

Um processo visual endógeno com nomadismo de meios e imagens

An endogenous visual process with
nomadism of means and images.

Un proceso visual endógeno con
nomadismo de medios e imágenes.

Wilson roberto da Silva¹

¹ Professor Adjunto da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Lattes <http://lattes.cnpq.br/2964607340920758> . Orcid <https://orcid.org/0000-0003-1602-8182> . e-mail: wilsonroberto@unifesspa.edu.br

RESUMO

Este ensaio visual é um recorte de uma pesquisa mais ampla que envolve a migração de imagens produzidas em tempos diversos, que migram como nômades de um meio a outro com o intuito de se integrarem ao tempo e ao espaço em que vivo hoje, reflexo de minha migração para Marabá, cidade localizada na Amazônia Paraense e lugar ao mesmo tempo diverso e antagônico ao de minha origem. As escolhas de algum modo são decorrência deste antagonismo, a distância percorrida pela migração de região aproximou-me de mim mesmo, talvez efeito das distâncias amazônicas que de tão vastas parecem a cada passo tanto mais longínquas, colaborando para um processo visual endógeno, no qual imagens do passado são invariavelmente eivadas pela percepção exógena que jamais se afasta, como uma necessidade da arte visual incorporar, intercambiar e simular em seus meios a experiência humana da vida, eles próprios, corpos mudos e inertes, mas plenamente capazes de induzir o pensamento a quem na fruição os anima. Duas experiências serão mostradas, numa a imagem de uma pintura e de uma fotografia recentes migram para uma matriz de gravura em metal de vinte e três anos atrás, e na outra um desenho antigo e uma fotografia recente migram para uma xilogravura com processos de gravação e impressão histórico e desta para uma impressão hibridizada com processo digital

PALAVRAS-CHAVE

Imagem Endógena; Imagem Exógena; Gravura.

ABSTRACT

This visual essay is a clipping of a broader research that involves the migration of images produced at different times, which migrate as nomads from one medium to another in order to integrate with the time and space in which I live today, a reflection of my migration to Marabá, a city located in the Amazon paraense and place at the same time diverse and antagonistic to that of my origin. The choices are somehow the result of this antagonism, the distance traveled by the migration of region brought me closer to myself, perhaps the effect of the Amazon distances that so vast, seem at each step so far more further, contributing to an endogenous visual process, in which images of the past are invariably engendered by exogenous perception that never moves away, as a need for visual art to incorporate, exchange and simulate in their means the human experience of life, themselves, dumb and inert bodies but fully capable of induce the thought to those who in the fruition animate them. Two experiments will be shown, in one, the image of a recent painting and photograph migrate to a 23-year-old ago etching plate, and the other an old drawing and a recent photograph migrate to a woodcut with historical carving and printing processes and from them to a hybridized print with digital process.

KEY-WORDS

Endogenous Image; Exogenous Image; Etching.

RESUMEN

Este ensayo visual es un recorte de una investigación más amplia que involucra la migración de imágenes producidas en diferentes momentos, que migran como nómadas de un medio a otro para integrarse con el tiempo y el espacio en el que vivo hoy, un reflejo de mi migración a Marabá, una ciudad ubicada en el Paraense del Amazonas y lugar al mismo tiempo diverso y antagónico al de mi origen. Las elecciones son de alguna manera el resultado de este antagonismo, la distancia recorrida por la migración entre las regiones me acercó a mí mismo, tal vez el efecto de las distancias amazónicas que tan vastas parecen en cada paso más lejos, contribuyendo a un proceso visual endógeno, en el que las imágenes del pasado son invariablemente engendradas por una percepción exógena que nunca se aleja, como una necesidad de que el arte visual incorpore, intercambie y simule en sus medios la experiencia humana de la vida, de sí mismos, de cuerpos tontos e inertes, pero plenamente capaz de inducir el pensamiento, a aquellos que durante el disfrute los animan. Se mostrarán dos experimentos, en uno, la imagen de una pintura y fotografía reciente migran a una placa de grabado de hace 23 años, y en el otro un dibujo antiguo y una fotografía reciente migran a una xilografía con procesos históricos de talla e impresión y luego a para una impresión híbrida con proceso digital.

