

Gordura. Questões sobre cópia e original *

António Sena ^a

1. É habitual começar um texto mais ou menos programático e/ou especulativo, intencional mas não abertamente vocacionado para a originalidade, com a expressão da dificuldade de definição dos conceitos que são a sua área e a sua pretensão. Este texto, fazendo-se pretensioso, coloca a questão de forma inversa. Parte de ideias vagas, da credibilidade de um senso comum de que, evidentemente, o autor julga reconhecer e fazer parte — e, portanto, não verbalizável — para uma hipotética indefinição primordial. Regride. Porque a sua ambição é anterior à comunicabilidade. Como se fosse possível recolocar o momento em que as palavras como «fotografia», «desenho» e «luz» ainda não existiam ou tivessem sido pronunciadas.

Assim, não se espere uma conclusão esclarecedora mas, pelo contrário, aceite-se um resultado muito mais surpreendente — o de ficar quase tudo na mesma, a inalterabilidade activa expressa apenas numa felicidade ou infelicidade difícil de detectar; numa satisfação ou insatisfação silenciosa sem, sequer, «se dar por isso» a não ser que estamos a ouvir ou a ler isto e, por tal, a não fazer outra coisa «em seu lugar».

(Estamos confortavelmente instalados numa posição posterior à realidade. Utilizando as palavras recorremos ao evitável subterfúgio de modelar o mundo e de recusar o que lhes escapa. Em particular, esta coisa inadmissível — ironia minha? — de falar sobre o que dizemos e fazemos. E repare-se na consequente condenação moral do «dizer por dizer» ou do «dito por não dito»).

2. É completamente escusado e ineficaz discutir as fronteiras entre desenho e fotografia como, aliás, entre quaisquer outras coisas pela simples razão de que tal provém da nossa incapacidade de nomear (designar) estados de transição, limites elásticos e penetrantes, onde afluem configurações previamente designadas/diferenciadas (Maneirismo/Barroco, Orgânico/Inorgânico, Sólido/Líquido, etc. — no fundo, tudo o que combinações binárias julgam resolver e, afinal, são apenas uma solução simplista, porque linguística, da realidade), para as quais não encontramos as qualidades/propriedades eficazes (Vivo/Não Vivo, p. ex.) ou as operações (de medida, p. ex.) adequadas para um sempre regressado amálgama — «sentimental» — de experimentação, confrontação e transformação (artes/artesanatos/estéticas).

3. Tenho duas grandes obsessões materiais (substanciais):

- a) os colóides
- b) as gorduras

Sobre os colóides e da importância de se definir o «conceito» de *colagem* não se trata aqui e é objecto de um texto inédito. Quanto à *gordura*, este texto é um

indício. Nada mais. Acho que, através do estudo destas duas «substâncias», é possível reescrever o mundo. Julgo deterem os segredos dos interstícios da natureza e da sensibilidade. Admito, no entanto, que as palavras possam vir a tornar-se inoperantes. Mas isto não deve impedir a reformulação dos conceitos com que habitualmente defrontamos a realidade.



