

SARA ISABEL MOUTINHO GRILO

DEAMBULAÇÕES NA IMAGEM
FOTOGRAMAS DE UM PROCESSO DE IMPRESSÃO

MESTRADO EM DESENHO E TÉCNICAS DE IMPRESSÃO



2009

SARA ISABEL MOUTINHO GRILO

DEAMBULAÇÕES NA IMAGEM
FOTOGRAMAS DE UM PROCESSO DE IMPRESSÃO

Relatório de trabalho de projecto para a obtenção do grau de mestre em “Desenho e Técnicas de Impressão”

Orientador: Professora Doutora Graciela Machado

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

2009

Agradecimentos

Este projecto foi elaborado com a coadjuvação da Professora Graciela Machado, à qual agradeço pela colaboração, dedicação e enriquecimento prestados a este projecto.

Ao David, à Sónia e aos meus pais

À Aurora Ferreira

Resumo em Português

O projecto aqui apresentado, toca em diversos assuntos de pertinência para o tema em pesquisa *Deambulações na Imagem – Fotogramas de um processo de impressão*. Questões sobre a recorrência à terminologia *palimpsesto* e de que forma é aplicado, ligação com o resíduo, o tempo e a narrativa na imagem, a imagem fotográfica e de que forma estes elementos co-existiram com os processos das técnicas de impressão.

O desenvolvimento do trabalho de oficina baseia-se e encontra-se nestas premissas, principalmente nas ideias de *palimpsesto* e de variante, e a procura da degradação da imagem pela acumulação de informação. O recurso a técnicas de impressão como a gravura, que permite a desmultiplicação de uma imagem e abre caminhos para a exploração criativa, o recurso a processos de sensibilização de imagens fotográficas e outros procedimentos técnicos fizeram parte da construção de imagens únicas. Para um maior entendimento das opções tomadas, foi feita uma contextualização artística e técnica sobre o tema.

As imagens contaminam imagens, os caminhos processuais entrecruzam-se, a latência de algo anterior, a sequência, a narrativa, a série pertencentes a um espaço temporal e visual, a inquietação. O deambular da imagem e de vivências.

Summary in English

The project presented here, touches on several issues of relevance to the topic in research on *Wanderings in the Image - Photoframes of a Printing Process*. Questions about the recurrence of the terminology *palimpsest* and how it is applied, the connection with residue, time and narrative in the image, the photographic image and how these elements co-existed with the processes of printing techniques.

The development of the work is based and it is set on these premises, mainly on the idea of *palimpsest* and variant, and the pursuit of image degradation by the accumulation of information. The use of printing techniques such as engraving, which allows multiplication of an image and opens ways for creative exploration, the use of procedures of photographic images and other technical procedures were part of the construction of unique images. For a better understanding of the choices made, was made an artistic and technical background on the subject.

Images infect images, procedural paths intersect, the latency of something previous, a sequence, the narrative, the series belonging to a timeline and visual concern. The wandering of the image and experiences.

Índice

Agradecimentos	2
Resumo em Português	3
Summary in English	3
1. Motivação para o desenvolvimento do trabalho	5
2. Referência histórica da criação de variantes nas Técnicas de Impressão	10
2.1. Processos utilizados para manipulação e criação de provas únicas	10
3. Palimpsesto e Resíduo	19
3.1. Definição de Palimpsesto	19
3.2. Ligação de Palimpsesto com Resíduo	20
3.2.1. Cognate	20
3.2.2. Depósito	22
3.2.3. Variante	27
4. Entre a repetição e a metamorfose	29
4.1. Narrativa. Sequência. Série.	32
4.2. Fotografia como imagem latente	39
5. Reflexão sobre o trabalho desenvolvido em oficina	43
5.1. Marcação temporal na imagem	44
5.2. Palimpsesto nas diferentes etapas da resolução do trabalho	48
5.3. Depósito de matéria sobre o suporte	49
5.4. Imagens criadas em atelier segundo as premissas de resíduo, fantasma, depósito, matéria, palimpsesto.	51
6. Conclusão	53
7. Bibliografia	55

1. Motivação para o desenvolvimento do trabalho

“Then the sequence moves along, idea to idea, in a kind of associative improvisation. It is the journey, not the arrival that matters”¹

O interesse pelo exemplar único e pela possibilidade de criação de variantes no processo criativo de impressão surge no desenvolvimento de um projecto artístico criado no ateliê de gravura. O que se tornou atractivo nas técnicas de impressão, não foi a possibilidade de repetir diversas vezes a mesma imagem, de fazer uma edição² extensa, mas a realização de uma obra gráfica com exemplares únicos. Apesar das técnicas de impressão possibilitarem a reproduzibilidade de imagens, essa é uma premissa que é utilizada no trabalho, mas de uma forma descomprometida e sem normas estritas. Além da capacidade de desmultiplicação e de seguimento das imagens que são construídas nos diferentes estados evolutivos, a gravura permite a intervenção autográfica nas diferentes etapas do processo. A capacidade que a gravura tem de reproduzir um sem número de imagens a partir de uma mesma matriz permite a intervenção, a experimentação, o teste, a busca de novas linguagens plásticas. Ao intervir e manipular provas impressas em diversos estados de impressão uma matriz, é possível que a evolução das imagens seja acompanhada e entendida no seu percurso. A alteração de imagens através de intervenções pessoais e de acumulação de processos era o que me movia. Interessou-me a procura de uma imagem que não era totalmente controlada e fechada, mas sim resultante de um conjunto de intervenções, de técnicas, de recombinações matriciais que o desenvolvimento em série permitia, era o que me motivava. Tornou-se claro que devia compreender essa obsessão pela indeterminação, a mesma que invadia opções tecnológicas, que era equacionada a partir de processos desconhecidos, testados pela primeira vez e utilizados para criar interacções inusitadas entre diversos materiais e matrizes.³

Em detrimento destes interesses editoriais, o campo das técnicas de impressão torna-se o espaço de ensaio e de reflexão sobre uma existência temporária, indeterminada, sem direcção pré-estabelecida, sem ponto de chegada ou de paragem obrigatória. Permitem-se desvios, recuos, uma certa desorientação porque sabemos que temos a possibilidade de registar as nossas acções, de repetir, de imprimir estados intermédios, de documentar os vários momentos

¹ Citação de M. Mazur, *Variations in time* | Nathan Oliveira | *Monotypes and Monoprints*. Fine Arts Museum of San Francisco, 1997. Página 9.

² Segundo a sua definição, edição é um conjunto de impressões tiradas de um ou vários elementos de impressão na sua forma definitiva. Existem diversos tipos de impressão. Impressões idênticas, variáveis, limitadas, abertas e reimpressão. Tradução feita a partir de MALENFANT, Nicole and STE-MARIE, Richard. *Code of Ethics For Original Printmaking*. Conseil québécois de l'estampe, Quebec, 2000. Página 46.

³ Anotações obtidas em conversas tidas com a Professora Graciela Machado.

da imagem, não por um qualquer meio exterior, mas de dentro do processo, pela produção de uma prova. Assim, como ponto de partida para este trabalho, procurei poder debruçar-me sobre as especificidades dos processos de impressão eleitos.

À partida, destacava-se desde logo o modo como a recombinação de diferentes técnicas e meios podem abrir um campo de experimentação, numa constante diversificação de efeitos e de acontecimentos. Compreendia-se ainda que, pela existência de uma relação com um desenho preliminar, mediante etapas processuais, este tornava-se particularmente vulnerável à degradação e transformação, contextualizado e traduzido para uma superfície de impressão⁴. Posteriormente, pela possibilidade de manipulação das tintagens na matriz e a variação dos suportes utilizados, poderia prolongar o jogo.

Concluía-se assim que todo o processo criativo e as suas acções são revelados pelas diferentes etapas constituintes das imagens impressas, tornado evidente quer para o autor quer para o espectador.

A palavra palimpsesto vem do latim *palimpsestu* que quer dizer raspar de novo. Segundo a definição, tratava-se de um pergaminho medieval em que, através de raspagem, se faz desaparecer o que inicialmente estava escrito, para voltar a escrever. Contudo, por vezes, através de processos químicos é possível fazer reaparecer a escrita original. O desenvolvimento do trabalho e da pesquisa proposta, centrou-se na definição de palimpsesto através da sobreposição de diferentes imagens, da denotação de diversas etapas existentes no desenvolvimento do processo calcográfico⁵, pela transferência de matéria para o papel, deixando resíduo de uma imagem anterior, criando variantes⁶ de uma mesma imagem inicial desenhada sobre uma matriz. Pela definição de palimpsesto, conseguimos concluir que se trata de um processo de raspagem, é a existência de resíduo. O vestígio que permanece na

⁴ Segundo a definição, uma impressão é essencialmente uma imagem pictórica que foi produzida através de um processo que permite que esta seja repetida. Isso requer um desenho prévio e uma criação num suporte de impressão. A forma mais simples pode ser uma batata, mas os materiais mais utilizados são a madeira, o metal ou a pedra. As matrizes são tintadas e impressas numa superfície adequada, normalmente uma folha de papel ou um material semelhante tal como cetim ou vellum. Tradução feita a partir de *Prints and Printmaking: an introduction to the history and techniques*. The British Museum Press, 2004.

⁵ Processos calcográficos referem-se a todos os métodos de gravura sobre placas de metal, normalmente cobre ou zinco, onde os sulcos retêm tinta enquanto a superfície do metal é cuidadosamente limpa. Existem duas formas principais de execução: no ataque directo, o metal é atacado directamente com materiais como o brunidor, pontas-secas, roulettes ou pedras de mezzotinto; ou banho de ácido que engloba um número de abordagens caracterizados por linhas ou texturas gravadas por um ácido que corroi as zonas do metal não protegidas. Tradução feita a partir de MALENFANT, Nicole and STE-MARIE, Richard. *Code of Ethics For Original Printmaking*. Conseil québécois de l'estampe, Quebec, 2000. Página 65.

⁶ Entende-se por uma edição variável, aquela em que no processo experimental de pesquisa estética, o artista pode explorar um número de possibilidades de impressão de uma matriz ou várias matrizes finais. A edição variável é constituída por provas que constituem diferentes versões de uma mesma imagem. Tradução feita a partir de MALENFANT, Nicole and STE-MARIE, Richard. *Code of Edthics For Original Printmaking*. Conseil québécois de l'estampe, Quebec, 2000. Página 46.

matriz ressurgir pela transferência para o papel, ou, pelo contrário, é anulado pela escassez de matéria residual⁷. Este trabalho realiza-se num período bem demarcado pelos tempos da execução, a resistência das matérias, pelo sentido das etapas, como se de um ritual se tratasse. Ritual que obriga a cumprir com uma sequência processual própria de uma técnica de repetição, de replicação como é a gravura, a litografia ou a serigrafia. As imagens que são transferidas da matriz para o papel de prova, seguem o processo tradicional de uma técnica de impressão de criação de uma edição.

A realização de imagens com uma índole de encerramento da obra, com um único objectivo de replicação, de reprodução, tal como é o propósito primordial e inerente das técnicas de impressão, tornam-se no contexto do meu projecto criativo, incompletas e insatisfatórias. Para contrariar esta unicidade e unilateralidade das técnicas de impressão, as imagens realizadas servem como suporte, como meio criativo para desmultiplicar as hipóteses criativas, permitindo recombinar, alterar e refazer novas imagens, dando-lhes uma nova significação.

As imagens resultantes do processo de investigação remetem igualmente para duas realidades temporais: a do tempo processual, isto é, as imagens resultantes (variantes) pela conjugação e combinação dos seus diversos elementos constituintes e a do tempo linear, a de captação de imagens fotográficas e da recorrência ao registo visual espacial (desenho). Cada uma das provas impressas é transformada e re-trabalhada pela introdução de novos elementos, diferentes técnicas e diferentes camadas.

As imagens que são usadas neste trabalho estão em paralelo com o processo. Isto é, o processo tem uma historicidade temporal, uma narrativa e as imagens que são usadas como base de trabalho, também foram tiradas num determinado momento, dentro de um contexto, fazendo parte de uma narrativa vivencial. As imagens resultantes fazem parte de um momento anterior, marcado por uma imagem, um momento de pausa, de reflexão, de deambular, de recuar, mas também sujeitas a uma distorção, transformação que a mediação entre a criação de uma imagem e a utilização de um processo, incontornavelmente produz e aporta. O processo e a imagem fazem parte de um percurso paralelo entre si, constroem duas narrativas arbitrarias que gradualmente se fundem numa só, que se baseiam em formulações na temática da repetição e de extensão física do trabalho.

⁷ Constatções obtidas através de conversas tidas com a Professora Graciela Machado.

Durante o desenvolvimento da pesquisa em atelier tentei pois explorar o conceito de nómada e de deambulação. Tais conceitos estão bastante presentes nos trabalhos resultantes da pesquisa elaborada. Porquê a escolha destes dois termos para o desenvolvimento da investigação e na criação de imagens?

Deambular significa andar de um lado para o outro, um pouco sem destino, sem rumo, sem direcção pré-estabelecida, e nómada é alguém sem residência fixa, em constante mudança de cenário, de paisagem, de sítio, de campo de visão. A significação das palavras enunciadas são o espelho de uma vivência, a minha.

O nomadismo. Ontem Andaluzia, hoje Espinho, amanhã Vigo, depois de amanhã Lisboa. Não sei onde estou, para onde vou, nem onde fico. Uma constante mutabilidade espacial, com novos cenários, novas paisagens. Podemos comparar este estado de espírito, esta forma de estar na vida e as imagens elaboradas com este intuito como o *storyboard* de uma película cinematográfica. Temos a história de uma pessoa que saiu da sua terra natal, esteve em diversos sítios e fez diversas coisas, mas não se identifica com nada, contudo não pode regressar a casa. Uma sucessão de acontecimentos, de estados, de imagens que são cumulativas, que fazem e deixam impressões, marcas, são fotogramas de uma mobilidade, de um percurso. São fragmentos de uma película que poderia ser unidireccional, mas que não é. A deambulação. A indefinição existente nesta forma de estar é reflectida pela indefinição das imagens criadas. Pelo aspecto de *blur*, de mancha, de borrão.

De que forma abordei este tema? Qual foi o suporte utilizado e de que forma deambulei na pesquisa? Procurei encontrar respostas às questões essenciais através da análise de processos, execução de trabalhos, análise de imagens e contextualização histórica de outros artistas, que, de alguma forma teriam alguns pontos tangenciais com o trabalho que realizei.

