

Niura Legramante Ribeiro

A fotografia como apontamento visual para a gravura

Resumo

Sabe-se que desde o surgimento da fotografia, no século XIX, a imagem técnica ofereceu subsídios de motivos compositivos para os processos de criação dos gravadores. Este artigo trata das relações entre a fotografia e a gravura nas obras de determinados artistas contemporâneos. A fotografia como registro de um instantâneo de luz, de estruturas espaciais de paisagens, de memórias corporais, entre outras, é o que se pode encontrar nas obras de artistas como Alex Flemming, Claudio Mubarak, Lurdi Blauth, Marco Buti, Maristela Salvatori, Miriam Tolpolar e Regina Silveira. O estudo procura mostrar como as gravuras que partem de premissas de fotografias podem conservar, ou não, evidências dos códigos fotográficos.

Palavras-chave

Fotografia. Gravura. Arte contemporânea.

Como citar:

RIBEIRO, Niura Legramante. A fotografia como apontamento visual para a gravura. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 38, p.1-16, jan.-jun. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.75517>

Com o surgimento da fotografia no século XIX, determinados gravadores, assim como fizeram os pintores, passaram a conceber sua produção gráfica a partir da imagem técnica. Autores como Aaron Scharf e Van Deren Coke mostram em seus livros como os artistas utilizaram a fotografia como apontamento visual para seus trabalhos. Coke compara uma litografia realizada por Georges Rouault do *Retrato de Baudelaire* (1927) com uma fotografia do poeta realizada por Étienne Carjat em 1861-1862; James Ensor faz os seus três Autorretratos (1889) com base numa imagem de seu retrato (1887) feito por um fotógrafo desconhecido; Félix Bracquemond fez a gravura *Charles Baudelaire* (1861) a partir de uma fotografia do poeta realizada por Nadar; da mesma forma, Manet serviu-se de fotografias do poeta feitas por Nadar para fazer águas-fortes, como se verá adiante; para a gravura Edgar Allan Poe (1856), Manet utilizou um daguerreótipo de S.W. Hartshorn que retratava esse poeta; Picasso executou a litografia *Retrato de Rimbaud* (1960) a partir da fotografia Rimbaud (1871), de Étienne Carjat. Além desses modernos, a grande maioria dos artistas *Pop Art* utilizou a fotografia como premissa para suas composições gráficas.

Alguns gravadores contemporâneos utilizam a imagem mecânica de forma clandestina, ou seja, não perceptível no trabalho finalizado; outros, conservam evidências dos códigos fotográficos. Entre os artistas que usam a fotografia como apontamento para suas gravuras estão: Alex Flemming, Claudio Mubarak, Lurdi Blauth, Marco Buti, Maristela Salvatori, Miriam Tolpolar e Regina Silveira.

A apreensão de fragmentos do tempo da luz, que gera as zonas iluminadas em contraste com as massas de sombras, é o aporte que a fotografia traz como subsídio para os trabalhos em gravura de Marco Buti e Maristela Salvatori. É a quantificação de luz e sombra no espaço que a imagem mecânica registra que permite aos artistas atender às suas intenções estéticas. Esse tempo de exposição engendra uma memorização visual que é transferida para trabalhos em gravura. A velocidade com a qual a fotografia é capaz de registrar instantâneos gera as apreensões visuais que colaboram para a elaboração gráfica. Em determinadas gravuras de Buti, embora este não negue o emprego da fotografia como fonte, os trabalhos finais não evidenciam um caráter de aparência fotográfica. Isso já não acontece nos trabalhos de Salvatori, cujas gravuras exploram sintaxes e aparências fotográficas.

Numa uma viagem para a Europa, em 1992, nasce o interesse de Marco Buti (1953) pela fotografia. Depois dessa viagem, primeiramente com uma câmera Polaroid e depois com uma Nikon, começou a fotografar andando pela cidade, tendo interesse pelos espaços urbanos, cujas imagens foram entrando em seu trabalho de gravador. É a longa experiência de com desenho e gravura que dirige o seu olhar no momento em que fotografa e que determina as escolhas de assuntos e de enquadramentos, já que a prática fotográfica começou em 1992. Numa série de fotografias que realizou de janelas do Centro Cultural São Paulo para fins de fontes de trabalhos em gravuras, o artista associou as imagens a traços gráficos: “me interessei pelas janelas porque estavam sujas e, conforme batia a luz do sol, aparecia um monte de riscos” (entrevista à autora, 13.02.2011).

A leitura de livros sobre fotografia ajudou-o na relação que estabeleceu com a gravura. Ele justifica: “me deu certa direção de como eu poderia discutir as coisas da gravura” (entrevista à autora, 08.08.2011). Contribuíram também para sua aproximação da fotografia as conversas informais com o fotógrafo João Luiz Musa. Ao revisitar seu arquivo fotográfico, escolhe uma imagem como referencial para gravura.

