

O outro modo de ver

Matéria rara e preciosa- *lápís specularis* elencada por Plínio o velho (Plinii, 1836).¹ No passado, a pedra de gesso ou pedra espelho era um material com interesse comercial, retirado de minas, e manipulado pelo corte em lâminas diáfanas, transparentes e com brilhos dourados, aplicadas nas janelas, para revelar o mundo e as suas aparências. Da lista de Plínio com menção a minerais preciosos do passado, onde o cobre não é nomeado, passemos ao vidro. Por revolução estética, científica e tecnológica tornou-se o suporte matricial da imagem com a fotografia, porque inconformados com os modos operativos de criar, do desenho, da pintura, continuamos a desejar reproduzir. Neste texto recuo ao desejo de fixação do que nos espanta e à imagem especular. Nos espelhos de vidro ou antes ainda, nas superfícies reflectoras criadas a partir de metais polidos e lisos como o cobre, o latão, a imagem ainda é fluxo, e como menciona Filipe Nunes, logo “vira ao olho” (Nunes, 17, 1767).²

Enumero matérias e histórias através das quais assumimos esse lugar de observação atenta-*specula* – e mantemos também uma esperança, ténue, de ver, repetir e reproduzir.³ Pela reflexão ou refração, com a sedução exercida por determinadas superfícies especulares: ter na mão, outra vez uma chapa de cobre polida é uma delas. Uma superfície reflectora tem esse dom de nos devolver um tempo de observação, atento para reconhecer; não regista, não fixa, e em contínuo, o espaço-tempo propaga-se. Atiça o desejo de reprodução, sem interferência.

Pelo o acto de gravar sobre uma matriz, o carácter transitório da imagem, é interrompido, guardado e protegido na imagem devolvida e transformada. Imobilizamos o curso de uma imagem que regressa, traduzida, sem reactualizar-se numa visão anterior, num trabalho marcado pela temporalidade e pela memória. Esta retém, os materiais, sentidos nos dedos, aflorados à superfície, em depressões e marcas às quais o papel pode responder, e tenta combinar o que deles se sabe.

Seja o *speculum*⁴, o espelho ou a superfície de metal polida a atender ao que se encontra à nossa volta, seja a simples janela de vidro que corta um plano de observação

¹ Do latim “specularis vero”, a tradução , pedra espelho ou pedra especular. Designa um tipo de gesso transparente usado pelo império Romano como alternativa mais económica ao vidro. Segundo Plínio o velho, com origem na Hispania, entre outras localizações . Ver C. Plinii Secundi Naturalis historiae libri XXXVII.

² Em Filipe Nunes, na Arte da Pintura Specularia é uma das duas partes da perspectiva, e trata dos raios reflexos e Arte de fazer espelhos planos, convexos e côncavos. Ver página 17.

³ Specula é torre ou lugar de observação e também leve esperança (Dicionário, 776, 2015).

⁴ Do dicionário Latim português, Speculum, do latim, é espelho, imagem, retrato, e ver-se ao espelho Já entrada sobre o espelho em Bluteau menciona vários aspectos abordados ao longo do texto: espelho como superfície de reverberação e o espelho como uma escola (Bluteau, 266, 1712). In Bluteau.

sobre o mundo: para um autor, um novo fenómeno se manifesta com a interpelação de uma superfície polida ou transparente. Sobre esta impõe-se o desejo de copiar, e as matérias, o substrato matricial, torna-se na coisa mais próxima a dominar. Regresso assim a *specularis* a primeira palavra a indicar os dois sentidos reportados neste texto e na natureza das acções. Como responder ao desejo de tocar, evocar, representar, através de matéria? De tempo, de sensações? Como ver e dar a ver através da matéria? Que relação se estabelece com a imagem que existe na matriz? Como explicitar este continuo trânsito de ser no tempo e a sua passagem pelos espaços oficinais? Como mencionar os caminhos da memória, sentidos nas pontas dos dedos, e que se vão distanciando e perdendo em grão, linhas, manchas?

Este texto condensa ideias sobre a gravura e diferentes tipos de experiência verificadas ao longo de processos de investigação e formação. Fala sobre diferentes tipos de lâminas usadas em trabalhos que extremam e desafiam as condições gráficas, mantendo a enunciação poética, e utópica.