No segundo capítulo, faço algumas referências históricas que abordaram o mesmo tema e manifestaram mesma preocupação com a passagem do tempo e as diferentes formas de manipulação de matrizes e de que forma exploraram este tema.

No terceiro capítulo, desenvolvo a forma como o palimpsesto e o resíduo coexistem no meu trabalho artístico e apresento uma significação dos termos e um enquadramento no trabalho de atelier.

Ao longo do desenvolvimento do trabalho achei pertinente abordar a questão da diferença entre monotipia e variante, já que é um campo dúbio e facilmente confundível. Para a explicitação são abordados estes termos no quarto capítulo e também a forma como se integram os termos narrativa, sequência e série e qual a ligação que existe entre eles.

Por fim, no quinto capítulo, faço uma reflexão do trabalho desenvolvido em oficina e de que forma o tempo, a fotografia, o resíduo e o palimpsesto estão presentes nos diferentes trabalhos.

2. Referência histórica da criação de variantes nas Técnicas de Impressão

Neste capítulo serão referenciados alguns artistas que ao longo da história das técnicas de impressão criaram trabalhos com base em técnicas de difícil categorização ou que contrariam o carácter reproduzível da imagem. Serão abordados alguns aspectos técnicos utilizados no processo criativo de cada autor e as motivações que os levaram a experimentar e escolher processos e práticas historicamente marginais, que permitiam a criação de variantes de imagens matriciais fixas.⁸ O interesse em abordar os autores que em seguida irão ser referenciados deve-se a, num determinado momento, terem tido o mesmo tipo de preocupações que surgem ao longo do desenvolvimento e da pesquisa do trabalho que foi desenvolvido em ateliê. Ao referenciá-los e ao explicitar alguns dos seus procedimentos, não significa que os mesmos não tenham realizado trabalhos com um sentido mais tradicional e normativo das técnicas de impressão, ou seja, o da produção de uma edição.

2.1. Processos utilizados para manipulação e criação de provas únicas

O campo em que se inserem os procedimentos desviantes utilizados historicamente nas técnicas de impressão, para a elaboração de provas distintas, sequenciais e únicas entre si, fazem parte dos processos técnicos categorizados por monotipia e variante. É importante assinalar que a categorização de variante é recente e surgiu pela necessidade de catalogar os desenvolvimentos e preocupações artísticas mais recentes. Este termo é evocado quando um trabalho impresso revela imagens tendencialmente diferentes, que são obtidas através da manipulação de diversos elementos e materiais, dos procedimentos técnicos e que se distanciam do propósito primordial das técnicas de impressão: a criação de uma edição de provas idênticas entre si. Para dar resposta a estes acontecimentos, foi necessário criar um sistema de classificação das diferentes provas, contidas numa sequência.

Ao longo dos séculos, diversos artistas dedicaram-se ou passaram pelo menos uma parte do seu tempo, à monotipia⁹ e à mono-impressão¹⁰. Enumerarei apenas aqueles que foram mais

⁸ É importante assinalar que o sistema de classificação de provas executadas em gravura continua a actualizar-se para acomodar a sua evolução até aos dias de hoje. Ver PARSHALL, Peter, Stacey Sell e Judith Brodie, *The Unfinish Print*. National Gallery of Art, Washington, 2001.

⁹ É uma prova única criada sem recurso a matriz fixa e sem marcas gravadas sobre superfície em que se deposita a tinta. Por definição, a matriz não é gravada e os processos usados para a criação da imagem estão mais próximos do desenho e da pintura. Ver definição em TALLMAN, S., *The Contemporary Print: from Pre-pop to*

relevantes para o desenvolvimento e conhecimento da técnica, e que a usaram de diferentes formas.

Aproximadamente a meio do século XVII, Rembrandt van Rijn (Amesterdão) e Giovanni Benedetto Castiglione (Genova) para além de criarem matrizes com uma imagem elaborada através dos meios tradicionais da gravura, começaram a manipular a tinta de impressão sobre a matriz. Ambos estavam empenhados na conquista de novas texturas e de novos registos gráficos. Ao criarem uma matriz, que continha um desenho inicialmente trabalhado pelos processos da calcografia, não se cingiam simplesmente à sua reprodução e à sua criação para uma edição extensa. Eles manipulavam as tintas que eram depositadas na matriz de forma a conseguirem tons contínuos, semelhantes aos criados com aguarelas. Pode-se dizer que eles, além de tintarem as suas matrizes de cobre, pintavam-nas consoante a ambiência que queriam criar.¹¹

Apesar de ambos os artistas terem trabalhado as suas impressões com o mesmo intuito, os seus métodos de trabalho eram distintos. Rembrandt partia para a experimentação e transformação das suas matrizes através da manipulação dos procedimentos ditos tradicionais da gravura (ponta-seca e água-forte)¹². Para obter provas distintas entre si, Rembrandt deixava sobre a matriz calcográfica uma película de tinta em determinadas zonas e depois trabalhava-as através da limpeza dessa tinta com panos, pincéis, deixando umas partes com mais resíduo e outras com menos. A forma de aplicação da tinta, de manipulá-la na matriz possibilitou a criação de diferenças tonais nas impressões obtidas. Essa variabilidade passou a ser parte integrante e de valorização dos seus trabalhos. Através deste processo, Rembrandt imprimiu diversas vezes a mesma matriz, tendo como resultado provas drasticamente diferentes entre si. Assim, podemos afirmar que Rembrandt faz interpretações e variações sobre uma mesma matriz e cria diferentes estados e sequências de uma imagem inicial.¹³ Ele usa a mobilidade nas suas obras como forma de tradução da evolução de uma situação.

A forma como Rembrandt trabalhou e imprimiu fez com que a gravura seja elevada ao nível da pintura.

Postmodern. London, Thames and Hudson, 1996.

¹⁰ A diferença neste termo situa-se no facto de se usar uma matriz gravada e a partir desta produzir-se uma variante única. Ver definição em TALLMAN, S., *The Contemporary Print: from Pre-pop to Postmodern*. London, Thames and Hudson, 1996.

¹¹ Ver *Prints and Printmaking: an introduction to the history and techniques*. The British Museum Press, 2004. Página 34 e 65.

¹² Ver *The Unfinish Print*. National Gallery of Art, Washington, 2001. Página 52 em nota 22.

¹³ Sobre o assunto ver <http://www.bnf.fr/pages/presse/dossiers/rembrandt.pdf> e <http://expositions.bnf.fr/rembrandt/>

“the print became a picture which instead of having been painted with oils was painted by etching.”¹⁴

Já Castiglione desenhava na matriz e não tinha a preocupação de criar diferenças tonais nas diversas impressões. Ele usa somente a matriz como base dos seus trabalhos. Castiglione foi o criador e praticante da monotipia tal como a conhecemos hoje.

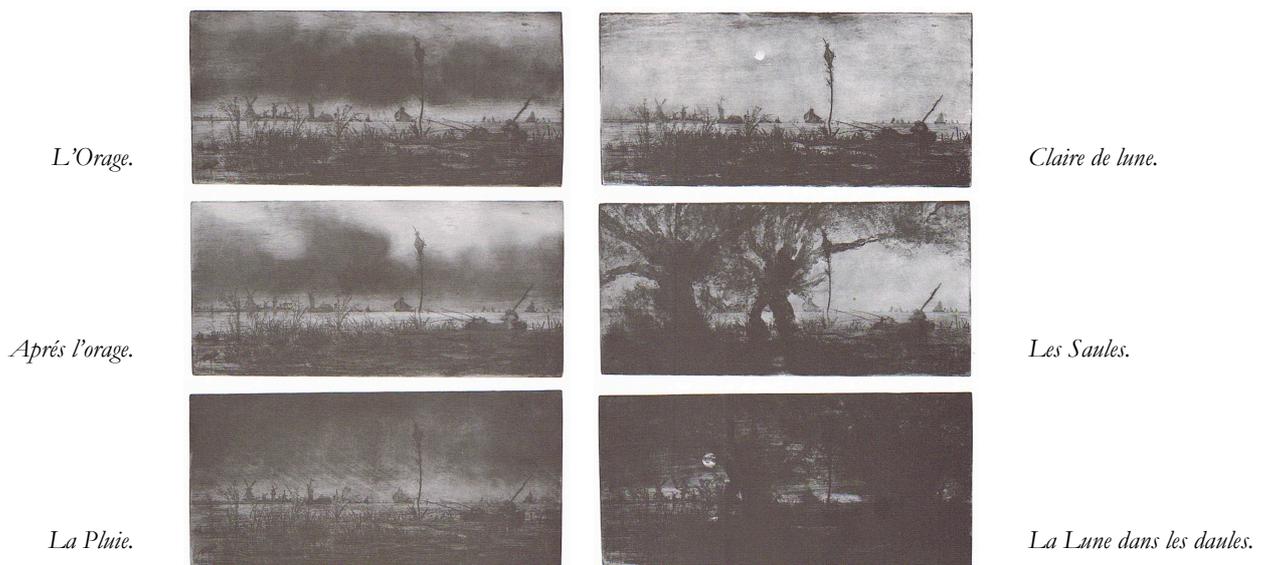
Outro artista conhecido pelos seus trabalhos de monotipia foi William Blake (finais do século XVIII). Blake, além de artista era escritor. As primeiras impressões feitas por Blake eram dos seus escritos e dos seus desenhos, que depois de impressos eram coloridos com aguarelas (iluminados). Posteriormente, Blake tintava as matrizes com diferentes cores e em diferentes zonas. Ao imprimi-las, cada uma saía com uma determinada intensidade. Depois eram terminadas com intervenções de caneta e aguarela. A variabilidade das imagens impressas era criada, manipulada e definida pelo impressor, neste caso, o próprio autor.

Vicomte Ludovic Lepic¹⁵ e Adolphe Appian¹⁶ eram impressores que interpretavam as matrizes e criavam diferentes aspectos e variantes através da tintagem e da manipulação das tintas. Eles examinavam os aspectos dramáticos criados pelas luzes (pela retirada de tinta da matriz tintada). Ao imprimir essa matriz, era denotada uma expressividade e um cunho do impressor.

¹⁴ JANIS, Eugenia Parry, *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980, Página 10.

¹⁵ Vicomte Ludovic-Napoléon Lepic (1839-1889) era membro da aristocracia Napoleónica. Escolheu a carreira artística. Foi um impressor amador, com uma fixação pela forma de tintagem e pela variação. Foi Lepic que deu a conhecer a monotipia a Degas. Ver em *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980. Página 18, 22, 93. E em *The Monotype – The history of a Pictorial Art*. Skira Editore, Milão, 2007.

¹⁶ Adolphe Appian (1818-1898), um mestre menor francês, que trabalhou em estados progressivos de imagens, criando monotipias. Um dos primeiros criadores de monotipias. Ver em *The Monotype – The history of a Pictorial Art*. Skira Editore, Milão, 2007. Página 76. E *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980. Página 17.



Vicomte Ludovic Lepic

Bords de l'Escant, 1860

Gravura e matriz com variações de tom

“Lepic discovered, as had all other etchers who printed their own plates, that each impression could be made unique by inking the plate new for each printing.”¹⁷

Na sequência de estados aqui apresentada, e apenas através das diferentes formas de limpar a matriz são criados diferentes estados do tempo e do dia, criando cenários temporais de uma mesma acção.

Lepic considerava que a forma como fazia as suas impressões era um novo percurso, um novo rumo das técnicas de impressão.

“The artist who used etching should be a painter or draughtsman who uses the needle and the rag as another uses paintbrush and pencil... with a stroke of the finger or a dirty rag full of ink, I make a beautiful proof where the consummate practician only produces a dry, graceless plate...The painting in engraving is in printing alone which gives it life and charm, without which etching is only a metier like any other.”¹⁸

Edgar Degas foi o maior executor de monotípias no século XIX. Ele transformou a monotípia num meio viável para a criação artística. Antes da adopção da monotípia, Degas estudou as premissas do processo de trabalho de Rembrandt e executou-as para conhecer o

¹⁷ V.A. *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980, página 18.

¹⁸ JANIS, Eugenia Parry. *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980, página 19.

processo. Um dos estudos feitos foi *The Engraver Joseph Tourny*, do qual foram feitas diversas variantes, com uma execução semelhante à que Rembrandt utilizava na criação das suas variantes únicas. A imposição da continuidade tonal da fotografia pode ter sido requerida noutros suportes gráficos.¹⁹

A primeira monotipia que Degas criou foi com a ajuda de Vicomte Ludovic Lepic. Mais tarde, cria monotipias a partir de um fundo preto e através da limpeza da matriz, é feito o desenho. Posteriormente, ele cria os seus “Printed Drawings”, usando pincéis e tinta de impressão. Degas executava a imagem directamente na matriz para conseguir novos efeitos expressivos.

Mais tarde, Degas começa fazer as monotipias de outra forma. Primeiro pintava o tema pretendido e depois da impressão estar pronta e impressas, ele acrescentava registos com pastel. Repare-se que algumas destas impressões eram primeiras e segundas provas, *cognates*, de tal modo que podia mesmo chegar a usar uma imagem fantasma como base de trabalho para pastel²⁰. Estes trabalhos eram abstracções, fantasias que o aproximaram da estética Impressionista. Para Degas, o acto de pintar na matriz era um acto de libertação da precisão da gravura e uma forma de obtenção de uma certa flexibilidade, que não era possível obter através de outro *medium*. Ele, através deste processo de pintura e de limpeza da matriz, criava imagens sugestivas que mais tarde eram clarificadas e alteradas pela adição de outros registos. Peter Parshal, em *The Unfinished Print*, reconhece em Degas um deslumbramento pelo processo e afirma:

*“Degas’s enthusiastic embrace of process seems to have resulted in a mode of printmaking where procedures and product had become indistinguishable.”*²¹

Camille Pissarro utilizou também no seu percurso artístico a monotipia. Ele criava monotipias e depois de impressas, acrescentava tinta. Também iluminava²² as impressões com outros tipos de pigmentos mais densos, que alteravam a integridade da imagem plana.

Paul Gauguin tinha outro processo de monotipia. Ele tintava a matriz de preto, depositava o papel sobre a matriz e desenhava por cima, no verso do papel, com pincéis e lápis, sendo

¹⁹ V.A. *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980. Página 30.

²⁰ Informação contida em *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980. Página 32.

²¹ Citação de PARSHALL, Peter, *The Unfinished Print*. National Gallery of Art, Washington, 2001. Página 45.

