens. O artista da memória precisa invocar em série as imagens da memória. Portanto, é sempre uma paisagem da memória na qual age esta arte, e nessa paisagem, tudo o que deve ser lembrado tem seu lugar determinado. Só o esquecimento não teria lugar ali. Mas o esquecimento para Dante pode ser redentor, pois “nos tira a lembrança dos pecados cometidos” As almas do purgatório contam com um esquecimento – uma anistia de Deus.

Areia, lugares desérticos, lugares do apagamento. Jorge Luis Borges (1899-1986), em *A Biblioteca de Babel*, é outro escritor que antecipa o advento da era digital. Tal biblioteca de infinitos conhecimentos imaginada por Borges não teria uma analogia no vasto domínio de armazenamento e compartilhamento da memória da internet? Mas para o escritor argentino, o esquecimento concretiza-se no tempo que escorre. Seu emblema preferido é o da ampulheta, em cujo rio de areia se pode ao mesmo tempo ler o feitiço da torrente de Lete, o rio do esquecimento. A areia liquida os conteúdos da memória. A areia é uma poeira que transforma as coisas terrenas em nada, em ninguém.

Para o filósofo Immanuel Kant (1724-1804), muita memória representava pouco discernimento. É certo que algumas ciências dependem mais da memória do que outras. Mas para Kant, o filósofo crítico se sente melhor no esquecimento do que nas memorizações. A utilização dos dispositivos de memória e dos mecanismos de interatividade das novas tecnologias, como a imagem digital não representariam nesse sentido um fenômeno de ruptura, liberando o artista da necessidade de contar com

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Considerações extemporâneas*, citado por Weinrich, 2001, p. 178.

a memória, deixando seu imaginário mais próximo a um estado de descompromisso criador? O advento das novas tecnologias proporcionaria assim uma retomada dos conceitos de *poiesis* de Valéry, redefinindo os fenômenos de elaboração e de instauração da obra de arte, em uma era de rompimentos de emblemas da memória coletiva, em prol de um hiato da lembrança particular do artista.

#### REFERÊNCIAS

- BAQUÉ, Dominique. L'ère du soupçon. *Art Press*, Paris, n. 273, p. 38-41 [-dossier photo], 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *La Biblioteca de Babel*. Barcelona: Emece, 1993.
- PROUST, Marcel. *À La recherche du temps perdu: Du cote de chez Swann: Combray (tome I)*. Paris: Seuil, 1995.
- VALÉRY, Paul. *L'Idée fixe*. Paris: Gallimard, 1966. (Col. Idées).
- VALÉRY, Paul. *Introduction à la poétique*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1938.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.



#### EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

Master of Fine Arts pela City University of New York (1990) e doutorado em Artes Plásticas pela Université Paris I Panthéon-Sorbonne (2001). Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisador dos grupos de pesquisa CNPq Expressões do Múltiplo: Imagens e Meios Reprodutivos de Criação e Dimensões Artísticas e Documentais da Obra de Arte.

## FLAVYA MUTRAN JANDER RAMA



Distopias anacrônicas: tensões  
construtivas entre imagem digital  
e artesanal

### RESUMO

Os processos de construção de imagens que tomam o cruzamento como estratégia artística abarcam grande parte da produção atual em artes visuais. Neste artigo são abordadas as produções recentes de Flavya Mutran e Jander Rama, cujas práticas transitam entre o anacronismo dos processos de produção de imagens manuais frente à visão distópica em relação aos avanços das imagens numerizadas. O trânsito destas produções entre a gravura, o desenho ou a fotografia levantam questões sobre as tensões e deslocamentos do sujeito na arte contemporânea, provocadas pelo embate entre novas e velhas tecnologias.

### PALAVRAS-CHAVE

Anacronismo. Distopia. Imagem artesanal.  
Imagem digital.

## DISTOPIAS ANACRÔNICAS: TENSÕES CONSTRUTIVAS ENTRE IMAGEM DIGITAL E ARTESANAL

### Introdução

Os cruzamentos produtores de tensões nas artes visuais podem ser apresentados de diversas maneiras, e uma das possibilidades está na associação, muitas vezes antagônica, entre novas e velhas tecnologias. Isto é possível através da concomitância temporal de diversas linguagens e suportes originados em distintos períodos da humanidade. Porém, o surgimento regular e cada vez mais acelerado, de novos meios para produção de imagens, não substitui ou anula necessariamente as técnicas anteriores. Paulo Sérgio Duarte afirma:

Como sempre, na história da arte, quando se trata do exame de técnicas, é melhor coordenar na investigação um sistema de convivência simultânea de diversas linguagens derivadas de meios de diferentes idades com seus problemas específicos do que pensar exclusivamente num eixo de substituições onde o mais velho é sempre ultrapassado pelo mais novo. (Duarte, 1999, p. 6).

O desenvolvimento científico e tecnológico aplicado ao mercado segue esta lógica de uma produção de imagens prioritariamente atrelada aos mecanismos mais eficientes na difusão imagética. Esta lógica não é própria das artes visuais, pois todos os meios tornam-se possibilidades. Duarte ainda afirma sobre isso:

Convém insistir que toda visão “evolucionista” da arte, quando explica o desenvolvimento à luz do inelutável progresso da ciência e da técnica, não dá conta de sua dimensão histórica, bem mais complexa que o simples desenrolar da tecnologia no eixo do tempo. (*idem*, p. 6).

Tendo em vista estas questões, este artigo trata de duas produções distintas, porém unidas pela pesquisa com processos híbridos para construção de imagens.

Da impessoalidade digital à marca das operações manuais, a imagem situa-se em tempo algum, salientando o teor anacrônico destas produções.

**(im)prováveis: entre o desenho técnico e a gravura,**  
por Jander Luiz Rama

Na série *(im)prováveis*, como parte da pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado em poéticas visuais (PPGAV/UFRGS), há este cruzamento de linguagens, próprias de dois sistemas distintos. Estes sistemas são o desenho técnico industrial e a gravura. Entre eles ocorre a tensão da imagem produzida digitalmente (o desenho técnico através de CAD<sup>1</sup>) e a imagem artesanal da gravura.

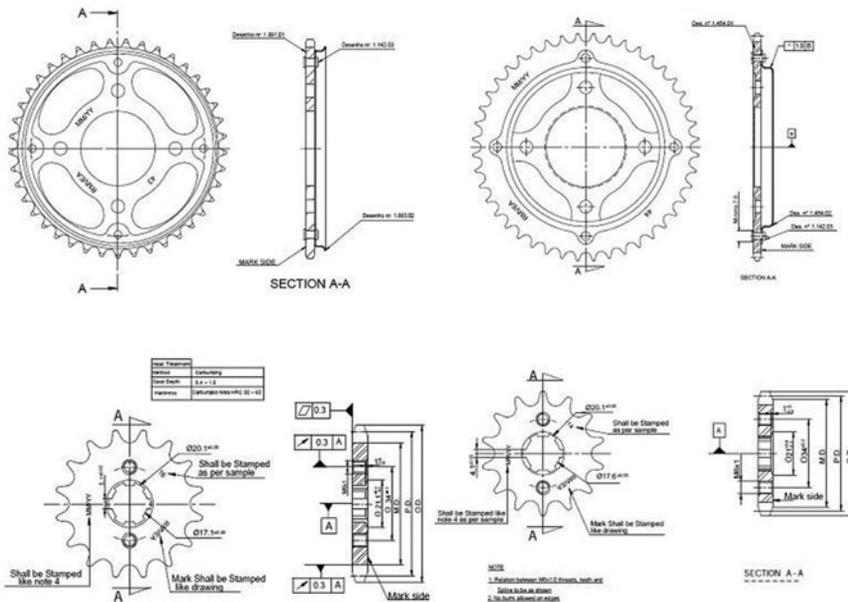


Figura 1. Jander Rama. *Sem título*, 2011, desenho técnico de peças mecânicas, nanquim e impressão digital sobre papel, 30 x 42 cm.

O ponto central que potencializa oposições e tensões entre estes sistemas é dado basicamente pela utilização/ não utilização da máquina. Historicamente, o registro do desenho de plantas baixas e manuais técnicos passou por diversas técnicas de gravura como a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a heliografia. Isso ocorreu pela necessidade de se produzir diversas cópias de uma planta baixa para a indústria ou pela proliferação de manuais. Na transição do artesanal ao digital, a máquina assumiu um papel preponderante como ferramenta na produção de imagens. As máquinas repletas de dispositivos eletromecânicos, elétricos e digitais geraram gradativas

<sup>1</sup> Desenho auxiliado por computador, DAC, ou CAD (do inglês *computer-aided design*) é o nome genérico de sistemas computacionais (*software*) utilizados pela engenharia, geologia, geografia, arquitetura, e *design* para facilitar os projetos e desenhos técnicos.

rupturas, finalmente levando o desenho técnico a ser totalmente produzido por ferramentas digitais e processos eletrônicos de impressão. Atualmente é impensável produzir desenhos para engenharia e arquitetura de modo manual.

O interesse pelo desenho técnico (ver figura 1) vem da vivência acadêmica e profissional. Com formação técnica em informática industrial,<sup>2</sup> atuando alguns anos na área, e tendo estudado engenharia mecânica, acabei assimilando o desenho técnico industrial como linguagem cognitiva e como potencial linguagem poética. E a gravura surge como um segundo interesse, principalmente naquilo que falta ao lidar com a produção de desenhos digitais: o tempo, a manualidade e a imprecisão.

No trabalho intitulado *Implante para construção civil* (ver figura 2), um dos trabalhos pertencentes à série *(im)prováveis*, o processo é iniciado pela construção de imagens através de *software* CAD e editores de imagens. Alguns desenhos que compõem o projeto são realizados à mão livre, posteriormente digitalizados, como as figuras humanas. Com os elementos gráficos finalizados e a planta baixa pronta, a mesma é impressa de forma invertida, como é necessário ao processo de gravação. A técnica de gravação que utilizo é a linoleogravura.<sup>3</sup> A imagem invertida, então, é transferida de forma manual para a matriz de borracha com canetas e carbono, e logo após crio sulcos com a goiva acompanhando as linhas desenhadas. Os passos seguintes são respectivamente a entintagem, usando rolo de borracha, e a impressão para o papel, através de contínuos movimentos da colher de madeira, ao modo manual

2

O técnico em informática industrial é um profissional com formação e capacitação para atuar em empresas nas áreas de projeto, implementação e manutenção de equipamentos de controle industrial.

3

A linoleogravura é uma técnica de reprodução de imagem, onde o desenho é gravado (cavado) em uma placa que lembra uma borracha, utilizando goivas (pequenos formões) como ferramenta.

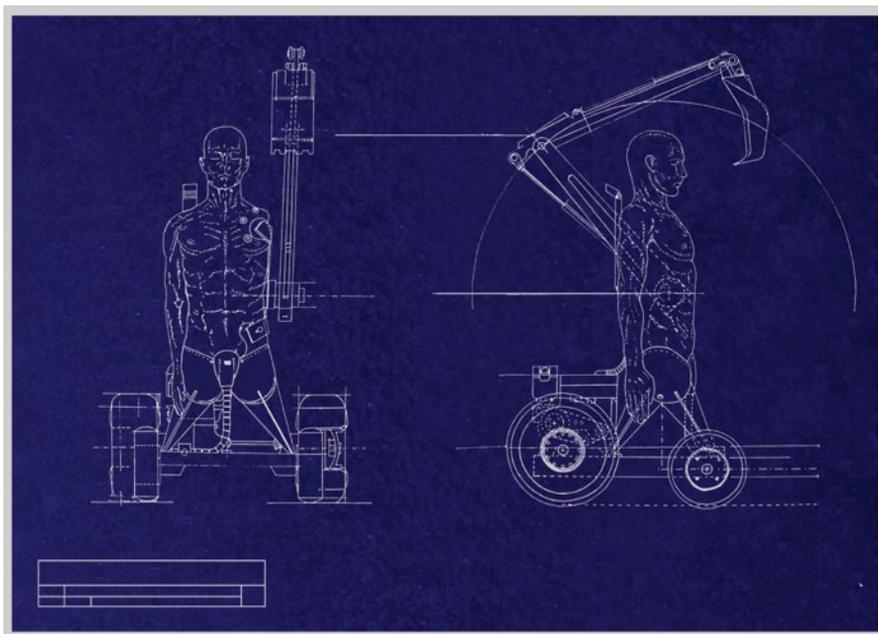


Figura 2. Jander Rama. *Implante para construção civil (parte 2)*, 2011, linoleogravura, 78 x 55 cm.

da impressão japonesa. Deste modo, no momento da impressão, tem-se o resultado visual de uma prancha com linhas brancas geradas pelos sulcos.

Nos trabalhos desta série, a figuração e elementos gráficos como linhas, hachuras, pontos e traços são trazidos do desenho técnico e somam-se às sutilezas das texturas e marcas deixadas pelos processos artesanais da gravura, mais especificamente a linoleogravura. Visualmente, neste caso, a gravura não contribui com o tradicional jogo entre claros e escuros, mas sim com as texturas e marcas das ferramentas próprias do processo de gravação e impressão. Assim, o processo artesanal da gravura somado a imagem digital produzida no CAD acabam por unir as figuras do artesão e do engenheiro.

O artesão é antagônico ao engenheiro. O primeiro lida diretamente com a realidade da natureza, lida com objetos concretos. O segundo realiza concepções mentais, lidando com objetos abstratos (Simondon, 1958, p. 107).

Entre operações manuais e concepções puramente mentais ocorre um lugar de tensão do sujeito. Em um primeiro momento o papel do engenheiro é preponderante. No segundo momento ocorre a extensão da atitude intelectual, dado por uma entrega às operações manuais, que levam a uma outra experiência de tempo, completamente alheia à operação anterior. O artesão lida diretamente com a matéria, sofrendo a reação das ferramentas e do material que é trabalhado. O gravador é um artesão. Já o engenheiro aplica conhecimentos científicos, a geometria, a matemática e a física em projetos e idéias que permeiam puramente as operações mentais.

Mas o cruzamento não se resume ao âmbito das técnicas. Nestes trabalhos, os cruzamentos também ocorrem no âmbito da figuração, principalmente na inserção da figura humana em meio aos códigos normatizados do desenho técnico. A figura humana é um elemento totalmente estranho ao desenho técnico mecânico, mesmo quando trata-se do desenho e projeto de próteses ósseas humanas. Nestes trabalhos, as figuras humanas e partes anatômicas não são simplesmente colocadas em justaposição às figuras mecânicas, mas são parte integrante da poética, entrando em ressonância com os cruzamentos ocorridos entre a manualidade da gravura (biológica) e a imagem digital (tecnológica). Os elementos anatômicos seguem a lógica descritiva dos tradicionais livros de anatomia ilustrados. São ilustrações com algum grau de detalhe e que são uma síntese gráfica de órgãos e partes anatomicamente classificadas. Deste modo, o mito *ciborgue*<sup>4</sup> surge como sujeito híbrido entre a máquina e o ser biológico. A figura do *ciborgue*, híbrido, sintetiza a natureza atual das imagens:

[...] sem dúvida, a arte numérica é antes de tudo uma arte da Hibridação. Hibridação entre as próprias formas constituintes da imagem sempre em processo, entre dois estados possíveis, — diamórficos, metaestáveis, autogerados. Hibridação entre todas

4

Um *ciborgue* é um organismo cibernético, isto é, um organismo dotado de partes orgânicas e cibernéticas, geralmente com a finalidade de melhorar suas capacidades utilizando tecnologia artificial.

as imagens, inclusive as imagens óticas, a pintura, o desenho, a foto, o cinema e a televisão, a partir do momento que se encontram numerizadas. (Couchot, 1999, p. 46).

Estes cruzamentos produtores de imagens podem estar no cerne de questões ligadas ao sujeito, ao sujeito da arte. As posições antagônicas entre o engenheiro e o artesão podem ser um lugar de trânsito entre experiências e sensações. Mesmo possuindo a vantagem e o acesso à produção de imagens computadorizadas, na produção que realizo não desdenho das operações artesanais, tirando proveito do que cada uma oferece, principalmente pela possibilidade de experimentar dois momentos. Na onipresença de cumprir dois papéis – o lugar do híbrido – encontro lugar entre o manual e o tecnológico, entre o homem e a máquina.

### **(Im)perfeitos: identidades simuladas da série *Bioshot*,**

por Flavya Mutran Pereira

A variedade de técnicas e recursos hoje disponíveis para efetuar todo tipo de manipulação da imagem fotográfica – até por quem não domina a linguagem – tornou-se um fato. Dezenas de programas gratuitos, jogos e aplicativos são compartilhados em rede como artifícios do multimilionário mercado da fotografia digital para atrair novos usuários em todas as camadas da sociedade. Ao mesmo tempo em que os processos digitais trouxeram inúmeras vantagens e avanços para a circulação de informações do nosso tempo, percebe-se também que certa melancolia se instala entre os amantes da fotografia frente ao iminente desaparecimento dos processos tradicionais, hoje substituídos por novos meios e usos da era digital.

Cresce o número de adeptos aos processos fotográficos artesanais que se juntam em clubes e grupos de pesquisa, dentro e fora da academia, interessados em daguerreotípias, *pinholes*, lomografias, polaroides e tantos outros suportes tradicionais e derivados da manualidade do autor. Tal tendência parece confirmar que se trata de um movimento comum em períodos de grandes avanços sociais e tecnológicos, em que se busca resgatar técnicas em desuso ou estéticas do passado como forma de reabilitar ou inventar tradições.

Para Marshall McLuhan, sempre haverá bolsões de resistência aos avanços tecnológicos em vários campos do saber, pois “todas as novas tecnologias trazem à tona nostalgias culturais, do mesmo modo que as antigas evocam dores fantasmas depois que desaparecem” (McLuhan, 1971, p. 16). Há de fato uma espécie de dor fantasma que se espalha como reflexo para a mudança de um procedimento costumeiro, como se fosse a perda de um membro do próprio corpo. Ao final da primeira década do século XXI resgatam-se não só linguagens, maquinários e produtos

fotográficos do passado, como também certos estilos estéticos têm sido incorporados em ferramentas digitais que simulam estes “membros e dores fantasmas” citados por McLuhan.

Um exemplo é o programa gratuito disponível no site *yearsbookyourself.com* que inspirou a série de imagens *Bioshot*, que desenvolvi no mestrado em Artes Visuais do PPGAV/UFRGS (2009-2010), durante a pesquisa *Pretérito imperfeito de territórios móveis*. A série foi produzida a partir de um *software* que permite manipular digitalmente retratos em preto e branco de 52 tipos humanos caracterizados pelo período de 1950 aos anos 2000. Trata-se de uma galeria *online* com perfis masculinos e femininos dispostos no site como se fossem fantasias, ou máscaras em que o usuário pode brincar de trocar sua aparência – ou a de outra pessoa –, gerando diferentes combinações raciais, temporais e de gênero, bastando para isso alimentar o aplicativo com a imagem de um rosto que encaixe nos modelos.

Explorei o potencial que aplicativos como este possuem enquanto ferramenta ficcional e lúdica, que auxilia o usuário na reinvenção de sua trajetória pessoal, na (dis) simulação da identidade, da sexualidade, da condição social e até da herança biológica.

Ficou evidente a ideia de que existe uma interrelação entre os autorretratos fotográficos e a noção de território de subjetividade que se estabelece a partir do uso da fotografia associada à exibição na internet, pois o uso de programas como o *yearsbookyourself*, além de confirmar essa febre “retrô” da primeira década do século XXI, atesta o desejo de autorrepresentação e autoinclusão do indivíduo na esfera pública, conhecida como Web 2.0.<sup>5</sup>

Penso nos arquivos digitais da série *Bioshot* como múltiplos que podem ser trabalhados conforme o tamanho e tipo de material expositivo. Produzi ao todo 156 matrizes digitais que foram se desdobrando em suportes variados, indo da

<sup>5</sup> A expressão Web 2.0 é usada para se referir à nova etapa de evolução da internet, cujo diferencial principal é o próprio usuário que passa a “comandar” as ações de conteúdo e compartilhamento de informações.



Figura 3. Ao juntar fotografias com poses típicas de documentos ou álbuns comemorativos – principalmente de fotos cujo estilo se popularizou durante a segunda metade do século XX –, questiono o quanto o retrato é uma construção ficcional, ainda que histórica.



Figura 4. Exemplos de desdobramentos experimentais de matrizes *Bioshot* em diferentes suportes. À esquerda, matriz digital em JPG como imagem de referência para cópia em xerox, que por sua vez serve de matriz para fotografatura em placa de circuito eletrônico no processo água-forte, ao centro; à direita, a primeira prova impressa em papel e, por último, a imagem impressa em adesivo autocolante aplicado em espelho.

fotografia digital ampliada em papel metalizado, às impressões de fotografuras em água-forte,<sup>6</sup> até finalmente chegar às plotagens em adesivos autocolantes aplicados em espelhos. São imagens híbridas, fruto de combinações que sugerem ao mesmo tempo o esquecimento e a lembrança que reescreve velhos temas de forma nova, ou vice-versa. As imagens resultantes desta série também tipificam o descompromisso atual com o tradicional valor documental e indiciário da fotografia, e se apresentam como um meio de subverter os cânones do retrato honorífico.

Para Edmond Couchot, com a fotografia digital muda-se o modelo geral de representação e na era digital já não se trata mais de figurar o visível e sim o que pode ser modelizável, portanto a cada novo desdobramento da série, esses rostos sem órgãos e de aparência fantasmagórica passam a ser simulações modelizáveis que dão visibilidade ao exercício de rostidade (*visagéité* ou *faciality*) proposto por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Para os autores, o rosto seria como um verdadeiro território de mobilidade que migra conforme os fluxos de interação e tensão social. A experiência *Bioshot* simula na prática os diagramas hipotéticos de Deleuze e Guattari, através do exercício “muro branco – buraco negro” gerados pela complexa máquina de rostidade.

<sup>6</sup> Como bolsista da Capes, durante o mestrado no PPGAV, Instituto de Artes da UFRGS, realizei estágio docência na disciplina *Laboratório de processos gráficos*, sob a orientação da professora Maristela Salvatori. Nesse período foi possível experimentar processos híbridos que misturaram fotografia e gravura, aplicando os *Bioshots* em placas de circuito eletrônico, através do processo de água-forte.

É somente no interior do rosto, do fundo de seu buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados, como os pássaros; não voltar a uma cabeça primitiva, mas inventar as combinações nas quais esses traços se conectam com traços de picturalidade, de musicalidade,

eles mesmos liberados de seus respectivos códigos. (Deleuze; Guattari, 1996, p. 59-60).

### Considerações finais

Em cada etapa do processo de criação das experiências aqui relatadas, fica evidente que as escolhas pelos materiais, temas e formatos de apresentação das obras não foram feitas simplesmente por questões técnicas, e sim motivadas por fabulações de outra ordem, de natureza mental, quase orgânica.

As misturas de linguagens e procedimentos – seja automatizado ou manual – se sobrepuseram e se embaralharam durante a realização de cada pesquisa, e ambas fazem parte dessa intrincada mestiçagem que tanto caracteriza a coexistência de linguagens da cena contemporânea. Embora as escolhas de cada artista tenham sido conduzidas a partir da fricção entre os extremos das linguagens artesanais e das automatizadas, cada uma delas foi determinada por um posicionamento cultural, estruturador das práticas discursivas que definem os papéis de cada artista dentro do sistema das artes.

Este embate entre novas e velhas tecnologias está inserido, muitas vezes, em uma distopia dos avanços tecnológicos. A impessoalidade de imagens digitais, retratos e outras criações computadorizadas gera uma nostalgia em relação a tecnologias que passaram (manuais, analógicas) e que, de alguma forma, pareciam mais humanas.

Os (im)prováveis e os (im)perfeitos são alguns dos caminhos da pesquisa em artes, verdadeiro território especular resultante da combinação de novas e velhas formas de (re)inventar um lugar para lidar com esse desassossego gerado pelo atávico embate entre o homem e a máquina, entre o corpo, o rosto e suas representações.

### REFERÊNCIAS

- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero: rostidade. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p.28-57.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *As técnicas de reprodução e a idéia de progresso na arte*. Disponível em: <<http://eavparquelage.org.br/revista/paulosergio2.htm>>. Acesso em: fev. 2012.
- MCLUHAN, Marshall. *Guerra e paz na aldeia global*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- NOVAES, Adauto. *Apologia da Preguiça*. Folha de S. Paulo, São Paulo, julho de 2011.
- SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.



#### FLAVYA MUTRAN PEREIRA

Paraense, doutoranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. A série *Bioshot* integra a pesquisa de mestrado *Pretérito imperfeito de territórios móveis*, desenvolvida no mesmo programa, e contemplada com o XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, 2010, na categoria Pesquisa, Experimentação e Criação em Linguagem Fotográfica. Participa do grupo de pesquisa Expressões do Múltiplo (UFRGS-CNPq) e atua na área da arte e da comunicação desde 1989. Reside em Porto Alegre. Contato: flavyamutran@gmail.com



#### JANDER LUIZ RAMA

Artista visual, mestrando em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Participou do 9º Salão Nacional de Jataí, estado de Goiás, 2010; 40º Salão Novíssimos IBEU, Rio de Janeiro, 2010; 5ª Bienal Nacional de Gravura Olho Latino, São Paulo, 2011; XIII Concurso Goethe-Institut, Porto Alegre, 2012. Menção no XX Encontro de Artes de Atibaia, estado de São Paulo, 2011, e indicado ao V e VI Prêmio Açorianos, Porto Alegre, na categoria Destaque em Gravura, com as individuais *(im)prováveis*, 2010, e *Homem-máquina*, 2011. Participa do grupo de pesquisa Expressões do Múltiplo (UFRGS-CNPq). Reside em Porto Alegre. Contato: jander.rama@gmail.com

## PAULA ALMOZARA



*Manual de localização imaginária:*  
paisagem, processo, técnica e  
ficção

### RESUMO

O texto aborda as questões relativas à construção poética do conjunto de trabalhos intitulado *Manual de localização imaginária*, como resultado do projeto de pesquisa institucional “paisagem-percurso”. São apresentados os relatos sobre os processos resultantes de conexões híbridas entre linguagens, e utilização de elementos presentes em tecnologias de localização, a partir de propostas que estabelecem uma relação dialógica entre imaginação e realidade, na qual elementos ficcionais e documentais são utilizados para construir novas possibilidades de perceber e de se relacionar com a paisagem.

### PALAVRAS-CHAVE

Paisagem. Processos. Técnica. Imaginação. Ficção.

MANUAL DE LOCALIZAÇÃO IMAGINÁRIA:  
PAISAGEM, PROCESSO, TÉCNICA E FICÇÃO

*Manual de localização imaginária* é um conjunto de produção poética, estabelecido a partir de diversas séries de trabalhos, que apresentam conexões híbridas entre linguagens, como a gravura, o audiovisual, a fotografia, e a apropriação de elementos presentes em tecnologias de localização geográfica.

A ideia desse conjunto é propor uma reflexão “visual” sobre o modo fragmentado como nos relacionamos com o espaço e com a paisagem, e também a forma como os meios contemporâneos de deslocamento e localização determinam microficcões, que instauram possíveis camadas de história e memória na construção da paisagem.

Em seu início, *Manual de localização imaginária* era um processo experimental com produções gráficas e audiovisuais, que se caracterizava pelo uso de referências geotecnológicas; ou seja, usava a visualidade presente em certos aparatos tecnológicos, como mapas, coordenadas de GPS etc., para criar lugares imaginários, partindo do pressuposto de que:

Para que exista uma paisagem não basta que exista “natureza”; é necessário um ponto de vista e um espectador; é necessário, também, um relato que dê sentido ao que se vê e experimenta; é consubstancial à paisagem, portanto, à separação entre homem e mundo. Não se trata de uma separação total, entretanto, mas de uma ambígua forma de relação, onde o que se olha se reconstrói a partir de recordações, perdas, nostalgias próprias e alheias, que remetem às vezes a larguíssimos períodos da sensibilidade humana, outras a modas efêmeras. O olhar paisagístico é o olhar do exilado, daquele que conhece sua estranheza radical com as coisas, mas recorda ou, melhor, constrói um passado, uma memória, um sentido. (Aliata, 2008, p. 12)

A estratégia de ação artística dentro do *Manual de localização imaginária* combina, assim, fragmentos de experiências reais e ficcionais que, conectados, reinventam

e reestruturam as possibilidades formais de representação de um lugar – espaço subjetivado.

Nesse processo de construção poética, há também um questionamento que recai sobre o poder dos sistemas de informação e localização – que exercem um fascínio pela forma instantânea como os dados são processados – e pelo acesso a essa tecnologia na integração do GPS aos dispositivos móveis, como celulares, *tablets* e câmeras.

De modo geral, em maior ou menor escala, os aparatos tecnológicos estão presentes na relação entre paisagem e deslocamento, fundamentando o modo como nos localizamos ou interagimos com um determinado espaço. Em diversos momentos da história, observa-se de maneira contundente a utilização da tecnologia no processo de entendimento e constituição de repertório geográfico. Diante dos mapas, cartas geográficas e estelares, bússolas, sextantes, constituídos e construídos pelo impulso de conquista e conhecimento, trilhou-se não só o caminho das grandes (e reais) descobertas marítimas, mas construiu-se uma forma de relacionamento e de percepção de um mundo cada vez mais domesticado e milimetricamente *escaneado*.

Um dos dramas do mundo contemporâneo é que a Terra foi “desnaturada”, e o homem só pode vê-la através de suas medidas e de seus cálculos, em lugar de deixar-se decifrar sua escrita sóbria e vivida. Nossa civilização e uma ciência muitas vezes abandonada à vulgaridade multiplicaram os números de seres privados de todo o vigor provincial, da sabedoria prudente e enérgica que provém do contato cotidiano com a planície, a vertente ou o vagalhão, do ritmo natural da vida no meio das coisas. (Dardel, 2011, p. 96)

Mapas, bússolas, GPS, dispositivos eletrônicos e outros elementos técnicos, em *Manual de localização imaginária*, são utilizados como referência à vida contemporânea “desnaturada” ou “domesticada”, e assim são propositadamente reapresentados com a intenção de modificar sua trajetória na paisagem cultural e histórica. Nesse aspecto, os trabalhos procuram perverter o uso utilitário desses aparatos técnicos destituindo-lhes sua funcionalidade original e provocando novas possibilidades no encadeamento entre formas, signos, imagens (Bourriaud, 2009).

Partindo desse pressuposto, o processo de trabalho determina que todo o aparato pode ser manipulado para oferecer possibilidades de uma abordagem estética, onde a verdade não se relaciona a uma situação factual, mas a uma situação conectada a imaginação.

A primeira produção, dentro de *Manual de localização imaginária*, foi o trabalho intitulado *Ponto X/Mapa | Mapa/Ponto 0*, um díptico, produzido em 2009, com a utilização de fotografia digital (figura 1).

O corte, a edição, os apagamentos e o desfoque que estão presentes no trabalho sugerem que algo precisa ser completado pelo observador: As imagens determinam uma situação onde o *Manual* não realiza um pacto com a realidade, mas provoca um deslocamento desta e problematiza as relações visuais e conceituais sobre localização espacial e elementos técnicos, os quais utilizamos para levar a termo nosso sentido de percurso e deslocamento.

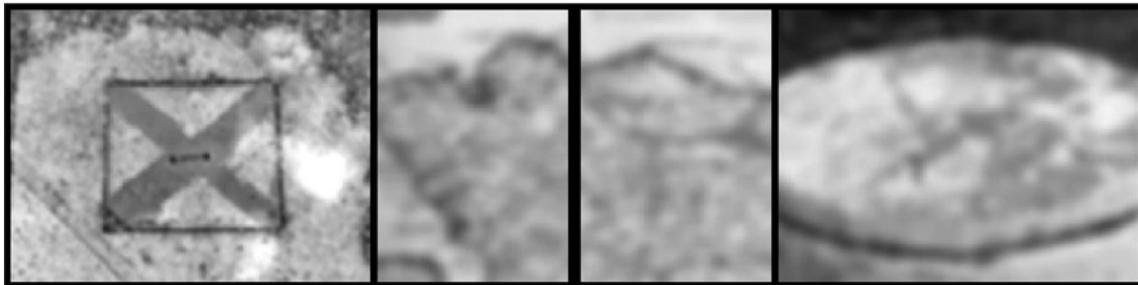


Figura 1. *Ponto X/Mapa | Mapa/Ponto 0*, da série *Manual de localização imaginária*, 2009. Díptico (montado de modo a unir as duas partes na intersecção do mapa). Dimensões: 45 x 180 x 5 cm (tamanho total). Técnica e materiais utilizados: fotografia digital impressa sobre PVC expandido, montagem em caixa de madeira laqueada preta.

O que se pretende é provocar um embate entre a utilização desses meios e nossa própria relação com os processos de orientação espacial.

As fotografias utilizadas são indicações de marcações de locais (marco X, um mapa, ponto 0): elas são propositadamente desfocadas e quando vistas de perto são ininteligíveis; para se perceber completamente as imagens é preciso visualizá-las a certa distância. Elimina-se aí uma função do “mapa” e pontos de orientação – que é de aproximar, informar, orientar – e acrescenta-se outra noção que provoca o afastamento e a desorientação pelo desfoque, na qual o conjunto só é compreensível quando visto em panorâmica, o que força a observação do trabalho à distância para que as imagens se formem em sua completude.

Nesse sentido, a conversão de significados funcionais em significados poético-conceituais também está presente na apresentação do trabalho, pois a montagem propõe ruídos visuais estabelecidos pelos caixilhos pretos da caixa-moldura, em uma referência formal às dobras dos mapas que se carregavam em viagens.

Outra produção dentro de *Manual de localização imaginária* é intitulada *Lugares imaginários*, e trata da constituição de uma seqüência de imagens baseada em lugares fictícios tendo como referência o livro *Dicionário de lugares imaginários*, de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi (2003).

A realização material desse trabalho está fundamentada na utilização de impressões gráficas, fotografias e manipulação digital de imagens, que são finalizadas em transferências sobre chapas de PVC. Novamente, a finalização da montagem ressalta a qualificação de cada módulo como sendo um “documento fictício”, a partir do uso de molduras e *passepapouts*, nos quais as imagens são expostas em uma instalação de parede (figura 2), que apresenta materiais tradicionalmente associados aos de exposições de documentos cartográficos ou arquivísticos.

A utilização de processos gráficos baseia-se na ligação histórica que esses meios estabelecem com os documentos geográficos, como por exemplo, as diversas técnicas de gravura, amplamente utilizadas na publicação de documentos geográficos, que a caracterizaram como um elemento estratégico e fundamental na disseminação das informações cartográficas no correr dos séculos.

As imagens que compõem o primeiro conjunto de *Lugares imaginários* (figura 3) são representações visuais da entrada de Erewhon – terra fictícia do livro homônimo de Samuel Butler, publicado em 1872. Erewhon parte de um anagrama proposto por Butler a partir da palavra *nowhere* (lugar nenhum). O acesso a esta terra é descrito no *Dicionário de lugares imaginários* como “feito pela garganta de um rio que desce de montanhas muito frias” (Manguel; Guadalupi, 2003, p. 143). E a elaboração do trabalho parte, assim, de uma pesquisa iconográfica que faz referência a diversas versões para a tal “entrada” descrita no livro.

Inicialmente, dezoito imagens foram capturadas na internet e tratadas em *halftone*, utilizando o alto contraste, para eliminar vestígios significativos do referencial. As imagens foram escolhidas pelas suas características visuais, que se aproximam do que poderíamos determinar como sendo “cartões postais”: apresentam certos traços de paisagens inóspitas, reforçadas posteriormente na manipulação digital.

A seqüência de tratamento das imagens incorpora um processo gráfico, que converte o arquivo digital em uma impressão a *laser* sobre papel, que é transferida manualmente para uma chapa de PVC rígida. A técnica utiliza a resina acrílica como agente ativo de decalque da imagem sobre o suporte, que deve ser uma chapa rígida e higroscópica, permitindo que a imagem resinada fique impregnada sobre o PVC sem que ocorra instabilidade dimensional.

Esse movimento de transposição pode ser controlado, para promover um decalque preciso ou certo apagamento

Figura 2. Vista da instalação *Lugares Imaginários I*, 2011. Transfer sobre chapa de PVC rígido, montagem em *passepapout* Crescent e molduras em madeira branca. Cada imagem: 18 x 24 cm; tamanho de cada módulo: 35 x 45 cm. Exposição *Manual de Localização Imaginária*, Galeria Vertente, Campinas, SP.



da imagem. No entanto, no processo de trabalho desenvolvido há uma preferência pela incorporação de acasos e erros que geram falhas na imagem original.

Essas falhas ressaltam uma espécie de processo de “tradução” pelo qual passa a imagem. Na cadência dos procedimentos, que se inicia com a fotografia “os dados do real são contaminados por uma infinidade de variações possíveis devido ao tratamento digital que os joga para o lado da ficção” (Rey, 2010, p. 118).



Figura 3. *Lugares Imaginários I*, 2011, 18 x 24,5 cm (cada imagem). Primeiro conjunto que contém 11 imagens realizadas a partir de transferências de imagens impressas em laser e preparadas com resina acrílica decalcadas sobre chapa de PVC rígido.

Como desdobramento instalativo do trabalho anterior, o segundo conjunto de *Lugares imaginários*, contextualiza-se como uma espécie de *work in progress*, no qual novos elementos são incorporados a cada exposição.

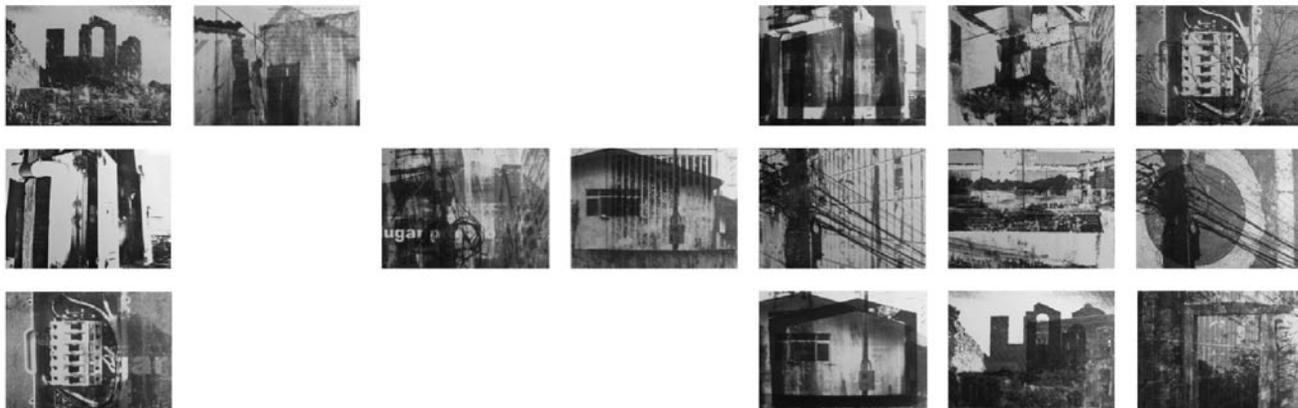
Explora a premissa de um fluxo cambiante de elementos, que cria citações visuais a partir da forma como a cidade de Ercília (Calvino, 1990) é descrita no *Dicionário de lugares imaginários* (Manguel; Guadalupi, 2003, p. 142-143).

Cidade de localização cambiante onde, para estabelecer relações as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos-e-brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representações. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios.

Os habitantes reconstroem Ercília em outro lugar. Tecem com os fios uma figura semelhante, mas gostariam que fosse mais complicada a ao mesmo tempo mais regular que a outra. Depois a abandonam e transferem-se com as casas para ainda mais longe.

Desse modo, viajando no território de Ercília depara-se com as ruínas de cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma.

Figura 4. Detalhe de *Lugares Imaginários 2*, 2011. Transfer sobre chapa de PVC rígido, montagem das placas diretamente sobre a parede. Cada imagem: 18 x 24 cm. Trabalho apresentado na exposição *Paisagem-percurso*, Galeria Gravura Brasileira, São Paulo, junho a agosto de 2011.



A instalação utiliza a fotografia em transferências sobre chapas de PVC (figura 4), em mini *backlights* e em projetores de *slides* e vídeo, determinando também uma espécie de história entre as “gerações” de dispositivos utilizados. A estrutura básica conceitual do trabalho é ressaltar o aspecto de espaço mutante, determinado pela forma como os habitantes de Ercília constroem sua cidade e suas relações.

Nesse contexto, novos dispositivos, imagens e cabos de força são acrescentados a cada exposição, procurando desenvolver uma espécie de mapa tridimensional, onde o acúmulo impossibilita a percepção dos pontos de ligação entre os aparelhos e as fontes de energia. A visualidade da obra faz, nesse caso, referência aos fios que os habitantes de Ercília estendem entre “as arestas das casas” (Manguel; Guadalupi, 2003, p. 142-143) para destacar as relações de hierarquia, de afetividade etc. entre si.

Essa experiência de permanente construção e reconstrução foi também determinante para a constituição de outra série de trabalhos denominada *Cartografia ilusória*, que desta vez estabelece o fluxo de elaboração do processo, não mais a partir do espaço expositivo, mas sim, do espaço do ateliê.

A constituição dos trabalhos de *Cartografia ilusória* depende de fragmentos e materiais descartados e recolhidos durante os processos de realização de outras obras; esses fragmentos posteriormente passam por um processo de colagem, justaposição ou fixação entre si, ou sobre suportes planográficos diversos, para estabelecerem uma visualidade pseudo-documental, cuja aparência remete a um diário de viagem com referências visuais a mapas, cartões postais ou simulações de documentações e estudos topográficos etc.

Figura 5. *Cartografia ilusória I*, 2011.  
25,5 x 45,5 cm.  
Impressões de imagens digitais sobre papel Canson de 200g/m<sup>2</sup> e papel vegetal, colagem, utilização de carimbos numéricos. Montagem em pasta arquivo de poliestireno preto.



Assim, os “mapas” de *Cartografia ilusória* (figuras 5 e 6) são produções e experiências de ateliê que determinam que a materialidade do trabalho final seja estabelecida pelos resquícios de outros trabalhos; não se trata, portanto, como afirma Bourriaud (2009, p. 16) de “um ‘produto acabado’ pronto para ser contemplado, mas como um local de manobra, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se produtos, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes”.



Figura 6. *Cartografia ilusória 2*, 2011. 35 x 25 cm (cada módulo). Impressão jato de tinta sobre papel Canson 300g/m<sup>2</sup>, impressão CTP/foto-transferência sobre chapa de alumínio de 0,20mm, recorte e fixação sobre estrutura de compensado naval de 18 mm. Foi considerada nesta montagem a instabilidade dimensional do papel (ao centro), que se movimentava criando um contraponto a estabilidade das chapas de alumínio das laterais.

Finalizando o contexto de análise das produções realizadas em *Manual de localização imaginária*, o vídeo *Projeções aleatórias/ imagens encontradas*, é um projeto em curso, idealizado a partir de captação de imagens geradas por antigos aparelhos de projeção, como por exemplo, projetores de slides e moviolas para filmes super-8.

As questões presentes nas expressões “projeções aleatórias” e “imagens encontradas” remetem ao próprio processo de constituição do trabalho, que depende de imagens encontradas ao acaso em aparelhos antigos, comprados ou também encontrados, que representam os resquícios de um tempo perdido e estagnado.

A opção por esses aparelhos faz referência à obsolescência de certas tecnologias, e chama a atenção para os modos peculiares de suas projeções e constituições formais, como objetos de interesse estético, que nesse sentido atuam em uma

prática contemporânea, que coloca a obra de arte em uma rede de significações (Bourriaud, 2009).

Os aparelhos descartados, abandonados e colocados à disposição em sebos e depósitos, são vistos nesse projeto como caixas de tempo que podem armazenar informações – quase em sentido arqueológico, pois estabelecem camadas de tempo e história, que são desveladas a cada nova investida por imagens que façam referência a paisagem.



Figura 7. Imagem de *slide*, sem data (c. 1970), 35 mm, cor: Exemplo de *slide* encontrado em um dos aparelhos de projeção e utilizado no vídeo *Projeções aleatórias/ imagens encontradas*. Informações escritas na máscara do *slide*: "56/6 – Via Anchieta, Trechos da descida da Serra do Mar, Olympia color slides".

Muitos desses antigos dispositivos são descartados ainda com *slides* (figura 7) e filmes intactos em seu interior. O próprio sentido deste trabalho converteu-se na procura por imagens de paisagens urbanas, paisagens naturais, fotografias de locais e imagens de situações particulares e privadas, cuja ideia original e valor sentimental se perderam no tempo e são reencontradas e rerepresentadas em função de minhas próprias referências.

Dessa maneira, o vídeo constituído a partir dessas imagens estabelece uma nova história a partir de histórias alheias, é o "término provisório de uma rede de

elementos interconectados como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores” (Bourriaud, 2009, p. 16).

*Manual de localização imaginária* propositalmente estabelece uma seqüência de produções experimentais que estão sujeitas a alterações, correções e acréscimos no decorrer de sua construção e instauração. A maior parte dos trabalhos se configura como obras em processo, ou *work in progress*, relacionados ao encadeamento de conexões sógnicas entre técnica, história, memória dos objetos para a constituírem uma visualidade subjetivada e fragmentada da paisagem e de seu vínculo com um deslocamento real ou imaginário.

A paisagem nesse contexto é vista como um elemento referencial a partir do qual são evocadas as relações entre as coisas vistas e os fragmentos significativos que integram a construção poética. Pelas qualidades afetivas preservadas nesses fragmentos é possível criar uma rede de relações que colaboram para uma nova representação do espaço. Nesse aspecto, a construção poética firma-se como uma estrutura dialógica na qual a materialidade própria dos trabalhos deixa aparente ou evidencia o processo na instauração da obra.

## REFERÊNCIAS

- ALIATA, Fernando. *A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza e realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- REY, Sandra. Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 17, n° 29, p. 107-121, nov. 2010.



