

GRAVURA CONTEMPORÂNEA: PERCURSOS E FRONTEIRAS ENTRE MEIOS CONVENCIONAIS E MEIOS DE REPRODUÇÃO GRÁFICA

Lurdi Blauth,
Feevale,
Novo Hamburgo, RS

RESUMO:

Este artigo propõe algumas discussões no campo da gravura contemporânea, abordando a interface dos meios convencionais e de suas transformações devido às possibilidades de reprodução atuais. Essas transformações geram aproximações e inversões conceituais que podem ser detectadas em obras gráficas de alguns artistas apresentados neste estudo. Abordam-se questões oriundas das produções gráficas da série denominada *Ardósia*, cujos processos e procedimentos operatórios remetem a articulação de ritmos entre continuidades e descontinuidades.

Palavras-chave: gravura, ritmo, repetição, processo de criação.

ABSTRACT:

*This article proposes some discussions in the contemporary engraving field, approaching the conventional means interface and its transformations due to the present reproduction possibilities. These transformations generate conceptual closeness and inversions that can be detected in some artists graphical works presented in this study. Matters that come from the graphic production of the series *Ardósia*, whose processes and operational procedures allude to the rhythms between continuity and discontinuity, are treated herein.*

Key words: engraving, rhythm, repetition, creation process.

O nosso cotidiano é impregnado por uma multiplicidade de imagens contendo inúmeras informações que se modificam simultaneamente a todo instante. Nesse cenário, a arte contemporânea, ao mesmo tempo em que se fragmenta em múltiplos caminhos, também reflete essas transformações e inquietações por meio de diferentes manifestações estéticas. E, na gravura contemporânea observamos que essas mudanças aceleradas também são absorvidas, incorporando os meios tecnológicos de reprodução aos procedimentos convencionais.

Ao mesmo tempo, encontramos obras que se contrapõem à poluição visual, optando pela economia expressiva com ações mínimas que revelam marcas e grafismos

entre presenças e ausências, cuja gestualidade orgânica pode ser configurada na intensidade dos elementos gráficos. De um modo geral, a gravura atual se flexibiliza e vai de encontro com outros meios de expressão, desde a inclusão dos meios específicos até a utilização do computador. Nesse percurso, a gravura confronta-se com múltiplas inversões e transformações das regras e conseqüentemente dos conceitos.

Marcel Duchamp, por exemplo, na sua autopublicação *Boite en valise* (1941), desafia os meios tradicionais do fazer gravura para focar a questão da obra na era da reprodução mecânica. Esta obra para o artista é um museu portátil que contém a sua produção artística em miniatura. Os desenhos e as pinturas são reproduzidas em fotografia e, também pequenas esculturas são embaladas e colocadas dentro de uma caixa para serem transportadas. Nesse procedimento, podemos pensar sobre a produção da obra única e, ao mesmo tempo em que são sinalizadas novas possibilidades reprodutivas, provocando novas discussões sobre os meios que envolvem a impressão, duplicação, reprodução (Fig. 1).



Fig. 1 Marcel Duchamp. *Boite-en-Valise*. 1941.
 Caixa contendo várias imagens reproduzidas sobre diversos suportes e objetos.
 Caixa 40 x 40 x 10 cm.

A partir dos anos 90, a gravura contemporânea, aborda diferentes fenômenos, atitudes artísticas, individualidades, técnicas, culturas e tradições, em suas diversas dimensões. Os procedimentos e os processos muitas vezes se entrelaçam: de um

lado, a técnica, o tamanho e o suporte, e de outro, o imaginário, os conceitos, os programas, ou mesmo a negação das normas. Em alguns momentos apresentam-se questões que buscam as inversões, onde a técnica torna-se conceito e as idéias são os meios representados pelas ações e gestos gráficos do artista.