²² Iluminar é acto de aplicar tinta, geralmente aguarela, numa impressão para colorir. Sobre o assunto ver *Prints and Printmaking: an introduction to the history and techniques*. The British Museum Press, 2004. Página 113.

transferida a tinta para o papel. Desta forma, ele cria dois desenhos: um retirado da tinta depositada na matriz e o outro no verso da folha impressa.

Estes dois últimos autores são referenciados aqui para um conhecimento do seu interesse pela técnica e ter conhecimento processual.

James Whistler (1834-1903) estava interessado nos efeitos atmosféricos pouco comuns e pouco explorados que poderiam ser criados através deste meio. A sua forma de executar os seus trabalhos era através da criação de desenhos rápidos sobre uma matriz, utilizando depois uma tonalidade de castanho quente e uma variedade de papéis. Através da utilização destes suportes e desta tonalidade de tintagem, ele conseguia transformar as suas observações simples em visões sonhadoras²³. Ele combinava o seu talento artístico e a sua capacidade visual e compositora, com o de impressor e de pintor.

²³ A utilização de processos de deposição e manipulação de tinta sobre matriz calcográfica, para a criação de atmosferas, marcação temporal do dia, os efeitos de semelhança à água, está bastante documentado. Estudos mais recentes sobre este autor têm apontado para outros métodos de produção de mancha através de processos de ataque directo mais intencionais (*roulette*, ácido, água-forte) que contrariam esta perspectiva sobre um interesse exclusivo pela prova única. Ver *Whistler Etchings: new observations*. Print Quaterly, Março 2007. Página 11 a 21.



Robert Rauschenberg

Breakthrough II, 1965

Litografia a cores, 123,2 x 86,6 cm

Mais recentemente, de uma outra forma, não de criação de provas únicas mas pela utilização de diversas técnicas em simultâneo e pela subversão do conceito tradicional de impressão, está o nome de Robert Rauschenberg. O autor utilizava diversas técnicas para a criação dos seus trabalhos gráficos. Desde a acumulação de imagens, à passagem directa de imagens (através do uso de diluentes) que eram retiradas de revistas e jornais, imagens do quotidiano, banalidades. Existia um acto de transferência de uma imagem para o papel, deixando a sua marca, ou aliás, o rasto de uma imagem.²⁴ No início da sua exploração pelas técnicas de impressão, ele criou alguns trabalhos em tamanho real de pessoas que se deitavam sobre um papel com uma emulsão de cianotipia, a qual era sensibilizada através da luz solar. Posteriormente, criou um trabalho com seis metros e setenta, no qual John Cage conduz um automóvel Ford com as rodas tintadas sobre papel colocado numa rua de Nova York.²⁵ O trabalho de Rauschenberg é aqui referido pelo uso da cianotipia no seu trabalho, pela criação de trabalhos únicos e pela forma como manipulava as técnicas de impressão (de forma descomprometida com as formalizações existentes nessas técnicas) e como é também usado no trabalho de ateliê a cianotipia para a realização de trabalhos artísticos.

²⁴ Ver sobre o trabalho deste autor *Photo Image: Printmaking 60s to 90s*. Museum of Fine Arts Boston. Página 10.

²⁵ Ver *The Contemporary Print: from Pre-pop to Postmodern*. London, Thames and Hudson, 1996.

Num outro trabalho realizado na época em que explorou estas técnicas, é notório que existe uma despreocupação por parte do autor com o acidente, com o imprevisto. No trabalho *Breakthrough II* ele assume-a ao editar o trabalho depois da ruptura da pedra litográfica.



Robert Rauschenberg

Pull, 1974

Serigrafia sobre tecido com colagem de saco de papel, 226 X 122 cm

No trabalho *Pull*, Rauschenberg utiliza várias técnicas como, por exemplo, a serigrafia, a costura, colagem, transferência de imagem directa de jornais.²⁶ É bastante notório o processo cumulativo de impressão já que não existe uma preocupação em seguir os métodos ditos mais tradicionais das técnicas de impressão. O trabalho *Pull* pertence à série *Hoarfrost editions* criada na oficina Gemini GEL, e *Hoarfrost* significa uma camada fina de gelo criada sobre uma superfície. Este trabalho foi baseado na observação das imagens criadas pela utilização de gazes usadas para a limpeza dos materiais utilizados nas oficinas de impressão que eram pendurados para secarem. Pela utilização de diferentes materiais como tecido translúcido, papel, e pela acumulação de camadas transparentes desse tecido, é permitido ao espectador

²⁶ Sobre este trabalho ver em *Impressions of the 20th Century*. London, V&A Publications, 2001

ver o trabalho e ver através deste. O trabalho é contaminado pelo espaço envolvente, criando novas possibilidades de leitura.²⁷

Um outro autor muito importante para o desenvolvimento e para a inovação das técnicas de impressão foi Jasper Johns. As composições utilizadas nas técnicas de impressão tinham sido criadas anteriormente por este autor com um outro propósito.

Jasper Johns criou uma série de trabalhos com elementos numéricos de zero a nove a partir de uma única pedra, que sofria mutações entre os diferentes estados e provas tiradas. Johns criou este trabalho desta forma devido à facilidade e mutabilidade das pedras litográficas. Isto é, havia a possibilidade de corrigir e acrescentar elementos nos diferentes estados do trabalho.²⁸ Para reforçar a ideia de mutação, ele criou para cada edição dos números, um único.

“Starting out, logically, with a monochromatic composition, his instinct to add, transform, scratch away, and otherwise manipulate the greasy drawings on the stones immediately produced works that were “printerly”.”²⁹

Os trabalhos criados por Johns eram utilizados de diferentes formas. As imagens que eram criadas inicialmente eram diversas vezes repetidas para a criação de novos trabalhos e por vezes fazia provas que eram utilizadas em conjunto, posicionadas de diversas formas, impressas com cores distintas, tendo como resultado um trabalho novo. Ao criar desta forma, os trabalhos pareciam ter uma continuidade.

“I’m always interested in the physical form of whatever I’m doing and often repeat an image in another physical form just to see what happens, what the difference is, to see what is that connects them and what it is that separates them... the experience of one is related to the experience of the other.”³⁰

²⁷ Sobre este trabalho ver <http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=48065>

²⁸ Sobre este assunto ver *Jasper Johns: A print retrospective*. The Museum of Modern Art

²⁹ Em *Jasper Johns: A print retrospective*. The Museum of Modern Art, Nova York, 1986.

³⁰ Em *Jasper Johns: A print retrospective*. The Museum of Modern Art, Nova York, 1986. Página 20.

3. Palimpsesto e Resíduo

De que forma se assemelham o palimpsesto e o resíduo? Qual o tipo de ligação existente entre si?

Para um melhor entendimento destes dois termos e de que forma estão interligados, é feita uma análise detalhada sobre as formas que podem tomar e as suas representações.

3.1. Definição de Palimpsesto

Como já foi anteriormente referido e explicado na introdução, palimpsesto é o processo de raspagem, é a existência de resíduo, de algo anterior, é uma sobreposição de imagens. É fazer desaparecer o que inicialmente existia, para acrescentar algo novo. No meu trabalho este conceito surge pela sucessiva acumulação de diferentes camadas de tintas. Ao utilizar diferentes camadas impressas, de diferentes matrizes, utilizando diferentes técnicas e cores, são criadas zonas que são de leitura imediata e outras que são um pouco dúbias. A continuidade e reconfiguração constantes entre matriz e prova conduzem até a um extremo, à diluição dos limites das imagens absorvidas e comprometidas por este processo infundável. São criadas novas imagens a partir de imagens que têm uma base comum. Pela sucessiva acumulação de matéria, sendo cada camada ligeiramente transparente, são criadas imagens fantasma de um momento anterior, que faz com que haja um recuo, um afastamento da imagem, como uma procura de algo perdido, como uma memória esquecida, que foi encontrada e revelada no papel.

Poder-se-ia dizer que o desenvolvimento do trabalho com premissas vinculadas à gravura, mas também à colagem, à cianotipia, permite a leitura e execução de diversas camadas cumulativas entre si, que resultam na produção de diversas imagens. Esta produção pode também ampliar, converter, reestruturar as possibilidades no campo da experimentação, pela sua propriedade reprodutiva. Aliás, o trabalho executado em ateliê utiliza sistemas de seriação e não seguindo, o intuito de fidelidade entre imagens produzidas, potencia a produção criativa.

De facto, é criada a possibilidade das imagens serem alteradas, não ficando assim ancoradas a uma imagem única e inalterável(condição tradicional da gravura) de raiz matricial.

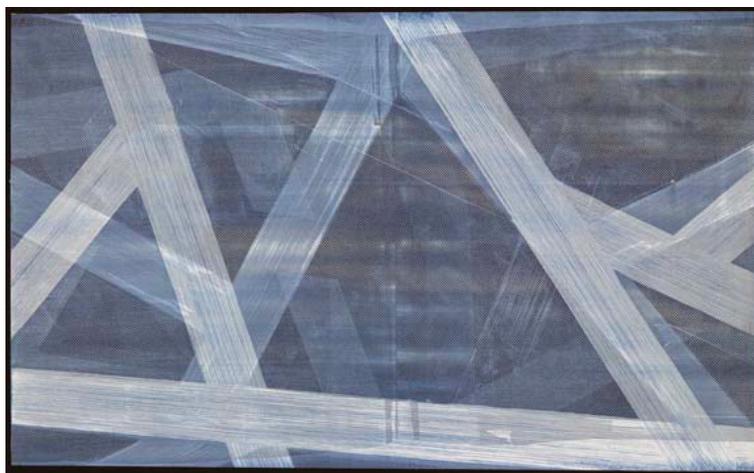
3.2. Ligação de Palimpsesto com Resíduo

Como está ligado o palimpsesto com o resíduo?

De forma a responder a esta questão serão abordadas algumas terminologias referentes aos processos de impressão, que fazem com sejam bem definidos os diversos campos de criação de imagens com algo de anterior ou passado.

3.2.1. Cognate

“It's never a bad idea to start where you left off. The lesson comes, again, for instance, from the sequences of monoprints David Row has produced with Two Palms -- unique printed images each of which, if you look at them in the order they were done, reveals the ghosts of the ones made before, pale traces woven into the background of the image - which is destined, in turn, to become part of the atmosphere of the next: Row does not wipe the plate clean after he prints each monotype, but rather uses the excess color remaining there (what might be called the material memory of the print he's just made) as the foundation for the next work in the sequence.”³¹



David Row

Untitled, 2002

Monotipia com serigrafia e pintura, 94 x 152.4 cm

A definição de *cognate*³² em termos de impressão é imagem fantasma deixada de um momento anterior. Ao longo da pesquisa sobre este termo, deparei-me com uma outra palavra

³¹ *Between Matter and Memory: Reflections on Some Prints from Two Palms Press* By Barry Schwabsky em www.twopalmpress.com

³² Em *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980. Página 57.

que teria a mesma definição que a anterior. Este termo é referido como *maculature*³³ e foi determinado por historiadores de arte. As primeiras experiências e constatações da criação de imagem impressa, mesmo com a ausência de reposição de tinta, deve ter surgido pelo processo de limpeza usado pelos impressores ao passar diversas vezes a matriz pela prensa. Daqui sabemos que se trata de uma imagem feita a partir de uma matriz que terá sido impressa uma primeira vez, contendo resíduos da tinta da impressão anterior e que é impressa novamente, sem restabelecimento de tinta, para um novo suporte. A imagem resultante desta reimpressão pode adquirir um aspecto fantasmagórico, de imagem desvanecida, delicada. Trata-se de uma imagem incompleta, uma mancha. A criação destas imagens e destes fantasmas na monotipia surgem geralmente pela impressão de uma sucessão de imagens sem a reposição de tinta entre os diferentes exemplares, exemplares esses que podem ser utilizados como ponto de partida para novos trabalhos e novos desenhos³⁴. A primeira imagem tirada da matriz contém toda a informação inicial do desenho, as suas indeterminações, hesitações, subtilezas da tinta aplicada, do traço, da mancha, e nas subseqüentes impressões, essa informação vai sendo perdida.³⁵

Estas imagens podem também ser usadas para a realização de estudos preparatórios de um novo trabalho. São imagens mnemónicas que são orientadoras desse trabalho. Para conseguir que a segunda impressão contenha mais informação, é ajustada a pressão de prensa para reter mais ou menos detalhe. O processo mais próximo do desenho é a monotipia e o seu uso permite o aproveitamento residual de uma impressão para a realização de uma nova imagem e pelo resíduo deixado no papel depois de uma reimpressão permitir reconstruir um desenho anterior.

O termo *cognate* é aplicado tanto na monotipia como nas técnicas tradicionais de gravura.

De que forma está o termo *cognate* identificado nos trabalhos realizados em oficina?

Por vezes, todo este processo que foi anteriormente analisado é utilizado no meu trabalho para a criação de imagens orientadoras de um trabalho subseqüente. Mas não só. As transparências conseguidas através da reimpressão de uma matriz deixa um espaço para a execução e implementação de outras técnicas, que também são por si translúcidas e residuais³⁶. A indefinição, a incerteza de uma imagem conseguida dá um ar fantasmagórico, de algo dúbio, de uma não identificação imediata do sujeito em questão. Ao conseguir estas

³³ Em *Prints and Printmaking: an introduction to the history and techniques*. The British Museum Press, Londres, 2004. Página 144.

³⁴ Ver *The Contemporary Print: from Pre-pop to Postmodern*. London, Thames and Hudson, 1996. Página 296.

³⁵ Sobre o assunto ver *Monotype/Monoprint*. Nova York, Bullbier Press, 1995. Página 18.

³⁶ A cianotipia, como já foi anteriormente referenciado, é um processo de sensibilização fotográfica. Essa propriedade permite recombinar particularmente bem novas imagens com uma imagem residual.

imagens ausentes de referência, consigo criar no espectador uma sensação de etéreo, de passado e de passagem.

Pela utilização da imagem residual, crio sequências, fotogramas de uma narrativa conseguindo, desta forma uma continuidade entre os diferentes trabalhos, criando uma linha temporal, uma narrativa visual.

3.2.2. Depósito

Jasper Johns diz sobre a criação de transparências e acumulação de imagens na utilização de processos calcográficos *“the hability of the copper plate to store multiple layer of information”*.³⁷

Depósito na gravura pode ser considerado a tinta que fica retida nas linhas que foram criadas sobre uma matriz ou o depósito de matéria sobre o papel onde é impresso. A abordagem que penso que é mais pertinente para o trabalho de investigação é a da deposição de matéria sobre o papel. De todos os procedimentos de gravura, a calcografia é o que permite depósito de matéria mais substancial e é o que cria mais relevo na impressão. Como já foi referenciado anteriormente, o trabalho desenvolvido em atelier é criado pela utilização de diversas camadas de tinta e de processos.

A gravura por si só é uma técnica que, ao ter linhas, desenhos na matriz, ao serem transferidos para o papel e dependendo da profundidade do desenho, deixam uma certa quantidade de matéria. O processo de sensibilização fotográfica utilizado posteriormente deixa também alguns resíduos, por vezes não muito notórios nem identificativos, contudo é cumulativo com as outras matérias usadas simultaneamente.

Nos trabalhos desenvolvidos no contexto desta pesquisa, pela acumulação de camadas, tento enfatizar a densidade e a textura existentes no trabalho. A densidade e a textura conseguidas podem ser detectadas nos trabalhos desenvolvidos em ateliê, onde existe uma acumulação de fases de trabalho e de matéria. Nos trabalhos, através da transparência de camadas, da identificação da origem matricial, conseguiu-se que fossem identificados os resíduos de imagem anterior, o depósito da imagem sobre o papel, as partes que foram ocultadas e as partes que são visíveis. As imagens resultantes deste processo, encontram-se no quinto capítulo.

Em alguns trabalhos desenvolvidos por Richard Diebenkorn, ele utilizou diversas matrizes para a criação de uma imagem de cor intensa mas transparente, onde, no entanto, é visível a

³⁷ Em *The Contemporary Print: from Pre-pop to Postmodern*. London, Thames and Hudson, 1996. Página 199.

constituição e congregação dessa mesma imagem. Isto é, são notórias as diferentes camadas que fazem parte da imagem final. Ao utilizar este processo de criação de imagens, Diebenkorn revelou uma historicidade processual, que marcou uma passagem do tempo.



Richard Diebenkorn.

Large Light Blue from *Eight Color Etchings*, 1980.

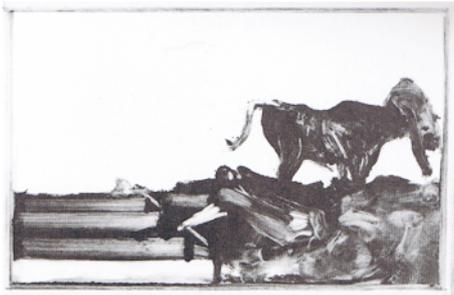
Um da série de oito águas-tinta e gravura, 61 x 36 cm

No trabalho de Nathan Oliveira é igualmente visível o depósito de matéria sobre a matriz e posteriormente a transferência para o papel e que passa a residir sobre o papel. Nathan Oliveira é também um autor que utilizou recorrentemente, ao longo da sua carreira artística, a monotipia como forma de expressão.³⁸

Durante o seu percurso pela monotipia e numa fase de investigação e criação do seu trabalho, baseou-se numa série impressões feitas por Goya sobre tauromaquia. Nathan pintou variações sucessivas de uma imagem e imprimiu-as individualmente. Após cada impressão, era feita uma re-impressão, um *cognate*. A tinta que restava na matriz era novamente impressa, sem restabelecimento de pigmento, e servia como orientação para a realização dos trabalhos subsequentes. Pela utilização deste processo, é possível visualizar a evolução e a sequência dos trabalhos. Os paradigmas de Nathan Oliveira alinham-se tematicamente enquanto progridem narrativamente.³⁹

³⁸ Ele experimentou este meio para conseguir mais densidade e textura nos seus trabalhos. Quando iniciou o seu caminho nas técnicas de impressão, ele pintava sobre impressões litográficas que realizava. Posteriormente a esta fase, passou a usar a monotipia como forma de expressão. Ver *Variations in time | Nathan Oliveira | Monotypes and Monoprints*. Fine Arts Museums of San Francisco, 1997.

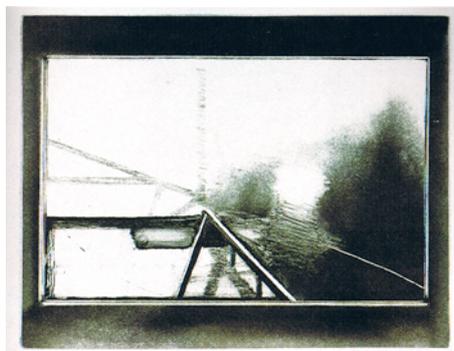
³⁹ A semelhança entre o trabalho gráfico de Nathan Oliveira e o meu é puramente processual. Contudo, a sua abordagem é unilateral, porque apenas cria monotipias. No entanto, a minha abordagem é mais abrangente: utilizo diversos materiais e acumulo imagens.



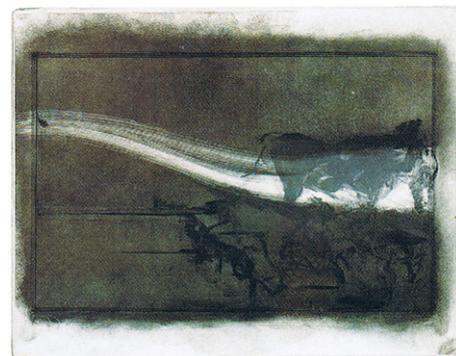
Nathan Oliveira
Tauromaquia 21 VI 5.23.73, 1973.
Monotipia, 28 X 35 cm.



Nathan Oliveira
Tauromaquia 21 IV 6.3.73, 1973.
Monotipia, 28 X 35 cm.

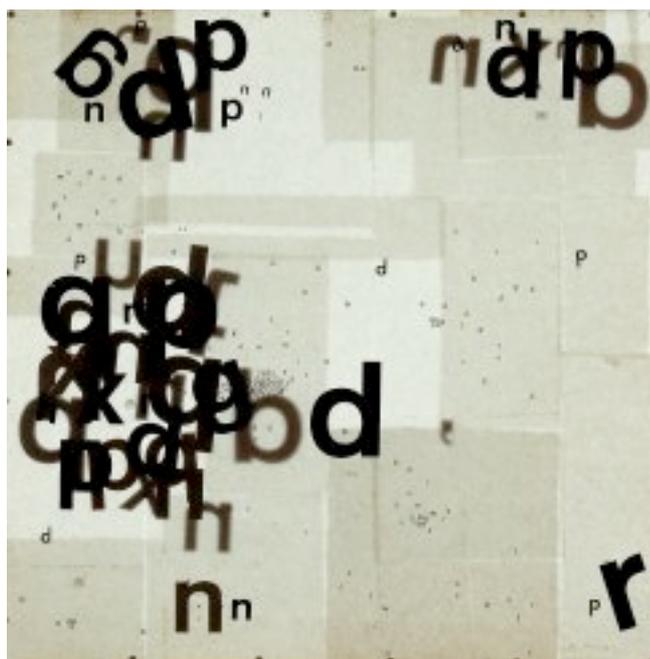


Nathan Oliveira
Tauromaquia 21 III 6.9.73, 1973.
Monotipia, 28 X 35 cm.



Nathan Oliveira
Tauromaquia 21 III 6.24.73, 1973.
Monotipia, 28 X 35 cm.

Ao longo da sua carreira, Oliveira passou por diferentes fases, nas quais criou uma série de trabalhos baseados em Rembrandt. Um dos trabalhos mais conhecido é *Three Crosses*, onde explorou as potencialidades do *chiaroscuro* e linhas orientadoras da composição. Numa outra fase realizou uma série de paisagens, em que a imagem resultante tem pouca definição e uma narrativa inerente.



Mira Schendel

Sem Título (da série Objetos gráficos), 1973.

Letraset sobre Plexiglas e papel japonês. 56 x 56 cm.

“In that light it is significant that one of these works, as if a modern palimpsest, Schendel inscribed the poetic key to the corporeal dimension of her work”⁴⁰

O trabalho desenvolvido por Mira Schendel pode ser visto neste capítulo como algo a ser mencionado, já que esta artista desenvolve o seu trabalho artístico em papel japonês. Este papel tem como principal característica ser bastante resistente e ser ligeiramente transparente. Schendel trabalhava com monotípias e com as transparências que o suporte usado podia dar. Ela trabalhava com opacidade residual dos diferentes elementos. A criação das imagens da série *Objetos Gráficos* e o seu crescimento era feito pela sobreposição de diferentes camadas de papel que eram emolduradas com duas placas de acrílico. Estes dois factores fazem com que haja uma leitura do trabalho a 360° e em profundidade, isto é, as diferentes camadas e respectiva informação é revelada pela transparência do papel. Novos cenários são criados pela ambiência espacial, que passa a ser parte integrante do trabalho.⁴¹

⁴⁰ Em *Léon Ferrari and Mira Schendel - Tangled Alphabets*. The Museum of Modern Art, Nova York, 2009. Página 14.

⁴¹ O termo palimpsesto é claramente enunciado por Pérez-Oramas “*Pictures yet no planes, they hang like objects, exposed bodies around which we can walk, viewing their sides, seeing and feeling their thickness. They are written sculptures as well as pictures, then, and also palimpsests, which, however, require no work to expose, for the already reveal, in on sublime yet laborious instant, the thickness of the time, the writings, the traces and strokes that constitute them.*” Em *Léon Ferrari and Mira Schendel - Tangled Alphabets*. The Museum of Modern Art, Nova York, 2009. Página 35.

Ver <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/tangledalphabets/home.html>



Dieter Roth

6 Piccadillies, 1970

Portfólio de seis litografias e serigrafias impresso dos dois lados, 49 x 70 cm

No trabalho *Six Piccadillies*, de Dieter Roth, este conceito de disseminação e contágio de diferentes camadas também é bastante notório. O trabalho baseia-se numa imagem de um postal (fotografia de Piccadilly Circus), que é manipulada e impressa utilizando a fotolitografia. Esta foi trabalhada através do depósito de diversas camadas de tinta, sendo cada camada mais densa do que a anterior. As alterações seguintes eram feitas através da utilização de serigrafia e, para a criação das manchas, eram usados produtos alimentícios.⁴² O resultado desta sobreposição de camadas era o de uma imagem difusa e sem referentes.

⁴² Em *Photo Image: Printmaking 60s to 90s*. Museum of Fine Arts Boston. Página 14.

“Dieter Roth was a singularly creative and reclusive figure who worked as a sculptor, painter, printmaker, book artist, filmmaker, and poet. He continually challenged conventions as his work evolved through several styles encompassing Op, Pop, Kinetic, Fluxus, and Conceptual art movements. The inventive use of unusual materials, such as food, earth, and excrement, often characterized his work, and the concepts of process and change exemplified by his decomposing elements—from chocolate to mayonnaise—became the central motifs of his art.

Roth began printmaking as a teenager and quickly learned to manipulate and layer the techniques in unconventional ways. His extremely prolific body of work numbers more than five hundred print projects encompassing nearly every medium, all of which he pushed to their virtual limits. His experimentation included altering the printing sequence of plates and colors or “pressing” and “squashing” organic materials onto his surfaces, creating numerous unique variations.”

Em http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=64514

3.2.3. Variante

O termo variante foi adicionado recentemente às terminologias que regulam os processos de gravura. Empregar este termo, referindo-se à gravura, surgiu devido ao desenvolvimento dos trabalhos e dos tipos de provas criados por artistas nesta área. Isto é, os artistas passaram a usar as provas para a obtenção de trabalhos diferentes entre si e não para a criação dita tradicional da gravura, de provas idênticas entre si para a produção de uma edição. Num outro livro que pesquisei foi introduzida uma outra terminologia para a elaboração de impressões únicas, *monoprint* ou em português, mono-impressão⁴³.

As variantes são criadas a partir de uma matriz acabada, da qual são tiradas diversas provas que, posteriormente, são trabalhadas ou então, o processo de tintagem difere de prova para prova. A criação de trabalhos utilizando esta formulação surge de uma procura, de uma pesquisa e de uma exploração plástica de uma imagem ou de uma série de imagens.⁴⁴ Ao fazer a manipulação de uma imagem já impressa ou pelo processo de tintagem de uma matriz, dá-se origem a exemplares únicos.



Hercules Segers

Ship on a Stormy Sea, 1620-1630.

Papel colorido com aguarela castanha e impresso a amarelo

Um autor anterior a Rembrandt, que teve opções criativas desviantes ao nível dos processos gráficos, foi Hercules Segers(1589/90-1633-38). Segers era um curioso e um experimentalista, a temática principal e base para a criação dos seus trabalhos era as paisagens alemãs. Essas características fizeram com que utilizasse diversos materiais para a elaboração das suas

⁴³ Definição de *Monoprint* em *Monotype/Monoprint*. EUA, Bullbier Press, 1995. Página 14.

⁴⁴ Sobre a forma de numeração das provas ver MALENFANT, Nicole and STE-MARIE, Richard. *Code of Ethics For Original Printmaking*. Conseil québécois de l'estampe, Quebec, 2000. Página 54.

impressões. Ele pintava os papéis que iam ser utilizados posteriormente para impressão com cores diversas, utilizava panos por cima das impressões realizadas para dar o aspecto de tela pintada. As impressões feitas a partir das matrizes criadas por Segers, eram distintas entre si. Não existe uma impressão igual à outra. Ele fez impressões sobre tela e acrescentou tinta de óleo em algumas impressões. Cada impressão que executava era única. O seu carácter criativo fez com que fosse conhecido pelas suas impressões que posteriormente eram pintadas, modificadas (com aguarela ou óleo) e pela sua evasão à forma tradicional de fazer gravura, fazendo com que se parecessem a pinturas.⁴⁵ Por vezes, para os trabalhos terem um aspecto de pintura, Segers aplicava uma camada de verniz.

“Segers’s ingenious process of treating printmaking more like painting makes its work timeless”⁴⁶

Como já foi referenciado anteriormente, a preocupação pela criação de variantes e de únicos, em termos temporais, vem desde há muito. Para retratar as horas do dia, os meses, as estações do ano, o estado do tempo, paisagens que eram desenhadas à medida que o artista ia caminhando, sequências de imagens, eram criados efeitos e alterações no próprio processo de tintagem da matriz através da criação de monotípias numa matriz calcográfica⁴⁷.

⁴⁵ Ver em http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_artists/00017535?lang=en e em *Prints and Printmaking: an introduction to the history and techniques*. The British Museum Press, Londres, 2004. Página 65.

⁴⁶ Citação em *Monotype/Monoprint*. Nova York, Bullbier Press, 1995. Página 31.

⁴⁷ Ver trabalho no trabalho de Lepic, no segundo capítulo.