## PAULA ALMOZARA

Artista visual, pesquisadora e professora da Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Doutora em Educação (2005), na área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, e Mestre em Artes Visuais (1997) pela Universidade Estadual de Campinas. Atua na área de Artes em Poéticas Visuais Contemporâneas, com exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Desenvolve projetos artísticos e acadêmicos enfatizando os procedimentos gráficos, a fotografia, o vídeo e instalações. Site: [www.paulaalmozara.art.br](http://www.paulaalmozara.art.br)



## NICOLE MALENFANT



A gravura entre a identidade disciplinar e suas manifestações em um quadro interdisciplinar

Tradução: Alessandra da Silveira Bez

Revisão da tradução: Sandra Dias Loguercio

### RESUMO

Este texto aborda a gravura numa perspectiva mais filosófica realizando um percurso nas mudanças do cenário artístico a partir da década de 1970. Considera suas especificidades e as modificações introduzidas em suas práticas, a fotografia no campo da impressão e a introdução das tecnologias digitais, o desafio de identificar fronteiras, a porosidade e novas perspectivas.

### PALAVRAS-CHAVE

Gravura. Estética. Fronteiras. Limites.

## A GRAVURA ENTRE A IDENTIDADE DISCIPLINAR E SUAS MANIFESTAÇÕES EM UM QUADRO INTERDISCIPLINAR

Durante mais de três décadas (dos anos 1980 até os dias de hoje), a gravura como disciplina sofreu uma evolução marcada por grandes transformações. Na prática pessoal, a adesão a uma técnica depende da sensibilidade à ferramenta, ao suporte, às magias da transformação da matéria e responde à percepção das potencialidades estéticas. Mas, e no caso de uma visão disciplinar? Entre o desafio da concretização de uma obra singular e a reflexão sobre a natureza da arte indispensável para se situar como artista, como conseguimos compreender esse contexto no qual emergem obras de arte que, ao explorarem o desconhecido, abrem novos horizontes? Esse campo de evolução da prática que se oferece ao artista é permeável pelas contribuições de outras disciplinas. Há uma tendência em repensar os meios técnicos conhecidos, confrontando-os com novas intuições estéticas que surgem pelo contato com aquilo que se passa no campo ampliado da arte. À margem dessas influências fecundas persiste, de fato, uma especificidade que se origina na própria história da disciplina, desdobrando-se em extensões inéditas dos meios técnicos, mas também que se regenera em novos percursos metodológicos capazes de transformar a identidade fundamental da prática pelo jogo das transgressões de alguns limites. É através desses dois eixos de exploração que a disciplina da gravura contribui para a evolução da arte atual e afirma sua presença específica.

Mas como se define a evolução de uma disciplina na profusão caótica das obras produzidas que são, seguidamente, reproduzidas e, muitas vezes, sustentam revelações estéticas que se confirmam na maturação dos processos de criação? Como se pode criar um discurso revelador tanto das sensibilidades estéticas em efervescência quanto das posições conceituais que transformam o quadro disciplinar, estruturando os percursos significativos da prática individual?

### **O desafio de definir os contornos disciplinares**

Há uma interseção entre a experiência íntima da criação que se confronta com o vir a ser impreciso da obra e a integração da obra finalizada e singularizada em um

campo de interrelações que definem os contornos da disciplina da gravura. Cada obra proporciona uma experiência de visão inédita e reconfigura o conceito do conjunto. Trata-se de pensar a especificidade da prática, aquela que a distingue das outras, compreendendo os pontos de transição, onde o desvio se instaura como resposta a novas intuições. Existe, portanto, além dos pontos de caracterização conceitual, um campo de prática de fronteiras extensíveis, de onde surgem singularidades novas e possibilidades inimagináveis da disciplina. Essas contribuições estéticas renovadas são tarefas de artistas: alguns têm uma preocupação em se aperfeiçoar com a superação, enquanto outros vão preferir abordar as coisas de outra forma, aceitando o inesperado e o desafio de apreciar suas potencialidades estéticas insólitas e desenvolvê-las. Com base nessas duas orientações de prática, transformações reveladas pelas obras vão redesenhar os contornos do campo disciplinar.

A reflexão que faço aqui parte dos anos 1970. Quando escrevi o livro *L'estampe*, publicado em 1979, parecia-me que a organização conceitual da disciplina estava claramente definida. Essa organização se dividia facilmente em categorias que tinham aparecido durante a evolução dos meios de impressão. Os termos designavam maneiras de fazer articuladas aos modos operacionais precisos, associados à utilização de linguagens gráficas ou pictóricas, normalmente em sintonia com práticas do desenho ou da pintura. No entanto, marginalmente, já apareciam abordagens de criação que transformavam os pontos de referência e as delimitações estabelecidas. O contexto estabelecido não pôde resistir às mutações da prática que era permeável por novos fenômenos. Atualmente, é necessário pensar em uma reestruturação da disciplina da gravura.

Três grandes perspectivas de questionamento em relação a essa evolução da disciplina da gravura predominaram em minha reflexão. Inicialmente, fiquei sensível à relação entre a obra original e a reprodução, duas formas opostas às práticas associadas à impressão. Depois, confrontei-me com a problemática dessa infiltração da prática fotográfica que gerou a confusão disciplinar ao compartilhar os mesmos meios de impressão no contexto da evolução das técnicas digitais. E, por fim, a questão da permeabilidade das fronteiras trouxe o problema de definir uma especificidade da disciplina que se expande ao se abrir para a interdisciplinaridade, ampliando o jogo das interrelações estéticas. As práticas mais recentes envolveram a gravura em novas relações com o espaço e com os novos modos de apresentação que criam experiências de recepção, libertando-se da relação intimista ligada à materialidade da estampa.

### **Gravura original e reprodução: novas perspectivas**

A problemática da originalidade em relação à reprodução constituiu meu primeiro confronto com o problema da transgressão, pensada inicialmente a partir de

experiências concretas, depois abordada em perspectivas filosóficas mais genéricas. O ponto de partida dessa problemática foi bem pragmático: busquei examinar as maneiras de resolver a confusão no mercado da gravura entre a reprodução assinada, largamente explorada pelo valor atribuído à assinatura do artista, e a obra criada a partir de um procedimento da gravura visando explorar sua própria materialidade. Os fatos estavam claros no mercado da imagem impressa em plena efervescência. Era a utilização abusiva dos termos e dos meios de identificação próprios à gravura original que suscitava a necessidade de definição e de distinção. Para explicar a situação, tornava-se necessário estabelecer a diferença a partir de características visualmente perceptíveis, que abolissem as posições equivocadas referentes à obra de arte autêntica.

Esse esforço de criar uma ferramenta de referência se concretizou na elaboração do Código de Ética da gravura original. Mas, seria possível ganhar essa aposta sem limitar a disciplina às suas práticas manuais que garantiam a autenticidade? Com a preocupação de estabelecer uma diferença, alguns autores haviam excluído os meios fotomecânicos da noção de gravura original. Mas o uso das técnicas e das tecnologias da reprodução atraíam muito desde então os artistas, e do documento impresso que derivava de práticas efêmeras à reprodução associada como parte de uma obra multidisciplinar, a impressão advinda de meios mecânicos ou tecnológicos estabeleciam uma nova funcionalidade estética. Das impressões muito banais que foram a marca distintiva de Joseph Beuys a essas pilhas de papel ofsete de tiragem quase ilimitada e não assinadas de Felix Gonzalez-Torres, não era mais possível definir a gravura original sem examinar aquilo que os meios tecnológicos da impressão concebiam como vias de explorações estéticas. A impressão se inseria em um processo conceitual que não estava relacionado com um mercado que multiplica as imagens de substituição de uma obra que existe em uma materialidade totalmente diferente. Essas novas obras advindas de processos autênticos de criação se afirmavam na própria materialidade das tramas de reprodução e dos processos mecânicos de impressão. Era evidente que, a partir desse momento, estávamos diante de uma abordagem inversa, onde obras que resultam de procedimentos de produção eram consideradas como obras de arte autênticas. A exclusão não era mais possível porque os meios não podiam ser associados a um único objetivo. Se os meios de reprodução fossem utilizados mais frequentemente para reproduzir obras existentes reconstruindo o mais fielmente possível sua aparência, esses meios podiam ser explorados para criar uma obra autônoma, cuja originalidade podia residir na própria materialidade desses procedimentos, que implicavam tramas e sobreposição de quatro camadas de cores constituintes da reprodução. Os parâmetros da originalidade só podiam se situar em uma concepção que considera a própria natureza da obra de arte. Essa evolução do campo disciplinar que inclui essas obras impressas que fazem uso dos procedimentos

de reprodução que, por sua vez, não desempenham mais sua função imitativa adquire uma expansão cada vez maior com o aparecimento e a ascensão da impressão digital. As ambiguidades, porém, não são resolvidas nessa visão ampla e inclusiva: questões aparecem se examinarmos pinturas de Takashi Murakami sutilmente transformadas em obras impressas pela transição dos procedimentos digitais. Nesse caso, está-se diante de uma reprodução assinada, já que existe o original, ou de uma impressão assumida pelo artista como uma outra possibilidade de existência da obra de origem? Estamos distantes das primeiras gravuras de Murakami que exploravam procedimentos mais tradicionais, garantindo também uma “originalidade” mais convincente... mas que se tornaram, desde então, impagáveis. Será que o Código de Ética pode, ainda hoje, na era das ferramentas digitais, responder às questões fundamentais sobre a autenticidade da aventura da criação?

### **O fotográfico no campo da impressão**

Os meios fotográficos se infiltraram na área da gravura, inicialmente pela invenção de técnicas que permitem transferir imagens fotográficas para suportes que possibilitam a impressão. Esse ganho nos meios técnicos continuava preservando a qualidade da impressão manual, mas abria, ao mesmo tempo, a disciplina a novas linguagens, introduzindo a imagem fotográfica. Já fazia algum tempo, no entanto, que esse fenômeno de associação entre o fotográfico e a materialidade da gravura existia se pensarmos na técnica da heliogravura, surgida em 1875. Porém, a grande questão que consiste em distinguir a especificidade da prática fotográfica daquela da gravura não apareceu naquele momento, nem aquela de compreender como a fotografia renovava a estética da gravura. É curioso constatar que, no momento em que a fotografia adotou as tecnologias digitais, a confusão apareceu. Quando o procedimento de impressão é o mesmo para a fotografia e para a gravura dita digital, cabe-se perguntar acerca da distinção dos termos. Se os procedimentos de impressão digital pertencem ao mundo da impressão e se considerarmos que essa invenção está em perfeita sintonia com os procedimentos desenvolvidos no decorrer da história da gravura, como se pode esclarecer, por meio de definições e denominações específicas, práticas que se materializam pelos mesmos procedimentos? A fotografia digital é uma gravura? Constatamos que elas são seguidamente inseridas em grandes exposições internacionais dedicadas à evolução da gravura. A gravura digital provém de abordagens específicas, distantes daquilo que faz a especificidade do fotográfico? Nesse caso ainda, os pontos conceituais precisam ser especificados. Mas, definitivamente, o fotográfico, na essência da sua prática e em seus questionamentos específicos, se distingue dos processos pelos quais a imagem é elaborada na prática da gravura. Existe aí um caminho a ser aprofundado, mas arriscaria dizer que, como primeiro ponto, o fotográfico se articula

em uma captação do real por um aparelho fotográfico e problematiza a relação entre o real e a percepção. A gravura, por sua vez, é feita com base na construção pictórica e utiliza as ferramentas próprias aos *softwares* da imagem para elaborar uma proposta visual que pode incluir elementos fotográficos que se relacionem com outros elementos do todo da imagem. Certamente, a análise de um conjunto de obras nos fará descobrir propostas estéticas muito próximas de uma definição ontológica bem delimitada. Nesse tipo de análise, isso pode ser considerado como o essencial da prática, ao passo que outras análises revelarão ambiguidades diante da noção de especificidade. É exatamente aí que um projeto de pesquisa começa. Mas é claro que as respostas recorrerão a nuances e responderão principalmente à apreensão de uma diversidade do que ao alcance de definições precisas.

### **Da expansão das fronteiras da disciplina**

Ainda nos anos 1970, a gravura era geralmente uma obra impressa em papel e o desafio da dimensão era preponderante para intensificar seu impacto para além da magia íntima de sua materialidade. Assim eram feitos projetos que exploravam a seqüência, a multiplicação de pequenos formatos ou a elaboração de obras pela fragmentação de imagens, que eram reunidas em construções de dimensões murais, colagens de gravuras tornando-se obras pictóricas de grande dimensão. Muitos caminhos foram explorados para que as imagens se impusessem mesmo vistas de longe. Ao buscar expor nos espaços dedicados à arte atual, buscava-se evitar sua restrição às pequenas coleções. A gravura se tornava cada vez menos uma imagem isolada, delimitada pelos limites de um quadro que a protegia, ou, ao contrário, aproveitava-se do quadro, dando-lhe uma função estética integrada na concepção de conjunto.

Como a gravura se caracterizava pela divisão de suas duas fases de ação criadora, passou-se a considerar as qualidades estéticas da matriz e de suas possibilidades de diálogo com a imagem impressa, revelando, nesse caso, a relação entre a imagem fantomática inscrita na superfície destinada a receber a tinta de impressão e a imagem final revelada pela transferência da tinta para o papel. Assim, revelava-se também o caráter de unicidade próprio à gravura, que residia na imagem matricial única que dá origem a obras finais, contradizendo a ideia de que a multiplicidade da obra impressa a excluía do mundo das obras de arte únicas. O mercado da gravura original obrigava a produção de tiragens de exemplares idênticos, rigorosamente controlados em seu número, para valorizar essa multiplicidade que não garantia a raridade como obra única, e a impressão era incumbida aos próprios especialistas em impressão. O artista criador ampliou rapidamente esse contexto restritivo e buscou dar continuidade à sua experimentação estética na fase da impressão, abordando

não a repetição, mas a diversidade dos entintamentos e dos jogos de sobreposição. Pode-se dizer que o gravador investiu na apropriação, de modo muito livre, de todas as fases da elaboração da obra impressa, e pôde elaborar projetos que valorizassem as potencialidades estéticas inerentes à prática da gravura. No entanto, é na abertura para práticas de natureza interdisciplinar que a gravura transgrediu ainda mais o quadro de sua especificidade para integrar a abordagem de criação à perspectiva de uma “permeabilidade das fronteiras”. Ao articular projetos de criação que recorrem ao uso do espaço de natureza instalativa, o artista fez com que a obra impressa interagisse em novos diálogos que confrontam suas próprias qualidades estéticas com aquelas de elementos que originam outras práticas. Associados à pintura, os procedimentos da gravura geraram novas materialidades e novas abordagens conceituais, utilizando-se da repetição, da alteração sequencial ou da diversidade das variantes. Toda a aventura da Pop Art está relacionada com essa integração dos procedimentos de impressão serigráficos ou litográficos. Atualmente, o artista Christopher Wool surpreende ao desnaturar o imediatismo do gesto próprio à pintura através de procedimentos de reprodução que traduzem as imagens iniciais ao integrar a elas tramas, para depois serigrafar o resultado do processo na tela. Novamente, os procedimentos de reprodução transformam a natureza material da criação pictórica.

As pesquisas para transferir imagens fotográficas ou digitais para matrizes que permitam se servir da impressão artesanal também enriqueceram essas imagens com uma materialidade diferente, advinda da síntese das duas disciplinas implicadas. Esses novos avanços no plano técnico permitem associar as ferramentas digitais ao processo de criação da imagem e ampliam o campo de exploração estética. Ao irem tomando conta do espaço muito livremente, impressões de natureza artesanal ou tecnológica cobriram às vezes muros e objetos para transformar o que era familiar quando se tratava de cenografias desconhecidas ou intrigantes. As explorações mais recentes também apresentaram novas integrações que ora eram sequências videográficas, ora eram elementos sonoros, transgredindo cada vez mais o quadro disciplinar em benefício de uma prática ampliada da arte.

### **Perspectivas da prática e da reflexão**

Novas questões aparecem diante da evolução da disciplina da gravura que conquista novos espaços de exploração estética. Consequência da abertura para os procedimentos de reprodução, um novo interesse se desenvolveu na prática da arte contemporânea para a difusão relacionada à imagem impressa e, desde então, a prática interdisciplinar se associa a artes da ação e da interação. Têm-se novos horizontes para a imagem impressa, cujas produções que utilizam os procedimentos de impressão digital contribuíram para a ascensão do livro de artista e para o desenvolvimento de

obras de natureza documentária ou comunicacional. Todas essas práticas ainda estão inscritas nos genes específicos da disciplina da gravura porque pertencem tanto à criação de obras impressas quanto ao potencial de difusão da imagem multiplicada. Atualmente, a gravura como disciplina não parece isolada das explorações estéticas contemporâneas, pois contribui amplamente com estas. Mas hoje se questiona a relação com a tradição em um contexto onde a interdisciplinaridade domina o campo da arte contemporânea. Existem aí, entretanto, aventuras estéticas a serem descobertas nessa ligação do passado com o presente, na capacidade das linguagens de base para traduzir realidades atuais e para renovar a experiência visual com novas utilizações estéticas. A prática disciplinar se desdobrou em várias formas de relações interdisciplinares e contribuiu, por seus meios específicos, para a evolução da prática artística atual. O que dizer, porém, dessas pesquisas que buscam explorar novas abordagens técnicas que podem estar associadas a sensibilidades estéticas nutridas de todas as formas da arte contemporânea inscrevendo-se, ao mesmo tempo, na inovação disciplinar? É aí que confirmo minha convicção profunda de que a interdisciplinaridade e a disciplinaridade são dois pólos da prática artística que se influenciam enquanto prolongamento das perspectivas muito particulares de seu respectivo porvir. É a partir desse posicionamento que será necessário redefinir a “gravura original”, não somente em seus fundamentos como obra de arte em um contexto disciplinar, mas examinando-a através das transformações da prática nos contextos interdisciplinares da arte atual.

#### REFERÊNCIAS

MALENFANT, Nicole. *L'estampe*. Québec: Éditeur officiel du Québec, 1979.

MALENFANT, Nicole; STE-MARIE, Richard. *Code d'éthique de l'estampe originale*. Montréal: Conseil québécois de l'estampe, 1996.



#### NICOLE MALENFANT

Professora na Escola de Artes Visuais da Universidade Laval (Canadá), participou de várias exposições individuais e coletivas e sua obra foi apresentada em várias coleções públicas. A artista é membro do ARPRIM (*Regroupement pour la promotion de l'art imprimé*), onde foi presidente, e é membro do centro Engramme, onde também exerceu a mesma função. É autora do livro *L'estampe*, publicado em 1979, e redigiu com o artista Richard Sainte-Marie a atualização do *Code d'éthique de l'estampe originale*, publicado em 2000.

## MARISTELA SALVATORI



### Imagens em trânsito

#### RESUMO

Este texto apresenta parcialmente aspectos do desenvolvimento do projeto *Imagens em trânsito*, realizado na Universidade Laval, no Canadá. A pesquisa visou a criação de uma série de paisagens urbanas através da utilização de recursos variados como a gravura, a monotipia, a fotografia e a impressão digital, e focou possibilidades de expressão do múltiplo na contemporaneidade.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cruzamentos. Gravura. Tecnologia.

## IMAGENS EM TRÂNSITO

A pesquisa visual *Imagens em trânsito: uma poética mestiça*<sup>1</sup> propôs a elaboração de paisagens urbanas através da sobreposição e justaposição de procedimentos técnicos tradicionais tais quais a gravura, a monotipia e tecnologias digitais, e a reflexão sobre a representação e o múltiplo na contemporaneidade. Berço de numerosos artistas, o Canadá, e mais precisamente o Québec, com excelente infraestrutura universitária, abundância de museus, de galerias de arte e de espaços culturais, foi o local elegido para seu desenvolvimento. A farta produção gráfica e a possibilidade de contato direto com importantes acervos foi substancial nesta escolha.

Em Québec trabalhei na École des Arts Visuels (EAV), da Universidade Laval, onde encontrei instalações e condições ainda melhores do que as esperadas,<sup>2</sup> fui recebida pelo professor colaborador Bernard Paquet<sup>3</sup> e tive imediatamente acesso irrestrito a seus ateliês e laboratórios.

Aproveitando as possibilidades locais, dei seguimento às pesquisas visuais com foco em vazios, grandes planos, repetições e fragmentações. Trabalhei com um grande número de fotografias feitas *in loco*, assim como registros realizados anteriormente, constituindo um acervo de “paisagens em trânsito” que serviram para dar partida às séries realizadas. Foi possível explorar a imagem fotográfica no processo de trabalho,<sup>4</sup> realizando impressões digitais no Laboratório Integrado de Edição e de Impressão Digital (LITIN)<sup>5</sup> da EAV, tanto para impressões finais, quanto para impressões das transparências utilizadas na confecção de matrizes para fotogravura.

O fato de contar com apoio de pessoal altamente qualificado representou grande diferencial. Tendo anteriormente já experimentado alguns procedimentos de transferência da imagem fotográfica para a chapa de metal, neste contexto foi possível utilizar plenamente o potencial destas imagens na confecção de uma série de fotogravuras através do emprego de polímeros (procedimento, por vezes, também chamado de “gravura não tóxica”).

## Elos de cooperação

O plano de estágio foi executado considerando a infraestrutura da Universidade e seus recursos humanos. Desta forma, foi viável, além da impressão de gravuras e

<sup>1</sup> O projeto *Imagens em trânsito: uma poética mestiça* foi desenvolvido com Bolsa Estágio Sênior CAPES junto à École des Arts Visuels da Universidade Laval, em Québec, de junho de 2011 a maio de 2012.

<sup>2</sup> A escola de artes visuais, situada em espaçoso prédio que ocupa quase um quarteirão inteiro no bairro Saint-Rock, tem como centro o edifício La Fabrique, de bellissima arquitetura industrial do final do século XIX, onde funcionou originalmente uma fábrica de *soutiens*. Nas primeiras semanas fui hospedada no charmoso *loft* da Rue Sainte-Hélène, em imóvel contíguo à faculdade, reservado para artistas professores convidados da Universidade Laval, tempo suficiente para conseguir encontrar uma moradia e, em posse de chave do espaçoso e bem equipado ateliê de gravura em metal, logo dei início à parte prática da pesquisa.

<sup>3</sup> *Professeur titulaire* nesta instituição, com quem eu já havia compartilhado atividades de pesquisa através das realizações do grupo de pesquisa *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, coordenado por Icleia Cattani.

monotípias, a realização de fotogravuras, com o auxílio inestimável de Sébastien Lavoie<sup>6</sup> e a execução de impressões digitais em grande formato.

Conforme nos aponta Becker, existe um elo cooperativo quando o artista depende de terceiros para a execução de determinadas atividades; muitas vezes estes grupos especializados desenvolvem interesses que diferem dos interesses dos artistas, “o envolvimento do artista com a sua dependência de elos cooperativos [...] restringe o tipo de arte que ele pode produzir” (Becker, 1977, p. 209-210). Ao recorrer a pessoal de apoio, como impressores e auxiliares no processamento técnico, há necessidade de acomodação aos recursos disponíveis. Segundo Becker, “ao artista cabe aceitar as restrições ou gastar tempo e energia para alcançar novas possibilidades” (idem, p. 211). No momento em que este apoio é realizado por profissionais altamente qualificados e com prática artística pessoal – colegas –, estes limites são minimizados, podendo inclusive contribuir de forma bastante positiva ao desenvolvimento dos projetos, como ocorrido. Minhas propostas foram consideradas e tratadas como desafios que estimularam a pesquisa e permitiram avançar nas soluções técnicas, representando importante aprendizagem para ambas as partes.

### Processos de trabalho

Trabalhando já de longa data com a representação e a paisagem, o foco de minha poética, primeiramente em amplos espaços, foi se deslocando para a representação de paisagens urbanas. Utilizando constantemente processos de gravura e de recursos da fotografia, inicialmente a imagem fotográfica era usada apenas como referência, ponto de partida. Interessavam-me os ângulos, planos e contrastes que rapidamente podiam ser “captados” pelo registro fotográfico. Mais recentemente, incorporei a fotografia ao trabalho propriamente dito, utilizando imagens tratadas e impressas em tecnologia digital sobrepostas e/ou justapostas às imagens geradas por recursos como os da monotipia sobre metal e da gravura em metal, construindo espécies de cenários fragmentados. Em algumas séries desta pesquisa, as imagens foram tratadas digitalmente e transferidas com recursos fotomecânicos para o papel, seja na impressão digital, seja através da confecção de fotogravuras.

A bela arquitetura de Québec somou-se a meu imaginário pessoal, já habitado por construções industriais e imagens das cidades portuárias onde vivi, como em painéis em monotipia (ver figura 1). Busquei planos e volumes urbanos que me sugeriam jogos de fragmentações e rebatimentos, sensações de silêncio e melancolia que me cativam.

Em algumas das imagens realizadas a justaposição de imagens fotográficas das mais diversas procedências foi ainda contraposta a impressões de fotogravuras (ver figura 2). Às diferenças de angulações que introduzem uma quebra de ritmo,

<sup>4</sup> A imagem fotográfica sempre esteve presente em meu trabalho, mas, por muitos anos, apenas como imagem de referência, não ocorrendo apropriações fotomecânicas destas imagens.

<sup>5</sup> Laboratoire intégré de tirage et d'impression numérique (LITIN), sob responsabilidade do técnico de nível superior Alain Fournier (*technicien en travaux d'enseignement et de recherche*).

<sup>6</sup> *Chargé d'enseignement* na École des Arts Visuels da Universidade Laval.

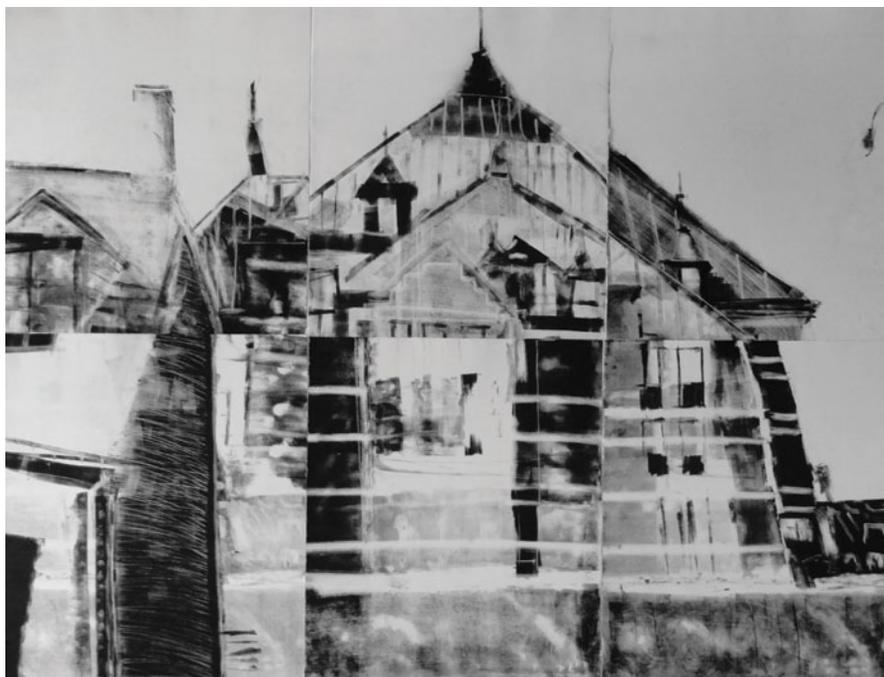
somam-se técnicas diferenciadas, que incluem impressões digitais e procedimentos tradicionais de gravura.

Estes universos urbanos aqui apresentados (representados), criados por gravura, monotipia, fotografia, tratamento digital e impressão a jato de tinta, resultam em algo ambíguo, constituem imagens mestiças.

Ao utilizar tecnologias digitais para estudos e concepção das imagens, ou ainda incorporando à imagem as fontes que antes serviam apenas como referência, estas paisagens se transformam. O que antes era apenas meio torna-se agente ativo e deixa seus traços. Conforme aponta Edmond Couchot, o criador “controla e manipula as técnicas, mas, por outro lado é, também, modelado por elas, através delas vive uma experiência que transforma sua percepção de mundo” (Couchot, 1998, p. 8).<sup>7</sup>

7

“L'image est une activité qui met en jeu des techniques et un sujet (ouvrier, artisan, ou artiste, selon les cultures) opérant avec ces techniques mais possesseur d'un savoir-faire qui porte toujours la trace, volontaire ou non, d'une certaine singularité. En tant qu'opérateur, ce sujet contrôle et manipule des techniques mais il est aussi, en retour, façonné, modelé à son insu par ces techniques à travers lesquelles il vit une expérience intime qui transforme la perception qu'il a du monde: l'expérience technesthésique. Les techniques, rappelons-le, ne sont pas seulement des modes de production, elles sont aussi des modes de perception, des formes de représentation élémentaires, fragmentaires et éclatées du monde, qui n'empruntent pas la voie des symboles.” (COUCHOT, 1998, p. 8)



8

Realizada na Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

9

Como artista residente fui alojada no anexo Montmartre. A Cité Internationale des Arts acolhe artistas do mundo inteiro, selecionados por edital, para períodos de residência, na época, de até um ano, renovável por mais um ano.

Figura 1. Maristela Salvatori, sem título (série *Québec*), 2012, monotipia, 121 x 157 cm (políptico).

### Deslocamentos

Tendo vivido anteriormente quatro anos em Paris, por ocasião da realização de tese de doutorado,<sup>8</sup> residi dois anos em ateliê-alojamento da Cité Internationale des Arts.<sup>9</sup> Esta excelente oportunidade facilitou a realização de outras residências de

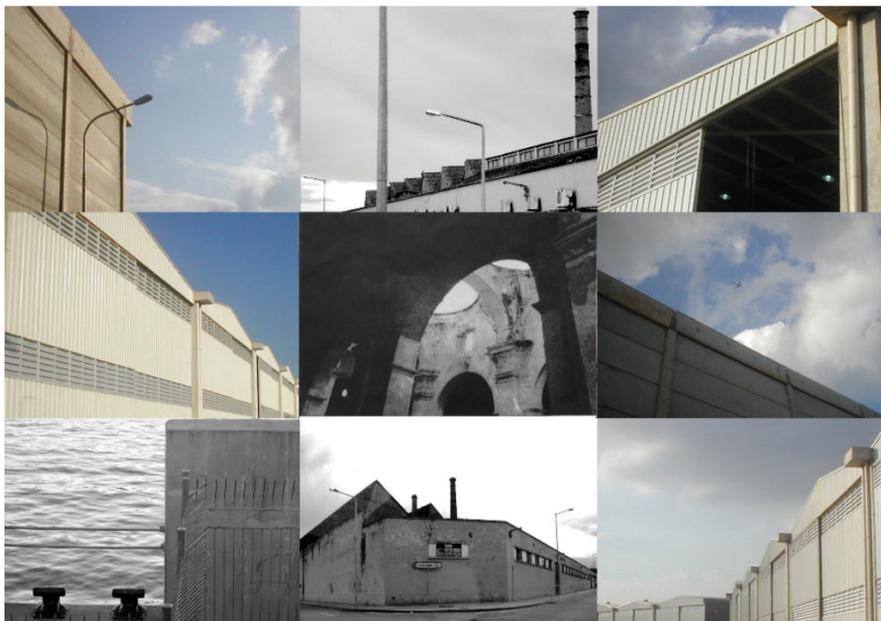


Figura 2. Maristela Salvatori, sem título (Porto Seco), 2012, fotografias digitais em impressão jato de tinta e fotografura em polímero (com china *collé*), 110 x 150 cm.

artista, sobretudo na vizinha Bélgica.<sup>10</sup> Nestes ricos encontros com artistas das mais diversas procedências tive contato com vários canadenses do Québec e conheci um pouco mais das artes gráficas desta região e, especialmente, o importante trabalho do Engramme,<sup>11</sup> o que naturalmente me conduziu a buscar esta cidade para a realização de estágio pós-doutoral.

Logo na chegada à Québec, coincidente com o término do ano escolar, pude assistir o estímulo dado aos jovens recém-formados pela École des Arts Visuels, da Universidade Laval, especialmente através da concessão de inúmeros prêmios. Foi notável encontrar a EAV integralmente transformada em espaço expositivo e muito motivador observar a importância dada pela comunidade a esta produção. Observava-se com clareza a formação universitária como instância legitimadora de jovens artistas, constituindo-se a própria instituição em uma alavanca para a vida profissional. Induzimos aí a confirmação da maior rapidez de reconhecimento artístico dos profissionais oriundos das instituições de ensino mais fortes, conforme já apontado por Bourdieu (1982, p. 126-8), ao comentar sobre as instituições universitárias como tendo grande peso de consagração.

Presenciei à cerimônia de entrega dos fartos prêmios, que incluíam residências artísticas, materiais de trabalho, bem como exposições, estímulos que eram proporcionados por fontes diversas, a começar pela própria instituição, seguida de

10

Ao longo do período vivido em Paris fui recebida anualmente como artista residente no Frans Masereel Centrum, um centro de produção gráfica contemporânea, em Kasterlee, Antuérpia, Bélgica.

11

O Centro de Gravura Engramme estimula e oportuniza a criação artística na área da gravura, disponibilizando ateliês para a prática da gravura para artistas associados e convidados, e incentivando o potencial artístico gerado pela manipulação de novas ferramentas e diferentes abordagens nos campos da gravura de arte.

galerias comerciais de arte e centros culturais – sinalizando claramente o interesse e foco destas instituições nesta produção emergente; alguns eram mesmo oferecidos por empresas de ex-alunos.

Ainda no início do estágio tive oportunidade de fazer uma primeira visita ao Centre de Conservation de la Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, em Montréal, acompanhando Nicole Malenfant<sup>12</sup> e seus estudantes. É admirável a infraestrutura de conservação e de disponibilização ao público das coleções deste centro, e não menos surpreendente a qualidade e abundância das obras destas coleções, dentre as quais destaco as de gravuras e de livros de artista.<sup>13</sup> A possibilidade de contato com pesquisadores desse porte, bem como de contato direto com esses acervos extraordinários e ainda a proximidade cotidiana com importantes produções contemporâneas foi substancial para o enriquecimento desta experiência.

Ao longo do ano letivo segui o desenvolvimento do plano de trabalho convivendo com estudantes da Escola, o que permitiu uma visão privilegiada deste ambiente bastante favorável à criação, com profusão de espaços agradáveis e convenientes para pesquisa, ateliês e laboratórios bem equipados, tanto para a graduação quanto para a pós-graduação, e perspectiva de utilização de ateliês de forma autônoma e em tempo integral.<sup>14</sup> Um contexto bastante diferente do vivenciado por ocasião da realização de minha tese de doutorado, quando observei, na universidade francesa que frequentei, uma inclinação mais restrita ao pensar arte, sendo sua prática, quando existente, realizada a duras penas fora do ambiente acadêmico. No jovem país respira-se uma benéfica flexibilidade, favorecida pelos recursos financeiros e sem o peso de tradições.

O convívio com o panorama local foi extremamente estimulante. Apesar da pequena densidade demográfica do Québec, essa região apresenta importantes produções contemporâneas e, sobretudo, a já mencionada valorização desta produção. Cabe citar que o Museu Nacional de Belas Artes de Québec, hoje instalado em três amplos pavilhões em pleno coração do Parque dos Campos de Batalha (também conhecido como Plaines d'Abraham), tem nova sede sendo construída e, nos próximos anos, deverá ser consideravelmente ampliado, de forma a apresentar ainda melhor o acervo de arte do Québec.

### Cruzamentos

Tive oportunidade de observar com maior frequência, seja pela proximidade ou pela projeção das obras, trabalhos de alguns artistas como Isabelle Hayeur, Roadsworth, Denise Pelletier, Lise Vézina, Annabelle Frenette, Jocelyne Alloucherie, Bernard Paquet e Jeanne de Chantal Côté, para pontuar alguns poucos.

Observando mudanças na natureza, em imagens como as de suas últimas séries, *Underworlds*, a jovem fotógrafa de Montréal, Isabelle Hayeur, apresenta um

<sup>12</sup> Professeure agrégée na École des Arts Visuels da Universidade Laval, com vários livros de referência na área.

<sup>13</sup> Consulta local, aconselhada a reservação de horário. A coleção de gravuras conta com mais de 25.000 obras a partir do século XIX, e a coleção de livros de artista com mais de 1.300 livros, entre outros itens que compõem a coleção.

<sup>14</sup> Desde o ingresso na Universidade o aluno é estimulado a permanecer nos espaços de criação de forma autônoma e com liberdade de horário, à medida que sua evolução vai conquistando espaços maiores. Os alunos do mestrado, por exemplo, contam à sua disposição com os ateliês do *Roulement à billes*, situado na Rue Sainte-Hélène, no quarteirão contíguo à faculdade, com espaços generosos, de utilização independente e que frequentemente abre suas portas para mostrar a produção destes estudantes.

impressionante universo de camadas subterrâneas – construído através da justaposição de numerosas tomadas fotográficas. O olho percorre imagens aparentemente lógicas, documentais, mas não menos estranhas e instigantes em suspeitadas manipulações e excessos de detalhes. De mesma forma, Annabelle Frenette, jovem fotógrafa de Québec, interessa-se pelos câmbios da natureza, transformação e representação da realidade e, por vezes, introduz elementos alheios ao ambiente fotografado.

Com rara maestria no trato com sombras, a artista Jocelyne Alloucherie, em *Lames* e *Poussières*, fotografa paisagens oníricas, criadas por sopro na areia, tão impressionantes quanto as gélidas e imponentes paisagens do grande norte da série *Sirènes*.

Ligadas ao centro de produção Engramme, as artistas Denise Pelletier e Lise Vézina trabalham com a memória. Justapondo uma série de possibilidades técnicas, Denise Pelletier coleta pensamentos, frases, que deslocados de seu contexto motivam seu percurso poético, criam texturas gráficas, sensíveis imagens visuais que, amalgamadas ao texto, convidam à deriva (figura 3). Lise Vézina, em recente exposição, coletou numerosas caixas de música que, associadas à fotogravuras e matrizes de metal, com imagens de rostos femininos e tramas – rendas – constituíram uma espécie de delicado santuário.



Figura 3. Denise Pelletier, livro de artista, 2012.

Jeanne de Chantal Côté,<sup>15</sup> também ligada à Engramme, em viagem ao Brasil, realizou *frottages* de tábuas da antiga Vila da Barca em Belém, que, digitalizadas e impressas em jato de tinta, serviram de base para a projeção de imagens da favela, na instalação Vila da Barca I, que busca homenagear e valorizar o sentimento de pertencimento de seus antigos moradores.

Já Bernard Paquet<sup>16</sup> tangencia as possibilidades do múltiplo através da repetição exaustiva dos mesmos motivos. A partir de uma numerosa série de pinturas, em desenvolvimento, centrada em retratos inicialmente pintados, o artista tem digitalizado estas imagens, impresso em jato de tinta e realizado intervenções pictóricas sobre as impressões. Estas novas imagens, novamente digitalizadas e impressas, podem ser outra vez interferidas pictórica ou mesmo digitalmente. Tais ciclos potencialmente infinitos transformam incessantemente esse múltiplo-único, esse único-múltiplo.

Finalmente, cito o artista de rua Roadsworth (Peter Gibson), radicado em Montreal, e que utiliza técnicas de estêncil para realizar interferências urbanas. Tendo iniciado seu trabalho de maneira informal, sem permissão da municipalidade e com objetivos pontuais, passou a se dedicar febrilmente à atividade. Ao final de muitas dezenas de “pichações” foi condenado pela justiça. Roadsworth suscitou uma enorme mobilização, tendo em vista a empatia de artistas e cidadãos sensibilizados por seus irreverentes e inspirados desenhos. Obteve projeção, perdeu-se o espírito primeiro de seu trabalho, mas o artista se estabeleceu e suas obras ampliaram seu raio de inserção, sendo ainda vistas nas ruas de Montreal e mesmo em centros comerciais desta cidade.

Tendo centrado a pesquisa nas questões do múltiplo na contemporaneidade, pincei aqui alguns aspectos desta experiência de deslocamento e criação, bem como alguns poucos exemplos de realizações de artistas, dentre a rica e abundante produção artística canadense contemporânea.

15

Chargée d'enseignement na École des arts visuels da Universidade Laval.

16

Professeur titulaire na École des Arts Visuels da Universidade Laval e professor colaborador nesta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- ANNABELLE [Frenette]: photographer. Disponível em: <<http://www.annabellephotographe.com>>. Acesso em: 10 abr. 2012.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papiрус, 1994.
- BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- COUCHOT Edmond. *La technologie dans l'art*. Paris: Jacqueline Chambon, 1998.
- GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- ISABELLE Hayeur. Disponível em: <<http://www.isabelle-hayeur.com>>. Acesso em: 5 mar. 2012.

JOCELYNE Alloucherie. Disponível em: <<http://www.jocelynealloucherie.com>>. Acesso em: 5 abr. 2012.

LACHANCE, Marie (2005). *De coexistences et d'intériorité, l'idiolecte de Denise Pelletier*. Disponível em: <[http://www.engramme.ca/documents/encarts/encart\\_2\\_pelletier.pdf](http://www.engramme.ca/documents/encarts/encart_2_pelletier.pdf)>. Acesso em: 3 mai. 2012.

ROADSWORTH [Peter Gibson]. Disponível em: <<http://www.roadsworth.com>>. Acesso em: 5 abr. 2012.



## MARISTELA SALVATORI

Pós-doutorado (Estágio Sênior, CAPES) na Universidade Laval, Canadá. Doutora por Paris I. Residência artística de dois anos na Cité Internationale des Arts, Paris; residências artísticas no Centro Frans Masereel, Kasterlee, Bélgica; exposições e prêmios no Brasil e exterior. Professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do IA/UFRGS. Membro do Conselho Editorial da Revista *Estúdio*, Universidade de Lisboa. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP. Líder do grupo de pesquisa *Expressões do Múltiplo* (UFRGS-CNPq).



## MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO



O campo ampliado da gravura:  
suas interseções e contrapontos  
com a escrita e a imagem no  
contexto da arte contemporânea

### RESUMO

Neste artigo analisarei como a mudança ocorrida no estatuto da gravura processada ao longo do século XX, e que tem tido continuidade no século XXI, tem possibilitado a abordagem das práticas de impressão a partir da perspectiva de um “campo ampliado” ou “expandido”, no qual a gravura dialoga com outras linguagens, como a escrita. A escrita será abordada através do tecido do texto visual, a sua “textura gráfica”, no sentido barthesiano. Ao se referir à textura gráfica, Barthes traça uma relação com a origem da escrita, numa época em desenhar, gravar, escrever eram atividades muito próximas.

### PALAVRAS-CHAVE

Gravura ampliada. Impressão. Palavra. Imagem.

## O CAMPO AMPLIADO DA GRAVURA: SUAS INTERSEÇÕES E CONTRAPONTO COM A ESCRITA E A IMAGEM NO CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Fazer uma impressão: produzir uma marca pela pressão de um corpo sobre uma superfície [...] a impressão supõe um suporte ou substrato, um gesto que o atinge (em geral um gesto de pressão, ao menos um contato), e um resultado mecânico que é uma marca, em baixo ou em alto relevo. Trata-se, pois, de um dispositivo técnico completo.

Rudimentar, diremos [...] Muito rudimentar, imemorial, anacrônico. A impressão não é uma invenção – a “invenção”, aqui, se perde dentro da noite dos tempos [...].

Georges Didi-Huberman

O diálogo entre as artes é um tema que venho pesquisando, enfocando principalmente as aproximações intertextuais entre palavra e imagem, do ponto de vista das artes plásticas, e neste artigo focalizarei especificamente a gravura e suas interfaces com a escrita. Escolhi este tema para apresentar e discutir, pois ele tem permeado tanto minha práxis artística quanto meus estudos e elaborações teóricas. Assim, focalizarei as relações entre palavra e imagem na gravura contemporânea, através do uso do texto visual pelos gravadores, numa aproximação intertextual entre gravura e escrita. Tenho buscado com minhas investigações, analisar como a mudança no estatuto da gravura, processada ao longo do século XX, e que tem tido continuidade no século XXI, tem possibilitado a abordagem das práticas de impressão a partir da perspectiva de um “campo ampliado” ou “expandido”, no qual a gravura dialoga com outras linguagens, como a escrita.

Minhas investigações sobre as relações entre a palavra e a imagem tiveram como ponto de partida o estudo do texto visual nas artes plásticas no século XX e sua relação intertextual interna e externa com a literatura, na busca de novos parâmetros para estas relações (cf. Veneroso, 2012).

A aproximação entre imagem e palavra no século XX aponta para a existência de uma tendência na arte contemporânea em direção à quebra dos limites rígidos existentes entre as diferentes linguagens e uma consequente aproximação entre as artes.

Para trabalhar a questão do diálogo entre as artes, os conceitos de *écriture* (Barthes) e intertextualidade (Kristeva e Compagnon) compõem o quadro teórico. A aplicação do conceito de *écriture*, de Roland Barthes, às artes plásticas leva a pensá-lo não como uma função da linguagem, mas como uma desfuncionalização, pois explora não as “riquezas infinitas” de uma língua, mas seus pontos de resistência, forçando a língua a significar o que está além de suas funções.

Neste sentido, a leitura de textos de poetas e de artistas plásticos pode ser feita através do tecido do texto visual, da sua “textura gráfica”, no sentido barthesiano. Ao se referir à textura gráfica, Barthes traça uma relação com a origem da escrita, numa época em que desenhar, gravar, escrever eram atividades muito próximas.

Para analisar as relações entre palavra e imagem na gravura contemporânea torna-se, pois, necessário, retroceder no tempo, pois vejo este diálogo, na verdade, como um retorno às relações que conectavam a palavra, a imagem e a impressão, desde os primórdios da civilização. Assim, também o conceito de “impressão” é essencial para meus estudos, por ser uma referência básica para se discutir a gravura.