Mencionamos, por exemplo, a série *Epizeuxis* (Fig.2), de Monica Mansur (Rio de Janeiro), na qual são discutidas as possibilidades de uma imagem original ser criada a partir da noção de reprodutibilidade. A artista comenta: “na medida em que inseri espelhos nas instalações, pude ver os reflexos de infinitas repetições, e, ao mesmo tempo múltiplas transformações nestas mesmas repetições” (In: RAPP, 1996, p.50). Essas imagens impressas se rebatem e se reproduzem infinitamente sobre os espelhos questionando a idéia de cópia, a reprodutibilidade, a repetição e a multiplicação, cujos conceitos fazem parte do fazer criativo contemporâneo, uma vez que, “a imagem no mundo de hoje não é mais aurática, sagrada, única” (PRAIA, 1996, p.50).



Fig. 2 Mônica Mansur. *Série Epizeuxis*. 1996
Caixa de madeira, espelhos, gravura em metal s/ papel, cobre, jornal.
130 x 130 x 55 cm

As obras gráficas contemporâneas, portanto, sinalizam diversos meios e caminhos utilizados pelos artistas, o que nos leva a indagar sobre essas fronteiras e limites entre a função original da gravura e a incorporação dessas constantes transformações. Afinal, o que ainda configura a natureza gráfica de uma gravura? Para Pernoud (2003, p.31), “uma gravura, é o conjunto de um processo, no qual é preciso entender por obra gravada a expressão desse processo e não seu resultado”. Essa presença da natureza gráfica pode ser encontrada nas placas de

cobre de Pierre Soulages, por exemplo. Para este artista, os meios técnicos da gravura em metal, a água forte tem implícito, “o termo processo – processo controlado, mas que coloca provisoriamente a intervenção manual em suspensão em proveito do fenômeno químico onde a ação do gravador é confiada ao princípio ativo do ácido” (Fig.3).



Fig. 3 Pierre Soulages. *Eau-Forte XIV*. 1980. 26 x 38 cm – 56 x 56 cm.

Notamos que, a obra gráfica de Soulages é perpassada pelo confronto do vazio e do cheio, pelo tempo da matriz e pelo tempo do papel. A matriz se configura como um objeto gravado, e, a imagem é deliberada desse objeto no momento em que é impressa sobre o papel. O branco do papel dá-se a ver, e a gravura se faz centro: “centro forte, presente e que faz a folha inteira reagir, obrigando o vazio a se materializar, o branco tornar-se luz” (PERNOUD, 2003, p.39). O papel não é um simples suporte, mas parte integrante, ou seja: “ali onde tem os buracos gravados nas placas de cobre, o papel na sua matéria vive sua vida de papel, transforma-se em contraste” (Idem, p. 54).

Já, nas imagens gravadas de Evandro Carlos Jardim (Fig.4), as placas de metal sofrem intervenções gradativas a partir de uma imagem básica gravada na matriz, acrescentando sempre novos elementos, depois de cada impressão, no intuito de buscar a unicidade da imagem pela seqüência de imagens impressas. Canton (2000, p. 31), observa sobre o meio gráfico escolhido por Jardim:

Materializada em traços, riscos e ranhuras, a técnica do metal presta-se perfeitamente a uma obra baseada em anotações, em que as matrizes se reciclam em renovadas paisagens. Jardim abre suas matrizes, como quem abre um diário de memórias que é constantemente revisto, reescrito, resignificado. Uma vez aberta a matriz será manipulada para sempre, em suas múltiplas possibilidades de gerar novos discursos. [...] Para o artista, a matriz da gravura é um depósito de memória, constantemente questionada em busca de uma verdade mutável na percepção gradual do tempo.