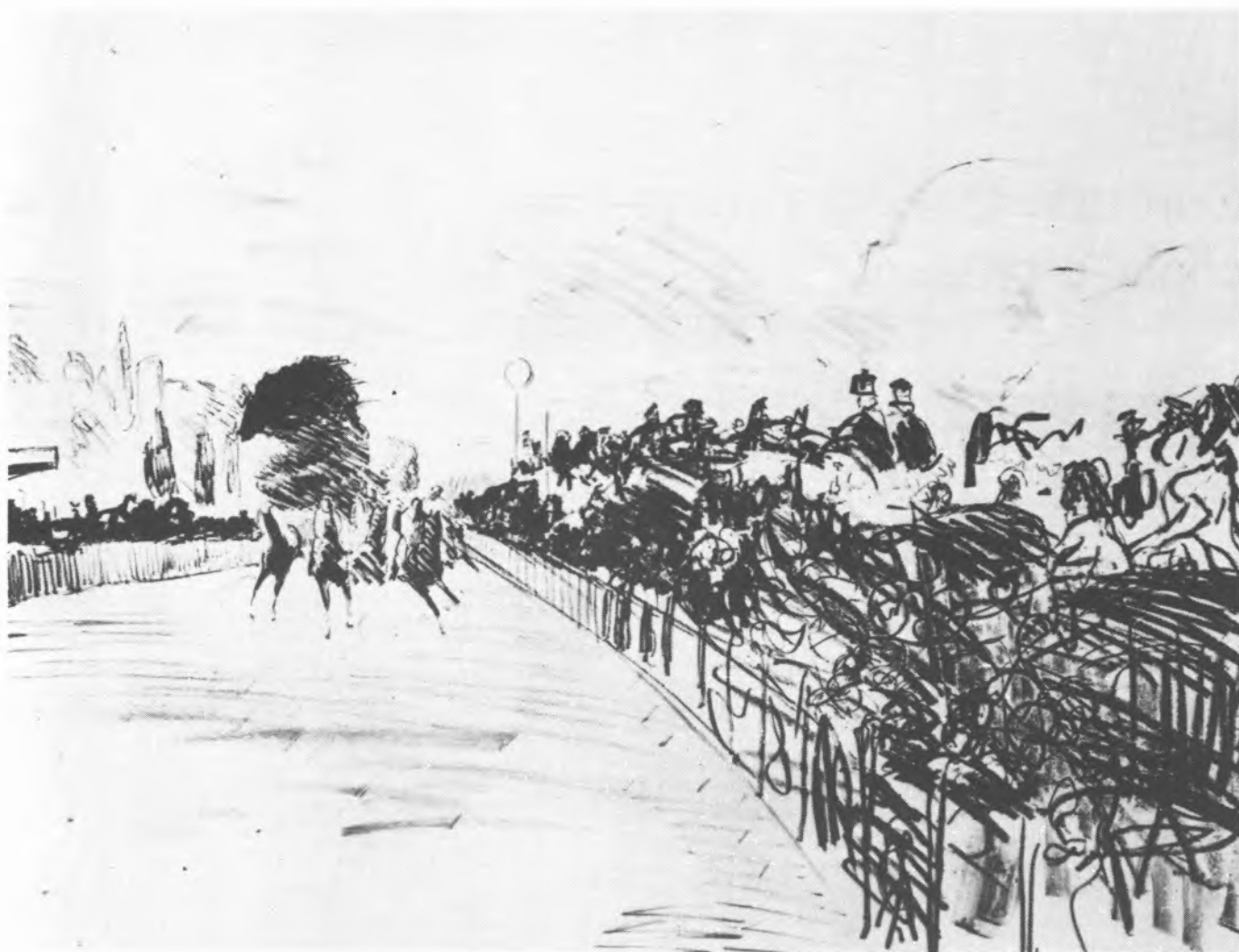
Talbot, *O terraço de Lacock Abbey*, calotipo, 1835

4. Gosto de desenhar, fotografar, escrever e registar sons. Apercebi-me com alguma surpresa das origens materialmente afins da fotografia, do desenho e das suas reproduções.

Conté inventa os «seus» lápis (1795) para resolver a falta da excelente grafite britânica que, com o Bloqueio Continental, se tinha tornado praticamente inacessível. Utilizou uma argila e, pouco tempo depois, uma cera e uma gordura que permitiu o uso de pigmentos diversos, de menor qualidade mas mais baratos, comprimidos em cilindros no interior de outros, de madeira. Assim, mantinha-se a grande agilidade do *desenho* e, sobretudo, abria caminhos mais vastos, ainda hoje por desvendar, ao permitir o risco de arriscar territórios tão diferentes, dos mais inacreditáveis papéis ao inefável vidro. Os riscos e as manchas de Seurat são indissociáveis dos seus papéis.

* Este texto é uma versão desenvolvida de uma comunicação apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian em Novembro de 1985.

^a Assistente de Estética da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa; co-responsável pela Associação Éter/Vale Tudo menos Tirar Olhos.



Manet, *As corridas*, litografia, 1864/67 (?)

Senefelder descobre e desenvolve a técnica da litografia (1798), baseada fundamentalmente numa matriz desenhada com lápis gorduroso na superfície de um calcário e possibilitando a sua transferência por combinação das propriedades da gordura e da pedra — adsorção. Assim se fazia a *reprodução quase ilimitada do desenho inicial*, com as suas «imperfeições», já não corrigidas por esmerados mas entediados gravadores, e confundindo *cópia e original manual*. As nuvens de Corot distinguem-se das nuvens de Millet.