As séries de Buti, *Ir* (1992) e *Passar* (1995) têm derivação fotográfica e são imagens resultantes de deslocamentos urbanos. Embora comece a fotografar em 1992, somente a partir de 1994 é que utiliza com mais frequência a fotografia como fonte visual. A série *Passar* foi iniciada a partir de um processo corrosivo da placa de metal. Ele passava as fotos para uma tela de serigrafia e imprimia em chapas de ferro, e a tinta da serigrafia funcionava como um isolante: “a tinta, um esmalte sintético, e, na parte exposta do ferro, eu deixava enferrujar ou deixava no tempo ou jogava água em cima. Isso produz uma ferrugem com caras diferentes, a cor muda”. Então, segundo ele, “podia fazer uma gravura que não permitisse a impressão”, porque o resultado da impressão não era bom, já que a ferrugem não imprime no papel, somente deixa uma marca tênue. Com isso, ele diz querer “embaralhar a noção mais corrente de gravura” (entrevista à autora, 13.02.2011). Essa técnica de corrosão da matéria chama-se genericamente de mordente. Nesse processo, o artista procura atingir a matéria da chapa com a corrosão, e, na fotografia de base química, a matéria da emulsão também é “corroída” pela luz. Nas imagens resultantes ainda é possível ver que a fotografia participou dos bastidores do processo.

Outro de seus métodos consiste em realizar um tratamento digital nas fotografias por meio do *photoshop*, transformando uma fotografia colorida em preto e branco, além de aplicar o alto contraste para adquirir características mais gráficas e poder antever o resultado do que está buscando. Ele exagera os contrastes de luz e sombra já existentes na fotografia por ocasião de captura da

imagem: “com contrastes exagerados, não há sutileza, e aquilo funciona como ponto de partida para eu fazer a gravura”, afirma o artista (entrevista à autora, 13.02.2011). Assim, os espaços são configurados como uma relação de positivo / negativo pelas zonas de massas claro-escuras. O método de transposição da imagem para a placa de gravura usado por Buti é o desenho, apenas olhando para a fotografia já transformada nas características que objetiva colocar em suas gravuras, muito embora o resultado final não tenha características de aparência fotográfica.

Sobre o uso de fotografias em seu processo, o artista declara: “eu tenho usado a câmera como anotação para fazer gravura que parte da estrutura geral da foto, mas o assunto passa por um processo de simplificação. Vou suprimindo muitas coisas, porque a foto registra coisas demais” (entrevista à autora 13.02.2011). A fotografia entra como fonte estrutural dos espaços das composições e como registro de uma determinada luz.

Com o uso da fotografia como premissa, suas gravuras intensificam a presença de formas mais geometrizadas e planificadas, que já eram anunciadas timidamente em trabalhos como *Sem Título* (1982). Isso é perceptível quando se comparam as gravuras apresentadas em seu livro editado pela EDUSP, quando ainda não usava a referência da reprodução mecânica, e em determinadas obras posteriores publicadas no livro da Cosac Naify, que já partem de fotografias. Depois dessas gravuras realizadas entre 1991 e 1992, nas quais explorava círculos e linhas, o artista passou a utilizar a fotografia como fonte para suas composições em gravuras. Diz ele: “eu estava em busca de algo para fazer depois dos trabalhos com círculos, e aí a fotografia adquiriu uma importância para os trabalhos” (entrevista à autora, 08.04.2011). Ele acrescenta: “o meu interesse pela fotografia não tem nada a ver com essa força que a fotografia foi adquirindo no campo das Artes Plásticas. Tem a ver com experiências pessoais” (entrevista à autora, 08.04.2011).

Se, por um lado, Buti utiliza a fotografia para retornar ao real depois do período dos círculos, por outro, nem todas as suas gravuras realizadas a partir de fotografias são imagens figurativas, pois mesmo utilizando uma paisagem urbana, as gravuras tornam-se abstratas porque é a estrutura e a luz que interessam ao artista: “o que mais me fascina com a fotografia é captar o instante” (entrevista à autora, 13.02.2011). A diferença de utilizar o desenho ou a fotografia como registro de uma situação é que a fotografia pode captar o instantâneo de uma determinada luz que não é possível com o desenho: “você passa pelo mesmo lugar cinco minutos depois, e aquilo já mudou, e isso precisa da foto”. Assim, as incidências de luz congeladas por meio da imagem fotográfica são um dos assuntos trabalhados em suas gravuras. Pode-se inferir que os grandes

espaços de massa de sombras e de luzes em suas gravuras são decorrentes da derivação fotográfica, pois o artista trabalha com enquadramentos muito aproximados de seus assuntos; em certos casos, a própria fotografia já evidencia uma composição que evoca a abstração. Ele acaba por transformar uma paisagem urbana figurativa numa composição abstrata. Na grande maioria das gravuras do artista, não existe a presença da figura humana, pois ele prefere trabalhar com a paisagem das estruturas urbanas.