Que contexto para uma prática

As placas de zinco, cobre, latão, e pontualmente de vidro, dispersas entre duas salas da gravura, continuam a existir nas oficinas, e, através delas, persiste a vontade em entender para que serve a gravura. As lâminas gravadas, as mesmas que no passado revelavam o mundo, em imagens da ciência, da arte, da história, ainda hoje se vêm, despolidas ou já espelhadas, gravadas ou sujas de tinta. Podemos simplesmente passar o tempo a desviar-nos delas, considerando-as uma presença marginal. Pensar que são desnecessárias, tal o embaraço tecnológico que nos provocam e para o qual conhecemos muitos outros atalhos. Afinal, uma simples chapa de cobre ou zinco consegue intimidar o não iniciado e uma imagem pode ser executada numa técnica, irrelevante, em processo deslocado, sobre o disponível papel, o ecrã de computador e todos os novos dispositivos que preenchem o nosso espaço. Mais distantes e estrangeiros do que é a gravura, podemos mesmo pensar nela como uma colónia e arte menor, que pode apenas imitar e traduzir as outras grandes perguntas, feitas a partir da pintura, do desenho, da escultura, do design. Sentir também no corpo uma última resistência, menos óbvia: a presença e dependência do esforço físico, a mesma que no passado determinava um regime colaborativo, disperso em vários intervenientes dedicados a tarefas físicas e manuais. A esta componente oficinal intensa se deve a sua associação às artes mecânicas, e preconceitos sobre a mesma construídos, habitual nas práticas baseadas no trabalho braçal. Contrariamente à pintura, arquitectura e ao desenho, que no Renascimento acedem ao estatuto de artes liberais, a gravura não tem, ou quer esconder a sua natureza produtiva baseada no esforço físico (Goldstein, 376, 2008). Então, como começar?

Lápis specularis: lâminas de gesso. Matérias de desejo e experimentação

Uma matéria que nunca vi. O modo como é descrita suscita o espanto e a curiosidade. Nesta matéria, identifico uma materialidade depositada, preciosa, provocadora do desejo de ver. Sobre ela leio, *Lápis specularis* parece ser vidro. É gesso, fossilizado, é talco, o mesmo que ainda se espalha com cuidado sobre as pedras litográficas nas oficinas das Belas Artes, se desfaz nas partículas que sobem e depositam por todos os espaços, derrama no chão e ilumina os espaços porque, nessas manchas, a luz se reflecte. Mas leio, *Lápis specularis*, é matéria densa, deixa ver através de si mesma, e

induz em erro. Não é opaca ou porosa, leitosa ou seca, mas diáfana, translúcida, e seduz pelas suas características formais, próximas ao vidro, sem o ser. Como aproveitamento de uma metamorfose natural da matéria ao longo de milhares de anos, numa época em que os processos de produção não permitiam a vulgarização das lâminas de vidro, a sua preciosidade formal, responde a uma função essencial: deixar-se trespassar pela luz e deixar ver.

Parto assim para o conhecido, e regresso à opacidade, do branco, feito de pigmento e água gomada sobre lâmina de metal: surge na composição do verniz branco usado por Rembrandt (Morse, 100, 1966). Esquecido e recuperado séculos depois, ainda que nomeado na tradução portuguesa de tratado de Abraham Bosse, num descritivo parco de dados. Não é descrito em manuais mais recentes, e na verdade nunca vi a ser aplicado. Talvez na tentativa de se aproximar do papel, Rembrandt, o usasse, como outros antes de si, e deste modo a placa tornava-se, transparente ao processo de desenho, não na qualidade, mas sim na forma de ver e fazer provocada. Meios mínimos na máxima eficiência, uma característica da técnica em Rembrandt bem descrita por Peter Morse (Morse, 100, 1996), onde, com o auxílio dos olhos, os dedos que desejam esse tipo de superfície, aprovada, e tacteada no passado, se combinam com o pensar, ao ponto de tornarem as incursões, no natural, no cobre, numa fervilhante experimentação sobre o que o verniz pode esconder e revelar.

O verniz calcográfico é a base da água forte, e existem várias de fórmulas. Lemos, para o método de Rembrandt, composta a partir de asfalto, mástique, cera, e acabada com solução gomada de pigmento branco (Francis, 291, 1853). E verifico, uma chapa escondida sob camadas, pode dar a ver como matéria de desejo e logo teste. Um verniz calcográfico tanto poder ser desenhado como folha de papel num acto mantido em suspenso, na superfície intacta, numa disponibilidade para a acção, como aberto, com sulcos superficiais criados pelo movimento de ponta. Etapas que se confundem, como desenho, sob a pressão leve da ponta de metal. Serve esta, em atrito, para depositar, inconclusiva, um rasto sobre folha de cobre fina, tornada artificialmente branca, como o papel preparado. É esta, ainda desenho, sulco aberto até à camada de verniz, com o cobre a brilhar, em contraste, aferindo o autor, o que tal gesto poderá provocar.

Nem o maior concerto entre o cérebro e os dedos nos ensinam sobre a densidade do metal, quando se grava, mais ainda depois, à força de ácidos, ou de ataque com as pontas, metal contra metal. Nada pode antecipar a prova, tirada a palmo, com o negro da tinta, a revelar-se em contraste com o branco do papel, como gravura, provocadora, na sua inconclusiva materialidade. A tentação de o deixar intacto insinua-se, sempre. Sem certezas, o que a película branca sobre verniz, adoptada por Rembrandt parece arrancar, é uma surpreendente contiguidade processual. A proximidade ao papel faz esquecer o que a gravura pode ser. E se o cobre for papel? E se o cobre for vidro? E se, impõe-se, como a dúvida tecnológica que tudo faz variar na actuação ainda que a este se deva sobrepor o desejo de aí conseguir fazer ver para que serve suspender a imagem.

Uma superfície é uma escola: o fascínio tecnológico e a possibilidade de corrupção

No texto sobre o outro modo de copiar, truque de representação tal como descrito por Filipe Nunes em 1615, o metal surge nu “Para copiar uma cidade, ou o que quiseses em breve espaço, tomai um espelho, ou um vidro claro, cristalino, do tamanho que quiseses, e pondo-o em paragem donde possais nele bem ver o que quereis copiar, e então na representação, que vos fizer, ireis com pincel lançando as linhas principais, e o perfil do que quereis copiar, e seja com alguma tinta de óleo.” (Nunes, 109, 1767)

Nas indicações seguintes, os passos são os mesmos que assistem à produção de uma monotipia, como as que Edgar Degas (1834-1917) fazia, já depois da invenção da fotografia. Com o colódio de vidro ao lado, e ávido em manter o sobressalto sobre a imagem, experimentada e repetida, sobre as placas de metal prateado dos daguerreótipos, e várias superfícies. Degas retirava um desenho gordo, e também contraprovas destas, mais tarde para as retrabalhar (Buerger, Shapiro, 103-106, 1981).⁵

Perseguia e desejava afinal a ambivalência que a monotipia consegue ter: desenho depositado, ágil, disponível, pintura ou máquina de produção de mais desenhos, ou, processo de reprodução de provas únicas, ao serviço da multiplicidade. Se na monotipia, identifico a ausência de forma ou molde, de determinação da matriz gravada útil ao pensamento deste autor, atento aos métodos de desenho, maleáveis, esfregados e inacabados, sempre em transformação, o que Degas verifica, a implícita urgência de ver acontecer.

A oportunidade deste autor do século XIX neste texto, compreende-se à luz do seu interesse pelos aspectos tecnológicos e materiais de várias técnicas, das renascentistas, às suas contemporâneas e à capacidade de manter uma revisitação sobre o passado alimentada pelo desejo de contemporaneidade. A sensibilidade pela materialidade das técnicas, testa problemas tecnológicos essenciais: a viscosidade das tintas (exemplo na monotipia com cor), a combinação material da materialidade de várias técnicas (monotipia e pastel), na sua opacidade, densidade e atrito, mas também proximidade sensorial ao fresco e à têmpera. Neste autor de vanguarda concretiza-se uma apropriação tecnológica válida e integral. O velho e o novo fervilham através de uma atitude curiosa de cientista amador e inventor, característica de um século XIX, onde a reverência reaccionária, e a displicência processual se conjugam e criam rupturas com um sentido reprodutivo mecânico presente em contextos utilitários (Reff, 1971).

A técnica como instrumento de expressão artística

Na gravura, materiais e processos podem concertar-se numa integridade criativa, sem mais atalhos ou práticas corruptas tal como enunciadas e legitimadas aos gravadores apenas, por Milizia (Milizia, 1798), através de uma execução pictórica, que deseja a superfície e o que esta dá a ver. A técnica não interrompe, obstrói ou remove o autor em protocolos que o afastam do acto criativo, pelas etapas da gravura. Em indicações tão breves e eficientes, verificamos, a chapa pode prescindir do velo, da rede, esses dispositivos auxiliares de cópia instruídos por Leon Batista Alberti (1404-1472) e Leonardo da Vinci (1452 – 1519) para o estudo da natureza e apetrechamento do ver: pode acontecer aí, sem ambiguidades ou traduções. Sem espelhos ao lado a complicar, como Lalanne mais tarde ainda prescreve como auxiliar na gravura do natural (Lalanne, 17, 1880). Como lâmina espelhada, devolve o olhar, bem descrito por Leonardo da Vinci: o espelho plano é a superfície onde coisa real se pode reflectir. Assim, permite o exercício de comparação, o estudo, porque nele, a imagem é distinta

⁵ Janet Buerger and Barbara Stern Shapiro, A note on Degas's use of daguerreotype plates, *The Print Collector's Newsletter* Vol. 12, No. 4 (September-October 1981), pp. 103-106

do real.⁶ E nela, através dela, a especulação pode acontecer, directa, mantendo-se a par, em todas as fases do processo, do trabalho oficinal repetitivo, ritmado e intenso.

Introduzo assim um dado menos mencionado a turvar a história da gravura como território de criação. Antes das provas únicas tiradas dos espelhos, dos vidros, e de toda a vaga de originalidade, imprevisto e experimentação celebrada no século XIX, do fascínio tecnológico pelo novo e pelo velho, os processos da gravura nos quais se inclui o talhe doce, a água forte, a xilogravura, serviam para reproduzir, e de dar conhecer o que estava fora do alcance, pela cópia multiplicada. As técnicas de reprodução então usadas, eram meras técnicas de reprodução que mostravam de modo objectivo, coisas intangíveis. Os processos, cumpriam uma função de reproduzir de um media a outro sem ambiguidades ou questionamentos técnicos, até ao recurso a qualquer processo fotomecânico combinado.

