



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

BRUNA KIM OSHIRO

A IMAGEM COMO MATÉRIA:
gravuras experimentais contemporâneas

THE IMAGE AS A MATTER:
contemporary experimental prints

CAMPINAS
2024

BRUNA KIM OSHIRO

A IMAGEM COMO MATÉRIA:
gravuras experimentais contemporâneas

*THE IMAGE AS A MATTER:
contemporary experimental prints*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Dissertation presented to the Arts Institute of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Arts.

ORIENTADOR: PROF. DR. SERGIO NICULITCHEFF

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA BRUNA KIM OSHIRO E ORIENTADA PELO
PROF. DR. SERGIO NICULITCHEFF

CAMPINAS
2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Os4i Oshiro, Bruna Kim, 1987-
A imagem como matéria : gravuras experimentais contemporâneas / Bruna Kim Oshiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Sergio Niculitcheff.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Gravura. 2. Artes gráficas. 3. Gráficas. 4. Gravura - Técnica. I. Niculitcheff, Sérgio, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The image as matter : contemporary experimental prints

Palavras-chave em inglês:

Prints

Graphic arts

Graphics

Prints - Technique

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Sérgio Niculitcheff

Luise Weiss

Helena Escobar da Silva Freddi

Data de defesa: 13-06-2024

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0007-4898-4220>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1720581508776726>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

BRUNA KIM OSHIRO

ORIENTADOR: PROF. DR. SERGIO NICULITCHEFF

MEMBROS:

1. PROF. DR. SERGIO NICULITCHEFF
2. PROF(A). DR(A). LUISE WEISS
3. PROF(A). DR(A). HELENA ESCOBAR DA SILVA FREDDI

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 13/06/2024

Para Thomas Kehl e Cecília Kehl,
meus pais Do Wha Kim e meu pai Yashuyuki Oshiro,
minha amiga Helena Freddi,
e Tito e Helena Kehl.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. Sergio Niculitcheff, pelo acolhimento, ensinamentos e paciência.

Ao professor Dr. Márcio Périgo, por aceitar meu projeto junto ao Instituto de Artes e por me mostrar seu ateliê de gravura.

À professora doutoranda Fabiana Grassano, por ser solícita e generosa com seus conhecimentos e trocas.

A Amália Barrio, que gentilmente fotografou o processo de *gum print*.

A Danilo Gustavo Silva Medeiros, que fotografou as gravuras recentes.

À minha família, Thomas e Cecília, mãe, pai, Tito e Helena Kehl, por me apoiarem e incentivarem mesmo nas horas adversas.

E sempre a Helena Freddi, cuja aparição na minha história foi fundamental para que eu chegasse até aqui.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta o percurso do meu trabalho poético-gráfico realizado em gravura, tendo como pilares fundamentais a experimentação de processos gráficos alternativos e não tradicionais e o estudo das ampliações no campo da gravura geradas pelos processos experimentais e híbridos. A produção da pesquisa artístico-gráfica autoral teve início a partir da observação de imagens de calibres industriais e desdobrou-se na observação das atividades artesanais, com a imagética de mãos e ferramentas de marcenaria.

As principais referências artísticas são os trabalhos gráficos de David Hockney e Jim Dine. O referencial teórico para a construção deste projeto foram textos de Richard Sennett e Vilém Flusser, e, para as discussões sobre o campo da gravura em relação ao experimentalismo e aos novos meios tecnológicos, serviram-me os apontamentos de Chiara Giorgetti e Maria do Carmo F. Veneroso.

O objetivo geral é o desenvolvimento de trabalho artístico em gravura, com uma abordagem híbrida e experimental da técnica gráfica associada a pesquisa teórica sobre as possíveis alterações do contorno da categoria da gravura diante do alargamento nos procedimentos e atualizações técnicas da gravura contemporânea. No âmbito mais específico, busca-se obter resultados gráficos que alcancem expressão poética em trabalho artístico; pesquisar, a partir de novos meios de construção de matrizes, novas possibilidades de impressão com a prensa calcográfica; experimentar processos contemporâneos de construção de matrizes, como a gravação a *laser* e o *gum print*, entre outros; pontuar processos na gravura que são importantes para estabelecer parâmetros para a discussão sobre esse campo, como a construção de matrizes, a participação ativa da entintagem e a materialidade da impressão sobre outros suportes; aprofundar a discussão da gravura experimental e o campo ampliado da gravura.

Palavras-chave: Gravura experimental. *Gum print*. Processos gráficos. Matéria gráfica.

ABSTRACT

This study presents the trajectory of my poetic-graphic work produced in printmaking. Having as fundamental pillars the experimentation of alternative and non-traditional graphic processes and the study of expansions in the field of printmaking generated by experimental and hybrid processes. The production of authorial artistic-graphic research began with the observation of images of industrial caliber and unfolded into the observation of artisanal activities, with imagery of hands and carpentry tools.

The main artistic references are the graphic works of David Hockney and Jim Dine. The theoretical framework for the construction of this project were texts by Marco Buti, Richard Sennett and Vilém Flusser, and for the discussions about the field of printmaking relation to experimentalism and new technological means, I used Chiara Giorgetti's and Maria do Carmo Freitas Veneroso notes.

The general purpose is the development of artistic work in printmaking, with a hybrid and experimental approach to graphic technique associated with theoretical research on possible changes in the contour of the etching category in sphere of the expansion in procedures and technical updates of contemporary printmaking. More specific scope to obtain graphic results that achieve poetic expression in artistic work, research how new means of constructing plates enable new printing possibilities with the etching press, experiment with contemporary processes of constructing plates, such as laser engraving and gum print, between others; point out processes in engraving that are important to establish parameters for the discussion on the field of printmaking such as the construction of matrices, the active participation of inking and the materiality of printing on other supports; deepen the discussion of experimental printmaking and the expanded field of printmaking.

Key-words: Experimental printmaking. Gum print. Graphic process. Graphic matter.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Bruna Kim, Fig.1 Bruna Kim. calibre 3, 2019. Acervo próprio.....	14
Figura 2.- fotografias de calibre de profundidade. Acervo próprio.....	16
Figura 3 - calibres de solda frente e verso. Acervo próprio.....	17
Figura 4 - David Hockney, Pearblossom Highway #1 , 11th to 18th april 1986 colagem fotográfica, 47x67. Acervo Getty Museum Fonte: https://www.getty.edu/art/collection/object/103QT4	18
Figura 5 - Bruna Kim, calibre 3, 2019. 90x67 cm. Gravura (gum print sobre tecido) Acervo próprio.....	19
Figura 6 - detalhe calibre 4, 2019. Gravura (gum print sobre tecido). Acervo próprio.....	19
Figura 7 - Bruna Kim. calibre 5, 2019. 90x62 cm. Gravura (gum print sobre tecido). Acervo próprio.....	20
Figura 8 - detalhe calibre 5, 2019. 90x62 cm. Gravura (gum print sobre tecido). Acervo próprio.....	20
Figura 9 - fotografia das matrizes de gum print a esquerda, recortadas (o fundo verde é a mesa de impressão), a direita a impressão em tecido. Acervo próprio.....	24
Figura 10 - matriz de gum print acima, e sua impressão abaixo. Acervo próprio.....	25
Figura 11 - matriz de acrílico na mesa da máquina de gravação a laser. Acervo próprio.....	27
Figura 12 - Lente de aumento mostrando a textura da gravação. Acervo próprio.....	28
Figura 13 - . calibre 1, 2019. 29,7x42 cm. Gravura sobre papel (matriz de acrílico gravada a laser). Acervo próprio.....	28
Figura 14 - detalhe de calibre 1, 2019. Gravura sobre papel (matriz de acrílico gravada a laser). Acervo próprio.....	29
Figura 15 - Lygia Clark. Bicho - Caranguejo Duplo, 1960. Alumínio. 53,00 cm x 59,00 cm. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini. Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3941/bicho-caranguejo-duplo	31
Figura 16 - verso da madeira anterior, ao lado do protótipo. Acervo próprio... ..	31
Figura 17 - chapa de madeira compensada recém gravada. Acervo próprio.....	31
Figura 18 - Montagem do livro-objeto com as dobradiças. Acervo próprio.....	32
Figura 19 - Bruna Kim, experimentação em compensado. Madeira compensada gravada e dobradiças. Acervo próprio.....	32
Figura 20 - sequência mostrando o livro-objeto. Acervo próprio.....	32
Figura 21 - provas de impressões a maneira de xilo de peças gravadas e cortadas a laser - 2019. Acervo próprio.....	33

Figura 22 - Bruna Kim, projeto de livro, 2022. Compensado de madeira, aço, gravação e corte a laser, transferência de imagem, gravura em metal. Acervo próprio.....	34
Figura 23 - Bruna Kim. matéria, 2023. livro de artista. Compensado de madeira, transferência de imagens, gravação a laser e ferragens. Acervo próprio.....	35
Figura 24 - Bruna Kim. matéria, 2023. livro de artista. Acervo próprio.....;	37
Figura 25 - Bruna Kim. matéria, 2023. livro de artista. Acervo próprio.....	37
Figura 26 - Bruna Kim. matéria, 2023. livro de artista. Acervo próprio.....	38
Figura 27 - impressão experimental em gum print realizada em maio de 2022. Dimensões 21x24cm. Acervo próprio.....	39
Figura 28 - impressões de gum print. Acervo próprio.....	40
Figura 29 - matrizes de gum print. Acervo próprio.....	41
Figura 30 - capa e páginas do livro ofícios. Formato fechado: 19,5 x 14,5cm, papel hahnemühle 230g. Acervo próprio.....	41
Figura 31 - livro “procura”, 2022 capa e páginas selecionadas. Formato fechado: 15x28cm. Acervo próprio.....	42
Figura 32 - Bruna Kim, sem título, 2019. gum print sobre o tecido. Acervo próprio.....	43
Figura 33 - desenhos diversos das minhas mãos, 2007-2022. Acervo próprio.....	44
Figura 34 - Bruna Kim, compasso, 2024. gum print e monotipia sobre lona....	46
Figura 35 - Bruna Kim, detalhe da impressão em ponta-seca do “compasso”, 2023.....	47
Figura 36 - impressão de gum print. Acervo próprio.....	48
Figura 37 - cadeira, 2024. gum print e monotipia sobre lona. Acervo próprio.....	50
Figura 38 - Detalhe da cadeira, 2024. gum print e monotipia sobre lona. Acervo próprio....	51
Figura 39 - Detalhe da cadeira, 2024. gum print e monotipia sobre lona. Acervo próprio....	52
Figura 40 - Bruna Kim, cavalete, 2024. gum print e monotipia sobre lona. Acervo próprio...53	
Figura 41 - cavalete de madeira. Acervo próprio.....	53
Figura 42 - monotipia, detalhe de “cavalete”, 2024. gum print e monotipia sobre lona. Acervo próprio.....	54
Figura 43 - Jim Dine. Nutcracker, 1973. Acervo Tate. Litografia colorida sobre papel. 75× 73 cm. Fonte: https://www.tate.org.uk/art/artworks/dine-nutcracker-p02530	56
Figura 44 - Jim Dine. Pliers, 1962. litografia sobre papel . 45x75cm. Acervo Modern The Museum of Modern Art MoMA Fonte: https://www.moma.org/collection/works/67383	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 PERCURSO: CALIBRES, GRAVURAS, EXPERIMENTAÇÕES, LIVROS.....	13
1.1 Pontos de partida: os calibres e experimentações.....	15
1.2 Os calibres.....	16
1.3 A fragmentação e o grande formato.....	18
1.4 A técnica do gum print e outras experimentações.....	21
1.5 O gum print como técnica na gravura.....	22
1.6 A gravura, a fotografia e suas experimentações.....	22
1.7 Aspectos do gum print.....	24
1.8 Experimentações e pesquisas gráficas.....	27
2 MADEIRA, LIVROS, MÃOS E FERRAMENTAS.....	31
2.1 Madeira: primeiras aparições.....	31
2.2 Edital Emergir.....	35
2.3 Livros de artista em gum print.....	40
2.4 As mãos.....	44
3 GRAVURAS MAIS RECENTES, A MONOTIPIA E JIM DINE.....	47
3.1 A imagem como matéria.....	48
3.2 As monotipias.....	50
3.3 Montagem dos trabalhos.....	56
3.4 Jim Dine.....	56
3.5 A mão e seus prolongamentos.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	62
APÊNDICE I - INSTRUÇÕES PARA O GUM PRINT.....	63

INTRODUÇÃO

As estampas geradas pela gravura apresentam qualidades gráficas e matéricas que ainda não encontram pares em impressoras digitais tecnológicas de alta definição. A diversidade de técnicas para a confecção de matrizes somada às possibilidades de tintas e papéis, ao serem impressas na prensa calcográfica, compõem impressões ainda muito distintas das produzidas digitalmente. As diferenças talvez residam justamente na indissociação entre teoria, técnica e prática, profundamente ligadas uma com a outra; e a gravura preserva em si o contato criativo direto com as matérias e com a experimentação.

Traço presente desde o início da história da gravura, a experimentação será abordada durante meu percurso poético-gráfico. É também um dos estímulos que me movem no campo da gravura, através da pesquisa histórica e do ensino da linguagem em cursos livres. Trata-se da criação de cultura por meio da criação de imagens, dos processos da gravura, porém num contexto muito específico do momento contemporâneo, permeado pela predominância de processos digitais e suas imagens.

O objetivo geral desta dissertação é apresentar o desenvolvimento de uma série de gravuras autorais, tendo como pilares fundamentais a experimentação de processos gráficos alternativos e não tradicionais e o estudo das ampliações no campo da gravura geradas pelos processos experimentais e híbridos. A pesquisa artístico-gráfica autoral teve início a partir da observação de imagens de calibres industriais e desdobrou-se na observação das mãos e ferramentas na atividade artesanal da marcenaria.

A admiração pelas mãos e ferramentas, inspirada em mim através de meus ofícios de gravurista e de marceneira, alimentou também o percurso gráfico e poético apresentado nas gravuras. O encontro desses fazeres e a reflexão sobre o fazer artesanal proporcionaram pressupostos interessantes sobre a minha experiência de estar no mundo, principalmente sobre estudar e praticar ofícios antigos e poder trazer para a existência material, com minhas mãos, imagens e objetos que nasceram primeiro como imaginação.

1 PERCURSO: CALIBRES, GRAVURAS, EXPERIMENTAÇÕES, LIVROS

O trabalho na gravura e a pesquisa sobre processos gráficos experimentais e não tradicionais são motivados principalmente pela potência da gravura na construção de imagens. Não apenas pela experimentação de uma técnica recente, mas, concordando com Giorgetti: “O foco está nas características técnicas específicas, e nas características visuais, formais e poéticas, indo além da banalidade de implementar uma técnica adquirida” (GIORGETTI, 2014, p. 6, tradução nossa). Por exemplo, a ampliação de possibilidades que o *gum print* oferece à realização de estampas é bastante inovadora, permitindo que uma imagem digital seja impressa na prensa calcográfica com qualidades gráficas que tiram partido da fotografia.

A busca por uma abordagem contemporânea e experimental não é novidade: em 2000, Ricardo Resende, no texto “Os desdobramentos da gravura contemporânea”, traçou um panorama com as novas abordagens e interpretações que os artistas brasileiros estavam empregando no pensamento e nos processos da gravura, passando pelas técnicas e tecnologias disponíveis e também por formatos novos ou renovados. Em 2014, a professora Maria do Carmo Freitas Veneroso escreveu um artigo intitulado “O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações”, em que se debruçou sobre a tendência da gravura atual de “ampliar seu campo de atuação” (VENEROSO, 2014, p. 173). O texto se refere, ainda, a questões da gravura artística e da gravura comercial, além das inovações do digital, chamando de “matriz numérica” as matrizes digitais que originam as impressões digitais.