Ele diz também não se preocupar muito com a qualidade da foto utilizada como fonte, porque está interessado é na “estrutura espacial, num certo momento de luz” (entrevista à autora, 13.02.2011). Às vezes, não gosta de uma imagem na fotografia, mas conclui que, como gravura, funciona bem. Ele elimina os elementos formais da reprodução mecânica que não lhe interessam, e essa decisão de quais formas deve retirar pode acontecer até mesmo no momento de captura da imagem. A gravura *Sem Título (Ir)* (2003), decorreu do que o artista chama de uma “fotografia fracassada”, obtida a partir de uma imagem realizada no Canal Grande de Veneza:

A fotografia é da margem do rio, eu estou na ponte Rialto, o sol estava baixo. Essa parte na sombra com as luzinhas de velas do restaurante estava linda, e estava entrando uma luz forte do sol baixo. Eu não soube tirar a foto, não fotometrei direito, e a foto saiu horrível na hora em que fui revelar. Mas estava tão bonita a parte escura, que eu decidi fazer uma gravura. Então, parti de uma foto fracassada para fazer a gravura (entrevista à autora, 08.04.2011)

Reproduções de um cartão postal recebido de um amigo, mostrando uma ponte de Paris em meio à neblina, resultaram em gravuras com variações de papéis e tonalidades, como em *Sem título* (1995). Embora originadas de fotografias, as gravuras conservam sua independência da imagem mecânica.

O artista tem trabalhos que apresenta como fotografias, mas não se considera um fotógrafo. Segundo ele, naquela viagem de 1992, ao realizar fotografias, tinha um olhar de turista, mas, posteriormente, verificou que tais imagens poderiam configurar-se como trabalho:

Comecei a ver que certas imagens tinham os mesmos parâmetros da mesma maneira de desenhar, de estruturar a gravura, tinham certa luz, uma maneira de organizar o espaço que tinha a ver com a maneira como eu trabalhava a construção da imagem do desenho e na gravura (entrevista à autora, 13.02.2013).

Podem-se identificar nas fotografias que o artista apresenta como obras os grandes contrastes entre massas de sombras e espaços banhados de luzes nas vistas urbanas, arquitetônicas, como se verifica em suas gravuras. Percebe-se também as estruturações espaciais que guardam analogias com suas

gravuras. Em uma imagem realizada numa das ilhas de Veneza, o que forma a estrutura de sombra é um pano que esvoaça, já que ventava muito durante a tomada fotográfica. Mesmo que tenha sido casual a captura desse elemento, Buti escolheu essa imagem como uma obra fotográfica. Buti prefere enquadramentos bem fechados, que permitem valorizar as estruturas espaciais. Os tamanhos dessas fotografias, de 30 x 40 cm, permitem uma aproximação com o tamanho de suas gravuras. O que se pode constatar é que as problemáticas formais se reverberam entre suas gravuras e fotografias.

Como se verificou, a produção gráfica de Buti parte de uma figuração fotográfica para uma abstração nas gravuras, conservando da imagem mecânica a estrutura e os contrastes de luzes e sombras. Com tal operação, sua gravura mantém-se independente de um caráter de efeito fotográfico.

Assim como Buti, a artista gaúcha Maristela Salvatori também escolhe imagens fotográficas de cenários arquitetônicos urbanos e com fortes contrastes entre zonas de sombras e de luzes. Entretanto, ao contrário do artista paulista, Salvatori, ao transpor as imagens para as gravuras, conserva a figuração encontrada na reprodução mecânica.

O começo do uso da fotografia como fonte para seus trabalhos começou ainda durante o curso de graduação, realizado no Instituto de Artes da UFRGS no início da década de oitenta, quando teve uma iniciação em fotografia; antes, também fizera um curso no SENAC, onde aprendeu o processo de revelação no laboratório com imagens em preto e branco. A partir da exposição *Cenas de Verão*, realizada em 1983 no MARGS, a artista passa a utilizar intensamente a fotografia como apontamento para trabalhos gráficos. Além dessa formação, ela faz referência a seu ex-professor, Carlos Martins, que também utiliza fotografias na realização de gravuras.

As gravuras de Salvatori partem de imagens apropriadas, reproduções de jornais e revistas, fotos feitas por amigos ou fotografias por ela realizadas (fig. 1). Quando ela própria as faz, já procura por enquadramentos, espaços, estruturas, linhas, contrastes entre sombras intensas e luzes percebidas em plantas industriais ou portuárias e paisagens urbanas, o que se coaduna com o repertório compositivo



Figura 1. Maristela Salvatori. *Cais do Porto XIII*. 1998. Gravura em metal, 33 x 40 cm. Estágio da gravura. Foto: Maristela Salvatori



Figura 2. *Cais do Porto de Porto Alegre*. Foto: Maristela Salvatori

que lhe interessa trabalhar em suas gravuras. Primeiramente, trabalhava com arquivos físicos de fotografias, mas atualmente usa arquivos digitais, apesar de imprimir as imagens para transpô-las para a gravura. Embora as imagens sejam coloridas, elas são transformadas em preto e branco:

Eu até tentei trabalhar a imagem na gravura em cores, mas eu acabava usando várias chapas para fazer uma imagem colorida, mas somente ficava satisfatória quando eu mudava a cor. Então, fui me dando conta de que eu chegava quase ao preto e branco. Assim, desisti, porque não é a minha linguagem (entrevista à autora, 24.05.2011).