E, no entanto, o que os trechos de Filipe Nunes e Leonardo da Vinci, enunciam, desde o renascimento, a chapa é dotada de uma auto-suficiência. Isto é, poderia prescindir das emulsões fotossensíveis para conter a reprodução especular. Contudo, se tudo poderia conduzir para uma autodeterminação, séculos de provas e meios usados para a reprodução adiaram o reconhecimento e uso criativo. A par de um punhado de autores originais, a gravura, acolheu, meios de imitação de uma eficácia notável que fez esquecer a invenção. Hipóteses técnicas apuradas e tanta preocupação pela correcção da reprodução, condição tecnicamente necessária para a tradução e a imitação, a ponto de questionar se tais artes reprodutivas podem servir um tipo de pensamento criativo fecundo, vivo (Milizia, 1798).⁷ E acrescento, só séculos mais tarde se compreendeu como nem mesmo os processos fotomecânicos podem reprimir a sua individualidade.

Uma de entre outras proximidades

E se a gravura fosse desenho? No que ele possui de indeciso e disponível, espaço aberto desejoso de acolher e mostrar os processos envolvidos? Não é demais subestimar a distinção na atitude existente entre o desenhar sobre folha de papel ou sobre outra lâmina de metal, sobretudo quando desta se pretende reproduzir imagens. A placa de cobre, zinco, quer seja pela função que permite- de reprodução- quer pela matéria, altera a actuação ao condicionar a atitude perante a criação. O estudo de Ernst van de Wetering sobre o uso extensivo das *tafeletten*, em etapas da aprendizagem de artistas e aprendizes nos séculos XVI e XVII, e muito em particular na Holanda, pode dar algumas pistas. Este dispositivo de desenho, na sua estrutura, é constituído por tábuas de madeira tratadas com *imprimatura*, encadernadas e que seriam usadas como um caderno livro de esboços, portátil e disponível, para o registo do natural, em desenhos já pensados para serem apagados. Estes blocos, de apagar, incluíam uma ponta de metal para ser usada directamente sobre o gesso da *imprimatura* num

⁶ Em *The Notebooks of Leonardo Da Vinci* by Leonardo da Vinci, traduzidas por Jean Paul Richter, vol I, IX Practice of Painting, note 523, Leonardo Da Vinci dá outra indicação de precisão no desenho com recurso a lâmina de vidro para decalque a pincel ou sanguínea desenhar.

⁷ As técnicas tradicionais vão tornando-se obsoletas na função reprodutiva com a chegada da fotografia no século XIX e a reprodução mecanizada. Assim, a reprodução tradicional liberta-se da sua exigência reprodutiva, provocando uma relação com tais técnicas distante de sistema de reprodução em prol de instrumento para a expressão artística.

efeito idêntico ao da ponta de prata, ou como estilete, para o desenho inciso e até mesmo a escrita. Se recordo aqui o *tafeletten*, porque também ele é um suporte rígido e disponível para ser apagado, e porque se apagou na história: tornou-se obsoleto, como também se tornaram dezenas de processos fotossensíveis inventados num século XIX ávido de imagem. O *tafeletten*, era usado para desenhar do natural em etapas de aprendizagem, onde a familiaridade com os materiais e processo, ajuda a sedimentar uma atitude de ensaio. Este aspecto da atuação perante os meios em que o autor, sabendo da facilidade dos recuos, se permite actuar perante o desenho, na sua progressão de pensamento, e acolhe a condição processual.

O verniz branco da água forte, como superfície de desenho, não se afasta na composição e relação com o acto de desenhar da *imprimatura* gomada: não compromete e pode acelerar a vontade de ensaio, sobretudo se já existir essa relação na aprendizagem. Num dos descritivos do século dezanove sobre a fórmula de Rembrandt, é dito, que terá que ser aplicado fino (Francis, 291, 1853) Ou seja, pode ser apagado passando um pano húmido, e sobre ele pode-se recomeçar de novo; pode-se avançar, acolhendo os incidentes, tal como se recolhe uma impressão do natural no desenho, esboçando ou detalhando, com a ponta.

Disponibilidade para a acção, indecisão, e a expectativa de *trânsito*

Esta mesma flexibilidade e inconformismo é agarrada por um autor como Rembrandt, sem a relutância em acolher a diferença na superfície que não demasiadas vezes identifico na relação com o metal. A este autor se deve uma fracção da grande maioria das gravuras, essas sim destinadas a reproduzirem, informarem, descreverem, documentarem, tentando a sedução pela sofisticação técnica, e complicando-as. O modo como entende essa superfície plana feita de cobre, revela uma proximidade conquistada numa escola de superfícies e valorização da observação e do acto criativo.⁸ Não cai no erro mais recorrente do praticante em iniciação: tentar tornar a gravura a transcrição de desenhos esquecendo o acto físico onde o processo, acontece, no seu esforço e na sua potência criadora e replicadora perante a confirmação da materialidade da lâmina. Ou mais tarde, conhecidos os truques e talhos, usa de práticas ilegítimas⁹, deixa-se seduzir pela competência técnica, o dado mais concreto e mensurável de uma formação em gravura. E sim, são as mesmas prática admitidas e obrigatoriamente ensinadas para se esquecerem, que emperram a percepção de que a construção da materialidade da superfície tem que se concertar, em cada indivíduo, jogando do risco e aventura inexistente na mera reprodução (dos Santos, 2005). E difícil é mesmo despertar, sem fazer o que já está feito e que, portanto, não tem porque ser reproduzido, simplesmente porque a imagem pode ser reproduzida a partir dos meios da gravura. Já o modo de lá chegar, a técnica, deve esta ser deixada suficientemente neutra e tornar-se de tal modo *desenho*, para os conteúdos dominarem num contraste entre substância ou realidade tangível e espírito ou ideia intangível, em

⁸ Algumas das suas gravuras, podem ter sido feitas do natural. Algumas chapas pequenas são como folhas de livros de esboços, compilam pedaços de imagens inacabadas e sem relação entre si, apontados em diferentes momentos sobre um bloco.

⁹ Os dispositivos auxiliares de cópia e transcrição, a que Já Milizia se referia como as práticas corruptas, mesmos que reconhecendo como estas só sendo legítimas nas artes da imitação.

que a expectativa se verifica, provisoriamente, na prova. O uso dos meios mais simples para atingir propósitos artísticos, as ideias e a aventura, numa surdez ou esquecimento perante o que a técnica quer ser. Sem precipitar, deixando que os estados, provas e contraprovas, possam acontecer, salientando hipóteses de resolução como reprodução.

Da gravura sitiada à Gravura in situ ou do natural

A qualidade abstracta e criativa do acto concretiza-se através da água forte, da água tinta num final do século XIX, empenhado em reencenar o encontro com a incerteza e a pensar a gravura fora do espaço de hábitos, protocolos e fórmulas eficazes, ao ponto de equacionar a gravura do natural. Assim, impõe-se a pequena escala da água-forte, portátil e desembaraçada, disponível para todo o exercício e incursão onde a percepção dessa realidade possa repor, nas provas, as sensações e impressões. Verifica-se nas provas artificiais, a completar o que a gravura do natural, desperta fora das paredes e estruturas determinísticas. Aqui verifica-se um questionar de métodos e maneiras oficinais do passado, baseados no ofício do gravador reproduzidor, e no assumir de uma nova figura popularizada pelo historiador Adam Bartsch como o pintor-gravador.

Do confronto com o natural, mas também com a incapacidade em produzir através de máquinas, a gravura acolhe o desejo de ver aí resolvida uma realidade em mudança. Entende-se bem este recuo da gravura aos seus meios e a vontade de a levar aos mesmos espaços a que o desenho, a pintura, e a fotografia afinal levavam. No natural, o essencial impõe-se: dos métodos, dos processos, e o que resiste é mesmo a relação entre construção, percepção da materialidade, e procura da individualização da relação com o momento. Prolongam-se estas mesmas circunstâncias nas provas, editadas já nas oficinas, e a perpetuar uma sintaxe que reponha a originalidade e urgência do momento. O regresso às oficinas carrega também, a vontade em manter o equilíbrio frágil, entre o desenho no espaço e memória do mesmo onde a reprodução é anulada. Pode significar, limitar a edição e aproximar do desenho multiplicado, da pintura única, num exercício de diferenciação a salvo das soluções possíveis nos processos mecânicos da fotografia.

O revivalismo da água forte justifica-se nesse retrocesso humano ao sentido profundo retido em abrir chapas, desenhar linhas destemidas sobre vernizes, ver e nada ver, confundir-se com os espaços. Manter a presença dos processos onde o fascínio de uma observação próxima deriva como experiência e a importância das linhas é descrita nos sentidos do ver e sentir. A atenção às superfícies, do metal, e do que a linha faz nesse mesmo metal, do manso modo como tais matrizes podem afinal ser impressas com efeitos artificiais e apurados, com camadas de tinta depositadas sobre a chapa, sem gravação. Mais do que representar, ver, sentir como contrariar a facilidade e recuperar uma relação intensa através dos meios mais essenciais.

Do uso abusivo da cópia ao que está por fazer

Em contexto académico, um dos capítulos por sistematizar situava-se na gravura

química¹⁰, e em particular nas suas extensas variantes fotomecânicas. Está fora de questão recuperar- não temos a mesma visão estética, não temos o mesmo contexto de produção, nem acesso aos mesmos materiais. E se a capacidade de mimetização arrisca uma reprodutibilidade redundante, a insistência sobre as variantes fotomecânicas, podem ajudar a reorientar os seus propósitos . O que sugiro, cabe à gravura, na sua vertente também pós-fotográfica, mostrar os meios para questionar a imagem. Será na materialidade, ou no que as ferramentas e meios adicionam ao mesmo tempo que definem uma experiência processual como motor de construção e revelação do projecto. Será a revisão estética e conceptual introduzida pela facilidade pós fotográfica, agora acrescentada ainda do digital.

No tempo de revisão da reprodução, desenha-se o potencial criativo, dos recuos, que traem os propósitos originários. Desta sistematização fazem parte as inúmeras tácticas empregues para questionar a coerência da imagem e permitir a sua compreensão nos limites da tradução e literalidade. Poderá, ainda, chegar a incluir a gravura impressa a partir de vidro, esse material tão frágil e implausível como prancha de impressão, nessa aproximação ao espelho, interrompido. Insinua-se em novos capítulos, onde o pigmento é esmalte e a superfície onde se deposita a imagem o cobre. Pode apenas insistir no óbvio dos processos mais correntes, encarado como novos por cada grupo que chega, e verifica a sua capacidade de observação, de interiorização, e de concepção através da prática conflituosa das hipóteses técnicas disponibilizadas.