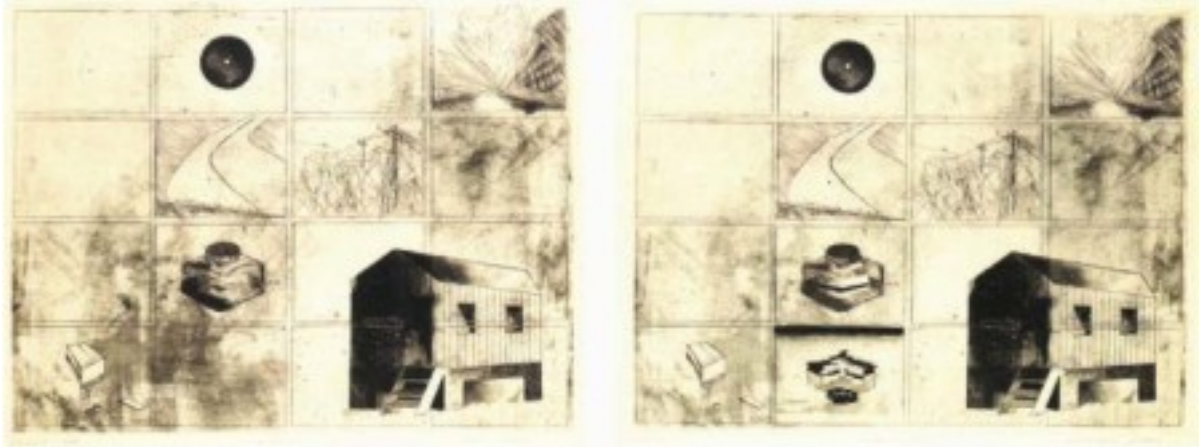


Fig. 4 Evandro Carlos Jardim. 1988. *Série Figuras Jacentes*. Água forte. 50 x 66 cm.

Essas transformações gradativas das imagens gráficas de Jardim envolvem procedimentos específicos e uma maneira particular de fazer e utilizar os seus diferentes meios. As gravuras deste artista nos remetem à esse campo fronteiriço, dialogando simultaneamente com os meios originais oriundos da história da gravura, bem como evocam a transgressão dos seus limites entre cópia única e a reprodução.

A gravura contemporânea, portanto, é um campo aberto com múltiplas possibilidades de resignificar gestos diretos e ações indiretas, articulando a matéria em suas diferentes materialidades. Essa intervenção na matéria também é tratada na obra gráfica de Laurita Salles. Fabris (1997, p. 9) observa:

Uma poética que concebe a arte como uma ação agressiva e transformadora e que, por isso mesmo, não teme em transgredir as regras tradicionais do *métier* para dar livre vazão a um impulso modelador, do qual a matéria sai plasmada, apesar de todas as violências às quais é submetida.

No trabalho gráfico de Salles (Fig.5) percebemos esse diálogo constante entre o gesto que estrutura e desestrutura a ação, propondo a transformação da matéria. As imagens são permeadas pela necessidade da artista de dominar o metal, que é uma matéria inerte, dura e rígida, buscando em suas estruturas internas uma outra

densidade matérica, e assim agregar novos significados *ao gesto primordial do gravador*. Sobre o seu trabalho Fabris (idem, p. 10) coloca:

Por entre os cortes, as fendas, as cicatrizes, as feridas que, à primeira vista, parecem do domínio exclusivo da matéria, insinua-se uma espacialidade feita de subdivisões sutis das quais emanam aquela cor e aquela luz que sublinham as diferenças entre uma e outra zona de tensão. Tensão psicológica e gestual, mas ao mesmo tempo, impregnada por um desejo de estruturar o informe, de impor à matéria uma qualidade que a diferencie da inércia inicial, que faça dela uma forma.



Fig. 5 Laurita Salles. *Série Matéria Fendida*. 1994. Água forte e carborundum. 40 x 50 cm.

Nestas intermediações entre as especificidades técnicas mais originais e o processo do fazer criativo, a artista instaura uma outra espacialidade, cujas marcas e grafias pulsam entre as densidades dos pretos e das áreas vazias das imagens.