Pode-se cogitar que sua experiência com a fotografia realizada em preto e branco durante sua formação, conforme já mencionado, pode ter determinado sua preferência por não usar cor em suas gravuras. A transferência da imagem mecânica para a placa de gravura ocorre por meio do desenho. A artista diz não gostar de projetar a imagem, pois prefere transpô-la manualmente: "eu faço um estudo em papel, depois transfiro para a chapa. Eu sinto que precisa ter aquela linha tortinha, que é uma coisa da mão, do meu fazer mesmo; do contrário, tudo ficaria muito frio" (entrevista à autora, 24.05.2011). Na placa, a artista começa por linhas, passa para manchas e depois trabalha os tons. Na transposição, a artista não abandona a figuração, contrariamente, portanto, ao que faz Marco Buti.

As composições de suas gravuras privilegiam o primeiro plano da cena urbana, pois grande parte da superfície é tomada pelo primeiríssimo plano da imagem. A artista potencializa as sombras em contrastes bem marcados que separam as zonas iluminadas da composição. Ela prefere utilizar fotografias realizadas em horário de sol muito intenso, de forma a registrar as divisões bem marcadas dos espaços de luzes e de sombras, seja no chão da paisagem ou nos prédios. Apesar dos fortes enegrecimentos da matéria gráfica, as linhas que estruturam a composição não chegam a desaparecer completamente.

Embora o resultado visual de suas gravuras se pareça muito com fotografias, a artista afirma que "tem linhas bem tortas, não usa régua, não faz medição, e determinados trabalhos possuem vários pontos de fuga" (entrevista à autora, 24.05.2011). Por esses aspectos, sua gravura diferencia-se da precisão documental de uma imagem de caráter mecânico. Entretanto, a presença do grão e o tratamento de tonalidades dão às suas gravuras uma aparência fotográfica. A reprodução mecânica auxilia na construção das estruturas e das tonalidades empregadas nas gravuras. Os enquadramentos inusitados, as tomadas frontais e, por vezes, aéreas dos assuntos, bem como as perspectivas abruptas presentes na fotografia, são conservados em suas gravuras. As distorções óticas geradas pelas lentes são perceptíveis nos espaços alargados dos assuntos no primeiro plano de suas composições, afunilando-se bruscamente

em direção ao fundo da obra. Os blocos maciços dos telhados ou de estruturas de prédios, os enquadramentos aproximados e a escala hiperdimensionada em relação ao suporte do papel potencializam o caráter de monumentalidade dos seus assuntos.

Não é por acaso que Salvatori diz ter grande interesse pelas obras de Edward Hopper (1882-1967) e de Giorgio De Chirico (1888-1978). As luzes intensas que entram pelas janelas de interiores arquitetônicos demarcam obliquamente os espaços nas pinturas de Hopper, e são essas composições que interessam à artista, que, como se viu, também valoriza as zonas de sombras. O sentido aproximativo que se pode traçar entre as gravuras da artista e pinturas de De Chirico pode estar na atmosfera de silêncio de espaços, por vezes desprovidos de figuras humanas, e na projeção de sombras oblíquas que as arquiteturas emanam, sobretudo em praças italianas do pintor.

Pode-se verificar, por tais considerações, que a gravura de Maristela Salvatori trabalha com a evidência fotográfica, interrogando os códigos do meio reprodutivo.

A artista Regina Silveira (1939) também recorreu muito às imagens de reproduções fotográficas publicadas em jornais e revistas para a realização de trabalhos. O universo de Silveira é aquele da reprodutibilidade técnica da imagem. A artista diz que não se considera uma gravadora, mas uma artista multimídia:

Nunca me considereei uma gravadora, porque me incomoda a ideia de especialização em um único meio expressivo. Também porque não estou interessada na gravura em si. Artista é um especialista em linguagens visuais. Gravura é apenas um dos meios nos quais a linguagem pode ser exercida (...). Minha postura multimídia se baseia nas possibilidades de construção de algo a partir de linguagens gráficas de diferentes origens, nos mais diversos procedimentos gráficos. Sempre procurei e misturei, sem preconceitos, serigrafia, off set, heliografia, xerox e até técnicas tradicionais como a litogravura. Tudo aquilo que trata da reprodutibilidade me interessa, assim como me interessa a imagem impressa (SILVEIRA, 1995, p.92).

Como se pode perceber, são as técnicas de reprodutibilidade que interessam ao trabalho da artista. A imagem mecânica foi utilizada para suas obras em "off set concebidas como simulacros de cartões postais turísticos" (ZANINI, 1995, p.150), em litografias e em serigrafias, como se verifica já a partir de 1971 e 1972, com *Middle Class & Co*, e em 1976 com *Desestruturas Urbanas* (1976), *Brazil Today* (1977). A artista justifica a escolha de suas imagens da mídia pelo "modo banal como são veiculadas" (1995, p.70).

Regina Silveira utiliza as projeções deformadas das sombras de objetos do cotidiano, como em *Símile: óculos* (1983), ou às vezes esses objetos do cotidiano

constituem as sombras projetadas de pessoas, como em *Encuentro* (1991). Frequentemente, a artista lança mão de uma foto de um assunto que projeta uma sombra de outro assunto, ou mesmo a sombra de um objeto é projetada sem a presença da fotografia do objeto.