Em comum, esses textos levantam reflexões importantes sobre a gravura e seus processos, ampliando as possibilidades do pensamento sobre a gravura a campos além da prensa-papel-reprodução. Também apresentam uma abordagem do “fazer digital” muito próxima do “fazer manual”, questão em que gostaria de pontuar algumas diferenças de natureza. Para isso, cito um comentário sobre uma figura marcante na gravura experimental, Stanley William Hayter (1901-1988):

Para Hayter, as ferramentas e materiais usados pelo artista – seja cortando uma placa de cobre ou borrifando tinta sobre a tela – não eram

simplesmente meios para um fim, mas instrumentos de descoberta. Embora seus livros e inovações técnicas assegurassem sua reputação como mestre de sua arte, para Hayter o aspecto mecânico era inseparável do desenvolvimento de ideias. Um levava à outra em uma fita de möbius de causa e efeito (SHAFER, 2019, p. 50).

O tal aspecto mecânico, manual, de fato confere ao processo da gravura uma dimensão muito diferente do “fazer digital”, de criar uma imagem digitalmente e imprimir em máquinas de impressão de alta qualidade. Não são diferenças qualitativas. Trata-se de aspectos mais ancestrais relacionados ao contato das mãos com as matérias, que no computador são completamente imateriais: informações digitais que se tornarão matéria depois da impressão. Há que se considerar também que alguns resultados gráficos continuam intrínsecos ao processo da gravura, como os relevos e volumes da pressão na prensa calcográfica, que transmitem riqueza gráfica e materialidade à impressão. Tais qualidades ainda não encontram pares em impressoras digitais.

1.1 Pontos de partida: os calibres e experimentações

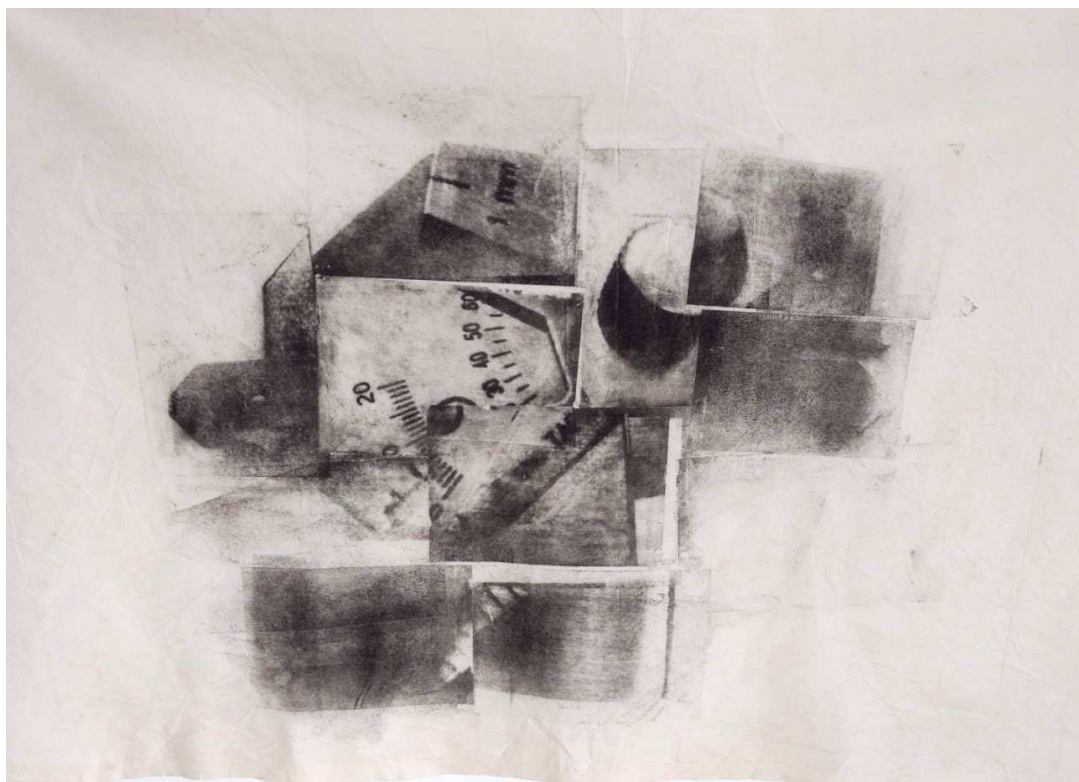


Figura 1 — Bruna Kim, calibre 3, 2019; 90 x 67 cm, gravura (*gum print* sobre tecido).

A imagem fragmentada de algo que parece um instrumento de medida (figura 1) é um registro de uma das gravuras, realizadas em *gum print*, apresentadas no projeto de pesquisa que submeti ao processo seletivo de mestrado deste programa de pós-graduação, intitulado inicialmente “Imprecisa exatidão: gravuras experimentais contemporâneas”.

Essa estampa foi uma das primeiras que realizei após um período distante do fazer artístico, no qual trabalhei no ramo publicitário com computação gráfica e criação de imagens digitais. Meu cotidiano era a criação de imagens virtuais através de programas digitais.

Durante o período atuando no ramo publicitário, tive uma sensação de grande distanciamento do fazer artesanal e do mundo material, não apenas de minha parte, mas também das pessoas do meu entorno. E uma das formas de distanciamento era justamente por meio das imagens digitais, como as que estavam sendo geradas por nós: boa parte de nossas escolhas do cotidiano eram mediadas por imagens através de redes sociais.

Em algum momento, esse distanciamento gerou desconforto suficiente que ocasionou meu retorno definitivo ao ateliê de gravura e também um início na marcenaria. Mas essa experiência e essa reflexão sobre as imagens geraram novas percepções sobre o meu estar no mundo, que acabei trazendo ao campo da gravura, e acredito que tenha tido desdobramentos, inclusive na escolha do *gum print* como técnica.

1.2 Os calibres

A primeira aparição deste tipo de instrumento para mim ocorreu no interior da caixa de ferramentas do pai de um amigo. No meio das ferramentas e ferragens, estava um calibre de profundidade como o da figura 2.

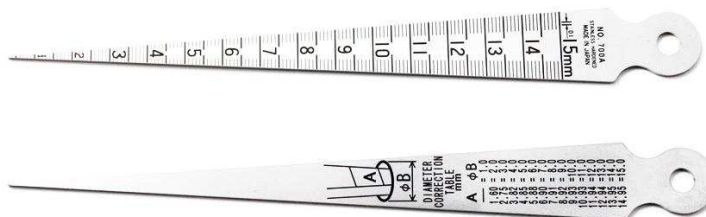


Figura 2 — Calibre de profundidade.

Com dimensões pequenas (cabia na mão), continha graduação e era feito de metal. A silhueta era muito interessante: parecia uma régua, mas era diferente. Seu contorno não era reto, a silhueta tinha ângulo agudo e um círculo numa das pontas. Parecia estar ali por acaso, ninguém sabia dizer a função do objeto, o que me deixou mais intrigada ainda. E se houvesse um universo inteiro dessa régua “diferentes”? Iniciei uma pesquisa para entender esse instrumento de medida, descobrir para que servia, se havia outros tipos.

O que sucedeu dali foi realmente uma incursão sobre calibres, paquímetros e medidores industriais, de difícil estudo, pois cada tipo refere-se a um uso específico em áreas diferentes, e não havia uma enciclopédia que organizadamente apresentasse e explicasse esses instrumentos.

Cheguei a me deparar com a metrologia, área de estudo dedicada a medições, porém ela não atendia o meu critério subjetivo de escolha, em que o interesse era despertado não somente pela função, mas também pelas formas e silhuetas que mostrassem gradações e ao mesmo tempo não se deixassem entender intuitivamente.

Fui então elegendo alguns calibres que achava mais interessantes, como o calibre de solda, que podemos ver na figura 3, bem como suas dimensões em relação à minha mão. Esse especificamente apresentava pontas e angulações muito interessantes, que pareciam apontar para várias direções, mas ao mesmo tempo tinha uma robustez, talvez por conta da estrutura metálica.



Figura 3 — Calibre de solda frente e verso.

O interesse pelos calibres enquanto tema, além da curiosidade sobre suas formas, era motivado pela descoberta da quantidade de maneiras diferentes como nós tentamos medir as coisas. Uma das características que me chamou a atenção foi o que parecia ser o critério ergonômico de caber na mão. Como se fossem ferramentas de apropriação pelas mãos. Esse ponto mostrou-se mais claro apenas depois, quando as imagens de mão começaram a aparecer mais pertinentemente em meu trabalho.

1.3 A fragmentação e o grande formato

Em busca de entender melhor os significados simbólicos que os calibres me instigavam, realizei experimentações com o formato e com a imagem composta por vários pedaços. Com os *gum prints* sobre tecidos (figuras 5 a 8) que deram início à busca, havia um interesse sobre o grande formato (os tecidos que utilizei mediam cerca de 90 x 60 cm) e o redimensionamento da imagem. Sentia uma grande admiração pelas *photo collage* que David Hockney realizou nos anos 1980 (figura 4), compondo com várias fotografias analógicas uma enorme paisagem.



Figura 4 — David Hockney, Pearblossom Highway #1 , 11-18 de abril de 1986; colagem fotográfica, 119,1 x 162,9 cm.

As fotos, obtidas com câmera fotográfica Polaroid e arranjadas pelo artista em uma só composição, atingem um alto grau de complexidade temporal. Divididas entre os diversos pontos de vista de cada foto, as oscilações de cor, volume e escala reúnem diversos tempos num mesmo momento.

Esse modo de construção a partir de pontos de vista menores, eu me propus a experimentar com os calibres, preservando na estampa “calibre” (figura 5) algumas partes que permitissem entrever a estrutura do objeto. A imagem do calibre ganha complexidade quando configurada por meio de vários fragmentos, como se cada pedaço pudesse evocar um momento diferente do mesmo objeto.

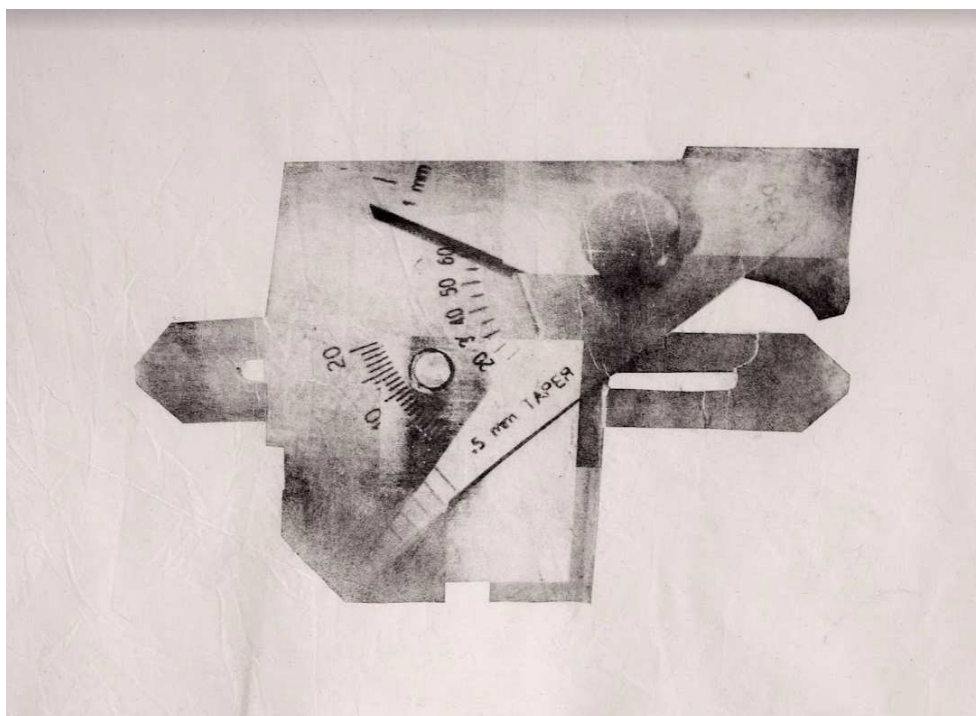


Figura 5 — Bruna Kim, calibre 3, 2019; 90 x 67 cm, gravura (*gum print* sobre tecido).

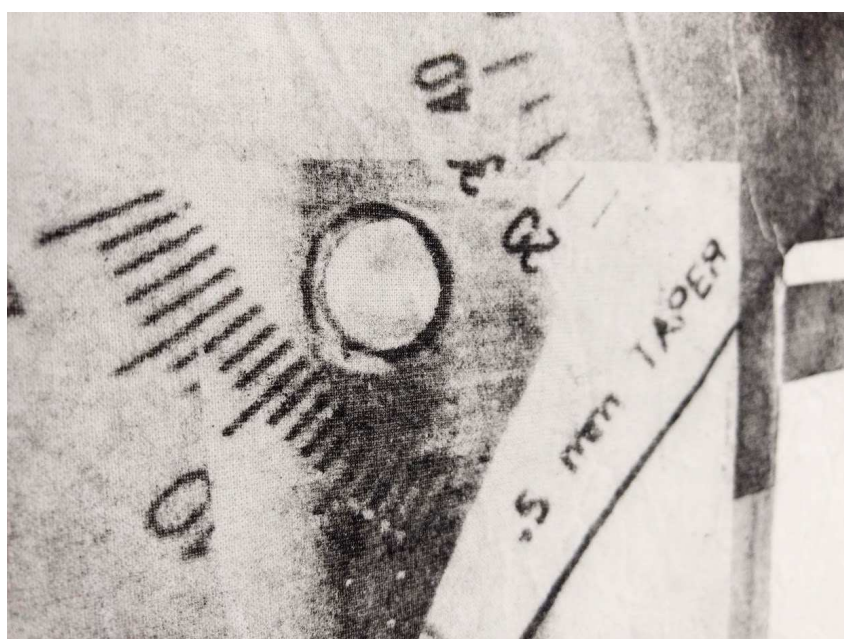


Figura 6 — Detalhe calibre 4, 2019; gravura (*gum print* sobre tecido).

Na gravura da figura 7, deixei alguns intervalos em branco entre as matrizes de *gum print*, propondo algumas fissuras na continuidade das imagens, a fim de deixar evidente a fragmentação. Porém as entradas de luz que se deram com esses intervalos não me agradaram tanto e induziram a outras tensões de composição.

