

Imagens híbridas: intersecções da fotografia com meios litográficos alternativos

Lurdi Blauth

(Universidade Feevale — FEEVALE, Novo Hamburgo/RS, Brasil)

Amanda Becker

(Universidade Feevale — FEEVALE, Novo Hamburgo/RS, Brasil)

RESUMO – Imagens híbridas: intersecções da fotografia com meios litográficos alternativos

– Este estudo trata de uma produção de paisagens denominadas *Inços* realizadas a partir da fotografia digital e meios alternativos analógicos com o intuito de substituir materiais tradicionalmente utilizados na litografia. Apresenta alguns dos resultados obtidos pela gravação com refrigerante cola em chapas de offset descartadas pela indústria gráfica e suas possibilidades de reprodução da imagem. A metodologia trata da pesquisa em arte, que envolve os processos de criação e a testagem prática em ateliê, visando a utilização de materiais menos tóxicos, maiores cuidados com a saúde e o meio ambiente, bem como a reflexão teórica sobre a pesquisa realizada.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem. Fotografia. Litografia. Hibridismo. Paisagem.

RESUMEN — Imágenes híbridas: intersecciones de la fotografía con medios litográficos alternativos

— Este estudio trata de una producción de paisajes denominados *Inços* hechos a partir de fotografía digital y medios analógicos alternativos para reemplazar materiales tradicionalmente utilizados en la litografía. Presenta algunos de los resultados obtenidos al grabar con soda cola en planchas *offset* desechadas por la industria gráfica y sus posibilidades de reproducción de imágenes. La metodología aborda la investigación en arte, que involucra los procesos de creación y pruebas prácticas en el estudio, con el objetivo del uso de materiales menos tóxicos, mayor cuidado de la salud y el medio ambiente, así como la reflexión teórica sobre las investigaciones realizadas.

PALABRAS CLAVE

Imagen. Fotografía. Litografía. Hibridez. Paisaje.

ABSTRACT – Hybrid images: intersections of photography with alternative lithographic means

– This study deals with a production of landscapes called *Inços* made from digital photography and alternative analog media in order to replace materials traditionally used in lithograph. It presents some of the results obtained by the recording with soda glue of offset plates discarded by the printing industry and its possibilities of image reproduction. The methodology deals with art research, which involves creative processes and practical testing in a studio, aiming at the use of less toxic materials, greater care for health and the environment, as well as theoretical reflection on the research carried out.

KEYWORDS

Image. Photography. Lithograph. Hybridity. Landscape.

Introdução

As reflexões deste estudo surgiram a partir de fotografias, cujas imagens foram captadas nas vegetações rasteiras de ervas daninhas presentes nas fissuras de calçadas e camadas de concreto que revestem as grandes cidades. A partir dessas imagens iniciais são investigadas possibilidades de desdobramentos que inter-relacionam meios digitais e procedimentos analógicos, vinculados com um projeto de pesquisa acadêmica.

Em um primeiro momento, discorreremos sobre questões da visualidade da imagem, interfaces híbridas de linguagens e deslocamentos no campo da arte. No seguimento, abordamos questões relacionadas com experimentações realizadas em ateliê de gravura, apresentando alguns resultados em que investigamos procedimentos litográficos alternativos, utilizando chapas de offset descartadas pela indústria gráfica. As imagens são gravadas sobre essas chapas com refrigerante de cola e impressas sobre papel com prensa de dois cilindros. Além disso, a nossa finalidade é ampliar as possibilidades de criação com materiais e produtos com menos toxidade e contribuir para um processo educativo que proporcione maior conscientização sobre os cuidados com a saúde dos artistas e, conseqüentemente, do meio ambiente.

Contudo, a pesquisa não se resume apenas à experimentação e operações técnicas. Embora seja importante apresentar algumas de suas etapas, é fundamental refletir sobre questões estéticas oriundas do processo criativo de artistas e detectar possíveis analogias conceituais diante de um processo em constante transformação. Os trabalhos poéticos da artista Amanda Becker, analisados neste estudo, são oriundos de impressões com essas novas possibilidades de construção de matrizes, relacionando a visualidade das imagens aos fragmentos mínimos de granulações e tessituras de paisagens denominadas de inços.