Outros artistas contemporâneos, para trabalhar com o assunto do corpo na gravura, também fazem uso de fotografias, como Claudio Mubarac. Algumas de suas gravuras em ponta seca decorrem de imagens de radiografias do corpo humano e de nus da história da fotografia, os chamados *d'après nature* do século XIX. Após dezenas de radiografias realizadas pelo artista, em razão de um grave acidente sofrido em 1988, ele passa a utilizar tais cópias radiográficas como subsídio para suas gravuras. Outras vezes, os pares de gravuras apresentam-se somente com imagens originadas de reproduções de anatomias ósseas de livros antigos de medicina, como o de Vesalius, que dá nome a uma das séries. As séries nas quais trabalha a partir de fotografias e imagens de raio-x denomina, respectivamente, do primeiro ao sétimo cadernos: *Sobre sinais*, *Sobre as cifras*, *Vesalius*, *Sobre os fluxos*, *A morte e a donzela*, *Objetos frágeis e Laminados*. Mubarac esclarece que utiliza imagens de radiografias como subsídios para suas gravuras porque “é uma forma de entender o corpo interno”, dizendo que a intenção era “reconstruir o corpo em chapas de mim mesmo. Fiz um só fêmur, uma só mão, o mesmo pé dos dois lados” (palestra, 17.08.012). O corpo interno se reproduz como gravuras em metal de ossaturas de costelas, fêmures, pés, braços, joelhos, coluna vertebral, crânio e esqueletos como se fossem estudos de anatomia.

Apesar de ser possível encontrar na internet ou em revistas pornográficas atuais uma quantidade imensa de fotografias de corpos nus femininos, Mubarac prefere utilizar os nus fotográficos do século XIX, retirados da seção de nus de um livro sobre daguerreótipo que possui em seu ateliê. Pode-se pensar que, além do nu, tais fotografias antigas interessam ao artista pela coloração de sépia, que se assemelha a tonalidades de ferrugem encontradas em suas gravuras.

Após escanear as fotografias antigas, Mubarac retira toda a informação visual sobre a cabeça, parte das pernas e do cenário, deixando somente a parte do tronco com os seios à mostra e parte das coxas, embora as fotografias escolhidas não evidenciem a parte do púbis, devido à posição da modelo, que em geral se apresenta sentada. Para o artista (palestra, 17.08, 2012), o corpo inteiro e o cenário deixariam a foto muito datada, de época; pode-se acrescentar que, ao excluir o rosto, não lhe interessa uma identidade facial, somente a corporal. Assim, o foco está no corpo nu, contrapondo-se às partes internas de estrutura óssea que lhe dá sustentação. O artista imprime essas fotografias de nus femininos antigos digitalizadas no papel Hansmiller, criado especialmente para uso dos fotógrafos.

Ele põe a reprodução de uma fotografia realista, nos cânones acadêmicos de representação do corpo humano carnal, ao lado de gravuras de estruturas ósseas descarnadas – da massa volumétrica do corpo a linhas de desenho da gravura. Essas gravuras de partes internas do corpo lembram estudos de desenhos anatômicos encontrados nos livros de medicina; como se disse, a série Vesalius originou-se do livro de mesmo nome. As reproduções do livro de Vesalius são em xilogravura, realizadas por alunos do ateliê de Ticiano. Assim, ao apropriar-se de gravuras daquele livro, o artista está comentando a própria história da gravura aplicada, mas transposta para um trabalho de arte, ou ainda se pode fazer referência aos desenhos de estudos anatômicos elaborados por Leonardo da Vinci. Ao transpor uma figura de esqueleto que estuda um objeto sobre a mesa, Mubarrac acrescenta à imagem, que na sua origem é preto e branco e que ele assim a conserva, traços e manchas em tons terrosos sobre a imagem reproduzida do anatomista flamengo. É como se aplicasse uma pintura com técnica de gravura sobre outra reprodução de gravura antiga. Essas manchas não chegam a obliterar a ossatura da figura, dada a transparência da tonalidade empregada na sua gravura. Porém, poderia aqui lembrar o princípio proposto por Dubois, do fora-de-campo por obliteração da imagem, conforme já apontado anteriormente em obras de outros artistas. Tal procedimento na gravura também lembra, imediatamente, o que faz Arnulf Rainer ao sobrepor pinceladas gestuais aos seus autorretratos fotográficos, também já analisados.

Algumas figuras dos nus fotográficos com o mesmo corte na imagem se repetem em outros trabalhos, mas com diferentes intervenções sobre a superfície, seja riscando a imagem, seja mudando a coloração para zonas verdes, preto e branco, sépia ou manchas em tons terrosos. O fato de manchar as fotografias com colorações denota uma clara intenção pictural, como o próprio artista afirma: “é como pintar com gravura sobre fotografia” (palestra, 17.08.2012). Se, por um lado, ele repete o mesmo corpo da reprodução fotográfica dos nus antigos com essas alterações, por outro, associa tal imagem com diferentes gravuras – ora um crânio, ora formas de linhas circulares, curvas e retas que evocam elementos internos do corpo, ossaturas – ou até mesmo com a fotografia, com imagens de diferentes fases da lua. Tais procedimentos justificam o cruzamento entre o pictórico, o fotográfico e o gráfico.