Nessa perspectiva, a escolha de determinados meios e materiais ocasionam questionamentos inerentes as suas materialidades, repercutindo na visualidade da obra. A artista argentina Matilde Marin (Fig. 6), por exemplo, busca objetos da natureza para confrontá-los com problemas inerentes aos meios da gravura, descartando as suas possibilidades reprodutivas: “Eu sempre acreditei que a gravura era um tipo de dispositivo com outras possibilidades. Nunca entendi a gravura encerrada na técnica. No entanto, é necessário conhecê-la” (1996, p. 14). Em algumas obras, Marin sobrepõe meios originais de gravação de matriz com objetos coletados e gravados pela natureza, conforme analisa Anaya (1996, p. 10),

[...] Faz da gravura um campo de texturas, de grafismos, de escrituras, a desconstrói ou a converte em objeto tridimensional; a estampa resulta, muitas vezes, ser o lugar de fragmentos de cerâmicas provenientes de

algumas antigas culturas americanas. [...] A isso opõe uma técnica não projetada que consiste em tomar e utilizar os meios gráficos de maneira heterodoxa, mesclando-os com objetos que fazem parte do seu contexto cultural. Em alguns aspectos recorda a técnica que Lévi Strauss – no campo da antropologia – denominou de bricolage: a do homem primitivo que vive de seus achados e colheitas.



Fig. 6 Matilde Marin. *Rastros*. 1993.

Por outro lado, a presença de marcas e de cortes que provocam aberturas na matéria, composta pelas placas de metal, é afirmada em obras que assinalam um percurso inverso das convenções do *fazer gravura*. Esse fazer gráfico é transgredido pelos artistas e, a obra pode ser a própria matriz, trazendo à superfície, sulcos e marcas oriundas de um processo de vivenciado, como podemos observar na obra gráfica de Claudio Mubarac. Para o artista, “a gravura não deve ser vista apenas como um procedimento, mas como uma matriz, um caminho para o conhecimento da arte”.

Em diversos trabalhos Mubarac opta pela monotipia (cópia única) e nesse caso, como não tem matriz, suprime a condição de multiplicar a imagem. Nesse meio, as regras da linguagem gráfica de reprodução de imagens idênticas são questionadas através de outras possibilidades de criar imagens, isto é, pelo espelhamento e pela inversão, o que lhe permite repetir grafias, marcas, entre outras qualidades materiais que são características intrínsecas da gravura. Ao mesmo tempo, o artista busca,

segundo Chiarelli (1996, p. 139), “a identificação do próprio corpo com o corpo da gráfica”, criando “objetos que são matrizes em potencial, não mais estampas que remetem à forma da chapa de metal”. Nessa série, Mubarac imprime sobre placas de chumbo, com folhas de ouro e prata, traços de ponta seca, transformando as imagens em objetos tridimensionais (Fig. 7).



Fig. 7 Cláudio Mubarac. *S/T*. 1995.
 Verniz mole, buril e ponta seca sobre chumbo e ouro. 28 x 21 cm.

Portanto, a gravura modifica, gradativamente, os seus procedimentos inalteráveis de elaboração da matriz, impressão e reprodução. Percebemos que as operações se transformam, gerando outras possibilidades de provocar contatos entre os meios e, de certa maneira, tratar cada imagem impressa como um original. As fronteiras são esgarçadas, invertem-se conceitos entre a idéia de reprodução e a impressão única, entre a repetição ou mesmo a sua impossibilidade, entre meios convencionais e meios de reprodução atuais, ampliando o campo de discussões da produção gráfica contemporânea.

MARCAS E GRAFIAS:

CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES DO MEU PROCESSO CRIATIVO

No meu percurso artístico atual com a gravura, aproprio-me de meios digitais para capturar imagens em pedras de ardósia, cujas superfícies configuram marcas e grafias gravadas pela ação milenar do tempo. Estes trabalhos, denominados com a série *Ardósia*, envolvem um longo processo, cujo fazer é desdobrado em diversas etapas: a utilização da fotografia digital, a transferência e manipulação no computador, a impressão sobre uma lamina transparente, a gravação em negativo numa tela de serigrafia, a transposição para uma placa de metal, que é gravada em ácido e depois impressa sobre papel.

Indago-me: porque criar imagens que precisam passar por um longo percurso, cujo resultado final evidencia certo preciosismo de uma impressão convencional? Posso afirmar que, nesse movimento de vai e vem do fazer, desencadeiam-se procedimentos que originam acasos que se convertem em permanências nas imagens. E, entre ausências e presenças, entre densidades e levezas, articulam-se os ritmos que pulsam entre continuidades e descontinuidades (Figs. 8, 9).



Nestes trabalhos, os movimentos alternados e constantes se distinguem nos gestos que ora capturam, ora se deixam capturar pela gravação das placas de metal no ácido. Nesses espaços intervalares desvelam-se marcas e grafias entre ações diretas e indiretas, que não se configuram apenas na repetição regular de

elementos, mas pela constatação de um movimento contínuo e descontínuo. Estas diferentes (re) ações me permitem devanear sobre a idéia das fronteiras e delimitações entre a passagem do tempo e a permanência de algo que se configura numa duração.

Nesse processo, o que permanece e o que dura? Para Bachelard (1994, p. 8), “apenas aquilo que tem razões para recomeçar [...] toda duração verdadeira é essencialmente polimorfa [...] a ação real do tempo reclama a riqueza das coincidências, a sintonia dos esforços rítmicos”. Todavia, a noção de duração é complexa, já que engloba diversos níveis de significações e ordenações, continuidades e descontinuidades.

Partindo do pressuposto de Bachelard, “o que dura mais é aquilo que recomeça melhor”, podemos entender a noção de ritmo. A duração é a confirmação do mesmo, da repetição e do eterno retorno do mesmo, por isso a continuidade. Na duração se configura a primeira forma do movimento e também é a forma estática do ritmo. Os ritmos plásticos podem ser interpretados como, “a formação de uma forma, uma forma não acabada, não definida, não fixa, mas uma forma em processo de nascer, de pulsar, de tornar-se” (BELIC, 2002, p.14).

Esse pulsar da forma constituído como um estado permanente de inacabamento pode ser detectado nos meus trabalhos da série *Ardósia*. Percebe-se que os elementos gráficos de marcas e grafias, ora criam adensamentos nas profundidades dos pretos, ora provocam tensões nos espaços vazios da imagem. São presenças que se fixam como uma duração no suporte do papel, ao mesmo tempo em que fragmentos, manchas e grafismos flutuam em um constante *de vir*. Podemos dizer que, neste constante recomeçar entre o ir e o vir, entre o fazer e desfazer configura-se o ritmo, que é fundamental para a criação das diferenças nas imagens da minha produção gráfica atual.



Fig. 9 *Série Ardósia*. 2010 . Água forte e água tinta – módulos de 40 x 40 cm

Para Belic (2002, p.145), é a noção de ritmo espaço-temporal que organiza as formas e a faz pulsar no espaço plástico, pois nenhuma forma é fixa e eterna, assim como as regras tem uma duração limitada. Tudo está em constante movimento e renascimento e toda forma se cria e se destrói para criar outra forma. Neste sentido, “a duração se mostra um ser ao mesmo tempo idêntico e cambiante, um ser que se transforma no *tornar-se*” (p.27). Ou seja, a duração constitui-se como a base para a compreensão da forma inicial de todo o ritmo.

Nos desenhos da artista francesa Pierrette Bloch (1928), encontramos exemplos sobre questões que envolvem o movimento de variações e repetições rítmicas. A artista explora formas de minúsculos pontos e manchas sobre a superfície do papel, criando grafismos e sutis tonalidades entre ritmos orgânicos que se repetem e se desdobram quase ao infinito. (Fig. 10)

