

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO



O campo ampliado da gravura:
suas interseções e contrapontos
com a escrita e a imagem no
contexto da arte contemporânea

RESUMO

Neste artigo analisarei como a mudança ocorrida no estatuto da gravura processada ao longo do século XX, e que tem tido continuidade no século XXI, tem possibilitado a abordagem das práticas de impressão a partir da perspectiva de um “campo ampliado” ou “expandido”, no qual a gravura dialoga com outras linguagens, como a escrita. A escrita será abordada através do tecido do texto visual, a sua “textura gráfica”, no sentido barthesiano. Ao se referir à textura gráfica, Barthes traça uma relação com a origem da escrita, numa época em desenhar, gravar, escrever eram atividades muito próximas.

PALAVRAS-CHAVE

Gravura ampliada. Impressão. Palavra. Imagem.

O CAMPO AMPLIADO DA GRAVURA: SUAS INTERSEÇÕES E CONTRAPONTO COM A ESCRITA E A IMAGEM NO CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Fazer uma impressão: produzir uma marca pela pressão de um corpo sobre uma superfície [...] a impressão supõe um suporte ou substrato, um gesto que o atinge (em geral um gesto de pressão, ao menos um contato), e um resultado mecânico que é uma marca, em baixo ou em alto relevo. Trata-se, pois, de um dispositivo técnico completo.

Rudimentar, diremos [...] Muito rudimentar, imemorial, anacrônico. A impressão não é uma invenção – a “invenção”, aqui, se perde dentro da noite dos tempos [...].

Georges Didi-Huberman

O diálogo entre as artes é um tema que venho pesquisando, enfocando principalmente as aproximações intertextuais entre palavra e imagem, do ponto de vista das artes plásticas, e neste artigo focalizarei especificamente a gravura e suas interfaces com a escrita. Escolhi este tema para apresentar e discutir, pois ele tem permeado tanto minha práxis artística quanto meus estudos e elaborações teóricas. Assim, focalizarei as relações entre palavra e imagem na gravura contemporânea, através do uso do texto visual pelos gravadores, numa aproximação intertextual entre gravura e escrita. Tenho buscado com minhas investigações, analisar como a mudança no estatuto da gravura, processada ao longo do século XX, e que tem tido continuidade no século XXI, tem possibilitado a abordagem das práticas de impressão a partir da perspectiva de um “campo ampliado” ou “expandido”, no qual a gravura dialoga com outras linguagens, como a escrita.

Minhas investigações sobre as relações entre a palavra e a imagem tiveram como ponto de partida o estudo do texto visual nas artes plásticas no século XX e sua relação intertextual interna e externa com a literatura, na busca de novos parâmetros para estas relações (cf. Veneroso, 2012).

A aproximação entre imagem e palavra no século XX aponta para a existência de uma tendência na arte contemporânea em direção à quebra dos limites rígidos existentes entre as diferentes linguagens e uma consequente aproximação entre as artes.

Para trabalhar a questão do diálogo entre as artes, os conceitos de *écriture* (Barthes) e intertextualidade (Kristeva e Compagnon) compõem o quadro teórico. A aplicação do conceito de *écriture*, de Roland Barthes, às artes plásticas leva a pensá-lo não como uma função da linguagem, mas como uma desfuncionalização, pois explora não as “riquezas infinitas” de uma língua, mas seus pontos de resistência, forçando a língua a significar o que está além de suas funções.

Neste sentido, a leitura de textos de poetas e de artistas plásticos pode ser feita através do tecido do texto visual, da sua “textura gráfica”, no sentido barthesiano. Ao se referir à textura gráfica, Barthes traça uma relação com a origem da escrita, numa época em que desenhar, gravar, escrever eram atividades muito próximas.

Para analisar as relações entre palavra e imagem na gravura contemporânea torna-se, pois, necessário, retroceder no tempo, pois vejo este diálogo, na verdade, como um retorno às relações que conectavam a palavra, a imagem e a impressão, desde os primórdios da civilização. Assim, também o conceito de “impressão” é essencial para meus estudos, por ser uma referência básica para se discutir a gravura.

Para introduzir o assunto, a gravura será abordada como uma das ramificações da impressão, que seria o seu ponto de partida, por ser uma das formas mais antigas de representação plástica, antecedendo a existência do homem. Ela está presente na natureza, nos fósseis, nos quais plantas e animais deixam ou se transformam em marcas e impressões, e nas pedras e conchas.

A impressão, nas suas ramificações escultóricas, gera formas tridimensionais, a partir da moldagem. Já certos dispositivos técnicos exploram a impressão a partir da gravação, levando ao surgimento da gravura nas suas várias formas. Assim, nota-se que a impressão possui duas vertentes principais: uma escultórica, a moldagem, e uma outra, gráfica, na qual a forma é impressa sobre uma superfície através do contato e da impregnação. Desenvolverei este ramo específico da impressão, neste texto.

Os estreitos vínculos existentes entre gravura, escrita e imagem podem ser demonstrados também através da etimologia da palavra “gráfico”, que vem do grego *graphikos*, derivado de *graphein* – “escrever”. Na língua e na cultura grega, *graphein* significa, simultaneamente, escrever e pintar. Assim, as palavras “escrever”, “pintar”, “gravar” têm uma origem comum.

Nas discussões sobre impressão, palavra e imagem, dialogo principalmente com os seguintes autores, além dos já mencionados: Georges Didi-Huberman e Anne-Marie Christin (Didi-Huberman, 2008; Christin, 1995).

Gravura e impressão

Para se pensar a gravura é preciso em primeiro lugar situá-la com relação à impressão, um procedimento quase pré-histórico para produzir imagens: “fazer uma

marca, uma impressão, todos sabemos o que é. [...] Basta pensarmos nas marcas dos nossos passos” na areia da praia, “no contato com a argila ou massa, nos nossos dedos molhados de tinta ou mesmo fazendo *frottages* de moedas velhas sob uma folha de papel” (Didi-Huberman, 2008, p. 8).

Podem ser apontados três momentos de ruptura que sem dúvida afetaram profundamente a gravura: o desenvolvimento da imprensa no ocidente; a invenção e o desenvolvimento da fotografia (que teve um forte impacto sobre as artes como um todo, e sobre a gravura, em particular); a revolução/proliferação digital, que ainda a está atingindo, e que é uma incógnita, pois não possuímos distanciamento suficiente para avaliar seu impacto sobre a arte atual.