Ao colocar seu gesto de gravador sobre reproduções de imagens apropriadas de gravuras do livro de Vesalius e de fotografias do século XIX, seja com intervenções lineares ou mais pictóricas, seja com fragmentos de sua identidade corporal, o artista une sua própria identidade com outras identidades históricas e culturais da gravura e da fotografia. O artista confessa que se perguntava: “como fazer uma gravura de um jeito que não se faz gravura” (palestra, 17.08.2012). Então, em algumas obras, fez impressão de sua mão sobre

o verniz mole, registrando dessa forma a marca da mão, a aderência de pelos de seu corpo, como mostra a obra *S.i./s.s.#1* (1985) (verniz mole, buril e ponta seca, impressa sobre chumbo e ouro). Uma relação um pouco mais indireta de suas obras com a fotografia é possível de ser pensada – a película da pele como a película fotográfica. Se a luz incrusta na emulsão fotográfica, assim a pele do artista incrusta no verniz. Como se sabe, a imagem do fotograma forma-se pelo contado entre superfícies, entre o objeto, a luz e a emulsão fotográfica; da mesma forma, as mãos colocadas sobre o verniz mole ocorrem por aderência de contato. Radiografias dos pés do artista em silhuetas negras, transferidas para gravura, lembram também um fotograma. O encantamento pelos ícones medievais também o levou a imprimir sobre folhas de ouro e em folhas de prata sobre chumbo, gerando uma gravura na própria placa que se comporta ao mesmo tempo como uma matriz, como se o negativo fotográfico fosse a obra.

Em seu depoimento (17.08.2012), o gravador manifestou o desejo de não dispor mais seu trabalho numa parede de um espaço expositivo, mas de passar a fazer somente gravuras para serem expostas como livro de artista. Não faz trabalhos de grande formato, mas somente “do tamanho que ele possa carregar embaixo do braço”, uma atitude paradoxal em relação à febre dos grandes formatos, sobretudo da fotografia contemporânea. Essa sua intenção lembra a portabilidade antiga da fotografia, quando era produzida em pequenos formatos para ser guardada em álbum de família ou em porta-retratos.

Para as transferências das imagens para as gravuras, ele faz uso de técnicas como o fotopolímero, o xerox e a fotogravura. Por vezes, a imagem radiográfica é copiada em papel fotográfico, conservando os códigos de transparência e sobrepondo traços e manchas em água-forte, de tal forma que os meios tensionam-se entre si, gerando um caráter de mestiçagens entre os dois meios utilizados. Há, o tempo todo, uma tensão entre o desenho técnico, transferido com todas as suas características de realismo da imagem do livro de Vesalius, e os traços gestuais e manchas de gravura sobrepostas ao desenho técnico, reforçando o caráter de mestiçagem presente em suas gravuras. Parece que o gravador, com tal procedimento, humaniza a reprodutibilidade técnica da imagem apropriada. É reprodução sobre reprodução. Pode-se perceber, sobretudo nas gravuras originadas de radiografias, a evidência do meio reprodutivo.

A gravura de derivação fotográfica também está presente nas fotogravuras do artista Alex Flemming (1954), que tem o corpo como assunto de seu trabalho. A maior parte de suas fotogravuras data do final da década de 1970.

A série *Natureza-morta* (1978) explora fragmentos de corpos sob tortura, cujas imagens foram criadas a partir de *mise en scene* interpretada pelo próprio artista e por seus amigos. Se as iconografias das figuras, as tomadas em close

de rostos, pés, mãos e órgãos genitais denotam um caráter mais fotográfico, outros elementos que circundam tais corpos têm um tratamento menos linear, com aplicação de texturas, como manchas e linhas gestuais. Entretanto, na série de fotografuras *Eros Expectante* (1980), os fragmentos dos corpos em close apresentam-se mais puramente fotográficos em alto contraste.

Uma mesma fotografia, *A Mulher de Goiás* (1978), serviu para o artista produzir várias gravuras com diferentes colorações de monocromatismos. Os cromatismos das fotografuras *Marcos*, aliás, *Cleópatra* (1979), *Nakai e Kikuchi* (1979) e outros da série Paulistana (1980) apresentam acentuações picturais. Nos monocromatismos, por vezes, Flemming destaca, com uma determinada cor, um elemento – lenço, flores, pipa –, o que reforça o caráter de mestiçagem entre fotografia, gravura e aspectos pictóricos. O uso da cor tem um sentido gráfico. Já na série *Anjos e Sereias* (1987), as fotografuras são dotadas de intensos cromatismos sobre as imagens em preto e branco de origem fotográfica. Tal resultado formal evoca o antigo processo de coloração de fotografias em preto e branco. Em *Sem Título, Casal brasileiro*, díptico (2000), o artista emprega tinta acrílica sobre tela de serigrafia industrial. Na série *Body Building* (2000-2001), a fotografia de corpos esbeltos abriga configurações de mapas que evocam territórios de conflitos, e, sobre essa imagem, o artista pinta signos, textos literários, bíblicos e da mídia. A fotografia serve, portanto, para discutir seus assuntos sociais e políticos. Também esses diálogos plásticos enfatizam a mestiçagem entre fotografia, gravura e aspectos pictóricos.

A artista gaúcha Miriam Tolpolar, no final da década de 1990, introduz imagens mecânicas no seu processo litográfico a partir do momento em que passou a trabalhar com questões sobre identidade e memória. Trata-se de retratos de família ou de imagens de objetos. As fotografias utilizadas são apropriadas, pois dificilmente faz uma fotografia para ser utilizada como fonte para suas gravuras. Não há um arquivo constituído como tal; à medida que pensa numa determinada proposta plástica, ela procura por imagens. Às vezes, é o suporte como memória que sugere um novo trabalho, como é o caso de uma série de lenços pertencentes à sua geração, arrecadados com amigas e, sobre os quais, a artista imprime suas imagens litográficas.

Seu processo começa pela seleção das imagens com as quais pretende trabalhar. Ela faz xerox de fotografias ou do próprio objeto – coloca um livro, um chaveiro, uma página de caderno ou uma folha de planta na máquina de fotocópia para transformação em imagem. A artista manda fazer reprodução em xerox dos assuntos escolhidos, pois, de posse da reprodução, realiza manipulações: reduz, aumenta, retira partes, junta várias imagens ou descarta algumas que não servem aos seus propósitos plásticos. A passagem da foto para o xerox, segundo Tolpolar (entrevista à autora, 05.08.2011), transforma a imagem,

porque a artista solicita que a cópia seja feita com mais contrastes – os pretos são mais intensos, e alguns elementos da fotografia original desaparecem, ou seja, a imagem é simplificada.

A transferência para a pedra litográfica ocorre quando a artista dispõe a face da fotocópia em contato com a superfície da pedra. No verso da reprodução em xerox, coloca um papel jornal, que umedece com gasolina ou salicilato de metila e, sobre o qual, dispõe um alumínio para que o produto não se evapore, e passa na prensa três vezes com pressão média. O teor de gordura sensibiliza a pedra e faz a reprodução aderir a ela. Outros processos, como goma arábica e ácido nítrico, podem ainda ser trabalhados sobre a pedra. Por último, faz-se a impressão, no caso da artista, sobre tecido em seda. No papel, a tinta deve ter certa consistência; para imprimir no tecido, deve ser mais mole, pois o papel puxa melhor a tinta do que o tecido.

As litografias resultantes desse processo são sempre em preto e branco porque, quando passa da fotografia a cor para a fotocópia em preto e branco, a imagem ganha outra atmosfera, de um caráter mais dramático, que interessa à artista. Pode-se pensar até que ponto a reprodução mecânica foi responsável por alguma mudança de percurso no seu trabalho. Um pouco antes de utilizar fotografias em seu processo, na série *Monolitos* (1997 a 1999), a artista passou a utilizar a fotocópia em preto para fazer imagens de anatomia retiradas de livros com reproduções coloridas. Posteriormente, quando começa a utilizar o xerox em preto e branco, abandona a gravura colorida. Então, pode-se aventar a possibilidade de que o uso da reprodução tenha sido determinante para sua mudança de percurso do cromático para tonalidades em preto, em cinza e em brancos, pois, ao valer-se de foto colorida, transforma-a em xerox em preto e branco, e é justamente por ser em preto e branco que acentua uma evidência de aparência fotográfica.

A impressão em tecido surgiu, segundo a artista (entrevista à autora, 05.08.2011), pela necessidade de aumentar as dimensões de suas gravuras, por ser um suporte mais leve e maleável, que dá um caráter mais flexível de montagem, e por seu aspecto simbólico, como um sudário, especialmente quando são impressões de fotografias de rosto. As iconografias de retratos 3 x 4 são minúsculas em relação ao superdimensionamento do tecido. O espaço vazio que congrega tais figuras também é simbólico em relação ao ser humano no mundo. Os rostos impressos sobre lenços e pendurados somente pela parte superior evocam diretamente o sudário. Esse também pode ser



Figura 3. Miriam Tolpolar. *A Aroeira*, 2002. Impressão litográfica sobre seda, 120 x 100 cm. Foto: Miriam Tolpolar



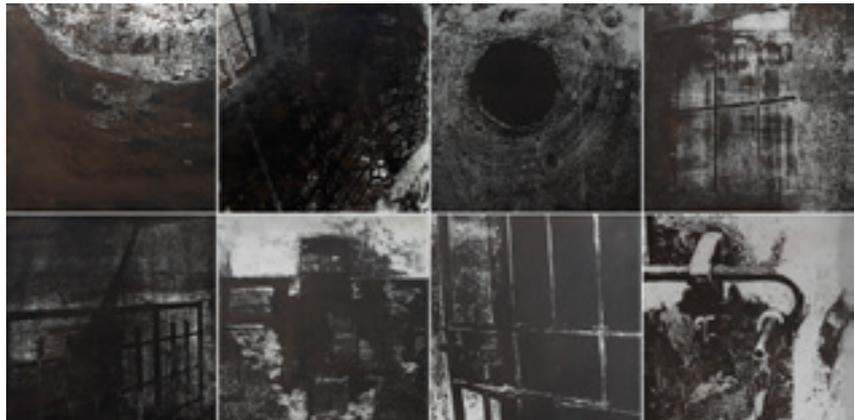
Figura 4. Foto de Miriam Topolar. Arquivo da artista.

visto como uma alusão à representação fotográfica de base química, por registrar retratos em sua película de emulsão.

Sabe-se que a litografia é uma das técnicas de gravura que mais se aproximam da pintura por possibilitar o uso de pinceladas gestuais. No entanto, Tolpolar parece seguir na contramão de tal procedimento, porque dá um tratamento gráfico à imagem, reproduzindo a litografia com características fotográficas. As imagens impressas em litografia confundem-se com a impressão fotográfica. Foi a partir do uso de imagens de reprodução mecânica que a artista substituiu seus gestos autográficos de pinceladas, que fazia anteriormente, quando ainda imprimia sobre papel e utilizava a cor. Esse efeito fotográfico pode ser constatado em trabalhos que reproduzem os retratos de identidade no formato 3 x 4 de membros de sua família e dela própria, como em *Autorretrato com Orquídeas* (2002) e *Horizontes* (2002), entre outros.

Na gravura *A Aroeira* (2002), a fotografia colaborou para criar um sentido temporal e narrativo. A artista começou fotografando seu filho e a muda de uma árvore que ele ganhou e continuou fotografando o crescimento do filho e da árvore plantada em frente à sua residência. Na gravura (fig. 3), enfileira verticalmente a sequência dessa memória que escoo no tempo. Em *Retrato com Orquídeas*, ela inverte a escala, colocando seu autorretrato minúsculo ao centro, com certo agigantamento da coroa de flores que a cerca, e provoca um caráter de dramaticidade em relação a ritos simbólicos de finitude da vida.

Figura 5. Lurdi Blauth. *Série Paisagens Enclausuradas*. Gravura em metal - tinta, pigmento e parafina, 20x 20 cm cada água. Arquivo da artista. Foto: Lurdi Blauth.



As origens fotográficas de seus retratos litográficos colaboram para uma reconstituição da árvore genealógica da família da artista e, para que seja possível a identificação das identidades, Tolpolar oferece um tratamento de evidência fotográfica às suas imagens. Suas litografias são tratadas como evidências fotográficas.

Se o trabalho de Tolpolar fala do corpo físico, Blauth produz uma reflexão sobre locais que "comportam" corpos. A série de *Paisagens Enclausuradas*

(fig. 5), como o próprio título indica, trata-se de locais de aprisionamento e de vigilância que foram transformados em locais institucionais, como o Porão do Paço Municipal de Porto Alegre; Ex-cárcere de Miguelete, Montevideú, Uruguai; Monte Saint-Michel, França. A fotografia comparece como registro das memórias dos lugares que, quando a artista transporta para a linguagem da gravura, os espaços adquirem características dramatizadas, seja pelo tratamento de obscuridade ou pela aparência de superfícies desgastadas; as estruturas de grades das prisões são comentários sobre a relação de enclausuramento mas que, por vezes, imprimem um caráter de abstração que poderia descontextualizar os locais originários das imagens.

Como se verificou, a recorrência à fotografia como fonte para gravuras compreende temas oriundos das arquiteturas urbanas da cidade, de objetos do cotidiano e de aspectos biográficos do corpo e de família. Conforme o título deste item da pesquisa aponta, pode-se verificar que, na produção dos artistas gravadores contemporâneos, o modelo fotográfico utilizado como pano de fundo pode ter um uso clandestino ou ser evidência de sintaxes próprias ao meio de origem das imagens.

REFERÊNCIAS

Livros:

COKE, Van Deren. *The Painter and the Photographer: from Delacroix to Warhol*. New Mexico: University of New Mexico Press, 1975.

MARTINS, Alberto (org.). *Gravuras e Fotografias de Marco Buti*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MORAES, Angélica de (org.); Regina Silveira. *Cartografias da Sombra*. São Paulo, EDUSP, 1995.

SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Entrevistas:

Entrevista de Marco Buti à autora, em 08.04.2011, Porto Alegre.

Entrevista de Marco Buti à autora, em 13.02.2011, São Paulo.

Entrevista de Maristela Salvatori à autora em 24.05.2011, Porto Alegre.

Entrevistas de Miriam Tolpolar à autora em janeiro de 2003, Porto Alegre.

Entrevista de Miriam Tolpolar à autora em 05.08.2011, Porto Alegre.

Palestra de Claudio Mubarac, palestra *Cadernos de precisões: objetos frágeis (ideias de fabricação)*. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, em 17.08.2012.

Niura Legramante Ribeiro

Professora e pesquisadora do PPGAV e do DAV do IA/UFRGS. Possui Doutorado em Artes Visuais, HTCA, UFRGS; Mestrado em Artes, ECA/USP. Realizou doutorado sanduíche, em Paris, com orientação do pesquisador de fotografia Dr. Michel Poivert. Pesquisa sobre as relações entre a fotografia e outros meios da arte, realizando a tese "Entre a Lente e o Pincel: interfaces de linguagens." Tem publicações nessa área e participa de eventos científicos sobre arte.

(*) Texto enviado em agosto de 2017