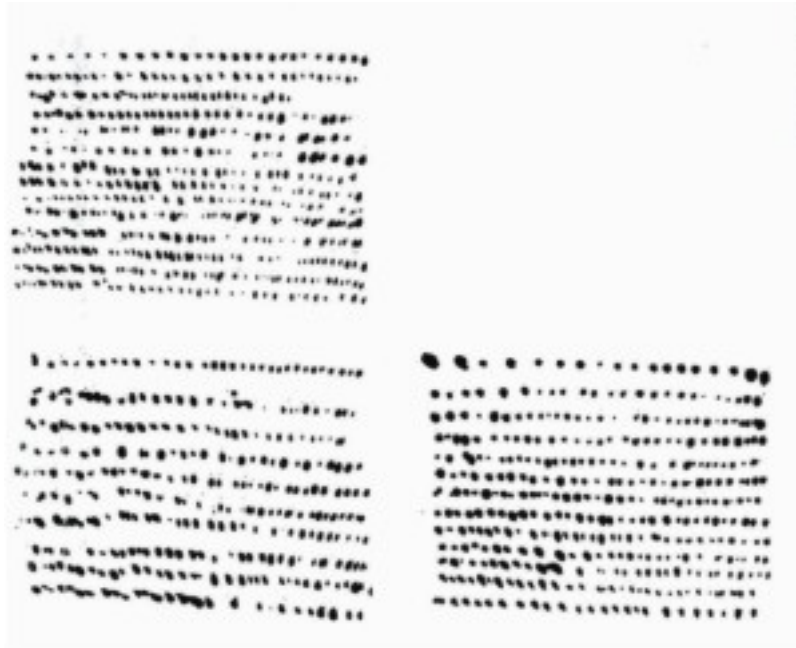


Fig. 10 Pierrette Bloch. S/T. 2001. Desenho com tinta sobre papel.

Como podemos observar, estes desenhos não são executados de forma regular, mas por gestos tensos e rápidos, num processo evolutivo e repetitivo. Os elementos gráficos são pontos construídos e reconstruídos por uma densidade de grafismos emaranhados que se repetem sobre si mesmos. Ao mesmo tempo, os gestos elementares e indecifráveis evocam através dessa rede de linhas e pontos, uma escritura enigmática, lenta, concentrada e repetitiva entre os espaços mínimos das áreas brancas do papel. Nesse movimento de Bloch percebemos o que Deleuze (1988, p. 49), denomina de *princípio original positivo da repetição*, pois a unicidade de cada gesto desencadeia sempre o próximo, numa repetição de elementos que se cristalizam entre os espaços intervalares do tempo.

Para Deleuze a repetição é um “processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isto só será conjurado no efeito total” (1988 e, p. 49). E, nesse constante movimento, entendemos que o processo de criação é um percurso dinâmico, um estado de uma incessante formação em busca da forma.

Nesse trânsito, entre marcas e grafias que ora investigo configuram-se as repetições rítmicas entre continuidades e discontinuidades e, no momento em que encontrarem a uma certa estabilidade em suas diferenças, elas se concretizam nas diversas imagens impressas.

Referências

- ANAYA, Jorge López. *Matilde Marin. Incisiones & fragmentos*. Santiago do Chile: Fernando Arce, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A Dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.
- BELIC, Milija. *Apologie du rythme*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira – um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. In: *CLAUDIO MUBARAC*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- CLAUDIO MUBARAC*. Catálogo da Exposição realizada de 11 de setembro a 10 de outubro de 1999. Fundação Casa de Rui Barbosa – Ministério da Cultura e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FABRIS, Annateresa. *Laurita Salles - Uma poética da matéria*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PERNOUD, Emmanuel. *Le basculement du cuivre – Soulages graveur, un moment d'histoire*. In: SOULAGES. L'oeuvre imprimé. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2003.
- PRAIA, Janda Gitirana. G. in: RAPP, M. WINOGRAD, M. (org.) *MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM: MMC*. Rio de Janeiro, 1996.

Lurdi Blauth

(Montenegro/RS). E-mail: lurdi@uol.com.br / lurdib@feevale.br. Doutora em Poéticas Visuais, PPGAV, UFRGS/RS, 2005. Doutorado/sanduíche, Université Pantheon-Sorbonne/Paris/França, 2003. Artista plástica, pesquisadora, professora em cursos de graduação e pós graduação; desenvolve o projeto de pesquisa Marcas e sinais: meios de reprodução gráfica./FEEVALE, Novo Hamburgo/RS. Realiza exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior.