

JOCELYNE ALLOUCHERIE



A permeabilidade das fronteiras

Tradução: Maria Regina Jacob Pilla

Revisão de tradução: Sandra Dias Loguerio

RESUMO

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

PALAVRAS-CHAVE

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

A PERMEABILIDADE DAS FRONTEIRAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

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

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



JOCELYNE ALLOUCHERIE

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