Em contexto académico faz sentido, estudar o que foi caindo ao longo da história. Reunir e adaptar métodos originários de contextos extra-artísticos, comerciais, industrializados, onde os propósitos de cópia, tradução eram mantidos como fundamentais, e identificar um património científico-tecnológico por apropriar como princípio de criação artística. Não se trata de obter uma imagem fácil, porque o que a recriação tecnológica, revela é, não raras vezes, a complexidade do contexto officinal em causa e o esforço de apropriação. Nele, os propósitos extra-artísticos e os equipamentos especializados, misturam-se com a necessidade de verificar a aplicabilidade de processos originários de contexto industrial, a uma aproximação que torne tais limites úteis e possíveis na prática artística. O capítulo mais recente, apenas entreaberto, aponta para os esmaltes fotográficos, essa técnica em perda, com os antigos esmaltadores a fecharem porta, uma após outra. Sirva, bem mais do que a reconstituição histórica, a possibilidade de tradução ou transferência de um desenho ou uma fotografia sobre qualquer suporte, e a simples flexibilidade processual, com a qual também os autores do passado se revelaram. Vá mais além das boas alternativas a produtos em descontinuidade que empobrecem os processos e o conhecimento officinal. Sem desejar, tão pouco uma visão tecnicista e árida, propomos a capacidade de excesso, rasgo e risco porque não faz sentido fazer reprodução em modo neutro. Dessa origem, analógica ou digital, autográfica ou fotográfica, pictórica ou tridimensional, arrancamos as imagens e tornamo-las químicas. Porque exalam, fumegam, respiram, in suma, agudizam a sensibilidade de quem reproduz, às subtilezas materiais, processuais e verificam a visão estética própria a cada um, atendendo aos processos, à matéria, às ideias, á construção.

¹⁰ Termo com origem na litografia, inventada por Alois Senefelder, onde a capacidade de multiplicar autograficamente marcas, cria a possibilidade de convergência tecnológica pré-fotográfica.

Em comum

Em contextos oficiais onde se pretende reconstituir um espaço de produção comum, os confrontos tecnológicos, ideológicos e estilísticos, permitem a troca e o espírito de fronteira essencial à determinação da relação entre áreas tecnológicas. E é precisamente nestas, as oficinas de gravura e as oficinas de vitral, um contexto académico onde as matérias, as placas de cobre ou lâminas de vidro, ainda inspiram as imagens que se projectam sobre o mundo.

Sobre o que se faz, são várias as incursões, e repetem a história. Assumem uma variedade de formas inspiradas por técnicas, matérias, procedimentos e estruturas, e elencam-se em projectos.¹¹ São conduzidas por estudantes e por docentes no papel híbrido de autores e investigadores. Observando materiais ou técnicas adormecidos num passado de memórias e com manualidades distintas, por vezes extintas ou sem percurso anterior em tais contextos académicos. Neles, um reservatório inexcedível de componentes e processos úteis para decifrar, ajudar a colocar questões e problemas. O que acrescenta o granitar a uma superfície? O que aproxima um papel ao vidro? O que o distingue? Como substituir o vidro por cobre? Como fixar uma imagem especular? Estes breves questionamentos, podem ser o princípio de que se precisa. Ora opõem ou explicitam o que se entende explorar e o que é elaborado.

O que daqui resulta, um espaço oficial, entendido como um laboratório, isto é, um espaço de conjugação de aspectos teóricos e práticos que permite a execução prática de empreitadas com contornos alargados. Recuam a objectos, tecnologias anacrónicas ou obsoletas, para propor uma conexão - gravura e vidro pode ser uma delas - onde o processo criativo combina modos de pensamento, sentido crítico e experimental, e se consolida. Assim, um dos objectivos deste texto, mencionar para registo futuro, como a presença num espaço partilhado, permite rever a dimensão tecnológica específica a cada meio; a oposição gravura e vidro, conjuga-se como pensamento, seguindo as interferências recíprocas; o fascínio aí situado é um princípio propulsor da vitalidade, diferença presente num processo criativo pensado a partir de um contexto oficial mais difuso. Os trabalhos realizados, de modo mais ou menos explícito, ligam os processos, a criatividade e a procura de uma investigação formal. Finalmente, verificam ainda a vitalidade e potencial criativo de um espectro de técnicas, em contexto académico. Porque a disponibilidade do conhecimento tecnológico é útil, e nunca estático, e facilita a experimentação oportuna, quer esta situe o seu enfoque na interacção entre materiais, na acessibilidade ou na especialização. E não esquecendo do que tenho vindo a enunciar, o que se faz, assegura a revisão dos processos e equipamentos de suporte, numa concretização em contexto académico português.¹²

Insiste-se ainda, não ser este um exercício simples. Dissecar o empilhamento oficial sem anular o alcance do objecto artístico, implica, acumular o conhecimento científico, laboratorial através do estudo intensivo. Significa rever uma literatura

¹¹ Dos projectos pluridisciplinares apoiados pelo programa Santander/Up do passado ao actual Pure Print, plataforma de investigação em gravura alojada no i2ADS/FBAUP.