Com o surgimento e o desenvolvimento da imprensa no ocidente, a primeira ruptura se dá, quando a gravura se desvincula do texto (que anteriormente era gravado na mesma chapa que a imagem) dando início à sua desfuncionalização, rumo à sua autonomia artística. Num segundo momento, com o surgimento da fotografia, que iria revolucionar as formas de impressão, a gravura conquista sua autonomia artística, quando marcas, cartazes, mapas e outros impressos comerciais passam a ser impressos com a utilização de clichês e do *offset*. A partir daí as técnicas de gravura, tornando-se obsoletas para o uso comercial, são apropriadas pelos artistas¹.

A desfuncionalização da gravura e a sua autonomia artística vão fazer com que a sua reprodutibilidade já não seja fundamental, inclusive porque surgem outros meios mais eficientes de reprodução da imagem. Assim, a gravura amplia seu campo de atuação, passando a dialogar com outras linguagens, como a fotografia e a escultura, e retomando ainda seu vínculo arcaico com a escrita.

O século XX assistiu a uma mudança radical no estatuto da gravura, que passou de uma técnica de reprodução de imagens a uma linguagem artística autônoma. Esta autonomia da gravura teve desdobramentos, pois, a partir dos anos de 1960, enquanto vários gravadores continuaram fiéis às técnicas tradicionais de gravura, outros passaram a estender os seus limites além daqueles usualmente aceitos. Apesar das duas vertentes atuais da gravura serem igualmente válidas, elas se baseiam em pressupostos conceituais diversos. Na primeira delas a gravura é abordada a partir de suas técnicas tradicionais (xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia), explorando a reprodutibilidade, gerando provas idênticas e onde a existência da tiragem é essencial. Já a outra abordagem, que pode ser considerada uma vertente ampliada da gravura (Veneroso, 2009. p.27-44), extrapola seus limites tradicionais, com a utilização de novos processos de impressão, procedimentos mais experimentais, e em diálogo com outras linguagens, além de uma ênfase na cópia única (nesta segunda vertente a gravura aproxima-se conceitualmente da ideia de “impressão”).

O assim chamado “renascimento” da gravura na década de 1960 está ligado a vários fatores, entre eles, a ênfase dado aos processos de impressão neste período

¹ Este assunto é discutido mais detalhadamente em Veneroso, 2007.

com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, e a popularização da imagem gráfica. Também a quebra da “grande divisão”, termo usado por Andreas Huyssen (cf. Huyssen, 1987), entre a arte culta e a arte popular, foi responsável pelo destaque dado aos meios de impressão nesta época.

As relações entre impressão, palavra e imagem

Compartilho com a estudiosa Anne-Marie Christin, a ideia de que “a escrita nasceu da imagem, e seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela”, partindo do princípio de “que a imagem exerceu um papel determinante na invenção da escrita e na evolução de seus sistemas”. Mas, “afirmar tal fato significa ir de encontro às teses que atribuem à escrita a função de transcrever o discurso oral, reduzindo-a a uma espécie de duplo da palavra, um decalque do verbal, demonstrando, ao contrário, que a linguagem oral não é a referência absoluta e exclusiva da escrita” (Christin *apud* Arbex, 2006, p. 17).

Segundo tal perspectiva, a escrita deve ser compreendida “no sentido restrito de veículo gráfico de uma palavra’, ou seja, a escrita não reproduz a palavra mas a torna visível”. Porém, “a defesa da origem icônica da escrita não pressupõe a eliminação da linguagem oral de sua gênese, mas afirma o caráter fundamentalmente duplo de suas fontes” (*ibidem*, p. 18).

As primeiras formas de escrita eram fortemente icônicas e foram gravadas utilizando como suporte materiais vindos de um dos três reinos da natureza: vegetal, mineral ou animal. Desde que o homem produziu as primeiras formas (na parede da caverna) o raciocínio da impressão já estava presente, tendo o corpo como uma espécie de matriz, e a impressão sendo feita através do contato e da impregnação de um corpo sobre uma superfície. Neste sentido, nota-se desde a arte pré-histórica, a presença desta iconicidade naquela que pode ser considerada a escrita do homem pré-histórico. Assim, pode-se dizer que as primeiras imagens criadas pelo homem, no seu processo de hominização, e na sua inserção no mundo, traziam sua “escrita” impressa.

Ao pesquisar a história da escrita, pude notar que existe também uma estreita correspondência entre as várias formas de proto-escrita, e de escrita e obras de arte contemporâneas. Isto aponta para um processo pendular, acenando para uma impossibilidade de evolução em arte. Pode-se aproximar, por exemplo, a mão pré-histórica, que serviu de molde para a impressão, e o procedimento do molde vazado, muito utilizado atualmente na arte urbana e no *graffiti*, e que segue o mesmo raciocínio utilizado na parede da caverna. A mão aparece também como uma marca ou assinatura no trabalho de artistas como Jasper Johns, que 20.000 anos depois repete o mesmo procedimento do homem pré-histórico. Didi-Huberman aponta

ainda “A mão na parede da caverna pré-histórica: alguma coisa que faz do contato um resultado visual”. Um gesto de aderência, que se torna um sistema na “produção de semelhanças ‘exatas’ – tão exatas, seja dito, *en passant*, quanto as silhuetas do século XVII” (Didi-Huberman, 2008, p.22), procedimento também retomado por Marcel Duchamp e mais recentemente pela artista e gravadora americana Kara Walker, ou na janela em negativo por Fox Talbot em 1835, repetido e desenvolvido por Man Ray nos seus “rayogramas”.

Também a impressão por contato, procedimento utilizado, por exemplo, no Santo Sudário, que muitos acreditam ter sido impresso com o corpo de Cristo, tem sido utilizada com frequência por artistas contemporâneos, como nas conhecidas *Antropometrias* de Yves Klein, e ainda na referência deliberada no autorretrato de Lee Wagstaff, *Mortalha*, no qual o artista utilizou o seu próprio corpo como tema e material para a sua arte, e, literalmente, como uma tela: seu corpo é coberto por várias tatuagens, com motivos e padrões que ele mesmo criou. Foi no processo de ser tatuado que surgiu a ideia para esta gravura, ao notar que tecidos usados para absorver o sangue eram impressos com os padrões que estavam sendo tatuados na sua pele. Inspirado por esta observação, ele fez uma serigrafia de uma fotografia em negativo de uma vista frontal, em tamanho natural, do seu corpo. Com pigmento conseguido a partir do seu próprio sangue, ele imprimiu duas destas mortalhas em tamanho natural. Esta impressão com sangue é também uma prova de autenticidade da gravura, que traz o DNA do artista, assim como o sudário de Cristo, que é citado frequentemente como uma prova da presença física de Cristo na terra (cf. Saunders; Miles, 2006). Este procedimento pode ser aproximado também da mão impressa em negativo na parede da caverna, se pensarmos que o sangue dos animais, além de vegetais e sementes, também era utilizado para produzir tintas na pré-história.

As relações entre palavra e imagem na gravura contemporânea – o diálogo

Inúmeras são as relações entre texto e imagem, entre o universo da palavra escrita e o das artes visuais de uma maneira geral, e da gravura, em particular. Uma estreita relação de diálogo entre a impressão, a palavra e a imagem perdura até o Renascimento. Com o desenvolvimento da imprensa de Gutenberg, no ocidente, e o início da chamada cultura do impresso, estas relações se modificam. A partir daí prevalece uma hierarquização da relação entre palavra e imagem, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. Assim, por muito tempo (do século XV ao século XX), vigorou na sociedade ocidental, um princípio que afirmava a separação entre signos linguísticos e elementos plásticos. Esse princípio estabelece “a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que

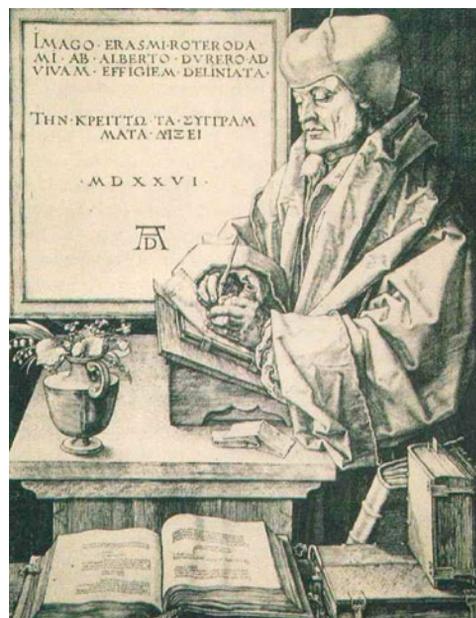
a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir” (Foucault, 1989, p. 39). De fato, “o estudo da escrita cuneiforme, dos hieróglifos, bem como dos ideogramas nos permite constatar o quanto nossa escrita latina se distanciou do sistema gráfico ao privilegiar o verbal, ao contrário das outras” (Arbex, 2006, p. 18).

Na gravura de Albrecht Dürer, por exemplo, nota-se que o artista (figura 1) utiliza uma série de artifícios para relacionar o texto e a imagem. Assim, numa mesma gravura em metal são estabelecidas diversas relações entre palavras e imagens, sendo que elas dialogam de diferentes maneiras, porém mantendo uma certa ortodoxia, dentro de uma representação naturalista. Existe uma relação multimidiática entre elas, por exemplo, quando palavra e imagem coexistem de uma maneira próxima, compartilhando o mesmo espaço, apesar de permanecerem nitidamente distintas em termos de relações espaciais, tipos de inteligibilidade e na divisão de funções. O homem representado na gravura de Dürer poderia ser qualquer escriba sábio, mas o texto nos informa que trata-se de um em particular – *Erasmi Roterodami*. Neste caso, as palavras são incorporadas à imagem a partir de uma representação naturalista e dão informações específicas que a imagem sozinha não consegue fornecer. A solução encontrada por Dürer, para inserir a palavra escrita na sua representação, foi através de uma pequena tabuleta, sugerindo uma possibilidade para a inserção da palavra dentro do espaço tridimensional: a representação de um texto que é ostensivamente posicionado, e portanto descrito, dentro do espaço tridimensional. Na mesma gravura, percebemos a sugestão do texto em mais dois momentos: quando o próprio Erasmo escreve e nas referências à palavra escrita por meio dos livros abertos, em primeiro plano. Em todos estes casos, a palavra fornece pistas sobre a figura de Erasmo, mesmo quando não é possível ler o que está escrito (cf. Morley, 2003).

Dürer tem uma especial importância para o desenvolvimento da gravura, pois ele é considerado o primeiro gravador a assinar suas gravuras, o que era feito por meio de uma marca especial. Como se sabe, enquanto a autoria, nos livros, surge como uma forma de identificar e punir os autores de livros proibidos pela igreja, na gravura, a assinatura estabelece uma espécie de proteção ao gravador, que, ao assinar seu trabalho, evita a falsificação de suas obras.

No ocidente, foi somente a partir do final do século XIX e início do século XX que uma relação mais estreita entre arte e escrita se restabeleceu, através do trabalho de poetas e artistas plásticos. Há um lugar fronteiro, limítrofe, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de “coisa desenhada”. No século XX, as palavras (a letra,

Figura 1. Albrecht Dürer: *Erasmo de Rotterdam*, 1526, gravura em metal.



o texto) irrompem no espaço do quadro, integradas ao discurso plástico, passando o texto a interferir no interior mesmo da imagem, funcionando também como imagem.

A partir da crença de que a escrita nasceu da imagem, considerando o termo “escrita” no seu senso estrito de veículo gráfico de uma palavra, a aproximação entre imagem e texto na arte do século XX pode ser vista como uma tentativa de reatar os antigos vínculos existentes entre ambos, tendo como precursores Stéphane Mallarmé, com o poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, e Pablo Picasso e Georges Braque, com as colagens.

Pude perceber que a utilização do texto visual por parte dos artistas está ligada a uma forte tendência nas artes do século XX em utilizar fontes e materiais não artísticos, principalmente os impressos, presente desde o cubismo, nas colagens de Picasso e Braque, nas *assemblages* e no *objet trouvé* surrealista, até a *arte povera* e a *Pop Art*, com todas as suas ramificações.