4. Entre a repetição e a metamorfose

“...the process used in the earliest monotypes correspond in nearly every way to the process of printing traditional intaglio prints with the major exception that there is no fixed image – all the ink lay on the surface plate.”⁴⁸

Uma monotipia é uma técnica de impressão feita a partir de uma placa de vidro ou de metal, completamente lisa e que como tal, não contém qualquer registo de agressão ou de desenho (como acontece na gravura, por exemplo), onde a tinta é aplicada. A aplicação dessa tinta pode ser uniforme e a imagem é desenhada (através da limpeza dessa mesma tinta utilizando diversos materiais como pincéis, panos, papéis, criando zonas mais claras ou com brancos) ou com diversos materiais que deixam um registo autográfico. Historicamente, a monotipia e a variante eram consideradas disciplinas desviantes da gravura, como já foi anteriormente referenciado. Podemos concluir que as imagens que são criadas com base neste processo não têm uma origem matricial, logo, não são conseguidas provas idênticas, não cumprindo assim a condição fundamental da gravura.

A imagem criada a partir deste processo pode ser transferida através de impressão manual (com uma colher ou com um *baren*) ou através de uma prensa de impressão.

Uma monotipia, como o próprio nome indica, é uma impressão única e dificilmente repetível já que não é feita a partir de uma matriz que retém a tinta nos sulcos executados previamente, ou mesmo pela retenção da tinta pela repulsão da água, ou por uma reserva feita num determinado suporte (como acontece na gravura, na litografia e na serigrafia). Mesmo assim, contrariamente ao que o nome indica, pode-se executar uma edição, uma vez que o autor pode repintar a superfície, ou seja, reabastecer a imagem a partir da tinta residual que permanece na matriz. Nestas circunstâncias, uma impressão nunca é igual à outra, pelo que cada impressão é única. Se neste processo se podem tirar entre duas a três impressões a partir do mesmo desenho, estas não possuem a mesma definição e intensidade da primeira impressão tirada visto que a tinta é parcialmente descarregada a cada passagem pela prensa. E mesmo com a reposição de tinta após cada passagem na prensa, é possível concluir que as impressões efectuadas, mesmo com o intuito de edição, são distintas entre si, ainda que as semelhanças visuais estejam presentes em cada prova pelo elemento residual da tintagem.

⁴⁸ MAZUR, Michael. *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980. Página 56.

“Willem the Kooning has for some time valued his paintings counterproofs, having taken impressions of is wet canvases by pressing paper or vellum on them. He sees offsets⁴⁹ as part of his working process and may study them, experimentally cut them into pieces, or occasionally preserve them as interesting works in themselves, although he has never intentionally set out to create a picture in this way.”⁵⁰

A monotipia está intimamente ligada ao trabalho de experimentação e de apoio ao trabalho de ateliê. Diversos artistas como Michel Mazur, Nathan Oliveira criaram monotipias como apoio do seu processo criativo e artístico, baseados na técnica utilizada por Edgar Degas.



Michael Mazur

Window Sequence (Fire), 1974.

Monotipia

78,1 x 57,8 cm (cada)

“A monotype sequence is not simply a group of variations. A monoprint, having some fixed element or matrix or printing surface, is analogous to a musical theme or motif which, though varied can be repeated at intervals throughout a piece. A monotype is a totally unique image, it goes forward in one direction. Each image informs, and is informed by, the next.”⁵¹

⁴⁹ Este procedimento é usado por autores para duplicarem um desenho inicial. Definição *“A counterproof is an offset from print (or drawing) onto another sheet of paper. It is made by running the print, before the ink has dried, through a press against another damp sheet. The resulting is in reverse to the print, but the same direction as the plate, and is often used by the artist in making corrections.”* *Prints and Printmaking: an introduction to the history and techniques.* The British Museum Press, Londres, 2004. Página 139.

⁵⁰ Citação de *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century.* The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980. Página 52.

⁵¹ MAZUR, Michael. *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century.* The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980. Página 61.

Outro conceito importante associado à variante que começa com uma matriz reprodutível, tal como uma matriz de gravura talhada, quer seja uma chapa ou pedra litográfica, uma xilogravura ou mesmo uma serigrafia, é que permite, tal se fosse desejável, ser editada. É importante dizer que a utilização da mono-impressão, como forma de variação e desvio de uma base matricial, permite também a aparição da imagem latente na matriz nas provas executadas a partir dela. A aparição da imagem na prova não é totalitária nem fiel ao que se encontra contido na placa matricial: acresce-a de uma nova leitura visual.

O que dá à variante, como a própria terminologia indica, a sua singularidade é o seu tratamento executado posteriormente. A impressão produzida através de uma matriz pode ser novamente trabalhada, tanto na própria matriz, como na edição feita, podendo esta ser iluminada (pintada com aguarela, *gouache*, acrílico) com uma outra matriz de uma outra técnica ou da mesma técnica, misturar meios, adicionar *chine-collé*, ou até mesmo utilizar, inicialmente, uma monotípia.

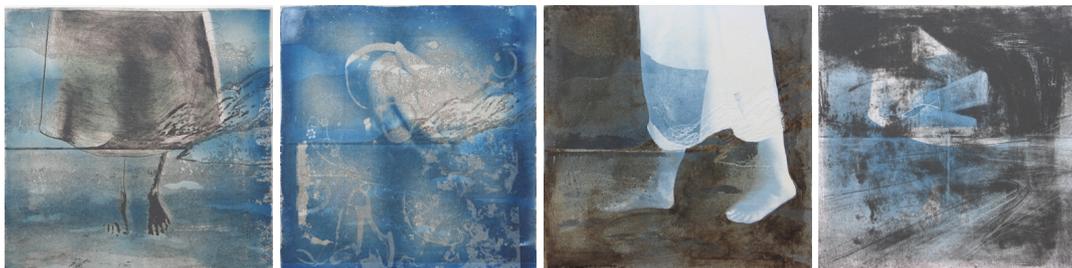
Ao longo da história das técnicas de impressão, houve períodos em que eram acrescentadas camadas de tinta às provas realizadas. Não era usada somente a aguarela mas também o *gouache*. Para salientar algumas zonas das impressões eram também usados vernizes.⁵² Se for feita uma edição a partir de uma matriz e posteriormente os exemplares desta forem manipulados, cada um de diferente forma, podemos chamar a esse conjunto de impressões uma série.

Contudo, durante a pesquisa, apercebe-se que, numa determinada altura da carreira de um artista plástico, é evidenciado um interesse pelas técnicas de impressão e tal acontece num determinado ponto da carreira deste, a convite de oficinas especializadas da área, onde o trabalho se desenvolve e é assistido por elementos especializados, durante um determinado período de tempo. A maior parte dos trabalhos que os artistas plásticos criam não espelham o mesmo tipo de preocupações relativamente ao assunto em que a pesquisa se baseia.

Mas existem sempre as exceções à regra. Posteriormente, no desenrolar da investigação, surgiram diversos artistas com estas mesmas motivações

⁵² Referenciado em *How to Identify Prints*, Thames and Hudson, 1995. Página 64 e, f – 65.

4.1. Narrativa. Sequência. Série.



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-tinta, água-forte, ponta seca, cianotíпия, sobre papel.

Narrativa, sequência e série. Estes três termos estão ligados entre si devido à sua ligação com o tempo e com a passagem do tempo. Uma narrativa é um conjunto de elementos dialogantes e identificativos entre si, que constituem a descrição de um acontecimento ou contam uma história, que se desenrolam num determinado espaço de tempo.⁵³ Quando estamos a narrar alguma coisa, estamos a referir-nos a algo que aconteceu num determinado momento. Isso faz com que haja uma sequência de acontecimentos e de momentos. Narrativa e sequência de imagens estão intimamente ligadas pela marcação temporal de determinados acontecimentos.

No trabalho, essa sequência de acontecimentos é marcada por imagens, por fotogramas, que diferem entre si, mas que têm uma base comum e identificável. Através dos vários enquadramentos organizados, geralmente em séries de quatro trabalhos, podem sugerir a ideia da passagem temporal, por vezes lento, outras vezes rápido. Esta formatação visual sugere uma narrativa visual, somente latente, que remete para a suspensão de um momento, para a indefinição de rumo, incompleta. É dado a mostrar os cruzamentos imagéticos de um processo. Este formato não é definitivo, pode ser dividido em elementos únicos. A demarcação temporal e visual e o caminhar de uns pés a passear sobre as imagens faz com que haja um percurso a fazer nas imagens. Algumas imagens são bastante identificáveis, outras completamente caóticas.

Concluimos assim, que o conjunto de imagens têm pluridireccionalidade, isto é, apontam para várias direcções. Podemos dizer que é como se se tratasse de um filme, já que por vezes faz-se *rewind*, outras *play*, por vezes *pause*, outras *forward*. A passagem do tempo e a sua percepção é perdida, pois cada imagem é independente e sobrevive única, mas contém

⁵³ Sobre imagem e narração ver *A Imagem*. Papyrus Editora, São Paulo, 1993. Páginas 244-247.

inevitavelmente uma ligação com todas as outras, pela sua significação inerente. Contudo a sequência existe, é criada, mostrando a similitude das imagens e questionando a existência de um tempo.

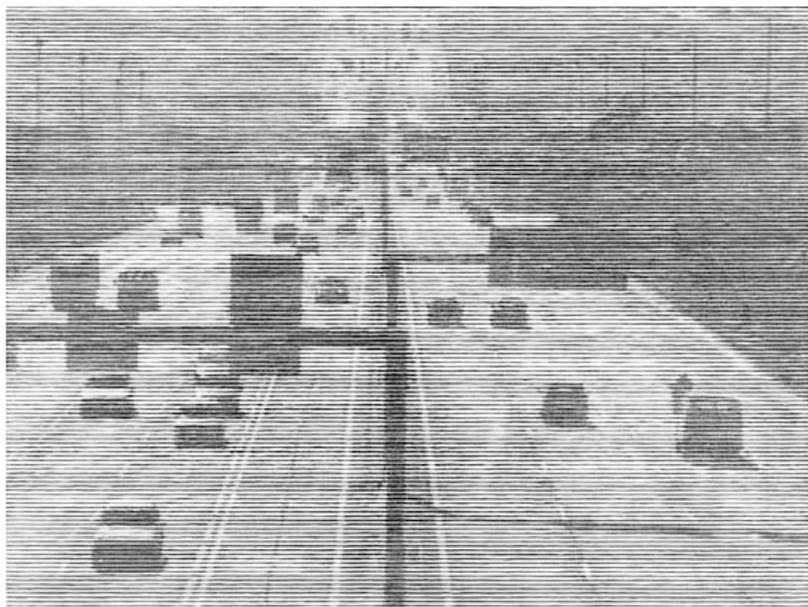
Um exemplo da ligação intrínseca existente nos diferentes termos é bastante notória no trabalho de Christiane Baumgartner, de Helena Almeida e Kiki Smith. Referencio estas autoras porque de alguma forma estão relacionadas com o trabalho que foi desenvolvido em ateliê.

No trabalho de xilografia elaborado por Baumgartner, existe uma preocupação por parte da autora na captação de diversas imagens num determinado período de tempo. Por vezes, as imagens são capturadas num único ponto visual, outras vezes, é utilizada uma câmara de filmar para gravar um espaço temporal, de onde são retirados *frames* para serem posteriormente utilizados. O trabalho *Lisbon* consiste na tradução da captação de quatro imagens do tráfego urbano. Este conjunto de imagens parece que está em *loop*, uma vez que a imagem em movimento é traduzida para uma imagem estática. O trabalho *Sekunde* consiste na captação de vinte e cinco *frames* de uma película de vídeo. As imagens resultantes foram expostas consecutivamente, criando uma nova modalidade do tempo, o de cada espectador (pela observação e tempo dispendido em cada uma delas). Cada segundo é tornado visível cronologicamente. Os trabalhos realizados pela autora contam a história de um momento: um momento no trânsito, um momento na passagem de um túnel, um momento presenciado pela autora, que posteriormente cria uma narrativa fragmentada mas perceptível pela cadência das imagens.⁵⁴

Uma narrativa é uma sucessão de acontecimentos. Essa narrativa pode ser feita, realizada através da captação de imagens com um intervalo de tempo determinado ou através de imagens isoladas, expostas de forma lógica. Pode ser um instante desdobrado em diversos *frames* ou pode ser uma história longa, reduzida aos instantes mais marcantes de uma sucessão.⁵⁵ Ao serem imagens distintas entre si, podem remeter para uma demarcação temporal distinta da inicialmente existente.

⁵⁴ No capítulo onde é abordado o tema do tempo são desenvolvidos outros aspectos sobre o trabalho da autora. Também sobre o seu trabalho ver *Christiane Baumgartner*. Ikon Gallery, Birmingham, 2005.

⁵⁵ Em Joana Ascensão, *AG Prata – Reflexões Periódicas Sobre a Fotografia*. Porto, 2009. Página 170. *Pintura Habitada*. Um filme de Joana Ascensão sobre o trabalho de Helena Almeida, 2006. Midas Filmes, Lisboa, 2007.



Christiane Baumgartner

Lisbon II, 2002.

Xilogravura sobre papel Kozo

Os trabalhos realizados por Christiane Baumgartner contêm o mesmo tipo de preocupações encontradas nos meus trabalhos. O seu trabalho baseia-se em imagens do quotidiano e na passagem do tempo denotada. Para a criação dos seus trabalhos, ela utiliza a fotografia e o vídeo que criam sequências, que fazem denotar a passagem temporal e o movimento frenético e constante. Baumgartner, recorre a este *medium* pelas diversas possibilidades que a fotografia e o vídeo contêm na criação de imagens, de obtenção de sequências temporais e de captação de momentos que, por vezes, não são denotados ou que são imperceptíveis visualmente⁵⁶, e também a possibilidade que a fotografia dá de poder rever e reconsiderar num momento posterior à informação recolhida,

As imagens que são escolhidas para a sua representação gráfica são imagens comuns de viagens, aviões, comboios, paisagens. Estas são reduzidas a um sistema de linhas o que torna as imagens facilmente identificáveis pelo espectador. O processo de recolha e de execução de imagens sequenciais estão contidos na formulação do seu trabalho. A captação de imagens numa determinada cadência temporal e a sua tradução para um *medium* de cariz física(xilogravura), onde a fotografia é transferida para a matriz e restituída através de um código de linhas criado pela autora, permite visualizar uma simulação de uma imagem com um referente fotográfico.