Para introduzir o assunto, a gravura será abordada como uma das ramificações da impressão, que seria o seu ponto de partida, por ser uma das formas mais antigas de representação plástica, antecedendo a existência do homem. Ela está presente na natureza, nos fósseis, nos quais plantas e animais deixam ou se transformam em marcas e impressões, e nas pedras e conchas.

A impressão, nas suas ramificações escultóricas, gera formas tridimensionais, a partir da moldagem. Já certos dispositivos técnicos exploram a impressão a partir da gravação, levando ao surgimento da gravura nas suas várias formas. Assim, nota-se que a impressão possui duas vertentes principais: uma escultórica, a moldagem, e uma outra, gráfica, na qual a forma é impressa sobre uma superfície através do contato e da impregnação. Desenvolverei este ramo específico da impressão, neste texto.

Os estreitos vínculos existentes entre gravura, escrita e imagem podem ser demonstrados também através da etimologia da palavra “gráfico”, que vem do grego *graphikos*, derivado de *graphein* – “escrever”. Na língua e na cultura grega, *graphein* significa, simultaneamente, escrever e pintar. Assim, as palavras “escrever”, “pintar”, “gravar” têm uma origem comum.

Nas discussões sobre impressão, palavra e imagem, dialogo principalmente com os seguintes autores, além dos já mencionados: Georges Didi-Huberman e Anne-Marie Christin (Didi-Huberman, 2008; Christin, 1995).

### **Gravura e impressão**

Para se pensar a gravura é preciso em primeiro lugar situá-la com relação à impressão, um procedimento quase pré-histórico para produzir imagens: “fazer uma

marca, uma impressão, todos sabemos o que é. [...] Basta pensarmos nas marcas dos nossos passos” na areia da praia, “no contato com a argila ou massa, nos nossos dedos molhados de tinta ou mesmo fazendo *frottages* de moedas velhas sob uma folha de papel” (Didi-Huberman, 2008, p. 8).

Podem ser apontados três momentos de ruptura que sem dúvida afetaram profundamente a gravura: o desenvolvimento da imprensa no ocidente; a invenção e o desenvolvimento da fotografia (que teve um forte impacto sobre as artes como um todo, e sobre a gravura, em particular); a revolução/proliferação digital, que ainda a está atingindo, e que é uma incógnita, pois não possuímos distanciamento suficiente para avaliar seu impacto sobre a arte atual.

Com o surgimento e o desenvolvimento da imprensa no ocidente, a primeira ruptura se dá, quando a gravura se desvincula do texto (que anteriormente era gravado na mesma chapa que a imagem) dando início à sua desfuncionalização, rumo à sua autonomia artística. Num segundo momento, com o surgimento da fotografia, que iria revolucionar as formas de impressão, a gravura conquista sua autonomia artística, quando marcas, cartazes, mapas e outros impressos comerciais passam a ser impressos com a utilização de clichês e do *offset*. A partir daí as técnicas de gravura, tornando-se obsoletas para o uso comercial, são apropriadas pelos artistas<sup>1</sup>.

A desfuncionalização da gravura e a sua autonomia artística vão fazer com que a sua reprodutibilidade já não seja fundamental, inclusive porque surgem outros meios mais eficientes de reprodução da imagem. Assim, a gravura amplia seu campo de atuação, passando a dialogar com outras linguagens, como a fotografia e a escultura, e retomando ainda seu vínculo arcaico com a escrita.

O século XX assistiu a uma mudança radical no estatuto da gravura, que passou de uma técnica de reprodução de imagens a uma linguagem artística autônoma. Esta autonomia da gravura teve desdobramentos, pois, a partir dos anos de 1960, enquanto vários gravadores continuaram fiéis às técnicas tradicionais de gravura, outros passaram a estender os seus limites além daqueles usualmente aceitos. Apesar das duas vertentes atuais da gravura serem igualmente válidas, elas se baseiam em pressupostos conceituais diversos. Na primeira delas a gravura é abordada a partir de suas técnicas tradicionais (xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia), explorando a reprodutibilidade, gerando provas idênticas e onde a existência da tiragem é essencial. Já a outra abordagem, que pode ser considerada uma vertente ampliada da gravura (Veneroso, 2009. p.27-44), extrapola seus limites tradicionais, com a utilização de novos processos de impressão, procedimentos mais experimentais, e em diálogo com outras linguagens, além de uma ênfase na cópia única (nesta segunda vertente a gravura aproxima-se conceitualmente da ideia de “impressão”).

O assim chamado “renascimento” da gravura na década de 1960 está ligado a vários fatores, entre eles, a ênfase dado aos processos de impressão neste período

<sup>1</sup> Este assunto é discutido mais detalhadamente em Veneroso, 2007.

com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, e a popularização da imagem gráfica. Também a quebra da “grande divisão”, termo usado por Andreas Huyssen (cf. Huyssen, 1987), entre a arte culta e a arte popular, foi responsável pelo destaque dado aos meios de impressão nesta época.

### **As relações entre impressão, palavra e imagem**

Compartilho com a estudiosa Anne-Marie Christin, a ideia de que “a escrita nasceu da imagem, e seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela”, partindo do princípio de “que a imagem exerceu um papel determinante na invenção da escrita e na evolução de seus sistemas”. Mas, “afirmar tal fato significa ir de encontro às teses que atribuem à escrita a função de transcrever o discurso oral, reduzindo-a a uma espécie de duplo da palavra, um decalque do verbal, demonstrando, ao contrário, que a linguagem oral não é a referência absoluta e exclusiva da escrita” (Christin *apud* Arbex, 2006, p. 17).

Segundo tal perspectiva, a escrita deve ser compreendida “no sentido restrito de veículo gráfico de uma palavra’, ou seja, a escrita não reproduz a palavra mas a torna visível”. Porém, “a defesa da origem icônica da escrita não pressupõe a eliminação da linguagem oral de sua gênese, mas afirma o caráter fundamentalmente duplo de suas fontes” (*ibidem*, p. 18).

As primeiras formas de escrita eram fortemente icônicas e foram gravadas utilizando como suporte materiais vindos de um dos três reinos da natureza: vegetal, mineral ou animal. Desde que o homem produziu as primeiras formas (na parede da caverna) o raciocínio da impressão já estava presente, tendo o corpo como uma espécie de matriz, e a impressão sendo feita através do contato e da impregnação de um corpo sobre uma superfície. Neste sentido, nota-se desde a arte pré-histórica, a presença desta iconicidade naquela que pode ser considerada a escrita do homem pré-histórico. Assim, pode-se dizer que as primeiras imagens criadas pelo homem, no seu processo de hominização, e na sua inserção no mundo, traziam sua “escrita” impressa.

Ao pesquisar a história da escrita, pude notar que existe também uma estreita correspondência entre as várias formas de proto-escrita, e de escrita e obras de arte contemporâneas. Isto aponta para um processo pendular, acenando para uma impossibilidade de evolução em arte. Pode-se aproximar, por exemplo, a mão pré-histórica, que serviu de molde para a impressão, e o procedimento do molde vazado, muito utilizado atualmente na arte urbana e no *graffiti*, e que segue o mesmo raciocínio utilizado na parede da caverna. A mão aparece também como uma marca ou assinatura no trabalho de artistas como Jasper Johns, que 20.000 anos depois repete o mesmo procedimento do homem pré-histórico. Didi-Huberman aponta

ainda “A mão na parede da caverna pré-histórica: alguma coisa que faz do contato um resultado visual”. Um gesto de aderência, que se torna um sistema na “produção de semelhanças ‘exatas’ – tão exatas, seja dito, *en passant*, quanto as silhuetas do século XVII” (Didi-Huberman, 2008, p.22), procedimento também retomado por Marcel Duchamp e mais recentemente pela artista e gravadora americana Kara Walker, ou na janela em negativo por Fox Talbot em 1835, repetido e desenvolvido por Man Ray nos seus “rayogramas”.

Também a impressão por contato, procedimento utilizado, por exemplo, no Santo Sudário, que muitos acreditam ter sido impresso com o corpo de Cristo, tem sido utilizada com frequência por artistas contemporâneos, como nas conhecidas *Antropometrias* de Yves Klein, e ainda na referência deliberada no autorretrato de Lee Wagstaff, *Mortalha*, no qual o artista utilizou o seu próprio corpo como tema e material para a sua arte, e, literalmente, como uma tela: seu corpo é coberto por várias tatuagens, com motivos e padrões que ele mesmo criou. Foi no processo de ser tatuado que surgiu a ideia para esta gravura, ao notar que tecidos usados para absorver o sangue eram impressos com os padrões que estavam sendo tatuados na sua pele. Inspirado por esta observação, ele fez uma serigrafia de uma fotografia em negativo de uma vista frontal, em tamanho natural, do seu corpo. Com pigmento conseguido a partir do seu próprio sangue, ele imprimiu duas destas mortalhas em tamanho natural. Esta impressão com sangue é também uma prova de autenticidade da gravura, que traz o DNA do artista, assim como o sudário de Cristo, que é citado frequentemente como uma prova da presença física de Cristo na terra (cf. Saunders; Miles, 2006). Este procedimento pode ser aproximado também da mão impressa em negativo na parede da caverna, se pensarmos que o sangue dos animais, além de vegetais e sementes, também era utilizado para produzir tintas na pré-história.

### **As relações entre palavra e imagem na gravura contemporânea – o diálogo**

Inúmeras são as relações entre texto e imagem, entre o universo da palavra escrita e o das artes visuais de uma maneira geral, e da gravura, em particular. Uma estreita relação de diálogo entre a impressão, a palavra e a imagem perdura até o Renascimento. Com o desenvolvimento da imprensa de Gutenberg, no ocidente, e o início da chamada cultura do impresso, estas relações se modificam. A partir daí prevalece uma hierarquização da relação entre palavra e imagem, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. Assim, por muito tempo (do século XV ao século XX), vigorou na sociedade ocidental, um princípio que afirmava a separação entre signos linguísticos e elementos plásticos. Esse princípio estabelece “a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que

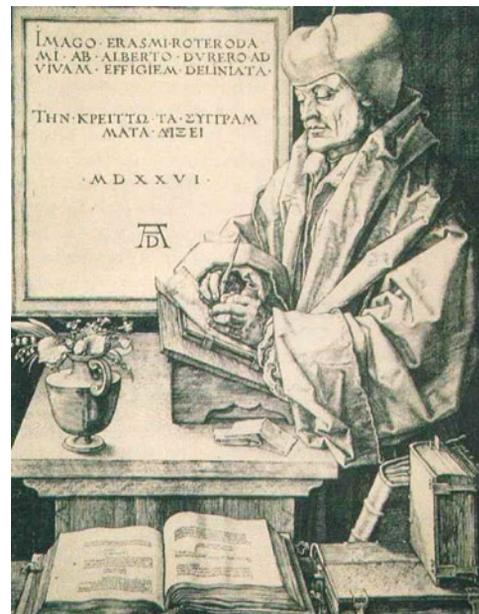
a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir” (Foucault, 1989, p. 39). De fato, “o estudo da escrita cuneiforme, dos hieróglifos, bem como dos ideogramas nos permite constatar o quanto nossa escrita latina se distanciou do sistema gráfico ao privilegiar o verbal, ao contrário das outras” (Arbex, 2006, p. 18).

Na gravura de Albrecht Dürer, por exemplo, nota-se que o artista (figura 1) utiliza uma série de artifícios para relacionar o texto e a imagem. Assim, numa mesma gravura em metal são estabelecidas diversas relações entre palavras e imagens, sendo que elas dialogam de diferentes maneiras, porém mantendo uma certa ortodoxia, dentro de uma representação naturalista. Existe uma relação multimidiática entre elas, por exemplo, quando palavra e imagem coexistem de uma maneira próxima, compartilhando o mesmo espaço, apesar de permanecerem nitidamente distintas em termos de relações espaciais, tipos de inteligibilidade e na divisão de funções. O homem representado na gravura de Dürer poderia ser qualquer escriba sábio, mas o texto nos informa que trata-se de um em particular – *Erasmi Roterodami*. Neste caso, as palavras são incorporadas à imagem a partir de uma representação naturalista e dão informações específicas que a imagem sozinha não consegue fornecer. A solução encontrada por Dürer, para inserir a palavra escrita na sua representação, foi através de uma pequena tabuleta, sugerindo uma possibilidade para a inserção da palavra dentro do espaço tridimensional: a representação de um texto que é ostensivamente posicionado, e portanto descrito, dentro do espaço tridimensional. Na mesma gravura, percebemos a sugestão do texto em mais dois momentos: quando o próprio Erasmo escreve e nas referências à palavra escrita por meio dos livros abertos, em primeiro plano. Em todos estes casos, a palavra fornece pistas sobre a figura de Erasmo, mesmo quando não é possível ler o que está escrito (cf. Morley, 2003).

Dürer tem uma especial importância para o desenvolvimento da gravura, pois ele é considerado o primeiro gravador a assinar suas gravuras, o que era feito por meio de uma marca especial. Como se sabe, enquanto a autoria, nos livros, surge como uma forma de identificar e punir os autores de livros proibidos pela igreja, na gravura, a assinatura estabelece uma espécie de proteção ao gravador, que, ao assinar seu trabalho, evita a falsificação de suas obras.

No ocidente, foi somente a partir do final do século XIX e início do século XX que uma relação mais estreita entre arte e escrita se restabeleceu, através do trabalho de poetas e artistas plásticos. Há um lugar fronteiro, limítrofe, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de “coisa desenhada”. No século XX, as palavras (a letra,

Figura 1. Albrecht Dürer: *Erasmo de Rotterdam*, 1526, gravura em metal.



o texto) irrompem no espaço do quadro, integradas ao discurso plástico, passando o texto a interferir no interior mesmo da imagem, funcionando também como imagem.

A partir da crença de que a escrita nasceu da imagem, considerando o termo “escrita” no seu senso estrito de veículo gráfico de uma palavra, a aproximação entre imagem e texto na arte do século XX pode ser vista como uma tentativa de reatar os antigos vínculos existentes entre ambos, tendo como precursores Stéphane Mallarmé, com o poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, e Pablo Picasso e Georges Braque, com as colagens.

Pude perceber que a utilização do texto visual por parte dos artistas está ligada a uma forte tendência nas artes do século XX em utilizar fontes e materiais não artísticos, principalmente os impressos, presente desde o cubismo, nas colagens de Picasso e Braque, nas *assemblages* e no *objet trouvé* surrealista, até a *arte povera* e a *Pop Art*, com todas as suas ramificações.

Ao mesmo tempo em que artistas plásticos enfatizam a visualidade e a materialidade da escrita em seus trabalhos, também os poetas se encaminham na direção de uma conscientização da página como parte constituinte do poema e na exploração da visualidade e da materialidade da escrita. Há, no século XX, uma reintegração das palavras no discurso plástico, quando elas irrompem no espaço do quadro ao mesmo tempo em que a visualidade dos signos linguísticos e do espaço da página é resgatada pelos poetas.

Também o movimento pendular na arte tem levado artistas e poetas a buscar a visualidade da letra, reafirmando a origem visual da escrita. Esse diálogo que a arte do século XX estabelece com a escrita, ao mesmo tempo em que a escrita dialoga com a visualidade da letra, reata, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual.

A questão da intertextualidade percorre, também, todo esse estudo, já que a arte a partir do século XX pode ser analisada como um processo intertextual de reescrita de outros textos. A ideia da intertextualidade está implícita nos procedimentos dos poetas e artistas que se apropriam de fragmentos de jornal, bilhetes de trem e rótulos. Também a apropriação de textos literários, textos veiculados pelos meios de comunicação de massas, signos e símbolos e diferentes alfabetos passa a ser uma presença constante na arte do século XX estando relacionada à introdução de novas mídias.

### **Mallarmé, Picasso e o diálogo entre palavra e imagem**

Mallarmé provocou uma verdadeira ruptura ao lançar mão de recursos visuais na composição de seu poema-constelar, *Un coup de dés*. O poeta não somente faz

uso da tipografia, mas também quebra a linearidade (fundamento da escrita ocidental) e rompe com a sintaxe e a pontuação, de modo que as relações entre as palavras serão sobretudo relações espaciais. Dos espaçamentos, dos brancos, da disposição das palavras é que emergem os significados. Opera-se, assim, uma recuperação do valor visual dos signos linguísticos e um resgate dos vínculos entre palavra e imagem, obscurecidos por muito tempo, na sociedade ocidental, pela consideração exclusiva do aspecto sonoro da palavra. Mallarmé desconstrói o texto no poema *Un coup de dés* e esse processo pode ser comparado à desconstrução da escrita realizada por artistas contemporâneos.

*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* – originalmente publicado em 1897, mas somente impresso na sua notável versão tipográfica em 1914 – enfatiza o status visual do signo verbal, tornando o leitor consciente da natureza concreta e material das letras e palavras, chamando atenção para o tipo da letra (no caso a fonte Didot) e ao mesmo tempo para a importância do branco da página como elemento constituinte do poema. Mallarmé focalizou a “forma” da linguagem, em vez de se preocupar com as referências externas, e procurou, assim, estabelecer um espaço autônomo para a linguagem.

No século XX, Marcel Broodthaers (figura 2) intertextualiza com o poema de Mallarmé com um livro de artista (1969) baseado no *Un coup de dés*. Neste livro Broodthaers “silencia” Mallarmé alterando seu célebre texto, substituindo as palavras por linhas de vários comprimentos e espessuras. Neste trabalho o artista emprega um vocabulário minimalista de formas geométricas que podem ser vistas como uma consequência tardia das composições abstratas de Kasimir Malevich do início do século XX, como comentam Deborah Wye e Wendy Weitman, curadoras da abrangente exposição *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples/1960 to Now*, realizada no The Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, e autoras da publicação de mesmo nome.

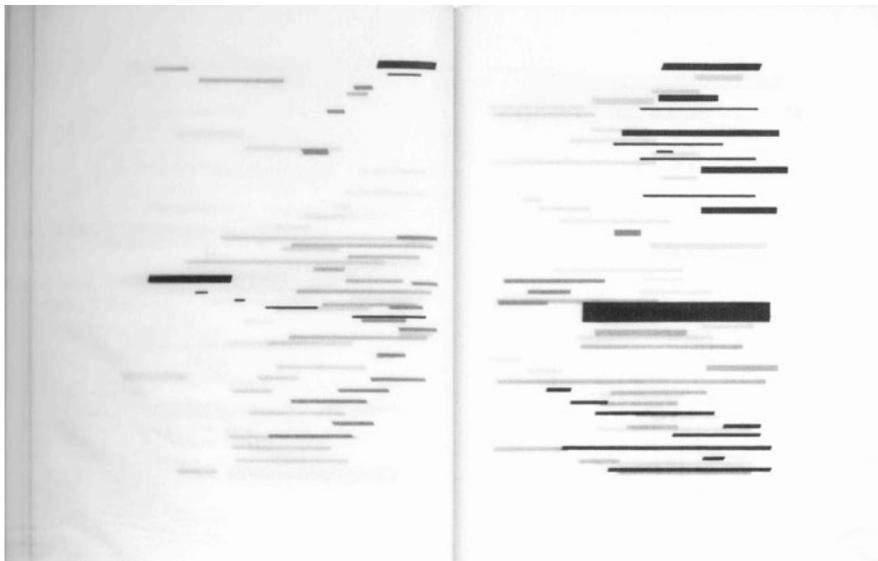


Figura 2. Marcel Broodthaers. *Un coup de dés jamais h'abolira le hasard*, 1969, livro de artista.

A exploração de recursos gráficos junto ao texto, realizada por Mallarmé com *Un coup de dés*, teve vários desdobramentos, entre eles, o trabalho de Apollinaire, com os *Calligrammes*, onde ele tira proveito das possibilidades da tipografia, na impressão dos poemas. Isto será retomado por artistas contemporâneos, como Tânia Araújo, com o *Caligrama afetado*, de 2005, no qual ela utiliza tipografia, serigrafia e alfinete de metal, num diálogo com Apollinaire.

No Futurismo italiano, podem ser citadas *As palavras em liberdade*, de Marinetti, artista que também utiliza a impressão tipográfica de maneira a valorizar a visualidade da palavra e que teve importância também por ter sido um dos primeiros a explorar a forma do livro como um veículo no qual as palavras e imagens não mantêm uma relação hierárquica, mas uma relação de diálogo. A matéria impressa foi explorada também no trabalho de Marcel Duchamp, como em *Apolinère Enameled* (1916-17), onde uma placa de propaganda se transforma no suporte para um jogo de palavras duchampiano em homenagem ao poeta Apollinaire. Também Raoul Hausmann, em *ABCD* (1923-24) utiliza fragmentos de propaganda impressa em um de seus *Poster Poems*, numa clássica colagem dadaísta. O trabalho dos construtivistas russos traz a palavra veiculando mensagens como a vitória do comunismo.

A exploração dos valores plásticos do poema vai ter continuidade por todo o século XX, também na poesia concreta, que vai explorar a visualidade do texto, como no livro-objeto *O elogio da xilo. Situações xilográficas*, que Maria Bonomi e Haroldo de Campos produziram em 1994. Dentro desta mesma vertente encontra-se o livro de artista *Ideograma*, realizado entre 1956 e 1959 por Dieter Roth. O poeta Joan Brossa, cuja obra está situada entre o semântico e o visual, explora e contribui para esta retomada do texto como imagem.

Paralelamente a esse movimento em direção a uma poesia que utiliza, cada vez mais, elementos plásticos, ocorria uma situação análoga nas artes plásticas, com os artistas utilizando, cada vez mais, recursos da escrita em seus trabalhos. Podemos dizer que a palavra apareceu pela primeira vez no espaço do quadro, de uma maneira mais sistemática e integrada ao discurso plástico, na produção dos pintores cubistas, na década de 1910. As ideias do progresso e da modernidade vão substituir o culto da natureza e a fascinação pela paisagem, presentes na produção pictórica do século XIX. As cidades com seus signos, marcas e grafismos dos anúncios de rua vão substituir as paisagens impressionistas. Através da apropriação de fragmentos da realidade urbana, como textos tipográficos, jornais, partituras musicais, embalagens, bilhetes de metrô, os pintores cubistas introduzem a palavra em suas colagens. Picasso e Braque trabalham a visualidade da letra, restituindo a ela sua qualidade de “coisa desenhada”, e ao mesmo tempo fragmentando-a e desconstruindo seu significado ao inseri-la dentro de uma composição. A partir das colagens cubistas de Picasso e do poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, surge uma nova visualidade da letra e da página,

que irá se estender por todo o século XX, tendo continuidade no século XXI, no trabalho de artistas e poetas.

Como já foi pontuado, as relações entre a impressão e a escrita são históricas e na contemporaneidade nota-se uma retomada desta vocação da gravura em dialogar com a escrita. Isto tem se dado de várias maneiras: alguns gravadores criam diálogos intertextuais com a literatura, a publicidade aparece muitas vezes sendo subvertida no trabalho de diferentes artistas que trabalham com várias formas de impressão, o texto surge como imagem em uma série de obras, artistas veiculam mensagens políticas através de seus textos visuais, discutindo questões de gênero, raça, etc.

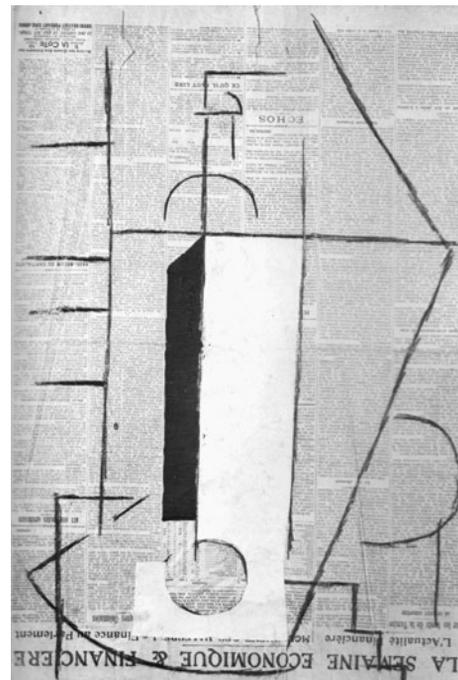
Um fator importante deve ser mencionado, na ênfase dada à visualidade e à materialidade da palavra no poema *Un coup de dés* de Mallarmé e nas colagens de Picasso. Ambos usam o jornal impresso como uma marca importante nos seus trabalhos. O jornal aparece nas colagens de Picasso como uma referência à modernidade, como na obra *Garrafa sobre a mesa* (figura 3), de 1912. Esta apropriação de material impresso de segunda mão vai ser feita por vários artistas do século XX e remete diretamente à importância da imprensa e ao impacto que o desenvolvimento dos processos de impressão provocou na arte do início do século XX. Mallarmé utiliza no seu poema o mesmo tipo de irregularidade tipográfica típica dos jornais: a mistura de diferentes tamanhos de fontes, o uso de combinação de caixa alta, caixa baixa e itálico, e a criação de *layouts* assimétricos e espaços visualmente motivados. Nas colagens de Picasso a referência ao jornal é evidente, uma vez que ele utiliza folhas de jornal impressas como elementos importantes nas mesmas, assim como outros materiais impressos de segunda mão.

Yves Klein produziu um trabalho marcante em 1960, no qual o jornal impresso é usado como veículo para a sua mensagem. Trata-se de *Dimanche, le journal d'un seul jour*, no qual ele reproduz a montagem fotográfica do artista saltando no vazio.

A obra emblemática de Marcel Duchamp, a *Caixa Verde* (1934), também remete diretamente a duas grandes aquisições da nossa cultura: a imprensa e a fotografia. Dentro desta mesma linhagem, encontra-se o Fluxus, com *Fluxus Collective*, maleta que traz obras produzidas pelo grupo, incluindo um jornal impresso. Dentro da mesma abordagem, pode ser citada a obra de Arlindo Daibert, *Moradas*, de 1992, caixa contendo recortes de páginas de livros e outras referências à escrita e à impressão. O uso do jornal tem reverberado em outras obras, em diferentes contextos, como a da croata Ivana Keser, que utiliza o jornal para veicular suas mensagens.

A impressão utilizando *offset* de baixo custo também foi explorada por artistas como Felix Gonzalez-Torres, na série de impressões

Figura 3. Pablo Picasso. *Garrafas sobre a mesa*, 1912, *papier collé*.



dispostas em pilhas, como *Death by gun*. Este artista pertence a uma geração surgida entre as décadas de 1980 e 1990, uma época muito propícia para a gravura, em razão da sua liberdade e diversidade. Como comenta Deborah Wye:

[...] enquanto alguns artistas começaram a utilizar o potencial do meio para interagir diretamente com a sociedade através de técnicas comerciais, outros trouxeram o compromisso e a energia de uma nova geração, às técnicas tradicionais praticadas em ateliês profissionais já estabelecidos.

E completa:

Aqueles cujas estratégias envolviam uma ruptura das barreiras entre arte e vida geralmente procuravam na gravura um meio para alcançar um objetivo, no curso natural do desenvolvimento do seu trabalho, enquanto os gravadores tradicionais eram selecionados para trabalhar nesse meio por editores de gravuras. (Wye, 1996, p. 14-15).

Essa é uma observação importante, pois explica em grande parte como se deu a convivência, a partir dessa época, entre as técnicas tradicionais de gravura e outras menos ortodoxas. Gonzalez-Torres, como outros artistas, não aborda a gravura a partir da perspectiva da pintura, uma prática que geralmente leva ao emprego de técnicas tradicionais de impressão. Sua arte se fundamenta sobretudo no conceito. A produção do artista, que inclui escultura e fotografia, além da gravura, não está associada à adoção de um estilo visual específico. O que há em suas obras é um humor irônico e inesperado, quando ele utiliza balas embrulhadas, *cookies*, chicletes de bola, convidando o espectador a levá-los consigo. Algumas vezes ele recorre a formatos tridimensionais, como na criação de pilhas perfeitas de folhas de papel impressas que remetem aos volumes minimalistas. Também nesse caso o espectador é encorajado a levar um exemplar. Ele explica querer que seu trabalho seja “democrático”; buscando “renunciar a ter controle sobre ele”, distribuindo-o a outras pessoas que possam utilizá-lo de maneiras variadas, estabelecendo assim uma colaboração artística (Gonzalez-Torres *apud* Wye, 1996, p. 15). Essa insistência na realimentação infinita (*endless supply*) em seus trabalhos remete também, num sentido utópico, à produção em massa, já que, num primeiro momento, aquela produção também teve possibilidades democráticas latentes. Ao utilizar processos de impressão como o *offset*, ele resgata o sentido primeiro da gravura, como técnica de reprodução da imagem e do texto (Foster; Kraus; Bois; Buchloh, 2004, p. 610).

A impressão de baixo custo de panfletos tem sido utilizada também por artistas como Paulo Nazareth, cujo trabalho aponta para esta mesma direção, quando ele imprime volantes, que são expostos em pilhas sobre mesas, sendo vendidos a preços simbólicos de R\$ 0,25 cada um.

Apesar destes últimos trabalhos citados não serem gravuras *stricto sensu*, todos eles utilizam a linguagem gráfica e a impressão, de primeira ou de segunda mão. Eles pertencem a uma linhagem de artistas que se apropriam de materiais não-artísticos e materiais impressos de segunda mão, cujas obras se relacionam direta ou indiretamente com os *papier collés* de Picasso e com as colagens de Kurt Schwitters. Esta vertente será retomada nos anos 1960 pela Pop Art, e o trabalho emblemático de Robert Rauschenberg e de Andy Warhol, cujas obras irão revolucionar a gravura.

A gravura artística havia trilhado seu caminho sem alterações significativas até as décadas de 1960 e 1970, quando as técnicas e imagens gráficas invadiram o mundo artístico. Foi quando os artistas começaram a associar as técnicas tradicionais da gravura artística com outras baseadas na reprodução fotográfica e outros meios já usados comercialmente.

Os artistas *pop* passaram a utilizar as técnicas de impressão gráfica com outros objetivos, além da mera reprodução da imagem. Para artistas como Andy Warhol, o que interessava era a qualidade da imagem produzida por meios fotomecânicos, e que não deixavam vislumbrar a mão do artista. Robert Rauschenberg combina diferentes técnicas de gravura na realização de suas imagens, tirando partido, também, das possibilidades abertas com o uso da reprodução fotográfica. Rompendo com os limites da gravura tradicional, eles partiram para a criação de linguagens pessoais, que, fazendo uso das possibilidades técnicas da gravura, não se limitaram a elas.

Nota-se que até os anos de 1960, a gravura raramente era o principal foco de um artista. Para a maioria tendia a ser uma atividade periférica, em segundo plano em relação à pintura ou à escultura. Nos anos 1960 e 1970, o surgimento de ateliês de gravura como o Gemini GEL e o ULAE, nos Estados Unidos, e o Kelpra Studios, na Grã Bretanha, encorajou a exploração do potencial da gravura pelos artistas, que passaram a usá-la para produzir trabalhos que representaram grandes avanços, com soluções criativas, colocando a gravura, indiscutivelmente pela primeira vez, ao lado da escultura e da pintura como meios primários de expressão. Além disso, a gravura, a serigrafia em particular, foi utilizada por artistas como Andy Warhol e Robert Rauschenberg para trabalhos únicos em tela e mesclados com pintura e instalações. Assim, as fronteiras que definiam a gravura começam a desfocar (Saunders; Miles, 2006). Também no Brasil, artistas como Lotus Lobo produziram trabalhos relevantes, nos quais a própria linguagem da gravura é discutida, como nas *Maculaturas*. Esta artista foi responsável também pela criação de ateliês coletivos de litografia, como a Casa Litográfica, em Belo Horizonte, e a Casa de Gravura Largo do Ó, em Tiradentes, que

tiveram grande importância na produção gráfica do estado de Minas Gerais.

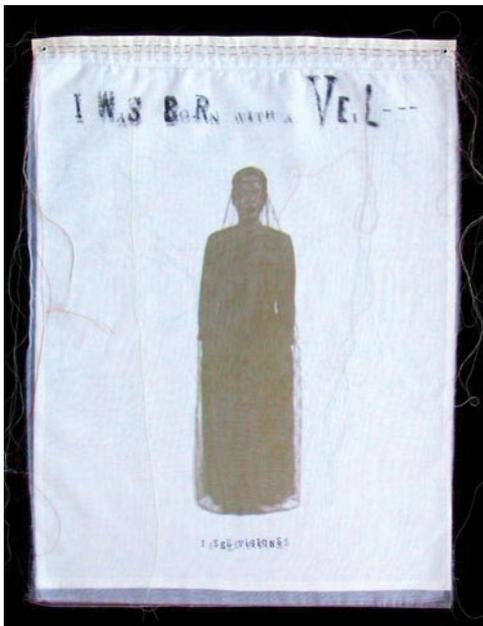
Nos Estados Unidos tem havido uma expressiva produção gráfica dentro da vertente apontada. Há um grupo de artistas contemporâneas como Kiki Smith, Lesley Dill, Barbara Kruger e Jenny Holzer, cujas obras abordam questões de gênero, e sobre o papel da mulher na sociedade.

Kiki Smith usa vários processos gráficos e fotográficos, utilizando textos visuais em seus trabalhos, explorando também o livro de artista e em alguns momentos o espaço tridimensional.

A obra gráfica de Lesley Dill tem uma forte relação com a literatura, quando ela intertextualiza com poemas de Emily Dickinson, na série *Poetic Body*. Ela utiliza processos fotográficos em suas gravuras e experimenta diferentes dimensões e utilizações do espaço, partindo algumas vezes para o espaço urbano. O que me interessa é principalmente sua relação com a literatura e sua pesquisa de diferentes suportes.

As imagens e construções de Lesley Dill exploram a natureza do corpo e suas vestimentas, utilizando imagens metafóricas, que buscam desvendar o papel da linguagem ao encobrir ou revelar a essência do ser humano. Em *I see visions* (figura 4), Lesley Dill apropria-se de um verso de Emily Dickinson, impresso sobre tecido: “Eu nasci com um véu” (“I was born with a veil”). Com essa frase ela reforça a ideia de velar, esconder, encobrir, também sugerida pelo tecido, que, apesar de transparente, oculta e sugere uma veladura. Além da frase, está impresso também um corpo humano, possivelmente feminino, envolto em tecidos que não deixam perceber detalhes da sua anatomia. Logo abaixo vem a frase: “I see visions”. Essa imagem remete à sensação de solidão e de incomunicabilidade, presentes também no poema de Dickinson. Dill traduz visualmente o clima sugerido pelo verso, de maneira sutil e ao mesmo tempo

Figura 4 - Lesley Dill.  
*I see visions*, 2004,  
litografia em musselina  
com costura feita à mão.



precisa. Percebe-se certa simbiose entre a artista e a poeta, como se as duas compartilhassem um mundo enevoado e sombrio. Lesley Dill, ao produzir gravuras que remetem aos poemas de Dickinson, de certa maneira também os desvela para o espectador.

O véu que aparece, tanto no texto quanto na imagem, remete metaforicamente às burcas usadas pelas mulheres do Afeganistão, trazendo à baila toda a polêmica em torno dessa vestimenta. A burca, ou *burqa*, é uma versão radical do xador, veste feminina que cobre o corpo todo, com exceção dos olhos. Ele é utilizado pelas muçulmanas na grande maioria dos países islâmicos, como o Irã e a Arábia Saudita. A burca, além de cobrir todo o corpo da mulher, cobre também o rosto e os olhos. O uso dessas vestimentas está relacionado ao *Alcorão*, que determina que as mulheres devem se vestir de forma a não atrair a atenção dos homens. Nos países islâmicos também não é permitido o uso de roupas justas a ponto

de delinear o corpo da mulher e muito menos roupas semitransparentes.

É possível uma aproximação entre esse significado da burca e do xador e a presença do véu, tanto no poema de Dickinson quanto na obra de Dill. Ambas abordam temas ligados à condição feminina, sendo que a segunda pertence a um grupo de artistas que questionam criticamente o lugar e a condição da mulher na sociedade atual.

A metáfora do véu também está presente no trabalho da artista iraniana exilada em Nova York Shirin Neshat, que evoca a opressão da linguagem escrita de dentro do contexto da conservadora cultura islâmica, onde ela cresceu. Em *Unveiling* (1993) (figura 5), de uma série de trabalhos intitulados *Women of Allah*, Neshat escreveu na face e no peito (nas partes expostas da pele) de uma mulher vestida com a tradicional vestimenta islâmica que cobre a cabeça, literalizando o pesadelo de um corpo completamente controlado. Mas apesar da caligrafia parecer subordinar o tema à ordem social e religiosa, de fato, o texto é um fragmento de um poema em persa da feminista iraniana Furough Farukhzad, que usa a imagem de um jardim abandonado como uma metáfora para os maus tratos às mulheres no Irã (Morley, 2003, p. 191).

Também na Inglaterra, gravadores como Simon Patterson têm aproximado escrita e imagem em seus trabalhos, como em *The Great Bear*, 1992, litografia em quatro cores em vidro com moldura de alumínio anodizado, e uma tiragem de 50 exemplares, medindo 109,2 x 134,6 x 5 cm. Nesta gravura, o artista substituiu o nome das estações no mapa do metrô de Londres, por nomes de filósofos, atores, políticos e outras celebridades. O título *The Great Bear* refere-se à constelação da Ursa Maior, referindo-se ao seu próprio arranjo de “estrelas” (celebridades). Patterson subverte divertidamente nossa crença de que “mapas e diagramas nos fornecem uma fonte de informação confiável” (Morley, 2003, p. 15).

### Considerações finais

As novas tecnologias têm sido rapidamente incorporadas pela gravura artística e técnicas tradicionais têm sido modificadas e algumas vezes combinadas e facilitadas pelo xerox e pelo computador, além das impressoras a laser e a jato de tinta, que utilizam um toner fabricado com a utilização de pigmentos, e por isso apresentando cores estáveis e duráveis. Também papéis especiais, de fibra de algodão e com



Figura 5. Shirin Neshat. *Unveiling*, 1993, fotografia.

pH neutro, têm sido fabricados para uso nessas impressoras. A medida que a abrangência cresce, alguns artistas buscam formas de perverter e explorar o potencial desconhecido de métodos mais tradicionais, seja através de superfícies diferentes do papel, trabalhando em uma escala sem precedentes, ou simplesmente por produzir de maneira a ampliar a definição de “gravura”. Assim,

O aumento das novas mídias – vistas por alguns como uma ameaça para o futuro da gravura – tem simplesmente expandido as opções disponíveis. Assim como a invenção da litografia não deixou a xilogravura e a gravura em metal redundantes, e a fotografia não ditou o fim dos meios gráficos tradicionais, também as tecnologias digitais não substituíram outras tecnologias, mas estenderam opções e possibilidades. [...] novas ferramentas, como o computador e a impressora jato de tinta, podem ser considerados meros meios para alcançar um fim – escolhidas por terem suas próprias qualidades particulares e seu potencial para fornecer o que o artista tem em mente. (Saunders; Miles, 2006, p. 8-9, 10).

Essas e outras inovações levantam a questão: o que é uma gravura? Ela agora pode englobar uma grande variedade de obras, desde impressões urbanas com uso do estêncil até *outdoors*. Artistas imprimem sobre materiais encontrados, modificando-os, manipulam digitalmente imagens, imprimindo-as posteriormente em diferentes suportes, produzem papéis de parede e estofados projetados para instalações. A gravura tem se associado à pintura e à escultura, ao vestuário e ao mobiliário doméstico, ao comércio e ao ciberespaço. “Dinâmico e democrático, o mundo da gravura agora inclui o *outdoor* e o broche, a obra prima e o múltiplo, o inestimável e o descartável” (Saunders; Miles, 2006, p. 10). Concordo com Gill Saunders e Rosie Miles, autoras do livro *Prints Now*, quando afirmam que “gravuras são um elo vital e vibrante entre o museu e o mercado, a elite e o cotidiano. Não se pode falar atualmente numa definição definitiva de gravura, pois sua definição encontra-se em expansão” (*ibidem*).

Artistas influentes como Richard Hamilton produziram obras utilizando meios digitais, como *Just what is it that makes today's homes so different...*, em 1993, impressa a laser, na qual ele intertextualiza com sua conhecida colagem *pop* homônima.

Paul Coldwell tem produzido obras como *Night Sky*, da série *Constellations*, de 2002, impressa a jato de tinta. Coldwell é professor na University of the Arts, em Londres, onde lidera um programa na integração entre a tecnologia computacional e a prática artística. Vários outros artistas/professores têm desenvolvido instigantes pesquisas utilizando processos digitais, como a norte-americana Deborah Cornell.

A maioria das escolas de arte no mundo possui laboratórios digitais integrados às suas oficinas de gravura. Assim, penso que esta relação entre a gravura e as assim chamadas novas mídias veio para ficar. Pois “a história da gravura foi marcada por invenção, inovação e avanço tecnológico, um processo que continua até hoje, mais obviamente através das várias aplicações do computador” (Saunders; Miles, 2006, p. 11).

Concluindo, apresentarei agora duas obras que de diferentes maneiras dialogam com a história da gravura, remetendo às suas origens. A obra *Con-fio* (2010), do artista Jorge Menna Barreto, cita os primórdios da imprensa, ao apresentar palavras gravadas em blocos de metal, que se relacionam com os tipos móveis da tipografia. Neste trabalho a própria matriz é apresentada como obra, expandindo a gravura também para o campo tridimensional.

Já o Atelier Piratininga produziu um trabalho instigante e bem humorado intitulado *Vamos gravar o rinoceronte de Dürer*. A obra foi feita por um grupo de quinze artistas que, partindo da gravura de Dürer, dividiram a imagem em quinze partes, cada uma delas sendo gravada em uma placa diferente. As matrizes foram impressas e coladas como lambe-lambes nos muros da cidade, difundindo esta imagem emblemática no espaço urbano.

Cada um dos artistas apresentados, à sua maneira, amplia o campo da gravura. Em suas obras, a gravura expande-se através do diálogo com outras linguagens, contribuindo para a modificação do seu estatuto na contemporaneidade. Ela deixa de ser apenas uma técnica de reprodução da imagem para tornar-se uma linguagem, aberta ao diálogo com outros campos de especulação artística.

## REFERÊNCIAS

- ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras/UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (1940). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTLEMAN, Riva. *Seven master printmakers : innovations in the eighties*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- CHRISTIN, Anne-Marie (org.). *A history of writing: from hieroglyph to multimedia*. (2001). Trad. Josephine Bacon, Deke Dusinbere, Ian McMorran, David Stanton. Paris: Flammarion, 2002.
- \_\_\_\_\_. *L'image écrite ou la deraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yve Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. (1973). Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FRANCA, Patrícia (Adapt. Trad.). *L'Empreinte - Parte I e II*. [s/l.: s.n., 2000] Inédito. Adaptação em português do original francês: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *L'Empreinte*. Paris: [s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.

- GOLDMAN, Judith. *American prints: process & proofs*. New York: Whitney Museum of American Art ; Harper & Row, 1982.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. La sculpture dans le champ élargi. In: *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993. p.125-126.
- KRISTEVA, Julia. *Sémeiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. (Col. Tel Quel).  
\_\_\_\_\_. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- MORLEY, Simon. *Writing on the wall: word and image in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- NOYCE, Richard. *Printmaking at the edge: 45 artists: 16 countries: a new perspective*. London: A & C Black, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- SAFF, Donald et al. *Printmaking: history and process*. New York: Holt Rinehart and Winston, 1983.
- SAUNDERS, Gill; MILES, Rosie. *Prints now: directions and definitions*. London: V & A Publications, 2006.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- TÁVORA, Maria Luisa Luz; FERREIRA, Heloisa Pires; CÂMARA, Adamastor. *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1995. v. I; v. II.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012. p. 416.  
\_\_\_\_\_. Gravura e fotografia: um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. In: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS (ANPAP), 2007, Florianópolis. *Dinâmicas epistemológicas da pesquisa em arte*. Florianópolis: ANPAP, 2007. 1 CD-ROM.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angelica (Org.). *Diálogos entre linguagens*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- WEITMAN, Wendy. *Kiki Smith: prints, books & things*. New York: The Museum of Modern Art, 2004.
- WYE, Deborah. *Thinking print: books to billboards, 1980-95*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.
- WYE, Deborah, WEITMAN, Wendy. *Eye on Europe: prints, books & multiples, 1960 to now*. New York: The Museum of Modern Art, 2006.



## MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

Artista, pesquisadora e professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e mestre (Master of Fine Arts) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Pós-doutorado pela Indiana University Bloomington, Estados Unidos (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea, abrangendo também pesquisas sobre o livro de artista. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e membro do CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte).

JACINTO LAGEIRA



Simon Starling: repetição da  
fotografia

Tradução: Bruna Beffart

Revisão da tradução: Sandra Dias Loguercio

RESUMO

**Neste artigo a produção de Simon Starling é abordada pelo viés da cópia, duplicação ou reflexo, em relação ao fotográfico. Para melhor compreender seu projeto, ele é confrontado com a estética de Kierkegaard.**

PALAVRAS-CHAVE

**Simon Starling. Fotografia. Reflexões.  
Kierkegaard.**

## SIMON STARLING: REPETIÇÃO DA FOTOGRAFIA

Grande parte da produção de Simon Starling é legitimamente percebida como oriunda da réplica, da duplicação, da cópia, do duplo, de uma sutil oscilação entre diferenças e identidades, obras inspiradas em outras obras, em campos não artísticos e em suas próprias obras, incluindo *mises en abymes*, jogos de reflexos e de espelhos. O uso que faz da fotografia – entre outras expressões plásticas – aparentemente reforça a suposta natureza desse meio que é considerado, ao menos historicamente, como cópia ou reflexo da coisa, do objeto ou do ser fotografado. Mesmo que reduzido a essa ideia, jamais antes na história da representação um meio havia preservado fisicamente os traços concretos do objeto representado. Por essa razão, o conjunto do trabalho de Starling – expresso, por exemplo, em pedras reais das quais ele faz cópias rigorosamente similares – teria sua origem no fotográfico.