Ao mesmo tempo em que artistas plásticos enfatizam a visualidade e a materialidade da escrita em seus trabalhos, também os poetas se encaminham na direção de uma conscientização da página como parte constituinte do poema e na exploração da visualidade e da materialidade da escrita. Há, no século XX, uma reintegração das palavras no discurso plástico, quando elas irrompem no espaço do quadro ao mesmo tempo em que a visualidade dos signos linguísticos e do espaço da página é resgatada pelos poetas.

Também o movimento pendular na arte tem levado artistas e poetas a buscar a visualidade da letra, reafirmando a origem visual da escrita. Esse diálogo que a arte do século XX estabelece com a escrita, ao mesmo tempo em que a escrita dialoga com a visualidade da letra, reata, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual.

A questão da intertextualidade percorre, também, todo esse estudo, já que a arte a partir do século XX pode ser analisada como um processo intertextual de reescrita de outros textos. A ideia da intertextualidade está implícita nos procedimentos dos poetas e artistas que se apropriam de fragmentos de jornal, bilhetes de trem e rótulos. Também a apropriação de textos literários, textos veiculados pelos meios de comunicação de massas, signos e símbolos e diferentes alfabetos passa a ser uma presença constante na arte do século XX estando relacionada à introdução de novas mídias.

Mallarmé, Picasso e o diálogo entre palavra e imagem

Mallarmé provocou uma verdadeira ruptura ao lançar mão de recursos visuais na composição de seu poema-constelar, *Un coup de dés*. O poeta não somente faz

uso da tipografia, mas também quebra a linearidade (fundamento da escrita ocidental) e rompe com a sintaxe e a pontuação, de modo que as relações entre as palavras serão sobretudo relações espaciais. Dos espaçamentos, dos brancos, da disposição das palavras é que emergem os significados. Opera-se, assim, uma recuperação do valor visual dos signos linguísticos e um resgate dos vínculos entre palavra e imagem, obscurecidos por muito tempo, na sociedade ocidental, pela consideração exclusiva do aspecto sonoro da palavra. Mallarmé desconstrói o texto no poema *Un coup de dés* e esse processo pode ser comparado à desconstrução da escrita realizada por artistas contemporâneos.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard – originalmente publicado em 1897, mas somente impresso na sua notável versão tipográfica em 1914 – enfatiza o *status* visual do signo verbal, tornando o leitor consciente da natureza concreta e material das letras e palavras, chamando atenção para o tipo da letra (no caso a fonte Didot) e ao mesmo tempo para a importância do branco da página como elemento constituinte do poema. Mallarmé focalizou a “forma” da linguagem, em vez de se preocupar com as referências externas, e procurou, assim, estabelecer um espaço autônomo para a linguagem.

No século XX, Marcel Broodthaers (figura 2) intertextualiza com o poema de Mallarmé com um livro de artista (1969) baseado no *Un coup de dés*. Neste livro Broodthaers “silencia” Mallarmé alterando seu célebre texto, substituindo as palavras por linhas de vários comprimentos e espessuras. Neste trabalho o artista emprega um vocabulário minimalista de formas geométricas que podem ser vistas como uma consequência tardia das composições abstratas de Kasimir Malevich do início do século XX, como comentam Deborah Wye e Wendy Weitman, curadoras da abrangente exposição *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples/1960 to Now*, realizada no The Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, e autoras da publicação de mesmo nome.

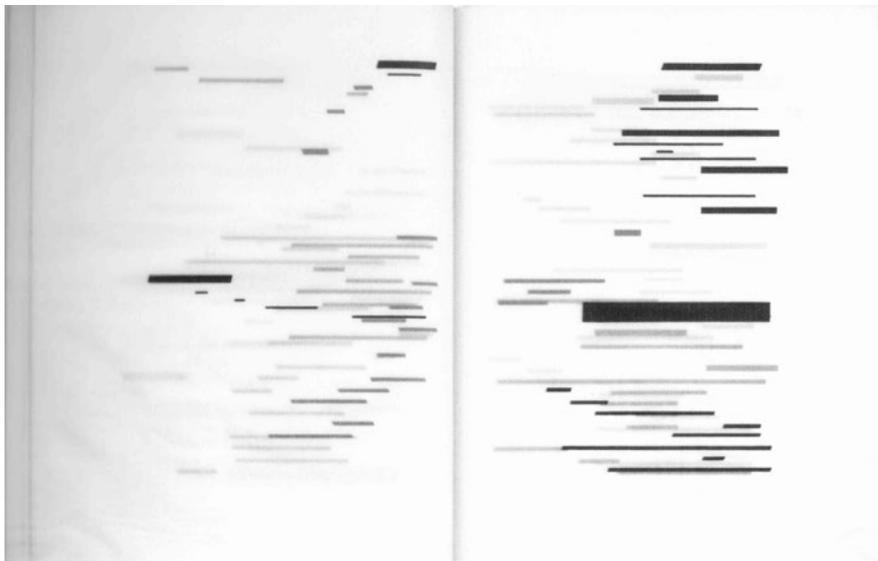


Figura 2. Marcel Broodthaers. *Un coup de dés jamais h'abolira le hasard*, 1969, livro de artista.

A exploração de recursos gráficos junto ao texto, realizada por Mallarmé com *Un coup de dés*, teve vários desdobramentos, entre eles, o trabalho de Apollinaire, com os *Calligrammes*, onde ele tira proveito das possibilidades da tipografia, na impressão dos poemas. Isto será retomado por artistas contemporâneos, como Tânia Araújo, com o *Caligrama afetado*, de 2005, no qual ela utiliza tipografia, serigrafia e alfinete de metal, num diálogo com Apollinaire.

No Futurismo italiano, podem ser citadas *As palavras em liberdade*, de Marinetti, artista que também utiliza a impressão tipográfica de maneira a valorizar a visualidade da palavra e que teve importância também por ter sido um dos primeiros a explorar a forma do livro como um veículo no qual as palavras e imagens não mantêm uma relação hierárquica, mas uma relação de diálogo. A matéria impressa foi explorada também no trabalho de Marcel Duchamp, como em *Apolinère Enameled* (1916-17), onde uma placa de propaganda se transforma no suporte para um jogo de palavras duchampiano em homenagem ao poeta Apollinaire. Também Raoul Hausmann, em *ABCD* (1923-24) utiliza fragmentos de propaganda impressa em um de seus *Poster Poems*, numa clássica colagem dadaísta. O trabalho dos construtivistas russos traz a palavra veiculando mensagens como a vitória do comunismo.