⁵⁶ Tratam-se de intervalos de tempo tão reduzidos que deles só temos percepção quando captados pela fotografia.

O tema da passagem do tempo não é unicamente o tema dos seus trabalhos. Ela personifica-os na criação das suas matrizes, isto é, as suas matrizes são realizadas a partir de madeira (xilogravura), que é um processo lento e moroso, por vezes extenuante, o que faz com que esse tempo seja abrandado pelo processo técnico.⁵⁷ Converter uma imagem com movimento em algo imóvel e numa técnica morosa implica tempo, o que explica o período que a autora gasta para a realização de cada uma das suas matrizes que são de grande dimensão.⁵⁸ No trabalho realizado por Baumgartner é bastante notório como a prancha matricial tem um papel preponderante para alargar as diversas e extensas possibilidades de execução e transformação da imagem. Num trabalho anterior à série de xilogravuras, *Classmates*, a imagem é construída pela sobreposição de uma fotografia, repetidamente, criando camadas. Ao ser depositada uma nova camada, é retirada a identidade da imagem inicial até esta estar totalmente dissolvida, difusa.



Christiane Baumgartner

Klassenkameraden

Christiane Juliane Simone Heike

Heike Silke Heidi Ines

Sven Sylke Ilona Annett, 1999.

Serigrafia, 180 x 80 cm.

⁵⁷ Ver em http://www.ikon-gallery.co.uk/programme/past/event/75/christiane_baumgartner/ e *Printmaking Today*. Vol. 17 No 3 Autumn 2008. Página 9.

⁵⁸ Sobre o trabalho de Christiane Baumgartner ver *Christiane Baumgartner*. Ikon Gallery, Birmingham, 2005.



Helena Almeida
Tela Habitada, 1976.
Fotografia

“Se fosse uma história podia ser contada assim: uma grande casa, de janelas e portas largas, em que o interior e o exterior são o prolongamento um do outro, foi ocupada por uma senhora de vestido negro. Na sua deambulação pelos vários compartimentos da casa, uma mulher foi inscrevendo sombras e luzes, recortes e figuras, um corpo a preto e branco, de quando em quando maculado de azul ou vermelho”⁵⁹

Helena Almeida desenvolve o seu trabalho em torno da sequência de fotografias obtidas pelo desenrolar de uma acção e de imagens solitárias. A elaboração e montagem dos seus trabalhos é feita recorrendo à sequência como forma de desmultiplicar a instantaneidade da fotografia num espaço temporal. Por vezes, a autora recorre a uma câmara de filmar para ensaiar as suas futuras imagens. O conjunto de imagens resultantes pela selecção realizada por parte da autora e a sua exposição física fazem com que lhe esteja inerente uma narrativa. Essa eleição de imagens aproxima a sua narrativa à contextualização cinematográfica. O recurso à fotografia possibilita a criação de séries, pequenas narrativas, desmultiplicação do tempo e criação de um novo tempo, o do espectador. As imagens evoluem de uma forma reconhecível e narrativa através dos diversos objectos usados repetida e continuamente.

⁵⁹ Citação de Isabel Carlos em *AG Prata – Reflexões Periódicas Sobre a Fotografia*. Porto, 2009. Página 183.

‘It’s about repetition versus uniqueness. My interest in print making is that prints mimic what we are as humans: we are all the same and yet everyone is different’⁶⁰

A artista plástica Kiki Smith realiza diversos trabalhos recorrendo às técnicas de impressão, muitos deles de uma forma quase biográfica.⁶¹ Os temas escolhidos pela artista como base do desenvolvimento dos seus trabalhos, são o corpo humano e os elementos de anatomia, da natureza, o feminismo e mais recentemente, a nostalgia da sua infância. O recurso à imagem fotográfica, para a realização dos seus trabalhos de impressão, é bastante evidente nos primeiros trabalhos desenvolvidos pela autora nas técnicas de impressão. A utilização da fotogravura é bastante frequente no desenvolvimento do percurso artístico nas técnicas de impressão. Para além de recorrer a este tipo de opções artísticas, Smith usa também a colagem de diversos elementos impressos, a criação de monotípias e pinta as provas que imprime. Essas colagens são, por vezes, executadas de uma forma pouco usual e fazem parte do desenvolvimento do processo criativo. Além da criação de trabalhos de impressão utilizando técnicas mais tradicionais (a gravura, a serigrafia e a litografia), a artista recorre a processos mais correntes e ligados ao artesanato, como por exemplo, fotocópias e carimbos de borracha. A criação de trabalhos através da reutilização de matrizes, pela repetição e recombinação das mesmas, dá uma sensação de fotograma e de sequência através da repetição dos mesmos elementos. Pela realização de trabalhos desta forma, revela-se a sua formação académica na área cinematográfica. Essa permutação e recombinação existentes nos seus trabalhos faz com sejam criadas novas narrativas, novos contextos. A repetição e a reutilização de diversos elementos são fulcrais para o desenvolvimento criativo de Kiki Smith, sendo esta uma das formas de obter trabalhos únicos.

Nos trabalhos desenvolvidos em versão livro de artista, Smith recorria à utilização de números, atribuindo um significado a cada um. No trabalho *Untitled (Book of Hours)*, a autora regista em cada página o dia do ano, reforçando assim, a existência de um percurso temporal e da sequência existente nos trabalhos.

⁶⁰ Kiki Smith em Michael Kimmelman, *Portraits: Talking with Artists at the MET, the Modern, the Louvre and Elsewhere*. Nova York, Random House, 1998. Página 79. Retirado do texto de apresentação do trabalho de Kiki Smith no MOMA, WEITMAN, Wendy, *Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expands the Tradition* e reimpresso da publicação *Kiki Smith: Prints, Books & Things*, The Museum of Modern Art, 2003. Em www.moma.org.

⁶¹ Os temas escolhidos pela artista como base do desenvolvimento dos seus trabalhos são o corpo humano e os elementos de anatomia, da natureza, o feminismo e mais recentemente, a nostalgia da sua infância, ver em texto de apresentação do trabalho de Kiki Smith no MOMA, WEITMAN, Wendy, *Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expands the Tradition* e reimpresso da publicação *Kiki Smith: Prints, Books & Things*, The Museum of Modern Art, 2003. Em www.moma.org.



Kiki Smith

Tidal, 1998.

Fotogravura, fotolitografia e serigrafia 26 x 9 11/16" boxed, 19 1/2" x 126 1/4" open

No trabalho *Tidal*, Smith combinou dois tipos de imagem: uma claramente estática (as fases da lua), outra de ondas em movimento. Ao criar um livro de artista com estas premissas e pela utilização da sequência das ondas do mar, a autora cria uma sensação de passagem do tempo.

Num outro trabalho, *Peacock*, Smith utiliza imagens já anteriormente utilizadas noutros trabalhos, impressas em papel Nepalês, que tem a semi-transparência como propriedade física, e as camadas são sobrepostas, mostrando elementos das camadas inferiores, conseguindo, desta forma, uma sensação de fantasma.

Estes temas foram nomeados nos capítulos anteriores. Falou-se sobre a questão do tempo e de que forma foi traduzida essa questão nas técnicas de impressão pela manipulação de uma imagem matricial com tinta manipulada, que dava forma a diversas estações do ano, às horas do dia, às estações do ano, à passagem de um autor por diversos sítios ou por um único sítio, registando as alterações ao longo do percurso e ao longo do tempo. Ou então, através da ilustração de poemas ou histórias, ou de uma forma diarística. Através dessa manipulação e da criação de imagens sequenciais era dada a conhecer a narrativa de um cenário.⁶² Este interesse pelo desenvolvimento de um determinado tema ou acontecimento na carreira de um autor, foi importante para o desenvolvimento dos temas aqui tratados.

Os termos atrás referidos são por diversas vezes usados para explicar o trabalho realizado por diversos autores, em diferentes contextos históricos, como já foi anteriormente referido no terceiro capítulo.

⁶² Sobre o assunto ver http://hammer.ucla.edu/exhibitions/detail/exhibition_id/13

4.2. Fotografia como imagem latente

*“The snapshot is among the most personal of photographic images. In its common usage, it is meant not as art but as a means to capture the scenes of an individual history.”*⁶³

A utilização da fotografia⁶⁴ nos anos 60 teve uma vasta adesão por parte dos artistas dessa época. A imagem fotográfica era largamente utilizada nas técnicas de impressão e outros meios, como a pintura. As fotografias utilizadas para a realização de trabalhos eram imagens do arquivo pessoal dos próprios autores (por exemplo Gerhard Richter), imagens retiradas dos meios de comunicação social (Andy Warhol, Rauschenberg) e apropriação de imagens diferenciadas. A utilização desta forma de estudo preparatório para a realização de trabalhos tinha diversas vantagens, já que é um meio de fácil manipulação. A fotografia que anteriormente servia de testemunho de um acontecimento, é tornada obra. Ela trespassa o seu código para se inserir no código das artes plásticas, passando ela própria a ser o suporte⁶⁵. É de salientar que, por diversas vezes, os artistas recorrem a tecnologias electrónicas (fotografia e vídeo) e não electrónicas (pintura) e que estas fazem parte do estudo e criação de imagens nas técnicas de impressão.⁶⁶ O poder cortar, a criação de sequências ou a rápida captação de imagens eram uma mais valia para a criação artística. O interesse por este meio surgiu devido à fotografia não ser, nessa época, ainda considerada uma forma de arte, ainda não estar institucionalizada. Os trabalhos realizados que tinham como base este meio, qualquer que fosse a sua origem, pessoal ou apropriada, imitavam diversas vezes as texturas, os efeitos mecânicos contidos nelas.

Contudo, esta abordagem artística não era plenamente compreendida, já que, para muitos, a fotografia era um meio de documentação da realidade, da verdade.⁶⁷

⁶³ Em *Thinking Print, Books to billboards, 1980-95*. The museum of Modern Art Nova York, Harry N. Abrams, Inc., 1996. Página 85.

⁶⁴ Possível definição de fotografia: *“Photography captures an aspect of reality which is only ever the result of an arbitrary selection, and consequently, of a transcription.”*. Em SILVERMAN, Kaja, *The Painting of Modern Life: 1960s To Now*. Soutbank Center, 2007. Página 25.

A fotografia é a acção da luz sobre certas substâncias fotossensíveis que, ao interagirem, reagem quimicamente dando lugar a uma mancha de luz, mancha essa que é permanente, após ser revelada. Na história da fotografia existiram duas invenções distintas. A primeira por Niepce-Daguerre, para a captação da realidade, e a segunda por Talbot, a da criação de reserva através de utilização de máscaras ou objectos, na sensibilização de papéis (método usado na criação de imagens em atelier), dando lugar a *photogenic drawings*. Definição retirada de *A Imagem*. Papyrus Editora, São Paulo, 1993. Página 164-165

⁶⁵ Em *La Fotografia Plástica – Un Arte Paradójico*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003. Página 42.

⁶⁶ *The Painting of Modern Life: 1960s To Now*. Soutbank Center, Londres, 2007.

⁶⁷ Sobre o assunto ver *Photo Image: Printmaking 60s to 90s*, Museum of Fine Arts Boston. Página 9.

Andy Warhol e Robert Rauschenberg usaram a fotografia nos seus trabalhos de impressão e plásticos, através da utilização de processos fotomecânicos. Os procedimentos utilizados por Rauschenberg nos seus trabalhos artísticos foram anteriormente abordados no segundo capítulo. Gerhard Richter usa, na elaboração dos seus trabalhos, uma extensa base fotográfica, desde imagens pessoais, a imagens retiradas e apropriadas dos jornais. Uma das razões que levou Richter a trabalhar com fotografia foi mostrar a diferença existente entre ela própria e o seu referente. Tudo o que está presente no nosso campo visual é sujeito de imagem fotográfica, qualquer sítio, qualquer objecto, qualquer acção. Contudo, Richter, ao processar as imagens escolhidas, retira-lhes o seu contexto. A fotografia está ligada a um momento temporal, a um sujeito, a um sítio. Ao passar para outro meio, como o da pintura, os elementos ganham simbolismo e ambiguidade.

“Perhaps because I’m sorry for the photograph, because it has such a miserable existence even though it is such a perfect picture, I would like to make it valid, make it visible – just make it.”⁶⁸

O interesse dos artistas passava pela dimensão que a imagem fotográfica ganhava ao ser traduzida para um meio clássico, o da pintura ou o das técnicas de impressão. A imagem, ao ser traduzida para estes meios, perde a ligação com a realidade e perde a hierarquia existente entre os diferentes elementos compositores da nova imagem. Tal democratização na imagem sucede devido à degradação da imagem fotográfica inicial, pela passagem por meios fotomecânicos e de tradução para outros meios, dando uma sensação de imagem difusa, ambígua e sem particularidades visuais.⁶⁹

“This very uniformity, this dissolution of the picture into sheer texture, sheer sensation, into the accumulation of similar units of sensation, seems to answer something deep-seated in contemporary sensibility. It corresponds perhaps to the feeling that all hierarchical distinctions have been exhausted, that no area or order of experience is either intrinsically or relatively superior to any other.”⁷⁰

⁶⁸ Citação de Gerhard Richter sobre a utilização da fotografia como base do seu trabalho. Em *The Painting of Modern Life: 1960s To Now*. Soutbank Center, 2007. Página 21.

⁶⁹ Dominique Baqué refere-se ao novo pictorialismo da fotografia como um retorno à história, a um momento anterior. Há uma procura de retomar técnicas antigas, voltar à manualidade para a integração da fotografia no campo artístico. A criação da obra única em detrimento da serial. Há uma necessidade de recuperar a aura da obra de arte, como Walter Benjamin referiu no seu livro, *A Arte Na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Sobre este assunto ver *La Fotografia Plástica – Un Arte Paradójico*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003. Página 147.

⁷⁰ Citação em *The Painting of Modern Life: 1960s To Now*. Soutbank Center, Londres, 2007. Página 27.



Richard Hamilton
Kent State, 1970.
Serigrafia, 67,3 x 87 cm.

No trabalho de Richard Hamilton, *Kent State*, é bastante notório esse desprovemento de focagem de um único elemento. A imagem é capturada de um momento televisivo. A imagem final é ambígua, difusa e quase abstracta. É como se o processo de passagem do satélite para a televisão, para a fotografia obtida pelo artista, retirasse da imagem qualquer informação ou emoção que fosse supérflua.