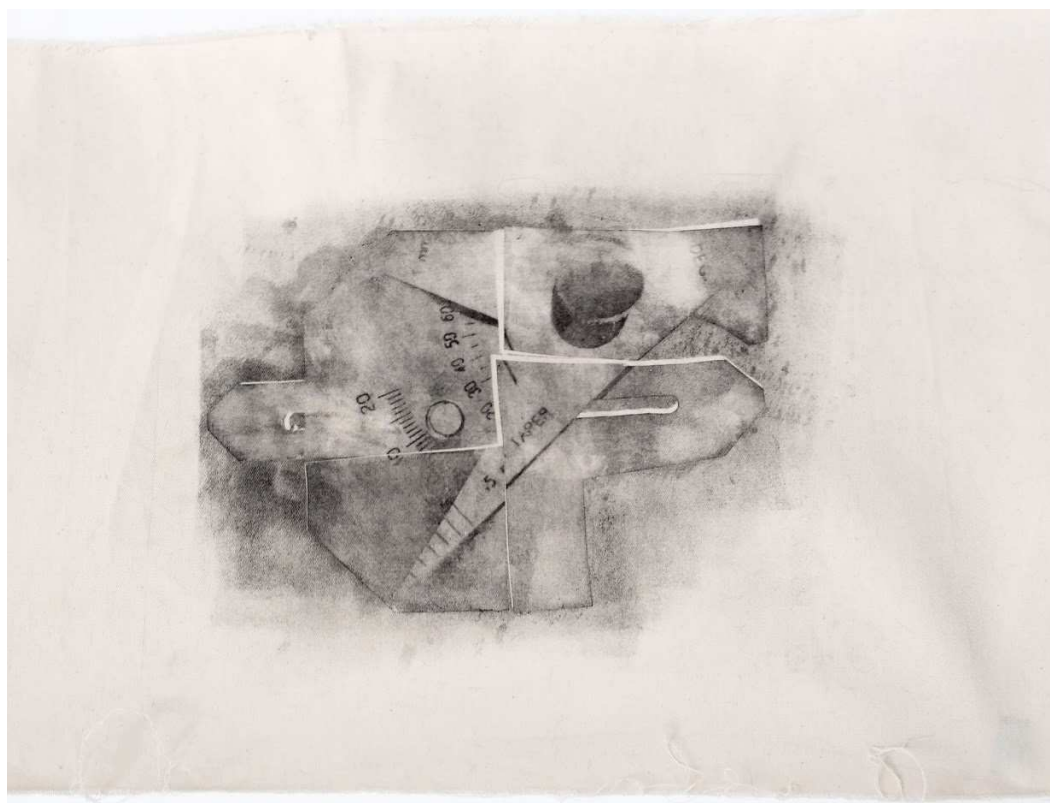


Figura 7 — Bruna Kim, calibre 5, 2019; 90 x 62 cm, gravura (*gum print* sobre tecido).

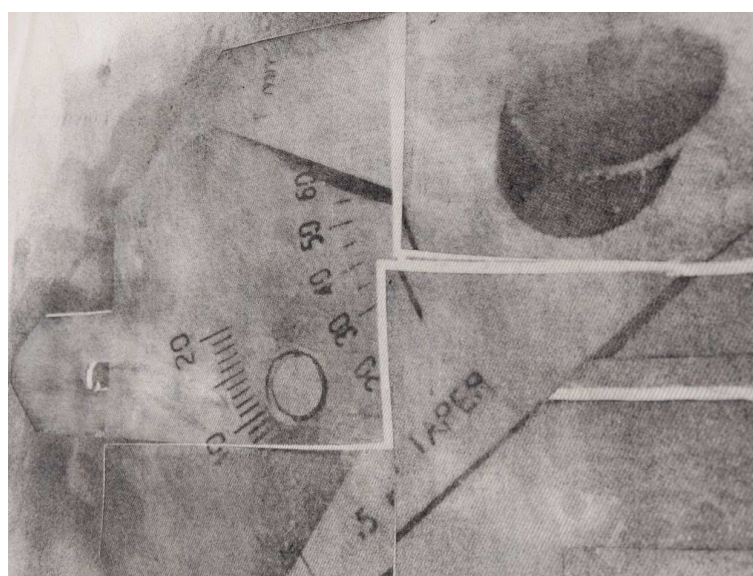


Figura 8 — Detalhe calibre 5, 2019; 90 x 62 cm; gravura (*gum print* sobre tecido).

Durante as experimentações, mantive minha preferência por trabalhar em grande formato (em relação ao praticado na gravura). Essas dimensões exigem rigor nas etapas de preparo e entintagem, mais tempo, mais tinta e papel/tecido. Tais aspectos de ordem prática (e financeira) constantemente provocam a reflexão sobre por que faço um formato grande e não menor. No caso dessa série, sentia

que o formato grande se colocava com uma presença diferente diante do observador, o que me agradava. A gravura pequena, próxima ao formato de uma folha de sulfite, convida mais à manipulação direta, se mostra confortável sobre uma mesa ou numa moldura na parede. Já essas impressões grandes (90 x 62 cm ou 90 x 67 cm) não cabem numa mesa: é como se pedissem diretamente para ficar na parede. Ali é possível se aproximar com o corpo para olhar de perto, e também se distanciar para ver de longe.

1.4 A técnica do *gum print* e outras experimentações

O *gum print* é uma técnica de transferência de imagem também nomeada de *paper lithography*¹, *gum arabic transfer printing* ou monotipia com xerox². Todas referem-se ao uso de uma fotocópia como matriz e se distinguem da técnica fotográfica homônima (*gum print*, *gum printing* ou *gum bichromate process*). A nomenclatura se confunde pois ambas usam goma arábica. Daqui em diante, vou empregar *gum print* para me referir à técnica de transferência de imagem, que é a utilizada por mim.

Na técnica fotográfica, a goma arábica é misturada a sais para processos de impressão alternativos ao haleto de prata. No caso da transferência de imagem, a goma funciona num processo químico semelhante ao da pedra litográfica: ela age nas áreas onde a tinta gordurosa não deve permanecer, quase as selando.

A fotocópia deve ser em preto e branco e impressa em folha de sulfite em impressora a *toner* (impressora a *laser*). É interessante haver contrastes entre o preto e o branco. A goma irá cobrir as áreas em branco, onde não há *toner*, e isso permitirá que a tinta de impressão seja depositada somente nas áreas com *toner*. A limpeza da tinta é feita como na litografia, com esponja celulósica e água. Na pressão entre a fotocópia — que agora é matriz — e o papel, a tinta que repousava é transferida.

¹ Denominação aplicada por Sue Brown em seu livro *Paper lithography* — Crowood Press, 2023.

² Termo utilizado no catálogo *Fazer e Pensar Arte*, por Anna Marie Holm — Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.

1.5 O *gum print* como técnica na gravura

O *gum print* pode ser impresso manualmente, com uso de *baren* ou instrumento semelhante. Mas, com a prensa calcográfica, a matriz de fotocópia origina cópias mais regulares, o acerto da entintagem ganha agilidade e a impressão fica mais rápida. No caso das minhas impressões, como uso uma lona de algodão como suporte, a pressão facilita que a imagem seja transferida com mais abrangência sobre a trama grossa.

1.6 A gravura, a fotografia e suas experimentações

A gravura em metal, no início, não envolvia imagens fotográficas e digitais, pois nasceu antes da fotografia, por volta do século XV (no Ocidente). A gravura a buril apareceu pouco depois da xilogravura, principalmente pelas mãos dos ourives e decoradores de armaduras. Portanto, nos primórdios da imagem impressa, as gravuras eram imagens formadas por linhas gravadas. Com a difusão da gravura e do livro impresso, a busca pelo aprimoramento da representação levou ao desenvolvimento de mais técnicas, ferramentas e processos.

A gravura tonal teve um percurso experimental longo. No início, os gravadores de armaduras alcançaram tons através da oxidação do metal, porém o efeito não era homogêneo. Segundo Fons van der Linden (1992), no século XVII, Claude Lorrain e Jan van de Velde fizeram gravuras onde a água-tinta foi alcançada provavelmente com uso de grãos; além disso, os experimentos de Hercules Seghers nos deixaram gravuras que só poderiam ter sido feitas com água-tinta. Inicialmente, a água-tinta era um recurso utilizado para complementar a gravura linear, principalmente para a reprodução de desenhos feitos com tinta, daí o nome água-tinta (VAN DER LINDEN, 1992). No século XVIII, em 1773, M. Stapt publicou na França a receita em *L'art de graver au pinceau*, e depois Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781) escreveu também sua receita em *Découverte d'un procédé de gravure en lavis* (1780)³.

Le Prince cobria o desenho na chapa com uma camada de tinta e

³ no livro de Fons van der Linden consta que Jean-Baptiste Le Prince é autor também do livro *L'art de graver au pinceau*. Porém a autoria deste livro pertence a M. Stapt, conforme consta na folha de rosto do livro, consultado na Gallica, a biblioteca digital da Biblioteca Nacional da França.

colocava sobre ele uma mistura de terebentina e azeite escurecida com corante preto de fumo, para dissolver a tinta. Depois de desengordurar e enxaguar a placa, eram soprados grãos de resina, fixada com aquecimento. M. Staptart realizava um método oposto: cobria o verniz ainda mole com sal, que derretia com ácido, deixando pontos de gravação. A técnica ganhou grande destaque nas obras de Francisco de Goya (1746-1828), na Espanha.

No século XIX, na França, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), um dos desenvolvedores pioneiros da fotografia, trabalhou nas primeiras fotogravuras. William Henry Fox Talbot (1800-1877) também desenvolveu a fotogravura na Inglaterra. A fotogravura é uma técnica que usa água-tinta como base para alcançar os tons.

Esse resumo do desenvolvimento da água-tinta mostra que a experimentação na gravura é uma característica intrínseca a sua história. Podemos ver que a busca pelo efeito tonal passou por várias experiências químicas até se encontrarem os resultados gráficos e processos mais difundidos. No século XIX, a fotografia se desenvolveu já se aproximando da gravura.

A fotogravura traz a fotografia para a reprodução em série de imagens, e, para preservar as qualidades representativas da fotografia, há uma técnica delicada e que demanda tempo para ser produzida. No caso do *gum print*, apesar do ponto de partida ser uma fotografia — no meu caso, mas pode ser um desenho ou arquivo gerado digitalmente, como uma ilustração —, o processo é quase o oposto. A matriz é de papel, muito mais efêmera do que a da fotogravura, que usa matriz de cobre. O número de cópias idênticas também é menor. Porém o *gum print* gera um resultado gráfico muito particular, que é um dos aspectos que me atrai: um ruído visual que dá a sensação de imagem antiga ou de memória, como que uma atmosfera diferente.

1.7 Aspectos do *gum print*

No campo da gravura, a escolha do artista por determinada técnica passa por uma intersecção de fatores, entre eles: objetivo do trabalho, capacidade de tiragem, dificuldades técnicas, custos de tinta e papel, tempo empregado e

resultado gráfico. Sobre esse último aspecto, é muito comum a técnica e a matriz envolverem processos que não aparecem nitidamente na impressão. Ao se observar uma impressão em *gum print*, não é muito direta a percepção de que aquela estampa foi originada de uma matriz de papel, nem que essa matriz foi gerada por uma impressora a *toner*. Essa observação estende-se a técnicas mais tradicionais, como maneira negra ou água-tinta.

Percebe-se, assim, o grande número de conhecimentos que o artista mobiliza em sua prática, sendo essa uma das dificuldades iniciais no aprendizado da gravura: é necessária uma quantidade grande de informações para o aluno entender todo o processo de feitura da matriz e de gravação e também para entender como será o resultado final.

No caso das minhas experimentações, inicialmente, fui percebendo que dois aspectos específicos me interessavam mais:

- a) na ordem do campo gráfico, a variação de texturas gráficas que as partes metálicas (enquanto imagem) alcançavam: ficavam meio desbotadas, com aspecto menos regular do que o objeto representado;
- b) na ordem do campo da práxis, a facilidade de recorte da matriz, já que, tratando-se de um papel sulfite, há a possibilidade de criação de silhuetas e fragmentação de maneira muito rápida. Essas interferências podem ser decididas no momento da entintagem ou da composição na mesa da prensa (figura 9).

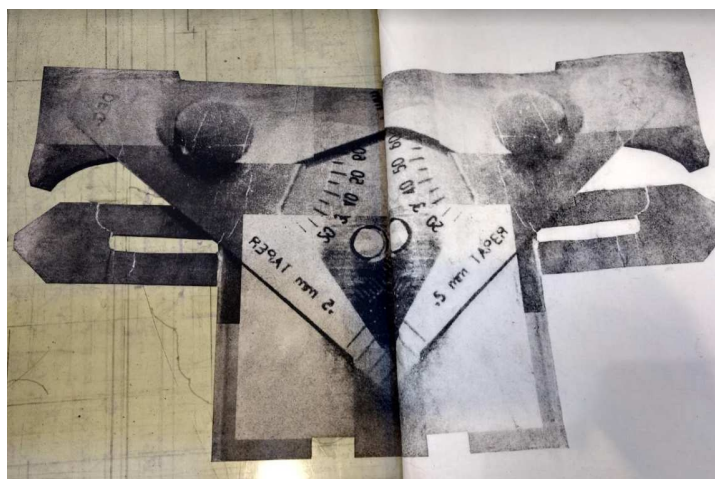


Figura 9 — À esquerda, fotografia das matrizes de *gum print* recortadas (o fundo verde é a mesa de impressão); à direita a impressão em tecido.

Sobre o segundo aspecto, gostaria de ressaltar a importância dos momentos da impressão para a gravura.

Manuais de gravura tendem a focar no ensino das técnicas para obtenção do resultado gráfico desejado. Porém existe um momento externo à manufatura da matriz que considero importante ao se falar de gravura num campo mais ampliado e experimental: o momento em que se coloca a matriz na mesa de impressão da prensa calcográfica. Trata-se de um momento no qual tudo está pronto: a matriz está preparada para ser impressa, o papel já deveria estar pronto e a prensa, regulada adequadamente. Entretanto, havendo um registro da matriz e do papel na mesa de impressão, é possível decidir no último instante alterar as posições planejadas e experimentar outras composições. É um momento oportuno para dar espaço ao imprevisto e a configurações que não foram previstas. No caso do *gum print*, em especial, em que podemos recortar as matrizes, podem surgir sobreposições, por exemplo.

Há um terceiro aspecto na técnica do *gum print* que me atraiu e foi se mostrando no decorrer das experimentações: apesar da matriz partir de uma imagem digital, o resultado impresso não é idêntico. Como mencionado, aparece certo ruído, como se a imagem estivesse em uma atmosfera diferente (figura 10).



Figura 10 — Matriz de *gum print*, acima, e sua impressão abaixo.

Esse efeito sempre me surpreende, tanto por não ser tão previsível quanto pelo resultado ser distinto da imagem que o originou. A imagem digital — no caso, uma fotografia digital — carrega uma ideia de representação comumente entendida como fiel à realidade, ou seja, de um registro visual preciso, e o efeito do *gum print* sobre a imagem parece brincar com essa ideia. Tiro partido da palavra *imprecisão* para descrever esse raciocínio: é como se a imagem digital buscasse a precisão ao captar um momento e transmiti-lo com nitidez, e o *gum print* deixasse essa intenção escapar um pouco, trazendo alguma imprecisão.

Assim, percebi que de alguma maneira o gosto pelo *gum print* também fazia sentido enquanto técnica escolhida para o trabalho.

Como diz Marco Buti, no texto “A gravação como processo de pensamento”:

[...] o próprio artista, quando grava a matriz, não tem certeza do resultado. É essa a grande dificuldade prática da gravura, e não a inversão da imagem: a ação exercida sobre a matriz só terá sua plena consequência no ato da impressão; portanto, numa materialidade totalmente distinta, constituída pela soma da tinta com o papel (BUTI, 2002).

Aqui, Buti fala sobre a gravura tradicional, em que o ato de gravar refere-se ao ato de impressão da matriz de metal. Mas vejo que o sentido se mantém para o *gum print*. O resultado gráfico da relação entre *toner*, goma arábica e tinta calcográfica sempre surpreende, sendo suporte o tecido ou o papel.

Assim como a experimentação foi fundamental ao desenvolvimento histórico das técnicas da gravura, de maneira que o artista gravador sempre está observando seu entorno para encontrar nas tecnologias e matérias-primas existentes maneiras de viabilizar sua prática e elaborar novos processos, percebi que a escolha por utilizar a imagem digital estava ligada ao meu repertório de trabalho na publicidade. Minha facilidade de lidar com arquivos digitais e com as práticas analógicas da gravura foi primordial para minha identificação com o *gum print*.

Ainda dentro do espírito de experimentação, havia a curiosidade de conhecer outro processo de gravação que tem origem no arquivo digital: a gravação a *laser*.