PALABRAS-CLAVE

Imagen Endógena; Imagen Exógena; Grabado. Introdução

Introdução

A construção de objetos visuais não implica numa narrativa visual de um conteúdo bibliográfico, embora isto seja possível, se assim fosse seriam chamados de ilustrações, pois seu objetivo teria sido apoiar visualmente um texto, não é este o caso desta pesquisa, o material bibliográfico que dá suporte ao texto visa tão somente aprofundar conceitualmente algo que esteve primeiro presente como imagem, em tempos, meios, técnicas e espaços diferentes.

Desde 1992 as imagens que produzo têm na paisagem, sexualidade e na morte seu principal centro de atração e os meios, Pintura, Xilogravura, Gravura em Metal, tem sido mais utilizados para dar vazão ao meu imaginário.

Ainda que a elaboração de minha tese de doutorado² tenha representado um aprofundamento da dissertação de mestrado³, não foi possível encerrar questão sobre a temática da morte, da pornografia e da paisagem presentes desde idos de 1992, dada a extensão da temática e quiçá, nenhuma pesquisa em artes visuais se encerre definitivamente quando findado seu marco temporal.

O principal objetivo agora é Integrar as imagens decorrentes com a experiência em Marabá no sudeste paraense, para onde migrei em 2015 com imagens que produzi anteriormente num outro espaço-tempo e que não foram plenamente resolvidas em seu tempo dado, seja por inabilidade, limitação, destino ou qualquer outro motivo que se queira atribuir, mas ganharam uma nova existência através desta pesquisa.

A pesquisa consiste num processo visual endógeno porque as imagens produzidas por mim já existiam como pinturas que migram para gravura, ou, da gravura que migram para pintura, ou da escultura para a pintura ou gravura e dentro destas, para hibridização com impressão digital, inserindo imagens atuais que captei em Marabá, tornando-as nômades em si mesmo.

Imagens endógenas e exógenas, os meios, os corpos, a vida e a morte da imagem.

São poucos os pesquisadores que se arriscam na reflexão sobre imagens endógenas, por conta da escassa precisão oriunda de seus aspectos intangíveis, bem como pelas dificuldades teóricas de tratar de processos da consciência daqueles que imaginam a imagem, enquanto as imagens exógenas, como aquelas provenientes da cultura e dos meios de comunicações de massas são “[...] interações que deixou os seus vestígios na história dos artefactos.” (BELTING, 2014, p.13), por esta razão, bem mais justificáveis perante o rigor acadêmico.

A imagem endógena não se opõe às exógenas, até porque não é viável separar

2 Permutação: Eros e Thanatos na formação de um imaginário em gravura.

3 Gravura: Dissecações, resíduos e alguns atos do corpo.

o que é interior do que é exterior dada à intensa interação entre ambas, porém aqui nesta experiência, se constitui numa possibilidade em relação à ideia de imagem técnica, *readymade*, embora não provenha da industrialização dos artefatos e nem dos meios de comunicação de massas, mas antes da própria produção do autor.

Segundo Belting (2014), o processo vital de uma imagem ocorre durante sua elaboração, na medida em que ela é finalizada sua existência é assegurada pelo meio no qual se encontra, entretanto, o congelamento da imagem como decorrência natural de um processo, só a fará ganhar vitalidade quando observada e fruída por um terceiro.

A crítica genética também aborda esta questão ao ressuscitar toda a cadeia que compôs a construção de um objeto de arte, como forma de revitalizar o arcabouço de objetos e práticas oriundos do período de sua concepção e execução no tempo, Focillon (1983, p.77) trata destas transformações como um processo biológico, quando se questiona:

O que significam essas transformações? Referências no tempo? Uma perspectiva psicológica, a acidentada topografia de sucessivos estados de consciência? Muito mais do que isso: a própria técnica da vida das formas, o seu desenvolvimento biológico.