Ao integrar os aspectos ideológicos, culturais, sociopolíticos, a partir de então inseparáveis desse meio considerado realista ou objetivo – o que ao menos é verdade com relação à sua dimensão físico-mecânica –, Simon Starling apenas executa algumas das possibilidades permitidas pela fotografia, que são bastante condicionadas pela longuíssima história das imagens no Ocidente. Começando pela imagem apreendida como cópia servil e falsa da realidade, e pela imagem como representação imaginária e verossímil que se revela pelo que é: uma ficção. Frequentemente misturando arquivos e documentos a formas inventadas, Starling nos coloca diante de situações perceptuais que não são somente constatativas (a imagem atesta um estado) ou normativas (a imagem indica um contexto). Tais situações nos levam antes – muitas vezes por meio de longos desvios necessários – a uma retomada daquilo que foi instaurado fotograficamente, sem ser repetido de nenhuma forma. Na reutilização de um tema (sociopolítico, histórico, plástico, econômico), Starling propõe uma situação completamente diferente, mesmo que ela retome determinados elementos anteriores finalizados e verificáveis.

Starling se dedica mais a uma verdadeira “repetição” do que à duplicação, ao redito, ao desvio, à réplica daquilo que foi. “Repetição” que deve ser apreendida no sentido filosófico, provavelmente inesperado, de Søren Kierkegaard. Efetivamente, a estética kierkegaardiana propõe uma dialética chamada “repetição”, oriunda de um conhecimento compreendido como “reminiscência”: “Repetição e rememoração

são o mesmo movimento, mas em sentido oposto, pois aquilo que se rememora, aconteceu, é uma repetição do que passou; a repetição propriamente dita, ao contrário, é uma rememoração do que está por vir.” Essa ideia remete surpreendentemente à abordagem de Starling, que, ao atualizar determinadas concepções e processos tradicionais, reflete sobre seu futuro, e o faz sem nostalgia. Acrescentemos ainda – estranha coincidência – que mais adiante em seu texto, Kierkegaard toma como emblema a figura de Jó, que, depois de haver perdido tudo, “recebeu tudo em dobro”.

Essa breve, mas fundamental, nuance estética permite uma aproximação do trabalho de Starling que está no centro de seu projeto, e apresenta uma visão distinta daquelas atreladas às categorias do moderno, do pós-moderno, do pós-conceitual, do pós-*ready-made*, e a todo tipo de pós-sismos bastante cômodos, que prontamente eliminam as relações do presente com o passado e a história. O fato de que Simon Starling cita, recicla, reconfigura, reutiliza máquinas e processos fotográficos (ou ligados à fotografia) antigos não deve levar a uma leitura linear e teleológica, em prol da melhoria, contra a obsolescência dos objetos e técnicas. Sua abordagem é mais dialética, retornando às origens das problemáticas e, ao mesmo tempo, conservando algumas de suas características que lançam luz de forma diferente tanto sobre o passado como sobre o presente das obras. Com aparências formais complexas (mas não formalistas), as obras de Starling sempre consideram os sistemas nos quais surgiu determinado elemento que o interessa, ou o dispositivo em suas relações com diversos contextos. A “pequena história da fotografia” de Starling é, desse modo, muito mais do que a sobrevivência de técnicas ultrapassadas, constitui uma maneira de dar forma ao presente artístico por meio da compreensão e da restituição dinâmica daquilo que existiu.

Nem uma imagem nem um material existem por si, em uma pura autonomia plástica ou física, mas pressupõem, inversamente, toda uma rede de significações que os tornam o que são. Simon Starling não pratica a fotografia por ela mesma, integrando-a regularmente aos processos plásticos não fotográficos, mas procura também fazer o contrário, de forma que a fotografia interfira em outros meios. Assim, a obra *Silver Particle/Bronze (After Henry Moore)*, de 2008, é uma escultura feita “a partir de uma partícula de prata de uma prova fotográfica original em gelatinobrometo de prata, de Henry Moore” (Starling).<sup>1</sup> Uma partícula de amostra da fotografia de Moore foi retrabalhada em três dimensões para resultar em uma forma muito próxima das obras do escultor. Da mesma maneira, *Silver Salts, Platinum Salts* (2008) é um díptico que “compreende duas provas fotográficas em preto e branco. A primeira, realizada de acordo com o processo clássico da fotografia argêntica, representa um modelo molecular esquemático do ingrediente principal do papel fotográfico: o brometo de prata. A segunda, uma cópia feita à mão em platina, representa, por sua vez, o modelo molecular de seu constituinte: o cloroplatinato de amônio” (Starling).<sup>2</sup> Finalmente,

1 “A bronze sculpture of a single silver particle from a vintage, gelatin silver, photographic print by Henry Moore.”

2 “The hermetically structure diptych *Silver Salts, Platinum Salts* comprises two black-and-white photographic prints. One print, made using the standard gelatin silver process, depicts a schematic molecular model of the key ingredient of the photographic paper – silver bromide. The other, a handmade platinum print, in turn depicts a molecular model of its key ingredient – ammonium chloroplatinate.”

*La Source (demi-teinte)*, de 2009, é formada por mil bolas de vidro preto dispostas no chão reconstituindo a trama, ponto por ponto, de parte de uma fotografia antiga em que se veem garrafas de uma antiga fábrica de engarrafamento de água mineral. Essas passagens, transgressões e retransformações entre técnicas, épocas, estéticas e plasticidades das mais diversas por meio da fotografia fazem com que os trabalhos de Starling cumpram de maneira totalmente diferente o antigo preceito de Moholy-Nagy, que defende a prática da fotografia sem aparelhos.



#### JACINTO LAGEIRA

Professor de estética na Université Paris I Panthéon-Sorbonne, membro do LETA (Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée), pesquisador e crítico de arte. Dentre sua publicações destacam-se: "Du rétinien au mural", *Daniel Walravens: de la peinture en général et de la couleur en particulier*, La Lettre Volée, 2007; *L'esthétique traversée: psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'oeuvre*, La Lettre Volée, 2007; *La déréalisation du monde: fiction et réalité en conflit*, Jacqueline Chambon, 2010; *Jean-Marc Bustamante: cristallisations*, éditions Actes Sud, 2012; e *Regard oblique: essais sur la perception*, a ser publicada por La Lettre Volée.

ANNATERESA FABRIS



*Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos*, organização de Mônica Zielinsky

HELOISA SCHNEIDERS DA SILVA: OBRA E ESCRITOS,  
ORGANIZAÇÃO DE MÔNICA ZIELINSKY

Como se constrói uma “vida de artista” no momento atual, marcado por um leque infinito de possibilidades linguísticas e pela discussão constante dos parâmetros que regeram a arte moderna entre fins do século XIX e o segundo pós-guerra? Uma resposta possível é sugerida por Calvin Tomkins no prefácio de *As vidas dos artistas* (2009): ver na arte “uma abordagem do problema de viver”.

A proposta do crítico norte-americano ecoa, de maneira paradigmática, no livro *Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos* (2010), do qual constam dois ensaios – um da organizadora do volume, Mônica Zielinsky; outro, de Gaudêncio Fidelis –, uma seção documental, uma cronologia alentada, além da reprodução de obras e fotografias realizadas pela artista entre fins da década de 1970 e 2005, ano de sua morte.

Heloisa Schneiders da Silva, como mostram os autores dos dois ensaios, ocupa um lugar particular no panorama artístico brasileiro, por buscar “outros espaços” que apontam para além da obra. Por isso, Zielinsky e Fidelis sublinham ser necessário estabelecer novos parâmetros para abordar a trajetória de uma artista em constante trânsito de linguagens, que não se contenta com a adesão aos modismos tão caros ao mercado, por estar em busca de uma verdade interior. Tendo nessa busca a própria marca pessoal, Heloisa Schneiders da Silva não demonstra nenhuma preocupação com o estabelecimento de um estilo fechado. Ao contrário, experimenta as diferentes possibilidades oferecidas pelo meio artístico contemporâneo, sem pautar-se por exclusivismos e áreas delimitadas de atuação.

A artista realiza ao mesmo tempo ações experimentais (trabalhos coletivos, arte postal, livros de artista) – nas quais discute o circuito artístico e o conceito de arte – e desenhos intimistas, em que testa a relação entre linha, cor e plano (fins da década de 1970). Quando envereda pela pintura (década de 1980), é um desígnio experimental que lhe serve de norte. A abertura para a “ficção”, como aponta Mônica Zielinsky a respeito da série dedicada aos lobos, caracterizada por um gesto pictórico amplo e pela construção do quadro com camadas cromáticas, é paralela ao interesse pela investigação da estrutura do suporte. Ao analisar este aspecto, Fidelis faz referência a “um processo de transubstanciação orgânica”, enraizado numa

escolha criteriosa dos materiais, os quais são submetidos a um “teste afetivo”, antes de serem incorporados na obra.

Essa atitude torna-se mais radical no período em que Heloisa Schneiders da Silva reside em Buenos Aires (1985-1992). Nesse momento, o plano pictórico é intensamente questionado em obras que contestam os limites entre pintura, objeto e escultura. Para Zielinsky, as “pinturas-objetos” desse período são resultado da revisão da ideia de arte que guiara sua atuação até então. Em contato com o novo ambiente, a artista abre-se para sugestões advindas da leitura dos escritos de Joaquín Torres García e da práxis do Grupo Madí, a qual lhe permite retomar a reflexão sobre os limiares da obra, ensaiada em Porto Alegre nos anos 1970. Aversa à voga neoexpressionista da década de 1980, Heloisa Schneiders da Silva procura definir um caminho próprio, feito de economia formal, discrição visual, sutilezas cromáticas e caracterizado pela presença de uma vontade construtiva mesmo nas obras mais tensas.

Acreditando que o artista aprende com o fazer, Heloisa Schneiders da Silva leva seu desejo de recuperação da “relação primitiva do homem com o mundo na civilização contemporânea” para o âmbito do ensino. Esse desígnio está na base de seu desencanto com a instituição acadêmica e a decisão de abandonar a docência na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Se afirma ter aprendido muito “na relação professor-aluno” e na “frágil relação” com os colegas, não consegue, porém, aceitar as restrições impostas pela burocracia universitária, pedindo seu desligamento do Instituto de Artes em junho de 1980.

Isso não significa, contudo, que ela descreia da docência. Ao contrário, explora as possibilidades oferecidas por aqueles que Mônica Zielinsky denomina “espaços de formação” em oficinas partilhadas que discutem o processo artístico em suas várias implicações – enquanto elaboração mental e enquanto fazer. É o que demonstram Três Processos de Trabalho, oficina realizada no Instituto Goethe de Porto Alegre, em colaboração com Michael Chapman, e a parceria com Karin Lambrecht em *A Sala* (1984-1985). Ao caracterizar a filosofia de trabalho de Heloisa Schneiders da Silva e de seus companheiros, Zielinsky aponta para a adoção de uma postura inexistente na universidade antes da criação dos programas de pós-graduação: o cuidado em estabelecer “articulações entre a reflexão e o fazer a partir da prática da arte”.

Essa artista, que se mantém voluntariamente à margem das principais vertentes de seu tempo, repensa em termos próprios a mensagem cifrada de *O grande vidro*, de Marcel Duchamp. Como os dois ensaios do livro destacam, a pintura realizada sobre o vidro de uma janela em Bonn é uma consequência direta da viagem a Filadélfia em 1980. A criação de uma paisagem pictórica que dialoga com a paisagem real é uma experiência única, mas não deixa de apresentar relações mais amplas com sua poética, marcada frequentemente pela ausência de discriminações entre a frente e o verso do quadro. Enquanto Fidelis se pergunta “em que medida a *natureza* duchampiana habitava

Heloisa”, Zielinsky afirma não haver semelhança entre os dois processos criadores, sem deixar de assinalar a tomada de consciência da importância dos escritos de um artista, deflagrada pelo contato com a obra do francês.

Os dois ensaístas, amiúde, lançam mão dos escritos de Heloisa Schneiders da Silva a fim de corroborar a visão de uma artista atenta aos processos vitais e à práxis criativa, a qual encontra nessa confluência a possibilidade da “invenção de si mesma”, para lembrarmos outro argumento de Tomkins.

Mesmo partindo de pressupostos diferentes – Zielinsky traça um perfil cronológico-crítico da trajetória da artista, ao passo que Fidelis discute sobretudo sua inserção no contexto da década de 1980 –, os dois textos apresentam convergências analíticas significativas, que permitem detectar certos aspectos nucleares da reflexão sobre arte contemporânea no Brasil. Sempre estimulantes e repletos de aberturas conceituais, os capítulos de Zielinsky e Fidelis são um duplo convite. Estimulam a aprofundar o conhecimento de uma obra que teve pouca visibilidade em virtude das idiosincrasias da artista e da miopia do mercado de arte. Instam a repensar os parâmetros que regem a árdua construção de uma história da arte não mais limitada a poucos nomes consagrados e não mais confinada em poucos lugares geográficos.

#### REFERÊNCIA

ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos*. Porto Alegre: Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2010.



#### ANNATERESA FABRIS

Professora Titular aposentada da ECA/USP. Seus trabalhos mais recentes são a curadoria da exposição *No ateliê de Portinari: 1920-45* (2011) e o livro *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (2011).

ENGLISH

---

- 113 PAUL COLDWELL E PAUL LAIDLER  
**Printmaking – new and old technologies – a conversation**
- 119 EDUARDO VIEIRA DA CUNHA  
**In Valéry's poesis, the vertigo of the digit, memory and forgetfulness**
- 123 FLAVYA MUTRAN PEREIRA E JANDER LUIZ RAMA  
**Anachronistic Dystopias: constructive tensions between digital and analog imaging**
- 129 PAULA ALMOZARA  
**Handbook of imaginary places: landscape, process, technique and fiction**
- 133 MARISTELA SALVATORI  
**Transiting images**
- 139 MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO  
**The expanded field of printmaking**
- 149 ANNATERESA FABRIS  
**Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos, organized by Mônica Zielinsky**

FRANÇAIS

---

- 151 JOCELYNE ALLOUCHERIE.  
**La Perméabilité des frontières**
- 157 BERNARD PAQUET  
**Comment la peinture multiplie le bleu**
- 163 NICOLE MALENFANT  
**L'Estampe entre l'identité disciplinaire et ses manifestations dans le cadre interdisciplinaire**
- 167 JACINTO LAGEIRA  
**Simon Starling: reprise de photographie**



PRINTMAKING — NEW AND OLD  
TECHNOLOGIES — A CONVERSATION

Paul Coldwell  
Paul Laidler

**ABSTRACT:** This paper, through a conversation between Professor Coldwell and Dr Laidler, considers the ongoing relationship between old and new technologies within fine art printmaking. In particular it explores how ideas move between virtual and real, and the need for printmakers to engage with physical objects. As case studies both authors reflect on the making of particular works, Laidler's Laser engraving *Murmurs from Earth* and Coldwell's laser cut relief prints *Lines and Branches*.

**KEY WORDS:** Printmaking. Digital. Lasercut. New technology. Xerox.

**PAUL COLDWELL:**

We should start this conversation with the fact that all art is made with technology, so in some ways there is a misnomer about this debate between old and new technologies being an exclusively contemporary issue. However the key aspect about digital technology, particularly different to other previous technologies, is that it is mathematically based as opposed to materially based. Once something is in digital code it has an immateriality about it. Its not tied to the physical world in terms of substance, materiality, size texture and dimensions. Martin C. Jürgens notes: "Every source, every idea is reduced to the same level: in the end, all pixels are equal. The final print does not differentiate between the source of the image either; it simply reflects the digital image".<sup>1</sup>

**PAUL LAIDLER:**

So do you think that those inherent qualities of digital technology you have just mentioned attack the heart of Printmaking? Words such as 'materiality', 'tactility' and 'texture' are often associated with

the physical nature of the print process that is deeply ingrained in the language of printmaking, and the medium's sensibilities.

**COLDWELL:**

Printmaking is concerned with the act of transformation. We make the mark on an etching plate and that is transformed and translated into ink on a piece of paper, or we cut a stencil and that is turned into ink being pushed through a screen to make a screenprint, or a drawing in grease on a stone is transformed into ink on paper as a lithograph. So printmakers are well placed to think about these issues because we are always in this process of transformation and translation. How do you feel about this in your own work?

**LAIDLER:**

We mentioned about shifting an image or mark from one place to another. I think I like the anticipation of the unknown that comes with this process. For instance when you roll back the blankets on a press and then peel away the paper from the relief surface to reveal the results of this transformation it produces a kind of a magical moment. This may also have something to do with the indirectness of the process. Or what I'm trying to say is I like the feeling that I get when looking at the finished print in that it doesn't look like I made it — something else is now present that I hadn't anticipated. Having said that, as an art student I first became interested in making prints using an office Xerox machine. At the time I found the recording properties intriguing given that the flat recording area on the machine had been designed to copy 2D surfaces yet the potential remained to capture an unusual appearance of depth that was sensitive to the physical qualities of flatness. With this in mind, I recorded a range of different three-dimensional objects using the device's capacity to record surface sections and print at varying scales and magnifications. The resulting photocopies were then reconfigured and collaged to create a series of hybrid images as two-dimensional projections of three-dimensional space. I recall thinking that the work existed somewhere between photography and printmaking, and in hindsight this may have been my first experience of what was to follow when we consider how today digital technology has brought these two disciplines closer together. Although I had used traditional print processes prior to using the Xerox I believe I was attracted to the fact that the device was easier to operate, the results were immediate and it allowed me to work through permutations of ideas more quickly. Perhaps this was also what got me hooked on the indirectness or the relationship with control that I previously mentioned.

<sup>1</sup> Jürgens, M.C., *The Digital Print* 2009 London, Thames & Hudson, p.23

## COLDWELL:

The artist Tim Head spoke of his interest in “the different type of space inherent in electronic scanning...” Essentially everything is flat. It’s scanning closely over the surface and encoding it.<sup>2</sup>

So for you it’s about surrendering a degree of control? You control the process but then the process controls the aesthetic or the final aesthetic. It’s more like shifting the area of your control, and if you have made the right decisions beforehand then the technology will complete that idea.

## LAIDLER:

I think I’ve always been attracted to the possibilities of systems when making artworks or perhaps the intuition that comes with designing a system that, as you say, shifts the emphasis of control. In this instance I am interested in understanding what a system or process will provide, then how this resonates with an idea. I’m particularly interested in works that engage with a medium and its processes without literally being conceived in the medium that the ideas refer to. For instance Tim Head’s *Slow Life* ink drawing and Tom Friedman’s *Untitled Dollar Bill* collage apply systematic approaches that bring to mind the remote precision of digital programmes and the actuality of the handmade.

Tim Head’s hand drawn work is created according to the results of flipping a coin, if the coin lands heads up, a horizontal line is drawn and if the coin lands tails up, a vertical line is applied. The resulting image bears little relationship to the linear, regimented patterns associated with the binary functions employed in the work. Tom Friedman’s collage work is constructed from thirty-six dollar bills that were systematically cut into repeat grid patterns prior to being recombined to make one large dollar bill. Each of the squares in the reconfiguration is slightly offset from the other, in an analogue design that evokes the appearance of a pixelated image. The integration of the handmade and systematic method in these works draws upon our association with appearance, and assumptions about media, tools, processes and disciplines.

## COLDWELL:

But Head works with both an idea of chance as well a direct use of technology, as with his *i series* of inkjets where they were the result of the printer in direct communication with the computer.

“They are no longer tied to the reproduction of an external source image. Instead they are a direct outcome of the medium’s internal characteristics”.<sup>3</sup> (Head)

## LAIDLER:

When thinking about the objective association with systems and making work in this manner, some of the most interesting results develop through the trace of subjective association or the human element. Perhaps this may also be a reminder that control of technology is an illusion given that humans make technologies.

Tim Head’s *i series* prints actually brings me to my next question about digital printmaking which has most commonly been associated with inkjet printing — yet I feel it is much more than inkjet, given the broadening possibilities of digital rendering devices that are available. What are your thoughts on this potentially nascent field?

## COLDWELL:

Well as we previously mentioned about technologies being all-pervasive, in some ways it’s very difficult to talk about a digital print. For example some digital prints are scanned drawings, photographs or paintings that have been reproduced as inkjet prints. So in these cases the only aspect of the digital is that an original has been translated into code in order to print a multiple. That is one end of the spectrum.

At the other end, is the image that is worked on the computer using software such as Illustrator or Photoshop, where the image does not have any materiality until it is finally printed as inkjet. Or, as mentioned, artists like Head who use programming itself. So between these extremes there is a whole range of approaches. Of course we mustn’t forget that originally it was only artists like Laposky, Franke or Cohen that were themselves programmers, or could work with technical assistance and were able to access the equipment, who could make digital prints.<sup>4</sup>

But what interests me, is the way that artists are now using digital as one aspect of their armoury and they are bringing it to bear on all the other technologies they know, it does not have to be

3

ibid. p.14

4

A recent exhibition at the V&A, *Digital Pioneers: Computer Generated Art & Design from the V&A’s collections*, 2009, presented this largely neglected field. Further information on these early pioneers can be found on <http://dam.org/timelines/artists>.

2

Coldwell, P. & Rauch, B. *The Personalised Surface* 2009, London, FADE Research p.13

exclusively digital.<sup>5</sup> This is certainly my approach, as I outline in the description of the making of *Lines and Branches*.<sup>6</sup>

**LAIDLER:**

Probably the most recent addition to the field of digital print technologies is 3D printing. The 3D printing process is a type of rapid prototyping that uses 3D modelling software and inkjet printing technology to build three-dimensional objects. The print process works “by depositing, fusing or solidifying material in successive layers, one on top of another, each layer corresponding to the cross-sectional shape of the object being built”.<sup>7</sup>

The technology’s relationship with the field of printmaking is self-evident, yet direct access to such expensive equipment remains an obstacle for the printmaker. It is also worth noting that within a university environment, rapid prototyping technologies tend to be part of engineering, architecture or product design departments rather than art departments. Collectively these circumstances appear to suggest that printmakers will have to wait their turn. However, the broadening possibilities that I previously mentioned may develop in far richer ways if printmaking programmes were to explore more collaborative and cross-disciplinary activity. I suppose if one was to take a few leaps and continue along this predominantly digital and cross-disciplinary route, would printmaking still be the most appropriate description for the resulting works, or “does a medium stay the same once it incorporates new technologies in its discourse?”<sup>8</sup>

<sup>5</sup> See *New technologies, New opportunities in Coldwell, P. Printmaking: A Contemporary Perspective* 2010 London, Black Dog Publishers

<sup>6</sup> *Lines and Branches* are set of laser cut woodcuts made by Paul Coldwell at the Centre for Fine Print Research, UWE Bristol, proofed and editioned by Paul Laidler, 2012. Further information on Coldwell’s work can be found on [www.paulcoldwell.org](http://www.paulcoldwell.org)

<sup>7</sup> Walters, P., Huson, D., Parraman, C., Stanič, M. (2009) *3D Printing in Colour: Technical Evaluation and Creative Applications*, Impact 6 International Printmaking Conference, UWE Bristol, UK

<sup>8</sup> *The Matrix: An Unstable Reality*, 28th Biennial of Graphic Arts in Ljubljana, Curators: Gülsen Bal & Alenka Gregorič, Petja Grafenauer, Jadranka Ljubičič and Tadej Pogačar [Internet]. Accessed 3 February 2011. Available from: <http://www.scuolagrafica.it/arts-news/2721/>

Earlier in the day, and on a similar note, we mentioned the more recent re-emergence of the crafts and the way in which analogue and digital technologies have become integrated within the making process – to the point where they are seamless. It’s interesting to think about what digital craft actually is, despite the fact that this definition is not new in itself. Is it craft as we have come to know it through analogue practices that simply adopt digital technology using the same sensibilities to make physical artefacts? Or is it the reverse, where one’s craft is through languages and processes that embrace and are synonymous with digital? Words like ‘embedded’, ‘augmented’, ‘dematerialised’ and ‘virtuality’ might begin to offer insights upon this strand of digital craft.

I wonder what the latter looks like, I’m not sure we have really seen a lot of it yet, although there are some indications emerging. Perhaps I’m referring to this idea of the ‘digital native’.

**COLDWELL:**

If one steps back and considers the model of the average artist, they generally have very little equipment and are investing more in their time rather than hardware. I just wonder how many artists have the technology available to them in order to do the kind of playing and experimenting needed to become familiar enough with the material and the technology, in a way that in the past one became familiar with pencil and paper, paint and brushes. Even in college, the amount of time someone could spend in the studio is very limited and time with equipment and specialist technicians is even more limited. So I wonder if that impacts on this whole technology debate? It has also been the case that artists get involved with technologies and processes once they become cheaper and therefore accessible. Certainly with large format inkjet, this was the case, coupled with the development of better inks and printers that could accommodate a wide range of papers and substrates, the conditions were right for artists to ‘play’. Maybe this creates the conditions for a digital native?

**LAIDLER:**

Also, the development of open source that is effectively returning the material of this technology back to the user. Previously the act of writing or accessing code was a very specialist field but it is becoming more mainstream now. I also understand that basic programming language is being taught in schools, so perhaps the next generation will be armed with knowing how to read, write and think about programmes – essentially demystifying this idea of the computer as a black box that is still prominent today.

COLDWELL:

The younger generation have been brought up with the digital. It's just part of their everyday language and experience and they take it for granted, as opposed to my generation, and to a lesser extent yours that are involved in translation; seeing the digital in terms of analogue equivalent or analogue standard rather than it being itself.

LAIDLER:

I wonder if it will affect their relationship to the physical world?

COLDWELL:

This is a good question; will they be allowed to stay with an object long enough to develop a kind of relationship with it? Many devices do not work after 5 years, so things like phones and computers have a limited shelf life. There is a built-in obsolescence that removes that long-term, intimate relationship previous generations have come to know with possessions.

This is evident in our changing relationship with photography as we move from analogue to digital. Our photographs are now stored in the memory of our computers. They are now both vulnerable to viruses, crashes or human error, as well as requiring constant updating or order to retain access.

LAIDLER:

As I previously mentioned, it's interesting to think that in some ways digital technology has removed our previous relationships with the photographic process and its printed image as the disciplines of photography and printmaking have become much closer due to digital print technologies. I believe the development of the Iris printer may have been the device that initiated this converging of disciplines in the early 1990's. The Iris printer was the first high quality, continuous-tone, photographic, digital inkjet print device that attracted attention from some of the earlier pioneers of the digital print studio in the USA — such as Nash Editions, Cone Editions and Adamson Editions. Interestingly, Graham Nash and Mac Holbert of Nash Editions predominantly adopted the technology from a photographic perspective whereas Jon Cone and David Adamson approached the technology from a background in printmaking. Briefly speaking the potential for high-resolution output attracted the photographers, whilst the possibilities to print onto a range of textured and heavyweight papers sparked interest from the printmaking communities. Although there were initial concerns over print longevity, many of these obstacles were overcome within the first 10 years or so.

Today both photography and printmaking share the same digital hardware and software tools to produce printed images, and whilst I have worked on a number of print projects with printmakers and photographers, I still find that the sensibilities and discourses of the two disciplines are very much intact.

It's funny you should mention the changing relationship with photography, as despite having the possibility to take infinitely more shots with a digital camera, I personally have become more and more conscious of the extra time that is needed to view and edit hundreds of images. I also never really took to analogue photography, it was only after I had started using digital photography that I developed a new found curiosity in the analogue photographic process. In this sense, my analogue interest developed through digital technology.

COLDWELL:

What I miss is the delay and anticipation as the analogue film was processed and printed. Digital photography now gives immediate recall, I suppose photography in some way is about the present, but is now embedded within the present, whereas it used to be about the present but embedded in the past.

LAIDLER:

We are witnessing first hand how photography is evolving as a medium and an experience. As we mentioned earlier, digital technologies would appear to be the catalyst for this transition or enhancement that is taking place, especially when considering the potential to render the photographic image from 2D into 3D using scanning and rapid prototyping technologies.

In the sculptural works of Robert Lazzarini the appearance of three-dimensional virtual space is made within the physical rendering of his distorted everyday objects. The uncanny aspect about this work is when the sculptures are photographically recorded — in that the physical distortion within the sculpture now creates a perceptual distortion as a photograph.<sup>9</sup> The actuality of the sculpture and its photographic image creates an oscillation between virtual and real space, and digital and physical appearance. In some ways it prompts a mediatory experience of the real or the photographic aspect of representation that I understand is something that you draw upon in your work?

9

The artist Robert Lazzarini's website, [Internet]. Accessed 1 November 2010. Available from: <http://www.robertlazzarini.com/>

**COLDWELL:**

Well whilst I am interested in the way that photography moves incessantly towards a greater and greater fidelity, in my own work I am moving in the opposite direction, toward the use of reduced halftone images, where the information is minimal and the photographic is degraded.

**LAIDLER:**

I am more obviously involved with the language of digital, and here there is a clear link to science fiction. I have found myself reflecting upon this in my own practice especially, and considering how environment has an impact upon the type of artwork you make. I actually remember the artist Neetah Madahar whom I was helping to produce a digital print, passing a comment that some of my work had a technological and science fiction feel to it. I remember considering this for a moment, then looking around at the digital studio that the work had been produced in. In this instance, the studio at CFPR was a clinical space, housing uniform structures that are essentially constructed from plastic and aluminium surfaces. Beneath the surface each device conceals its function through an interconnected network of electric circuitry that is accessed through the pushing of buttons and reading of surface displays. So without really thinking about it, I replied that it seemed inevitable that I would make the kind of work I do as I practically work on the bridge of the Star Ship Enterprise.

**REFERENCES**

- COLDWELL, P. *Printmaking: A Contemporary Perspective*. London: Black Dog, 2010.
- COLDWELL, P. & RAUCH, B. *The Personalised Surface*. London: FADE Research, 2009.
- JÜRGENS, M.C. *The Digital Print*. London: Thames & Hudson, 2009.
- The artist Robert Lazzarini's website, [Internet]. Accessed 1 November 2010. Available from: <http://www.robertlazzarini.com/>
- The Matrix: An Unstable Reality*, 28th Biennial of Graphic Arts in Ljubljana. (2009) Curators: Gülsen Bal & Alenka Gregorič, Petja Grafenauer, Jadranka Ljubičić and Tadej Pogačar [Internet]. Accessed 3 February 2011. Available from: <http://www.scuolagrafica.it/arts-news/2721/>
- WALTERS, P., HUSON, D., PARRAMAN, C., STANIĆ, M. (2009) *3D Printing in Colour: Technical Evaluation and Creative Applications*, Impact 6 International Printmaking Conference, UWE Bristol, UK

**CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS**

The images in this article are placed in its Portuguese version.

Figure 1: Paul Laidler *Murmurs from Earth*, Laser engraving in Black Somerset Paper, 2012.

Figure 2: Paul Coldwell proofing *Lines and Branches* at UWE, Bristol 2012.

Figure 3: Paul Coldwell. *Lines and Branches*. Relief print from laser cut woodblocks, 2012, 56 x 76cm.



PAUL COLDWELL: Professor in Fine Art at the University of the Arts London. He is a printmaker and sculptor and has written widely on printmaking including the book, *Printmaking: A Contemporary Perspective* published by Black Dog Publishers in 2010.



PAUL LAIDLER: Research Fellow working in the field of fine art digital print at the Centre for Fine Print Research within the University of the West of England, Bristol. As a researcher, artist and lecturer Dr Laidler's activities cover a broad spectrum of interests within graphic orientated practices.



## IN VALÉRY'S *POIESIS*, THE VERTIGO OF THE DIGIT, MEMORY AND FORGETFULNESS

Eduardo Vieira da Cunha

Translated by Gabriel Egger

**ABSTRACT:** The article presents a parallel between the processes of making art based on Paul Valéry's *poiesis*, and attempts to establish a parallel between the digital models of decomposition and unfolding of the digital image and the weaves of simultaneous elements that occur in the process of making art. It seeks, in the dialectic relation between memory and forgetfulness, gaps and holes to deal with a process of artistic mutation.

**KEYWORDS:** Memory. Forgetfulness. Photography. Digital image.

Paul Valéry (1871-1945) passed away long before the beginning of the digital era, but his thoughts are impregnated with foresight to some of the key issues developed by the concepts of multiple, repetition and memory, besides other theoretical elements present in the particularity of the digital image and new technologies in art. For Valéry, the very meaning behind the making of art — *poiesis* — involves language as both substance and medium (Valéry, 1938). The repetition, imitation, recompositions and unfoldings, the tools, the data of culture and the medium, procedures, instruments of creation, objects of the study of *poiesis*, wind up finding a surprising parallel in the model of numbers and data of the digital era. Don't the multiple elements present in the invention and elaboration of poetics anticipate the repetitions, codes and calculations of a language that ultimately remains connected to form?

It is not difficult to associate the process of creation, as epistemological and semiotic structure, to the severe numeric plots of the digital image. They both involve the simultaneous possibility of data analysis, which has its source in an archeology of knowledge, of memory. However, I do not intend here to suspend from Valéry's huge dimension of thought this similarity of models between the plots of *poiesis* ("the art of doing") and the digital model of the

grid. It is in the repetition of the multiple, in memory and the imminent possibility of its loss — forgetfulness — that the parallels and similarities can be found. I attempt to draw a correspondence of the characteristics that specify the digital age within the substance of spirit of Valéry's poetry.

Numerical plots, vertigos of abstract signs, repetitions and codes. The multiple variations of graphical scores and the colors of combinations and models cause a rupture between silver image and digital image. Mathematized and calculated in repetitions and associations, the digital image is structured in a way that allows the simulation and modification of parts of an image's whole. Aren't these the particularities that caused a crisis of the document, of its supposed veracity as witness? Dominique Baqué speaks of contemporary photography as an "iconic device", because the advent of the digital allowed the emergence of complex devices of manipulation and presentation of the image. This implied in the emergence of a new aesthetics, based on the failure of the testimony of History and the absence of documental authenticity (Baqué, 2002, p. 38-41). According to the author, this element opens an era of suspicion on the image as a document of collective memory. It also opens way for an individual, involuntary memory, much appreciated by Marcel Proust (1995) and to the resulting fictionalization of photography by art. The artist using new technologies works with mathematical codes which he replicates, combines and organizes, manipulating them in a language that remains connected to form, but works disregarding the real as a commitment of model. Digital images can be decomposed, recomposed, modified, and falsified, always in strict observance of mathematics. It is a rhythmic movement that relies on memory; the powerful memory of the machine. And here lies the factor of lack of commitment with the factual, with collective memory. Could the liberation of the image from the chains of collective memory in the direction of personal recollection indicate its double face: of a potentially positive forgetfulness, as Valéry mentioned?

### CURATIVE FORGETFULNESS AND THE DIGITAL WAVE

The lapses that roam around the digital image like a threat are the risks of imminent memory loss. The involuntary deletion, be it by human error or power failure or a failure in a machine's memory storage device, as would occur with the fire risk in a large library, bring upon this counterpoint. They are elements also present in the dialectics of the poetic experience that work against forgetfulness and at the same time in the possibility of relying on forgetfulness to be able to create. Alongside his poetic body of work, Valéry presents

a large critical work on memory and forgetfulness. According to Harald Weinrich, Valéry played all his life with the idea of drawing a wide memory theory to study the laws of the mysterious ability of remembering and establishing the frontiers with the possibility of forgetting (Weinrich, 2001, p. 202-203).

Weinrich selects some elements of Paul Valéry's *Cahiers*, which represent this critique of memory in the image of a parrot (in French *perroquet*). The bird is presented as a foolish animal, but possessing an extraordinary memory (like a machine). And if it has the astuteness and virtuousness of repetition, it is also synonymous of a critique to the same vice of repetition. The author emphasizes that Valéry apparently hated the repetition of grandiose words such as "spirit", "personality", "hope", "universe", "nature", which we use in speech and writing many times without thinking. And he stresses that the forgetfulness of these empty repetitions would bring about a chance to free the memory of useless content, in a process of curative, utilitarian forgetfulness, opening the way for intellectual creation. Couldn't a comparison be established here among silver photography's testimony of history (collective memory) and the fabricated recollection of digital photography, emerged exactly from the forgetfulness of the need to repeat history?

In *L'Idée fixe*, Valéry interprets Daniel Defoe's famous character Robinson Crusoe. For Valéry, Robinson did not lose only his possessions and objects of civilization in the shipwreck episode or in the deserted island where he had to live. By effect of an enormous wave (the analogy with the "digital wave" is mine), the character loses part of his historical memory. And for Valéry, it was only when unburdened of so much of his memory's useless content that Robinson could reconstruct culture, with much superior limits than the old culture he previously possessed. Only then could Robinson find his memory, in an island, inside his renovated mind; by forgetting in order to restart life in his island.

#### SURFACES OF PROJECTION AND INSCRIPTION: THE SKIN, THE SAND, THE RUINS

Inscriptions in the sand, on the surface of the skin, waves. Metaphors of photography faced with new technologies, the same employed by Valéry. *L'Idée Fixe*, written in 1932, also brings a dialogue between a young man and a physician he meets in a sandy beach. Here Valéry writes a sentence that would become famous, always reminded in the so-called surface arts, like photography: "*Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau*" ("the most profound thing about people is their skin"). Scars, surfaces of inscription and

outbursts, sand — elements of memory, photography and forgetfulness. We obviously cannot revoke collective memory, forgetting the cultural relevance of history, as many times we cannot erase scars from the skin. Even by retouching, either epidermal or analogical. Maybe we could erase the marks of the digital image without leaving traces. But wouldn't the overwhelming "weight" attributed to silver photography (of photojournalism from the era of the photographer - hero-witness) as formative image of history, with its heavy burden of reestablishing collective memory, be lifted from the shoulders of photography with the advent of the digital era? Writing on the sand, or in fragile layers of sand, is a possible metaphor of digital photography and forgetfulness. The artist's personal recollection would be formed between amnesties and amnesias, grids of combination and recombination of memory and forgetfulness.

Ruins in the desert. We can establish a relation between deletion, the ruins of collective memory, and the possibility of the dream, the change, the reaction of a private recollection that represents the making of a work of art, bringing again an idea so dear to Valéry. A deletion that restores as it offers a rediscovery of something. When something that was written on paper or sand is erased, it is deleted. Thus, the delete button has become one of the most important buttons in the computer. But woe to us if it is used in the wrong moment. Loss is the grave, the black hole. It is the death of the intellectual work in the tomb of forgetfulness. And here is where the double face reveals itself: the technique to overcome it and the critique in wanting to overcome it. Man needs to combat and at the same time rely on forgetfulness. Contradictory duplicities, like building/destroying. Weinrich teaches us that Lethe, goddess of memory and forgetfulness, was a Greek deity, and like all deities, was ambiguous to her relation with mankind. There is, therefore, a positive forgetfulness, in many aspects similar to Friedrich Nietzsche's (1844-1900)<sup>1</sup> healing forgetfulness. Therefore, an enlightened forgetfulness can exist. For Dante, hell was destined for the sinners that forgot God. But images, like photography, can be neither too dark nor too illuminated. Too much light damages memory. In the Divine Comedy, the contents of memory are conceived mnemonically — images placed in certain places. For Simonides, the artist of memory is someone who establishes a fixed constellation of places. An ordinate sequence of content transformed into images resides in these places. The artist of memory needs to invoke a series of images from memory. Therefore, this art always acts within

<sup>1</sup>

Friedrich Nietzsche, *Extraneous considerations*, quoted by Weinrich, 2001, p. 178

a landscape of memory, and in this landscape, everything that needs to be remembered has its specific place. Only forgetfulness has no place there. But forgetfulness for Dante can be a redeemer, for it “removes from our memory the sins committed”. The souls in purgatory rely on forgetfulness — an amnesty from God.

Sand, desolate places, places of deletion. Jorge Luis Borges (1899-1986), in *Babel's Library*, also anticipates the advent of the digital age. Couldn't such library, with its infinite knowledge as imagined by Borges, be analogous with the internet's vast domain of storage and sharing of memory? But for the Argentinean writer, forgetfulness is materialized in the time that slips away. His favorite symbol is the hourglass, in whose river of sand can also be read the incantation of Lethe's torrent, the river of forgetfulness. The sand clears the content of memory. Sand is the dust that transforms earthly things into nothing, into nobody.

For philosopher Immanuel Kant (1724-1804), too much memory represented little discernment. It is a fact that some sciences depend more on memory than others. But for Kant, the critical philosopher feels better in forgetfulness than in memorizations. Doesn't the use of memory devices and interactive mechanisms of new technologies, like digital images, represent, in this sense, a phenomenon of rupture, freeing the artist from the need to rely on memory, leaving his imagination closer to a state of creative disengagement? The advent of new technologies could thus allow a return to Valéry's concepts of *poiesis*, redefining the phenomena of elaboration and making of art, in an era of ruptures of the symbols of collective memory, in favor of a hiatus of the artist's private recollection.

#### REFERENCES

- BAQUÉ, Dominique. L'ère du soupçon. *Art Press*, Paris, n. 273, p. 38-41 [-dossier photo], 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *La Biblioteca de Babel*. Barcelona: Emece, 1993.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: Du cote de chez Swann: Combray* (tome I). Paris: Seuil, 1995.
- VALÉRY, Paul. *L'Idée fixe*. Paris: Gallimard, 1966. (Col. Idées)
- VALÉRY, Paul. *Introduction à la poétique*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1938.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.



#### EDUARDO VIEIRA DA CUNHA:

Master of Fine Arts at City University of New York (1990) and Doctor in Plastic Arts at Université Paris I Panthéon-Sorbonne (2001). Professor of Plastic Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Institute of Arts, Graduation Program (PPGAV/IA/UFRGS), and researcher at the CNPq research groups Expressions of the Multiple: Images and Reproductive Mediums of Creation and Artistic and Documental Dimensions of the Work of Art.



## ANACHRONISTIC DYSTOPIAS: CONSTRUCTIVE TENSIONS BETWEEN DIGITAL AND ANALOG IMAGING

Flavya Mutran Pereira  
Jander Luiz Rama

Translated by Gabriel Egger

**ABSTRACT:** The processes of constructing images that take the intersection as artistic strategy encompass much of the current production in the visual arts. This article discusses the recent productions of Flavya Mutran and Jander Rama, whose practices move between the anachronisms of the processes of analog image production and the dystopian vision related to advances in digital images. The transition of these productions through printmaking, drawing and photography raises questions about the stresses and displacements of the subject in contemporary art, caused by the clash between old and new technologies.

**KEYWORDS:** Anachronism. Dystopia. Analog image. Digital image.

### INTRODUCTION

The intersections that cause tension in visual arts can be presented in several different ways, and one of the possibilities is in the frequently antagonistic relation between new and old technologies. This is possible through the temporal concomitance of several languages and supports derived from different periods of humanity. However, the regular and even more accelerated emergence of new image production mediums does not necessarily replace or void the previous techniques. Paulo Sérgio Duarte affirms:

As always in the history of art, when examining techniques, it is best to coordinate in the investigation a system of simultaneous coexistence of several languages derived from mediums of different ages with their specific problems than to think exclusively in an axis of replacements in which the old is always surpassed by the newer. (Duarte, 1999, p. 6)

The scientific and technological development applied to the market follows this logic of image production primarily connected to more efficient mechanisms of image diffusion. This is not the logic of visual arts, given that in art, all mediums become possibilities. Concerning this idea, Duarte also affirms that:

It is suitable to insist that every “evolutionist” perspective of art, when explaining the development at the light of the inevitable progress of science and technique, does not account for its historical dimension, much more complex than the simple unfolding of technology in the axis of time. (*idem*, p. 6)

Taking these issues under consideration, this article is about two different productions that are, however, similar in their research of hybrid processes of image construction. From digital impersonality to the marks of manual operations, the image is located outside of time, emphasizing the anachronistic content of these productions.

### (IM)PROBABLE: BETWEEN TECHNICAL DESIGN AND PRINTMAKING, BY JANDER LUIZ RAMA

The series *(im)probable*, part of a research I have been developing for my masters in visual poetics (PPGAV/UFERS), has an intersection of languages, belonging to two different systems. These systems are industrial technical design and printmaking. Between them there is a tension between the digitally produced image (the technical design made through CAD)<sup>1</sup> and the analog image of printmaking. The focal point that potentiates oppositions and tensions among systems is given basically by the use/non-use of machines. Historically, blueprints and technical manuals have undergone several printmaking techniques, such as woodcut, metal engraving, lithography and heliography. This occurred due to the need to produce several copies of a blueprint for industrial purposes or due to the proliferation of manuals. In the transition of analog to digital, the machine assumed a preponderant role as image production tool. Machines overflowing with electromechanical, electrical and digital devices have generated gradual ruptures, finally leading to technical design being completely produced by digital tools and electronic printing processes. It is currently inconceivable to produce designs for engineering and architecture manually.

<sup>1</sup> Computer-aided design is the generic name of computer systems used in engineering, geology, geography, architecture and design to assist in projects and technical designs.

My interest in technical design (see figure 1) came from academic and professional experience. With technical training in industrial informatics,<sup>2</sup> having worked some years in the area, and having studied mechanical engineering, I wound up assimilating industrial technical design as a cognitive language and potentially poetic language. And printmaking emerged as a second interest, mainly in what lacks when dealing with the production of digital designs: time, artisanality and imprecision.

In *Implant for civil construction* (see figure 2), one of the works in the series *(im)probable*, the process begins with the construction of images through a CAD software and image editors. Some of the drawings that compose the project, such as the human figures, are made freehand and later digitalized. With the graphical elements finished and the blueprint ready, the later is printed inversely, a necessary part of the printmaking process. The printmaking technique used is linocut.<sup>3</sup> The inverted image is then transferred manually to the rubber mold with pen and carbon and then furrows are created with the gouge following the drawn lines. The following steps are respectively inking, using a rubber roll, and paper printing, through continuous movements of a wooden spoon, using the manual style of Japanese printing. Thus, at the time of the printing, the visual result is a board with white lines generated by the furrows.

In the works contained in this series, figuration and graphical elements such as lines, hatches, points and traces are brought from technical design and added up to the subtleties of the textures and marks left by the analog printmaking processes, more specifically linocut. Visually, in this case, printmaking does not contribute to the traditional game of dark and light, but with the textures and marks of the tools themselves of the printmaking and printing processes. Therefore, the analog printmaking process added to the digital image produced via CAD end up uniting the artisan and the engineer.

The artisan is antagonist to the engineer. The first deals directly with the reality of nature, with concrete objects. The second makes mental conceptions, dealing with abstract objects (Simondon, 1958, p. 107). Between manual operations and purely mental conceptions there

2

A technician in industrial informatics is educated and trained to work in companies in the areas of project, implementation and maintenance of industrial control equipment.

3

Linocut is an image reproduction technique in which the drawing is engraved (hollowed) in a plaque that resembles an eraser using gouges (small chisels) as tool.

is a place of tension for the subject. In a first moment, the role of the engineer is preponderant. In a second moment there is an extension of intellectual attitude, given by a commitment to manual operations, which lead to another experience of time, completely different than the previous operation. The artisan deals directly with matter, suffering the reaction of tools and the material used. The printmaker is an artisan. On the other hand, the engineer applies scientific knowledge, geometry, mathematics and physics in projects and ideas that purely permeate the mental operations.

But the intersection cannot be resumed to the field of techniques. In these works, intersections also occur in the field of figuration, mainly in the insertion of the human figure in the midst of the standardized codes of technical design. The human figure is a completely strange element to mechanical technical design, even when related to the design of human bone prosthetics. In these works, human figures and anatomic parts are not simply juxtaposed to mechanical figures, but are an integral part of the poetic, resonating with the intersections between artisanality of (biological) printmaking and (technological) digital image. The anatomic elements follow a descriptive logic of the traditional illustrated anatomy books. They are illustrations with some degree of detail that are a graphical synthesis of organs and anatomically classified parts. Thus, the cyborg<sup>4</sup> myth emerges as a hybrid subject between machine and biological being. The figure of the cyborg, hybrid, synthesizes the current nature of images:

[...] undoubtedly, digital art is above all an art of Hybridization; hybridization of the constitutive forms of an image always in process, between two possible states — dimorphic, metastable, self-generated. Hybridization between all images, including optical images, paintings, drawings, photography, film and television, from the moment they are digitalized. (Couchot, 1999, p. 46)

These image producing intersections can be in the core of issues related to the subject, the subject of art. The antagonistic positions between engineer and artisan can be a place of transit between experiences and feelings. Even possessing the advantage and access to computerized image production, I do not disdain the analog operations in my production, taking advantage of what each one offers, mainly for the possibility of experiencing two moments. In

4

A cyborg is a cybernetic organism. In other words, it is an organism gifted with organic and cybernetic parts, generally for the purpose of increasing capabilities with artificial technology.

the omnipresence of assuming two roles — the place of the hybrid — I find a place between manual and technological, between man and machine.

(IM)PERFECT: SIMULATED IDENTITIES OF THE *BIOSHOT* SERIES, BY FLAVYA MUTRAN PEREIRA

The variety of techniques and resources currently available for all sorts of photographic image manipulation — even by someone who does not dominate the language — has become a fact. Dozens of free software solutions, games and apps are network shared as artifices of the multimillionaire market of digital photography to attract new users from all layers of society. At the same time in which digital processes have brought innumerable advantages and advances for the circulation of information in our time, one can also notice certain melancholy among lovers of photography in face of the imminent danger of disappearance of traditional processes, today replaced by new mediums and uses of the digital era.

The number of adepts of analog photographic processes is growing, clubs and research groups are established, within and outside the academy, interested in daguerreotypes, pinholes, lomographs, polaroids and so many other traditional supports derived from the artisanality of the author. This tendency seems to confirm a common movement in periods of great social and technological advances, in which techniques in disuse or past aesthetics are recovered as a way of rehabilitating or inventing traditions.

For Marshall McLuhan, there will always be pockets of resistance to technological advances in several fields of knowledge, for “all new technologies bring on the cultural blues, just as the old ones evoke phantom pain after they have disappeared” (McLuhan, 1971, p.16). There is in fact a sort of phantom pain that spreads out as a reflection of the change in usual procedures, as if they were part of the body itself. At the end of the first decade of the 21<sup>st</sup> century, not only languages, machinery and photographic products of the past are recovered, but certain aesthetic styles have also been incorporated in digital tools that simulate these “body parts and phantom pains” mentioned by McLuhan.

A good example is the free software available in *yearbookyourself.com*, which inspired the image series *Bioshot*, which I developed for my masters in Visual Arts at PPGAV/UFRGS (2009-2010), during the research *Past perfect of moving territories*. The series was produced using software that enables digital manipulation of black and white portraits of 52 human types characterized by the period between the 1950s and the 2000s. It is an online gallery with male and female profiles disposed in the site as if they were costumes or masks for the user to play around with, changing their own appearance — or

of someone else —, generating different racial, temporal and gender combinations simply by feeding the app with the image of a face that fits the models.

I explored the potential that such apps have as fictional and recreational tools, helping the user to reinvent his/her own personal trajectory, in the (dis)simulation of identity, sexuality, social condition and even biological inheritance.

The idea of an interrelation between the photographic self-portraits and the notion of territory of subjectivity that is established from the use of the picture associated to its exhibition in the internet became evident, given that the use of programs such as *yearbookyourself*, besides confirming this “retro” fever of the first decade of the 21<sup>st</sup> century, confirms the desire of self representation and self-inclusion of the individual in the public sphere, known as Web 2.0.<sup>5</sup>

I consider the digital files of the *Bioshot* series as multiples that can be worked according to the size and type of expository material. I produced a total of 156 digital molds that unfolded into several supports, from digital photography amplified in metal paper, to etched photogravure prints,<sup>6</sup> until finally reaching plots in adhesive stickers applied to mirrors. They are hybrid images, fruit of the combinations that simultaneously suggest the forgetfulness and remembrance that rewrites old themes in a new way, and vice-versa. The images resulting from this series also typify the current disengagement with the traditional documental and evidentiary value of photography, and are presented as a way of subverting the canons of honorific portrait.

For Edmond Couchot, photography causes a change in the general model of representation. The digital era is not anymore about figuring the visible, but what can be modeled. Therefore, at each new unfolding of the series, these faces without organs and with a phantasmagoric appearance became modelable simulations that gave visibility to the exercise of faciality (*visagéité*) proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari. For the authors, the face is a

<sup>5</sup> The expression Web 2.0 is used to refer to the internet's new stage of evolution, in which the main difference is that user himself “commands” the actions of content and information sharing.

<sup>6</sup> Granted with a Capes scholarship during my masters at PPGAV, UFRGS Institute of Arts, I carried out a teaching internship in the class *Graphical process lab*, under the guidance of Professor Maristela Salvatori. In this period, I was able to experiment hybrid processes that mixed photography and printmaking, applying *Bioshots* in electronic circuit boards through etching.

true territory of mobility that migrates according to flows of iteration and social tension. The *Bioshot* experience simulates in practice the hypothetic diagrams of Deleuze and Guattari, through the “white wall — black hole” exercise generated by the complex machine of faciality.

Only on your face and at the bottom of your black hole and upon your white wall will you be able to set faciality traits free like birds, not in return to a primitive head, but to invent the combinations by which those traits connect with landscapity traits that have themselves been freed from the landscape and with traits of picturality and musicality that have also been freed from their respective codes. (Deleuze; Guattari, 1996, p.59-60)

#### FINAL CONSIDERATIONS

In each step of the creation process of the experiences here presented, it becomes evident that the choices of material, themes and forms of presentation were not done merely because of technical issues, but were motivated by fabulations of another order, of mental, almost organic nature.

The mixtures of languages and procedures — automated or manual — have overlapped and shuffled during the process of each research, and both are part of this intricate miscegenation that characterizes the coexistence of languages in the contemporary scene. Although the choices of each artist have been conducted by the friction between the extremes of analog and automated languages, each of them was determined by a cultural positioning, structurer of the discursive practices that define the roles of each artist within the arts system. This clash between old and new technologies is many times inserted in a dystopia of technological advances. The impersonality of digital images, portraits and other computerized creations generate nostalgia in regards to past technologies (manual, analogical) and that somehow seem more human.

The (im)probable and (im)perfect are some of the paths of research in arts, true speculative territory resulting from the combination of new and old ways of (re)inventing a place to deal with this unrest caused by the atavistic struggle between man and machine, between the body, the face and their representations.

#### REFERENCES

- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero: rostidade. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p.28-57.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *As técnicas de reprodução e a idéia de progresso na arte*. [online] Available at: <<http://eavparquelage.org.br/revista/paulosergio2.htm>>. [Accessed: Feb. 2012].
- MCLUHAN, Marshall. *Guerra e paz na aldeia global*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- NOVAES, Adauto. *Apologia da Preguiça. Folha de S. Paulo*, São Paulo, July, 2011.
- SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

#### CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS

The images in this article are placed in its Portuguese version.

Figure 1: Jander Rama. *No title*, 2011, technical design of mechanical parts, nankeen and digital print on paper, 30 x 42 cm

Figure 2: Jander Rama. *Implant for civil construction (part 2)*, 2011, linocut, 78 x 55 cm

Figure 3: By putting together pictures with typical poses of documents or commemorative albums — mainly the pictures whose style became popular during the second half of the 20th century —, I question to what point the portrait is a fictional construction, albeit historical.

Figure 4: Examples of experimental deployments of *Bioshot* molds in several supports. To the left, digital mold in JPG as reference image for the photocopy, which in turn serves as mold for the photogravure in electronic circuit board by etching process to the middle; to the right, the first proof printed in paper and, finally, the image printed in adhesive sticker applied to a mirror.



FLAVYA MUTRAN PEREIRA: She was born in Pará and is a doctoral student in Visual Poetics at the UFRGS Visual Arts Graduation Program. The series *Bioshot* is part of her masters research *Past perfect of moving territories*, developed at the same university and awarded with the XI Funarte Marc Ferrez Photography Award in 2010 in the category Research, Experimentation and Creation in Photographic Language. She participates in the research group Expressions of the Multiple (UFRGS-CNPq) and performs in art and communication since 1989. She currently lives in Porto Alegre and can be contacted at [flavyamutran@gmail.com](mailto:flavyamutran@gmail.com).



JANDER LUIZ RAMA: He is a visual artist currently doing his masters in Visual Poetics at the UFRGS Visual Arts Graduation Program. He took part in the 9th Jataí National Exhibition in the State of Goiás, 2010; 40<sup>th</sup> IBEU Novíssimos Exhibition, Rio de Janeiro, 2010; 5<sup>th</sup> Latin Eye National Printmaking Biennale, São Paulo, 2011; XIII Goethe-Institut Competition, Porto Alegre, 2012. He was mentioned at the XX Atibaia Art Meeting, São Paulo, 2011 and was nominated for the V and VI Açorianos Award, Porto Alegre, in the Printmaking category, with the solo works *(im)probable*, 2010, and *Man-Machine*, 2011. He participates in the research group Expressions of the Multiple (UFRGS-CNPq), currently lives in Porto Alegre and can be contacted at [jander.rama@gmail.com](mailto:jander.rama@gmail.com).



**HANDBOOK OF IMAGINARY PLACES: LANDSCAPE, PROCESS, TECHNIQUE AND FICTION**

Paula Almozara

Translated by Gabriel Egger

**ABSTRACT:** The text discusses issues related to the poetic construction of the series of works entitled *Handbook of imaginary places*, product of the institutional research project “landscape-path”. It also presents a report on the processes resulting from hybrid connections between languages and the use of elements of location technologies from ideas that establish a dialogical relation between imagination and reality, in which fictional and documental elements are used to build new possibilities of perceiving and relating with the landscape.

**KEYWORDS:** Landscape. Graphic processes. Technique. Imagination. Fiction.

*Handbook of imaginary places* is a poetic production comprised of several series of works, presenting the hybrid connections among languages such as printmaking, audiovisual production, photography and elements present in geographic location technologies.

The idea behind the *Handbook* is to propose a “visual” reflection on the fragmented way we relate with space and landscapes, and how contemporary travel and location mediums determine micro-fictions, which establish possible layers of history and memory in the building of landscapes.

*Handbook of imaginary places* was initially an experimental process with graphic and audiovisual productions characterized by the use of geotechnological references; in other words, it used the visuality present in certain technological devices, such as maps, GPS coordinates, etc., to create imaginary places, based on the assumption that:

For a landscape to exist, “nature” is not enough; a point of view and a spectator are necessary; a story that gives meaning to what is seen and experienced is also necessary; therefore,

the separation of man and world is consubstantial for the landscape. However, it is not about a complete separation, but an ambiguous form of relation, in which what is seen is rebuilt from memories, losses, our own and others’ nostalgias, that refer some times to extremely wide periods of human sensitivity, and other times to ephemeral fads. The landscaping view is the view of the exiled, who knows his radical strangeness with things, but remembers, or rather builds a past, a memory, a meaning. (Aliata, 2008, p. 12)

The art strategy action in the *Handbook of imaginary places* therefore combines fragments of real and fictional experiences that, connected, reinvent and restructure the formal possibilities of representation of a subjectified place—space.

In this process of poetic construction is a questioning that rests on the power of information and location systems — power that exercises a fascination with the instantaneous way in which data is processed — and the access to these technologies due to the integration of GPS on mobile devices such as cell phones, tablets and cameras.

Generally speaking, to a greater or lesser extent, technological devices are present in the relation between landscape and displacement, substantiating the way we locate or interact with a given space. In several moments in history, the use of technology in the process of comprehension and constitution of mankind’s geographical repertoire can be clearly observed. Maps, geographic and stellar charts, compasses, sextants, invented and built on the impulse of conquest and knowledge, have paved way not only for the great (and real) maritime discoveries, but have also built an increasingly domesticated and millimetrically scanned perception and relationship with the world.

One of the dramas of contemporary world is that Earth has been “denatured” and man can only see it through his measures and calculations, instead of letting its sober and vivid words be read. Our civilization and science many times abandoned to vulgarity have multiplied the number of beings deprived of all provincial

vigor, prudent and energetic wisdom that comes from the daily contact with the plane, the shed or the billow, the natural rhythm of life in the midst of things. (Dardel, 2011, p. 96)

Maps, compasses, GPS, electronic devices and other technical elements are used in the *Handbook of imaginary places* as reference to the “denatured” or “domesticated” contemporary way of life, and thus are purposefully represented with the intention of changing its trajectory in the cultural and historic landscape. Considering this, the works seek to corrupt the utilitarian use of these technical devices, depriving them of their original functionality and provoking new possibilities in the threading among forms, signs, images (Bourriaud, 2009). Based on these assumptions, the work process determines that all devices can be manipulated to offer possibilities of an aesthetic approach, in which truth does not relate to a factual situation, but to a situation linked to imagination.

The first production contained in the *Handbook of imaginary places* is *Point X/Map | Map/Point 0* (figure 1), a diptych produced in 2009 with the use of digital photography.

The cut, edition, deletions and blurring in the work suggest that something needs to be filled by the observer. The images determine a situation in which the *Handbook* does not make a pact with reality, but causes its displacement and discusses the visual and conceptual relations between spatial localization and technical elements, which we use to put in practice our meaning of path and displacement. The idea is to provoke a clash between the use of these mediums and our own relation with the processes of spatial orientation.

The pictures used are indications of location markers (mark X, map, point 0): they are deliberately unfocused and when seen up close are unintelligible; in order to fully perceive the images it is necessary to see them at a certain distance. Thus the function of the “map” and guidance points — which is to approximate, inform, guide — is eliminated and another notion is added; one that causes a withdrawal and disorientation due to the blur, in which the set is only comprehensible when seen panned out, which forces a distant observation of the work for the images to fully form.

Thus, the conversion of functional meanings into poetic-conceptual meanings is also present in the work, and the installation proposes visual noise caused by the frame box’s black frames, in a formal reference to the creases on travel maps.

Another production in the *Handbook of imaginary places* is entitled *Imaginary places*, a sequence of images based on fictitious places with reference to the book *Dictionary of imaginary places*, by Alberto Manguel and Gianni Guadalupi (2003).

The material execution of this work is based on the use of graphic prints, photos and digital image manipulation, which are transferred on PVC plates. Again, the conclusion of the montage emphasizes each module as a “fictitious document” due to the use of frames and *passepapouts*, in which the images are exposed in a wall installation (figure 2) presenting materials traditionally linked to the exhibition of cartographic or archival documents.

The use of graphic processes is based on the historical connection that these mediums have established with geographic documents, such as, for example, the several printmaking techniques, broadly used in the publishing of geographic documents, which characterized it as a strategic and fundamental element in the dissemination of cartographic information throughout the centuries.

The images that compose the first set of *Imaginary places* (figure 3) are visual representations of the entrance of Erewhon — fictitious land from Samuel Butler’s homonymous book published in 1872. Erewhon is based on an anagram proposed by Butler from the word *nowhere*. The access to this land is described in the *Dictionary of imaginary places* as “the gorge of a river that descends from very cold mountains” (Manguel; Guadalupi, 2003, p. 143). Thus, the work was elaborated based on an iconographic research of several version of the “entrance” described in the book.

At first, eighteen images were captured in the internet and treated in *halftone*, using high contrast to eliminate significant traces of the reference. The images were chosen for their visual characteristics similar to “postcards”: they present certain traces of inhospitable landscapes, later reinforced with digital manipulation.

The image treatment sequence undergoes a graphic process, the conversion of the digital file to laser print on paper, which is then manually transferred to a hard PVC sheet. The technique uses acrylic resin as active agent for overlaying the image on the support, a hard hygroscopic sheet, allowing the resin coated image to stay impregnated on the PVC without dimensional instability.

This transposition movement can be controlled in order to promote a precise decal or certain deletion of the image. However, the incorporation of fortuities and accidents that generate flaws in the original image is preferable.

These flaws emphasize a type of “translation” process the image goes through. In the rhythm of procedures that begin with the photograph, the “data of reality is contaminated by an infinity of possible variations due to the digital treatment that tosses them to fiction’s side” (Rey, 2010, p. 118).

An installation deployment of the previous work, the second set of *Imaginary places* can be contextualized as a sort of work in

progress, in which new elements are incorporated at each exhibition. It explores the premises of an ever-changing flow of elements, creating visual citations through form, similar to how the city of Ersilia (Calvino, 1990) is described in *Dictionary of imaginary places* (Manguel; Guadalupi, 2003, p. 142-143).

A city of changing location, where in order to establish the relationships that sustain the city's life, the inhabitants stretch strings from the corners of the houses, white or black or grey or black-and-white according to whether they mark a relationship of blood, trade, authority, or agency. When the strings become so numerous that one can no longer pass among them, the inhabitants leave; the houses are dismantled; only the strings and their supports remain.

The inhabitants then rebuild Ersilia elsewhere, weaving a similar pattern of strings which they try to make more complex and at the same time more regular than the other. Then they abandon it and take themselves and their houses still farther away.

Thus, when travelling in the territory of Ersilia, a visitor will come upon the ruins of the abandoned cities without the walls, which do not last; without the bones of the dead, which the wind rolls away: spiderwebs of intricate relationships seeking a form.

The installation uses photo transfers on PVC sheets (figure 4), mini backlights and slides and video projectors, also determining certain relation between the “generations” of devices used. The basic conceptual structure of the work emphasizes the aspect of a mutating space, determined by the way the inhabitants of Ersilia built their city and their relationships.

In this context, new devices, images and power cables are added to each exhibition, seeking to develop a type of three-dimensional map in which the buildup precludes the perception of connection points among devices and energy sources. In this case, the visuality of the work refers to the strings that Ersilia's inhabitants stretch along “the corners of the houses” (Manguel; Guadalupi, 2003, p. 142-143) to outline their relations of hierarchy, affection, etc.

This experience of permanent construction and reconstruction was also decisive for the constitution of another series of works called *Illusory cartography*, that establishes the elaboration flow of the process, not based on the exhibition space anymore, but on the studio space instead.

Making *Illusory cartography* depended on fragments and disposed material gathered during the process of making the other works; these fragments later underwent a process of collage, juxtaposition or fixation among themselves or on many different planographic supports, in order to establish a pseudo-documental look, referring to a journey diary with visual references of maps, postcards or simulations of documents and topographic studies, etc.

Thus, the “maps” contained in *Illusory cartography* (figures 5 and 6) are studio productions and experiences that determine that the materiality of the final work is established by the remains of other works; therefore, according to Bourriaud (2009, p. 16), it is not “a ‘finished product’ to be contemplated, but a site of navigation, a portal, a generator of activities. We tinker with production, we surf on a network of signs we insert our forms on existing lines”. Concluding the analysis of the productions made in *Handbook of imaginary places*, the video *Random projections/found images* is an ongoing project conceived from images generated by old projection devices such as slide projectors and super-8 film moviolas.

The expressions “random projections” and “found images” refer to the process itself of making the work, which depends on images found randomly in old equipment, bought or found, which represent the remnants of a lost and stagnated time.

These devices were chosen as a reference to the obsolescence of certain technology, drawing attention to peculiar forms of projections and formal constitutions as objects of aesthetic interest which therefore act in a contemporary practice, placing the work of art in a network of meaning (Bourriaud, 2009).

The discarded equipment, abandoned or available at used bookstores or depots are seen in this project as time boxes that can store information — almost archaeologically, given that they establish layers of time and history that are unveiled at each new purchase of images that make reference to landscapes.

Many of these old devices are discarded still containing slides (figure 7) and intact films inside. The meaning itself of the work has changed into a chase for images of urban and natural landscapes, pictures of places and images of particular private situations, whose original idea and sentimental value have been lost in time and are rediscovered and resubmitted according to my own references. Therefore, the video made from these images establishes a new story from the stories of others. It is the “temporary terminal of a network of interconnected elements, like a narrative that extends and reinterprets preceding narratives” (Bourriaud, 2009, p. 16).

*Handbook of imaginary places* purposely establishes a sequence of experimental productions that are subject to changes, corrections

and additions in the course of its creation and construction. The majority of the works can be seen as works in progress, related to the unchaining of connections of signs among technique, history and memory of objects, constituting a subjectified fragmented visuality of the landscape and its connection with real or imaginary displacement. In this context, the landscape is seen as a referential element through which relations between seen things and significant fragments of poetic construction are evoked. Due to the affective qualities preserved in these fragments it is possible to create a network of relations that collaborate for a new representation of space. In this aspect, poetic construction is established as a dialogical structure in which the materiality itself of the works shows or highlights the process in the instauration of the work.

#### REFERENCES

- ALIATA, Fernando. *A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza e realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- REY, Sandra. Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 107-121, nov. 2010.

#### CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS

The images in this article are placed in its Portuguese version.

Figure 1: *Point X/Map | Map/Point 0*, from *Handbook of imaginary places*, 2009. Diptych (assembled to unite the two parts in the map intersection). Dimensions: 45 x 180 x 5 cm (full size). Technique and materials used: digital photograph printed on expanded PVC, montage in black lacquered wooden box.

Figure 2: View of the installation *Imaginary places 1*, 2011. Transfer on hard PVC sheet, montage in *passapartout Crescent* and white wooden frame. Each image: 18 x 24 cm, each module: 35 x 45 cm. *Handbook of imaginary places* Exhibition, Galeria Vertente, Campinas, SP.

Figure 3: *Imaginary places 1*, 2011, 18 x 24,5 cm (each image). First set contains 11 images made through transfers of laser printed images and prepared with acrylic resin overlay on hard PVC sheet.

Figure 4: Detail of *Imaginary places 2*, 2011. Transfer on hard PVC sheet, sheets assembled directly on wall. Each image: 18 x 24 cm. Work presented in the *Landscape-path* exhibition, Galeria Gravura Brasileira, São Paulo, June to August, 2011.

Figure 5: *Illusory cartography 1*, 2011. 25,5 x 45,5 cm. Digital images printed on 200g/m<sup>2</sup> Canson paper and greaseproof paper, collage, use of numerical rubber stamps. Montage on Black polystyrene folder file.

Figure 6: *Illusory cartography 2*, 2011. 35 x 25 cm (each module). Inkjet print on 300g/m<sup>2</sup> Canson Paper, CTP/photo transfer print on 0.20mm aluminum sheet, clipping and fixation on 18mm naval plywood structure. For this montage, the dimensional instability of the paper (in the middle), which moves creating a counterpoint to the stability of the lateral aluminum sheets, was considered.

Figure 7: Slide image, undated (c. 197), 35 mm, color. Example of a slide found in one of the projection devices and used in the video *Random projections/found images*. Information written on the slide mask: "56/6 – Via Anchieta, stretches of the Serra do Mar descent, Olympia color slides".



PAULA ALMOZARA: Visual artist, researcher and professor at the Campinas Pontifícia Universidade Católica, College of Visual Arts. Doctor in Education (2005) in the area of Education, Knowledge, Language and Art, and master in Visual Arts (1997) at Universidade Estadual de Campinas. Works in the field of Arts in Contemporary Visual Poetics, with solo and collective exhibitions in Brazil and abroad. Develops artistic and academic projects emphasizing graphical procedures, photography, video and installations. Website: [www.paulalmazara.art.br](http://www.paulalmazara.art.br)

## TRANSITING IMAGES

Maristela Salvatori

Translated by Gabriel Egger

**ABSTRACT:** The text partially presents aspects of the development of the project entitled *Transiting images*, carried out in Université Laval, Canada. The research aimed on creating a series of urban landscapes through the use of different visual resources such as printmaking, monotype, photography and digital printing, and focused on contemporary possibilities of expression of the multiple.

**KEYWORDS:** Intersections. Printmaking. Technology.

The visual research *Transiting images: a mixed poetic*<sup>1</sup> proposed the elaboration of urban landscapes through the superposition and juxtaposition of traditional technical procedures such as printmaking, monotype and digital technologies, and a reflection on representation and the multiple in contemporaneity. Birthplace of innumerable artists, Canada, most precisely Quebec, with its excellent academic infrastructure, abundance of museums, art galleries and cultural spaces, was the location chosen for the development of the research. The rich graphic production and the possibility of direct contact with important collections were essential for this choice.

In Quebec, I worked in Université Laval École des Arts Visuels (EAV), where I found facilities and conditions even better than expected,<sup>2</sup>

<sup>1</sup> The project *Transiting images: a mixed poetic* was developed with a CAPES senior intern scholarship at Université Laval École des Arts Visuels, in Quebec, from June 2011 to May 2012.

<sup>2</sup> The school of visual arts is located in a spacious building that occupies almost a whole block of the Saint-Rock neighborhood. Its nucleolus is the La Fabrique building, with beautiful late 19th century industrial architecture, which was originally a *soutiens* factory. In my first weeks in town I stayed in a charming loft at Saint-Hélène street, in a building next to the university reserved for artist-professors invited by Laval Université. This period was enough for me to find a place to stay and, having in hands the keys to a spacious and well-equipped metal engraving studio, I soon began the practical part of my research.

I was welcomed by collaborator professor Bernard Paquet<sup>3</sup> and was immediately given unrestricted access to his studios and laboratories. Taking advantage of the local possibilities, I continued my visual researches with an eye on empty spaces, large planes, repetitions and fragmentations. I worked with a large amount of photographs taken *in loco*, as well as previously made records, constituting a collection of “moving landscapes” that served to kick start the series carried out. It was possible to explore the photographic image in the work process<sup>4</sup>, carrying out digital prints in EAV’s Integrated Lab for Digital Press and Edition (LITIN)<sup>5</sup>, both for final prints as well as for printing the transparencies used in the making of photo-engraving matrices.

The fact that I was able to rely on the support of highly qualified personnel represented a huge differential. Having previously experienced some transference procedures of photographic image to metal sheet, in this context it was possible to fully use the potential of these images in the making of a series of photo-engravings through the use of polymers (a procedure sometimes called “non toxic printmaking”)

## COOPERATION LINKS

The plan of the internship was executed considering the University’s infrastructure and its human resources. Thus it was viable, besides gravure printing and monotyping, to carry out photo-engravings with the priceless aid of Sébastien Lavoie,<sup>6</sup> and make digital prints in large format.

According to Becker, a cooperative link is established when the artists depend on third parties to execute certain activities; many

<sup>3</sup> *Professeur titulaire* in this institution, with whom I had already shared research activities while working with the research group *Miscegenation in Contemporary Art*, coordinated by Icleia Cattani.

<sup>4</sup> The photographic image was always present in my work, but for a long time only as reference image, without the photomechanical appropriation of these images.

<sup>5</sup> *Laboratoire intégré de tirage et d'impression numérique (LITIN)*, under the responsibility of technician Alain Fournier (*technicien en travaux d'enseignement et de recherche*).

<sup>6</sup> *Chargé d'enseignement* at Université Laval École des Arts Visuels.

times these specialized groups develop interests that differ from the artists' interest. "The involvement of the artist and his dependence on cooperative links [...] constrains the type of art he can produce" (Becker, 1977, p. 209-210). By resorting to support personnel such as printmakers and technical processing assistants, there is a need of accommodation to the available resources. Still according to Becker, "the artist should accept the restrictions or spend time and energy to reach new possibilities (idem, p. 211). At the moment this support is given by highly qualified professionals with personal artistic practice — colleagues —, these limits are minimized, and may even contribute very positively to the development of projects, as it occurred in my case. My proposals were considered and treated like challenges that stimulated the research and enabled an improvement in technical solutions, representing important lessons for both parts.

#### WORK PROCESSES

Having worked for a long time with representation and landscapes, the focus of my poetics, at first in broad spaces, was slowly dislocated to the representation of urban landscapes. Constantly using printmaking processes and photographic resources, the photographic image was initially used only as a reference, a starting point. I was interested in the angles, planes and contrasts that could be rapidly "captured" by the photographic record. I have more recently incorporated photography to the work itself, using images treated and printed in digital technology superposed and/or juxtaposed to the images generated by resources such as monotype on metal and metal engraving, building somewhat fragmented sceneries. In some of the series of this research, the images were treated digitally and transferred to paper through photomechanical resources, be it digital printing, be it through photo-engravings.

The beautiful architecture of Québec was added to my personal imaginary, already inhabited by industrial buildings and images of the port cities I had already lived in, as in monotype panels (see figure 1). I sought urban planes and volumes that suggested games of fragmentations and repercussions, feelings of silence and melancholy that captivated me.

In some of the images, the juxtaposition of photographic images of a wide variety of origins was also counterpoised to photoengraving prints (see figure 2). To the differences of angulations that introduce a break in rhythm are added differentiated techniques, which include digital prints and traditional printmaking procedures.

These urban universes here presented (represented), created through printmaking, monotyping, photography, digital treatment and inkjet

printing, result in something ambiguous, constituting mixed images. By using digital technologies for studies and conception of images, or even incorporating to the image the sources that previously only served as reference, these landscapes change. What was previously only a medium becomes an active agent and leaves its traces. According to Edmond Couchot, the creator "controls and manipulates techniques, but on the other hand is also controlled and modeled by them, experiencing through them changes in his perception of the world" (Couchot, 1998, p. 8).<sup>7</sup>

#### DISPLACEMENTS

Having previously lived four years in Paris while working on my doctoral dissertation,<sup>8</sup> I had the opportunity to live two years in a studio-accommodation of the Cité Internationale des Arts.<sup>9</sup> This excellent opportunity facilitated carrying out other artist residencies, especially in neighbor Belgium.<sup>10</sup> In these rich encounters with artists from the most diverse origins I got to meet several Canadians from Québec and become a little bit more acquainted with the region's graphic arts, especially the important work of Engramme,<sup>11</sup> which

7

"L'image est une activité qui met en jeu des techniques et un sujet (ouvrier, artisan, ou artiste, selon les cultures) opérant avec ces techniques mais possesseur d'un savoir-faire qui porte toujours la trace, volontaire ou non, d'une certaine singularité. En tant qu'opérateur, ce sujet contrôle et manipule des techniques mais il est aussi, en retour, façonné, modelé à son insu, par ces techniques à travers lesquelles il vit une expérience intime qui transforme la perception qu'il a du monde: l'expérience *technesthésique*. Les techniques, rappelons-le, ne sont pas seulement des modes de production, elles sont aussi des modes de perception, des formes de représentation élémentaires, fragmentaires et éclatées du monde, qui n'empruntent pas la voie des symboles." (COUCHOT, 1998, p. 8)

8

Carried out at the Université Paris I Panthéon-Sorbone.

9

As a resident-artist I was accommodated in the Montmartre annex. The Cité Internationale des Arts hosts artists from around the world, selected for residency periods of, at the time, up to one year, renewable for another year..

10

Throughout the time I lived in Paris I was annually welcomed as a resident-artist at the Frans Masereel Centrum, a contemporary graphic production center in Kasterlee, Antwerp, Belgium.

11

The Engramme Printmaking Center stimulates and provides opportunities for artistic creation in the field of printmaking, offering studios for printmaking practices to members or guest artists, and encouraging the artistic potential generated by the manipulation of new tools and different approaches in the fields of printmaking.

naturally led me to seek this city to carry out my post-doctoral internship.

Upon arrival in Québec, coinciding with the end of the school year, I was able to witness the incentive given to young newly graduates of Université Laval École des Arts Visuels, especially through the distribution of several awards. It was remarkable to find the EAV integrally transformed into an exhibition space and very motivating to observe the importance given by the community to this production. One could clearly see the university education as a legitimating place for young artists, making the institution itself the leverage for professional life. Hence we induce the confirmation of faster artistic acknowledgement of professionals coming from stronger education institutions, according to what Bourdieu had already pointed out (1982, p. 126-28) when commenting on academic institutions as having great weight of consecration.

I was present in the ceremony that distributed several prizes, which included artistic residencies, work material, as well as exhibitions, incentives that were provided by several sources, beginning from the institution itself, followed by commercial art galleries and cultural centers — a clear sign of the interest and focus of these institutions in this emerging production; some prizes were even given by companies of alumni.

Still in the beginning of the internship I had the opportunity to make my first visit to the Centre de Conservation de la Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, in Montreal, along with Nicole Malenfant<sup>12</sup> and her students. The conservation infrastructure and public availability of the collections were admirable, and the quality and abundance of the works and collections were not less surprising, among which I can emphasize gravures and artist books.<sup>13</sup> The possibility of contact with such renowned researches, as well as the direct contact with these extraordinary collections and also the daily proximity with important contemporary productions were essential for enriching the experience.

Throughout the school year, I continued developing the work plan, living with the students of the School, which enabled a privileged view of this highly favorable creative environment, with the profusion

12

Professeure agrégée at Université Laval École des Arts Visuels, with several reference books in the area.

13

Local consultation, with recommended reservation of time. The gravure collection has more than 25,000 works from the 19th century on, and the artist book collection has over 1,300 books, among other items that are part of the collection.

of pleasant spaces convenient for research, well-equipped studios and labs, both for undergraduate and graduate students, and the perspective of using these studios autonomously and full-time.<sup>14</sup> A very different context from when I was writing my doctorate dissertation, when I observed in the French university I attended a stricter inclination to thinking art, being its practice, when existing, carried out with difficulty outside the academic environment. In the younger country one breathes a beneficial flexibility in the air, favored by financial resources and without the weight of traditions. The coexistence with the local panorama was extremely stimulating. In spite of Québec's small demographic density, the region presents important contemporary productions and, above all, the already mentioned appreciation of this production. It is worth mentioning that a new headquarters for the Musée National des Beaux-arts du Québec, currently located in three large pavilions in the heart of the Battlefields Park (also known as the Plaines d'Abraham), is under construction and in the coming years should be considerably extended, presenting Québec art collection even better.

## INTERSECTIONS

I had the opportunity to frequently observe, either due to proximity or the projection of their art, the works of artists like Isabelle Hayeur, Roadsworth, Denise Pelletier, Lise Vézina, Annabelle Frenette, Jocelyne Allouche, Bernard Paquet and Jeanne de Chantal Côté, just to mention a few.

Observing changes in nature through images including those of her last two series, *Underworlds*, Isabelle Hayeur, young photographer from Montreal, presents an impressive universe of underground layers — built through the juxtaposition of numerous snapshots. The eye travels through apparently logical, documental images, but no less strange and instigating in suspected manipulations and excess of detail. Likewise, Annabelle Frenette, young photographer from Québec, is interested in changes in nature, transformation and representation of reality, sometimes introducing elements unrelated to the pictured environment.

14

From entry into university, the student is stimulated to remain in the creation spaces autonomously and with freedom of time, as his/her evolution conquers larger spaces. Masters students, for example, have at their disposal the *Roulement à billes* studios, located at Sainte-Hélène street, in the block contiguous to the college, with generous spaces, independently used and frequently opened to exhibit the student's production.

With rare mastery in working with shadows, artist Jocelyne Allouche, in *Lames e Poussières*, shoots pictures of oniric landscapes, created by blowing sand, as impressive as the icy and grandiose landscapes of the great white north in the series *Sirènes*.

Members of the production center Engramme, artists Denise Pelletier and Lise Vézina work with memory. By juxtaposing a series of technical possibilities, Denise Pelletier collects thoughts; sentences that dislocated from their context motivate their poetic path, create graphical textures, sensible visual images that, amalgamated with the text, invite you to drift away (figure 3). Lise Vézina, in recent exhibition, collected numerous music boxes which, associated to photogravures and metal matrices, with images of female faces and weaves — laces — constituted a kind of delicate sanctuary.

Jeanne de Chantal Côté,<sup>15</sup> also linked to Engramme, in a trip to Brazil made *frottages* of planks from the old Vila da Barca in Belém, which digitalized and printed in inkjet, served as base for the projection of images of the slums, in the installation Vila da Barca I, which pays tribute and valorizes their old resident's feeling of belonging. Bernard Paquet,<sup>16</sup> on the other hand, tangents the possibilities of the multiple through exhaustive repetition of the same motifs. Through a large series of paintings, on development, centered on initially painted portraits, the artist digitalized these images, printed them on inkjet and made pictorial interventions on the prints. These new images, once again digitalized and printed, can again be interfered with pictorially or even digitally. These potentially infinite cycles incessantly transform this multiple-unique, this unique-multiple.

In conclusion, I can mention the street artist Roadsworth (Peter Gibson), who lives in Montreal and uses stencil techniques to carry out urban interventions. Having begun his work informally, without permission from the city and with timely goals, he began dedicating himself feverishly to the activity. After having made dozens of "tags", he was convicted by law. Roadsworth provoked an enormous manifestation, considering the empathy of artists and citizens sensitized by his irreverent and inspired drawings. The artist gained projection, lost the initial spirit of his work, but established himself and his works increased his radius of insertion, still visible in the streets of Montréal and even in the city's commercial centers. Having centered the research in issues of the multiple in

contemporaneity, I pinched here some aspects of this experience of dislocation and creation, as well as a small number of examples of works of some artists, among the rich and abundant contemporary Canadian artistic production.

#### REFERENCES

- ANNABELLE [Frenette]: photographer. [online] Available at: <<http://www.annabellephotographe.com>>. Accessed on: Apr 10 2012.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- COUCHOT Edmond. *La technologie dans l'art*. Paris: Jacqueline Chambon, 1998.
- GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- ISABELLE Hayeur. [online] Available at: <<http://www.isabelle-hayeur.com>>. Accessed on: Mar 5, 2012
- JOCELYNE Allouche. [online] Available at: <<http://www.jocelyneallouche.com>>. Accessed on: Apr. 5, 2012.
- LACHANCE, Marie (2005). *De coexistences et d'intériorité, l'idiolecte de Denise Pelletier*. [online] Available at: <[http://www.engramme.ca/documents/encarts/encart\\_2\\_pelletier.pdf](http://www.engramme.ca/documents/encarts/encart_2_pelletier.pdf)>. Accessed on: May 3, 2012.
- ROADSWORTH [Peter Gibson]. [online] Available at: <<http://www.roadsworth.com>>. Accessed on: Apr 5, 2012.

#### CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS

The images in this article are placed in its Portuguese version.

Figure 1: Maristela Salvatori, no title (*Québec series*), 2012, monotype, 121 x 157 cm (polyptych).

Figure 2: Maristela Salvatori, no title (*Porto Seco*), 2012, digital photographs printed in inkjet and polymer photogravure (with chine *collé*), 110 x 150 cm.

Figure 3: Denise Pelletier, artist's book, 2012.

<sup>15</sup>

Université Laval École des arts visuels *Chargée d'enseignement*.

<sup>16</sup>

*Professeur titulaire* at the Université Laval École des Arts Visuels and collaborator professor in this research.



MARISTELA SALVATORI: Post-doctoral studies (Senior Intern, CAPES, Coordination for the Improvement of Higher Level Personnel) at Université Laval, Canada. Doctor at Partis I. Two year artist residency at the Cité Internationale des Arts, Paris; artist residency at the Frans Masereel Center, Kasterlee, Belgium; exhibitions and awards in Brazil and abroad. Professor at Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Institute of Arts, was Coordinator of the Graduation Program in Visual Arts at UFRGS/IA. Member of the Editorial Board of *Revista Estúdio*, Universidade de Lisboa. Member of the National Association of Researchers in Plastic Arts, ANPAP. Leader of the research group Expressions of the Multiple (UFRGS-CNPq, National Council for Scientific and Technological Development).



## THE EXPANDED FIELD OF PRINTMAKING: ITS INTERSECTIONS AND COUNTERPOINTS WITH WRITING AND THE IMAGE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Translated by Gabriel Egger

**ABSTRACT:** In this article I present how the changes on the statute of printmaking during the 20<sup>th</sup> century and continuing in the 21<sup>st</sup> century has enabled an approach of printing practices from the perspective of an “extended” or “expanded field”, in which printmaking dialogues with other languages such as writing. Writing is approached through the fabric of the visual text, its “graphic texture”, in the Barthesian meaning. By referring to graphic texture, Barthes draws a relation with the origin of writing in a time when drawing, engraving and writing were very close activities.

**KEYWORDS:** Expanded printmaking. Printing. Word. Image.

To print: produce a mark by the pressure of a body on a surface [...] printing supposes a support or subtract, a gesture that strikes (usually a gesture of pressure, at least of contact), and a mechanical result that is a mark, in low relief or high relief. It is therefore a complete technical device.

Rudimentary, we shall say [...] Very rudimentary, very immemorial, very anachronistic. Printing is not an invention — the “invention” here is lost within the night of times [...].

Georges Didi-Huberman

I have been researching the dialogue between the arts for some time, mainly focused on the intertextual approaches between word and image from the perspective of plastic arts. This article is focused specifically on printmaking and its interfaces with writing. I chose to present and discuss this issue because it has permeated my artistic

praxis and my theoretical studies and elaborations. Therefore, I shall focus on the relations between word and image in contemporary printmaking by analyzing the use of visual texts by printmakers, in an intertextual approach between printmaking and writing. During my investigations, I have sought to analyze how changes in the statute of printmaking throughout the 20<sup>th</sup> century, and continuing in the 21<sup>st</sup> century, have allowed an approach on printing practices through the perspective of an “expanded field” in which printmaking dialogues with other languages such as writing.

My research on the relation between word and image began with the study of visual texts in plastic arts in the 20<sup>th</sup> century and its internal and external intertextual relation with literature, in search of new parameters for these relations (Veneroso, 2012).

The approach between word and image in the 20<sup>th</sup> century points to the existence of a tendency in contemporary arts toward breaking the rigid boundaries between different languages and consequently approximating the arts.

To better work with the issue of dialogue between the arts, the concepts of *écriture* (Barthes) and intertextuality (Kristeva and Compagnon) were used to comprise the theoretical framework. The application of Roland Barthes’ concept of *écriture* to plastic arts leads to considering it not in function of language, but as a defunctionalization, for it explores not just the “infinite wealth” of a language, but its points of resistance, forcing the language to signify what is beyond its functions.

In this sense, the work of poets and plastic artists can be read through the fabric of the visual text, of its “graphic texture”, in the Barthesian meaning. When referring to graphic texture, Barthes draws a comparison with the origin of writing, in a time when drawing, engraving and writing were very similar activities.

To analyze the relations between word and image in contemporary printmaking, it thus becomes necessary to go back in time, for I understand this dialogue actually as a return to the relations that connected word, image and printing since the dawn of civilization. Thus, the concept of “printing” is also essential for my studies, given that it is a basic reference to discuss printmaking.

To introduce the subject, printmaking will be approached as one of the ramifications of printing, its starting point due to the fact that it is one of the oldest forms of plastic representation, pre-dating the existence of mankind. It is present in nature, in fossils that plants and animals left behind or transformed into marks and impressions, in stones and shells.

Printing, in its sculptural ramifications, generates three-dimensional forms from molding. On the other hand, certain technical devices

explore printing from engraving, leading to the emergence of printmaking in its most varied forms. Therefore, printing has two main perspectives: one sculptural, based on molding, and the other graphical, in which the form is printed on a surface through contact and permeation. In this work I will develop this specific branch of printing.

The narrow connections between printmaking, writing and image can be demonstrated also through the etymology of the word “graphic”, from the Greek *graphikos*, derived from *graphein* – “write”. In Greek language and culture, *graphein* meant simultaneously writing and painting. Thus, the words “writing”, “painting” and “printing” all have a common origin.

In debates on printing, word and image, I dialogue mainly with the following authors, besides those already mentioned: Georges Didi-Huberman and Anne-Marie Christin (Didi-Huberman, 2008; Christin, 1995).

#### PRINTMAKING AND PRINTING

To think of printmaking it is first necessary to situate it in relation to printing, an almost pre-historic image producing procedure: “We all know what it means to make a mark, an impression. [...] just think of our footprints” in the beach sand, “in the contact with clay or dough, in our fingers wet with paint or even the *frottages* made of old coins on a sheet of paper” (Didi-huberman, 2008. p. 8). Three moments of rupture can be pointed out that have undoubtedly deeply affected printmaking: the western development of press; the invention and development of photography (which had a strong impact on the arts as a whole and on printmaking in particular); the digital revolution/proliferation that is still having its impact, unknown because we do not have the necessary distancing to evaluate its impact on current art.

With the emergence and development of press in the west, the first rupture occurs when printmaking is detached from the text (which was previously engraved in the same sheet as the image), giving way to its defunctionalization towards its artistic autonomy. In a second moment, with the emergence of photography, which revolutionized the ways of printing, printmaking conquers its artistic autonomy, when brands, posters, maps and other commercial prints start being printed with the use of clichés and offset. From then on, the printmaking techniques that became obsolete for commercial use were appropriated by artists<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>

This subject is discussed in more detail in Veneroso, 2007.

The defunctionalization of printmaking and its artistic autonomy make it so that its reproducibility is not fundamental anymore, partly because other more efficient image reproduction mediums emerge. Thus, printmaking increases its field of action, starting to dialogue with other languages such as photography and sculpting, and also recovering its archaic connection with writing.

The 20<sup>th</sup> century saw a radical change in the statute of printmaking, which went from an image reproduction technique to an autonomous artistic language. This autonomy of printmaking had further developments, and after the 1960s, while several printmakers remained faithful to the traditional printmaking techniques, others began to extend their limits beyond those usually accepted. In spite of the fact both current perspectives of printmaking are equally valid, they are based on different conceptual assumptions. In the first, printmaking is approached through traditional techniques (woodcut, metal engraving, lithography and serigraphy), exploring reproducibility, generating identical proofs in which print run is essential. In contrast, the other approach can be considered an expanded view of printmaking (Veneroso, 2009. p. 27-44), extrapolating its traditional boundaries with the use of new printing processes, more experimental procedures and dialoguing with other languages, besides giving emphasis on the unique copy (in this second perspective, printmaking is conceptually closer to the idea of “printing”).

The so-called “renaissance” of printmaking in the 1960s is connected to several factors, such as the emphasis given to printing processes in this period with the development of mass communication mediums and the popularization of graphic imagery. The breach of the “great divide”, term popularized by Andreas Huyssen (Huyssen, 1987), between erudite art and popular art was also responsible for the emphasis given to printing mediums in this period.

#### RELATIONS BETWEEN PRINTING, WORD AND IMAGE

I share with scholar Anne-Marie Christin the idea that “writing was born from the image, and whichever the system adopted, ideogram or the alphabet, its efficacy proceeds solely from the image”, based on the principle that “image has exercised a crucial role in the invention of writing and the evolution of its systems”. But, “to affirm such fact means to go against the theories that attribute to writing the role of transcribing oral discourse, reducing it to a sort of double of the word, a decal of the verbal, demonstrating, on the contrary, that oral language is not the absolute and exclusive reference of writing” (Christin *apud* Arbex, 2006, p.17).

According to this perspective, writing should be comprehended “in the strict meaning of graphical vehicle of a word”, in other words, writing does not reproduce the word but makes it visible”. However, “the defense of the iconic origin of writing does not presuppose the elimination of oral language from its genesis, but affirms the fundamentally double character of its sources” (*ibidem*, p. 18).

The first forms of writing were highly iconic and were printed using as support materials coming from one of the three realms of nature: vegetable, mineral or animal. As long as man has produced the three forms (in a cave wall), the thought of printing was already present, the body as a sort of mold, and the impression being made through contact and permeation of a body on a surface. In this sense, the presence of this iconicity in what can be considered the writing of prehistoric man can be noticed since prehistoric art. Thus, the first images created by mankind in its process of humanization and its insertion in the world brought their “writing” imprinted.

When researching the history of writing, I noticed that there is also a close correspondence between the several forms of proto-writing, and between writing and contemporary works of art. This indicates a pendulum process, beckoning for the impossibility of evolution in art. For example, one can approximate the prehistoric hand that served as the mold for printing to mold casting procedures, highly used today in urban art and graffiti, and that follow the same reasoning used in the cave wall. The hand also appears as a mark or signature in the work of artists such as Jasper Johns, who repeats the procedure of prehistoric man 20,000 years later. Didi-Huberman also indicates, “the hand in the prehistoric cave wall: something that creates a visual result from contact”. A gesture of adherence, that becomes a system in the “production of ‘exact’ similarities — so exact, be told, *en passant*, as 17<sup>th</sup> century silhouettes” (Didi-Huberman, 2008, p. 22), a procedure also incorporated by Marcel Duchamp and more recently by American artist and printmaker Kara Walker, or in the Fox Talbot’s window in 1835, repeated and developed by Man Ray in his “rayographs”.

Contact printing, the procedure used in the Holy Shroud, for example, that many believe to have been imprinted with the body of Christ, has also been used frequently by contemporary artists, as can be seen in Yves Klein’s famous *Anthropometries*, and also in the deliberate reference in Lee Wagstaff’s self-portrait, *Shroud*, in which the artist uses his own body as theme and material for his art and literally as a canvas: his body is covered with several tattoos with motives and patterns he created himself. The idea for this printmaking arose during the process of being tattooed, when he noticed that the fabric used to absorb the blood was imprinted with the patterns

being tattooed to his skin. Inspired by this observation, he made a serigraphy of a negative photo of a frontal, natural-sized view of his body. With the pigment extracted from his own blood, he imprinted two shrouds in natural size. This blood impression is also the work’s proof of authenticity, bringing the artist’s DNA, as with the Holy Shroud, frequently cited as a physical evidence of Christ’s presence on Earth (Saunders; Miles, 2006). This procedure can also be linked to the hand impressed in negative in the cave wall, if we consider that animal blood, besides vegetables and seeds, was also used to produce paint in prehistoric times.

#### THE RELATIONS BETWEEN WORD AND IMAGE IN CONTEMPORARY PRINTMAKING — THE DIALOGUE

There are innumerable relations between text and image, between the universe of written word and the universe of visual arts in general, and printmaking in particular. One close relation of dialogue between printing, word and image lasted until the Renaissance. With Gutenberg’s development of press in the west, and the beginning of the so-called culture of print, these relations change. From then on a hierarchization of the relation between word and image prevails, from form to discourse or from discourse to form. Therefore, for a long time (from the 15<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> century), a principle that affirmed the separation between linguistic signs and plastic elements prevailed in western society. This principle established “the separation between plastic representation (which implies resemblance) and linguistic reference (which excludes it). By resemblance we demonstrate and speak across difference: The two systems can neither merge nor intersect” (Foucault, 1989, p. 39). In fact, “the study of cuneiform writing, hieroglyphs and ideograms allows us to verify how much our Latin writing has distanced itself from the graphical system by privileging the verbal as opposed to the others” (Arbex, 2006, p. 18). It can be seen in Albrecht Dürer’s prints, for example, that the artist (figure 1) uses a series of artifices to make a relation between text and image. Therefore, several relations between words and images are established in a same metal engraving and they dialogue in different ways, but keeping certain orthodoxy, within a naturalist representation. There is multimedia relation between them, for example, when word and image coexist closely, sharing the same space in spite of clearly remaining different in terms of spatial relations, types of intelligibility and in the division of roles. The man represented in Dürer’s print could be any wise scribe, but the text tells us he is one person in particular — *Erasmi Roterodami*. In this case, the words are incorporated to the image from the naturalist

representation and provide specific information that the image alone cannot. The solution found by Dürer was to insert a written word in his representation through a small tablet suggesting a possibility for the insertion of a word inside the three-dimensional space: the representation of a text that is ostensibly positioned and therefore described, within the three-dimensional space. In the same print, we can notice the suggestion of the text in two other moments: when Erasmus himself writes and in the reference to written word represented by open books in the foreground. In all these cases, the word provides clues about the figure of Erasmus, even when it is impossible to read what is written (cf. Morley, 2003).

Dürer is especially important for the development of printmaking because he is considered the first printmaker to sign his prints, which he did by using a special mark. As it is well known, while authorship in books emerges as a way of identifying and punishing authors of books forbidden by the church, in printmaking, the signature grants a sort of protection for the printmaker, who, by signing his work, avoids falsification.

In the West, it was only after the end of the 19<sup>th</sup> century and beginning of the 20<sup>th</sup> century that a narrower relation between art and writing was reestablished, thanks to the works of poets and plastic artists. There is a bordering, neighboring place where image and text meet, where at the same time that writing explores its visuality, art restores the materiality of writing, its quality of “drawn thing”. In the 20<sup>th</sup> century, words (the letter, the text) erupt in the space of the painting, integrated to plastic discourse, the text now interfering with the interior of the image itself, also functioning as image.

From the belief that writing was born from the image, considering the term “writing” in its strict sense of graphical vehicle of a word, the approach between image and text in 20<sup>th</sup> century art can be seen as an attempt to reconnect the old connections between them, having as precursors Stéphane Mallarmé, with the poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, and Pablo Picasso and Georges Braque, with their collages.

I have observed that the use of visual text by artists is connected to a strong tendency in 20<sup>th</sup> century art in using non-artistic sources and material, especially imprints, present since cubism, in the collages of Picasso and Braque and the surrealist *assemblages* and the *objet trouvé*, to *povera art* and *Pop Art* with all its ramifications. At the same time that plastic artists emphasize visuality and materiality of writing in their works, poets also head towards a consciousness of the page as constitutive part of the poem and in exploring the visuality and materiality of writing. The 20<sup>th</sup> century

also sees a reintegration of words in plastic discourse, when they erupt in the space of the painting at the same time the visuality of linguistic signs and the space of the page is brought back by poets. The pendulum movement in art has also led artists and poets to seek the visuality of the letter, reaffirming the visual origin of writing. This dialogue that 20<sup>th</sup> century art establishes with writing, at the same time writing dialogues with the visuality of the letter, in a certain way reconnecting old bonds between word and image, between the trace of drawing and the trace of writing, revealing that writing is not only a medium of transcription of the speech, but a double reality, equipped with a visual part.

The issue of intertextuality is also covered in this study, given that art after the 20<sup>th</sup> century can be analyzed as an intertextual process of rewriting other texts. The idea of intertextuality is implicit in the procedures of poets and artists that appropriate newspaper fragments, train tickets and labels. The appropriation of literary texts, texts propagated by mass communication mediums, signs and symbols of different alphabets, also becomes a constant presence in 20<sup>th</sup> century art, related to the introduction of new mediums.

#### MALLARMÉ, PICASSO AND THE DIALOGUE BETWEEN WORD AND IMAGE

Mallarmé caused a true rupture by using visual resources in the composition of his constellation-poem, *Un coup de dés*. The poet not only uses typography, but also breaks linearity (foundation of western writing), syntax and punctuation, in a way that the relations with words are above all spatial relations. Meaning emerges from the spaces, the blanks and the disposition of words. Thus, the visual value of linguistic references and the connections between word and image, obscured for so long in Western society, are recovered by the exclusive consideration given to the sonorous aspect of the word. Mallarmé deconstructs the text in the poem *Un coup de dés* and this process can be compared to the deconstruction of writing carried out by contemporary artists.

*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* — originally published in 1897, but only printed in its famous typographic version in 1914 — emphasizes the visual status of the verbal sign, making the reader conscious of the concrete and material nature of letters and words, drawing attention to the font type (in this case, Didot) and at the same time to the importance of blank spaces of the page as a constitutive element of the poem. Mallarmé focused on the “form” of the language, instead of worrying about external references, and therefore sought to establish an autonomous space for language.

In the 20th century, Marcelo Broodthaers (figure 2) intertextualizes with Mallarmé's poem with an artist book (1969) based on *Un coup de dés*. In his book, Broodthaers "silences" Mallarmé by altering his renowned text, replacing the words with lines of several lengths and widths. In his work, the artist uses a minimalist vocabulary of geometrical shapes that can be seen as a late consequence of the early 20th century abstract compositions of Kasimir Malevich, as commented by Deborah Wye and Wendy Weitman, curators of the extensive exhibition *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples/1960 to Now*, held in New York's Museum of Modern Art (MoMA), and authors of the homonymous book.

The exploration of graphical resources in Mallarmé's *Un coup de dés* has had several consequences, which can be seen in Apollinaire's *Calligrammes*, in which he takes advantage of the possibilities of typography in the impression of poems. This is resumed by contemporary artists such as Tânia Araújo, with *Caligrama afetada*, from 2005, in which she uses typography, serigraphy and metal pin, in a dialogue with Apollinaire.

Concerning Italian Futurism, one can cite *Words in freedom*, by Marinetti, an artist who also used typographic printing to valorize the visuality of the word and was important also for being one of the first artists to explore the book form as a vehicle in which words and images do not have a hierarchic relation, but a relation of dialogue. Printed material was also explored in the works of Marcel Duchamp, such as *Apolinère Enameled* (1916-17), in which an advertisement board becomes the support for the Duchampian wordplay in honor of the poet Apollinaire. Raoul Hausmann, in *ABCD* (1923-24) also uses fragments of printed advertisement in one of his *Poster Poems*, in a classic Dadaist collage. The word also conveys messages like the victory of communism in the works of Russian constructivists.

The exploration of the plastic values of the poem continues throughout the 20th century also in concrete poetry, which explores the visuality of the text, such as in the book-object *The praise of xylo*. *Xylographic situations*, produced in 1994 by Maria Bonomi and Haroldo de Campos. Within this same perspective is the artist book *Ideogram*, produced from 1956 to 1959 by Dieter Roth. The poet Joan Brossa, whose work is located between the semantic and the visual, explores and contributes for this return of the text as image. In parallel with this movement towards a poetry that uses more and more plastic elements, an analogous situation was occurring in plastic arts, with artists increasingly using resources of writing in their works. We can say that the word appeared for the first time in the space of the painting in a more systematic way and

integrated to the plastic discourse in the production of cubist painters in the 1910s. The ideas of progress and modernity replace the cult of nature and the fascination with landscape present in the pictorial production of the 19th century. Cities with their signs, brands and artwork of street ads slowly replace impressionist landscapes. Cubist painters introduce the word in their collages by appropriating fragments from urban reality, such as typographic text, newspapers, music sheets, wrappers and subway tickets. Picasso and Braque work the visuality of the letter, restoring its quality of "drawn thing" and at the same time fragmenting it and deconstructing its meaning by inserting it in a composition. From Picasso's cubist collages and Mallarmé's poem *Un coup de dés* emerges a new visuality of the letter and the page, which will extend through the 20th century, having continuity in the 21st century in the work of artists and poets.

As previously noted, the relations between printing and writing are historical and a return in contemporary times to printmaking's vocation of dialoguing with writing can be observed. This has occurred in several ways: some printmakers create intertextual dialogues with literature; publicity many times appears subverted in the work of different artists that work with several forms of printing; the text emerges as image in a series of works; artists convey political messages through their visual texts, discussing issues of gender, race, etc.

An important factor worth mentioning is the emphasis given to the visuality and materiality of the word in Mallarmé's poem *Un coup de dés* and in Picasso's collages. Printed newspapers are an important mark in both their works. The newspaper appears in Picasso's collages as a reference to modernity, as in the 1912 work *Bottle on table* (figure 3). This appropriation of second hand printed material is carried out by many 20th century artists and refers directly to the importance of press and the impact that the development of printing processes caused in art in the beginning of the 20th century. Mallarmé uses the same type of typographic irregularity typical of newspapers in his poem: the mixture of different font sizes, the use of a combination of uppercase, lowercase and italics, and the creation of asymmetrical layouts and visually motivated spaces. In Picasso's collages, the reference to the newspaper is evident, given that he uses printed pieces of newspaper as important elements in the collages, as well as other second hand printed material.

Yves Klein produced a landmark work in 1960 in which printed newspaper is used as a vehicle for his message. In *Dimanche, Le journal d'un Seul jour*, he reproduces a photographic montage of the artist leaping on air.

The emblematic work of Marcel Duchamp, the *Green Box* (1934), also refers directly to two great acquisitions of our culture: press and photography. In this same lineage is Fluxus, with *Fluxus Collective*, a suitcase containing works produced by the group, which included a printed newspaper. Following the same approach, Arlindo Daibert's 1992 work, *Moradas*, a box containing clippings of book pages and other references to writing and printing deserves attention. The use of newspapers has reverberated in other works in different contexts, such as the works of Ivana Keser, who uses the newspaper to express her messages.

Low cost offset printing has also been explored by artists such as Felix Gonzáles-Torres in the series of prints disposed in stacks, *Death by gun*. The artist belongs to a generation that emerged in the 1980s and 1990s, a very favorable time for printmaking due to its freedom and diversity. Deborah Wye comments:

[...] while some artists began to use the medium's potential for interacting directly with society through commercial techniques, others brought a new generation's commitment and energy to the traditional techniques practiced in established workshops.

And she concludes:

Those whose strategies involved a breaking down of the barriers between art and life usually came to printmaking as a means to an end, and in the natural course of their work's development, while the traditional printmakers were selected to work in the medium by print publishers. (Wye, 1996, p. 14-15).

This is an important observation, for it largely explains how the coexistence of tradition printmaking techniques and other less orthodox techniques occurred. Gonzáles-Torres, among other artists, does not approach printmaking through the perspective of painting, a practice that generally leads to the use of traditional printing techniques. His art is mainly based on the concept. The artist's production, which includes sculpting and photography, besides printmaking, is not associated to the adoption of a specific visual style. What resides in his work is an ironic, unexpected humor, as when he includes wrapped candy, cookies and bubblegum, inviting the spectator to take some home. Sometimes he appeals to three-dimensional formats, such as in the creation of perfect piles of printed paper sheets that make reference to minimalist volumes. In this case, the spectator is also encouraged to take home a copy. He explains that he wants his work to be "democratic", seeking to

"relinquish control of it", distributing it to other people who can use it in different ways, and thus establishing an artistic collaboration (Gonzales-Torres *apud* Wye, 1996, p. 15). This insistence in the endless supply in his work also idealistically refers to mass production, given that, at first, that production also had latent democratic possibilities. By using printing processes such as the offset, he recovers the primary meaning of printmaking, the reproduction technique of image and text (Foster; Kraus; Bois; Buchloh, 2004, p. 610).

Low-cost printing of pamphlets has also been used by artists such as Paulo Nazareth, whose work points to this same direction when he prints flyers that are exhibited in piles on tables, being sold for the symbolic price of R\$0.25 each.

Despite the fact that the works mentioned above are not engravings *stricto sensu*, they all use graphic language and printing, first or second hand. They belong to a lineage of artists that make use of non-artistic materials and second hand prints, whose works are directly or indirectly related to Picasso's *papier collés* and with Kurt Schwitters' collages. This perspective will resume in the 1960s with Pop Art and the emblematic art of Robert Rauschenberg and Andy Warhol, whose works revolutionized printmaking.

Artistic printmaking had trailed its path without significant changes until the 1960s and 1970s, when graphic techniques and images invaded the art world. Artists began associating traditional printmaking techniques with others based on photographic reproduction and other mediums that were used commercially.

Pop artists started using graphic printmaking techniques with other goals beyond mere image reproduction. For artists such as Andy Warhol, what interested him was the quality of the image produced by photomechanical techniques and that left no glimpse of the artist's hand. Robert Rauschenberg combines different printmaking techniques in his images, also taking advantage of the possibilities opened with the use of photographic reproduction. Pushing the boundaries of traditional printmaking, the artists walked towards the creation of personal languages, which, while making use of the technical possibilities of printmaking, did not stay limited to these possibilities.

Until the 1960s, printmaking was rarely the main focus of an artist. For the majority it was a peripheral activity, in the background of painting and sculpting. In the 1960s and 1970s, the emergence of printmaking studios such as Gemini GEL and the ULAE in the United States, and Kelpa Studios in Great Britain, encouraged artists to explore the potential of printmaking and caused them to use it to produce works that represented great advancements, with creative solutions, placing printmaking, undoubtedly for the first

time, side by side with painting and sculpting as primary means of expression. Furthermore, printmaking, serigraphy in particular, was used by artists such as Andy Warhol and Robert Rauschenberg for unique screen works mixed with painting and installations. Thus, the boundaries that defined printmaking become blurry (Saunders; Miles, 2006). In Brazil, artists such as Lotus Lobo also produced relevant works of art in which the printmaking language itself is discussed, such as in *Maculaturas*. The artist was also responsible for the creation of collective lithography studios, such as the Lithographic House, in Belo Horizonte and the Largo do Ó Printmaking House in Tiradentes, that had major significance in the graphic production of the State of Minas Gerais.

Expressive graphic production has been made in the United States within this perspective. A group of contemporary artists such as Kiki Smith, Lesley Dill, Barbara Kruger and Jenny Holzer approach issues of gender and the role of women in society.

Kiki Smith uses several graphic and photographic processes, using visual texts in her works, also exploring the artist book and sometimes three-dimensional space.

The graphic art of Lesley Dill has a strong relation with literature when she intertextualizes with Emily Dickinson's poetry in the series *Poetic Body*. She uses photographic processes in her prints and experiments different dimensions and uses of space, sometimes working with urban spaces. What interests me in her work is mainly her relation with literature and her research of different supports. Lesley Dill's images and constructions explore the nature of the body and its clothing, using metaphoric images that seek to unveil the role of language when covering or revealing the essence of the human being. In *I see visions*, Lesley Dill takes a verse of Emily Dickinson and prints it on fabric: "I was born with a veil". With this phrase she reinforces the idea of veiling, hiding and covering also suggested by the fabric, which, despite its transparency, conceals and suggests a type of veiling. Besides the phrase, a human body, possibly female, wrapped in fabrics that hide the details of its anatomy, is also printed. Beneath is the phrase: "I see visions". This image refers to the feeling of loneliness and incommunicability also present in Dickinson's poem. Dill visually translates the mood suggested by the verse, very subtly and precisely. Certain symbioses between the artist and the poet can be noticed, as if they shared a foggy and gloomy world. Lesley Dill, while producing prints that refer to Dickinson's poetry, somehow also unveils it to the spectator. The veil that appears both in text and image refers metaphorically to the *burqas* worn by women in Afghanistan, bringing out the controversy surrounding this garb. The *burqa* is a radical version

of the *chador*, a female dress covering the whole body with the exception of the eyes. It is worn by Muslim women in the majority of Islamic countries, such as Iran and Saudi Arabia. The *burqa* not only covers the whole female body, but also the face and eyes. The use of this clothing is related to the Koran, which determines that women must dress in a way that does not attract the attention of men. In Islamic countries, tight dresses that could delineate the female body and semitransparent clothes are also forbidden.

An approach of the meaning of the *burqa* and the *chador* and the presence of the veil can be seen in Dickinson's poem as well as in Dill's art. They both approach issues related to the female condition, being that Dill belongs to a group of artists that critically question the place and condition of women in modern-day society. The metaphor of the veil is also present in the works of Iranian artist exiled in New York, Shirin Neshat, that evoke the oppression of written language within the context of the conservative Islamic culture in which she was raised. In *Unveiling* (1993) (figure 5), from a series of works entitled *Women of Allah*, Neshat wrote on the face and chest (on the exposed parts of the skin) of a woman dressed with typical Islamic clothes covering her head, literalizing the nightmare of a completely controlled body. But despite the fact that the handwriting seems to subordinate the subject to the social and religious order, the text is in fact a fragment of a Persian poem by Iranian feminist Forough Farokhzad, who uses the image of an abandoned garden as a metaphor for abuse of women in Iran (Morley, 2003, p. 191).

In England, printmakers such as Simon Patterson have also approximated writing and image in works such as *The Great Bear*, 1992, lithography in four colors in glass with anodized aluminum frame, and a print run of 50 editions measuring 109.2 x 134.6 x 5 cm. In this print, the artist changed the names of the stations on a London subway map for names of philosophers, actors, politicians and other celebrities. The name *The Great Bear* refers to the Big Dipper Constellation, referring to his own arrangement of "stars" (celebrities). Patterson playfully subverts our belief that "maps and diagrams give us a source of reliable information" (Morley, 2003, p. 15).

#### FINAL CONSIDERATIONS

New technologies have been rapidly incorporated by artistic printmaking and traditional techniques have been transformed and sometimes combined and facilitated by photocopy machines and computers, besides laser and inkjet printers, which use toners fabricated with the use of pigments, thus presenting stable, durable

colors. Special types of paper made of cotton fiber and with neutral pH have also been produced for use in these printers. As the range of possibilities grows, some artists seek ways to corrupt and explore the unknown potential of more traditional methods, be it through different paper surfaces, working on an unprecedented scale or simply by producing to increase the definition of “printmaking”. Therefore,

The rise of new media — viewed by some as a threat to the future of printmaking — has simply extended the options available. Just as the invention of lithography did not render woodcut and engraving redundant, and photography did not spell the end for traditional graphic media, so digital technologies have not replaced other methods, but extended choice and capacity. [...] new tools such as the computer and the inkjet printer may be regarded simply as the means to an end — chosen for their own particular qualities and their potential to deliver what the artist has in mind. (Saunders; Miles, 2006, p. 8-9, 10)

These and other innovations have raised the question: what is a print? It can now encompass a wide variety of works, from urban prints with the use of stencil to billboards. Artists print on material they find, changing it, manipulating images digitally, and later printing them in different supports. They produce wallpapers and upholstery projected for installations. Printmaking has been associated to painting and sculpting, to clothing and house furniture, to commerce and cyberspace. “Dynamic and democratic, the world of printmaking now includes the billboard and the badge, the masterpiece and the multiple, the priceless and the give-away” (Saunders; Miles, 2006, p. 10). I agree with Gill Saunders and Rosie Miles, authors of *Print Now*, when they affirm that “prints are a vital and vibrant link between the museum and the marketplace, the elite and the everyday”. One cannot speak currently of an ultimate definition of printmaking, for its definition is in expansion (*ibidem*).

Influent artists such as Richard Hamilton have produced art using digital mediums, as in *Just what is it that makes today's homes so different...*, from 1993, laser printed, in which he intertextualizes with his famous homonymous pop collage.

Paul Coldwell has produced works such as *Night Sky*, from the series *Constellations*, from 2002, inkjet printed. Coldwell is a professor at the London University of the Arts, where he directs a program of integration of computer technology and art practice. Several other artists/professors have developed instigating researches using digital processes, such as North-American Deborah Cornell. Most of the art schools around the world have digital labs integrated to their

printmaking studios. Therefore, I believe that this relation between printmaking and the so-called new medias is here to stay, for “the history of printmaking has been marked by invention, innovation and technological advance, a process that continues to this day, most obviously through the various applications of computers” (Saunders; Miles, 2006, p. 11).

To conclude, I will present two works that in different ways have dialogued with the history of printmaking, going back to its origins. Jorge Menna Barreto's work *Con-fio* (2010) makes reference to the beginnings of press by presenting printed words on metal blocks, which are related to the mobile types of typography. In this work, the mold itself is presented as the work, expanding printmaking also to the three-dimensional field.

On the other hand, the Piratininga Studio produced an instigating and humorous work entitled *Let's Print Dürer's Rhinoceros*. The work was made by a group of fifteen artists who, from Dürer's print, divided the image in fifteen parts, each one being printed in a different plaque. The molds were printed and glued as stickers in the city walls, disseminating this emblematic image in urban space. Each of the artists amplified in their own way the field of printmaking. In their works, the print expands through a dialogue with other languages, contributing for the change of its statute in contemporaneity. It ceases to be solely a reproduction technique to become a language, open to dialogue with other fields of artistic speculation.

#### REFERENCES

- ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras/UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (1940). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTLEMAN, Riva. *Seven master printmakers: innovations in the eighties*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- CHRISTIN, Anne-Marie (org.). *A history of writing: from hieroglyph to multimedia*. (2001). Trad. Josephine Bacon, Deke Dusinbere, Ian McMorran, David Stanton. Paris: Flammarion, 2002.
- \_\_\_\_\_. *L'image écrite ou la deraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yve Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. (1973). Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FRANCA, Patricia (Adapt. Trad.). *L'Empreinte - Parte I e II*. [s/l.: s.n., 2000] unpublished. Portuguese adaptation from French: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *L'Empreinte*. Paris: [s.n.], 1997. Exhibition catalog, Feb 19 — May 19. 1997, Centre G. Pompidou.

GOLDMAN, Judith. *American prints: process & proofs*. New York: Whitney Museum of American Art ; Harper & Row, 1982.

HUYSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000.

KRAUSS, Rosalind. La sculpture dans le champ élargi. In: *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993. p.125-126.

KRISTEVA, Julia. *Sémiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. (Col. Tel Quel).

\_\_\_\_\_. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

MORLEY, Simon. *Writing on the wall: word and image in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2003.

NOYCE, Richard. *Printmaking at the edge: 45 artists: 16 countries: a new perspective*. London: A & C Black, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

SAFF, Donald et al. *Printmaking: history and process*. New York: Holt Rinehart and Winston, 1983.

SAUNDERS, Gill; MILES, Rosie. *Prints now: directions and definitions*. London: V & A Publications, 2006.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

TÁVORA, Maria Luisa Luz; FERREIRA, Heloisa Pires; CÂMARA, Adamastor. *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1995. v. I; v. II.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012. p. 416.

\_\_\_\_\_. Gravura e fotografia: um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. In: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS (ANPAP), 2007, Florianópolis. *Dinâmicas epistemológicas da pesquisa em arte*. Florianópolis: ANPAP, 2007. 1 CD-ROM.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angelica (Org.). *Diálogos entre linguagens*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

WEITMAN, Wendy. *Kiki Smith: prints, books & things*. New York: The Museum of Modern Art, 2004.

WYE, Deborah. *Thinking print: books to billboards, 1980-95*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.

WYE, Deborah, WEITMAN, Wendy. *Eye on Europe: prints, books & multiples, 1960 to now*. New York: The Museum of Modern Art, 2006.

#### CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS

The images in this article are placed in its Portuguese version.

Figure 1: Albrecht Dürer. *Erasmus of Rotterdam*, 1526, metal engraving.

Figure 2: Marcel Broodthaers. *Un coup de dés jamais l'abolira le hasard*, 1969, artist's book.

Figure 3: Pablo Picasso. *Bottles on table*, 1912, *papier collé*.

Figure 4: Lesley Dill. *I see visions*, 2004, lithography on hand-sewn muslin.

Figure 5: Shirin Neshat. *Unveiling*, 1993, photography.



MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO: Artist, researcher and professor at the Universidade Federal de Minas Gerais, School of Fine Arts. Doctor in Literary Studies at the UFMG College of Languages (2000) and Master of Fine Arts at the Pratt Institute, New York, USA (1984). PhD at Indiana University Bloomington, USA (2009). Works with the relations between arts, focusing on the expanded field of printmaking and its intersections and counterpoints with writing and the image in the context of contemporary art, also including researches on artists' books. Has a CNPq (National Council for Scientific and Technological Development) scholarship in research productivity and is a member of the CBHA (Brazilian Committee of Art History).



**HELOISA SCHNEIDERS DA SILVA: OBRA E ESCRITOS, ORGANIZED BY MÔNICA ZIELINSKY**

Annateresa Fabris

Translation by Gabriel Egger

How is the “life of the artist” built nowadays, in a time marked by an infinite array of linguistic possibilities and by the constant debate on the parameters that governed modern art from the late 19<sup>th</sup> century to the beginning of the post-war period? A possible answer is suggested by Calvin Tomkins in the preface of *As vidas dos artistas* (*The lives of the artists*, 2009): to see in art, among other things, an approach to living.

The American critic’s proposal echoes paradigmatically in the book *Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos* (or *Heloisa Schneiders da Silva: work and writings*), 2010, which includes two essays — one from the volume’s organizer Mônica Zielinsky and the other by Gaudêncio Fidelis — a documental section, an excellent chronology, and also reproductions of the artist’s works and pictures from the late 1970s to 2005, year she passed away.

Heloisa Schneiders da Silva, as shown by the authors of both essays, occupies a unique place in Brazilian art, as she seeks for “other spaces” that point beyond her work. Zielinsky and Fidelis therefore emphasize the need to establish new parameters in order to approach the trajectory of an artist constantly transiting through languages, not satisfied in adhering to trends so dear to the market, always in search of an interior truth. With this search as her own personal mark, Heloisa Schneiders da Silva does not show any concern with the establishment of a hermetic style. On the contrary, she experiments the different possibilities offered by the contemporary world of art, not guided by exclusivities or delimited areas of performance. The artist simultaneously experiments (with collective works, postal art, artist books) and discusses the art circuit and concepts of art and makes intimist drawings in which she tests the relations between line, color and plane (during the late 1970s). When she treads through painting (during the 1980s), she is guided by an experimental purpose. An opening to “fiction”, as Mônica Zielinsky

points out in regards to the series dedicated to wolves, characterized by a wide pictorial gesture and by construction of the painting in chromatic layers, is parallel to her interest in investigating the support structure. When analyzing this aspect, Fidelis refers to “a process of organic transubstantiation”, rooted on a judicious choice of materials, which are submitted to an “affective test” before being incorporated to the work.

This attitude becomes more radical in the period when Heloisa Schneiders da Silva lived in Buenos Aires (1985-1992). At that time, she intensely questions the pictorial plane in works that challenge the limits between painting, object and sculpture. For Zielinsky, the “paintings-objects” of this period are the result of a review of the idea of art that had guided her actions until then. In touch with this new environment, the artist opens up to suggestions from reading the works of Joaquín Torres García and the praxis of *Grupo Madí*, which allows her to return to her reflection on the thresholds of art, rehearsed in Porto Alegre during the 1970s. Averse to the neoexpressionist trend of the 1980s, Heloisa Schneiders da Silva tries to trace her own path, made of formal economy, visual discretion and chromatic subtleties and characterized by the presence of a constructive will even in her tenser works.

Holding to the belief that the artist learns by doing, Heloisa Schneiders da Silva takes her wish for recovering the “primitive relation of man with the world in contemporary civilization” to the field of education. This purpose is in the base of her disenchantment with the academy and her decision to abandon the faculty of the Federal University of Rio Grande do Sul. A lot was learned in the “student-professor relation” and in the “fragile relation” with colleagues, but she could not accept the restrictions imposed by the university bureaucracy, and asked to terminate her role in the Institute of Arts in June, 1980.

However, this did not mean she had a disbelief in teaching. On the contrary, she explores the possibilities offered by what Mônica Zielinsky calls “spaces for training” in shared workshops discussing the artistic process in its various implications — as mental elaboration and as doing. This is demonstrated in Three Work Processes, workshop carried out at the Goethe Institute in Porto Alegre, in collaboration with Michael Chapman. Another example is her partnership with Karin Lambrecht in *The Room* (1984-1985). When characterizing Heloisa Schneiders da Silva and her fellows’ work philosophy, Zielinsky points to the adoption of an inexistent posture in the university before the creation of graduation programs: a concern in establishing “articulations between reflection and doing through the practice of art”.

The artist, remaining voluntarily in the margin of the main perspectives of her time, rethinks in her own terms the message encoded in Marcel Duchamp's *The great glass*. As emphasized by both essays in the book, the painting on glass in a window in Bonn is a direct consequence of her trip to Philadelphia in 1980. The creation of a pictorial landscape that dialogues with the real landscape is a unique experience, also presenting broader relations with her poetics, frequently marked by the absence of discriminations between front and back of a painting. While Fidelis questions "to which measure the Duchampian *nature* inhabited Heloisa", Zielinsky affirms there is no similarity between the two creative processes, but also mentions she becomes aware of the importance of an artist's writings, sparked by the contact with the Frenchman's work. Both essayists often resort to Heloisa Schneiders da Silva's writings in order to corroborate the vision of an artist aware of the vital processes and creative praxis, who finds in this confluence the possibility of "inventing herself", recalling another of Tomkins' argument.

Even starting from different premises — Zielinsky traces a chronological-critical profile of the artist's trajectory while Fidelis mainly discusses her insertion in the context of the 1980s — both texts present significant analytical convergences that allow the detection of certain nuclear aspects of reflection on contemporary art in Brazil. Always stimulating and filled with conceptual openings, Zielinsky and Fidelis' chapters are a double invitation. They stimulate increasing knowledge of a body of work that had little visibility due to the artist's idiosyncrasies and the art market's shortsightedness. They urge to rethink the parameters that rule the difficult conception of an art history not restricted anymore to a small number of established names and not confined anymore to a small number of geographical locations.

#### REFERENCE

ZIELINSKY, Mônica (Ed.). *Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos*. Porto Alegre: Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2010.



ANNATERESA FABRIS: Retired Professor at School of Communication and Arts of University of São Paulo, ECA/USP. Her most recent works include curator of the exhibition *No ateliê de Portinari: 1920-45* (*In Portinari's studio: 1920-45*), 2011, and the book *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (*The challenge of looking: photography and visual arts in the period of historical vanguards*), 2011.

## LA PERMÉABILITÉ DES FRONTIÈRES

Jocelyne Alloucherie

**RÉSUMÉ:** Après avoir été invitée par Engramme, j'ai produit une gravure à partir du transfert d'une image photographique en me servant de la technique de la photogravure. Fondée sur ces différentes images, j'amorce une réflexion sur les différences entre des processus distincts en tenant compte de leurs qualités matérielles et esthétiques.

**Mots-clés:** processus créateur. dessin. photographie. gravure. image numérique.

La réflexion que je livre ici est issue d'une pratique; elle est donc fragmentaire et incomplète. Il se peut aussi qu'elle vous semble dichotomique. Mon intention de départ était très simple; nommer des différences et des similitudes entre des images semblables reproduites par divers moyens. Pour de multiples raisons politiques et contextuelles, j'ai bifurqué quelque peu vers une interrogation rapide mais importante sur la nature fondamentale de l'image.

J'ai épinglé au mur quatre images légèrement différentes avec la volonté d'y laisser errer le regard et de déceler des indices pertinents; un geste spontané qui s'est vite révélé naïf. La première de ces images montrait le dessin d'une ombre, la seconde la photographie d'une ombre; la troisième était une eau forte et la quatrième une impression au jet d'encre. Des ombres toujours; les traces aléatoires d'une pure graphie solaire. Elles étaient donc à leur origine déjà, des images, des ersatz; sur le mur, elles se déployaient côte à côte comme les figures d'une redondance conceptuelle; des images d'images, substituts de substituts. L'effet était agréable à l'œil et le tout paraissait toujours simple, ouvert à une large extrapolation; j'ai donc plongé, j'ai cherché, je me suis perdue dans un labyrinthe de considérations diverses; sur les rapports de l'image singulière à son médium, ceux de l'image reproduite à l'idée de multiple; les rapports

de l'œuvre unique à un médium mécanique de reproduction; j'ai erré dans des strates se recoupant, se contredisant, se renforçant, pour finalement me heurter à l'impossibilité de dégager des constantes. Si je serrais un aspect, il était suivi immédiatement d'un déni, surgissant de la mémoire d'une autre œuvre et défaisant toute certitude. J'ai dû revenir à cette évidence; à ce fait que pourtant je connaissais bien; les rapports cherchés doivent être redéfinis à chaque œuvre nouvelle. C'est bien le propre de l'art pense-t-on et il ne saurait y avoir d'autre loi que celle qui se précise dans l'œuvre singulière et s'y épuise. Mais cette inconsistance, cette fluidité bien connue des choses artistiques comportait ici un plus; un insaisissable, venant de la nature même de l'image; de la définition du concept d'image. J'ai utilisé ce terme d'image presque machinalement, afin de cerner une catégorie très générale. Et vous l'avez tous, sans doute, associé immédiatement et tout aussi machinalement à l'idée de figuration. Nous oublions que l'image est un concept antérieur à la figuration, beaucoup plus complexe. L'image procède directement de l'imaginaire, alors que la figuration est un duplicata plus ou moins fidèle du réel. Une figuration est toujours une manifestation relativement précise, l'image reste une potentialité; elle existe antérieurement à son incarnation; elle flotte dans la pensée, impalpable, en quête d'une forme. Nous disons souvent j'ai une image de quelque chose, il me vient une image de... Cette question, qu'est-ce que l'image, semble absurde mais se révèle tout aussi problématique que celle qui se pose devant une définition de la beauté. Bien que, de cette dernière, on puisse affirmer avec certitude qu'elle est de la nature de l'expérience; qu'elle se présente dans la richesse d'une expérience sensible. Le concept d'image serait à la fois plus précis et plus vaste. On parle de l'image parfois comme d'une vague idée. On sait qu'elle évoque, qu'elle représente; elle est un substitut pour quelque chose, une réalité mentale d'abord; la clef d'articulation de structures imaginaires complexes; une irréalité avant d'être matérialisée. Elle devient alors porteuse de références, mais elle n'est pas nécessairement une figuration. Une abstraction évoque aussi, représente et réfère; même si ce n'est qu'à un concept sans figure. Une abstraction peut encore devenir une image de sa propre histoire. Elle appartient alors aux reprises de styles, aux maniérismes, conscients ou non. Comme substitut, peu importe son degré de fidélité au réel, l'image nous inscrit dans une distance mentale. Et c'est ici que nous touchons à sa véritable nature. Elle nous déplace dans l'illusion d'une présence fictive; nous exclue d'une immédiateté temporelle. Toute image reste insaisissable, flottante, dans cette double mesure, cette nature contradictoire; elle nous implique et nous tient à l'écart; elle agit dans l'inclusion et l'exclusion. Elle

est la dualité même. Certains moyens de la représenter accentuent cette particularité.

La photographie qui témoignerait au plus près de notre vie quotidienne et intime nous abstrait paradoxalement et totalement de cette réalité. Nous n'en sommes plus dupes; nous préférons en cultiver l'ignorance car le leurre d'une fausse inclusion nous berce confortablement. C'est comme si nous y étions. Une formule qui résume bien d'ailleurs tout le pouvoir de l'image médiatique construit sur la conscience de cette puissante illusion; plus le moyen de rendre l'image se fait fidèle à une certaine réalité, l'imite, plus cette dimension opère en force. Cette connaissance et cette utilisation de l'ambivalence ontologique de l'image maintiennent la toute-puissance des médias dans une culture de l'image. Le pouvoir de ce qu'ils affirment est magnifié par la double structure de celle-ci; qui semble toujours nous inclure alors qu'elle nous tient irrémédiablement à distance dans une participation négative; en prenant en charge notre passivité consentante elle sauve aussi notre bonne conscience. Nous aurons l'impression d'avoir pris parti pour une cause. Et cette passivité ou l'image médiatique nous confine par l'illusion, s'accroît encore par l'usure, par la lassitude d'une diffusion répétée. Par la banalisation. Historiquement, le désir de transgresser la fourberie première de l'image s'est révélé aussi constant et insistant que celui de l'affirmer. Le culte de celle-ci a toujours été jumelé d'un désir d'iconoclastie. Même l'histoire de l'abstraction relève de cette tension. L'image, en Occident, a un lieu privilégié; le rectangle devant soi qui en a été défini comme le site idéal depuis des siècles. Lieu où elle se retrouve à la fois comme miroir, face-à-face, vis-à-vis; espace de la frontalité. L'écran contemporain a semblé apporter autre chose à la structure de l'image; un élément qui relève de cette ancienne fascination du théâtre où la conscience de l'illusoire est accentuée et concrètement marquée par la frontière que constitue la scène laissant ainsi agir l'illusoire dans toute sa force sans que soit jamais perdue la conscience de l'exclusion. Cela vaut pour le cinéma, mais la vidéo opère autrement. Il est désormais possible de projeter toute image sur tout support; un objet, un écran accroché au poignet et tenu dans la poche, un livre, une architecture, un rêve... Avec le virtuel il n'est même plus besoin d'un support concret. L'image incarnée n'a plus de lieu; elle retrouve la mobilité infinie de l'image intérieure; sa dimension impalpable et nomade est décuplée à l'infini et cela va de pair avec l'amplification toujours accrue de sa duplicité. Elle nous conduit de cette manière à la fascination et par la répétition, de la fascination à l'indifférence. Nous nous laissons piéger dans un semblant d'inclusion, dans l'illusion d'une participation sans filtre à un réel ouvert. Nous sommes devenus prisonniers de l'image dirigée;

il ne s'agit pas de bannir l'image mais d'être conscient des enjeux qu'elle comporte afin de l'utiliser ou de la déjouer adéquatement. J'ouvre une parenthèse; l'on n'ignore plus que le surgissement des médias en Occident est le fruit d'un monumental projet politique décidé aux origines du christianisme par les philosophes byzantins, désireux d'articuler le pouvoir spirituel au pouvoir temporel, à des fins de pure gestion économique. Un projet qui se précise depuis et qui nous conditionne toujours. Sur ce point, on pourra consulter les importantes recherches publiées par Marie-Josée Mondzain, philosophe, directrice de recherche au CNRS : *Îcône et image et L'image peut-elle tuer ?*

Cela me direz-vous concerne-t-il vraiment la gravure ? Il ne faut pas oublier que la gravure et l'imprimerie ont été les premiers médias, développés d'ailleurs en Occident — ce qui n'est pas fortuit-même s'ils furent inventés ailleurs; outils de diffusion de démocratisation, mais aussi de contrôle de la pensée; moyens d'une ambiguïté déjà certaine dès leurs premières utilisations. Cela concerne directement les domaines de la gravure ainsi que tous les moyens de production et de reproduction de l'image; cela devient la responsabilité des artistes qui utilisent ces moyens; cela permet encore de saisir l'ampleur et la difficulté de l'articulation d'une image artistique à son contenu référentiel et symbolique, ainsi qu'au choix adéquat d'un médium pour la recevoir; un choix qui dépend de ces nombreux aspects; de la double nature conceptuelle de cette image, de sa qualité singulière, de ce que l'on décide ou souhaite lui faire dire. Ce n'est pas un choix qui va dépendre d'une facilité technique ou du simple plaisir que donne l'illusion de contrôle d'un médium. Il n'est plus possible de travailler l'image ou de considérer ses moyens de production en ignorant sa non-innocence première. Tous nos gestes même celui de tracer le contour d'une rose sont politiques; ils sont porteurs d'un contenu qui sera lu dans une vision politique; une perspective venant infirmer ou confirmer certaines valeurs culturelles; valeurs que l'art doit secouer ou déplacer, plus souvent sur le mode d'une énonciation plastique que d'une dénonciation directe.

Après ce détour, permettez-moi de revenir à mes quatre images au mur, de les considérer à un autre niveau: Images d'origines semblables, épinglées côte à côte dans le dessin un peu candide d'y déceler des constantes. Je vais vous demander de les imaginer. Il ne s'agirait pas de les présenter en diapositives. Celle-ci est un médium en soi qui trahit l'échelle et la luminosité des autres moyens. Les différences ténues, car il y en a tout de même, dont je souhaite parler seraient entièrement nivelées. Et après tout, cette mise en scène au mur n'est elle-même qu'une pure image. Il vous appartiendra de retenir certaines observations, de les vérifier

ou de les transformer. Imaginez donc sur ce mur un dessin, une photographie, une photogravure et une impression au jet d'encre. Des ombres. Je me suis attardée en premier lieu au dessin; plus chaud croit-on et qui semble toujours si près; près de la main, près du geste, ne laissant soupçonner aucun écart de temps, comme s'il venait tout juste d'être configuré. Il se livre ainsi dans une contraction temporelle, une illusion d'immédiateté qui me fait adhérer aisément à son rythme, aux finesses de ses qualités, comme à une musique qui serait produite par la voix. Je note qu'il est plein d'incidents, d'événements, de ces petites irrégularités qui lui confèrent une dimension infinie, ouverte à toutes les reprises, les recommencements, les changements; son degré de finitude n'étant jamais que celui que je décide d'arrêter à un point indéterminé de son exécution. Entre l'activité de dessiner et sa résultante, le dessin, il n'y a en apparence que très peu d'écart. Celui-ci prend vie et se construit rapidement, sur les incidents que son processus engendre. Dessiner, c'est découper, opérer des choix dans le vif de l'action. L'effet nous semble toujours direct et tout au plus, inscrit-on un ralentissement dans son élaboration afin de s'assurer que le geste subséquent sera juste. Le temps de reculer, de reprendre son souffle, de vérifier du regard. Le corps est en action dans une immédiateté totale. C'est ce qui ferait la particularité du dessin. À y repenser, ce que je viens de décrire peut fort bien être attribué à la prise de vue photographique. Là aussi je découpe dans le vif d'un réel, plus vaste bien sûr qu'un rectangle de papier blanc, mais déjà passablement circonscrit par mes propres limites imaginaires et physiques. Je sélectionne, je cadre, j'organise dans un espace toujours rectangulaire, le viseur, ce qui va constituer l'image photographique. Là encore, le corps doit bouger, se déplacer, se plier, s'étendre pour suivre les exigences du regard. Car c'est le regard qui reste le maître, activé dans la pleine découverte. Je prévois le temps et l'ouverture; je contrôle déjà les valeurs finales que je vais donner à l'image. Cette étape devra se répéter à l'impression différemment. Il existe donc un premier palier, un premier niveau où se constitue une matrice première; le négatif. Bien que ce choix du négatif définitif est souvent postérieur à la prise de vue. Et je peux décider au départ de procéder intuitivement ou aléatoirement comme pour un dessin, lorsque j'inscris sur la feuille une première trace sans aucune intention, simplement pour contrer le traumatisme de l'espace vierge et instaurer une contrainte permettant d'amorcer le processus créateur. Si le dessin peut s'élaborer dans un continu de l'activité, mais ce n'est pas un absolu, l'image photographique exige que cette activité se transpose et se transforme de la prise de vue à l'impression. Il y a une rupture temporelle inévitable et

souvent importante s'inscrivant au cœur de la production d'une photographie. Fréquemment, d'ailleurs, cette attente indéterminée et variable entre les deux étapes, la prise de vue et l'impression, amène des bifurcations, des changements de parcours, des choix autres que ceux qui sont effectués en un premier temps. Ici une autre évidence s'impose; nous sommes forcés de convenir que ces paliers de mûrissement de l'image se retrouvent dans tous les autres moyens de reproduction; dans la gravure, la lithographie, la sérigraphie, même dans l'impression numérique et la vidéographie. Ils peuvent être antérieurs ou concomitants à la finalisation de l'œuvre, s'éliminer ou revenir au cours de celle-ci, en permettant de préciser l'image dans un sens souvent inattendu. Les médiums dans leurs manipulations concrètes diffèrent, mais le processus créateur reste sensiblement le même; fait de décisions, de choix, d'attentes nécessaires, de guet de ces événements qui le feront bifurquer. Dans le milieu de l'estampe, j'ai souvent entendu ce lieu commun; la gravure c'est l'accident. Ce qui sous-entend évidemment qu'il faille composer avec cet accident. Ce phénomène n'est pas, je crois, le propre de la gravure. Celle-ci comporte, comme tous les autres moyens de l'art des résistances venant de la non-constance de la matière qui trahissent l'effet prévu ou escompté et qui nous obligent à une bifurcation; il y a des résistances inattendues mais heureuses qui ouvrent sur des voies imprévues; mais il y a aussi celles qui proviennent d'une inadéquation technique; nous savons tous que c'est un véritable champ de bataille. Cet aspect de l'inadéquation technique, retourné positivement, serait celui de la justesse du médium manifeste dans toute œuvre résolue. Là encore, il faut convenir que la maîtrise d'un médium ne se situe pas dans la connaissance de sa manipulation directe mais dans la connaissance de ses possibilités et limites. Cela n'est plus à débattre. Et ce point n'est pas particulièrement contemporain, même si beaucoup d'artistes maintenant travaillent en industrie. On se rappellera, sans insister, les ateliers anciens où les tâches relatives aux exécutions étaient réparties entre des individus spécialisés. Il reste que la mise en forme d'une œuvre, peu importe que le moyen soit direct ou non, exige que l'artiste demeure en alerte, prêt à un déplacement, à une dérogation qui lui est suggérée entre autres facteurs, par la matière utilisée et ses résistances.

Revenons de nouveau à mon mur. Chaque manifestation d'une image dans un médium différent la précise autrement. Bizarrement, ce n'est pas le dessin qui ici se fait le plus abstrait; j'entends ici, par abstraction, la possibilité d'une distance mentale et imaginaire accrue, donnée à l'image par le moyen même sans qu'il soit tenu compte de celle déjà implicite dans son statut premier d'image; car

il y aurait lieu d'analyser divers niveaux d'abstraction d'une image. Par abstraction, j'entends encore un niveau d'indétermination de l'image qui assure celui qui la regarde d'une certaine latitude; d'une liberté de lecture. Ce n'est pas davantage la photographie. Elle conserve encore trop fortement cette charge culturelle qui fait qu'on la regarde comme un duplicata du réel et cela même si nous n'avons plus de naïveté à ce niveau. Il semble que ce soit l'impression numérique qui accentue davantage cette dimension; il s'en dégage un sentiment ambigu d'irréalité; cette image est prélevée du réel, elle le reproduit même en haute-fidélité, mais nous en sentons extrêmement éloignés. Par certains filtres particuliers au médium, elle acquiert une précision figurative qui amplifie celle de la photographie, mais paradoxalement elle se détache davantage du réel; par cette perfection qui permet d'en éliminer tout détail fortuit ou accidentel, toute anecdote, tout incident; par l'immatérialité que le grain numérique confère au grain photographique. Nous sommes dans la dimension d'un lissé surréel. Cette image est à peine crédible. S'il s'agit d'une impression au jet d'encre, l'effet se redouble. Les encres au pigment rappellent le dessin, une sorte d'épure distante, mais l'extrême régularité de leur application par une multitude de petits points égaux éloigne l'image de ce rapprochement plausible. La photogravure par contre se fait très près du dessin. Elle acquiert une qualité qui se situerait entre la photographie et le dessin. Même passablement précise, elle aurait cette supposée chaleur si singulière du dessin, sans doute donnée par la qualité des encres et des pigments et leur dispersion inégale amenée par l'essuyage manuel. Dans ces comparaisons, il ne faut pas pour autant s'imaginer que l'impression numérique est facile et constante. La constitution du fichier numérique est de l'ordre du dessin. L'instrument n'est pas traditionnel, mais sa maîtrise dépend surtout d'un regard éduqué et exercé, et le fait de bien connaître le fonctionnement d'un logiciel est parfaitement insuffisant. Quant à l'impression, elle est tout aussi farcie de dérapages et d'accidents que l'estampe traditionnelle. Si le fichier comme matrice première est une constante, l'impression ne l'est pas. Je dirais même qu'elle comporte autant sinon plus d'aléatoire que l'impression traditionnelle. Selon le calibrage de l'imprimante, la qualité très variable du support, le technicien même, selon parfois d'insondables caprices de la mécanique, il se produit des écarts énormes dans la couleur. Et il faut alors reprendre à tâtons le fichier original, ce qui est un travail monstre. Nous observons encore des lignes rythmiques imprévues qui dépendent de l'ajustement des têtes de l'imprimante. Il y a aussi les accidents inscrits dans le fichier qui ont échappé à l'œil nu et se révèlent dans la lecture de l'imprimante. La résultante, malgré cela, regardée rapidement, si on ne compare pas

une même image à une autre, semble toujours près de la perfection car l'image est donnée dans un champ exécutoire continu, cette régularité mécanique d'une multitude de points d'encre. L'impression tient vraiment de l'imprimé industriel. Avec l'eau-forte, nous avons une certaine perte de netteté; un grain plus irrégulier provoqué par la morsure inégale de l'acide ou l'irrégularité des molécules d'encre inégalement dispersées, l'inconstance de l'épaisseur d'encre. J'ai longtemps pensé que la gravure était plus adéquate pour des œuvres petites, exigeant une approche plus intime; que la sérigraphie ou l'impression numérique restaient souhaitables pour des images de grandes dimensions; que l'impression numérique était trop parfaite pour de petites images... J'ai du revoir ces certitudes récemment, devant des gravures de Richard Serra; de grandes dimensions, 120 cm X 130 cm, montrant des dessins de courbes larges et texturées, lourdement imprégnées d'encre, d'une extrême densité; une épaisseur d'encre noire matérielle, profondément incrustée dans le support rappelant la force de ses sculptures d'acier. Le tout prend un poids que jamais le dessin n'aurait pu donner; encore moins la photographie ou l'impression numérique.

Il n'y a donc pas de moyen plus adéquat qu'un autre, plus facile ou plus simple qu'un autre, convenant à tel ou tel type d'image. L'adéquation du médium est à définir à chaque œuvre, à chaque image; selon le contenu dont cette image est porteuse.

Tous les médiums restent viables avec leurs propriétés singulières. Ces propriétés, il faut les regarder comme des filtres venant accentuer ou atténuer une dimension d'inclusion ou d'exclusion toujours inhérente à l'image choisie; une dimension illusoire ou fictive plus ou moins forte définissant le statut de cette image, et le rapport de distance et de liberté que nous entretenons avec elle.

Ce jeu des filtres devrait être regardé comme le ton en musique avec toutes les possibilités de modulations et l'idée de calques ou de couches propres au médium numérique, bien que déjà partie du dessin et de la peinture, pourrait être reprise métaphoriquement dans cette notion de filtre; une notion qui va déterminer la distance imaginaire ou physique souhaitable dans une image donnée. Parmi ces filtres; la précision ou l'imprécision, la régularité ou l'irrégularité du grain, de la distance et l'échelle, le près et le lointain et tout autre qualité qui viennent moduler l'intensité et la temporalité de l'image. Tous les moyens de l'art restent ouverts et il ne saurait exister de hiérarchie ou de prédominance d'un moyen sur l'autre. Il n'y a de juste que l'adéquation d'un moyen à la résolution d'une œuvre. Je m'arrête ici. Je suis toujours devant ce mur qui me laisse malgré tout dans l'irrésolution; hantée par une citation faisant image, tirée de *Histoire du cinéma* de Godard; elle pointe les abus apportés à

l'image par ses moyens infinis de reproduction : « Il faut dire en silence et avec une seule image ce qui peut être dit en silence et avec une seule image ».

#### RÉFÉRENCES

MONDZAIN, Marie-José. *Image, Icône, Économie: Les Sources Byzantines de l'Imaginaire Contemporain*. Paris: Seuil, 1996.

MONDZAIN, Marie-José. *L'Image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2002.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire du cinéma*. Gaumont, Video 266 min, 1998.



JOCELYNE ALLOUCHERIE: Vit et travaille à Montréal. A enseigné à l'École des Arts Visuels de l'Université Laval, à l'Université du Québec à Montréal, à l'Université Concordia et à l'Université d'Ottawa. À travers des configurations complexes, son oeuvre explore de manière conceptuelle et poétique des notions relatives à l'image, à l'objet et au lieu. A réalisé de nombreuses installations qui associent des éléments relevant de considérations sculpturales, architecturales et photographiques. Sa carrière a été reconnue par nombreux prix et a fait l'objet d'importants textes critiques. <http://jocelynealloucherie.com>



## COMMENT LA PEINTURE MULTIPLIE LE BLEU

Bernard Paquet

**RÉSUMÉ:** Cet article analyse deux productions en peinture de type *in situ* réalisées selon un processus de multiple. Un modèle naît et génère ses propres variantes qui, en retour, étoffent son identité. Il se conçoit alors dans le potentiel d'un registre de ressemblance. En ce sens, il est générique et entraîne la formation d'une série et un effet d'aura. Praticué hors des espaces traditionnels d'exposition, ce type de série peut entraîner par la force du multiple un changement de perception d'un lieu donné. L'émergence d'un modèle propre à la multiplication inscrit alors le fantôme du bleu dans le champ du multiple.

**MOTS-CLÉS:** peinture. multiple. série. modèle. aura. répétition.

La question du multiple est le plus souvent traitée sous l'angle des technologies de reproduction qui caractérisent, par exemple, la gravure et la photographie; une matrice physique ou numérique est conçue, formée, puis donne naissance à une série d'exemplaires qui sont identiques. Leur reproduction se fait nécessairement par contiguïté indicielle. Chaque copie doit avoir un contact avec la matrice, peu importe qu'elle soit une plaque d'impression ou un fichier jpeg originel. Or, en peinture, il est possible d'aborder le multiple sans matrice matérielle avec le but de réaliser une série potentiellement infinie. Celle-ci se compose alors de formes (ou d'œuvres) dont les ressemblances réciproques se fabriquent sur un mode plutôt iconique qui permet de jouer dans une zone de variations autour d'un modèle. Au contraire de la gravure, ce modèle naît avec l'instauration de l'œuvre et génère ses propres variantes qui, en retour, étoffent son identité. Ce même modèle se conçoit alors dans le potentiel d'un registre de ressemblance plutôt que comme une image précise. En ce sens, il est générique et entraîne la formation d'une série. Praticué hors des espaces traditionnels d'exposition, ce type de série peut entraîner par la force du multiple le changement de perception d'un lieu donné.

MULTIPLE ET MODÈLE *IN SITU*

C'est sous cet angle que j'analyse deux de mes productions récentes en peinture, réalisées lors de deux expositions de groupe *in situ*. Lors de ces installations temporaires de pièces peintes créées spécifiquement pour des lieux publics, j'ai exploité une stratégie du multiple, une première fois, dans le parc universitaire Valrose à Nice et, une seconde fois, à l'intérieur d'un édifice d'un des campus de l'Université de cette même ville.

La première installation, intitulée «Gouttes de mur» (figure 1 et 2), était composée de trente-six pièces fabriquées de peinture acrylique<sup>1</sup>. Chacune de ces pièces avait la forme d'une goutte, exécutée selon une composition répétitive dont la souplesse voulue permettait de varier le choix des couleurs et des proportions. Je peignais ces gouttes de bleus divers dans leurs parties hautes et, vers le bas, de teintes allant du violacé à l'ocre puis au vert. D'une pièce à l'autre, des changements se manifestaient dans les nuances de ces couleurs et dans les proportions entre la surface du bleu et celle des autres couleurs. L'effet visé était un sentiment général de bleu émergeant à grande échelle grâce à des nuances chromatiques.

Mon intention était de suggérer le ciel et la terre à l'intérieur de chaque pièce puis de les suspendre par les trous d'évacuation de trois murs soulignant le relief du parc Valrose. J'entendais ainsi opposer la dureté grise du béton ou de la pierre à un matériau souple et coloré afin de rappeler le printemps, en accord avec le thème de la manifestation: *Et si le printemps revenait?* La logique fonctionnelle des orifices destinés à l'écoulement d'une eau de pluie salie se trouvait détournée au profil de l'idée d'un écoulement coloré étendu à une grande échelle. Je désirais que cet accrochage symbolise l'apparition et le jaillissement de la vie sur une matière endurcie et figée par l'hiver.

La seconde installation, intitulée «Il n'y a que le ciel qui nous tient» (figure 3), consistait à intervenir sur douze poutres reliant deux coursives à un très haut mur<sup>2</sup> en les enrobant de toiles peintes à

1

«Gouttes de mur», (36 peintures *in situ*), dans l'exposition de groupe *Et si le printemps revenait?*, organisée par no-made l'association et l'Université de Nice Sophia-Antipolis, campus de l'UFR Sciences, Parc Valrose, Nice, France, du 16 janvier au 20 mars 2010, (voir : [www.no-made.eu](http://www.no-made.eu)).

2

«Il n'y a que le ciel qui nous tient», (12 peintures *in situ*), dans l'exposition de groupe *Si le printemps revenait II*, organisée par no-made l'association et l'Université de Nice Sophia-Antipolis, campus Saint Jean d'Angély, Nice, France, du 9 mars au 29 avril 2011 (voir : [www.no-made.eu](http://www.no-made.eu)).

l'acrylique<sup>3</sup>. L'espace visé entre les murs du bâtiment administratif était gris et sombre, comme un couloir de la mort où on ne s'attarde guère. Je considérais que dans ce passage monochrome et terne, lever les yeux faisait espérer un peu de lumière du ciel mais, qu'au fil des jours, il fallait tout de même tenir, garder absolument le moral, espérer le retour du printemps ou de ce qu'il évoque : le ciel bleu, le soleil, les envolées chaudes et légères des oiseaux, les cerfs-volants et les ballons. Afin de donner une atmosphère de ciel de printemps à ce lieu, j'ai fabriqué des toiles qui présentaient six nuances de bleu et des motifs divers (nuages, oiseaux, ballons, etc.) suggérant la légèreté et le ciel. Une fois sur place, j'ai enrobé douze poutres de ces toiles en exploitant une stratégie du multiple qui visait à provoquer un sentiment général de bleu, nonobstant la présence de différents motifs figuratifs.

Ces deux œuvres *in situ* ont bien en commun la multiplication de formes bleues dans des lieux minéraux et grisâtres. Bien que le processus de fabrication des divers éléments picturaux se soit déroulé en l'absence de matrice réelle, il suit néanmoins une démarche de répétition du même et de ses variations. Qu'en est-il de ce «même»? En réalité, il se manifeste comme une potentialité formelle et chromatique de développement qui laisse libre cours au plaisir de l'écart et de l'accumulation des variantes. Dans une telle démarche, c'est la multiplication des écarts qui finit paradoxalement par illustrer à posteriori la révélation d'un modèle à développer. L'exemple de la pratique du peintre Henri Cueco est à ce titre révélateur. À l'occasion d'une conférence qu'il donne à la Sorbonne en 1994<sup>4</sup>, il expose les motifs de son travail sur une série de tableaux prenant pour modèle la pomme de terre, c'est-à-dire une idée générale de la représentation picturale de cet objet. Sa principale préoccupation était de peindre une suite de tableaux sous la gouverne d'un problème à résoudre qu'il résumait en ces termes : «comment ne pas peindre une pomme de terre». Certes, ces propos semblent contradictoires mais ils ne le sont qu'en apparence. Ce que Cueco veut dire c'est plutôt comment ne pas peindre à la manière de ce qui a été fait jusqu'à maintenant et qui représente une pomme de terre ou encore comment peindre ce qui n'a jamais été encore vu comme l'image de ce qui sera idéalement nommé pomme de terre. Cette démarche entraîne une capacité opératoire, en réalité quasi infinie, qui vise

non pas à cerner ce que serait le sens préexistant de ce légume mais à entamer une série ouverte à son avenir d'être. Celle-ci ne pourra, par définition, épuiser toutes les possibilités parce qu'elles croissent au fur et à mesure de l'instauration de nouvelles œuvres. Henri Cueco ne reproduit en rien un modèle; l'idée de la pomme de terre sera celle que la série fera naître.

Le modèle est toujours à construire, comme dans le cas des gouttes et des poutres bleues de mes installations. Car nos démarches respectives matérialisent par le multiple l'idée d'une forme colorée dont l'identité se précise au fur et à mesure de l'expansion de ses variations. Il n'y a pas à l'origine de modèle à reproduire, mais au contraire, par la voie inverse, il y a production d'un modèle au travers d'une multiplication. À l'instar de la pomme de terre, les gouttes et les poutres bleues se tiennent à la fois par une proximité de ressemblance et par un écart de singularisation. Elles contribuent et continuent à amplifier la vision d'un modèle issu du multiple, à la manière de différents arbres dont l'ensemble procure une identité particulière à la forêt. D'une manière similaire, Francis Ponge<sup>5</sup>, considère qu'atteindre le cœur d'une chose consiste à utiliser les mots comme autant d'écrans qui, paradoxalement, révèlent par leurs sens respectifs, leur nombre et leur organisation ce cœur pourtant invisible et qui n'aurait aucune légitimité sans eux. Il en est de même pour d'innombrables formes et motifs : paysage, nus féminins, portraits, ayant été peints au cours de l'histoire et qui ne nous autorisent pas pour autant à cerner de manière définitive ce qu'ils sont exactement, aujourd'hui, ni ce qu'ils pourraient être demain. Au travers des siècles, dans la peinture de ces motifs, quelque chose a été répété et multiplié, sans modèle originel, dans un registre de ressemblance qui n'est déterminé par aucune règle pré existante. Seule la masse du multiple induit ce registre de ressemblance qui soutient la répétition. Tout comme la forêt multiplie l'arbre qui ne relève pas d'une matrice mais bien d'une classe à la fois confirmée et enrichie par les singularités de chacun des individus qui l'intègrent.

Dès lors, la force du multiple relève non seulement du nombre de ses éléments mais encore de ce qui dépasse leur somme, selon la logique combinatoire d'une œuvre associant des éléments distincts qui est  $1 + 1 = 3$ . Deleuze le met parfaitement en évidence lorsqu'il traite des deux termes solidaires que sont la différence et la répétition<sup>6</sup>; il

3

L'auteur remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) de son soutien financier pour la réalisation de ce projet.

4

À laquelle l'auteur avait assisté.

5

Francis Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 207-207.

6

Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968), Paris, PUF, 4<sup>ème</sup> édition, 1981.

y a là une résultante qui dépasse la simple accumulation d'une unité répétée. Au travers de sa propre succession, l'unité dessine sa propre différence pour se dissoudre dans l'ensemble de sa représentation. Deleuze va plus loin avec sa figure du rhizome lorsqu'il écrit que le multiple est traité comme un substantif lorsqu'il n'a plus de rapport avec l'Un<sup>7</sup>; il ne se résume pas à une qualification de l'unité. Ainsi, j'ai voulu que mes installations tendent vers cet état de substantif en établissant une régularité qui forme un plan de consistance. De telle sorte que l'ensemble de chaque oeuvre amène une nouvelle connaissance visuelle qui oblitère inévitablement la reconnaissance de ses composantes.

### L'AURA DU MULTIPLE, SAMPLING DE BLEU

Une telle émergence par le biais du multiple permet en outre de travailler à l'aura de l'oeuvre au sens où Benjamin l'entend c'est-à-dire : «l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il»<sup>8</sup>. Par exemple, chaque goutte de mur renvoie, en tant que signe double, à l'idée d'un paysage et à celle d'une goutte. Chaque poutre peinte, renvoie à celle d'un volume horizontal et d'un ciel. Et cette idée demeure générale, de l'ordre de la catégorie plutôt que de la représentation précise d'un paysage donné, d'une goutte particulière ou d'un ciel particulier. Cependant, chaque pièce étant à la fois unique et représentative du groupe, le multiple entraîne une pléthore de versions qui élargissent d'autant la catégorie à laquelle nous sommes renvoyés. Mais au-delà de cette catégorie, les deux ensembles acquièrent également le statu de signe et, par conséquent, apparaissent comme la concrétisation d'un lointain (l'équivalent du cœur de la forêt) qui est cependant moins identifiable que celui de leurs composantes respectives. Ce lointain se situe dans le sillage du sentiment général de coulées bleues, voire d'un simple effet rythmique, émergeant lui-même de sentiments individuels de gouttes. Dans de telles circonstances, le multiple n'est plus une perte d'aura, comme Benjamin l'a entrevu pour l'unicité de l'oeuvre dans la tradition mais, au contraire, la confirmation de l'apparition de quelque chose d'unique. Car, comme le précise ce dernier dans un retournement capital, l'impact des moyens de reproduction caractérise «... une perception devenue assez apte à sentir tout

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976, p. 21.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p.70.

ce qui est identique dans le monde pour être capable de saisir aussi, par la reproduction, ce qui est unique»<sup>9</sup>. Ainsi, selon moi, le seul fait de reproduire des variations de gouttes ou de poutres dans un lieu donné signifie qu'il y a là quelque chose d'unique qui émerge. La distance à laquelle se situe le spectateur est par conséquent déterminante.

De même, qu'en musique électronique, la répétition d'une phrase musicale de la tradition par le *sampling* permet à l'aura de réapparaître sous un jour nouveau car «le *sample* mis en boucle et répété à l'infini ne tue pas sa propre aura»<sup>10</sup>, la répétition opérée par le *sampling* serait paradoxalement ce qui permet de ressentir l'aura d'une musique.

Cette idée du *sampling* s'inscrit dans une optique de la pratique contemporaine où l'artiste peut être comparé à un programmeur, ou bien à un metteur en scène qui dispose des objets et images que le monde met à sa disposition, pour mieux les associer librement avec le but de faire oeuvre<sup>10</sup>. Ce dernier propose donc des contiguïtés, établit des liens, voit des continuités entre des objets, là où les autres ne voient que des points isolés et sans rapport aucun. Dans mon travail, l'équivalent du procédé de *sampling* consiste à joindre des éléments picturaux parce qu'ils se ressemblent, ce qui me permet de tableur sur les effets de la répétition. Mais ici ce n'est pas l'objet de la stricte reproduction technologique comme l'entend Benjamin qui est en jeu, mais bien le processus de reproduction au sens élargi d'un registre de ressemblance. En ce sens, la forme de la goutte et celle de la poutre sont des contenants à remplir de peinture. Elles fonctionnent comme de véritables gènes manipulés en tant que potentialités de production qui favorisent un processus de reproduction afin de donner du corps à une entreprise réalisée à grande échelle dont le but est d'habiter un lieu donné par un sentiment de bleu et un effet de surprise. Au moment de la production d'une goutte, je vois toutes celles que j'ai déjà réalisées et j'entrevois celles qui peuvent venir. Mais il ne s'agit pas d'une duplication au sens strict de la génétique car chaque goutte présente

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>10</sup> A. Laumonier, «*Courtesy of...*», in *Art Press*, Techno. Anatomie des cultures électroniques, Hors série no 19, 1998, p. 85.

<sup>11</sup> N. Bourriaud, «*La mutuelle des formes*», in *Art Press*, Techno. Anatomie des cultures électroniques, Hors série no 19, 1998, pp. 163-169.

sa singularité et laisse entrevoir la potentialité du multiple à venir selon un mode qui se compare à celui d'une mise en abyme. En réalité, chaque goutte contient en puissance toutes les possibilités de différence des autres gouttes; ce qui est aussi vrai pour les poutres.

### ÉRIALITÉ BLEUTÉE

La succession des gouttes et des poutres de mes deux installations obéit également à la stratégie artistique de la sérialité que le modernisme a largement mis en exergue et que les avant-gardes ont exploitée<sup>12</sup>. Jeu intentionnel dans lequel le hasard a très peu de place, la pratique de la série obéit ici à un certain code (forme de goutte, enrobage de poutres par une toile, disposition régulière, couleur bleue) qui est dirigé par une volonté de cohésion. Le retour assumé du code assure l'homéostasie de chacune des deux oeuvres. À l'intérieur de l'ensemble de l'installation des gouttes, il n'y a pas de hiérarchie car le processus suit un système «...essentiellement distributionnel, dans le temps perceptif et dans l'espace plastique»<sup>13</sup> qui est rythmé à l'origine par la régularité des trous existant sur les trois murs du parc Valrose. Toute permutation y est permise par le registre de ressemblance alors que chaque goutte, pourtant unique, peut néanmoins être substituée par une autre sans véritable conséquence. Tout élément de ce multiple structuré efface ses propres caractéristiques devant sa manipulation<sup>14</sup>. Dès lors, «Gouttes de mur» répond à une définition de l'art sériel de l'avant-garde, qui est : «fragmentation élémentaire où se dissolvent les identités; commutabilité des éléments; règles combinatoires»<sup>15</sup>. Il en est de même pour l'installation des poutres dans *Il n'y a que le ciel qui nous tient*, avec la différence qu'elle comporte une certaine hiérarchie qui suit les six nuances de bleus qui s'entrecroisent sur les deux niveaux mais qui ne permet pas le jeu des permutations de la première œuvre.

12

Marc Le Bot, *Figures de l'art contemporain*, Paris, UDF, coll. 10/18, 1977.

13

Ibid., p. 284.

14

Ibid., p. 285.

15

Loc. cit.

Le multiple pratiqué dans cet esprit de la série vise, à posteriori, un ordre idéal, celui du bleu, contrastant avec l'ordre établi du gris des lieux. C'est selon Marc Le Bot, la vérité de l'art qui s'accompagne de cet ordre en tant que résultat, transcendant au domaine concret des éléments qui composent le multiple<sup>16</sup>. Pour lui, la logique combinatoire de la sérialité de l'art contemporain se définit par l'absence de modèle<sup>17</sup>, ce qui n'empêche nullement le processus de jouer sur des articulations de différences selon un mode naissant. C'est là le sens des propos de Cueco : il n'y a aucun modèle qui précède l'instauration de l'œuvre et qui serait à reproduire, en tant que référent externe. Bien au contraire, dans l'esprit postmoderne, l'œuvre se construit elle-même vers un modèle et invente ses propres règles : une forme est mise au point et induit la multiplication de ses variations. Une œuvre apparaît dès lors comme son propre modèle.

Dans mes installations, l'idée originelle de susciter un fort sentiment de bleu a entraîné la nécessité de créer des formes plastiques: gouttes et rectangles pour les poutres. Les lieux visés, extérieur et intérieur, exigeaient des installations à grande échelle selon leurs caractéristiques : murs scandés de trous et poutres se succédant avec régularité. Cet impératif s'accompagnait d'une logique de sérialité supposant un système axé sur la multiplication du bleu, en fonction d'une certaine hiérarchie et de possibilités combinatoires. Comme le souligne Paul Klee<sup>18</sup>, «toute mise en oeuvre est relation du particulier au général», sa cohésion se constitue en vertu des rapports liant les parties entre elles et à l'ensemble. Dans cette optique, l'idée initiale de ces deux installations reposait sur un élément formel et chromatique facilement reproductible par la largesse de ses variations. J'ai conçu l'élément de départ comme le début d'une somme, soit 36 pour les murs et 12 pour les poutres, tout en tablant sur la possibilité que cet élément crée une série et que cette série soit le départ d'une œuvre.

J'ai ainsi envisagé une dimension supplémentaire qui ne pouvait être prévue par la simple régularité de l'organisation sérielle dans la mesure où des éléments devaient s'articuler dans un mouvement global de formation. Installer une œuvre en fonction d'un lieu avait donc pour but de créer un modèle.

16

Ibid., p. 287

17

Ibid., p. 290.

18

Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1973, p. 60.

Le tout était de donner une forme à la multiplication pour inscrire le fantasma du bleu dans le champ du multiple.

#### RÉFÉRENCES

- BENJAMIN, W. *L'homme, le langage, la culture*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971.
- BOURRIAUD, N. «La mutuelle des formes» in *Art Press*, Techno. Anatomie des cultures électroniques, Hors série n° 19, 1998,
- DELEUZE, G. *Différence et répétition* (1968). Paris : PUF, 4<sup>ème</sup> éd., 1981.
- DELEUZE, G. *Rhizome*. Paris : Minuit, 1976.
- KLEE, P. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Denoël/Gonthier, 1973.
- LAUMONIER, A. «Courtesy of...», in *Art Press*, Techno. Anatomie des cultures électroniques, Hors série n° 19, 1998.
- LE BOT, M. *Figures de l'art contemporain*. Paris : UDF, coll. 10/18, 1977.
- PONGE, F. *Méthodes*. Paris : Gallimard, 1961.

#### LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS

Les images de cet article sont placées dans sa version portugaise.

Figure 1: Bernard Paquet, *Gouttes de mur*, 2010, peinture acrylique sur médium acrylique, 36 pièces de 110 x 50 cm chacune, pour l'exposition *Et si le printemps revenait ?*, Parc Valrose, Nice, France.

Figure 2: Bernard Paquet, *Gouttes de mur*, 2010, peinture acrylique sur médium acrylique, 36 pièces de 110 x 50 cm chacune, pour l'exposition *Et si le printemps revenait ?*, Parc Valrose, Nice, France.

Figure 3: Bernard Paquet, *Il n'y a que le ciel qui nous tient*, 2011, 12 peintures acrylique sur toile, 164 x 140 cm chacune, pour l'exposition *Et si le printemps revenait II*, Campus Saint Jean d'Angély de l'université de Nice Sophia Antipolis, Nice, France.



BERNARD PAQUET: Professeur titulaire à l'École des arts visuels de l'Université Laval à Québec, Canada, où il enseigne la peinture. Docteur en Arts et Sciences de l'Art (Paris I Panthéon-Sorbonne), DSAP de l'École Nationale Supérieure des beaux-arts de Paris. Une trentaine d'expositions solo et de groupe (Canada, Brésil, France, Monaco, Tunisie). Des conférences et publications dans des revues, livres et catalogues (Brésil, Canada, France, Martinique, Royaume-Uni, Suisse, Tunisie). Sa pratique porte sur le principe de couches en peinture, la peinture d'installation, le visage humain et le métissage du dessin et de la photographie.



## L'ESTAMPE ENTRE L'IDENTITÉ DISCIPLINAIRE ET SES MANIFESTATIONS DANS LE CADRE INTERDISCIPLINAIRE

Nicole Malenfant

**RÉSUMÉ:** Cette contribution porte sur l'estampe dans une perspective plus philosophique, en offrant un panorama des changements du cadre artistique depuis les années 1970. Plus précisément, elle tient compte de ses spécificités et des modifications qui ont été introduites dans ses pratiques, de la photographie dans le domaine de l'impression et de l'introduction des technologies numériques, du défi de repérer des frontières, de la porosité et des perspectives nouvelles.

**MOTS-CLÉS:** estampe. esthétique. frontières. limites.

Entre 1980 et aujourd'hui, plus de trois décennies pendant lesquelles l'estampe comme discipline a suivi une évolution marquée par des transformations importantes. Dans la pratique personnelle, l'adhésion à une technique est question de sensibilité à l'outil, au support, aux magies de la transformation de la matière, et répond au saisissement de potentialités esthétiques. Mais qu'en est-il d'une vision disciplinaire? Entre le défi que pose la concrétisation d'une oeuvre singulière, et la réflexion sur la nature de l'art indispensable pour se situer comme artiste, comment en vient-on à saisir ce contexte dans lequel émergent des oeuvres d'art qui, en explorant l'inconnu, ouvrent de nouveaux horizons? Ce champ d'évolution de la pratique qui s'offre à l'artiste est perméable aux apports d'autres disciplines; il y a une attirance à repenser les moyens techniques connus en les confrontant à de nouvelles intuitions esthétiques surgissant au contact de ce qui se passe dans le champ de l'art élargi. En marge de ces contaminations fécondes, il y a tout de même la persistance d'une spécificité qui prend sa source dans l'historique même de la discipline, se renouvelant dans des extensions inédites des moyens techniques, mais aussi qui se régénère dans de nouveaux parcours méthodologiques propres à transformer l'identité fondamentale de la pratique par le jeu des transgressions de certaines limites. C'est à travers ces deux axes d'exploration que la discipline de l'estampe contribue à l'évolution de l'art actuel, et affirme sa présence distinctive.

Mais comment cerne-t-on l'évolution d'une discipline dans la profusion chaotique des oeuvres produites qui souvent sont des redites, et parfois aussi portent des révélations esthétiques qui se confirment dans la maturation des processus créateurs? Comment peut-on créer un discours révélateur à la fois des sensibilités esthétiques en effervescence et des positions conceptuelles qui transforment le cadre disciplinaire en structurant les parcours significatifs de la pratique individuelle?

## LE DÉFI DE CERNER LES CONTOURS DISCIPLINAIRES

Il y a une intersection entre l'expérience intime de la création se confrontant au devenir imprécis de l'oeuvre, et l'intégration de l'oeuvre accomplie et singularisée dans un champ d'interrelations qui définissent les contours de la discipline de l'estampe. Chaque oeuvre ajoute une expérience de vision inédite et reconfigure le concept d'ensemble. La question est de penser la spécificité de la pratique, celle qui la distingue des autres, tout en saisissant les points de transition où la déviance s'instaure en réponse à des intuitions nouvelles. Il existe donc, au-delà des points de caractérisation conceptuelle, un champ de pratique aux frontières extensibles d'où surgissent des singularités nouvelles et des possibilités insoupçonnées de la discipline. Ces apports esthétiques renouvelés sont pris en charge par des artistes dont certains ont un souci de perfection et de dépassement, alors que d'autres vont préférer aborder les choses autrement, en acceptant l'inattendu et le défi d'en apprécier les potentialités esthétiques insolites et de les développer. Soutenues par ces deux orientations de pratique, des transformations révélées par les oeuvres vont redessiner les contours du champ disciplinaire. Mon point de départ réflexif prend racine dans les années 70. Lorsque j'ai écrit le livre *L'estampe*, paru en 1979, il me semblait que l'organisation conceptuelle de la discipline était clairement définie. Celle-ci se divisait facilement en catégories ayant apparu au cours de l'évolution des moyens d'imprimerie. Les termes désignaient des façons de faire articulées sur des modes opérationnels précis, associés à l'utilisation de langages graphiques ou picturaux, le plus souvent en connivence avec des pratiques du dessin ou de la peinture. Mais en périphérie apparaissaient déjà des approches créatrices qui bouleversaient les repères et les délimitations acceptées. Le cadre établi n'a pu résister aux mutations de la pratique qui était perméable à de nouveaux phénomènes. Aujourd'hui, il faut penser à une restructuration de la discipline de l'estampe.

Trois grandes avenues de questionnement par rapport à cette évolution de la discipline de l'estampe ont dominé ma réflexion.

J'ai d'abord été sensible au rapport entre l'oeuvre originale et la reproduction, ces deux opposés aux pratiques associées à l'impression. J'ai été par la suite confrontée à la problématique de cette infiltration de la pratique photographique qui a semé la confusion disciplinaire en partageant les mêmes moyens d'impression dans le cadre de l'évolution des technologies numériques. Et enfin, la question de la perméabilité des frontières a posé le problème de saisir une spécificité de la discipline s'éclatant dans une ouverture à l'interdisciplinarité en agrandissant le jeu des interrelations esthétiques. Les pratiques les plus récentes ont engagé l'estampe dans de nouveaux rapports à l'espace et à de nouvelles mises en présence créant des expériences de réception s'affranchissant de la relation intimiste liée à la matérialité de l'estampe.

#### ESTAMPE ORIGINALE ET REPRODUCTION: NOUVELLES PERSPECTIVES

La problématique de l'originalité par rapport à la reproduction a constitué ma première confrontation au phénomène de la transgression, pensée d'abord à partir d'expériences concrètes, puis abordée dans des perspectives philosophiques plus larges. Le point de départ de cette problématique était on ne peut plus pragmatique: je tentais d'examiner les façons de résoudre la confusion dans le marché de l'estampe entre la reproduction signée largement exploitée en profitant de la valeur accordée à la signature autographe, et l'oeuvre créée à partir d'un procédé de l'estampe dans la perspective d'en exploiter la matérialité propre. Les faits étaient clairs sur le marché de l'image imprimée en pleine effervescence; c'était l'utilisation abusive des termes et des moyens d'identification propres à l'estampe originale qui suscitait le besoin d'éclaircissement et de distinction. Pour clarifier la situation il fallait établir la différence à partir de caractéristiques visuellement perceptibles abolissant les positions équivoques concernant l'oeuvre d'art authentique.

Cet effort de créer un outil de référence s'est concrétisé dans l'écriture du Code d'éthique de l'estampe originale. Mais pouvait-on réussir le pari sans limiter la discipline de l'estampe à ses pratiques manuelles qui garantissaient l'authenticité? Certains auteurs avaient, dans un souci de différenciation, exclu les moyens photomécaniques de la dénomination estampe originale. Mais l'utilisation des techniques et technologies de la reproduction attiraient désormais les artistes, et du document imprimé dérivant de pratiques éphémères à la reproduction associée comme partie d'une oeuvre multidisciplinaire, l'imprimé issu de moyens mécaniques ou technologiques affirmait une nouvelle fonctionnalité esthétique. Des imprimés très banals qui ont fait la marque distinctive de Joseph Beuys à ces piles d'offsets

au tirage presque illimité et non signés de Felix Gonzalez-Torres, il n'était plus possible de définir l'estampe originale sans examiner ce que les moyens technologiques de l'impression ouvraient comme voies d'explorations esthétiques. L'imprimé s'insérait dans un processus conceptuel qui n'avait rien de l'exploitation d'un marché multipliant les images de remplacement d'une oeuvre existant dans une matérialité totalement différente. Ces nouvelles oeuvres issues de processus créateurs authentiques s'affirmaient dans la matérialité propre des tramés de reproduction et des procédés d'impression mécaniques. Il était évident que l'on était désormais en face d'une approche inversée où des oeuvres découlant de procédés de reproduction étaient considérées comme des oeuvres d'art authentiques. L'exclusion n'était plus possible, car les moyens ne pouvaient être associés à une fin unique. Si le plus souvent les moyens de reproduction étaient utilisés pour reproduire des oeuvres existantes en reconstruisant le plus fidèlement que possible leur apparence, ces moyens pouvaient être exploités pour créer une oeuvre autonome, dont l'originalité pouvait résider dans la matérialité propre à ces procédés impliquant trames et superposition de quatre couches de couleurs constituantes de la reproduction. Les paramètres de l'originalité ne pouvaient se situer que dans une conception concernant la nature même de l'oeuvre d'art. Cette évolution du champ disciplinaire incluant ces oeuvres imprimées utilisant les procédés de reproduction détournés de leur fonction imitative prend une expansion de plus en plus importante avec l'apparition et l'essor de l'imprimé numérique. Mais les ambiguïtés ne sont pas résolues dans cette vision très large et inclusive: des questions se posent si l'on examine des peintures de Takashi Murakami subtilement devenues oeuvres imprimées par la transition des procédés numériques. Est-on devant une reproduction signée, puisqu'un original préalable existe, ou un imprimé assumé par l'artiste comme une autre possibilité d'existence de l'oeuvre d'origine? On est loin des premières estampes de Murakami exploitant des procédés plus traditionnels garantissant aussi une «originalité» plus convainquante... mais désormais hors de prix. Le Code d'éthique peut-il encore aujourd'hui répondre aux questions fondamentales sur l'authenticité de l'oeuvre de la création à l'ère des outils numériques?

#### LE PHOTOGRAPHIQUE DANS LE CHAMP DE L'IMPRIMÉ

Les moyens photographiques se sont infiltrés dans le domaine de l'estampe d'abord par l'invention de techniques permettant de transférer des images photographiques sur des supports permettant l'impression. Cet ajout dans les moyens techniques préservait toujours

la qualité de l'impression manuelle, mais ouvrait en même temps la discipline à des langages nouveaux en introduisant l'image photographique. Ce n'était pourtant pas d'hier que ce phénomène d'association entre le photographique et la matérialité de l'estampe existait si l'on pense à la technique de l'héliogravure, apparue en 1875. Mais la grande question consistant à distinguer la spécificité de la pratique photographique par rapport à celle de l'estampe ne s'est pas posée à ce moment-là, ni celle de saisir comment la photographie renouvelait l'esthétique de l'estampe. C'est curieusement au moment où la photographie a adopté les technologies numériques que la confusion est apparue. Quand le procédé d'impression est le même pour la photographie que pour l'estampe dite numérique, il y a lieu de se poser la question de la distinction des termes. Si les procédés d'impression numérique appartiennent au monde de l'imprimerie et que l'on considère que cette invention est en parfaite continuité avec les procédés développés dans le courant de l'histoire de l'estampe, comment peut-on clarifier par des définitions et des dénominations spécifiques des pratiques se matérialisant par les mêmes procédés? La photographie numérique est-elle une estampe? Et je fais le constat qu'elles sont souvent insérées dans de grandes expositions internationales dédiées à l'évolution de l'estampe. L'estampe numérique procède-t-elle d'approches spécifiques éloignées de ce qui fait la spécificité du photographique? Encore là, les balises conceptuelles sont à préciser. Mais définitivement, le photographique dans l'essence de sa pratique et ses questionnements spécifiques se distingue des processus par lesquelles l'image est élaborée dans la pratique de l'estampe. Il y a là une piste à approfondir, mais je dirais comme première balise à positionner que le photographique s'articule sur une captation du réel par un appareil photographique et problématise le rapport entre le réel et la perception. L'estampe se joue davantage dans la construction picturale et utilise les outils propres à des logiciels de l'image pour élaborer une proposition visuelle pouvant inclure des éléments photographiques mis en relation avec d'autres éléments de l'image d'ensemble. Bien sûr, l'analyse d'un ensemble d'oeuvres nous fera découvrir des propositions esthétiques très proches d'une définition ontologique bien délimitée dans ce qui peut être considéré comme l'essentiel de la pratique, alors que d'autres révéleront des ambiguïtés face à la notion de spécificité. C'est là où un projet de recherche commence... mais il est clair que les réponses appelleront des nuances et répondront davantage à la saisie d'une diversité qu'à l'atteinte de définitions précises.

## DE L'EXPANSION DES FRONTIÈRES DE LA DISCIPLINE

Toujours dans les années 70, l'estampe était généralement une oeuvre imprimée sur papier et le défi de la dimension était prépondérant pour en intensifier l'impact au-delà de la magie intime de sa matérialité. Projets exploitant la séquence, multiplication de petits formats ou élaboration d'oeuvres par la fragmentation d'images que l'on réunissait dans des constructions aux dimensions murales, collages d'estampes devenant des oeuvres picturales de grande dimension, plusieurs avenues ont été exploitées pour que les images s'imposent dans une vue à distance. Voulant exposer dans les espaces dédiés à l'art actuel, on tentait d'éviter l'enfermement dans les cabinets d'estampe. L'estampe devenait de moins en moins une image isolée, cernée par les limites d'un cadre la protégeant, ou sinon, elle jouait de la présence du cadre, lui donnant une fonction esthétique intégrée dans la conception d'ensemble.

L'estampe se caractérisant dans la division de ses deux phases d'action créatrice, on s'est mis à considérer les qualités esthétiques de la matrice et de ses possibilités de dialogue avec l'image imprimée, dévoilant en cela le rapport entre l'image fantomatique inscrite sur la surface destinée à recevoir l'encre d'impression et l'image finale révélée par le transfert de l'encre sur papier. En cela, on dévoilait aussi le caractère d'unicité propre à l'estampe et qui résidait dans l'image matricielle unique à l'origine des oeuvres finales, contredisant l'idée que la multiplicité de l'oeuvre imprimée l'excluait du monde des oeuvres d'art uniques. Le marché de l'estampe originale imposait, pour valoriser cette multiplicité ne garantissant pas la rareté comme l'oeuvre unique, la production de tirages d'exemplaires identiques rigoureusement contrôlés dans leur nombre, et l'impression était confiée à des imprimeurs de métier. L'artiste créateur a vite élargi ce cadre contraignant et s'est intéressé à poursuivre son expérimentation esthétique dans la phase de l'impression en abordant non pas la répétition mais la diversité des encrages et des jeux de superposition. On peut dire que l'artiste estampier s'est investi dans l'appropriation très libre de toutes les phases de l'élaboration de l'oeuvre imprimée, et a pu élaborer des projets mettant en valeur un les potentialités esthétiques inhérentes à la pratique de l'estampe. C'est cependant dans l'ouverture à des pratiques de nature interdisciplinaire que l'estampe a transgressé encore davantage le cadre de sa spécificité pour ouvrir l'approche créatrice à la perspective d'une «perméabilité des frontières». Articulant des projets de création faisant appel à des mises en espace de nature installative, l'artiste a fait participer l'oeuvre imprimée à de nouveaux dialogues confrontant ses qualités esthétiques propres à

celles d'éléments originant d'autres pratiques. Associés à la peinture, les procédés de l'estampe ont généré de nouvelles matérialités, et de nouvelles approches conceptuelles mettant à profit la répétition, l'altération séquentielle ou la diversité des variantes. Toute l'aventure du pop art est liée à cette intégration des procédés d'impression sérigraphiques ou lithographiques. Aujourd'hui, l'artiste Christopher Wool surprend en dénaturant l'immédiateté du geste propre à la peinture par des procédés de reproduction traduisant les images de départ en y intégrant des trames, pour ensuite sérigraphier le résultat du processus sur la toile. Encore une fois, les procédés de reproduction transforment la nature matérielle de la création picturale.

Les recherches pour transférer des images photographiques ou numériques sur des matrices permettant de réinvestir l'impression artisanale a aussi enrichi ces images d'une matérialité différente issue de la synthèse des deux disciplines impliquées. Ces nouvelles avancées au plan technique permettent d'associer les outils numériques au processus de création de l'image et élargissent le champ d'exploration esthétique. Déployés dans l'espace très librement, des imprimés de nature artisanale ou technologique ont parfois couvert murs et objets pour transformer le familier à l'intérieur de scénographies étranges ou tintrigantes. Les explorations les plus récentes ont aussi abordé de nouvelles intégrations que ce soit de séquences vidéographiques ou d'éléments sonores, transgressant de plus en plus le cadre disciplinaire au profit d'une pratique élargie de l'art.

#### PERSPECTIVES DE LA PRATIQUE ET DE LA RÉFLEXION

De nouvelles interrogations se posent face à l'évolution de la discipline de l'estampe qui conquiert de nouveaux territoires d'exploration esthétique. Conséquence de l'ouverture aux procédés de reproduction, un nouvel intérêt s'est développé dans la pratique de l'art contemporain pour la diffusion liée à l'image imprimée, et dorénavant la pratique interdisciplinaire s'associe à des arts de l'action et de l'interaction. Nouveaux horizons pour l'image imprimée dont les productions utilisant les procédés d'impression numérique ont contribué à l'essor du livre d'artiste et au développement d'œuvres de nature documentaire ou communicationnelle. Toutes ces pratiques sont toujours inscrites dans les gènes spécifiques de la discipline de l'estampe car elles appartiennent autant à la création d'œuvres imprimées qu'au potentiel de diffusion de l'image multipliée. L'estampe comme discipline ne semble pas aujourd'hui isolée des explorations esthétiques contemporaines car elle y contribue largement. Mais se pose aujourd'hui la question de la

relation à la tradition dans un contexte où l'interdisciplinarité domine le champ de l'art contemporain. Il y a pourtant là des aventures esthétiques à découvrir dans ce lien du passé au présent, dans la capacité des langages de base à traduire des réalités actuelles et à renouveler l'expérience visuelle dans de nouvelles utilisations esthétiques. La pratique disciplinaire s'est déployée dans plusieurs formes de relations interdisciplinaires et elle a contribué par ses moyens spécifiques à l'évolution de la pratique artistique actuelle. Mais qu'en est-il de ces recherches qui poursuivent l'exploration de nouvelles approches techniques pouvant être associées à des sensibilités esthétiques nourries de toutes les formes de l'art contemporain tout en s'inscrivant dans l'innovation disciplinaire. Et c'est là que je pose ma conviction profonde que l'interdisciplinarité et la disciplinarité sont deux pôles de la pratique artistique qui s'influencent tout en prolongeant des perspectives très particulières de leur devenir respectif. C'est à partir de cette position qu'il faudra redéfinir l'«estampe originale» non seulement dans ses fondements comme oeuvre d'art dans un cadre disciplinaire, mais en examinant les transformations de la pratique dans les contextes interdisciplinaires de l'art actuel.

#### RÉFÉRENCES

- MALENFANT, Nicole. *L'estampe*, Québec : Editeur officiel du Québec, 1979.  
 MALENFANT, Nicole et STE-MARIE, Richard. *Code d'éthique de l'estampe originale*. Montréal : Conseil québécois de l'estampe, 1996.



NICOLE MALENFANT: Professeure agrégée à l'École des arts visuels de l'Université Laval, Nicole Malenfant a participé à de nombreuses expositions individuelles et collectives et son œuvre est présente dans des nombreuses collections publiques. L'artiste est membre d'ARPRIM, où elle fut présidente et est membre d'Engramme où elle fut également présidente. Elle est l'auteure du livre *L'Estampe*, paru en 1979 et a rédigé, avec l'artiste Richard Sainte-Marie, la mise à jour du *Code d'Éthique de l'estampe originale* paru en 2000.

## SIMON STARLING: REPRIS DE PHOTOGRAPHIE

Jacinto Lageira

**RÉSUMÉ:** Cet article porte sur la production de Simon Starling vue sous l'optique de la copie, de la duplication ou du reflet et son rapport avec le photographique. Afin de mieux cerner son projet, on le confronte avec l'esthétique de Kierkegaard.

**MOTS-CLÉS:** Simon Starling. photographie. reflets. Kierkegaard.

Une grande part de la production de Simon Starling est perçue légitimement comme relevant de la réplique, de la duplication, de la copie, du double, d'une subtile oscillation entre différences et identités, qu'il s'agisse de ses œuvres s'inspirant d'autres œuvres ou de champs non artistiques, de ses propres œuvres entre elles, comprenant mises en abymes, jeux de réflexions et de miroirs. Son usage de la photographie — parmi d'autres expressions plastiques — renforce apparemment cette supposée nature du médium que l'on considère au moins historiquement comme copie ou reflet de la chose, de l'objet ou de l'être photographié. Quand bien même l'on ne saurait l'y réduire, jamais auparavant dans l'histoire de la représentation un médium n'avait sauvegardé physiquement les traces concrètes de l'objet représenté. En cela, l'ensemble du travail de Starling — transposé, par exemple, à des pierres réels dont il fait des copies strictement similaires — relèverait du photographique. En intégrant les aspects idéologiques, culturelles, sociopolitiques, désormais inséparables de ce médium dit réaliste ou objectif — ce qui est du moins vrai pour sa dimension physico-mécanique —, Simon Starling ne fait qu'accomplir certaines des possibilités permises par la photographie, lesquelles sont fortement conditionnées par une très longue histoire des images en Occident. À commencer par l'image appréhendée comme copie servile et fautive de la réalité, et l'image comme représentation imaginaire et vraisemblable, apparaissant pour ce qu'elle est : une fiction. Mêlant souvent archives et documents à des formes inventées, Starling nous place dans des situations perceptuelles qui ne sont pas uniquement constatatives (l'image atteste un état) ou normatives (l'image dénonce

un contexte), nous conduisant bien plutôt — souvent par quelques longs détours nécessaires — à une reprise de ce qui a été instauré photographiquement, sans que cela ne se répète aucunement. Dans cette réutilisation d'un thème (sociopolitique, historique, plastique, économique...), Starling propose une situation tout autre, même si elle reprend certains éléments antérieurs achevés et vérifiables. C'est moins à la répétition, à la redite, au détournement, à la réplique de ce qui a été que se livre Starling qu'à une véritable « reprise », qu'il faudrait entendre ici au sens philosophique, sans doute inattendu, de Søren Kierkegaard. De fait, l'esthétique kierkegaardienne propose une dialectique qu'il nomme « reprise », relevant d'une connaissance comprise comme réminiscence : « Reprise et ressouvenir sont le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se ressouvient, a été ; c'est une reprise en arrière ; la reprise proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant . » Cela résonne étonnamment avec la démarche de Starling qui, lorsqu'il réactualise certaines conceptions et procédés traditionnels, pense leur futur, cela sans nostalgie. Ajoutons encore, étrange coïncidence, que plus loin dans son texte, Kierkegaard prend comme emblème de la reprise la figure de Job qui, après avoir tout perdu, a « tout reçu au double ».

Cette brève, mais fondamentale nuance esthétique, permet une approche du travail de Starling qui est au cœur de son projet, et livre une vision distincte de celles rattachées aux catégories du moderne, du postmoderne, du post-conceptuel, du post-ready-made, et toutes sortes de postismes bien commodes qui évacuent rapidement les relations du présent au passé et à l'Histoire. Que Simon Starling cite, recycle, reconfigure, réutilise de vieilles machines ou procédés photographiques, ou liés à la photographie, ne doit pas mener à une lecture linéaire et téléologique, progressant vers le meilleur contre l'obsolescence des objets et des techniques. Sa démarche est plus dialectique, revenant aux origines des problématiques mais en gardant certaines de leurs caractéristiques qui éclairent alors différemment le passé comme le présent des œuvres. Sous des apparences formelles complexes (mais non formalistes), les œuvres de Starling prennent toujours en compte les systèmes au sein desquels est apparu tel élément qui l'intéresse, ou le dispositif dans ses relations aux divers contextes. La « petite histoire de la photographie » de Starling est donc bien plus qu'une survivance de pratiques dépassées, étant une manière de donner forme au présent artistique par la compréhension et la restitution dynamique de ce qui a été.

Ni une image ni un matériau n'existent en soi, en une pure autonomie plastique ou physique, présupposant au contraire tout un réseau de significations qui les font devenir tels. Simon Starling

ne pratique pas la photographie pour elle-même, l'intégrant régulièrement dans des processus plastiques non-photographiques, mais l'inverse est aussi recherché, la photographie contaminant d'autres médiums. Ainsi, l'œuvre *Silver Particle/Bronze (After Henry Moore)*, de 2008, est-elle une sculpture faite « à partir d'une particule d'argent d'une épreuve photographique originale au gélatino-bromure d'argent d'Henry Moore » (S. S.),<sup>1</sup> particule prélevée sur la photographie de Moore et retravaillée en 3D pour aboutir au final à une forme très proche des œuvres du sculpteur. De même, *Silver Salts, Platinum Salts* (2008), est un dyptique qui « comprend deux épreuves photographiques noir et blanc. La première, réalisée selon le processus classique de la photographie argentique, représente un modèle moléculaire schématique de l'ingrédient principal du papier photographique : le bromure d'argent. La seconde, une épreuve au platine réalisée à la main, représente à son tour le modèle moléculaire de son constituant : le chloroplatinate d'ammonium » (S. S.).<sup>2</sup> Enfin, *La Source (demi-teinte)*, de 2009, est constituée d'un millier de boules de verre noir disposées au sol et reconstituant la trame, point par point, d'une partie d'une photographie d'époque où l'on voit des bouteilles d'une ancienne usine d'embouteillage d'eau minérale. Ces passages, transgressions et retransformations entre techniques, époques, esthétiques et plasticités des plus diverses à travers le médium photographique font que les travaux de Sterling accomplissent tout autrement cet ancien précepte de Moholy-Nagy préconisant de faire des photographies sans appareil.

1

A bronze sculpture of a single silver particle from a vintage, gelatin silver, photographic print by Henry Moore.”

2

“The hermetically structure diptych *Silver Salts, Platinum Salts* comprises two black-and-white photographic prints. One print, made using the standard gelatin silver process, depicts a schematic molecular model of the key ingredient of the photographic paper — silver bromide. The other, a handmade platinum print, in turn depicts a molecular model of its key ingredient — ammonium chloroplatinate.”



JACINTO LAGEIRA: Professeur d'esthétique à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, membre du LETA (Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée), chercheur et critique d'art. Parmi ses livres publiés sont à souligner : « Du rétinien au mural », *Daniel Walravens : De la peinture en général et de la couleur en particulier*, La Lettre volée, 2007; *L'Esthétique traversée : Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, La Lettre volée, 2007; *La déréalisation du monde : Fiction et réalité en conflit*, éd. Jacqueline Chambon, 2010; *Jean-Marc Bustamante : Cristallisations*, éditions Actes Sud, 2012; et *Regard oblique : Essais sur la perception*, à paraître, La Lettre volée.

## INSTRUÇÕES AOS AUTORES

Os autores interessados em colaborar na revista Porto Arte devem enviar seus trabalhos para o Conselho Editorial da Revista. Os artigos devem obedecer as seguintes normas:

- a) Os artigos, necessariamente inéditos, editados no editor Microsoft Word e salvos no formato .rtf (Rich Text Format), devem ser submetidos exclusivamente através do seguinte endereço eletrônico: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. Para tanto, o autor do texto deverá se cadastrar como Autor no sistema e seguir os passos indicados para efetuar a submissão.
- b) Os textos devem ter entre 8.000 e 30.000 caracteres, espaços incluídos, fonte arial, tamanho 12, parágrafo simples, com entradas (de tabulação) e ser acompanhado de resumo de até 750 caracteres, espaços incluídos e até 5 palavras-chave.
- c) As notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no rodapé. As indicações de autoria de citações (sistema de chamada autor-data) devem ser resumidas ao último sobrenome do autor; data de publicação da obra e, quando necessário, página (p. ex.: SALAS, 2005, p. 22). As referências bibliográficas completas devem ser colocadas ao final do artigo, sob o título REFERÊNCIAS, e devem ser elaboradas segundo as normas da ABNT, ou seja: SOBRENOME, Nome do Autor: *Título da obra*. Cidade: Editora, ano de publicação.
- d) As indicações de notas no texto devem ser colocadas após a pontuação, por ex.: [...] domínio da fotografia.<sup>1</sup>
- e) Para as citações utilizar recuo de parágrafo de 3cm.
- f) Caso o artigo comporte ilustrações estas devem estar indicados no texto utilizando a seguinte nomenclatura (fig. X) e as imagens devem ser digitalizadas com resolução mínima de 300 dpi e gravadas em arquivos JPEG, TIFF ou PSD.
- g) Resenhas (de livros, exposições ou outros trabalhos) devem vir acompanhadas de ficha técnica completa.
- h) Ao final do texto devem ser mencionados os dados sobre o autor: crédito profissional sumário e acadêmico, com até 600 caracteres.
- i) Os autores são responsáveis pela revisão dos textos assim como pela propriedade intelectual das ideias que divulgam. Os artigos assinados serão de responsabilidade exclusiva de seus autores.
- j) Os trabalhos enviados serão submetidos ao Conselho Editorial da Porto Arte ou a pareceristas externos (avaliação sigilosa), podendo ser aceitos, devolvidos com sugestões aos autores que poderão rerepresentá-los, ou devolvidos.
- k) Serão remetidos a cada autor 03 (três) exemplares do número onde for publicada sua colaboração.

## INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Authors interested in collaborating with Porto Arte magazine should submit their papers to the Conselho Editorial da Revista (Editorial Counsel of the magazine),

Articles must obey the following norms:

- a) Articles, necessarily unpublished, edited by the Microsoft Word Editor and saved in the format .rtf (Rich Text Format), should be submitted only through the following electronic address: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. To this end, the author of the text must register himself as Author in the system, following the indicated steps to conclude the submission.
- b) The texts should have between 8,000 and 30,000 characters including spaces, Arial font, font-size 12, paragraph line spacing - simple (single space), new paragraphs using enter (return) and tab command, and texts should be accompanied by an abstract of up to 750 characters, including spaces and up to 5 key words.
- c) Notes should be kept to a minimum and placed as footnotes. Bibliography should be indicated by the author's last name, publication date of the work and, where necessary, page (eg: SALAS, 2005, p. 22). Complete bibliography should be placed in the end of the article, and should be elaborated following the norm of ABNT, which is: LAST NAME, First name of author: *Title of the work*. City: Publisher; year of publication.
- d) Indications of notes in the text should be placed after the punctuation, eg: [...]The field of photography.<sup>1</sup>
- e) For citations, use an additional 3 cm paragraph indentation.
- f) If the article has illustrations, they must be indicated within the text using the following nomenclature (fig. X) and the images should be digitalized (scanned) with a minimum resolution of 300 dpi and saved in JPEG, TIFF or PSD files.
- g) Reviews (of books, exhibitions or other works) should be accompanied by a complete description of library catalog publication data or exhibition data.
- h) At the end of the text, data about the author should be mentioned: a summarized professional and academic credit with up to 600 characters.
- i) Authors are responsible for the revision of texts as well as the intellectual propriety of ideas discussed. Signed articles are the exclusive responsibility of their authors.
- j) Papers sent will be submitted to the Conselho Editorial da Porto Arte (Editorial Counsel of Porto Arte) or for external evaluation (maintaining privacy), with the possibility of being accepted, returned with suggestions for the author to consider for future presentation, or refused.
- k) 03 (three) copies of the issue including the published paper will be sent to each author.

---

Porto Arte 1

Volume I | novembro | 1990

---

*A escultura de Victor Brecheret*

Armindo Trevisan

*Análise musical: para quem? por quê?*

Cristina Caparelli Gerling

*Espelho, espelho nosso, existe alguém mais bonito do que nós?*

Flávio Mainieri

*Sobre a música “erudita” brasileira, hoje*

Flávio Oliveira

*O princípio de realidade na pintura do Renascimento - a questão da perspectiva*

Icleia Borsa Cattani

*A interpretação dos sonhos, segundo Freud, e o pesadelo*

*de Clitemnestra, em Ésquilo e Sófocles*

Ivo Bender

*Macbeth: crime, política e medo*

Luiz Paulo Vasconcellos

*A magia do silêncio nas artes visuais*

Nilza Grau Haertel

*O valor educacional da arte*

Raimundo Martins

*A trova e a décima no Rio Grande do Sul*

Rose Marie Reis Garcia

*A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator*

Sandra Dani

---

Porto Arte 2

Volume II | maio | 1991

---

*A Escola de Artes e a profissionalização do seu aluno*

Círio Simon

*Picasso: percepção e concepção*

Eduardo Vieira da Cunha

*Vidas Secas: o filme, o livro*

Flávio Mainieri

*Mário de Andrade: crítico de arte*

José Augusto Avancini

*A pintura a óleo e a questão Van Eyck*

Lenora Lerrer Rosenfield

*Considerações sobre gravura artística*

Nilza Grau Haertel

*Anotações para um estudo sobre a vontade no processo de criação do ator*

Sandra Dani

*A assimilação e a estruturação da linguagem musical na infância*

Vera Regina Pilla Cauduro

---

---

Porto Arte 3

Volume II | novembro | 1991

---

*O uso do cantus firmus na Choral Fantasy, Op. 73 de Paul A. Pisk*

Any Raquel Souza Carvalho

*Cézanne e o fotógrafo desconhecido*

Eduardo Vieira da Cunha

*A utilização das cores em alguns casos do retoque na restauração*

Lenora Lerrer Rosenfield

*Considerações sobre o sistema das artes plásticas*

Maria Amelia Bulhões

*Martín Fierro: a modernidade em debate*

Maria Lúcia Bastos Kern

*Gravuras em metal à maneira de Michelangelo durante o Cinquento*

Maria Lucia Cattani

*Perspectivas para a educação artística na nova lei de diretrizes e bases*

Maura Penna

*Metodologia para uma educação musical: uma questão de conhecimento em bom-senso*

Vera Regina Pilla Cauduro

*Acalantos*

Cristina Rolim Woffenbüttel

---

Porto Arte 4

Volume III | maio | 1992

---

*Don Juan em Kierkegaard*

Alvaro Valls

*Pesquisa em artes visuais*

Annateresa Fabris

*O kitsch na arquitetura popular brasileira: manifestação essencialmente urbana*

Blanca Brites

*Semiótica e significação: uma introdução*

Flávio Vinicius Cauduro

*A criação musical: considerações psicodinâmicas*

Marcello Guerchfeld

*Política cultural do Estado Novo no campo das artes plásticas*

Maria Amelia Bulhões

*Sobre o significado da pesquisa em música na universidade*

Maria Elizabeth Lucas

*O processo de criação e a pesquisa nas artes plásticas*

Romanita Disconzi

*Percurso da educação artística: um balanço das diversas abordagens*

Sylvia Coutinho

*De monstros e mistérios: o fantástico e a estilização em There are more things, de Jorge Luis Borges*

Ivo Bender

---

Porto Arte 5

Volume III | dezembro | 1992

---

*Arte e psicanálise: encontro marcado por uma ilusão*

Elida Starosta Tessler

*Apontamentos para uma dramaturgia regionalista*

Flávio Mainieri

*O significado do jogo na educação infantil*

João Gilberto Gil

*Iluminación e deslumbramiento: anticipaciones de la imaginación*

Margarita Schultz

*A importância de (outras) imagens no ensino da arte*

Martin Grossmann

*Escultura: encontros entre o perceber e o fazer*

Mônica Zielinsky

*As habilidades motoras e sua contribuição para a apreensão do ritmo musical na infância*

Vera Regina Pilla Cauduro

---

Porto Arte 6

Volume IV | maio | 1993

---

*Cinema e modernidade em Klaxon*

Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris

*A liberdade de criação e a cultura popular*

Antonio Carlos Vargas Sant'anna

*Avatares de la critica*

Carlos Espartaco

*Artes plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70*

Maria Amelia Bulhões

*Diretrizes para uma educação artística democratizante: a ênfase na linguagem e nos conteúdos*

Maura Penna

*Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990)*

Icleia Borsa Cattani

---

---

Porto Arte 7

Volume IV | novembro | 1993

---

*O museu é o mundo - arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica*

Elida Starosta Tessler

*A pesquisa em história da arte*

Annateresa Fabris

*Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica*

Celso F. Favaretto

*Histoire de la critique/critique de l'histoire "l'art moderne n'existe pas"*

Marc Jimenez

*Artes plásticas no Brasil: vanguarda e internacionalização nos anos 60*

Maria Amelia Bulhões

*El grupo signo en el sistema de las artes, en Chile de comienzos de los años 60*

Sylvia Rios M.

*Paysage/eros*

Paul-Armand Gette

---

Porto Arte 8

Volume V | maio | 1995

---

*A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade*

Annateresa Fabris

*O desejo de permanência e do reconhecimento: uma abordagem do retrato fotográfico a partir do pensamento de Lacan*

Francisca Ferreira Michellon

*Relações entre cinema e pintura: Senso e os macchiaioli*

Mariarosaria Fabris

*Unidades móveis de exposição*

Maria Teresa Brunelli

*Clement Greenberg: um crítico na história, um crítico da história*

Dominique Château

*Fontes e problemas metodológicos em história da arte*

Maria Lúcia Bastos Kern

*Avaliação e o ensino das artes*

Geraldo Orthof

*História da arte latino-americana na Alemanha*

Hans Haufe

*A ruptura contemporânea com as aporias vanguardistas na construção de um novo paradigma estético-social*

Antonio Vargas

*Semiótica e semiologia: contrastes*

Flávio Vinícius Cauduro

*Construção de imagens bi e tridimensionais*

Suzete Venturelli

---

---

Porto Arte 9  
Volume V | maio | 1995

---

*Estetização e estetização profunda - ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje*  
Wolfgang Welsch  
*Aspectos da gravura de Carlos Martins*  
Maristela Salvatori  
*Olimpia e a questão do modelo*  
Jean Lancri  
*Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento*  
Sandra Rey  
*O consumo das artes*  
Edinice Mei Silva

---

Porto Arte 10  
Volume V | novembro | 1995

---

*A história da arte como prática interdisciplinar*  
Annateresa Fabris  
*Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional*  
Tadeu Chiarelli  
*A crítica de arte nos anos 70: uma visão*  
José Augusto Avancini  
*O concretismo na América Latina: um ensaio sobre manifestos e declarações de artistas de 1946 a 1959*  
Neiva Fonseca Bohns  
*Calvário, sudário e macabéa: notas sobre uma direção da arte contemporânea*  
Alexandre dos Santos  
*Estética tradicional e imagem informática*  
Margarita Schultz  
*Desvios do conhecimento - o monstro e a iconologia: reflexão maldita*  
Marcia Tiburi  
*Caravaggio: imagens de um mundo barroco*  
Maria do Socorro Carvalho  
*Entre mortos e feridos: a construção do discurso preservacionista em dois intelectuais do patrimônio*  
Mario Chagas

---

Porto Arte 11  
Volume VI | maio | 1996

---

*Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60*  
Muriel Caron  
*A fenomenologia viva de Franz Walther*  
Stéphane Huchet  
*O índice indicado com o dedo*  
Jean Lancri  
*Joseph Beuys, artista internacional*  
Jacques Leenhardt  
*Reflexões sobre a encenação autobiográfica de Joseph Beuys*  
Marion Hohlfeld  
*Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters*  
Elida Tessler  
*Duchamp versus Beuys ou a ironia versus paixão*  
Vera Chaves Barcellos  
*...Desfazer as dobras de alguma coisa que lhe havia sido dada toda dobrada, há alguns anos*  
Éliane Chiron

---

Porto Arte 12  
Volume VII | novembro | 1996

---

*Mestrado em Artes Visuais: 5 anos*  
NÚMERO ESPECIAL

---

Porto Arte 13  
Volume VII | novembro | 1996

---

*Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas*  
Éliane Chiron  
*O caos e a ordem na pintura contemporânea*  
Gilbert Lascault  
*Presencia de la imagem informática*  
Margarida Schultz  
*Corpo e controle: o olho do poder e o esquadramento individual (uma leitura foucaultiana dos primórdios da fotografia)*  
Alexandre Ricardo Dos Santos  
*Desconstruir/reconstruir*  
Annateresa Fabris  
*Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*  
Sandra Rey  
*A imagem visual na nova história e história da arte*  
Maria Lúcia Bastos Kern  
*Pontes entre Adorno e Gadamer*  
Alvaro Luiz Montenegro Valls  
*Pontos derivantes*  
Hélio Ferverza

---

Porto Arte 14

Volume VIII | maio | 1997

---

*A epiderme das imagens ou a arte da guerra pop*

Stéphane Huchet

*Mário e a crítica de arte: a propósito de uma “normativa de crítica”*

José Augusto Avancini

*A recepção do cubismo na Alemanha*

Claudia Valladão de Mattos

*Arte incidental - as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903*

Flávio Krawczyk

*Intersecções: fotografia e pintura*

Maria Ivone dos Santos

*O pensamento de Paul Virilio como referência para o estudo das relações entre fotografia e cinema na história de suas origens*

Francisca Ferreira Michelin

*Arthur Bispo do Rosário - divagações sobre bordados e fotografias*

Luiz Eduardo Robinson Achutti

*Percorrendo processos de criação artística: a percepção*

Mônica Zielinsky

---

Porto Arte 15

Volume VIII | novembro | 1997

---

*A arte como evento - Journiac, Beuys, Duchamp*

Éliane Chiron

*L'art et la manière de donner sa langue au chat (vinte e um mais um fragmentos de L'Encyclopédie du Facteur Cheval)*

Jean Lancri

*O gosto neobarroco na obra de João Câmara*

Silvana Brunelli

*Ética e estética*

Alvaro Luiz Montenegro Valls

*Ética museológica y globalización cultural*

Gabriel Peluffo

*Nas malhas da morte*

Kathrin H. Rosenfield

*Contra o esteticamente correto*

Marc Jimenez

*Da estética à poética*

René Passeron

---

---

Porto Arte 16

Volume IX | maio | 1998

---

*Crítica & estética*

Dominique Berthet

*L'Infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois*

Patrícia Franca

*Corpos, memórias, vertigios: a representação brasileira na Bienal de Cuenca*

Icleia Borsa Cattani e Maria Amelia Bulhões

*La llamada nueva figuración argentina*

Luis Felipe Noé

*O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*

Georges Didi-Huberman

*A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos*

Daniela Kern, Gisele Federizzi, Helena Martins Costa, Mara Castilhos,

Máximo P. de Lucena

*A figura como forma simbólica*

Rogério Dias Gonçalves e Roseli Tesche

*Entre o olho e a iluminação: cone-icone, ex-voto, index-voto*

Eduardo Vieira da Cunha

---

Porto Arte 17

Volume IX | novembro | 1998

---

*O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros*

Vera Chaves Barcellos

*Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares*

Hélio Ferverza

*Câmara obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole - nas artes, na estética, na educação*

Jochen Dietrich

*O maquinista*

Élida Tessler e Tereza Lenzi

*Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis*

Élida Tessler

*Uma câmera escura atrás de outra câmera escura*

Élida Tessler e Muriel Karon

*Inapreensível presença do tempo*

Evgen Bavcar

*Tradução inter-semiótica: uma experiência criativa*

Romanita Disconzi

---

Porto Arte 18  
Volume X | maio | 1999

---

*Metamorfismo plástico: Léger e a representação da modernidade*  
Dominique Chateau  
*Maneiras de instalações*  
Sylviane Leprun  
*Reflexiones sobre el ejercicio de la pintura a partir de conceptos extraídos de la teoría de Jacques Lacan*  
Roberto Fajardo  
*El impacto de la globalización en la articulación de las dinámicas artísticas*  
Arturo Rodríguez  
*Outro mundo*  
Alexandre Melo  
*El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodriguez*  
Maria Teresa Constantin  
*Algumas questões metodológicas sobre o estudo das formas de disseminação do pensamento vanguardista entre vizinhos latinoamericanos*  
Neiva Maria Fonseca Bohns  
*Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul*  
Maria Amelia Bulhões

---

Porto Arte 19  
Volume X | novembro | 1999

---

*Semiologia visual, pintura e intertextualidade*  
Bernard Paquet  
*Além da matéria: Brancusi e a fotografia*  
Jacques Leenhardt  
*A geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre*  
Ana Lúcia Araújo  
*Para uma estética do risco*  
Marc Jimenez  
*Uma casa dividida*  
Richard Schusterermann  
*Cica & sede de crítica*  
Ricardo Basbaum  
*A arte e sua mediação na cultura contemporânea*  
Mônica Zielinsky

---

Porto Arte 20  
Volume XI | maio | 2000

---

*A temporada italiana de Pettroruti: considerações sobre um relato autobiográfico*  
Annateresa Fabris  
*Dois diálogos imaginários: considerações sobre a obra de Poussin*  
Priscila Iufinoni

#### NÚCLEO TEMÁTICO: QUESTÕES DE MUSEOLOGIA

*A arte como valor e as instituições museológicas*  
Maria Amelia Bulhões  
*Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses*  
Cristina Freire  
*Museu e interatividade: o exploratorium e uma entrevista com Paul Doherty*  
Francisco Marshal  
*Venturas y desventuras de los estudios de público*  
Graciela Schmilchuk  
*MUVA: Museo Virtual de Artes el Pais*  
Alicia Harber

---

Porto Arte 21  
Volume XII | julho/agosto | 2004

---

*DOSSIÊ: a obra em processo*  
Organização: Sandra Rey  
*A poética em questão*  
René Passeron  
*Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho*  
Éliane Chiron  
*A instauração da imagem como dispositivo de ver através*  
Sandra Rey  
*Uma repetição pode esconder uma outra*  
Patrícia França  
*Poética da recriação: sobre um auto-retrato de Francis Bacon*  
Dominique Chateau  
*A heterogeneidade e a instauração da pintura*  
Bernard Paquet  
*Utopia e fantasma*  
Kássia Valéria de Oliveira Borges  
*A ambigüidade na poética de Louise Bourgeois*  
Adriane Fernandez  
*Clement Greenberg. A arte de vanguarda e a teoria modernista*  
Maria de Fátima Morethy Couto  
*A linguagem épica das Xarqueadas de Danúbio Gonçalves*  
Paulo Gomes  
*O + é deserto, de Hélio Ferzenza*  
Paulo Silveira  
*A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual de Edmond Couchot*  
Ricardo Cristofaro

---

Porto Arte 22

Volume XIII | maio | 2005

---

DOSSIÊ: Fotografia / Arte Contemporânea

Organizadores: Sandra Rey e Eduardo Vieira da Cunha

*Surrealismo e Fotografia: uma Proposta de leitura*

Annateresa Fabris

*A Fotografcidade*

François Soulages

*Cruzamentos entre o real e o (im)possível: Transversalidades entre o*

*'Isso Foi' do Fotografia de Base Químico e o "Isso Pode Ser" do Imagem Numérico*

Sandra Rey

*Imagens Estilhaçados Luz. Espaço e Corte*

Beatriz Rauscher

*O Objeto Ausente*

Maria do Carmo Nino

*A Traição dos Imagens: fundos de caixas em espaços arquitetônicos*

Niura Legramante Ribeiro

*Na sombra da cidade: atenção e cegueiro*

Daniela Cidade

*Susan Sontag: uma pacifista diante do dor dos outros*

Alexandre Santos

*Contaminações: um estudo sobre Rosângela Rennó*

Janaina Meio

*Impressões - O modo negativo e os vestígios na arte contemporânea*

Eduardo Vieira da Cunha

*Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte Contemporânea*

Maria Lúcia Bastos Kern

*As reconfigurações do estatuto de artista na época moderno e contemporânea*

Nathalie Heinich

*Estéticas clássicas e crítica de arte -impasses*

Kathrin Holzermayr Rosenfield

*Resenha Crítica: A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos –*

*Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos*

Blanca Brites

*Resenha Crítica: O Jogo do Belo e do Feio - José Arthur Gianotti*

Vinicius Oliveira Godoy

---

Porto Arte 23

Volume XIII | novembro | 2005

---

DOSSIÊ: Questões do Desenho: Abordagens Contemporâneas

Organizadora: Icleia Cattani

*Desenhar: uma prática lacunar*

Eliane Chiron

*O desenho como abismo*

Icleia Cattani

*Um percurso para o olhar: o desenho e a terra*

Flávio Gonçalves

*Anghiari: as batalhas do desenho*

Valérie Morignat

*Sobre o desenho*

Tereza Poester

*Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Hershkovits*

Paulo Gomes

*Considerações da arte que não se parece com arte*

Hélio Ferverza

*Vanguardas artísticas e movimentos socioculturais no México: um*

*olhar a partir da sociologia histórica, da cultura e da arte*

José Othón Quiroz Trejo

*Ativar o vazio/cheio numa produção gráfica pessoal*

Jailton Moreira

*O Torreão como experiência de educação*

Lurdi Blauth

*Leonilson: desdobramentos*

Ana Lúcia Beck

*Espaço N.O.. Nervo Óptico - Ana Maria Albani de Carvalho*

Claudia Paim

*Icleia Cattani - Organizador: Agnaldo Farias*

Viviane Rocha

DOSSIÊ: Utopia e Ato Criativo

Organização: Edson Luiz André de Sousa

*A Estética como utopia*

Evgen Bavcar

*A utopia da significação como norte do ato criativo*

Maria Amelia Bulhões

*Freud sobre Leonardo da Vinci:*

*A construção da psicanálise em seus (des)encontros com a arte*

Ana Vicentini de Azevedo

*Uma Linha do Horizonte e outros alinhamentos prováveis*

Elida Tessler

*A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo*

Edson Luiz André de Sousa

*Violência e Imagem: ou de como fazer o Davi de Michelangelo falar*

Vinicius Oliveira Godoy

*Só não existe o que não pode ser imaginado: articulações entre corpo e novas tecnologias na arte contemporânea*

Ricardo Cristofaro

*Dentro do Labirinto: Arquiteturas utópicas em León Ferrari*

Eduardo Veras

*A Atitude dos Coletivos*

Fernanda Albuquerque

*Olhar criativo de um andar utópico*

Károl Veiga Cabral e Márcio Mariath Belloc

*A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna*

Veronica Stigger

*Quem decide o que é patrimônio cultural? Estudo de sua valorização na cidade de Chihuahua*

Graciela Schmilchuk

*A fotografia e seu processo de hibridização*

Maria Celeste de Almeida Wanner

DOSSIÊ: O artista viajante

Organização: Maria de Fátima Costa

*Comisión Corográfica da Colômbia: Um mapa estendido do corpo político*

Katherine Manthorne

*A respeito da compreensão da geografia pelos artistas-viajantes nos séculos XVIII e XIX*

Susanne B. Keller

*O viajante e a paisagem brasileira*

Ana Maria Belluzzo

*A viagem Pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes*

Pablo Diener

*A Arte de Viajantes: de documentadores a artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero Sara Badía*

Pablo Diener e Maria de Fátima Costa

*A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)*

Sara Badía

*Iconografia Européia-Americana de Bolívar*

Roldán Esteve-Grillet

*Olhar criativo de um andar utópico*

*A litografia como veículo difusor da obra dos artistas viajantes: imagens do México entre 1828 e 1847*

Arturo Aguilar Ochoa

*As odisséias possíveis*

Paulo Silveira

*Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica*

Annateresa Fabris

*Schwanke, vestígios de um cometa*

Tania Mara Galli Fonseca

*Entrevista por Fernanda Albertoni e Mário Azevedo*

Glória Ferreira

*Resenha Crítica: Mestiçagens na Arte Contemporânea*

– Icleia Borsa Cattani

Daniela Kern

---

Porto Arte 26

Volume XVI | maio | 2009

---

DOSSIÊ: “Interfaces Digitais na Arte Contemporânea”

Organização: Sandra Rey e Emilio Martinez Arroyo

*A participação como processo cognitivo: reflexões a partir da Exposição Cidades Interativas*

Emilio Martinez Arroy e Bia Santos

*Experimentos em territórios digitais e paisagens interativas*

Maria Amelia Bulhões

*Salvando as distâncias*

Maria José Martínez de Pisón

*Imagem-Espaço-Tempo. O panorama*

Pepa López Poquet

*Os panoramas e as montagens fotográficas de Matta-Clark*

Elaine Tedesco

*Furando com o indicador um panorama: um cruzamento do Arroio*

*Dilúvio e Guaíba com o Turia*

Maria Ivone dos Santos, Cláudia Zanatta, Joubert Vidor, Alexandre

Nicolodi, Ronaldo Dimer

*A experiência estética com imagens numéricas em propostas artísticas interativas*

Alberto Coelho

*Quem é o espectador? Imersão e interação: a experiência em Interfaces digitais POA\_VAL Laboratório\_I*

Andréa Brächer e Niúra Borges

*Sobre o acordo de cooperação “Interfaces Digitais na Arte*

*Contemporânea” e a instalação “Interfaces Digitais, POA\_VAL*

*Laboratório\_I”*

Sandra Rey

*Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (II)*

Annateresa Fabris

*Paisagem moderna à margem: Baudelaire e o elogio a Catlin e Meryon*

Daniela Kern

*A voz da artista*

Leonora L. Rosenfield

*Arte Virtual: da Ilusão à Imersão – Oliver Grau*

Silvana Boone

---

Porto Arte 27

Volume XVI | novembro | 2009

---

DOSSIÊ: A crítica de arte em debate

Organização: Mônica Zielinsky

*Da filosofia à crítica de arte*

Arthur C. Danto

*De acordo com o quê: arte e a filosofia do “fim da arte”*

Robert Kudielka

*Debate crítico?!*

Glória Ferreira

*Cinco reflexões sobre o julgamento estético*

Thierry De Duve

*A crítica de arte em ação*

Jacques Leenhardt

*Partilhas no ambiente da crítica*

Stéphane Huchet

*Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas*

Mônica Zielinsky

*Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (III)*

Annateresa Fabris

*A escultura monumental no México e a mudança da paisagem urbana a partir de 1950*

Lily Kassner

*Um argumento frágil*

Flávio Gonçalves

*A arte como atitude*

Entrevista de Luis Camnitzer a Cayo Honorato

---

Porto Arte 28  
Volume XVII | maio | 2010

---

DOSSIÊ: Web arte: uma poética da Internet  
Organização: Maria Amelia Bulhões  
Fred Forest  
Net.art  
Silvia Laurentiz  
*Tags e metatags? De Ted Nelson a Tim Berners-Lee*  
Laura Baigorri  
*Artistas latinos making global art*  
Maria Amelia Bulhões  
*Incursoes ecológicas na web art*  
Christine Mello  
*Lucas Bambozzi: redes sociais e enfrentamento*  
Gilbertto Prado  
*Algumas experiências de arte em rede: projetos wAwRwT, Colunismo e Desertesejo*  
Fabio Oliveira Nunes  
*Reflexões sobre a web arte em novos contextos*  
Raquel Fonseca  
*A fotogenia como fundamento do desejo de transformação da aparência*  
Maria de Fátima Morethy Couto  
*Do moderno e do contemporâneo na arte brasileira*  
Vinicius Oliveira Godoy  
*Ctrl+Art+Del – Distúrbios em arte e tecnologia – Fábio Oliveira Nunes*

---

Porto Arte 29  
Volume XVII | novembro | 2010

---

DOSSIÊ: Migrações e Mutações na Arte Contemporânea  
Organização: Éliane Chiron, Sandra Rey, Icleia Cattani  
Éliane Chiron  
*Niki de Saint-Phalle: jardim migrante, caminho mutante*  
Annateresa Fabris  
*A ilha da felicidade pelas lentes de Karl Marx*  
Bernard Paquet  
*A paisagem da pintura: migração das camadas, mutação da profundidade*  
Icleia Borsa Cattani  
*Paisagens do exílio, lugares da utopia*  
Carlos Alberto Murad  
*Linhas estelares e traçados do pensamento criador*  
Anaïs Lelièvre  
*Georges Rousse. A arte de habitar do viajante*  
Hong Biao Shen  
*Em Paris, entre China e Mongólia, mutação da escultura*  
Sandra Rey  
*Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual*  
Mirtes Marins de Oliveira  
*Apropriação e montagem: melancolia e utopia*  
Leila Danziger  
*Micha Ullman: escavar, revolver, lembrar*  
Vera Beatriz Siqueira  
*Anita Malfatti: limites do moderno*  
Silvana Boone  
*Uma breve história da curadoria – Hans Ulrich Obrist*

---

Porto Arte 30  
Volume XVIII | maio | 2011

---

DOSSIÊ: História da Arte e Estudos Visuais: debates contemporâneos  
Organização: Daniela Kern  
James Elkins  
*História da Arte e imagens que não são arte*  
Marquard Smith  
*Estudos Visuais, ou a ossificação do pensamento*  
Matt Ferranto  
*Autocriação digital no ciberespaço: o novo autorretrato digital*  
Luiz Cláudio Da Costa  
*O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea*  
María Susana García Rams  
*Alquimia criativa feminina e animação: Lesley Keen e Mother of Invention*  
Antonio Vargas  
*Considerações sobre a visão mística na arte*  
Cynthia Farina  
*Mutações do sensível. A arte deslocalizada e o corpo desincorporado*  
Nara Amelia Melo Da Silva  
*Possíveis articulações entre imagem e enunciado no contexto das poéticas visuais*  
Entrevista: Beatriz Rauscher  
*Além da sala de aula: o exercício da liberdade como paradigma.*  
Entrevista com Shirley Paes Leme

---

Porto Arte 31  
Volume XVIII | novembro | 2011

---

DOSSIÊ: Pintura Contemporânea - Campos e Processos  
Organização: Icleia Cattani  
Gustavo Fares  
*Pintura no campo expandido*  
Icleia Cattani  
*Poética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht*  
Michael Asbury  
*Daniel Senise, 2892: entre o ser e o nada, o espectador*  
Éliane Chiron  
*Íntima mutação da pintura no vídeo digital*  
Carlos Zilio  
*A pintura como indagação*  
Paulo Pasta  
*Dentro e fora da pintura*  
Ricardo Peruffo Mello  
*Rarefação: paradoxos imagéticos (mestiçagens contidas na poética pictórica de uma imagem videográfica rarefeita)*  
Néstor García Canclini  
*A bienal da desglobalização*  
Artur Freitas  
*A natureza dispersa: Miguel Bakun*  
Antonio Vargas  
*Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas, Maria Amelia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern, Organizadoras*

### AQUISIÇÃO DE EXEMPLARES E COLABORAÇÕES

Para adquirir os exemplares da revista Porto Arte e enviar proposição de artigos, entre em contato com:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3° andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 51-33084314

E-mail: [portoarte@ufrgs.br](mailto:portoarte@ufrgs.br)

### ACQUISITION OF ISSUES AND COLLABORATIONS

To acquire issues of Porto Arte magazine and to send article proposals, enter in contact with:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3° andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 55 51-33084314

E-mail: [portoarte@ufrgs.br](mailto:portoarte@ufrgs.br)



32



Programa de Apoio à  
Edição de Periódicos