1.8 Experimentações e pesquisas gráficas

Algumas experimentações são guiadas por curiosidade, e na gravura isso toma formas muito potentes, uma vez que ao olharmos para a matriz não é possível prever com clareza o que vai ser impresso dali.

Como meu ponto de partida era uma imagem digital, seria possível experimentar a tecnologia da gravação a *laser*. A máquina de corte e gravação a *laser* usa um canhão de calor para realizar suas operações através de um arquivo digital. O canhão é controlado por um *software*, que executa as instruções de um arquivo de vetor e também de arquivos de imagem.

Realizei, em 2019, essa experimentação no extinto Espaço Cultural Porto Seguro⁴ (local onde, de maneira inédita, uma máquina de gravação a *laser* dividiu espaço com um ateliê de gravura). Parti novamente das imagens dos calibres, usando uma chapa de acrílico transparente (figura 11).

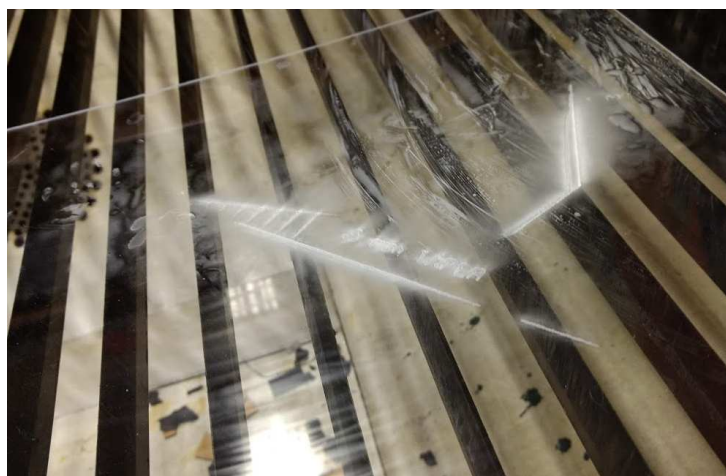


Figura 11 — Matriz de acrílico na mesa da máquina de gravação a *laser*.

O canhão de calor gravou em diversas profundidades, e algumas áreas gravadas mais largas apresentavam até uma textura, que correspondia ao movimento linear do canhão (figura 12).

⁴ O Espaço Cultural Porto Seguro era gerido pela seguradora privada Porto Seguro. Nele, havia um ateliê de gravura e um laboratório na estrutura de um *fab-lab*, com gravação a *laser* e CNC. O coordenador desse espaço foi Pedro Campanha, e no ateliê de gravura havia a assistência de Mayara Polizer e Nori Figueiredo. O local funcionou entre 2016 e 2019.

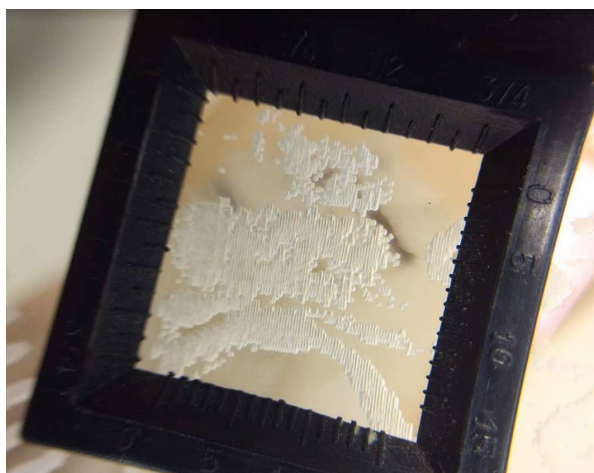


Figura 12 — Lente de aumento mostrando a textura da gravação.

A impressão da matriz de acrílico está reproduzida nas figuras 13 e 14 a seguir:



Figura 13 — calibre 1, 2019; 29,7 x 42 cm, gravura sobre papel (matriz de acrílico gravada a *laser*).



Figura 14 — Detalhe de calibre 1, 2019; gravura sobre papel (matriz de acrílico gravada a *laser*).

Após as primeiras impressões dessa matriz, percebi que havia novas materialidades presentes. No detalhe da figura 14, nota-se um pouco da textura mostrada no fundo da gravação na figura 12, além de áreas onde a tinta ficou depositada e não necessariamente há gravação (ao redor das letras e números).

Todas essas informações (profundidades de gravação, texturas, locais onde a tinta se deposita no acrílico) propiciaram uma percepção pujante sobre a gravação a *laser*. Abriam-se caminhos muito potentes de exploração, mas percebi também que os resultados gráficos não iam no mesmo sentido das imagens obtidas com o *gum print*. Apesar, inclusive, de serem imagens de calibres, os resultados traziam materialidades distintas. Naquele momento, não prossegui com os experimentos dessa tecnologia, para continuar explorando o *gum print*.

2 MADEIRA, LIVROS, MÃOS E FERRAMENTAS

Até aqui foram apresentadas experimentações gráficas importantes para ilustrar meu percurso, meu repertório e minhas escolhas na gravura. Neste capítulo, apresentarei a produção de gravuras e livros de artista e seus processos, que, junto às experiências anteriores, delinearam caminhos essenciais para os trabalhos finais desta dissertação. Nesse processo, já frequentando as disciplinas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), percebi alguns aspectos que estavam latentes em meu percurso, mas de que não havia me dado conta, principalmente a percepção da importância da imagem da mão, o uso do *gum print* e o encontro dos meus ofícios.

Mostrarei algumas perspectivas que passam pelo meu fazer na marcenaria, com ferramentas manuais, e pelo meu trabalho como educadora também. Embora o foco seja a produção de gravuras, a produção tridimensional se mostrou pertinente ao meu fazer.

2.1 Madeira: primeiras aparições

Em paralelo ao trabalho com gravura, sou marceneira; são os dois ofícios que provêm meu sustento e que eu pratico e estudo todos os dias. Atuo principalmente como educadora nessa área; ensinar e propor a construção de móveis, objetos e brinquedos em madeira me mobiliza. A madeira, para mim, costumava pertencer a uma finalidade mais objetiva de construção de objetos e móveis.

Em algum momento, pesquisando ferragens em uma loja, me deparei com pequenas dobradiças e parafusos. Ao observar o tamanho delas comecei a lembrar dos bichos de Lygia Clark (figura 15) e como a partir de planos era possível formar uma tridimensionalidade.



Figura 15 — Lygia Clark, Bicho - Caranguejo Duplo, 1960; alumínio, 53 x 59 cm. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini.

Como havia realizado algumas experimentações na gravação a *laser*, pensei em experimentar a criação de faces gravadas com a madeira e usar as dobradiças para criar possibilidades de dobras, como nos Bichos.

Fiz um protótipo pequeno e pensei em uma forma de livro-objeto; planejei os cortes e a gravação. A seguir, nas figuras 16 a 18, a documentação dos passos do trabalho:

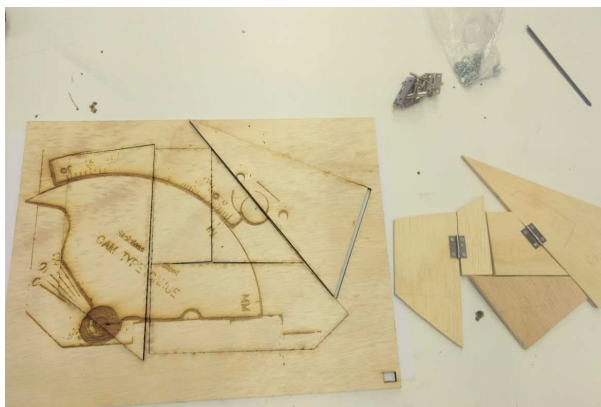


Figura 16 — Verso da madeira anterior, ao lado do protótipo.

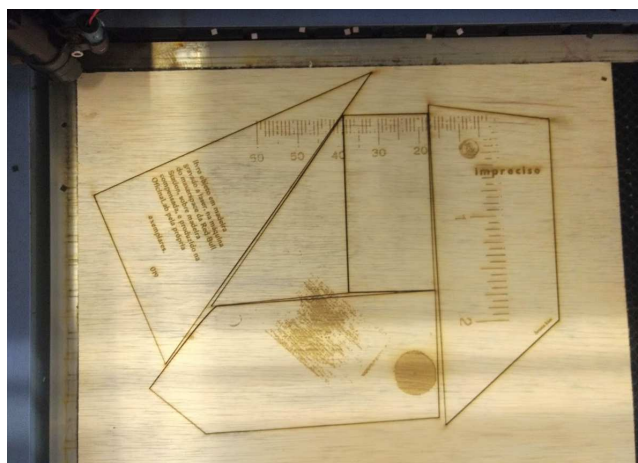


Figura 17 — Chapa de madeira compensada recém-gravada.



Figura 18 — Montagem do livro-objeto com as dobradiças.

As chapas gravadas e montadas de maneira a serem também tridimensionais resultaram em um livro-objeto bastante tátil (figuras 19 e 20), tanto pelas gravações quanto pelo formato compostos de várias formas geométricas. A madeira é uma matéria que convida ao toque.



Figura 19 — Bruna Kim, experimentação em compensado; madeira compensada gravada e dobradiças.



Figura 20 — Sequência mostrando o livro-objeto.

O livro-objeto foi o início de meu movimento de trazer para o campo poético-artístico a madeira e seus processos (planejamento, cortes, montagem), como superfície para receber uma imagem gravada e como matéria que se comporta no tridimensional. Esse movimento foi bem interessante, pois a marcenaria foi um ofício aprendido anos depois da minha graduação em Artes Visuais, o que, de alguma forma, determinou certa separação entre esses fazeres. Posteriormente, o livro em madeira será retomado com novas experimentações

Foram realizadas também impressões xilográficas das madeiras gravadas (figura 21):

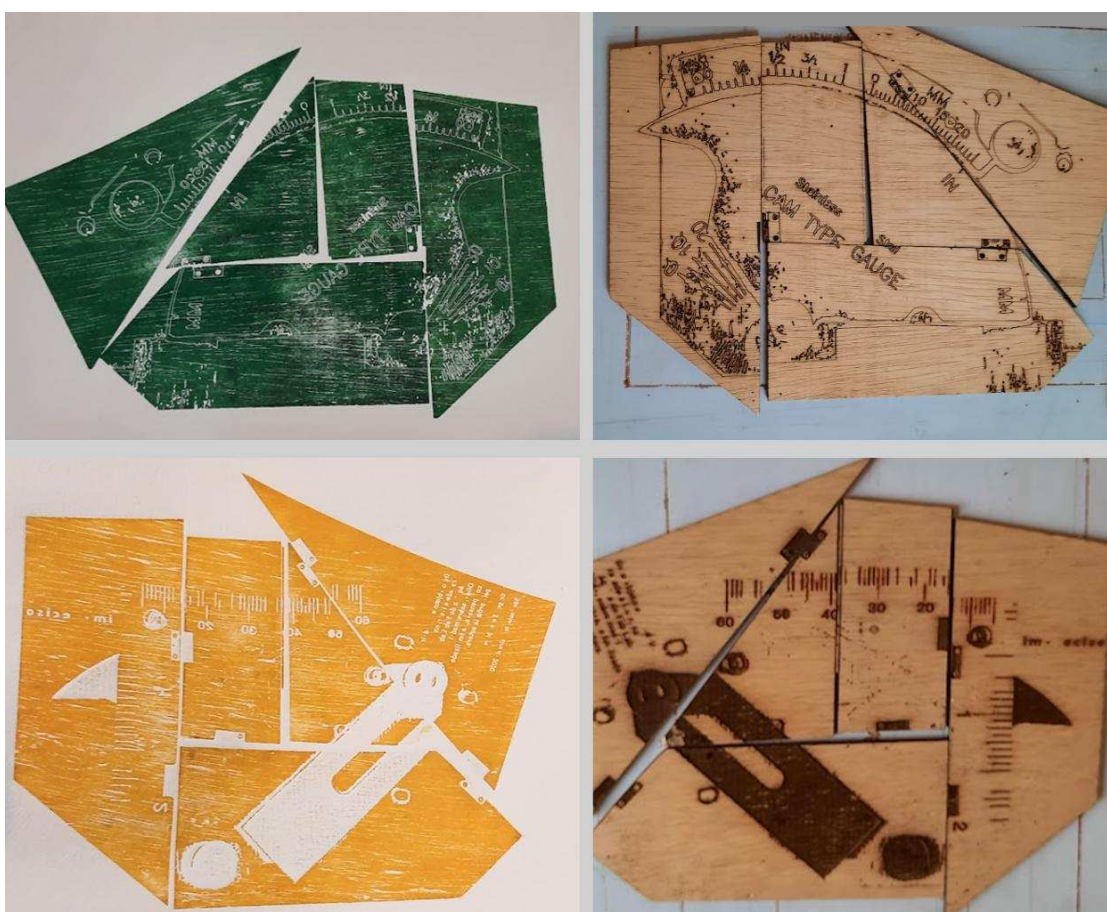


Figura 21 — Provas de impressão à maneira de xilo de peças gravadas e cortadas a *laser*, 2019.

Com as estampas, procurei explorar a textura da madeira e as gravações em negativo. Formaram-se silhuetas bem diversas. Enquanto gravura, avalei que ainda faltava elaborar mais o pensamento sobre o que estava sendo gravado e impresso; dentro do meu trabalho não encontrei muito diálogo.

2.2 Edital Emergir

Em março de 2023, fui contemplada pelo edital “Emergir Leituras”, que selecionou projetos de livros do tipo *pop-up*⁵ para receberem fomento. Foi selecionado um projeto de livro (figura 22) que apresentei à disciplina de Tópicos Especiais em Poéticas Visuais e Processos de Criação V, para a professora doutora Ivanir Cozeniosque Silva.

O projeto necessitava de um refinamento nas escolhas para tomar uma forma mais interessante, tanto visualmente quanto simbolicamente. Havia muitos elementos juntos — transferências de imagem, dobradiças, outros pedaços de compensado gravados a *laser*, um retalho de trena de marceneiro —, e a leitura ficava confusa com muitas informações ao mesmo tempo.



Figura 22 — Bruna Kim, projeto de livro, 2022; compensado de madeira, aço, gravação e corte a *laser*, transferência de imagem, gravura em metal.

⁵ A definição de livro *pop-up*, segundo o próprio edital de convocação é: “Livro que se distingue da forma convencional ao utilizar das estruturas do livro para criar desdobramentos tridimensionais por meio de mecanismos – girar, dobrar, puxar, esticar, etc – a partir da interação com o leitor. Também conhecido como livros móveis, é uma modalidade da literatura, do design e das artes visuais. Tanto pode ser único quanto múltiplo”.

As imagens de ilustração de anatomia eram históricas, pertencentes em sua maioria ao livro *Anatomy of the Human Body*, de 1858, de Henry Grey.

O edital promoveu encontros com outros contemplados e algumas mentorias com Liana Yuri Shimabukuro (especialista em engenharia de papel), Fabiola Notari (especialista em livros de artista) e Julian Campos (especialista em técnicas gráficas e bordado). Foram três meses pensando e fazendo escolhas para o livro, elegendo quais eram os elementos mais interessantes e como se apresentariam.



Figura 23 — Bruna Kim, *matéria*, 2023; dimensões 20x25x10cm; livro de artista; compensado de madeira, transferência de imagens, gravação a laser e ferragens.

O desenvolvimento do livro para o edital se deu em paralelo à leitura de um dos livros indicados na banca de qualificação desta dissertação, *O artífice*, de Richard Sennett. O autor discorre sobre a cultura material e o fazer artesanal.