Imagens híbridas: analogias e desdobramentos

Tratar da imagem, seja no campo das artes, seja de forma generalizada, é desafiador devido à amplitude de caminhos e conceitos. Na contemporaneidade as imagens fazem parte do nosso cotidiano, trazem um resumo de informações, incutem desejos e conceitos, sem termos consciência das suas intenções subliminares e que estão para além da imagem. Embora a maioria das pessoas busquem informações rápidas, faz-se necessário refletir sobre como as imagens nos influenciam culturalmente. O autor John Berger, em seu livro *Modos de ver*, já questionava: “De que modo as imagens nos afetam ou são reflexos da sociedade e do período em que vivemos?” (BERGER, 1972, p. 15). Para o autor, a percepção de qualquer imagem é afetada pelo que sabemos e por tudo que acreditamos. Assim, nos influenciados pelas imagens que nos trazem referências anteriores, isto é, de pré-conhecimento, sejam comerciais, sejam intelectuais. Embora a leitura de uma imagem ocorra de maneira mais rápida que um texto, ocupando um tempo menor na tela da televisão e do cinema, a palavra, contudo, muitas vezes faz a mediação e elucida questões presentes nas imagens.

Por outro lado, o campo da produção artística contemporânea já não se configura nas delimitações de categorias artísticas tradicionais, sobretudo, em proposições estéticas que hibridizam as suas práticas com diferentes meios e materiais. A arte articula uma pluralidade de experiências e questionamentos que misturam e incorporam elementos de outras áreas do conhecimento, cujas operações conceituais envolvem diversas formas de expressão e de comunicação. Segundo Ricardo Basbaum:

A progressiva autonomia da visualidade, da linguagem, da ciência ou de qualquer outro campo de conhecimento, entretanto, não indica o isolamento absoluto destas áreas umas das outras, mas vem, isto sim, recolocar em questão seus entrecruzamentos e inter-relações. (BASBAUM, 2016, p. 22).

Para o autor, o não fechamento disciplinar promove a abertura para um regime complexo de interfaceamentos, deslocando a autonomia dos campos de

conhecimento, para abranger a processualidade e a qualidade das relações que podem ser constituídas e construídas entre as áreas. “O objeto construído não estaria aprisionado neste ou naquele campo, mas revelaria a sua complexidade enquanto objeto multifacetado, revelando novos ângulos segundo o ponto de vista sob o qual é abordado” (BASBAUM, 2016, p. 23).

No campo da arte contemporânea, a visualidade das imagens não está isolada e envolve, sobretudo, uma “natureza híbrida”, na qual cada obra também adquire especificidades pelos processos que as constituem. Nesse território híbrido as imagens inauguram múltiplos sentidos e experiências e “se abrem a outros modos de expressão, a novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas. Convivem princípios de construção e destruição, princípios seriais marcados pela diferença.” (CATTANI, 2007, p. 31). Poderíamos afirmar que, é nesse aspecto que se constitui a potencialidade da imagem, em uma “relação aberta de troca com seu lado de fora, sua outra parte, heterogênea” (BAUSBAUM, 2016, p. 23).

Neste fluxo complexo de analogias e experiências com a imagem, recorremos a Jacques Rancière (2012), que, em seu livro *O destino das imagens*, examina como a ideia de imagem se enlaça nos discursos nos dias de hoje, questionando se é realmente de uma realidade simples e unívoca que as imagens nos falam. Não haveria sobre o mesmo nome de imagem diversas funções, cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte? Rancière acredita ser possível refletir com base mais sólida sobre o que são imagens da arte e as transformações contemporâneas do lugar que elas ocupam. O autor nos leva a cogitar, precisamente, sobre o que nos é dito quando se afirma que daqui em diante não há mais realidade, apenas imagem. Ou que doravante não há mais imagem, mas apenas a realidade representando a si mesma.

O autor ainda lembra do seguinte: “se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma de imagem perde o seu conteúdo, não há mais imagem” (RANCIÈRE, 2012, p. 9-10).

Aqui o autor se refere ao caso da televisão, que carrega a luz em si mesma, a qual faz parte da sua própria natureza, ou seja, as imagens

[...] não remetem a “nada além delas mesmas”, [...] não quer dizer que elas sejam [...] intransitivas. Significa que a alteridade entra na própria composição das imagens. [...]. Essa alteridade depende de outra coisa, [...] envolve operações das relações entre o todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las. (RANCIÈRE, 2012, p. 11-12).