Niépce, habitual mas erradamente reconhecido como inventor da fotografia, começou por ser litógrafo e procurou na *heliografia* a combinação da gravura e da já conhecida câmara obscura. No entanto, pela sua correspondência, crê-se que chegou a uma prova «fotográfica» (1816) em papel e a terá enviado a seu irmão Claude. Lamentavelmente extraviada, é possível que já tivesse estado, e ainda ande, nas mãos de algum de nós porque não foi devidamente fixada. De qualquer forma, Niépce lastimava-se na carta de que *o que era escuro estava claro e o que era claro estava escuro*, sem ter percebido alguma vez de que tinha à sua frente o negativo fotográfico, ou seja, o referente da fotografia por excelência. Por um lado, vinha basear a tradição de que a maioria dos fotógrafos são estúpidos ou têm a vocação, também estúpida, de mártires e, por outro, deixando para a posteridade um objecto «errado» — uma heliografia que mais não é do que uma

gravura betuminosa obtida com luz —, iniciava a incerteza e confusão futuras entre *cópia e original real*. Talbot, porque também, como Niépce, não sabia desenhar, procurou na câmara obscura e nas propriedades fotoquímicas da prata a solução para as suas incapacidades gráficas. Não só produz um *negativo* (1835), também da sua janela, como o fixa. Graças ao auxílio do seu amigo astrónomo J. Herschel, começa a utilizar o hipossulfito de sódio como fixador (1839). Mas o mais interessante de tudo isto é que a gordura, outra vez, vem solucionar o problema da conversão do negativo em *positivo* através do seu humedecimento e consequente transparência. É, aliás, a gordura que dá uma dimensão táctil e, desde logo, estética (porque sinestésica) à fotografia. Discutem-se e escolhem-se papéis porque os positivos (calotípicos) revelam o esqueleto do negativo. Uma árvore «fotografada» é igual às suas folhas mais a textura da folha do papel *sensível*.

J. Herschel é o proponente de quase todas as inovações técnicas de Talbot; é, também, o enunciador original das designações de «fotografia» e «positivo/negativo» (1938/39) para aquele processo tão sedutor e, por isso mesmo, embaraçoso. A ele, apenas por razões metodológicas, deveríamos reconhecer a paternidade *conceptual* fotográfica. (Quero precisar que atribuo a realização *material* da fotografia, na sua forma canónica, a Woodbury, 1864, por razões que em lugar oportuno explicarei). Por várias razões, entre as quais, o seu des-



Seurat, *Relvado*, desenho, c. 1882

dém pela própria fotografia — achava que a sua «descoberta» e o seu desenvolvimento eram tão esperados e óbvios que lhe deveria ocupar o mínimo de tempo — e a combinação engenhosa de um matemático, um astrónomo e um químico, só justificam a credibilidade cega e desatenta, e a indecisão futuras do nosso relacionamento escalar com a fotografia, do micro ao macro-universo. A pulga (1860) e o eclipse do Sol (1861) de Paric desestabilizaram definitivamente a nossa já insegura posição no Universo e a sua assimetria.

A gordura determinou ou acentuou as diferentes passagens da rudeza do desenho (ponto de aço) e da sua inacessibilidade (grafite britânica) para a sua definitiva agilidade e subtileza (lápiz Conté); para a reprodução furiosa ou desenfreada e a confusão inquietante entre original manual e cópia (Senefelder); para a reprodução entre original real e cópia (Niépce); em por enquanto finalmente, para a reversibilidade tonal, ou seja, para a tão rica convulsão entre cópias e perfeição, entre belo e sublime (Talbot/Herschel).

A gordura é escorregadia e lubrificante, ela coloca-se nos interstícios da realidade com que nos habituámos a conviver — será melhor dizer connomear. Os céus de Talbot, Manet e Seurat são distintos e, ao distinguirem-se, questionam o céu como modelo — será que a 1.^a cópia é, sempre, uma cópia imperfeita da sua ausência?

5. Não é possível desenvolver e aprofundar aqui as

contribuições técnicas e as repercussões estéticas posteriores da gordura no desenho e na fotografia. Limito-me a enumerar alguns processos onde intervêm: pigmentos e azeite, tintas de óleos, lápis de ceras, pastéis de óleo, tintas de esmalte, tinta e lápis litográfico, Calotipo/Papel Salgado, Heliografia, Platina e Palladium, óleo e Bromóleo, Processo Fizeau, Photogravure e Rotogravura de Klić, Colotipo de Poitevin, etc. — no Desenho, na Litografia, na Fotografia e na Fotocerâmica através de Luz.

Por espanto e coerência (correndo o risco de autodesilusão) acrescento a inutilidade daquilo que acabei de dizer. Tenho, por outro lado, a noção de que estou a fazer/dizer algo completamente desactualizado dentro de pouco tempo.