Durante a leitura, apareceram diversas palavras que fui colhendo: labor, preensão, virtude, matéria. Essas palavras foram usadas em composição com imagens e dispositivos interativos para o livro de artista. As imagens que aparecem nele são de duas naturezas: mãos e braços empunhando ferramentas de dois amigos artesãos, um ferreiro e um marceneiro; ilustrações antigas colhidas de livros de anatomia. As imagens foram transferidas com uso de solvente, e as palavras foram gravadas a *laser*. O livro foi concebido com oito páginas de madeira, com capa e luva em madeira compensada (figuras 23 a 26).

O título do livro, *matéria*, se deu a partir da explicação de Flusser sobre a origem dessa palavra:

A palavra *matéria* surge da tentativa dos romanos de traduzir para o latim o termo grego *hylé*. Originalmente, *hylé* significa “madeira”, e a palavra *matéria* deve ter designado algo similar, o que nos sugere a palavra espanhola *madera*. No entanto, quando os gregos passaram a empregar a palavra *hylé*, não pensavam em madeira no sentido genérico do termo, mas referiam-se à madeira estocada nas oficinas dos carpinteiros (FLUSSER, 2007).

A madeira é o suporte do livro e, pelo formato não usual, se faz muito presente nele.

Esse livro trouxe uma mudança importante no meu trabalho: se antes eu estava olhando para os calibres como objetos de interesse, como ferramentas de apropriação, o olhar se desdobrou na observação direta das ferramentas, principalmente de marcenaria. Elas estavam aparecendo em ideias de gravuras mais recentes e no livro tornaram-se fundamentais. Esse desdobramento se deu em paralelo ao meu aprimoramento na marcenaria tradicional, em que, através de ferramentas manuais e técnicas tradicionais, aumentei meu repertório enquanto marceneira e educadora. Então, como uma demanda da prática artística e de meus ofícios, iniciou-se uma comunicação entre os meus fazeres.



Figura 24 — Bruna Kim, *matéria*, 2023; dimensões aberto 50x25x10cm; livro de artista.



Figura 25 — Bruna Kim, *matéria*, 2023; dimensões fechado 20x25x10cm; livro de artista.

Na segunda parte de *O artífice*, Richard Sennett discorre sobre a capacitação do artesão. Em uma das hipóteses para abordar o aprendizado, ele propõe: todas as habilidades têm início como práticas corporais: ao aprender, precisamos também apresentar ao corpo os novos movimentos. Após esse início, a imaginação tem uma função fundamental, tentando direcionar a habilidade corporal.

A primeira tese focaliza o conhecimento adquirido com a mão, através do toque e movimento. A tese sobre a imaginação começa explorando a linguagem que tenta direcionar e orientar a habilidade corporal. Essa linguagem funciona melhor quando é capaz de mostrar de maneira imaginosa como fazer alguma coisa (SENNETT, 2008).

Essa maneira de propor a imaginação enquanto guia do aprendizado do fazer manual, como uma peça fundamental, expressava muito como eu me sentia, pois sugere a existência de uma forte relação do trabalho manual com o pensamento.



Figura 26 — Bruna Kim, *matéria*, 2023; livro de artista.

A imagem de uma cabeça de perfil — que parece pensar, ou imaginar —

figurada junto com a palavra *imaginação* deram à última página do livro um encerramento que somou-se à hipótese de Sennett junto com minhas explorações.

A produção desse livro reuniu, além dos conhecimentos de marcenaria, a vontade de trabalhar com a madeira poeticamente. O caminho mais direto que ligaria os ofícios entre uma gravurista e marceneira seria a xilogravura. Porém na gravura eu me concentro na construção de imagem, e na marcenaria a construção é de objetos e móveis. Então essa experiência do livro em madeira inclinou-se para esse lado do objeto; ali a madeira foi suporte, foi um objeto.

2.3 Livros de artista em *gum print*

Durante a disciplina de Laboratório IV (AV204), realizada no primeiro semestre de 2022, com foco em livro de artista, ministrada pela professora doutora Luise Weiss e pela professora doutoranda Fabiana Grassano, a proposta de construir um livro de artista ou livro-objeto e apresentá-lo em vídeo resultou na produção de dois livros de artista.

Enquanto pensava sobre o que poderia ser o livro, uma imagem das mãos aparecia reincidentemente nos pensamentos. E, como meu processo de trabalho inicia com experimentações livres em ateliê, cheguei nesta impressão (figura 27):

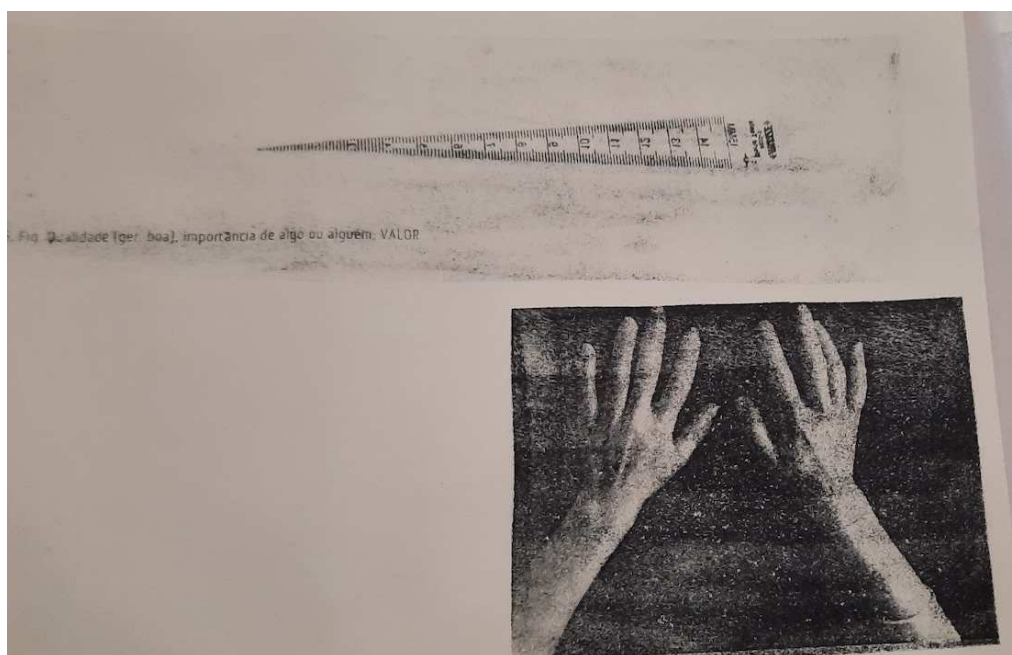


Figura 27 — Impressão experimental em *gum print* realizada em maio de 2022; 21 x 24 cm.

Coloquei a imagem de um calibre próximo à imagem das minhas mãos. Eu me encontrava em uma grande reflexão sobre como manipulo as coisas para construir com as mãos e também sobre o que eu construo. A impressão da figura 27 foi decisiva para o caminho que o livro tomou. As mãos sugerem a intenção de manipular o calibre acima delas. As proporções e a disposição das mãos junto com a proximidade da ponta do calibre pareciam sugerir visualmente, de alguma maneira, o que eu gosto nos calibres: a vontade de manipulá-los.

A partir daí realizei novas fotografias das mãos e novas combinações de *gum print* (figuras 28 e 29):



Figura 28 — Impressões de *gum print*.



Figura 29 — Matrizes de *gum print*.

O livro *ofícios* (figura 30) foi resultado de uma série de experimentações visuais que realizei com base nessas impressões, com mãos e calibres que tentam criar relações entre si.

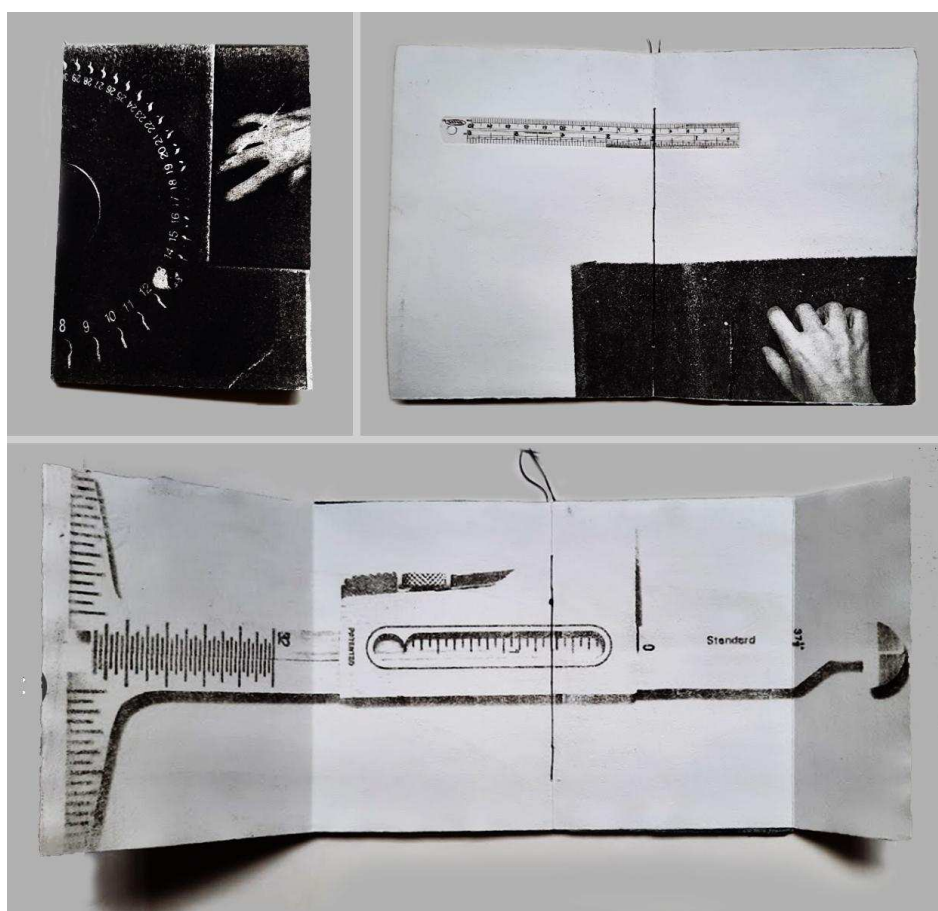


Figura 30 — Capa e páginas de *ofícios*; formato fechado: 19,5 x 14,5 cm; papel hahnemühle 230 g.

A montagem do livro parte de um planejamento prévio, mas aconteceram algumas escolhas que foram novas; foi comum eu perceber combinações de páginas que não havia planejado.

Ao finalizar o livro *ofícios*, muitas impressões boas haviam ficado de fora da montagem, principalmente por estarem impressas em outro tipo de papel. Porém, achei que poderia usá-las também. Então montei um segundo livro, intitulado *procura*, no qual experimentei silhuetas irregulares nas páginas (figura 31):

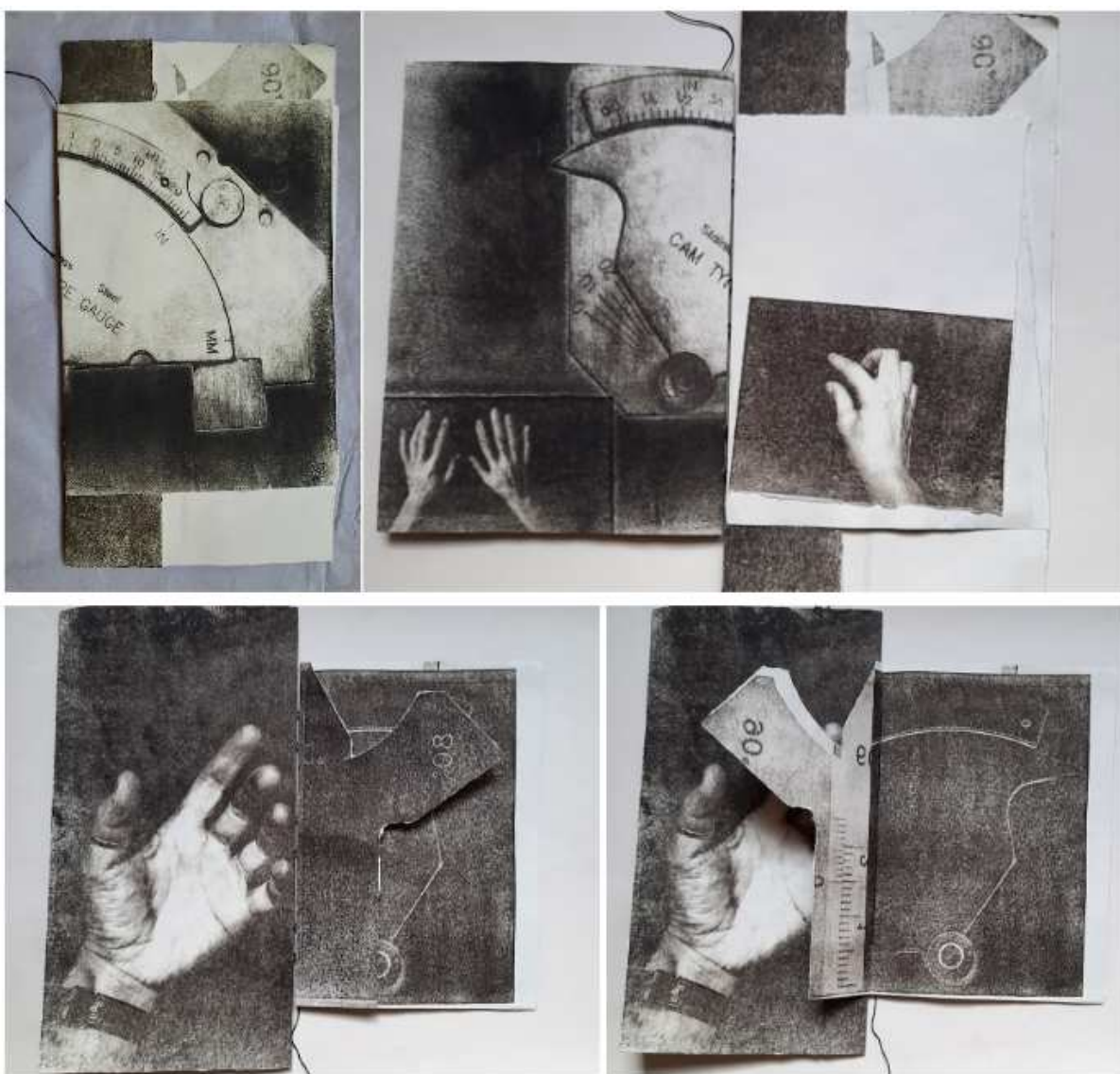


Figura 31 — Livro *procura*, 2022, capa e páginas selecionadas; formato fechado: 15 x 28 cm.

Como uma continuação da experimentação do livro *ofícios*, explorei as relações entre as imagens de mão e ferramentas usando *gum print*. Nesse

segundo livro, a experimentação de silhuetas e formatos de páginas diferentes entre si, assim como as combinações de páginas que estabeleciam relações entre mão e ferramentas através do movimento do folhear, foram resultados que me surpreenderam.

Ambos os livros foram costurados à mão.

Havia uma importância grande das mãos nesse trabalho, pois fotografei minhas próprias mãos e precisava pensar nas posições e na disposição dos dedos (como na figura 29). Fui percebendo durante esse processo o tamanho da importância que as mãos tinham para mim.

Ao apresentar o livro, achei oportuno o interesse pelas mãos reaparecer. Recordei que em 2019 havia feito o *gum print* reproduzido na figura 32 e que na época não havia dado prosseguimento às investigações, mas dialogava bastante com o que estava produzindo.



Figura 32 — Bruna Kim, sem título, 2019; *gum print* sobre o tecido.

2.4 As mãos

Esse interesse pelas mãos, que julgava ser recente, era antigo e havia

se manifestado em diferentes momentos. Lembrei que, em meus cadernos de desenhos, desde 2006, em muitas ocasiões havia desenhado minha própria mão. Tinha o costume de desenhar por observação e, às vezes, na falta de objeto — ou por gosto mesmo —, eu a observava, ora fazendo uma pose, ora segurando o caderno de desenho ou um lápis (figura 33).



Figura 33 — Desenhos diversos das minhas mãos, 2007-2022. Acervo pessoal.

Ao final da disciplina de Laboratório IV, entrei em contato com o ensaio “Elogio da Mão”, de Henri Focillon, e o texto “Uma nota sobre o ‘Elogio da mão’”, de Samuel Titan Jr. No ensaio, há uma extensa reflexão sobre a mão como protagonista do fazer e da criação; em diversos momentos, achei interessante quando havia a aproximação da mão com a ideia do tátil, do contato.

Ele (o artista) toca, apalpa, estima o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para nele prefigurar a forma, acaricia a casca de todas as coisas e é a partir da linguagem do tato que compõe a linguagem da visão [...]. Mas o vocabulário falado é menos rico que as impressões da mão, e é preciso mais de uma linguagem para que se traduzam seu número, sua diversidade de sua plenitude (FOCILLON, 1934).

Há um momento em que o tátil é descrito juntamente com o ato de mensurar:

A mão sabe que o objeto é habilitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra [...]. A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume,

densidade e peso não são fenômenos óticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ela o mede não com o olhar, mas com a mão e o com o passo. [...] A mão punha diante dos olhos a evidência de um número móvel, maior ou menor conforme os dedos se desdobrassem ou esticassem (FOCILLON, 1934).

As associações de Focillon por vezes fizeram sentido, e fui percebendo que há uma busca minha pelo tátil, pela manipulação; através da imagem das mãos, eu consigo simbolizar essa vontade.

3 GRAVURAS MAIS RECENTES, A MONOTIPIA E JIM DINE

A produção das gravuras seguiu com a observação de ferramentas manuais e imagens de mãos. O trabalho “compasso” (figura 34) mostra, na parte inferior direita, a mão de um marceneiro empunhando um compasso e, na parte superior à esquerda, um compasso solitário. Após a impressão desses dois *gum prints*, senti certa demanda pelo desenho. Para mim, o desenho representa uma ação direta das mãos do artista, e as mãos, trazidas pelas imagens escolhidas para os *gum prints*, pareciam pedir essa ação. Como um compasso constrói círculos, fiz uma matriz de alumínio; usando ponta seca, gravei círculos. A matriz foi impressa no centro da estampa:

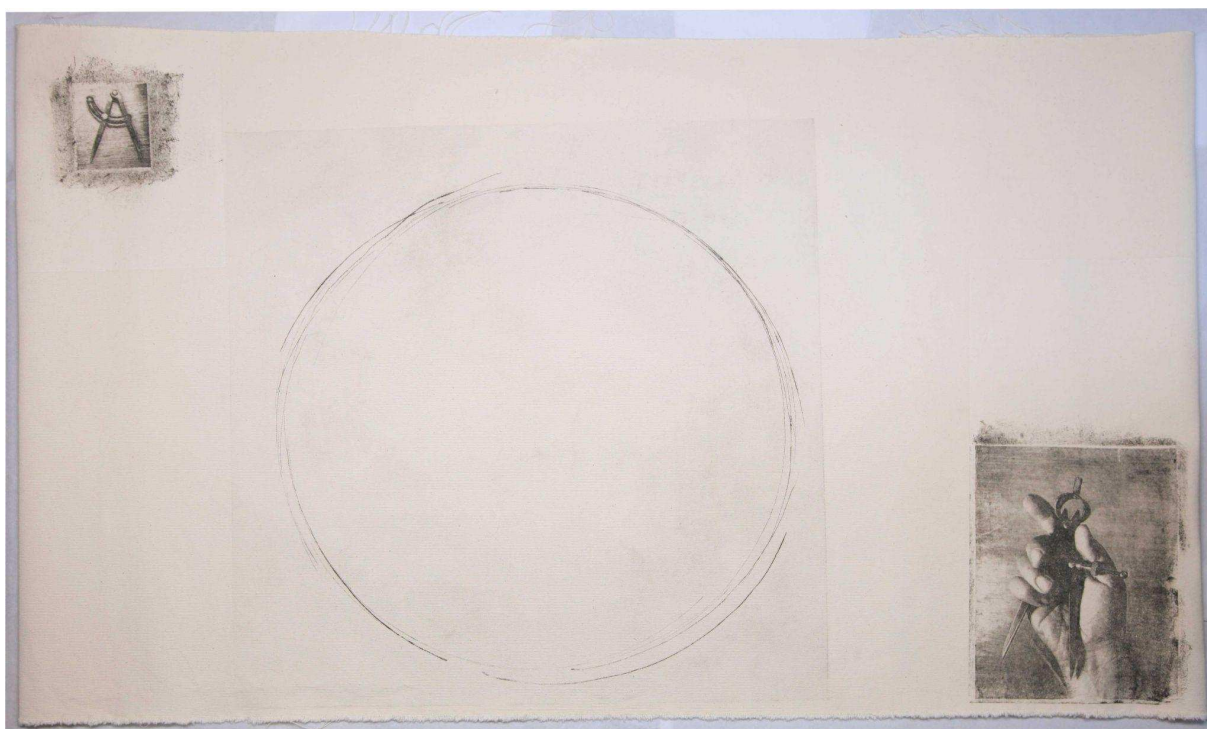


Figura 34 — Bruna Kim, “compasso”, 2024; 71x120cm; *gum print* e monotipia sobre lona.

O círculo não ficou contínuo, ele é feito de algumas linhas, o que deu um movimento interessante, como se fossem vários gestos (figura 35). E a relação da ferramenta e da marca gráfica ficou bem estabelecida.

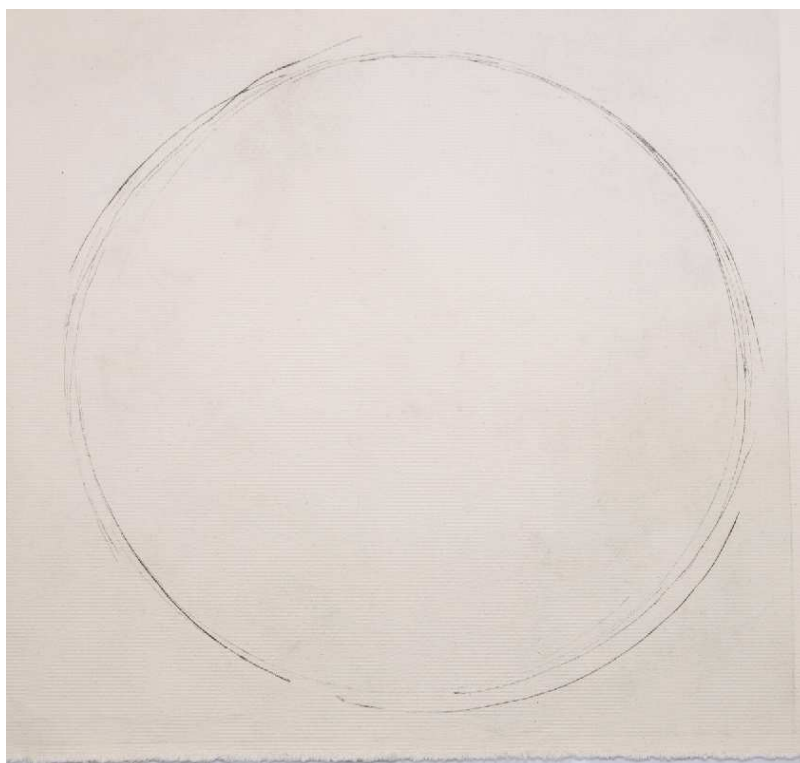


Figura 35 — Bruna Kim, detalhe da impressão em ponta seca de “compasso”, 2023.

Nesse ponto da produção, eu já havia chegado a resultados satisfatórios imprimindo em lona de algodão. Se bem que similar ao tecido em algodão cru que eu estava usando, a lona é mais grossa — o que não interferiu na captação de tinta — e se comportou como um bom suporte, por amassar menos e formar um corpo mais consistente para as gravuras.

Uma das mudanças que percebi nessa estampa foi que estava pensando já na ferramenta empunhada. Se nas primeiras estampas, no início da pesquisa, figuravam apenas as ferramentas de medição, e no decorrer da pesquisa me deparei com a importância das imagens das mãos, agora era como se essas duas fases finalmente se encontrassem. E se encontrassem dentro do meu imaginário também, pois nesse movimento pude ir retirando as separações que eu mesma colocava entre a gravura e a marcenaria.

3.1 A imagem como matéria

Ao praticar o *gum print* e refletir sobre a imprecisão, percebi que a estampa carregava em si um pouco do meu processo: ao olhar para a imprecisão,

eu estava olhando, na verdade, para a minha interferência manual sobre a imagem digital. A fotocópia recebe várias manipulações para tornar-se matriz (passamos, com as mãos, a goma arábica, depois entintamos com um rolinho de tinta e limpamos com um esponja celulósica molhada com água), e o resultado gráfico, o tal ruído, se não denotar as manipulações, ao menos dá vestígios delas.



Figura 36 — Impressão de *gum print*.

Um dos vestígios, por exemplo, na figura 36, é a borda em torno do retângulo no qual está a imagem da mão que segura o compasso. Essa borda é resultado do rolo de tinta, que optei por não limpar. Na figura 10 também é possível visualizar essa borda, na matriz e na impressão.

Olhar o *gum print* do ponto de vista da interferência manual foi interessante, pois foi como se eu estivesse tratando a imagem como matéria. Uma matéria que eu escolho, analiso e manipulo, desde a parte digital até o momento de colocar na mesa de impressão, e sigo construindo a estampa final. Como na madeira, onde escolho o pedaço a ser trabalhado, analisando suas propriedades, como os veios, a coloração, a densidade, a espécie, para então iniciar o trabalho a partir dali (medir, serrar, aplainar, entalhar) e construir o objeto final

Nas gravuras mais recentes, tenho utilizado menos a cor preta, como fazia nas primeiras gravuras, e caminhado mais para um tom de sépia escuro. Plasticamente, por contrastar menos com o fundo de lona, que tem cor de algodão cru, levemente amarelada, o sépia ficou bem incorporado ao fundo. E a gravura, pela cor característica de fotografias envelhecidas, traz uma sensação de que a imagem refere-se a um tempo passado. Eu gosto dessa dimensão de tempo; dialoga, de certa maneira, com meus ofícios, com o fato de eles terem origens antigas, e também com a ideia de um labor mais demorado (pausado paulatino moroso).

Ao mesmo tempo, pude encontrar tecnicamente no *gum print* elementos que o trazem para uma abordagem ampliada no campo da gravura: a possibilidade de trabalhar a imagem fotográfica, a flexibilidade do papel enquanto matéria para matriz, as possibilidades de composição na mesa de impressão (registro). São processos da gravura, tanto na realização da matriz como em ações posteriores a ela, que, ao serem observadas de uma perspectiva ampliada, abrem possibilidades de criação, expandindo o campo:

3.2 As monotipias

A estampa “cadeira” (figura 37) foi realizada durante o contato com Luís, um marceneiro que trabalhava em um projeto de cadeira. Registrei fotografias dele utilizando uma plaina de metal e olhei o projeto que ele seguia, com as informações de dimensões das pranchas e desenhos ilustrativos dos formatos das peças e montagem final. As imagens originaram os *gum prints* presentes na gravura. Não pude acompanhar o processo de Luís até o final, e por isso não vi a cadeira sendo

montada, mas fiquei imaginando como seria. Embora os projetos de marcenaria sejam comumente realizados objetivando a confecção de um mesmo modelo, cada peça é executada por uma pessoa, um artesão. E esse tipo de relação mais pessoal com os objetos artesanais alimenta minha imaginação; eu me proponho a imaginar as dificuldades e etapas dos processos. Então, a partir dessa imaginação, fiz uma monotipia, como se fosse a ilustração da cadeira final de Luís.

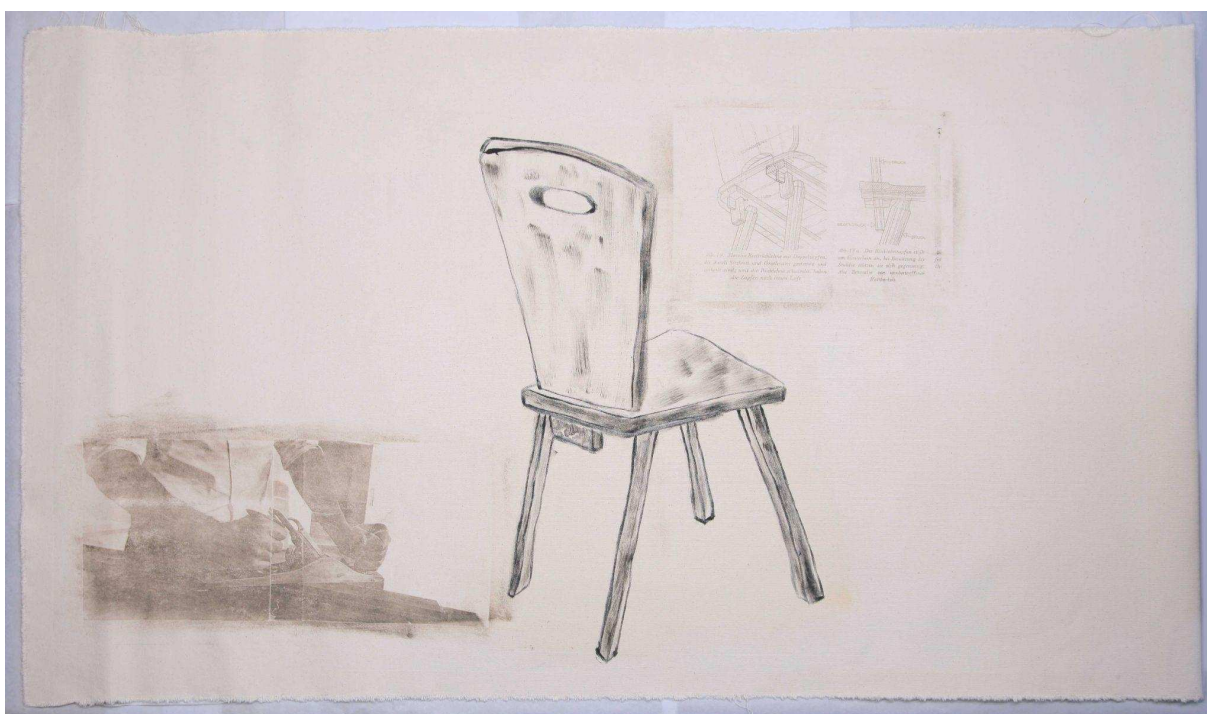


Figura 37 — “Cadeira”, 2024; dimensões 71x120cm; *gum print* e monotipia sobre lona.

Inicialmente, havia pensado em fazer uma ponta seca, como no círculo da gravura “compasso”, mas a figura de uma cadeira contém mais linhas do que uma forma abstrata como o círculo. Na ponta seca, a linha resultante é mais difusa, graças às rebarbas da gravação com a ferramenta de mesmo nome. Ao pensar na cadeira, desejava outro tipo de linha. E, ao optar pela monotipia, senti que conseguiria trazer a forma da cadeira de uma maneira interessante para a estampa.



Figura 38 — Detalhe de “cadeira”, 2024; *gum print* e monotipia sobre lona.

A técnica de monotipia que realizo é feita utilizando uma chapa de acrílico como suporte. Com a superfície limpa, uma camada uniforme de tinta transparente é aplicada com rolo de entintagem. Em cima dessa camada, utilizo um pincel com tinta para fazer o desenho. Dessa maneira, é possível acrescentar a uma gravura já impressa camadas e cores, e as pinceladas ganham uma resistência maior no momento de passar pela pressão dos cilindros, graças à camada de tinta transparente.



Figura 39 — Detalhe de “cadeira”, 2024; *gum print* e monotipia sobre lona.

Encontrei na monotipia, portanto, uma maneira de colocar em diálogo as imagens do *gum print*. Enquanto as imagens figuram mãos e ferramentas, a monotipia poderia trazer o objeto que se constrói. Ao aparecer na forma de traço, a estampa acrescenta um contraponto visual às imagens fotográficas do *gum print*.

Na gravura “cavelete” (figura 40), compõem-se imagens das minhas mãos segurando um serrote, um serrote solitário e o desenho do cavelete, feito com monotipia. Realizei essa gravura enquanto fazia um cavelete (figura 41) na marcenaria.



Figura 40 — Bruna Kim, “cavelete”, 2024; dimensões 82x125cm; *gum print* e monotipia sobre lona.



Figura 41 — Cavelete de madeira.



Figura 42 — Monotipia, detalhe de “caveleto”, 2024; *gum print* e monotipia sobre lona.

Percebi que em ambas as estampas a monotipia tomou um lugar central na imagem, tanto no tamanho quanto no posicionamento. Essa mudança fez os *gum prints* se tornarem elementos que se direcionam para a monotipia. Achei muito interessante ter criado essa hierarquia adicionando um elemento novo. Não apenas por trocar as hierarquias visuais, mas por realizar isso trazendo algo que vinha do desenho.

O desenho para mim sempre teve grande importância. Desenhar é uma comunicação dos pensamentos diretamente com a mão; é como se pudesse concretizar um pouco da imaginação. Como diz Arnaldo Battaglini:

O desenho habita a fronteira entre a ideia e a realidade. Imagem ou emoção construída por sinais gráficos, materializando noções de forma, peso, direção, luz e localização no espaço. Desenhar fica no limite entre o imaginar e o fazer, entre o pensamento e os sentidos (BATTAGLINI, 2019).

Durante o processo de realização dos *gum prints*, eu constantemente desejava trazer um pouco de desenho, mas não acontecia, tinha dificuldades de viabilizar uma maneira que fizesse sentido. Consegui me aproximar disso com a realização da ponta seca sobre alumínio (no trabalho “compasso”); e, ao realizar as monotipias, senti que tinha conseguido. Talvez a forma central que elas tomaram tenha relação com esse longo período de gestação.

3.3 Montagem dos trabalhos

Os trabalhos estão previstos para serem expostos na parede, suspensos pela parte superior. A montagem deverá ser feita em duas partes: nos tecidos, uma costura na parte superior envolverá uma barra de metal, que ficará oculta; na parede, será instalada uma peça com ímã, que atrairá o metal costurado, fixando o trabalho, de modo que a parte inferior fique suspensa.

O efeito desse modo de instalação na parede me interessa enquanto exposição de um tecido, permitindo a ele certo movimento e um aspecto de trabalho em andamento também.

3.4 Jim Dine

As litografias de Jim Dine, principalmente as do período de 1973 (figuras 40 e 41), trouxeram referências muito interessantes sobre a observação de ferramentas e sobre possibilidades gráficas. O avô de Dine, com quem ele conviveu durante a adolescência, possuía uma loja de ferramentas em Cincinnati, Estados Unidos.



Figura 40 — Jim Dine, “Nutmacker”, 1973; litografia colorida sobre papel, 75 x 73 cm. Acervo Tate.

A gravura considerada pelo próprio artista a precursora das “tool prints”⁶ foi “Pliers” (figura 42), onde ele desenvolveu um método de desenhar contornando a própria ferramenta e depois improvisando com *crayon* litográfico e outros recursos.

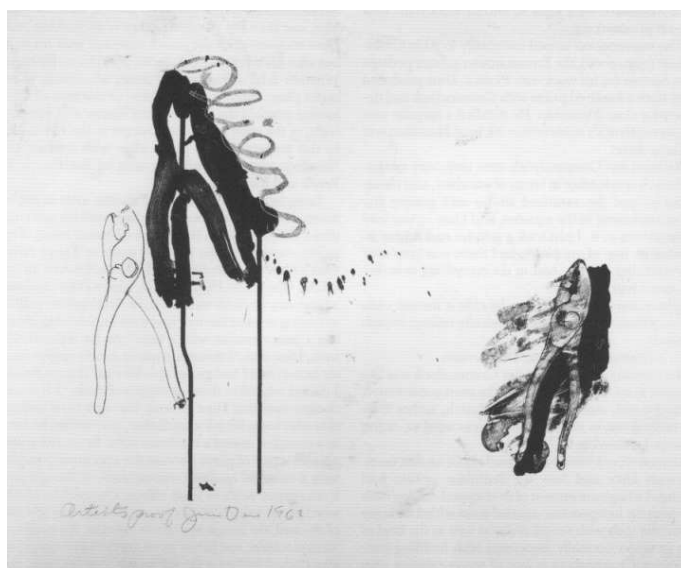


Figura 41 — Jim Dine, “Pliers”, 1962; litografia sobre papel, 45 x 75 cm.

⁶ Termo que se refere às litogravuras com a temática de ferramenta, usado por Paul Coldwell (2017) no artigo “Jim Dine:— printmaking and the tools of his trade”.

Ao iniciar o desenho na pedra contornando a própria ferramenta e ir aos poucos desprendendo-se dela, em busca de experimentações gráficas, o processo de Dine faz um trajeto muito interessante. Parece um tanto óbvio, mas para uma pessoa como eu, que trabalha com marcenaria e com gravura, ou seja, com a construção de objetos na marcenaria e com a construção de imagens na gravura, isso é muito importante, pois, além de ter a consciência sobre o que se está construindo, há uma relação direta e indireta sobre os processos construtivos.

Durante a prática da gravura, como citado anteriormente a partir de Marco Buti, o que se apresenta na impressão é surpreendente. É também indireto: a matriz não é o produto final. Ao passo que, na marcenaria, através do uso das ferramentas sobre a madeira, já é possível ver diretamente sobre a matéria a nossa ação. Então o processo de Dine descrito pareceu-me ser um elogio a essas duas práticas: iniciar objetivamente, de modo mais direto, sobre a representação da forma da ferramenta e depois desprender-se progressivamente, permitindo abertura para que os recursos gráficos admitidos pela pedra litográfica gerassem resultados poéticos e mais subjetivos; e, no fim, descobrir o resultado de tudo isso na impressão.

3.5 A mão e seus prolongamentos

Numa entrevista com Paul Coldwell, Jim Dine referiu-se às ferramentas como objetos de desejo (COLDWELL, 2013). O trabalho de Dine e essa fala me chamaram a atenção num momento em que eu me encontrava sensível ao tema das ferramentas manuais. Aos poucos fui percebendo que, embora meu percurso aconteça em dois ofícios diferentes (marcenaria e gravura), eu estava começando a construir ligações entre eles. As relações e reflexões entre ferramentas e mão estavam tão intrincadas no meu dia a dia que a marcenaria se fazia presente como imagem na gravura, e essas imagens me apresentavam olhares instigantes sobre a marcenaria (ou em ordem inversa).

O que eu vejo ao olhar as mãos e as ferramentas são possibilidades de criação. Como se as ferramentas fossem uma extensão da mão. De fato, criamos ferramentas que agregam força, posições e alcance que as mãos não têm. Esses

atributos novos carregam também uma nova sensibilidade: no meu cotidiano, com as ferramentas de marcenaria, tenho que aprender a sentir através delas. Com a plaina, ao aplainar, tenho que sentir como a madeira está respondendo ao corte da lâmina, se está emperrando, se está suave, se em algum momento os veios da madeira mudam o sentido. Ou sentir se a sola da plaina encosta corretamente na madeira.

Henri Focillon, em seu livro *Vida das formas*, aborda a relação entre mão e ferramenta de maneira similar:

Existe entre a mão e a ferramenta uma familiaridade humana. A sua harmonia é feita de trocas muito sutis e não pode ser definida pelo hábito. Essas trocas deixam perceber que, se a mão utiliza a ferramenta, se ela tem necessidade deste prolongamento de si mesma na matéria, a ferramenta é o que a mão faz (FOCILLON, 1983).

Essa percepção sobre a sensibilidade com a matéria é tão importante — e a venho construindo com minhas práticas em marcenaria e gravura — que procuro também transmitir aos alunos de marcenaria. Vejo que é de grande importância no aprendizado. Tal sensibilidade, cara aos dedos e às mãos, que só pode ser sentida no momento do fazer, vejo que traz aos iniciantes uma percepção muito direta entre as mãos, o corpo e o pensamento, possibilitando um aprendizado muito estimulante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício de organizar em pesquisa os processos, a prática e os trabalhos acrescentam profundidade a cada uma dessas ações. Porque ocorrem num tempo posterior (pelo menos a etapa mais elaborada), nos permitimos acessar nosso repertório de referências e pensamentos já construídos e também somos impelidos a buscar novas referências, leituras e práticas.

Durante os processos percorridos neste programa de pós-graduação, pude perceber crescimento em diversos aspectos:

- a) a percepção de quanto do meu percurso (minha passagem pela publicidade) estava presente nas minhas escolhas no campo da gravura;
- b) a reflexão mais aprofundada sobre a gravura, as experimentações e sobre o *gum print* enquanto técnica que propõe a gravura no campo ampliado;
- c) a oportunidade de observar e realizar trocas entre meus ofícios (a gravura e a marcenaria): inicialmente vistos como atividades totalmente separadas, paulatinamente pude tecer ligações entre elas e trazer para minhas estampas um pouco dos processos de marcenaria;
- d) o contato com os textos de Richard Sennett e Henri Focillon, e também de Flusser, foi importante para refletir sobre o pensar e o fazer.

Este último tópico, aliás, a percepção forte sobre a ligação direta entre fazer e pensar, foi um raciocínio que me acompanhou durante minhas atividades no último ano. A citação inicial de Ann Shaffer sobre William Hayter, de o aspecto mecânico ser inseparável da arte, é extremamente pontual. Uma parte dessa pertinência vem justamente da separação entre pensar e fazer permear nosso contexto e enraizar uma grande desvalorização do artesão e de seus saberes, enquanto ocorre uma grande valorização de tecnologias recentes, aparelhos digitais e planos mais abstratos do agir (contexto com o qual tive pequeno contato). Os textos de Vilém Flusser se aproximaram muito desse contexto há mais de três décadas, quando a

tecnologia conhecida havia alcançado o nível de velocidade e processamento de dados que existe atualmente.

O convívio durante as disciplinas no Instituto de Artes da Unicamp foi fundamental. O ambiente de trocas entre professores-artistas-pesquisadores e estudantes-artistas-pesquisadores foi de grande importância à pesquisa, sendo essencial para aumentar meu repertório teórico e prático.

Houve também uma constante reflexão sobre fazer gravura hoje. Além de observar o caráter experimental que é inerente à própria história da gravura, a realização de estampas com técnicas mais contemporâneas também gera o questionamento sobre o — tão laborioso — fazer gravura atualmente. O que se provou bastante pertinente para mim, visto que as imagens geradas no ateliê de gravura ainda permanecem graficamente únicas, justamente por serem resultado de processos específicos.

Escolher o *gum print* como técnica mostrou-se também pertinente. Encontrei, em seu processo, aspectos que o colocam como técnica experimental repleta de possibilidades ao se pensar na gravura enquanto campo ampliado, não apenas pelo resultado gráfico, mas pelas possibilidades de interferência na matriz e na mesa de impressão.

Durante conversas com outros artistas e gravuristas, percebi que, apesar de o *gum print* não ser uma técnica recente, muitas pessoas não a conheciam; assim, eles me solicitaram as instruções sobre a técnica. Como a presente pesquisa se propõe a contribuir na construção do conhecimento na área e como não há, segundo levantamento atual, um material em português ensinando o *gum print*, escrevi um pequeno guia (ver apêndice) mostrando a técnica na forma como ela funciona da melhor maneira na minha prática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATTAGLINI, Arnaldo. Fronteira como território. *In*: DERDYK, Edith. *Disegno. Disegno. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2019.

BUTI, Marco. A gravação como processo de pensamento. *In*: BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 15-17.

COLDWELL, Paul. Jim Dine: printmaking and the tools of his trade. *Print Quarterly*, [S. l.], v. 33, n. 2, p. 177-188, 2017.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

GIORGETTI, Chiara. La stampa d'arte contemporanea: le idee e i progetti, i metodi e i sistemi. *Quaderni di grafica*, Milão, n. 1, p. 6-7, nov. 2014.

RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. *In*: KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000. p. 226-253.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SHAFER, Ann. O Atelier 17 e seu fundador. *In*: TOLEDO, Carolina Rossetti de; MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BROWNLEE, Peter John (org.). *Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

VAN DER LINDEN, Fons. *Manuale delle tecniche grafiche*. Milão: Longanesi, 1992.

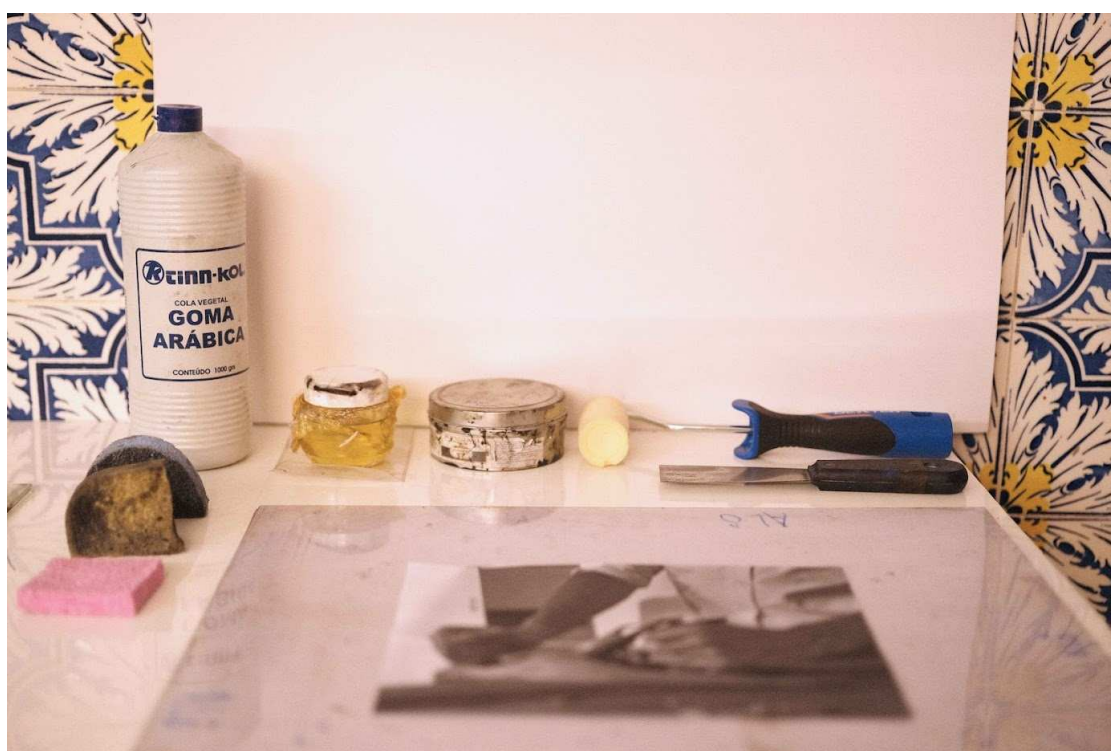
VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 1, p. 88-100, 2014.

APÊNDICE I - INSTRUÇÕES PARA O GUM PRINT

Embora não seja uma técnica desconhecida, há poucos materiais ensinando a fazer a transferência de imagem pelo gum print em português. O princípio da técnica é o mesmo da litografia, na qual há uma repulsão entre água e gordura.

Aqui apresento a maneira como eu realizo a técnica.

1. Materiais



materiais

Goma arábica, óleo de linhaça, tinta gráfica ou tinta para gravura, esponja celulósica, rolo de espuma para pintura, espátula para manejo da tinta, folha de acetato (ou pvc semi rígido) do tamanho ou maior do que a fotocópia, um recipiente com água, e um recipiente vazio para armazenar a água da limpeza, fotocópia a toner preto e branca com a imagem a ser transferida.

2. Sobre a fotocópia

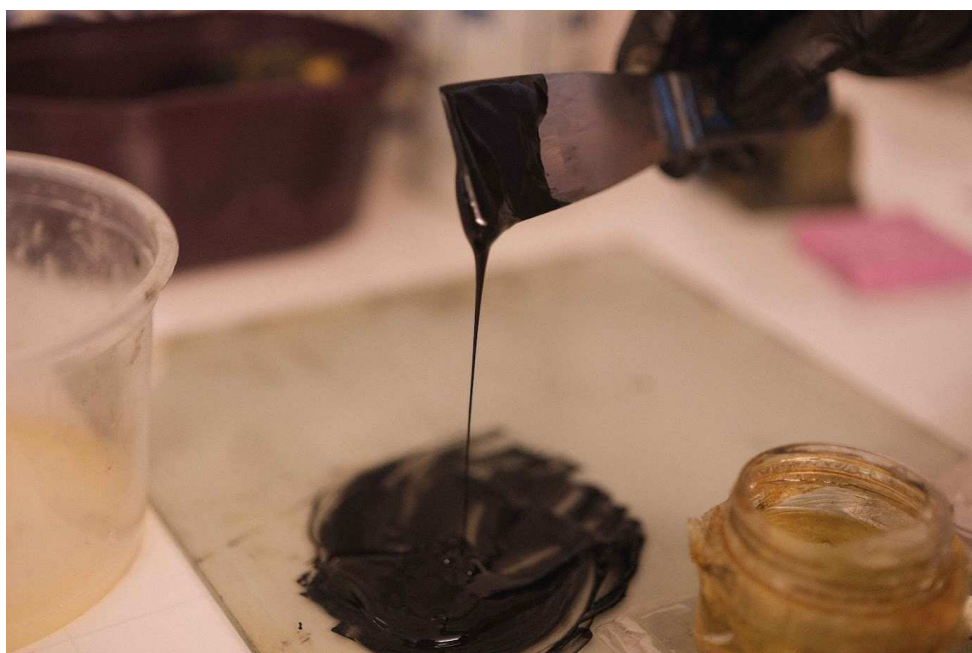
A fotocópia deve ser impressa em uma máquina que usa toner gorduroso preto, não podendo ser provenientes de impressoras jato de tinta ou toner colorido.

Como é uma impressão, o resultado será espelhado, portanto a fotocópia deverá estar com a imagem espelhada, principalmente se houver texto. Recomendo aumentar o contraste da imagem se houverem muitos tons de cinza.

3. Preparo da tinta

Antes de preparar a fotocópia, devemos preparar a tinta. A técnica pede que a fotocópia esteja molhada e engomada, e devemos deixá-la sempre úmida. Então o preparo da tinta vem antes para evitar esse tempo de secagem.

Acrescentamos o óleo de linhaça, numa proporção pequena, iniciando 1 parte de óleo para 10 partes de tinta. A textura da tinta deverá ficar bem fluida, como na imagem a seguir.



ponto da tinta

Caso não fique fluida, continue adicionando gotas aos poucos e misturando até chegar nesse ponto. Tanto a tinta gráfica como a tinta para gravura funcionam, embora os resultados fiquem um pouco diferentes. Não recomendo acrescentar transparente na tinta.

4. Preparo da matriz

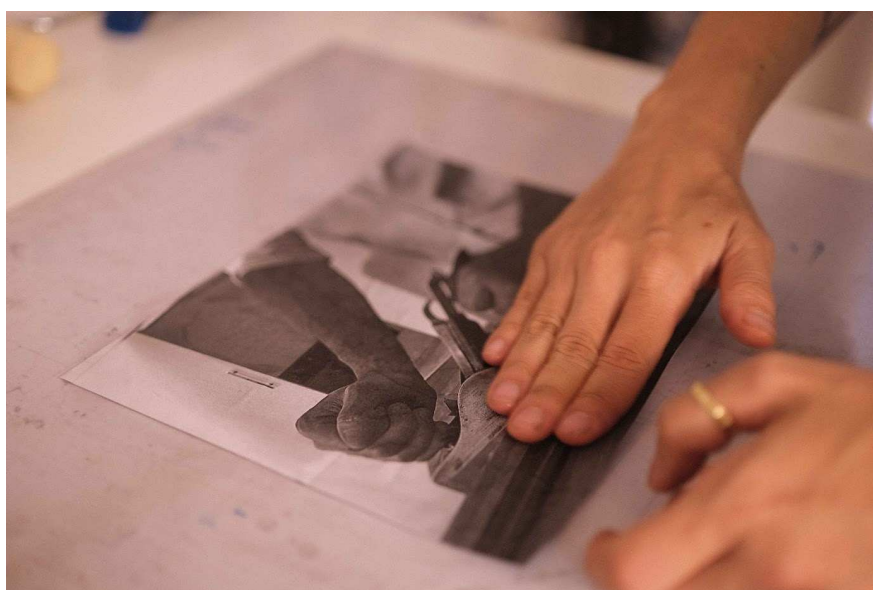
Apoiar a fotocópia sobre uma placa de acetato (ou alguma superfície com certa rigidez, como uma capa plástica usada em encadernação). Como trata-se de

uma matriz de papel que será umedecida constantemente, esse suporte auxilia na resistência do papel e no deslocamento da mesa de entintagem até a prensa.

Aqui vale um parêntesis: no verso da fotocópia é comum a aplicação de goma laca, para ajudar na resistência do papel perante a umidade. Aplica-se com um pincel e aguarda-se a secagem por alguns minutos. Na minha prática eu não realizo esta etapa, pois não encontrei muitos ganhos e em alguns casos o álcool presente na goma laca gerou alguma reação com o toner, o que me incomodou. Eu não faço muitas cópias da mesma matriz, isso também colaborou por não optar por esta etapa.

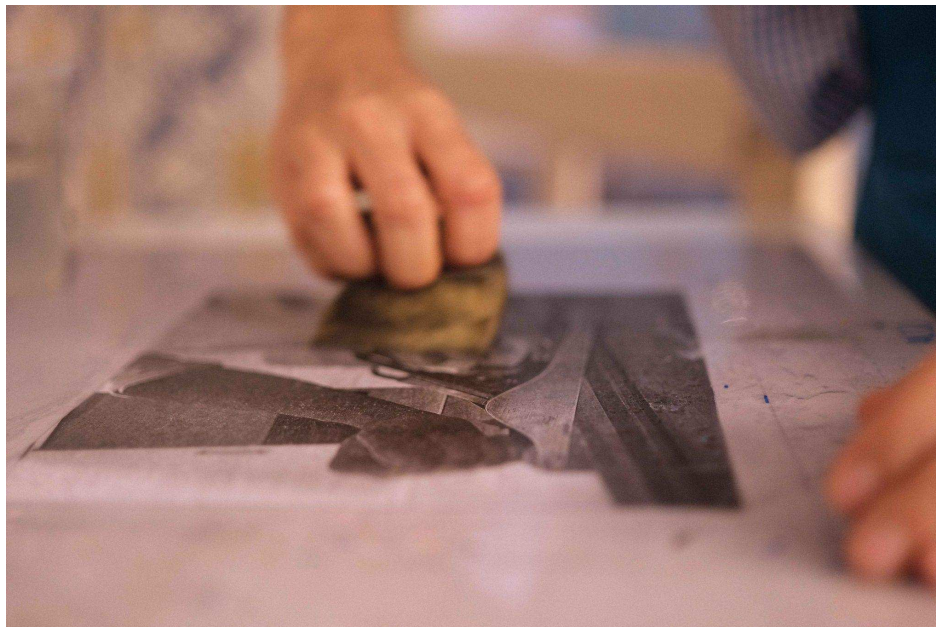
Deve-se ter à mão duas porções de gomas arábicas: uma porção pura (uma colher de sopa é suficiente, apenas usada no início do trabalho) e uma porção diluída (cerca de 300ml em diante, considerando uma fotocópia tamanho A4). A diluída deve ser preparada com cerca de um terço de água, misturando com pincel ou colher.

Aplicar no verso da fotocópia um pouco da goma arábica pura, e posicioná-la no acetato, com este verso engomado para baixo, de forma que a goma irá ajudar a fotocópia a grudar no acetato. Na frente da fotocópia aplica-se pela primeira vez a goma arábica diluída, espalhando com as mãos, e “massageando” a imagem como um todo. O intuito desta etapa é fazer com que a goma impermeabilize as áreas em branco.



aplicando a goma arábica diluída

Após essa aplicação, passar uma esponja celulósica úmida para retirar o excesso (recomenda-se deixar imersa na água, e neste momento retirar da água, apertar um pouco para tirar excesso de água e realizar a limpeza).

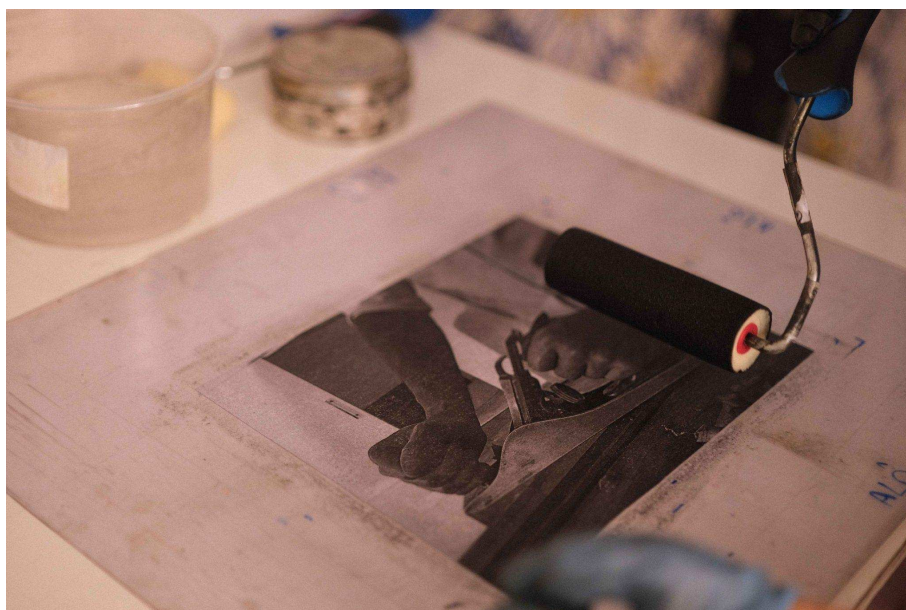


limpeza da goma arábica com a esponja

Ao realizar esta limpeza, retiramos das áreas onde há toner um excesso de goma arábica, e as área em branco absorvem a goma e não reterão tinta.

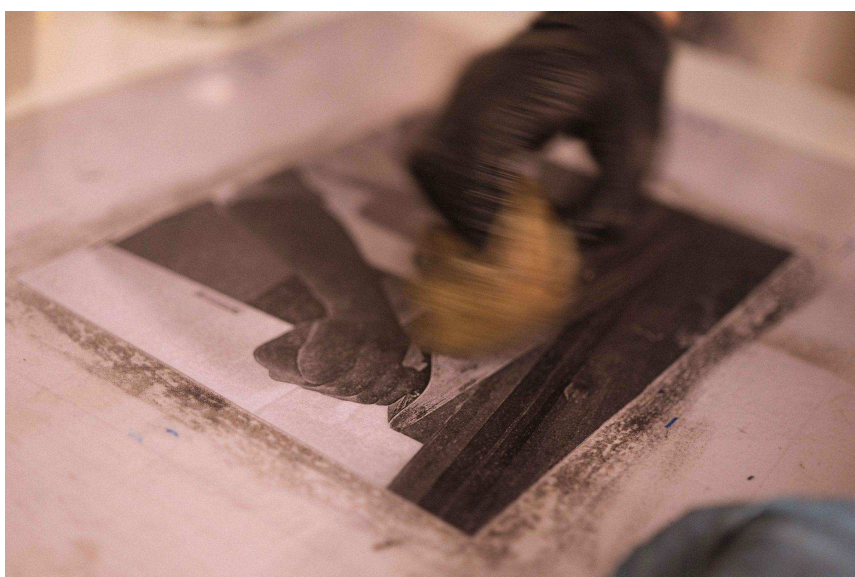
5. Entintagem e limpeza

Após a aplicação da goma, entintar a fotocópia com rolinho de espuma para pintura. Esse rolinho é mais adequado por ser mais leve, o que danifica menos o papel. Como a tinta também é fluída, a espuma deposita-a com mais leveza sobre a imagem. É uma entintagem leve sobre a imagem toda.



entintagem

Em seguida limpar a imagem com a esponja celulósica úmida, a fim de retirar tinta das áreas em branco da imagem.



limpeza com a esponja

A limpeza é bem similar ao processo da litografia: com a esponja úmida, passa-se sobre a imagem e depois espreme-se no recipiente de água usada. Antes de tornar a limpar, encharcar a esponja com água do recipiente de água limpa.

6. Esponjas

A função da esponja umedecida é realizar a limpeza do excesso de tinta nas áreas brancas. Nessas áreas, a tinta não deveria estar depositada, porém o rolinho acaba depositando superficialmente.

Deixar a esponja sempre no recipiente com água limpa, ou numa superfície livre de tinta. Ao usar para limpeza da goma ou matriz, encharcar na água limpa e espremer o excesso no recipiente da água da limpeza. Este procedimento mantém a esponja limpa de gordura da tinta e dilui a goma arábica.

7. O acetato

Após a entintagem, levar a fotocópia até a mesa de impressão, sobre o mesmo acetato usado até este momento ou sobre um acetato mais livre de tinta (o rolo de pincel deixa marcas), pois o papel pode rasgar facilmente. Outra função do acetato é aumentar a espessura da fotocópia, o que ajuda na passagem pela prensa.

8. Impressão na prensa calcográfica

A goma arábica é um tipo de cola líquida, então sempre que for imprimir na prensa, sobrepor sobre a impressão de 4 a 6 camadas de papel de seda, para evitar que uma quantidade grande de goma atinja o feltro.



colocando seda no verso do papel sobre a matriz

Passar na prensa com a pressão ajustada, aproximadamente, para uma matriz de espessura equivalente ao do acetato (eu costumo usar uma espessura de 0.7mm pois é a mais fácil de encontrar para adquirir).

A primeira impressão tende a sair mais fraca, recomendo imprimir num papel mais simples ou mesmo no papel seda.

Após a passagem na prensa calcográfica, repetir o processo desde a goma: passar goma arábica diluída - retirar excesso - entintar - tirar excesso com esponja celulósica - levar para mesa e imprimir.



impressão no tecido



impressão no tecido

Observações da prática:

- a textura do rolinho pode aparecer na imagem, quanto mais fina a espuma, menos fica aparente;
- é possível entintar com cores diferentes de duas maneiras: ou em matrizes diferentes, passando uma cor de cada vez, ou na mesma matriz, observando que a chance de contaminação entre as áreas é grande;
- é possível imprimir em papel e tecido, ambos umedecidos previamente.