O tempo das imagens também se torna ambíguo, isto é, uma imagem fotográfica está ancorada a um momento específico e real, a um instante⁷¹; é a prova da existência de algo no tempo e no espaço. Os elementos pertencentes a esse espaço bidimensional não entram em disputa por um lugar de destaque e ao serem traduzidos para a pintura, ganham uma nova dimensão e uma nova temporalidade, ou intemporalidade, um presente.⁷² Estas imagens ligam o presente com um momento específico do passado.

*“A Fotografia não diz (forçosamente) aquilo que já não é, mas apenas e de certeza aquilo que foi. Esta subtilidade é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não segue necessariamente a via nostálgica da recordação (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, para toda a fotografia existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia é ratificar aquilo que representa.”*⁷³

Os trabalhos criados com base na premissa fotográfica não eram vinculativos com a imagem inicial de estudo. Vija Celmins, Morley produziam imagens não com a crueza da realidade, do corrente, mas com ambiguidade, incerteza, enigma. A interpretação da

⁷¹ Em *A Imagem*. Papyrus Editora, São Paulo, 1993. Página 230-231.

⁷² Sobre o assunto ver *The Painting of Modern Life: 1960s To Now*. Soutbank Center, 2007.

⁷³ Roland Barthes em *A Câmara Clara*. Edições 70, Lisboa, 2006. Página 95.

fotografia torna-se invulgar e absurda porque é traduzida para um meio de tradições e convenções, como o campo da pintura e das técnicas de impressão. O resultado descaracteriza a forma de ver o meio. Os artistas, ao criarem estas imagens, tentaram abrir caminho para novas leituras múltiplas e contraditórias.

‘It’s an old obsession of mine to like to see conventions mix...[they] multiply the levels of meaning and ways of reading’⁷⁴

Richard Hamilton cria os seus trabalhos pela combinação de elementos, pela adição de camadas, pelo processamento de fotografias e *collage*. Utiliza e combina diversas técnicas num só trabalho e usa a repetição. Por vezes, para criar a repetição, apoia-se nas técnicas de produção em série, outras vezes rejeita-as.

Ao vermos imagens interpretadas, renegociamos a forma de vermos e de pensarmos sobre essas imagens.

Nos trabalhos realizados por Celmins, esta questão paradoxal da imagem fotográfica (instante, rápida, captura) e do processo utilizado para a interpretação dessa imagem (técnicas de impressão, pintura, lentidão) está bastante presente. Existe uma ligação dos seus trabalhos com a tradição da paisagem, tema da pintura, que é reconvertido para as técnicas de impressão.⁷⁵ Para ela, a fotografia é uma ponte para o mundo real. As imagens realizadas têm o efeito de reavivar as fotografias no momento presente. Pelo seu arrebatamento, pelo aspecto que as fotografias contêm, esta tenta que os seus trabalhos sejam o mais próximo possível da imagem referencial. Para tal, utiliza processos que a mimetizam.

Ao utilizar um meio lento de execução de imagens, é criada uma antítese à natureza da fotografia, isto é, retiramos a velocidade com que uma imagem ou várias imagens são obtidas e lidas e damos-lhe um tempo de execução, um espaço temporal prolongado e a complexidade de um processo. O objecto resultante dá informação que não existia na fotografia. Dá-lhe o processo, a técnica, o erro, as camadas. Retira-se o mecanicismo e cria-se um novo tempo: o de analisar, apreciar e absorver mais informação.

⁷⁴ Richard Hamilton em *The Painting of Modern Life: 1960s To Now*. Soutbank Center, 2007. Página 16.

⁷⁵ Em *Photo Image: Printmaking 60s to 90s*. Museum of Fine Arts Boston. Página 18.

5. Reflexão sobre o trabalho desenvolvido em oficina

“...these images have a haunted air.”⁷⁶

“He (Nathan Oliveira) draws over photogravures taken from it with compulsive, precise gestures.”⁷⁷



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-tinta, água-forte, ponta-seca, goma bicromatada, pronto-plate, monotipia sobre papel.

O trabalho desenvolvido em ateliê é, para mim, a procura de uma imagem que sobreviva por si mesma, como algo irreproduzível. Para a criação dessa imagem concebo trabalhos baseados na interligação e correlação subjacentes à matriz e à prova, originando um processo de construção de imagens que se alarga no espaço (na longitude do trabalho), que é passível de ser reconhecido em diversas etapas pela repetição, permutação, sobreposição, recombinação, ressurgimento e que se vai aperfeiçoando ao longo da concretização do processo.

Para a criação dessa imagem, são impressos diferentes estados que nos permitem ler e saber a progressão de imagem⁷⁸ e diversas provas de uma matriz, das quais são criadas variantes através da aplicação de diversas técnicas (que podem ser usadas individualmente para a criação de edições) utilizadas em simultâneo e sobrepostas. Ao existir uma recombinação dessas técnicas, são criadas variantes de uma impressão inicial, de uma matriz única. As técnicas que são utilizadas para a execução do trabalho artístico são: a gravura (utilização de água-forte, água-tinta, ponta seca, maneira negra a partir de água-tinta), goma bicromatada, cianótipia (as últimas duas podem ser consideradas processos fotográficos), a pintura com aquarela, linóleo, monotipia. O trabalho poderia ter sido desenvolvido exclusivamente a partir

⁷⁶ Sobre as imagens criadas por Baumgartner - *Printmaking Today*, VOL. 17 N°3, Autumn 2008. Página 9.

⁷⁷ *Variations in time* | Nathan Oliveira | *Monotypes and Monoprints*. Fine Arts Museums of San Francisco, 1997. Página 27.

⁷⁸ Sobre o assunto ver *The Unfinish Print*. National Gallery of Art, Washington, 2001. Página 13.

de monotipias, já que este é um processo mais directo e rápido que as técnicas de impressão mais convencionais. Contudo, para a construção de diversas imagens, que têm como fundo uma narrativa e uma historicidade comum, o processo de criação e manipulação das matrizes fez com que eu escolhesse esta forma de iniciar a criação artística. A incerteza da identificação técnica dos trabalhos criados em ateliê, encontra-se aqui. Contudo, existe a procura de um diálogo, da disseminação entre matriz e prova e vice-versa. Desta forma, são assimilados diversos processos que contribuem para a diferenciação de estados das imagens e como estas são contagiadas, processos esses que criam transferência, transparência, disseminação. As variações tanto são feitas pela intervenção na prancha matricial, como nas provas obtidas delas, mostrando as reconversões que as constituem.

5.1. Marcação temporal na imagem

“Baumgartner’s ... It was the beauty of the images she found compelling: the tones, shapes, speed...”⁷⁹

Como base para o desenvolvimento do trabalho, utilizo imagens fotográficas que provêm do meu arquivo fotográfico das viagens realizadas até então, de paisagens inusitadas e desprovidas de alma, como se de um congelamento, de uma fossilização se tratasse, para que esse momento parasse no tempo⁸⁰, de forma a permanecer inalterado. No entanto, essas imagens têm também uma conotação da constante jornada⁸¹, incessante mudança e agitação sentida. O projecto está baseado numa narrativa que é marcada por alguns momentos imagéticos, que são transportados para as matrizes através de uma reinterpretação desses momentos. São utilizadas imagens de um corpo que vai mostrando o que seguir, marcando o momento dessa narrativa e define algumas paragens, momentos de reflexão, de pausa, de introspecção. Por vezes caminha em direcção a algo, outras vezes recua no tempo. O processo de construção das imagens está assente também nestas hesitações e deambulações. Em cada imagem é mostrado o processo da criação, os estados evolutivos, o percurso processual. As sequências visuais daí resultantes podem sugerir diversos percursos temporais, por vezes recua, outras vezes pára e debruça-se na imagem, por vezes incerto.

⁷⁹ *Printmaking Today*, VOL. 17 N°3, Autumn 2008, Página. 8.

⁸⁰ “O tempo é antes de tudo, do ponto de vista psicológico, a duração experimentada.” Sobre o tempo na imagem ver *A Imagem*. Papirus Editora, São Paulo, 1993. Página 160.

⁸¹ Sobre este assunto, consultar BURLINGHAM, Cindy, ...*AND THEN AGAIN: PRINTED SÉRIES, 1500-2007* em http://hammer.ucla.edu/exhibitions/detail/exhibition_id/13



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-tinta, água-forte, goma bicromatada, pronto-plate sobre papel.

A utilização de imagens com esta índole, deve-se a uma tentativa de possuir, congelar, suspender e não perder um passado recente e conseguir uma definição de mim mesma. Ao reunir um conjunto de imagens que contêm elementos comuns e semelhantes entre si, geralmente quatro, dou a conhecer uma sequência de acontecimentos. Sequências essas que geram micro-narrativas temporais e espaciais do deambular de um corpo, o meu, que percorre as imagens. Cada fotograma aponta para espaços e tempos distintos, e cria uma nova realidade, distinta da processual.

Considero importante dar a conhecer qual a relevância que a temporalidade tem neste processo de criação de imagens. Sabemos que a imagem que orienta a criação dos trabalhos está baseada numa imagem encerrada de origem matricial. Esta imagem é manipulada mas através dessa manipulação, não perde totalmente o seu referente e permanece ancorada à imagem matricial. Imagem essa que é passível de ser omitida, destruída pela concretização do processo, o que impossibilita a identificação da mesma ou por vezes, faz com que essa identificação ressurgja noutras⁸². A sucessiva acumulação de camadas e a transparência ou ocultação que ocorre, faz com que a ligação dos trabalhos com o seu referente fotográfico seja levada até ao limite da sua imperceptibilidade. Pela criação de imagens desta índole que recorre à repetição e à recorrência processual é denotada uma nova realidade espacial e temporal, mediada pelo sujeito. A utilização de imagens que são repetidamente usadas, permutadas e re-trabalhadas criam uma sensação de algo já anteriormente visto, que lhes dá a sua significação.

As imagens que possuem uma latência fotográfica são imagens que contêm tempo. À medida que os efeitos produzidos pela captura de uma imagem fotográfica são mais notórios

⁸² Refiro-me aqui à representação de uma imagem fragmentada de um corpo ou de uma paisagem, figura e espaços que estão relacionados com momentos específicos temporais.

na imagem traduzida, através da representação da focagem ou desfocagem, da imagem varrida (elementos em movimento), torna-se mais claro que existe uma procura de uma imagem que consiga assimilar e afirmar a fotografia como referente, mas ao mesmo tempo dar-lhe um carácter plástico. Autores como Christiane Baumgartner, Vija Celmins, Richard Hamilton, Gerhard Richter⁸³ recorreram a um referente fotográfico para a execução e elaboração dos seus trabalhos. Ao realizarem e reinterpretarem uma imagem, esta não perde a sua ligação com o referente e continua a ludibriar visualmente. A simulação pode ser criada pela associação da aplicação de técnicas que a mimetizam, como é o caso do uso de tramas de *offset*, de linhas de xilogravura, ou do grão usado para obter uma água-tinta. Esta simulação apropria-se do respectivo *medium* ou então, cede à acumulação de informação, de imagens, de camadas impressas, que ao mesmo tempo recria a fotografia, mas onde é perdida a perceptibilidade e exactidão inerente à sua natureza.

“...desde los inicios de la fotografía ha prevalecido la idea de que una de las terminaciones esenciales del acto fotográfico era su efecto de corte temporal, su capacidad para segmentar en el continuum temporal el supuesto fulgor del instante único. Así pues, la fotografía constituiría ese arte del tiempo por excelencia que permite ver aquello a lo que la percepción común no tendría acceso: el instante absoluto, el acontecimiento restituído en la plenitud de su apogeo.”⁸⁴

As imagens fotográficas dão informação de um momento específico e/ou da situação que representam, dão um instante na sequência da temporalidade e o processo de tradução das imagens fotográficas e a sua produção, acrescentam-lhe um outro tempo. O surgimento da imagem dá-se pelo confronto do código da fotografia e do código do pictórico. A reconversão da fotografia para um meio como o da gravura provoca uma desaceleração na imagem e na sua assimilação, isto é, deixa de ser uma imagem sem pertenças hierárquicas, para conter indeterminações e elementos que assumem uma maior significação visual. Quer isolada, quer repetida, a recorrência à imagem pertence a uma panóplia de variantes visuais, onde é necessário voltar a decodificar o seu sentido, mantendo o que nos é familiar e criando ou recorrendo a outras imagens. A propriedade mais identificativa das técnicas de impressão, como já foi referenciado anteriormente, é a reprodução e criação de diversas imagens idênticas entre si. Essa propriedade permite e dá espaço para a criação, para a análise e para uma procura de orientação, de reflexão. A lentidão que é produzida pela execução de

⁸³ *The Painting of Modern Life: 1960s To Now*. Soutbank Center, Londres, 2007.

⁸⁴ Citação de Dominique Baqué, *La Fotografía Plástica – Un Arte Paradójico*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003. Página 127.

trabalhos através das técnicas de impressão, obriga à compreensão da natureza do próprio *medium*.

O recurso à fotografia no trabalho de ateliê surge pela necessidade de haver alguma referência, por ténue que seja, com a realidade de forma a que a imagem final crie uma referência e identificação com algo reconhecível, ou seja, o trabalho baseia-se em momentos reais que sucederam num período anterior, que foram captados por mim. São fotogramas de memórias e de realidades passadas. Ao passar para um meio gráfico é uma forma de prolongar e eternizar um instante. São imagens cumulativas que, por vezes, são traídas pela memória. Segundo as definições encontradas, esta é uma propriedade característica da fotografia. Todas têm em comum que a captura de uma imagem fotográfica está intimamente ancorada a um local e a um tempo específico.⁸⁵



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-tinta, água-forte, goma cianotípia, colagem sobre papel.

A utilização de fotografias no trabalho desenvolvido em oficina tem como base dois fins distintos. Primeiro, como base de trabalho para a realização de desenhos nas matrizes de metal; segundo, como forma de criação de um negativo, sendo este um mediador para a sensibilização de uma película fotográfica ou foto-sensível (cianotípia e goma bicromatada). O recurso ao uso destes processos fotográficos deve-se à procura de uma imagem um pouco difusa, dúbia, com algumas inconsistências visuais, com falta de definição, com uma certa porosidade, de forma a que esta não tenha uma leitura imediata, a que essa mesma imagem tenha um aspecto de passado, de deteriorado (palimpsesto) e de acumulação de informação e, ao mesmo tempo, seleccionar, omitir, transparecer algumas áreas de maior relevância visual. Na primeira utilização, as fotografias são passadas, traduzidas, reinterpretadas para uma matriz, neste caso, de zinco através de desenho. O transporte da imagem para a matriz por vezes é feito também pela transferência de *toner* de uma fotocópia. A restante execução e

⁸⁵ Em *A Imagem*. Papyrus Editora, São Paulo, 1993. Página 166.

interpretação da fotografia é feita recorrendo a diferentes técnicas utilizadas na calcografia. São criadas zonas com bastante densidade, com um grão bastante pronunciado. Estas zonas fazem com que haja uma grande deposição de matéria, criando camadas densas. As transferências para a matriz são interpretativas de uma imagem inicial que é degradada através da sua transferência para um meio diferente do seu e pelo próprio processo calcográfico. A imagem resultante desta matriz é posteriormente impressa para papel, tornando-se na base de diversos trabalhos.

De certa forma, os trabalhos realizados em oficina e os dos diversos artistas anteriormente mencionados, são tangenciais no processo de reinterpretação de uma imagem inicial para um trabalho final. O facto de conter alguma informação visual, mas não na totalidade. Existe uma necessidade de congelar um momento, independentemente da intenção e do tema de cada autor. Podemos então concluir que os trabalhos que referenciei anteriormente expressam os mesmos interesses aos trabalhos desenvolvidos para este projecto, o de associar elementos de diferentes índoles. Por um lado, temos o campo do fotográfico, do qual consiste na captação de cinzentos, sem hierarquia e a uniformização dos enquadramentos, pela sua clareza visual, sem densidade material. Por outro lado, no campo do pictórico, procura-se a criação de registos autográficos, a criação de densidades, recorrendo a metodologias técnicas características das técnicas de impressão (água-tinta, mordeduras longas), a redução da imagem fotográfica ao desenho, isto é, desconstruir a imagem. Através da utilização de meios de transporte de uma imagem para um outro *medium*, existe uma destruição parcial da informação visual contida nesta, fazendo com que na imagem obtida haja um distanciamento com o seu referente fotográfico, ou então, criando uma imagem quase imperceptível e delicada, cuja ligação com uma imagem original não é vista, já que não contém em si mesma as referências que envolvem a fotografia (a realidade e a definição).

5.2. Palimpsesto nas diferentes etapas da resolução do trabalho

“Continuous repainting on the plate and reimpresions on paper, effacements and resurrections, each contributing changes, spelled the successive stages in the evolution of a pictorial idea that in the usual painting process would have been obliterated by the final image”⁸⁶

⁸⁶ *Variations in time* | Nathán Oliveira | *Monotypes and Monoprints*. Fine Arts Museums of San Francisco, 1997. Página 9.



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-tinta, água-forte, goma bicromatada, monotipia, colagem sobre papel.

Como já foi dito anteriormente, palimpsesto é um processo de raspagem de uma imagem inicial, que disponibiliza um espaço para a criação de uma nova imagem. No desenvolvimento do trabalho, a ideia de depositar uma nova imagem sobre uma anterior está sempre presente. As imagens que são depositadas sobre o papel são imagens figurativas e bastante definidas. Contudo, pela sobreposição de diversas camadas, a sua definição é destruída, dando lugar a uma imagem degradada, difusa e com pouca relação com um momento anterior de definição.

Esta acumulação de camadas depende da absorção e permeabilidade que o papel e a imagem anterior permitem. Podemos dizer que é denotada a presença de diversos elementos sobrepostos e que cada camada contamina a seguinte e a anterior.

5.3. Depósito de matéria sobre o suporte



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-tinta, água-forte, goma bicromatada, monotipia, colagem sobre papel.

Quando inicio o trabalho numa matriz, não sinto necessidade que esteja muito polida, já que, como foi anteriormente mencionado, procuro uma imagem dúbia, residual e sem clareza. À medida que a vou trabalhando, vou adicionando alguns elementos que são importantes

para uma melhor compreensão da narrativa inerente.: uma narrativa do processo de execução de uma matriz e uma narrativa da imagem.

*“The painting on metal, half-effaced after a first run through the press, survived on the plate as a “ghost”, an attempted memory of the original that challenged the artist to bring it to new life by transforming revisions”*⁸⁷

Por vezes, quando estou a fazer a transferência da tinta da matriz para o papel de prova, faço algumas impressões com os vestígios da tinta da impressão feita anteriormente, criando imagens fantasma e deixando sempre um resíduo do anterior, possibilitando, assim, uma ligação com o momento anterior, sendo essa etapa o durante para um depois de uma imagem final, à semelhança do trabalho realizado por John Cage.

*“Cage worked with individual units often fragmented into smaller ones, and formed them into an expanding space not limited by the traditional picture plane and not beholden to the figure/ground concerns that occupy many contemporary artists. In figure/ground thinking, the viewer chooses what to see by focusing on either a figure or its background.”*⁸⁸

Uma parte do trabalho gráfico realizado por John Cage tem como base a utilização de diversas matrizes com diferentes técnicas de gravura (ponta-seca, água-tinta, fotogravura) e de diferentes desenhos. A partir dessas matrizes, ele criou trabalhos diversos através das suas combinações em diferentes composições e da variação de cores utilizadas. Para criar as composições finais das gravuras, ele utilizava processos de sorte, jogos de adivinhação (I-Ching)⁸⁹. Ao utilizar diferentes matrizes por vezes eram criados alguns fantasmas na imagem final, havia algum resíduo deixado nas várias fases de impressão. Os elementos que faziam parte dessa composição muitas vezes eram sobrepostos criando transparências e algumas ambiguidades.

Por vezes, as provas de estado da matriz, as provas finais falhadas (mal impressas, ou com um defeito que aparece na imagem impressa, todas as situações de imprevisibilidade e de erro) resultam também num passo intermédio de um trabalho final.

⁸⁷ *Variations in time* | Nathan Oliveira | *Monotypes and Monoprints*. Fine Arts Museums of San Francisco, 1997. Página 9.

⁸⁸ Citação de Kathan. Brown, *John Cage Visual Art: To Sober and Quite the Mind*. Crown Point Press, U.S.A., 2000. Página 50.

⁸⁹ Sobre a forma como John Cage utilizava o I-Ching consultar *PhotoImage: Printmaking 60s to 90s*. Museum of Fine Arts Boston. Página 14.

No início do projecto, os papéis que usei eram reciclados e com uma ligeira cor amarelada, mas com o decorrer do trabalho e da criação das matrizes, tive a necessidade de mudar o tipo de papel. Essa necessidade surgiu devido à saturação das matrizes, ao pontilhado existente nelas, aos sulcos profundos criados, aos negros profundos e texturados. Neste momento, estou a usar um papel de gravura com pouca textura, para que o ruído contido na matriz não seja exacerbado.

5.4. Imagens criadas em ateliê segundo as premissas de resíduo, fantasma, depósito, matéria, palimpsesto.

Os trabalhos aqui apresentados são o resultado do trabalho desenvolvido em ateliê. Todo o trabalho foi desenvolvido segundo todas as questões abordadas no desenvolvimento da pesquisa. A disposição dos trabalhos aqui apresentados é uma possibilidade compositiva. Mas como cada trabalho é independente pode ser exposto de uma outra forma, pode ser recombinado e alterado.

O que procurei mostrar ao dispor estas imagens desta forma, foi relembrar a ideia de passagem, fotograma, de uma sequência, de deambulação, de alguém sobre as imagens, um percurso, uma paragem, pausa... Retomar a caminhada, o cansaço... o não parar...



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-tinta, água-forte, ponta-seca, monotipia, goma bicromatada, colagem sobre papel.



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-tinta, água-forte, goma bicromatada, pronto-plate, cianotipia, monotipia, colagem sobre papel.



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-forte, água tinta, ponta seca, tinta de óleo, goma-bicromatada, monotipia impressas sobre papel



Sem Título, 2009.

Área de impressão: 30 X 30 cm (X4)

Água-tinta, água-forte, cianotipia, colagem sobre papel.

Respiro fundo e sigo a viagem, a jornada, e volto atrás. Onde estou? Para onde vou?
Onde fico? Avanço...

6. Conclusão

“There are layers of ideas reworked and passages, often beautiful in themselves, over painted to improve the unity of the picture. While this can happen in the painting of the plate, the option to print it at any point allows the artist to document his process.”⁹⁰

O trabalho de ateliê e a pesquisa que foi desenvolvida ao longo deste ano teve como principal objectivo, como já foi anteriormente dito, fazer com que houvesse uma definição de uma situação premente na minha vida. Para que tal fosse notório tentei fazer com que o trabalho tivesse uma linha condutora e orientadora subjacente. Para conseguir essa unidade e reconhecimento de uma narrativa subjacente, criei diversos trabalhos com uma base comum, com um conjunto de imagens latentes. Com isto quero dizer que, pela utilização da repetição das mesmas premissas, das mesmas imagens, imagens repetidas por um processo de seriação, de edição (que não foram, no entanto, usados com o intuito tradicional de um processo de repetição para a criação de edições mas sim de variantes), fui criando elementos facilmente identificáveis nos diversos trabalhos.

“Then the sequence moves along, idea to idea, in a kind of free associative improvisation. It is the journey, not the arrival, that matters.”⁹¹

Para a demarcação de diferentes tempos e variabilidade física, as imagens base são transfiguradas pela adição de elementos pertencentes a um espaço temporal concreto, anterior ao momento de concretização das novas imagens.

O acumular de diferentes camadas é também um acumular de imagens fantasma e virtuais de uma memória concreta, que se vai dissipando durante um espaço temporal.

Ao realizar imagens a partir de outras imagens anteriormente captadas, faz com que exista a criação de uma nova realidade.

A realização de impressões diversas de uma mesma matriz, a utilização das mesmas imagens repetidamente, faz com que as imagens pareçam fotogramas de uma sequência temporal, que, no entanto, não é uma sequência unilateral. Ela diverge e direcciona-se em vários sentidos. Há um sentido de passagem do momento, de uma deambulação de um elemento, uns pés,

⁹⁰ Michael Mazur sobre a monotipia em *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980, Página 61.

⁹¹ Michael Mazur sobre a monotipia em *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1980, Página 61.

sobre os diversos trabalhos. A criação de imagens com elementos identificativos entre si, faz com que o espectador tenha uma necessidade de entendimento, de procura de uma significação e de uma tentativa de sistematização temporal e visual.

Este é um trabalho aberto. Todas as premissas que me motivaram para a elaboração deste trabalho, continuarão presentes na minha vida.

O deambular na imagem é o deambular do meu eu. São fotogramas da vida transpostos em papel.

Sem rumo certo, em permanente interrogação.

7. Bibliografia

- ACKLEY, Clifford S., *PhotoImage: Printmaking 60s to 90s*. Museum of Fine Arts Boston, 1998.
- AUMONT, Jacques, *A Imagem*. Papirus Editora, São Paulo, 1993.
- BAQUÉ, Dominique, *La Fotografía Plástica – Un Arte Paradójico*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003.
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*. Edições 70, Lisboa, 2006.
- BROWN, Kathan, *John Cage Visual Art: To Sober and Quite the Mind*. Crown Point Press, U.S.A, 2000.
- CASTLEMAN, R., *Printed Art, A view of two decades*. The Museum of Modern Art, 1980.
- CASTLEMAN, R., *Jasper Johns: A print retrospective*. The Museum of Modern Art, 1986.
- CHILVERS, Ian, *Dictionary of Art&Artists*. Grange Books, 2005.
- ESPOSITO HAYTER, Carla, em *The Monotype – The history of a Pictorial Art*. Skira Editore, Milão, 2007.
- FLYNN JOHNSON, Robert; BERTAZZONI, Giovanna, *Variations in time|Nathan Oliveira|Monotypes and Monoprints*. Fine Arts Museums of San Francisco, 1997.
- ROSS, John; ROMANO, Clare; ROSS, Tim, *The Complete Printmaker*. The Free Press, 1990.
- GASCOIGNE, Bamber, *How to Identify Print.*, Thames and Hudson, 1995.
- GILMOUR, P., *The Mechanised Image, An historical perspective on 20th century prints*. Arts Council of Great Britain, 1978.
- GRIFFITHS, A., *Prints and Printmaking: an introduction to the history and techniques*. The British Museum Press, 2004.
- HAUSBERG, Meg, *Whistler Etchings: new observations*. Print Quaterly, Março, 2007.
- LAMBERT, S., *Image multiplied: five centuries of Printed reproductions of Paintings and Drawings*. V&A Publications, 1987.
- PARSHALL, Peter; SELL, Stacey; BRODIE, Judith, *The Unfinish Print*. National Gallery of Art, Washington, 2001.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis, *Léon Ferrari and Mira Schendel - Tangled Alphabets*. The Museum of Modern Art, New York, 2009.
- MALENFANT, Nicole e STE-MARIE, Richard, *Code of Ethics For Original Printmaking*. Conseil québécois de l'estampe, Quebec, 2000.
- SAUNDERS, G., and MILES, R., *Prints Now: Directions and Definitions*. London, Victoria & Albert Museum, 2006.

TALLMAN, S., *The Contemporary Print: from Pre-pop to Postmodern*. London, Thames and Hudson, 1996.

TIMMERS, M. (ed), *Impressions of the 20th Century*. London, V&A Publications, 2001.

WEITMAN, Wendy, *Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expands the Tradition*. Reimpressão da publicação *Kiki Smith: Prints, Books & Things*, The Museum of Modern Art, 2003.

WISNESKI, Kurt, *Monotype/Monoprint*. New York, Bullbier Press, 1995.

WYE, D., *Thinking Print, Books to billboards, 1980-95*. New York, The museum of Modern Art New York, Harry N. Abrams, Inc, 1996.

WYE, D. (ed). *Artists & Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*. New York, 2004.

WYE, D., e WEITMAN, Wendy, *Eye on Europe prints, books & multiples 1960 to now*. The Museum of Modern Art, New York, 2006.

V.A., *The Painterly Print – Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1980.

V. A., *The Painting of Modern Life: 1960s To Now*. Soutbank Center, Londres, 2007.

Ikon Gallery. *Christiane Baumgartner*; Coord. Nigel Prince. Ikon Gallery, Birmingham, 2005.

Material Não Livro

Pintura Habitada. Um filme de Joana Ascensão sobre o trabalho de Helena Almeida, 2006. Midas Filmes, Lisboa, 2007.

Páginas na Internet

<http://www.twopalmspress.com>

<http://www.crownpoint.com/artists/cage>

<http://www.artonpaper.com>

<http://www.ikon-gallery.co.uk/>

<http://www.rijksmuseum.nl/>

<http://www.moma.org>

Publicações

Printmaking Today. Vol. 17 No 3 Autumn 2008