A exploração dos valores plásticos do poema vai ter continuidade por todo o século XX, também na poesia concreta, que vai explorar a visualidade do texto, como no livro-objeto *O elogio da xilo. Situações xilográficas*, que Maria Bonomi e Haroldo de Campos produziram em 1994. Dentro desta mesma vertente encontra-se o livro de artista *Ideograma*, realizado entre 1956 e 1959 por Dieter Roth. O poeta Joan Brossa, cuja obra está situada entre o semântico e o visual, explora e contribui para esta retomada do texto como imagem.

Paralelamente a esse movimento em direção a uma poesia que utiliza, cada vez mais, elementos plásticos, ocorria uma situação análoga nas artes plásticas, com os artistas utilizando, cada vez mais, recursos da escrita em seus trabalhos. Podemos dizer que a palavra apareceu pela primeira vez no espaço do quadro, de uma maneira mais sistemática e integrada ao discurso plástico, na produção dos pintores cubistas, na década de 1910. As ideias do progresso e da modernidade vão substituir o culto da natureza e a fascinação pela paisagem, presentes na produção pictórica do século XIX. As cidades com seus signos, marcas e grafismos dos anúncios de rua vão substituir as paisagens impressionistas. Através da apropriação de fragmentos da realidade urbana, como textos tipográficos, jornais, partituras musicais, embalagens, bilhetes de metrô, os pintores cubistas introduzem a palavra em suas colagens. Picasso e Braque trabalham a visualidade da letra, restituindo a ela sua qualidade de “coisa desenhada”, e ao mesmo tempo fragmentando-a e desconstruindo seu significado ao inseri-la dentro de uma composição. A partir das colagens cubistas de Picasso e do poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, surge uma nova visualidade da letra e da página,

que irá se estender por todo o século XX, tendo continuidade no século XXI, no trabalho de artistas e poetas.

Como já foi pontuado, as relações entre a impressão e a escrita são históricas e na contemporaneidade nota-se uma retomada desta vocação da gravura em dialogar com a escrita. Isto tem se dado de várias maneiras: alguns gravadores criam diálogos intertextuais com a literatura, a publicidade aparece muitas vezes sendo subvertida no trabalho de diferentes artistas que trabalham com várias formas de impressão, o texto surge como imagem em uma série de obras, artistas veiculam mensagens políticas através de seus textos visuais, discutindo questões de gênero, raça, etc.

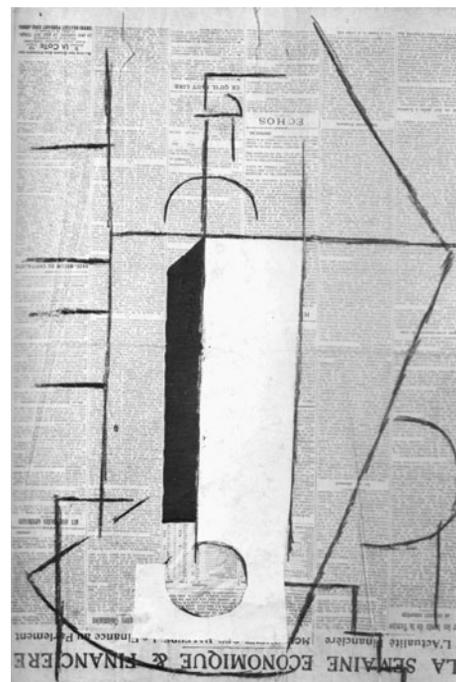
Um fator importante deve ser mencionado, na ênfase dada à visualidade e à materialidade da palavra no poema *Un coup de dés* de Mallarmé e nas colagens de Picasso. Ambos usam o jornal impresso como uma marca importante nos seus trabalhos. O jornal aparece nas colagens de Picasso como uma referência à modernidade, como na obra *Garrafa sobre a mesa* (figura 3), de 1912. Esta apropriação de material impresso de segunda mão vai ser feita por vários artistas do século XX e remete diretamente à importância da imprensa e ao impacto que o desenvolvimento dos processos de impressão provocou na arte do início do século XX. Mallarmé utiliza no seu poema o mesmo tipo de irregularidade tipográfica típica dos jornais: a mistura de diferentes tamanhos de fontes, o uso de combinação de caixa alta, caixa baixa e itálico, e a criação de *layouts* assimétricos e espaços visualmente motivados. Nas colagens de Picasso a referência ao jornal é evidente, uma vez que ele utiliza folhas de jornal impressas como elementos importantes nas mesmas, assim como outros materiais impressos de segunda mão.

Yves Klein produziu um trabalho marcante em 1960, no qual o jornal impresso é usado como veículo para a sua mensagem. Trata-se de *Dimanche, le journal d'un seul jour*, no qual ele reproduz a montagem fotográfica do artista saltando no vazio.

A obra emblemática de Marcel Duchamp, a *Caixa Verde* (1934), também remete diretamente a duas grandes aquisições da nossa cultura: a imprensa e a fotografia. Dentro desta mesma linhagem, encontra-se o Fluxus, com *Fluxus Collective*, maleta que traz obras produzidas pelo grupo, incluindo um jornal impresso. Dentro da mesma abordagem, pode ser citada a obra de Arlindo Daibert, *Moradas*, de 1992, caixa contendo recortes de páginas de livros e outras referências à escrita e à impressão. O uso do jornal tem reverberado em outras obras, em diferentes contextos, como a da croata Ivana Keser, que utiliza o jornal para veicular suas mensagens.

A impressão utilizando *offset* de baixo custo também foi explorada por artistas como Felix Gonzalez-Torres, na série de impressões

Figura 3. Pablo Picasso. *Garrafas sobre a mesa*, 1912, *papier collé*.



dispostas em pilhas, como *Death by gun*. Este artista pertence a uma geração surgida entre as décadas de 1980 e 1990, uma época muito propícia para a gravura, em razão da sua liberdade e diversidade. Como comenta Deborah Wye:

[...] enquanto alguns artistas começaram a utilizar o potencial do meio para interagir diretamente com a sociedade através de técnicas comerciais, outros trouxeram o compromisso e a energia de uma nova geração, às técnicas tradicionais praticadas em ateliês profissionais já estabelecidos.