Diante do exposto, me arrisco em renovar a existência de imagens de outros tempos, fazendo-as compor com o que vivo hoje como um processo de transformação, no sentido que Salles (2008, p.35) propõe “A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro.”

Sob este aspecto, esta imagem (Fig.01) em primeiro estado, produzida em outro tempo (1999) nunca me satisfez sob nenhum ponto de vista, ela nunca me fez sentido, até entender que o sentido das coisas pode surgir muito tempo depois da visibilidade do problema, quando em 2022 senti satisfeita minha necessidade poética e econômica, porque o cobre da qual a matriz é feita, é um metal nobre que somado ao seu tamanho, agravariam o desperdício tanto no nível do dispêndio de energia psíquica quanto no financeiro.



Fig. 01. Wilson. Sem título. 1999. Gravura em metal em água-tinta. 58,0 x 45,0. 1º e único estado.

Tinha duas opções, ou apagaria toda a imagem gravada o que demandaria um volume imenso de energia física para restituir a polidez da superfície gravada no cobre, ou comporia com ela na base e despenderia toda a energia que seria empregada para fazer desaparecer, no sentido de compor, isto é, permutar gravação pré-existente com novas, foi o que decidi.

Selecionei as imagens baseado na minha produção em anos anteriores que migrariam de um meio a outro, neste caso, pintura e fotografia digital (Fig.02). Em seguida, transferei as imagens para a matriz de cobre e a gravei em quatro estados, dos quais aqui estão presentes o primeiro e o último. (Fig.03)

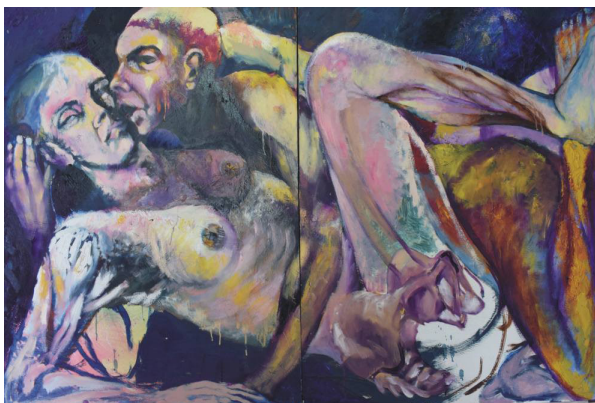


Fig. 02. Wilson. Sem título. 2018. Díptico de pintura a óleo e asfalto sobre tela. 230,0 x 115,0 cm. À direita: Sem título. 2019. Fotografia digital.



Fig. 03. Wilson. Luz da escuridão. 2022. Gravura em metal em ponta seca, buril e água-tinta. 58,0 x 45,0. Papel Canson. À esquerda 1º estado e à direita 4º estado.

Aliás, é importante ressaltar que desde os primórdios da gravura se instituiu uma espécie de gravura denominada de interpretação, dominante durante o período que Ivins Jr. (1974) chama de pré-fotográfico, no qual a autoria de uma imagem impressa era compartilhada com o gravador, incumbido de transferir e recodificar uma obra pictórica para o meio da gravura, preservando tanto quanto possível as características do artista autor da imagem, normalmente alguém de notória reputação.

O pintor belga Pieter Paul Rubens (1577-1640) é um exemplo da relação entre ambos, ele não fez mais do que duas águas-fortes com suas próprias mãos em sua vida ativa, no entanto ele nunca perdeu a autoria sobre os esboços enviados aos ateliês de gravura, que eram minuciosamente acompanhados por ele, em cujas estampas, solicitava correções e onde foram detectados retoques em bico de pena na imagem impressa, como forma de reparar alguns traços que o intermediário gravador descaracterizou do desenho do autor (IVINS Jr., 1974).

Os meios de comunicação de massas que resultam deste desenvolvimento de produção dos artefatos são fontes privilegiadas para a produção de arte visual hoje, significa dizer, que a imagem que usamos para nós, seja para criar ou para fruir nos está preferencialmente fora (exógena), não recuso esta constatação, mas ressalto que propus o nomadismo em meu próprio âmbito, isto é, os artefatos que exteriorizei são a fonte de entronização e nova síntese exteriorizada, por isso, chamei endógena e não porque fosse reflexo de uma intuição ou fantasia de algo muito profundo.

A despeito disso, me arrisco a aventar também a existência de relação entre a hipótese de imagem endógena e exógena na antropologia visual, com a hipótese de arquétipo e inconsciente individual e coletivo desenvolvido por Carl Gustav Jung

(1875-1961) para a psique, segundo Jung (2002, p.54)

[...] à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de carácter coletivo, não pessoal. ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que - mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal - consideramos a única psique passível de experiência.

Poder-se-ia adergar, contudo, que a hipótese do inconsciente coletivo reforça as imagens culturais ou de massas nele, uma vez que o observador intuitivamente ou não, poderá relacionar aquilo que é visualmente comum a todos ao seu repertório endógeno, entretanto, não parece ser disto que trata o arquétipo no inconsciente coletivo, mas antes, que “sejam imagens inconscientes dos próprios instintos” (JUNG, 2002, p.54), provenientes da experiência humana como espécie anterior a existência do indivíduo.

No caso desta pesquisa, meu próprio instinto em 1999 induzia a gravação de uma imagem sem sentido, não porque imaginava que apagar uma gravação do passado seria fácil, mas deveria iniciar o aprendizado de permutar imagens em tempos diferentes, com o objetivo de dar-lhes dinâmica, independente do carácter estável de uma gravação.

Assim como o inconsciente coletivo só pode ser vivido pela experiência do inconsciente pessoal, a materialidade da imagem endógena, etérea *in natura*, só pode ser vivenciada pelo indivíduo seja ele produtor ou observador, mediante a exterioridade que caracterizam os artefatos.

De natureza etérea, seu habitat preferencial é a imaginação e a memória, o objeto visual é, ao contrário, a materialização possível e momentânea só visível porque está estabilizada em seu meio, que ao expressar sua exterioridade, analogamente se constitui num corpo que oferece a possibilidade de interlocução com o observador, sem o qual refutaria sua própria existência (vida).

Os meios são para Belting (2014, p.14) como *suportes simbólicos* ou *virtuais para a imagem* e só se constituem enquanto tais, na medida em que forem animadas pelo observador, entretanto temos diante de nós um problema que envolve vida e morte das imagens, pois a despeito de sua existência material, sua “vida” está submetida à interação com um observador, sem o qual sua existência muda e inerte a extingui.

Com isso outro problema surge. As imagens vivem? A resposta envolve o entendimento básico das leis que regem o espaço como sistema, afinal sempre foi da sistematização de um campo que a imagem emanou, mas nem por isso podemos afirmar que ela, como assevera Sartre (2008; p.63) “[...] esteja colocada sempre diante do pensamento como acreditavam os bergsonianos[...].” e “[...]seja um organismo vivo: vocês não suprimiram, com isso, sua natureza de objeto...”, isto é, uma vida sem sentido orgânico e pleno do termo.

Uma vez delimitado o sentido que a palavra vida e morte possuem no âmbito da produção de objetos de arte e tornando mais palpável sua relação inextricável mediante a interação endógena e exógena com elas, se torna mais simples entender

o sentido da vida de uma imagem, pois sua existência intervém no mundo, de uma forma diversa da linguagem comunicacional humana, independente de seu “corpo” como observa Coli (In: SAMAIN, 2012, p.42)

Um quadro, uma escultura, seja o que for, desencadeiam, graças à materialidade daquilo que são feitos, pensamentos sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens, pensamentos incapazes de serem formulados como conceitos e como frases.

Não há qualquer objeção seja de qual ordem for para utilização de imagens tecnológicas, ou *readymade* ou do *mass media*, entretanto, a predominância desta espécie de estratégia de produção de arte não se constitui numa fórmula restrita, na qual Pablo Picasso (1881-1973) e o Cubismo Sintético, ou Marcel Duchamp (1887-1968) e Andy Warhol na sequência (1928-1987) tenham quisto aprisionar a produção visual do futuro numa fórmula, ao contrário, quando utilizaram este estratagema, assim o fizeram porque não era o dominante, mas um caminho a ser explorado.

Um exemplo disto é a pesquisa desenvolvida em Marabá-PA sobre Xilogravura Digital, a despeito de marchands, galeristas, leiloeiros, grande parte dos artistas gravadores, curadores, colecionadores de estampa, Museus e da grande maioria dos Salões dedicados à gravura dentre outros atores, recusarem os processos digitais como da ordem da gravura, nem mesmo quando hibridizados aos processos históricos.

A razão disso é que se difundiu uma percepção precipitada de que a simples passagem da imagem digital pela impressora dando razão a uma produção seriada e numerá-las e assiná-la segundo a convenção da gravura, seria suficiente para o processo digital ser inserido no âmbito dos processos da Gravura.

Outro fator que causa estranheza no termo é o caráter imaterial da “matriz” e a característica operativa do modelo digital, isto é, nos processos eletrônicos digitais o contato físico e material é abrandado, conforme o conceito de “abrandamento tecnológico” elaborado por Laurentiz (1991, pág.113), para distinguir as características operativas dos modelos de produção do objeto artístico ao longo da história, segundo três fases, quais sejam: artesanal (manual), mecânica (sintética) e eletrônica (digital).

A ideia de utilizar a impressora pessoal a jato de tinta como possibilidade de estampa, teve início com a reimpressão de uma página já impressa, que por um equívoco na alimentação da folha, duas imagens foram sobrepostas na mesma impressão e teria suscitado a possibilidade de sobrepor impressões como é feita nos processos históricos.

Embora esta ocorrência possa parecer um erro ante o objetivo inicial, deduzi pelas qualidades da imagem resultante, que deveria guardá-la, como um Bricoleur faz, quando “[...] os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que isso sempre pode servir” como assinalou Levy-Strauss (1998, p. 33).

Conclui que a destinação mais sensata ante nossas características regionais eram as impressoras pessoais digitais a jato de tinta, como da ordem da estampa e da gravura por decorrência, porém, não restrita só pela reprodutibilidade, ou pela

numeração de uma edição e assinatura, que embora válida, não se coaduna neste momento, com a realidade daquilo que se concebe como da ordem estética da Gravura e porque as impressoras pessoais são pouco exploradas por pesquisadores de arte.

Certamente, alguns processos digitais são parte das práticas criativas se considerarmos Beardon (2003, p.187) quando ele indica a improbabilidade do radicalmente “novo” ter sua origem em “variações inteligentes” da técnica, “mas por seres humanos criativos que se reapropriam dos produtos projetados tecnicamente que lhes são oferecidos e os reinterpreta”.

Quais fundamentos da Xilogravura histórica se chocam com o digital?

1º) Síntese formal em valores absolutos em PXB

No processo histórico de Xilogravura, assim como qualquer meio histórico (pintura, desenho, escultura), a materialidade atravessa todo o processo, isto é, matriz é um objeto sobre o qual o autor insere sinais mediante o corte feito por goivas, uma vez isto feito, a imagem gravada é transferida para o suporte através da tintagem da matriz e a sobreposição do suporte sobre ela, após o que se aplica pressão manual ou mecânica, a partir de onde surge a estampa.

A imagem é obtida mediante a oposição entre alto relevo (onde a tinta está) e baixo relevo (onde não tem tinta), os meios tons é uma ilusão originada da maior prevalência de cortes (tons mais claros) ou menor prevalência deles (mais escuros), com esta oposição simples é possível obter uma grande gama de tons, baseados em só dois valores opostos e absolutos.

2º) Dependência entre os processos de gravação e impressão.

Outra característica fundamental do processo Xilográfico histórico é que a consolidação da imagem se dá em dois âmbitos, o primeiro na gravação e o segundo na impressão, esta característica a diferencia do desenho, da pintura e da escultura, porque neles o resultado da ação do artista é instantâneo, enquanto na Xilogravura a visualização da imagem depende da impressão, daí a necessidade das Provas de Estado, para ajustes de gravação.

3º) Síntese formal e cromática com sobreposição de impressões numa mesma folha.

Quando a Xilogravura é colorida o preceito da síntese da forma também se aplica às cores, isto é, a imagem que possuía variadas gradações de tonalidades e de cores é convertida numa síntese monocromática, cuja policromia só poderá ser visualizada, quando a impressão de todas as matrizes entintadas é sobreposta numa mesma folha de impressão.

Desde o modernismo, quando alternativas à madeira foram experimentadas com o linóleo, definiu-se que Xilogravura só pode ser assim denominada ao se utilizar a madeira ou seus derivados (Duratex, MDF e Compensado), por conta do radical Xilo (xylon=madeira) e Cologravura quando sobre uma base são colados elementos que geram relevo e deles se imprime (MARTINS, 1987).

A despeito da origem distinta de surgimento no tempo, a Xilogravura no passado

e os processos digitais no presente, o sentido da transferência e multiplicação é característico em ambos, sobretudo porque impressoras digitais ou os softwares possuem ferramentas que reconstroem o percurso histórico do desenvolvimento da imagem impressa.

Um exemplo desta afirmação está no envio de um arquivo digital para a impressora pessoal, quando um usuário dá um *print*, ele não precisa saber detalhes do processo, tais como: que as impressoras imprimem usando somente quatro cores pigmento (CMYK) e que as cores visíveis no monitor estão no padrão RGB, e muito menos como ela representa as variedades de tons e de cores com a mistura de tão poucas (quatro).

Isto ocorre porque a impressora converte automaticamente para o Padrão CMYK toda imagem em RGB e as imprime nas quatro cores simultaneamente no suporte, a combinação delas nos dará a sensação satisfatória de termos visualizado as cores como víamos no monitor, embora elas de fato não sejam exatas, o objetivo do fabricante é permitir que qualquer pessoa faça um *print* daquilo que se deseja reproduzir.

No entanto, conhecer como utilizar ferramentas digitais básicas de softwares e impressoras, cujas funções estão ocultas na facilidade do *print* automático padrão, contribui para aquilo que Menezes (In: DOMINGUES, 1997, p. 275) chama de meta-modernidade ou pós-modernidade como

[...] mais um descobrimento permanente ou mesmo um ressurgimento de aspectos teóricos subjacentes no pensamento ou na prática inventiva da modernidade, que ficaram submersos, mas não desaparecidos totalmente.

Ao mesmo tempo em que produzia imagens da região com fotografias e cadernos de artista e como ensejava produzir uma Xilogravura digital selecionei madeiras e as imprimir utilizando processos históricos, diretamente dos barcos que ficavam na orla do rio.

O critério de escolha se baseava na adequação entre o quesito poético e prático e o Pequiá⁴ foi a que melhor se adaptava a este fim, posto que é a madeira da qual são feitos a maioria dos barcos da região e para não atrapalhar os barqueiros em sua rotina de trabalho, escolhi as embarcações que estavam aparentemente abandonadas na orla do Rio Tocantins em Marabá, por onde passaram muitas toras de madeira nobre num passado recente, fruto do desmate que só agora amainou.

4 Pequiá [(Caryocar vilosum (Aubl.) Pers.) Pres., da família Caryocaraceae], da qual são feitos os barcos de Marabá. (MARTINS, R. L.; GRIBEL, R.: 2007)

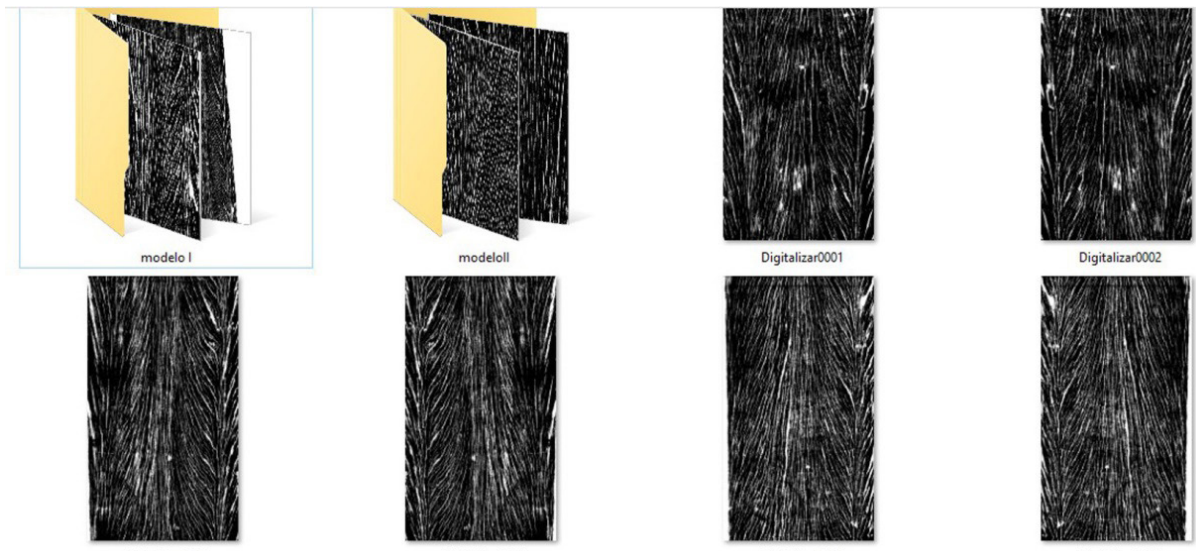


Fig. 04. Wilson. Captura de tela das digitalizações das estampas provenientes dos barcos . 2016.
Escaner no modo PXB de 1 bit.

Uma vez tendo esta estrutura pronta, selecionei duas imagens, uma fotografia a partir da ilha do Tucunaré no meio do rio Tocantins (Fig.05 à esquerda) e de um desenho à linha com modelo vivo feito há muitos anos atrás (Fig.05 à direita), para o qual não havia dado outro fim que não fosse um exercício de desenho.



Fig. 05. Wilson. Fotografia digital . 2018. À direita. Modelo vivo. 2018. Desenho com caneta esferográfica. 22,0 x 15,0 cm. Papel Sulfite.

Em seguida transferei as imagens para a matriz e as gravei utilizando processo histórico com goivas (Fig.06) sobre uma base de madeira compensada com duas lâminas de mogno, madeira hoje de extração limitada, mas que num passado recente foi abundantemente extraída desta região da Amazônia e conduzida para o mercado nacional e externo pelo leito do rio Tocantins,

Depois de gravada, as imprimi com processo histórico em PXB para ser digitalizada no modo PXB 1 Bit (Fig.08) e como quatro monocromias em cores para ter a possibilidade de produzir quatro provas de cor, das quais só uma esta aqui. (Fig.07).



Fig. 06. Wilson O rio e a areia. 2021. Xilogravura de fio sobre madeira compensada. 69,1 x 23,0 cm.
Papel Sulfite



Fig. 07. Wilson. O rio e a areia. 2021. Xilogravura de fio sobre madeira compensada. 69,1 x 23,0 cm.
Papel Canson.

De posse da Xilogravura gravada e impressa com quatro possibilidades de cor me dediquei a montar o arquivo que seria impresso sobre as impressões xilográficas, a imagem PxB da impressão e que foi digitalizada (Fig.06), foi aberta no Adobe Photoshop onde foi aplicado somente o filtro *Torn Edgs* que as manteve como imagem PxB de 1 bit (Fig.08).



Fig. 08. Wilson. O rio e a areia. 2021. Aplicação do filtro *Torn Edgs* e balanço de luz e sombra no software Adobe Photoshop. 60,0 x 20,5 cm.

Por óbvio a aplicação pura do filtro faz com que a imagem praticamente desapareça, porém é aí que o conhecimento da xilogravura histórica aliado ao conhecimento digital poderá produzir resultados, pois a aplicação do filtro em si não soluciona o problema sozinho, é necessário que o autor da imagem manipule o balanço de luz e sombra no filtro, tendo em mente onde entrará a textura da madeira, e a predominância da cor na imagem (Fig. 08).



Fig. 09. Wilson. O rio e a areia. 2021. Aplicação da textura da madeira, da cor e degrade no software Corel Draw 12. 60,0 x 20,5 cm.

Por fim, importei as imagens para o software Corel Draw, onde coloquei uma máscara branca no horizonte da matriz do amarelo (Fig. 09 à esquerda) e outra na base do azul próxima aos pés da figura em degrade com lilás e apliquei a textura da madeira e as cores impressão (Fig.09 à direita).

Alimentei a impressora com o papel impresso em Xilogravura no processo histórico (Fig. 07) e sobre ela enviei a impressão da “matriz” digital do amarelo (Fig. 09 à esquerda), em seguida realimentei a impressora com a mesma folha e imprimi a “matriz” digital do degrade de azul ao lilás (Fig. 09 à direita), do mesmo modo que se faz no processo histórico, só que usando uma impressora a jato de tinta formato A4 e obtive a imagem final. (Fig.10)



Fig. 10. Wilson. O rio e a areia. 2021. Xilogravura de fio sobre madeira compensada com impressora a jato de tinta Epson Stylus Color L120. 69,1 x 22,0 cm. Papel Canson.

É possível que se estranhe o fato de estar escrito na descrição da imagem que ela tem o tamanho de 69,1 x 22,0 cm numa impressora A4, no entanto isto é verdadeiro, pois, durante a pesquisa descobrimos que o limite de uma impressora A4 está restrito até 22,0 cm na largura, mas o comprimento máximo pode chegar até 110,0 cm, o que permite explorar a horizontalidade da paisagem amazônica.

Considerações finais

O que foi apresentado aqui é um recorte de uma pesquisa mais ampla, onde imagens e meios migram entre si, como expliquei no último parágrafo da introdução, tive que optar pelo o quê mostrar para não extrapolar os limites de imagem, espero ter sido feliz nas escolhas.

Gostaria antes de encerrar, esclarecer que a analogia feita entre a hipótese de imagens endógenas e exógenas provenientes da antropologia da imagem, com a hipótese do arquétipo e do inconsciente coletivo e individual, não tem lastro em nenhuma referência bibliográfica e espero não ter sido leviano com o saber psicológico.

Tentei demonstrar com o texto e com as imagens que o nomadismo não necessariamente se dá por grandes deslocamentos, às vezes os maiores percursos são aqueles que nos aproximam de nós.

Referências

BEARDON, Colin. Práticas criativas e o projeto de software. In: DOMINGUES, Diana. (org) **A Arte e vida no Século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: Para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p.41-50.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

IVINS Jr, William Mills. **Imagen y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.A, 1974.

LAURENTIZ, Paulo. **Holarquia do Pensamento Artístico**. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

LE'VI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 2ª ed. São Paulo: Papirus Editora, 1997.

MARTINS, Itajahi. **Gravura: Arte e técnica**. São Paulo: Fundação Nestlé Cultura, 1987.

MENEZES, Philadelpho. Oralidade no experimento poético brasileiro. In: DOMINGUES, D. (Org.) **A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias**. São Paulo: Fundação da Editora da Unesp, 1997, p. 272-281.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2ª ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Imaginação**. 1ª. Ed. Porto Alegre: L& PM Pocket, 2008.

Submissão: 16/06/2022

Aprovação: 04/08/2022