¹² No ensino superior, o financiamento das áreas oficiais artísticas em contexto académico é deficitário. Vários projectos de pequena escala em articulação curricular com ofertas graduadas e em particular pós-graduada, asseguram a actualização dos princípios tecnológicos em áreas como a gravura e o vidro.

extensa importada de contextos tecnológicos extra-artísticos, e ao mesmo tempo não permitir que a mesma destrua a obra, o indivíduo criador, e a sua necessidade de testar, criar, traduzir, e compreender como produzir imagem, com o mesmo encantamento. Isto é, conseguir manter o fascínio pelo que a técnica devolve, quando objecto de manipulação e insistência, sem se deixar seduzir inteiramente por ela. No final, quer se procure a precisão automática encontrada por determinados meios de transferência de imagem, quer a sensorialidade ostensiva que estes recuos específicos provocam, na sua especificidade material, processual e na sua originalidade, compreenda-se até onde se pode explicar e onde já não se explica a criação.

O que diz uma exposição?

Perspectiva-se, uma exposição como *Specularis: looking through* que deve permitir ver as tentativas de alargamento das possibilidades criativas de aplicação de tais processos na impressão de imagens. Mas não só: a aproximação à gravura, sobre vidro, a partir do vidro, deve sugerir o que possa estar por fazer. O mencionado passado das fototipias, dos esmaltes fotográficos, equacionado, mas difícil. Ou o já aplicado *procédé rodrigues*, de José Júlio Rodrigues, pioneiro da gravura fotomecânica na cartografia no século XIX português.¹³ Neste químico de formação, o vidro, útil, não se deixa atravessar pela visão: é superfície leitosa e granitada, pulverizada de uma resina, sandáracas: é substrato a acolher o desenho adocicado mas preciso, saturado de açúcar e tinta da china. Numa simples revisão de como se faziam positivos autográficos nos primórdios da fotomecânica em território nacional, com maior ou menor sucesso, as pequenas descobertas ou mesmo as insistências, históricas e curriculares, permitem-nos recuar no tempo, à intensidade do ver. Reencontrar o encantamento e responder, hoje, ao desejo de fixação, persiste, através de uma gravura, uma animação, que se produz a partir de um vidro e um papel de transporte.

Cruzamo-nos com estas imagens e lemos os sinais, pela insistência e pela transformação, através da reprodutibilidade possível na gravura. Temos que desenvolver alternativas indecisas, pois o presente para a criação da imagem implica encontrar diferenças inexplicáveis, num respeito pela morosidade corrosiva de prova e mais prova, a única capaz de dissecar a matriz. Também interrogar o tipo de técnicas usadas, quer de observação, quer de representação, quer de duplicação e do modo como podem relacionar-se com o progresso tecnológico. E a questão persiste: de que tipo de imagens precisamos hoje? Como impor a permanência do risco e evitar o conforto sumário de uma ideia do reprodutível substituído aos métodos materiais distintivos da gravura?

Uma exposição mostra ainda o esforço em tornar as estruturas de mediação aptas, porque simples, para experiências que nos afastem da aridez imagética; possam ajudar a negociar, e restituir um espaço oficial mais amplo, mas intimista, e resguardem formas colectivas e individuais de acção numa ética de valorização de objectos e matérias, processos e acções; permitam distinguir narrativas, imagens, símbolos de regresso ao real, crítico de espectáculos de simulação. Em síntese, respondam à

¹³ Fundador da Secção de Fotografia da Direcção-Geral de Trabalhos Geodésicos, Topográficos, Hidrográficos e Geológicos do Reino em 1872, onde as placas de vidro granitadas eram o suporte ao desenho autográfico de positivos para a reprodução fotomecânica de cartas corográficas.

necessidade humana de percepção e relações objectivas, e permitam a experiência necessária de uma vida com memória e com uma materialidade espessa. Afinal, nos permitam fazer obras “feitas para ficarem como são”, isto é, segundo o risco, do acontecimento. (Milizia , 8, 1822)¹⁴

Notas conclusivas

Ao longo deste texto, ao falarmos em diferentes tipos de lâminas, de vidro, de metal, gravadas manualmente ou foto mecanicamente, pretendemos inibir a leitura de uma oposição e analisar como a forma de pensar conceitos e processos pode ir para lá da dimensão tecnológica específica; pode articular várias formas de conversão e de intensificação de características encontradas em matérias e media distintos a que cada projecto tentará dar a sua resposta; envolve a percepção e com isso questões fenomenológicas relativas à duração, materialidade, tridimensionalidade, tempo, que são fundamentais ao processo criativo, e que encontram soluções indistintamente no pré e pós fotográfico, até ao pós-digital. Podem também verificar formatos -instalação, livro, objecto, estampa, animação- e situar-se nesse terreno acidental dedicado às tecnologias, a pretexto de introdução de competências instrumentais, provocadoras equacionar de referências e agudizar a sensibilidade, às subtilezas materiais e processuais da criação da imagem, ao mesmo tempo que define a experiência processual como motor da construção e revelação do projeto.

Para alguns de nós, o modo de ver situa-se no processo físico, insistente, persistente e instintivo, humano, que se agarra à matéria, que chega mesmo a achar que a mesma tem que aparecer sulcada, afundar-se no papel, depositar uma carga sobre este, ter esse corpo que não reconhecemos às imagens digitais. Porque ainda precisamos dessas imagens plenas e pré-existentes para construir, pela reprodução, interpretação, tradução, montagem. Imagens que saltam desse fundo indistinto, digital ou especular, para onde podem ser matéria do pensamento. Esse modo reconhece a presença de processos e técnicas que nos ajudam a definir como construir a imagem. De igual modo os espaços oficinais, onde a relação do autor se completa. Na tinta que se encontra ou faz, no papel que se evita ou acolhe, no uso do vidro, num começo de utilidade prática, para o criador.

Seja a matéria feita de luz e sombra, desmaterialize-se e projecte-se, a mesma dificuldade em condicionar o corpo e a máquina em executar o pretendido. O técnico cede ao autor, contrariando a transformação rápida da espontaneidade em ordem. O autor resiste, na capitulação perante um aparente regime coercivo, condicionado por protocolos, dispositivos, tempos e trabalho disciplinado.

O debate ideológico persiste e o retorno ao passado de mera reprodução de fórmulas, entendendo a gravura como arte menor, aplicada, ou território de passagem, não tem mais lugar. A proficiência tecnológica necessária, a par da agilidade demonstrada nos cruzamentos disciplinares, de entre os quais com o vidro, a facilidade intrínseca que possui em assimilar o desenho, a pintura, a fotografia, e em multiplicar a imagem,

¹⁴ Francesco Milizia, na entrada do seu dicionário água-forte, refere-se aqui ao respeito pelo desenho autográfico possível pela técnica tal como entendida pelos pintores, opondo-a ao acabamento e à época tentada pela relação com o buril do talhe doce.

são agora sinais da sua pertinência e contemporaneidade. Mas é preciso que a gravura aconteça; existam hipóteses aparentemente centradas na cultura técnica, a mostrar como traír o passado, conhecendo-o. Tornar o útil no estético. Assim, pode o presente querer ser experimentalmente activo e em ebulição, provocar um pensamento poético numa condição existencialmente empenhada em especular, isto é, investigar.

E mais claro do que nunca, não se pode abandonar o potencial estético da matéria mais singela- o metal, o papel, a tinta- nem deixar ofuscar a prática criativa pela capacidade da tecnologia em nos ultrapassar nos interesses e questões ontológicas essenciais. Como também, cabe a cada um situar o seu problema, num contexto académico, onde é necessário conhecer a história, lidar com a proliferação de meios, e deles retirar o seu sentido. Conhecer as raízes, a alquimia das circunstâncias e a química dos processos, as marcas e a irreverência, os protocolos e a discussão necessários à sua capitulação. Esquecer, se possível, a facilidade, o hábito, para alimentar a curiosidade do ver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Nunes, Filipe, (fl. 1615); Nunes, Philippe, fl. 1615. Arte poetica e da pintura e symmetria, como principios da perpectiva; Alvares, Joaõ Baptista
Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno, secondo i principii di Sulzer e di Mengs by Milizia, Francesco, 1725-1798; Mengs, Anton Raphael, 1728-1779; Sulzer, Johann Georg, 1720-1779
Dizionario delle belle arti del disegno : estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica by Milizia, Francesco, 1725-1798; Remondini (Firm), publisher Bassano: Remondini, tip. ed editore, 1822
C. Plinii Secundi Naturalis historiae libri XXXVII.
Janet Buerger and Barbara Stern Shapiro, A note on Degas's use of daguerreotype plates, *The Print Collector's Newsletter* Vol. 12, No. 4 (September-October 1981), pp. 103-106
Vocabulário português e latino de Raphael Bluteau Clerigo Regular, Volume III, letras d e e. Primeiro grande dicionário de língua portuguesa explicado em latim, Coimbra 1712
The Dictionary of Practical Receipts; Containing the Arcana of Trade, George William FRANCIS, Carl Goldstein, *Printmaking and theory*, Oxford, *Journal Article*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71. Bd., H. 3 (2008), pp. 373-388
Gravura, estampa, obra gráfica, printmaking, Bartolomeu dos Santos, in catálogo "50 anos de gravura" (1956-2006), ed. SNBA, Casa das Artes de Tavira, Câmara de Tavira, Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão), 2006.
M. Lalanne, *Treatise on Etching*, translated Byu s.R. Koehçer, Boston, 1880
Dizionario delle belle arti del disegno: estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica by Milizia, Francesco, 1725-1798; Remondini (Firm), publisher, 1822
The Technical Aspects of Degas's Art, Theodore Reff, *Metropolitan Museum Journal* Vol. 4 (1971), pp. 141-166
Ernst van Wetering, *Rembrandt: The Painter at Work*, Amsterdam, University of California Press (2000)
Janet Buerger and Barbara Stern Shapiro, A note on Degas's use of daguerreotype plates, *The Print Collector's Newsletter* Vol. 12, No. 4 (September-October 1981), pp. 103-106
Rembrandt's etching techniques; an example, Peter Morse, *Smithsonian institute press*, Washington Dc, 1966