A fraqueza da constatação e da justificação verbal é um postulado da grandeza do «projecto intermediário» da realidade e da capacidade de a pensar.

Não tenho palavras para dizer. Mas terei dito?

Uma biografia possível para a GORDURA na fotografia, no desenho e na luz.

Niépce, Isidore, *Histoire de la Découverte improprement nommée daguerréotypie*, Astier, Paris, 1841.

Jay, Paul, *Niépce, premiers outils, premiers résultats*, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, 1978.

Niépce, Joseph Nicéphore, *Correspondances 1825-1829*, Pavillon de la Photographie, Rouen, 1973.

Buckland, Gail, *Fox Talbot/The Invention of Photography*, Godine, New York, 1980.

Talbot, William H. Fox, *The Pencil of Nature*, Da Capo, New York, 1969 (reedição do original de 1844).
 Gernsheim, Helmut, *The Origins of Photography*, Thames and Hudson, London, 1982.
 Newhall, Beaumont, *Latent Image*, University of New Mexico, 1983.
 Crawford, William, *The Keepers of Light*, Morgan & Morgan, New York, 1979.
 Gilardi, Ando, *Creatività e informazione fotografica*, in *Grafica e Imagine*, Einaudi, Torino, 1980.
 Pirenne, H., *Optics, Painting and Photography*. Cambridge University Press, London, 1970.
 Mella, Federico Arborio, *Sulla Strada della Fotografia*, Feltrinelli, Milano, 1976.
 Watrous, James, *The Craft of Old Master Drawings*, Wisconsin Press, Madison, 1957.
 Marks, Claude, *From the Sketchbooks of the Great Artists*, Hart-Davis, London, 1972.
 Mendelowitz, Daniel M., *Drawing*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1967.
 «On Drawing an Object». Richard Wollheim, 1965, in *Aesthetics*, edited by Harold Osborne, Oxford Univ., London, 1972.
 Rose, Bernice, *Drawing Now*, Museum of Modern Art, New York, 1976.
 Hullmandel, C., *The Art of Drawing on Stone*, London, 1824.
 Senefelder, Alois, *A Complete Course in Lithography*, London, 1819.

Brunner, Felix, *A Handbook of Graphic Reproduction Processes*, Arthur Niggli Teufenn, Suíça, 1962.
 Ivins, William M., *Notes on Prints*, MIT Press, New York, 1969.
 Ivins, William M., *How Prints Look*, Museum of Modern Art, New York, 1943.
 Ivins, William M., *Image impresa y conocimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
 Jussim, Estelle, *Visual Communication and the Graphic Arts*, Browker Comp., New York, 1983.
 «L'Oeuvre d'Art a L'Ère de sa reproductivité Technique», Walter Benjamin, in *L'Homme, le langage et la Culture*, Gonthier, Paris.
 Boas, Franz, *Primitive Art*, reed. Dover, New York.
 Panofsky, Erwin, *IDEA*, reed. francesa Gallimard, 1983.
 Wittgenstein, Ludwig, *Blue and Brown Books*, Oxford University Press, London, 1958.
 Kubler, George, *The Shape of Time*, Yale University Press, 1962.
 Leroi-Gourhan, André, *O Gesto e a Palavra, 2 - Memórias e ritmos*, ed. port. Edições 70, Lisboa, 1983.
 Maitte, Bernard, *La Lumière*, Seuil, Paris, 1981.
 Broglie, Louis de, *Matière et Lumière*, Albin Michel, Paris, 1937.
 Lewkowitsch, J., *The Chemical Technology of Oils, Fats and Waxes* (3 vols) MacMillan, London, 1922-38.
 Brusatin, Manlio, *Histoire des Couleurs*, ed. Flammarion, Paris, 1986 (1983).



SOPOEQUIP

PRODUTOS E EQUIPAMENTOS PARA A INDÚSTRIA E LABORATÓRIOS LDA

DINAMISMO - QUALIDADE

SERVIÇO

ESCOLHA - EFICIÊNCIA

*PEÇA-NOS A LISTA DAS NOSSAS REPRESENTADAS
 ALGUMA LHE INTERESSARÁ!*

Estamos à distância do seu telefone...

QUINTA DA PIEDADE, LOTE 12 - 1.º
 TEL. (01) 259 44 62 - 259 46 15

2625 PÓVOA ST.ª IRIA
 TELEX 43926 DISO-P