Podemos depreender que as imagens no campo da arte (vídeo, cinema, artes plásticas, fotografia etc.), embora tenham as suas especificidades em seus processos operativos e se configurem como linguagens distintas, são contaminadas por diversos fatores. Ainda como nos diz Rancière (2012, p. 14-15), “a imagem nunca é uma realidade simples”, sempre é “complexa a percepção de uma ideia”. As práticas artísticas, independentemente dos meios e formas, portanto, resultam no entrecruzamento de “operações que produzem uma distância, uma dessemelhança [...], que não é exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens em todas as palavras” (RANCIÈRE, 2012, p. 15-16).

A partir desses questionamentos, recorreremos à análise proposta por Vilém Flusser (2002) no seu livro *Filosofia da caixa preta*, que de maneira geral define a imagem como uma superfície que pretende representar algo que se encontra no espaço e tempo, convertendo três dimensões em superfície plana. Ou seja, da superfície plana surge a imaginação, que é a capacidade de fazer e decifrar a imagem.

Para Flusser, a imagem se apresenta para cada pessoa a partir daquilo que adquirimos de conhecimento, sentimento e relações e, através desses, reconhecemos as imagens. O autor significa as imagens em um contexto mágico das relações reversíveis e afirma que o caráter mágico é essencial para compreender as mensagens materializadas pela imagem, “pois a imaginação do

homem frente a códigos planos torna-se a mágica que as decifra” (FLUSSER, 2002, p. 23).

Ao mencionarmos a palavra paisagem, por exemplo, podem vir à tona diferentes imagens que estabelecem analogias e distintos significados, dependendo da percepção e do imaginário que temos em relação à natureza ou mesmo à nossa afinidade com o espaço onde vivemos. A vida cotidiana, assim como o espaço urbano, pode impulsionar experiências mais sensíveis e estéticas a partir de uma proposição artística. Luciano Vinhosa, nos seus estudos de arquitetura e da sua relação com o espaço urbano, comenta como, gradativamente, começa a compreender que:

A paisagem não se organizava mais frontalmente como um quadro diante dos meus olhos, mas se construía a partir do seu interior, no lugar mesmo em que encontrava e no momento em que meu corpo se deslocava no espaço, rearticulando, de um modo subjetivo, todo um mundo de pequenos acontecimentos insignificantes, miríades de coisas imperceptíveis e sujeitos invisíveis ao seu redor. (VINHOSA, 2012, p. 44-45).

Vinhosa, em sua prática artística, desenvolve um interesse pela cidade, não pelas formas dadas, mas a partir da estranheza, de certa maneira afetiva, que o leva a investigar de outra forma os mesmos locais. Em suas deambulações, ele vasculha vielas e sarjetas para daí extrair algum indício de um gesto com câmera fotográfica: “construir uma ficção do olhar, é investir-se de um esforço permanente para dar forma artística a toda experiência vivida de forma dispersa” (VINHOSA, 2012, p. 51).

Diante das questões apontadas pelos autores mencionados sobre a relação que estabelecemos com as imagens no contexto atual, podemos depreender que ela é complexa em seus sentidos múltiplos, sendo percebida por atravessamentos e em consonância com o imaginário subjetivo de cada pessoa. O mesmo ocorre, por exemplo, com a ideia de paisagem e com o modo como ela pode ser construída a partir de plantas insignificantes, como verificamos nos trabalhos da artista Amanda Becker, os quais resultam da hibridização e nos quais as interseções de diferentes meios propiciam o surgimento de novas imagens/paisagens.

Inços: desdobramentos com meios alternativos da litogravura

A série de paisagens denominada *Inços*, de Amanda Becker, se constitui a partir de trabalhos desenvolvidos anteriormente, ou seja, de detalhes de microfragmentos da natureza, os quais são fotografados em seus deslocamentos pelo espaço urbano da cidade em que reside. Em seu processo de criação, ela utiliza a fotografia para identificar em vegetações rasteiras possibilidades estéticas para a produção de novas paisagens. O seu olhar descobre uma riqueza de elementos mínimos de uma paisagem que, muitas vezes, não é percebida ou é ignorada pela maioria das pessoas em seus percursos apressados do dia a dia (Figura 1).

Figura 1 – Amanda Becker, série *Micropaisagens Urbanas*, fotografia



Fonte: acervo da artista (2015).

Na paisagem dos espaços urbanos, podemos notar que essas vegetações, consideradas daninhas, resistem em meio ao asfalto, quase sem condições de vida. A presença desses pequenos fragmentos de vegetação incita, de certo modo, a refletir sobre a nossa convivência nem sempre harmoniosa com a natureza. Nesse sentido, Becker, em seus deslocamentos pelo espaço urbano, percebe nesses espaços a presença de ciclos de vida e os ritmos ínfimos da natureza, em constante transformação. Com a câmera fotográfica, ela registra os momentos em que seu olhar pousa sobre determinados elementos da vegetação rasteira. Isso nos leva a refletir como a natureza, gradativamente, perde seu território para enormes edificações e ruas asfaltadas, gerando aglomerações que, de certa maneira, impedem o ser humano de ter um maior equilíbrio com ela. Embora seja um paradoxo, a construção de habitações concentradas, ao mesmo tempo, é um

aspecto que também favorece a natureza, tendo mais espaço para que ela possa se desenvolver. Notamos, ainda, como o nosso olhar é cultural, pois em territórios gélidos toda forma de vida é valorizada quando retorna e floresce nas diferentes estações.

Mencionamos também as fotografias do mineiro Pedro Motta, o qual na série *Reação Natural* (2008-2012) mostra a presença da natureza em diferentes territórios. Os seus registros fotográficos apresentam imagens em circunstâncias em que a natureza retoma novamente o seu espaço anterior, sobrepondo-se em arquiteturas abandonadas, assim como resistem certas vegetações, mesmo diante de condições adversas (Figura 2).

Figura 2 – Pedro Motta, *Reação Natural*, fotografia



Fonte: acervo da artista (2016).

Em geral, o olhar de Motta se direciona para paisagens em diferentes situações que se localizam no contexto urbano, rural ou natural. Ele diz o seguinte sobre as suas fotografias da paisagem:

Ela traz sempre algum resquício da passagem pelo homem. [...] Tento fotografar o mínimo possível com a maior qualidade possível. Busco fazer o enquadramento correto e vou a campo colher as imagens num dia determinado. É fundamental que seja num momento muito específico – saber dia e hora corretos. (PEIXOTO, 2017).

Assuntos relacionados ao contexto urbano e à fotografia são abordados por Charlotte Cotton em seu livro *A fotografia como arte contemporânea*. No capítulo

“Alguma coisa e nada”, a autora afirma que, “por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial” (COTTON, 2010, p. 15). Complementa ainda que é o artista que atribui valor e significado a coisas banais, normalmente não reconhecidas como temas dentro do campo artístico, bem como encoraja o espectador a ter um olhar diferenciado para aquilo que o rodeia no dia a dia. Diante do olhar subjetivo e das reações contidas em uma imagem de uma obra de arte, Marcel Duchamp assinala a importância do papel do público: “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando as suas qualidades e, desta forma, acrescenta a sua contribuição ao ato criador.” (DUCHAMP, 1986, p. 74).

Podemos entender que é a partir do olhar sensível do artista e, igualmente, do espectador que podem ser revelados outros significados em uma imagem. A fotografia propicia o registro e a seleção de objetos simples e banais que não alteram a realidade, porém, possibilita uma outra maneira de olhar para esta mesma realidade, que nem sempre é percebida em suas diferentes situações. A ação e sensibilidade diferenciada de artistas amplia o olhar apressado e condicionado do dia a dia. Nesse sentido, cabe mencionar os trabalhos da pesquisa visual da artista Claudia Hamerski, que captura com os meios fotográficos detalhes e fragmentos mínimos presentes nas grandes cidades, com significativo envolvimento pessoal. Comenta o seguinte sobre a prática do seu processo de criação:

[...] a caminhada permanece como disparador de propostas: a ação aparentemente despretensiosa é o ativador de processos que desencadeiam ideias. No ato de caminhar, observo o mundo circundante e peculiaridades que passam a fazer sentido para mim através de conexões que estabeleço com memórias e desejos. (HAMERSKI, 2014, p. 36).

Os trabalhos de Hamerski são intermediados por diversos processos e procedimentos, porém o que destacamos são as mudanças de escala das imagens para grandes dimensões e a qualidade gráfica de luzes e sombras dos desenhos

desenvolvidos a partir das fotografias de determinados locais durante as suas caminhadas pela cidade onde reside. O seu trabalho nos leva a descobrir novas paisagens de lugares não imaginados.

Os trabalhos atuais de Becker têm uma aproximação com a produção de Hamerski, porém se diferenciam, devido aos desdobramentos gerados nas etapas seguintes e aos resultados visuais das imagens. Em seu processo criativo, após a captura fotográfica de elementos rasteiros da natureza, os quais são selecionados, manipulados digitalmente e transferidos para a superfície de uma chapa de offset, gravadas, entintadas e, finalmente, impressas sobre papel. Ao mesmo tempo, suas investigações englobam procedimentos que estão vinculados a um projeto de pesquisa acadêmica que propõe inter-relacionar procedimentos da tecnologia digital (fotografia e computador) e de meios analógicos (gravura). Uma das etapas é enfocada na investigação de possibilidades alternativas de processos litográficos, bem como a utilização de materiais menos tóxicos no ateliê de gravura da universidade.

Contudo, essas questões nos levam a pensar sobre essa interação híbrida de meios digitais, em seus processos diretos e os meios analógicos indiretos, entre imagem e matriz. O que nos leva a indagar diante do avanço acelerado das novas tecnologias “por que fazer gravuras, ainda?”, como nos diz Lorenzo Mammi, (2007, p. 9). De acordo com o autor:

Todas as técnicas artísticas são de certo modo, intempestivas – se não por outra razão, pelo menos porque apontam para a singularidade das coisas, numa época de representação em série. Mas a gravura já é um processo de reprodução, ainda que tortuoso e precário, enquanto que hoje há meios totalmente automatizados e praticamente instantâneos. (MAMMI, 2007, p. 9).

Embora estejamos em um momento em que tudo está cada vez mais automatizado, as especificidades da gravura têm algo além de suas tipologias gráficas, porque têm “uma relação substancial, entre o que se vê (a imagem), o processo que produz o que se vê e o material que o sustenta. Em outras palavras, entre o que a obra mostra, como a obra é feita e o que a obra é” (MAMMI, 2007,

p. 9). De uma técnica rudimentar de gravação totalmente artesanal, os meios evoluem para a reprodução de imagens com a utilização de produtos químicos e tecnologias cada vez mais sofisticadas. De certa maneira, acredita-se que as atuais tecnologias abandonam as anteriores, porém, o que ocorre é que as tecnologias são remediadas, ou seja, modificam-se a partir da mediação de novos recursos e aprimoramentos da sua função anterior. Nessa perspectiva, a gravura é um dos meios que sempre acompanhou a história e a evolução do homem em suas diversas manifestações artísticas e culturais.

A escolha da gravura, neste estudo, ocorreu por tratar-se de uma técnica que se modificou com o passar dos séculos, atingindo uma grande importância na comunicação humana. A imagem de uma gravura envolve diversas etapas, desde a gravação de uma imagem sobre uma matriz que, tradicionalmente, pode ser de madeira, metal ou pedra, até a sua impressão sobre o papel. Para Lorenzo Mammi:

O que o observador vê não é diretamente a obra do artista, que está na matriz, mas sua impressão no papel; o que está na matriz, por sua vez, não é a imagem que o artista pensou, mas seu negativo. A obra está sempre ausente, alhures. Essa relação, que me parece o traço distintivo da gravura como questão estética. (MAMMI, 2007, p. 9).

No caso da fotografia, ela é realizada em seus momentos positivos, e o negativo é realizado pela câmera e pela revelação (MAMMI, 2007). E o que ainda nos instiga a produzir gravuras é esse processo de intermediação entre a imagem impressa e a matriz. No campo da arte, a gravura incorpora em seus processos de criação novas experimentações e, gradativamente, as fronteiras tradicionais são diluídas pela apropriação de recursos tecnológicos, hibridizando conceitos e significados.

Investigações realizadas em ateliê coletivo

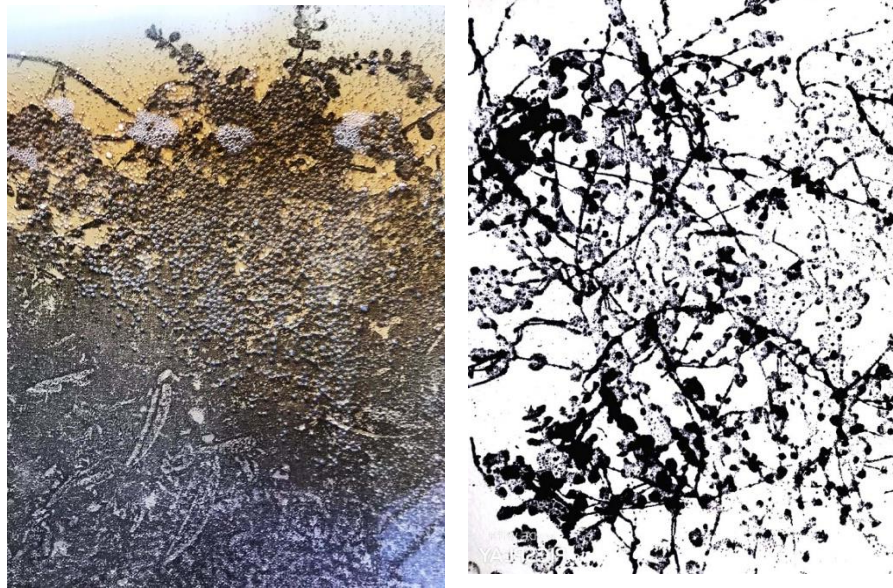
A partir de questionamentos sobre os produtos químicos utilizados para a produção de algumas técnicas de gravura, neste estudo, com enfoque em procedimentos alternativos da litografia, investigamos procedimentos com o intuito de explorar outras possibilidades de gravação de imagens sobre matrizes que

pudessem ser impressas posteriormente sobre papel. Até alcançarmos resultados positivos, realizamos inúmeras experimentações com produtos de uso cotidiano, mas que pudessem provocar alguma reação para a gravação da imagem. Desse modo, utilizamos um material descartado pelas grandes empresas gráficas que são as chapas de offset, que serviram para realizarmos matrizes litográficas alternativas, substituindo a pedra calcária, que é a matriz empregada na litografia tradicional.

A expressão offset vem de *offset lithography*, referindo-se à impressão indireta (na litografia, a impressão era direta, com o papel tendo contato direto com a matriz). A impressão offset é um processo planográfico cuja essência consiste na repulsão entre água e gordura. O nome offset – fora do lugar – vem do fato de a impressão ser indireta, ou seja, a tinta passa antes por um cilindro intermediário. Esse cilindro é revestido por uma lâmina de metal que recebe uma camada de base química, que após uma queima com luz (próxima de uma serigrafia), recebe as informações para serem impressas em papel. Devido aos avanços tecnológicos, essa técnica está ficando ultrapassada, pois já existem impressoras a laser de grandes proporções que fazem a impressão do computador diretamente no papel, sem necessitar da matriz. De qualquer forma, essa lâmina de metal tem uma vida útil e após o uso é descartada.

Na etapa inicial, as chapas de offset são preparadas e lixadas para que a imagem produzida através da fotografia digital possa ser transferida para esse material e transformada em uma matriz, o que exigiu um tempo considerável de testagens até obtermos resultados favoráveis. Depois disso, com a imagem transferida para a chapa de offset, ela é imersa em refrigerante de cola por algumas horas para gravação da imagem, cujo tempo de submersão foi alcançado após várias tentativas, para obter uma matriz adequada para impressão. Com a gravação finalizada, a reprodução da imagem é executada a partir da entintagem, que é, simultaneamente, umedecida com água utilizando a esponja litográfica (procedimento utilizado na litografia tradicional), propiciando uma boa impressão sobre um papel em uma prensa de cilindros (Figuras 3 e 4).

Figuras 3 e 4 – Amanda Becker, matriz de *offset* imersa em refrigerante de cola, impressão



Fonte: acervo da artista (2019).

Nas imagens denominadas de *Inços*, produzidas por Becker em 2019, podemos observar alguns desses resultados, cujas imagens de um fragmento podem revelar outras tessituras e granulações visuais das pequenas coisas presentes em nosso cotidiano. É o que observamos nesses trabalhos, que se apresentam como uma erva daninha em nossa cultura, porém, nela podemos descobrir, imaginar e recriar novas paisagens (Figuras 5 e 6).

Figura 5 – Amanda Becker, *Inços II*, litografia alternativa



Fonte: acervo da artista (2019).

Figura 6 – Amanda Becker, *Inços III*, litografia alternativa



Fonte: acervo da artista (2019).

Retomamos alguns conceitos para ampliar o entendimento sobre o que envolve a ideia de paisagem. A paisagem não está necessariamente ligada a uma forma ou configuração; trata-se de uma construção que perpassa níveis de subjetividade capazes de reconhecer e significar aquele espaço, ambiente ou local como paisagem. Em um sentido mais amplo, Javier Maderuelo esclarece:

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê. (MADERUELO, 2013, p. 38).

Maderuelo também reforça essa subjetividade em relação à capacidade e à forma de quem vê. Nessa perspectiva, a noção de paisagem estaria mais associada a uma ideia de espaço, ainda que impreciso, e a uma capacidade do olhar do que propriamente a características definidas e determinadas pelo elemento a ser fotografado. Maderuelo amplia essa ideia afirmando que “a ideia mais geral de paisagem estaria unida à sensação de desfrute na apreciação da imagem de um território. É preciso ser visto para ser paisagem.” (MADERUELO, 2013, p. 39).

Entendemos que outros elementos e conceitos são adicionados à noção de paisagem, como a relação de fruição e a necessidade do ato de reconhecimento da paisagem para que seja vista como tal. As vegetações presentes entre as camadas de concreto, ao serem redimensionadas por meio de distintos procedimentos pela artista-autora, revelam outras possibilidades de construção de novas paisagens.

Ainda de acordo com as abordagens de Maderuelo, a paisagem é uma construção cultural resultante da interpretação do indivíduo “[...] pois não existe paisagem sem interpretação” (MADERUELO, 2013, p. 36). Assim, a concepção de paisagem se dá no envolvimento e na significação pessoal que cada um atribui ao que vê e que diz respeito à percepção e às sensações individuais que a visão desperta.

A poética sobre a paisagem urbana, no contexto da arte atual, está presente em pesquisas estéticas de diversos artistas. Mencionamos, por exemplo, a artista gaúcha Sandra Rey, que desenvolveu um projeto artístico intitulado DesDOBRAMENTOS da Paisagem. O projeto aborda os conceitos de migração e mutação por meio de três práticas artísticas pelas quais são propostas experiências estéticas relacionadas ao território. A primeira prática compreende a experiência estética com a paisagem de locais variados por meio dos deslocamentos/migrações da artista; a segunda prática está associada à fotografia dos fragmentos de paisagem realizados em seus deslocamentos e, por último, às imagens que resultam das experimentações que a artista realiza com as fotografias das paisagens. Rey (2010, p. 8) relata que “o objetivo é recolher imagens do mundo enquanto produto dos deslocamentos nas paisagens” (Figura 7).

Figura 7 – Sandra Rey *DesDOBRamentos – Jardim das delícias*, fotografia



Fonte: Sandra Rey (2012).

A fotografia, no trabalho de Becker, de certa maneira, se aproxima do processo de Rey, embora com intenções e resultados diferentes. As imagens são captadas e registradas em suas caminhadas para, posteriormente, serem transformadas em novas paisagens. Os registros têm por viés “[...] a representação das coisas do mundo e de outro o atestado de sua existência” (REY, 2010, p. 8). A artista ainda explica que as fotografias detonam um olhar fragmentado pelo enquadramento e, neste aspecto, configuram-se as imagens realizadas por Becker, que também busca uma experiência estética com a natureza, porém com um olhar para elementos de dimensões mínimas.

Podemos dizer que distintos artistas, em seus deslocamentos pelos espaços da cidade ou da natureza, estão atentos para observar certos elementos e detalhes, como nos mostram os trabalhos que tomamos como exemplos neste estudo. Há uma predisposição para o olhar aberto para perceber outras paisagens por ângulos diferenciados em suas possibilidades estéticas, tendo a fotografia como interlocutora na relação estabelecida com os espaços urbanos ou diretamente em territórios na natureza.

No processo de Becker são efetuadas muitas fotografias para obter o melhor foco, o enquadramento mais adequado, o posicionamento mais apropriado, porque ao voltar ao mesmo lugar em outro momento ela é surpreendida na maioria das

vezes pela alteração do que foi registrado anteriormente. A planta não está mais no mesmo local ou já tomou outra forma e dimensão devido ao seu crescimento natural. A rapidez com que as pequenas vegetações se renovam é instigante, pois a cada retorno é possível capturar uma nova imagem, já que nesses locais ínfimos há vida e ciclos em constante transformação, e somente um olhar atento pode perceber ali uma nova paisagem.

Imagens, paisagens e hibridizações fazem parte das produções analisadas neste estudo, pois implicam algo que vai além de uma questão técnica ou mesmo de um olhar apressado do dia a dia, levando-nos a perceber a presença de coisas mínimas que podem tomar dimensões de olhares mais sensíveis em relação ao mundo que nos cerca. As imagens ampliadas dão a ver particularidades e sutilezas que não se mostram tão evidentes na natureza ou, ao contrário, há a presença exuberante da natureza, como nos trabalhos de Rey.

Algumas considerações

Os trabalhos produzidos por Amanda Becker, como vimos, são realizados a partir de caminhadas em meio ao fluxo da vida diária, estando a artista atenta aos detalhes insignificantes da paisagem urbana. Em seu processo criativo, as imagens são transformadas e ressignificadas, adquirindo uma outra grandeza – e aqui já não é mais uma questão de escala – porém são valoradas por um olhar sensível para o seu entorno. Embora as imagens resultem de procedimentos e processos híbridos, podemos dizer que a potencialidade das imagens é constituída por uma “relação aberta de troca” (BASBAUM, 2016, p. 19), revelada pela heterogeneidade dos elementos mínimos dos *Inços* percebidos na natureza. No cruzamento de diferentes operações artísticas a percepção é complexa e as imagens não são uma simples reprodução de uma realidade existente, pois envolvem “uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”, como nos diz Rancière (2012, p. 11).

Ao mesmo tempo, durante a investigação, no que se refere à utilização de meios litográficos alternativos em ateliê coletivo, muitos materiais foram testados, buscando produtos menos tóxicos para substituir a pedra calcária. Nessas testagens ocorreram frustrações e mudanças de percurso até alcançar um resultado satisfatório para fixar a imagem sobre chapa de offset com refrigerante de cola e sua posterior reprodução e impressão sobre o papel com uma prensa de cilindros.

Entendemos que a produção artística é um processo contínuo de pesquisa, entre mediações e remediações de procedimentos que ampliam e contaminam linguagens e territórios. Se, de um lado, ocorre a evolução dos meios artesanais para o uso de processos químicos e tecnológicos, de outro, se faz necessário refletirmos sobre as possibilidades de termos maiores cuidados com a saúde do artista e do meio ambiente.

Com este estudo, esperamos contribuir, gradativamente, para um processo educativo que promova novas experimentações e investigações sobre as infindáveis possibilidades de trabalhar no campo expandido da gravura. Os distintos materiais e hibridização dos meios, aliados à singularidade dos processos de criação, propiciam que os códigos gráficos sejam ampliados e que a gravura continue, como afirma Lorenzo Mammi (2007), mantendo uma “relação substancial”.

Referências

- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. 2. ed. Porto Alegre: Zouck, 2016.
- BERGER, John. *Modo de ver*. Rio de Janeiro: Asa, 1972.
- CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- HAMERSKI, Claudia. *Relações imprecisas: a fotografia e seu referente, desenho, fotografia*. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto

Alegre, 2014. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/106479/000943998.pdf?sequence=1>. Acesso em: 25 maio 2020.

MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. 3. ed. Madrid: Abada, 2013.

MAMMI, Lorenzo. Maneira branca. In: BRACHER, Elisa. *Maneira branca: gravuras de Elisa Bracher*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 9-24.

MOTTA, Pedro. Reação natural (#06). *Catálogo das Artes*, Brasília, DF, 2011. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AetAt/>. Acesso em: 10 maio 2020.

PEIXOTO, Mariana. Vencedor de importante prêmio nacional, o mineiro Pedro Motta fala sobre sua trajetória na fotografia. *Uai*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/08/25/noticias-artes-e-livros,212193/artista-mineiro-pedro-motta-fala-sobre-sua-trajetoria-na-fotografia.shtml>. Acesso em: 10 maio 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REY, Sandra. Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 107-121, nov. 2010.

VINHOSA, Luciano. Experiência estética como método para pensar o mundo. In: VINHOSA, Luciano; D'ANGELO, Martha (Orgs.). *Interlocuções: estética, produção e crítica de arte*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 43-52.

Lurdi Blauth

Artista visual, pesquisadora, professora da Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS. Doutora em Artes Visuais, PPGAV, UFRGS, Porto Alegre, RS (2005); doutorado/sanduíche, na Université Pantheon-Sorbonne – Paris I, França (2003); associada à Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP); membro do Conseil National Français des Arts Plastiques (CNFAP). Realiza curadoria de exposições; atua na pesquisa artística na área da gravura, fotografia, livros de artista, instalação. Participa de exposições individuais e em coletivas nacionais e internacionais.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5590-1007>

E-mail: lurdiблаuth@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/2617246885619168>

Amanda Becker

Artista visual, mestranda em Processos e Manifestações Culturais (2020) e graduada bacharel em Artes Visuais pela Universidade Feevale (2017). Com experiência na área da educação e das artes visuais. Trabalha em projeto de pesquisa com ênfase em fotografia, gravura e litografia alternativa, bolsista no Laboratório de Pesquisa da Indústria Criativa na Universidade Feevale. Participa de exposições coletivas no Brasil e exterior e em seminários de arte-educação e processos criativos.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4102-3087>

E-mail: amandabeckerartistavisual@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0465460829350695>

Recebido em 12 de junho de 2020

Aceito em 18 de agosto de 2020