E completa:

Aqueles cujas estratégias envolviam uma ruptura das barreiras entre arte e vida geralmente procuravam na gravura um meio para alcançar um objetivo, no curso natural do desenvolvimento do seu trabalho, enquanto os gravadores tradicionais eram selecionados para trabalhar nesse meio por editores de gravuras. (Wye, 1996, p. 14-15).

Essa é uma observação importante, pois explica em grande parte como se deu a convivência, a partir dessa época, entre as técnicas tradicionais de gravura e outras menos ortodoxas. Gonzalez-Torres, como outros artistas, não aborda a gravura a partir da perspectiva da pintura, uma prática que geralmente leva ao emprego de técnicas tradicionais de impressão. Sua arte se fundamenta sobretudo no conceito. A produção do artista, que inclui escultura e fotografia, além da gravura, não está associada à adoção de um estilo visual específico. O que há em suas obras é um humor irônico e inesperado, quando ele utiliza balas embrulhadas, *cookies*, chicletes de bola, convidando o espectador a levá-los consigo. Algumas vezes ele recorre a formatos tridimensionais, como na criação de pilhas perfeitas de folhas de papel impressas que remetem aos volumes minimalistas. Também nesse caso o espectador é encorajado a levar um exemplar. Ele explica querer que seu trabalho seja “democrático”; buscando “renunciar a ter controle sobre ele”, distribuindo-o a outras pessoas que possam utilizá-lo de maneiras variadas, estabelecendo assim uma colaboração artística (Gonzalez-Torres *apud* Wye, 1996, p. 15). Essa insistência na realimentação infinita (*endless supply*) em seus trabalhos remete também, num sentido utópico, à produção em massa, já que, num primeiro momento, aquela produção também teve possibilidades democráticas latentes. Ao utilizar processos de impressão como o *offset*, ele resgata o sentido primeiro da gravura, como técnica de reprodução da imagem e do texto (Foster; Kraus; Bois; Buchloh, 2004, p. 610).

A impressão de baixo custo de panfletos tem sido utilizada também por artistas como Paulo Nazareth, cujo trabalho aponta para esta mesma direção, quando ele imprime volantes, que são expostos em pilhas sobre mesas, sendo vendidos a preços simbólicos de R\$ 0,25 cada um.

Apesar destes últimos trabalhos citados não serem gravuras *stricto sensu*, todos eles utilizam a linguagem gráfica e a impressão, de primeira ou de segunda mão. Eles pertencem a uma linhagem de artistas que se apropriam de materiais não-artísticos e materiais impressos de segunda mão, cujas obras se relacionam direta ou indiretamente com os *papier collés* de Picasso e com as colagens de Kurt Schwitters. Esta vertente será retomada nos anos 1960 pela Pop Art, e o trabalho emblemático de Robert Rauschenberg e de Andy Warhol, cujas obras irão revolucionar a gravura.

A gravura artística havia trilhado seu caminho sem alterações significativas até as décadas de 1960 e 1970, quando as técnicas e imagens gráficas invadiram o mundo artístico. Foi quando os artistas começaram a associar as técnicas tradicionais da gravura artística com outras baseadas na reprodução fotográfica e outros meios já usados comercialmente.

Os artistas *pop* passaram a utilizar as técnicas de impressão gráfica com outros objetivos, além da mera reprodução da imagem. Para artistas como Andy Warhol, o que interessava era a qualidade da imagem produzida por meios fotomecânicos, e que não deixavam vislumbrar a mão do artista. Robert Rauschenberg combina diferentes técnicas de gravura na realização de suas imagens, tirando partido, também, das possibilidades abertas com o uso da reprodução fotográfica. Rompendo com os limites da gravura tradicional, eles partiram para a criação de linguagens pessoais, que, fazendo uso das possibilidades técnicas da gravura, não se limitaram a elas.

Nota-se que até os anos de 1960, a gravura raramente era o principal foco de um artista. Para a maioria tendia a ser uma atividade periférica, em segundo plano em relação à pintura ou à escultura. Nos anos 1960 e 1970, o surgimento de ateliês de gravura como o Gemini GEL e o ULAE, nos Estados Unidos, e o Kelpra Studios, na Grã Bretanha, encorajou a exploração do potencial da gravura pelos artistas, que passaram a usá-la para produzir trabalhos que representaram grandes avanços, com soluções criativas, colocando a gravura, indiscutivelmente pela primeira vez, ao lado da escultura e da pintura como meios primários de expressão. Além disso, a gravura, a serigrafia em particular, foi utilizada por artistas como Andy Warhol e Robert Rauschenberg para trabalhos únicos em tela e mesclados com pintura e instalações. Assim, as fronteiras que definiam a gravura começam a desfocar (Saunders; Miles, 2006). Também no Brasil, artistas como Lotus Lobo produziram trabalhos relevantes, nos quais a própria linguagem da gravura é discutida, como nas *Maculaturas*. Esta artista foi responsável também pela criação de ateliês coletivos de litografia, como a Casa Litográfica, em Belo Horizonte, e a Casa de Gravura Largo do Ó, em Tiradentes, que

tiveram grande importância na produção gráfica do estado de Minas Gerais.

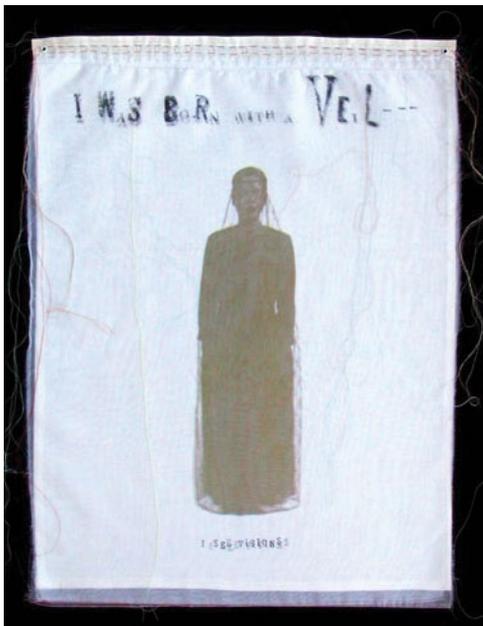
Nos Estados Unidos tem havido uma expressiva produção gráfica dentro da vertente apontada. Há um grupo de artistas contemporâneas como Kiki Smith, Lesley Dill, Barbara Kruger e Jenny Holzer, cujas obras abordam questões de gênero, e sobre o papel da mulher na sociedade.

Kiki Smith usa vários processos gráficos e fotográficos, utilizando textos visuais em seus trabalhos, explorando também o livro de artista e em alguns momentos o espaço tridimensional.

A obra gráfica de Lesley Dill tem uma forte relação com a literatura, quando ela intertextualiza com poemas de Emily Dickinson, na série *Poetic Body*. Ela utiliza processos fotográficos em suas gravuras e experimenta diferentes dimensões e utilizações do espaço, partindo algumas vezes para o espaço urbano. O que me interessa é principalmente sua relação com a literatura e sua pesquisa de diferentes suportes.

As imagens e construções de Lesley Dill exploram a natureza do corpo e suas vestimentas, utilizando imagens metafóricas, que buscam desvendar o papel da linguagem ao encobrir ou revelar a essência do ser humano. Em *I see visions* (figura 4), Lesley Dill apropria-se de um verso de Emily Dickinson, impresso sobre tecido: “Eu nasci com um véu” (“I was born with a veil”). Com essa frase ela reforça a ideia de velar, esconder, encobrir, também sugerida pelo tecido, que, apesar de transparente, oculta e sugere uma veladura. Além da frase, está impresso também um corpo humano, possivelmente feminino, envolto em tecidos que não deixam perceber detalhes da sua anatomia. Logo abaixo vem a frase: “I see visions”. Essa imagem remete à sensação de solidão e de incomunicabilidade, presentes também no poema de Dickinson. Dill traduz visualmente o clima sugerido pelo verso, de maneira sutil e ao mesmo tempo

Figura 4 - Lesley Dill.
I see visions, 2004,
litografia em musselina
com costura feita à mão.



precisa. Percebe-se certa simbiose entre a artista e a poeta, como se as duas compartilhassem um mundo enevoado e sombrio. Lesley Dill, ao produzir gravuras que remetem aos poemas de Dickinson, de certa maneira também os desvela para o espectador.

O véu que aparece, tanto no texto quanto na imagem, remete metaforicamente às burcas usadas pelas mulheres do Afeganistão, trazendo à baila toda a polêmica em torno dessa vestimenta. A burca, ou *burqa*, é uma versão radical do xador, veste feminina que cobre o corpo todo, com exceção dos olhos. Ele é utilizado pelas muçulmanas na grande maioria dos países islâmicos, como o Irã e a Arábia Saudita. A burca, além de cobrir todo o corpo da mulher, cobre também o rosto e os olhos. O uso dessas vestimentas está relacionado ao *Alcorão*, que determina que as mulheres devem se vestir de forma a não atrair a atenção dos homens. Nos países islâmicos também não é permitido o uso de roupas justas a ponto

de delinear o corpo da mulher e muito menos roupas semitransparentes.

É possível uma aproximação entre esse significado da burca e do xador e a presença do véu, tanto no poema de Dickinson quanto na obra de Dill. Ambas abordam temas ligados à condição feminina, sendo que a segunda pertence a um grupo de artistas que questionam criticamente o lugar e a condição da mulher na sociedade atual.

A metáfora do véu também está presente no trabalho da artista iraniana exilada em Nova York Shirin Neshat, que evoca a opressão da linguagem escrita de dentro do contexto da conservadora cultura islâmica, onde ela cresceu. Em *Unveiling* (1993) (figura 5), de uma série de trabalhos intitulados *Women of Allah*, Neshat escreveu na face e no peito (nas partes expostas da pele) de uma mulher vestida com a tradicional vestimenta islâmica que cobre a cabeça, literalizando o pesadelo de um corpo completamente controlado. Mas apesar da caligrafia parecer subordinar o tema à ordem social e religiosa, de fato, o texto é um fragmento de um poema em persa da feminista iraniana Furough Faroukhzad, que usa a imagem de um jardim abandonado como uma metáfora para os maus tratos às mulheres no Irã (Morley, 2003, p. 191).

Também na Inglaterra, gravadores como Simon Patterson têm aproximado escrita e imagem em seus trabalhos, como em *The Great Bear*, 1992, litografia em quatro cores em vidro com moldura de alumínio anodizado, e uma tiragem de 50 exemplares, medindo 109,2 x 134,6 x 5 cm. Nesta gravura, o artista substituiu o nome das estações no mapa do metrô de Londres, por nomes de filósofos, atores, políticos e outras celebridades. O título *The Great Bear* refere-se à constelação da Ursa Maior, referindo-se ao seu próprio arranjo de “estrelas” (celebridades). Patterson subverte divertidamente nossa crença de que “mapas e diagramas nos fornecem uma fonte de informação confiável” (Morley, 2003, p. 15).

Considerações finais

As novas tecnologias têm sido rapidamente incorporadas pela gravura artística e técnicas tradicionais têm sido modificadas e algumas vezes combinadas e facilitadas pelo xerox e pelo computador, além das impressoras a laser e a jato de tinta, que utilizam um toner fabricado com a utilização de pigmentos, e por isso apresentando cores estáveis e duráveis. Também papéis especiais, de fibra de algodão e com



Figura 5. Shirin Neshat. *Unveiling*, 1993, fotografia.

pH neutro, têm sido fabricados para uso nessas impressoras. A medida que a abrangência cresce, alguns artistas buscam formas de perverter e explorar o potencial desconhecido de métodos mais tradicionais, seja através de superfícies diferentes do papel, trabalhando em uma escala sem precedentes, ou simplesmente por produzir de maneira a ampliar a definição de “gravura”. Assim,

O aumento das novas mídias – vistas por alguns como uma ameaça para o futuro da gravura – tem simplesmente expandido as opções disponíveis. Assim como a invenção da litografia não deixou a xilogravura e a gravura em metal redundantes, e a fotografia não ditou o fim dos meios gráficos tradicionais, também as tecnologias digitais não substituíram outras tecnologias, mas estenderam opções e possibilidades. [...] novas ferramentas, como o computador e a impressora jato de tinta, podem ser considerados meros meios para alcançar um fim – escolhidas por terem suas próprias qualidades particulares e seu potencial para fornecer o que o artista tem em mente. (Saunders; Miles, 2006, p. 8-9, 10).

Essas e outras inovações levantam a questão: o que é uma gravura? Ela agora pode englobar uma grande variedade de obras, desde impressões urbanas com uso do estêncil até *outdoors*. Artistas imprimem sobre materiais encontrados, modificando-os, manipulam digitalmente imagens, imprimindo-as posteriormente em diferentes suportes, produzem papéis de parede e estofados projetados para instalações. A gravura tem se associado à pintura e à escultura, ao vestuário e ao mobiliário doméstico, ao comércio e ao ciberespaço. “Dinâmico e democrático, o mundo da gravura agora inclui o *outdoor* e o broche, a obra prima e o múltiplo, o inestimável e o descartável” (Saunders; Miles, 2006, p. 10). Concordo com Gill Saunders e Rosie Miles, autoras do livro *Prints Now*, quando afirmam que “gravuras são um elo vital e vibrante entre o museu e o mercado, a elite e o cotidiano. Não se pode falar atualmente numa definição definitiva de gravura, pois sua definição encontra-se em expansão” (*ibidem*).

Artistas influentes como Richard Hamilton produziram obras utilizando meios digitais, como *Just what is it that makes today's homes so different...*, em 1993, impressa a laser, na qual ele intertextualiza com sua conhecida colagem *pop* homônima.

Paul Coldwell tem produzido obras como *Night Sky*, da série *Constellations*, de 2002, impressa a jato de tinta. Coldwell é professor na University of the Arts, em Londres, onde lidera um programa na integração entre a tecnologia computacional e a prática artística. Vários outros artistas/professores têm desenvolvido instigantes pesquisas utilizando processos digitais, como a norte-americana Deborah Cornell.

A maioria das escolas de arte no mundo possui laboratórios digitais integrados às suas oficinas de gravura. Assim, penso que esta relação entre a gravura e as assim chamadas novas mídias veio para ficar. Pois “a história da gravura foi marcada por invenção, inovação e avanço tecnológico, um processo que continua até hoje, mais obviamente através das várias aplicações do computador” (Saunders; Miles, 2006, p. 11).

Concluindo, apresentarei agora duas obras que de diferentes maneiras dialogam com a história da gravura, remetendo às suas origens. A obra *Con-fio* (2010), do artista Jorge Menna Barreto, cita os primórdios da imprensa, ao apresentar palavras gravadas em blocos de metal, que se relacionam com os tipos móveis da tipografia. Neste trabalho a própria matriz é apresentada como obra, expandindo a gravura também para o campo tridimensional.

Já o Atelier Piratininga produziu um trabalho instigante e bem humorado intitulado *Vamos gravar o rinoceronte de Dürer*. A obra foi feita por um grupo de quinze artistas que, partindo da gravura de Dürer, dividiram a imagem em quinze partes, cada uma delas sendo gravada em uma placa diferente. As matrizes foram impressas e coladas como lambe-lambes nos muros da cidade, difundindo esta imagem emblemática no espaço urbano.

Cada um dos artistas apresentados, à sua maneira, amplia o campo da gravura. Em suas obras, a gravura expande-se através do diálogo com outras linguagens, contribuindo para a modificação do seu estatuto na contemporaneidade. Ela deixa de ser apenas uma técnica de reprodução da imagem para tornar-se uma linguagem, aberta ao diálogo com outros campos de especulação artística.

REFERÊNCIAS

- ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras/UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (1940). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTLEMAN, Riva. *Seven master printmakers : innovations in the eighties*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- CHRISTIN, Anne-Marie (org.). *A history of writing: from hieroglyph to multimedia*. (2001). Trad. Josephine Bacon, Deke Dusinbere, Ian McMorran, David Stanton. Paris: Flammarion, 2002.
- _____. *L'image écrite ou la deraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yve Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. (1973). Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FRANCA, Patrícia (Adapt. Trad.). *L'Empreinte - Parte I e II*. [s/l.: s.n., 2000] Inédito. Adaptação em português do original francês: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *L'Empreinte*. Paris: [s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.

- GOLDMAN, Judith. *American prints: process & proofs*. New York: Whitney Museum of American Art ; Harper & Row, 1982.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. La sculpture dans le champ élargi. In: *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993. p.125-126.
- KRISTEVA, Julia. *Sémeiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. (Col. Tel Quel).
 _____. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- MORLEY, Simon. *Writing on the wall: word and image in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- NOYCE, Richard. *Printmaking at the edge: 45 artists: 16 countries: a new perspective*. London: A & C Black, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- SAFF, Donald et al. *Printmaking: history and process*. New York: Holt Rinehart and Winston, 1983.
- SAUNDERS, Gill; MILES, Rosie. *Prints now: directions and definitions*. London: V & A Publications, 2006.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- TÁVORA, Maria Luisa Luz; FERREIRA, Heloisa Pires; CÂMARA, Adamastor. *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1995. v. I; v. II.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012. p. 416.
 _____. Gravura e fotografia: um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. In: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS (ANPAP), 2007, Florianópolis. *Dinâmicas epistemológicas da pesquisa em arte*. Florianópolis: ANPAP, 2007. 1 CD-ROM.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angelica (Org.). *Diálogos entre linguagens*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- WEITMAN, Wendy. *Kiki Smith: prints, books & things*. New York: The Museum of Modern Art. 2004.
- WYE, Deborah. *Thinking print: books to billboards, 1980-95*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.
- WYE, Deborah, WEITMAN, Wendy. *Eye on Europe: prints, books & multiples, 1960 to now*. New York: The Museum of Modern Art, 2006.



MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

Artista, pesquisadora e professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e mestre (Master of Fine Arts) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Pós-doutorado pela Indiana University Bloomington, Estados Unidos (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea, abrangendo também pesquisas sobre o livro de artista. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e membro do CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte).