

Gravura como metáfora do corpo e da memória: alguns paradigmas de uma velha tecnologia [Ensaio]

Nancy de Melo Batista Pereira

“Je crois beaucoup à l'érotisme (...) Cela remplace, si vous voulez, ce que d'autres écoles de littérature appelaient Symbolisme, Romantisme...”

Marcel Duchamp

Desde a Idade Média encontramos a gravura cumprindo seu papel de difusora de imagens, participando do surgimento da imprensa, e, tornando-se, no Renascimento, um veículo do virtuosismo de alguns artistas, como Dürer; no Barroco, com Rembrandt e Goya no Romantismo – são alguns que, automaticamente, me acorrem à mente. Neste último, o caráter denuncia, em sua série “Desastres da Guerra”, relato visual de horrores como torturas, assassinatos, mutilações.

Esse mesmo caráter denúncia se torna presente nas gravuras em décadas de repressão social. Faz assim da gravura uma arte “engajada”, barata e mais acessível como obra de arte, novamente difusora de imagens ideológicas.

Sendo a existência da gravura, como técnica de longa data, e se formos além do seu surgimento no Ocidente, ou mesmo no Oriente, podemos encontrar em muitos exemplos a intenção do homem

de registrar, marcar ou gravar, num esforço para preservar sua memória. Tratá-la como uma velha tecnologia possui a intenção de destacar a quanto tempo contamos com seus processos e como a arte mantém sua atualidade.

O caminho da gravura como técnica de reprodução de imagens e sua atualidade no campo das artes plásticas, nos interessa enquanto uma técnica *nunca* abandonada pelo meio artístico. Preservando técnicas como a xilogravura e a gravura em metal no meio artístico através de mudanças de estratégias.

Acompanhando o pensamento de Alberto Tassinari (2001) percebemos como historicamente a arte moderna gera uma ruptura em sua continuação. Não possuía uma proposta plástica que definisse essa ruptura, mas várias propostas representadas pelas vanguardas surgidas com a intenção de romper com a tradição da arte acadêmica.

Porém, é necessário diferenciar a “ruptura moderna” e a “ruptura contemporânea”, ou pós-moderna. Muitos autores, consideram a pós-modernidade não como uma negação do moderno, mas como a afirmação de todas as conquistas do modernismo, no qual arte contemporânea seria um desdobramento da arte moderna e não a sua negação:

“O espaço da arte contemporânea – pós-moderna para muitos – seria o espaço da arte moderna depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes na sua fase de formação. A arte contemporânea seria a arte moderna sem requícios pré-modernos. Não se trata apenas de uma questão de nomes. Uma possível arte pós-moderna encerraria o ciclo da arte moderna”.(TASSINARI, 2001, 10)

Presente no comportamento da arte moderna como forma de expressão, e fazendo parte de sua poética, a escolha ou definição dos meios torna-se, muitas vezes, a temática do trabalho. Mais tarde, o próprio processo também adquire, no mesmo sentido, o caráter de tema da obra (seja em técnicas tradicionais, seja a ação de uma performance, ou qualquer outro processo de material insólito). A arte contemporânea, continuando o pensamento de Tassinari, “se mostra da forma que ela se faz”, e ele define aí o termo como “o espaço em obra”.

Trazendo essa compreensão da arte contemporânea para a técnica da gravura é que podemos questioná-la, com seus processos minuciosos de ateliê. Pode a gravura trabalhar nesse sentido: de apresentação de seu próprio processo? Poderia ela também ser um “espaço em obra”? Usar estratégias contemporâneas sem se tornar um clichê pós-moderno?

A posição da arte como produtora de imagens já foi fundamental e única. Durante séculos, a produção de imagens esteve sempre, e somente, associada a ela. O que não acontece em nossa época, pois temos imagens produzidas sem finalidade artística, e veiculadas por diversos meios.

Walter Benjamin(1985), ao desenvolver seu pensamento sobre a reprodutibilidade técnica, comenta o aparecimento da xilogravura como o primeiro processo de reprodução técnica da obra de arte:

“Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita... À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX”. (BENJAMIN: 12:75)

Seguindo a xilogravura, no período da Idade Média, surge a gravura em metal, muito utilizada a partir do Renascimento, e suas técnicas de ponta seca, água forte e água tinta. Com o aparecimento da imprensa, a xilogravura de topo surge como opção para a ilustração de textos seja em livros ou em jornais.

Como em qualquer técnica tradicional, a possibilidade de se desenvolver uma linguagem atual é perfeitamente possível, como todos podem perceber; freqüentemente estão nos salões de arte contemporânea. Porém, uma mudança de estratégia é fundamental para trazer uma proposta contemporânea para os processos da gravura.

Georges Didi-Huberman(1997), filósofo e historiador da arte, em seu texto *L'Empreinte* (A impressão), trata especialmente da gravura e da impressão. Com o objetivo de situar no nosso século, marcado por grandes inovações tecnológicas, uma das mais antigas maneiras de representação plástica sendo essa a própria intenção da exposição organizada pelo “Beaubourg”¹. A idéia é mostrar como é feita a impressão do ponto de vista da técnica artística e sua diversidade.

Voltado para aspectos da história da arte que fogem à tradição acadêmica desse meio, Didi-Huberman não se cansa de apresentar novos focos da história da arte nunca mencionados. A forma direta em que aborda o que trata como assunto e os sujeitos escolhidos como tema, faz dele um importante

pensador da nossa época. Insistindo mais nas grandes questões que estruturam o campo da disciplina e da renovação do pensamento estético.

“Este ponto de vista não é uma recusa histórica, bem ao contrário, porém precisamos lembrar que a história da impressão não existe. Existe uma lacuna na história sobre o processo concreto que se dá como um saber de longa data, aplicável a campos materiais e técnicos extremamente variados. Falta também uma história desse paradigma teórico que serviu de modelo a tantos pensamentos abstratos, sobretudo quando se trata em pensar noções tão fundamentais como a do signo, do traço, da imagem, da semelhança, da genealogia. Faltaria uma história ao mesmo tempo concreta e teórica – onde se definiram as escolhas formais e operatórias de tantos artistas, especialmente no século XX”. (DIDI-HUBERMAN: 97)

Encontramos seu pensamento voltado para as significações que a ação de gravar suscita; bem como sobre as diversas maneiras com que gravamos algo sobre alguma superfície - mesmo que de maneira aleatória; como se gravar fosse constantemente uma performance, uma ação repetida tantas vezes e por tantos, que se torna assim, inerente a qualquer ser humano, atos aleatórios, expressos, artísticos ou não.

Gravamos sempre. O registro e sua necessidade sempre estiveram presentes na história e pré-história da humanidade. Na gravura, que por sua vez é chamada por Didi-Huberman de pré-história da imagem², possui uma dimensão heurística, e nesse campo operatório pré-histórico, quando utilizado hoje, produz trabalhos atemporais, que o autor trata como impressões nem arquetípicas, nem pós-modernas, nas quais a possibilidade das cópias se tornou hoje uma opção entre tiragens indefinidas e sem compromisso, ou um simples registro das experiên-

cias do gravador; que, em princípio, até que a matriz se esgarce a ação pode se repetir inúmeras vezes.

A matriz altera o suporte, surge o “écart” que é uma separação, coisas que estiveram juntas se separam, reforçando a idéia de união, substrato, subproduto. Dois corpos e a transmissão de substrato, uma metáfora da gênese, o encontro e seu resultado. A separação e o traço, “écart” e “trace”, uma sendo anagrama da outra, no francês, anagrama reverso³:

“O écart é uma operação dialética; se trata em produzir o semelhante, mas em produzi-lo como negatividade operatória, maneira de produzir diferenças em si mesmo. E como não ver aqui que a impressão é o sim e o não da coisa?” (DIDI-HUBERMAN:97).

O texto de Didi-Huberman gera imagens que surgem dentro do processo da gravura, revelando nuances de atos-impressão que possuem uma existência na arte do século XX, como no exemplo em que nos fala de “Feuille de Vigne Femelle” de Marcel Duchamp. Levanta novamente em Duchamp não o “n’importe quoi”, acusação comum em relação à arte pós-moderna, mas o erótico, a metáfora presente desde o início em seu texto:

“A impressão transmite fisicamente e não somente visualmente a semelhança da coisa ou do ser impresso. A analogia com a reprodução sexual se torna pertinente, porque o seu processo supõe o enlaçamento estreito por pressão, muitas vezes, por penetração do substrato, ou seja, da coisa essencial pelo objeto que vai ser impresso, e o resultado não é evanescente, como o caso do espelho, mas nasce literalmente enquanto corpo produzido pela operação da impressão”. (DIDI-HUBERMAN: 97)

Neste seu comentário, Didi-Huberman se refere à ação de gravar, e não o repete ao comentar

“Feuille de Vigne Femelle”, embora podemos aplicar as mesmas palavras ao observarmos o trabalho de Duchamp - que conhecia as técnicas da gravura, sendo seu irmão Jacques Villon, gravador, e, tendo ele mesmo produzido algumas gravuras poucos meses antes de sua morte – tamanha semelhança da descrição com a imagem de “Feuille de Vigne Femelle”, onde podemos comprovar o meta-realismo de Duchamp, comentado por Jean Claire⁴.

Comentando a realidade do gravar e do registro do corpo-matriz, seu relevo erótico; o substrato do próprio suporte que penetra sua matriz – inverte a posição do substrato, levado pela matriz que insemina o papel.

Ao tratar a impressão como um gesto técnico, analisa sempre a repercussão desse gesto do dia a dia até sua expressão artística - o ato de gravar gerando a estampa. Sendo técnica a impressão está então relacionada com o tempo bem como com a memória (memória não roubada), mas que, ao contrário, é sempre resgatada pela impressão. Sonho e realidade, o tempo-convenção, realidade adaptada, abstração, memória, seleção de idéias, de acontecimentos, sonho ou realidade, arte.

Yves Klein também esteve presente no Georges Pompidou com suas antropometrias, tanto ele como Duchamp presentes em um eixo da exposição chamada “Os Contatos da Carne”. O corpo-matriz, a saturação da cor, o sudário como referência – em outro eixo, tanto o sudário, ou seja, a fricção, o decalque, a performance, o fotograma, a modelagem, o selo compõe o conjunto do “Contato da Matéria”⁵.

Novamente, o campo operatório pré-histórico das antropometrias vem à tona na arte moderna repensando os “modelos do tempo” como uma decalagem deslocando os recortes cronológicos, “anacro-

nismo fundamental” que surge através dos “limites históricos” que organizam o discurso artístico. Que é criticado por Didi-Huberman, como ora sendo ingênuo e ora possuidor de muitas certezas, mas que deve ser feito de forma a encarar sua defasagem em relação à existência de seu objeto de estudo.

Podemos trazer esse mesmo cuidado em relação à abordagem histórica da arte ao falarmos da impressão, como também da gravura, usar meu discurso como artista pesquisadora, que também pode soar como ingênuo e certo em alguns momentos, mas que pretende respeitar as minhas limitações.

Mais um paradigma para os processos de impressão que impõe sempre ao gravador possibilidades e limitações, um discurso que possui seus limites e uma ação que se repete nos tempos atuais; se tornando uma referência para a ação de artistas contemporâneos em suas manifestações mais recentes.

Um exemplo goiano desse paradigma se faz no trabalho do grupo “Terceira Internacional” que questiona a presença da aura, mesmo quando ela é contestada, produzindo um “clone” de um objeto (NPB⁶; pré-clone) que tem como intuito não possuí-la deixando livre a interferência de outros artistas.

“Porque cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial; a que produz semelhanças extremas que não são mimésis, mas duplicação, ou ainda a de produzir semelhanças como o negativo, contra formas, dessemelhanças”. (DIDI-HUBERMAN: 97)

Inicialmente, o trabalho do grupo, (com o qual mantive contato por meio de Armando Coelho – na época cursando o último ano de Graduação em Ar-

tes Visuais na Faculdade de Artes Visuais – FAV–UFG) foi se apropriar do objeto por meio de seu próprio criador que o envio para que fossem feitas as ações.

Passando mais tarde à proposta de questionamento de sua aura, sendo um objeto passível de reprodução, o grupo optou por interferir literalmente no objeto, criando performances nas quais ele passa a receber golpes; ao mesmo tempo em que prepara seu clone para enviar ao artista plástico carioca Ricardo Basbaum⁷, seu criador.

“Todas as práticas da impressão, desde os primórdios do homem, passando pela idade média, pela renascença, ou pela iconografia de cada época, estão sempre jogando com o paradigma da impressão: duplicar legitimamente, disseminar o único aproximar o distante até a sensação tátil, (o vestígio), afastar o contato até distância intransponível (aura) da face enquanto face”. (DID-HUBERMAN: 97)

A fecundidade do paradigma da impressão é citada, a meu ver, como algo que questiona o próprio tempo; por isso ele se propõe a “repensar os modelos do tempo”, na coexistência do outrora e do agora - já que seu produto é algo que é nem arquetípico nem moderno.

E por que o que é arquetípico não é, ou não pode ser pós-moderno? Pergunto-me na tentativa de apreender as implicações contidas na escrita do filósofo e busco desfiar a trama do texto: imprimir traz a tona uma ação feita há muitos séculos e que permeia o próprio Tempo, pairando para além da questão da temporalidade cronológica.

A gravura possui momentos de utilidade, difusão de imagens que transmitem idéias, informações, ideologias, etc., e de linguagem artística pura e sim-

ples. Na sua história, esses dois momentos se intercalam, convergem e divergem criando, por meio dos espaços lacunares, uma decalagem no tempo – um entre-tempos. E, analogamente aos limites históricos - que são muito utilizados para falar sobre coisas e coisas artísticas, a “noção usual de estilo” sempre se relaciona com “recortes cronológicos”, causando com isso um “anacronismo fundamental”.

A gravura tem hoje um toque anacrônico, por que fazer, escolher gravura? Justamente o que há de mais antigo, velho, pré-histórico - não a ação de gravar, mas a própria técnica?

Uma arte dissimulada, artesanato que já foi arte, arte em que poucos conseguem fazer algo novo - para além das estratégias, o processo de imprimir se mantém o mesmo. Há que se aumentar duplicar, triplicar as dimensões, picar e montar de novo, como no cinema, produzir algo anacrônico e não ser incomodado por idéias do circuito artístico. Viver no universo da gravura e conviver com o confinamento, isolamento.

Tratada também como jogo, o que requisita um conhecimento “formal e processual”, o ato de gravar é visto como um trabalho que consiste em vislumbrar a “complexidade intrínseca” de uma operação dialética.

Então, este pequeno jogo da impressão, abre simetricamente uma perspectiva, joga com a nossa percepção entre um objeto singular e a sua estratificação. Progressão aritmética, nunca geométrica, já que é derivada de uma relação pré-industrial que advém dos primórdios da reprodução da imagem.

Notas

Nancy de Melo Batista Pereira é graduada pela UFG onde cursa mestrado.

¹Apelido do Centro Georges Pompidou.

²A impressão é um gesto técnico, oras a técnica é uma estrutura do tempo, da memória, não somente do progresso, mas; pelo simples fato que tantos artistas do século XX tenham investido um campo operatório literalmente pré-histórico (fazer impressões), isso indica caminhos para pensar sobre a condição temporal da obra de arte moderna. Georges Didi-Huberman – “L’Empreinte”, 1997.

³Citado por Christopher Johnson em “Derrida- a cena da escritura”, 1998. “Também aqui ele emprega uma interessante configuração lingüística para exprimir essa estrutura dual, associando a palavra francesa trace com seu anagrama reverso, écart (distância, diferença, divergência, intervalo espaço, espaçamento)”.

⁴« Marcel Duchamp et la fin de l’art », Jean Clair (Paris: Gallimard, 2000).

⁵Estas informações estão presentes na matéria da folha de São Paulo “Beaubourg dedica mostra à impressão” de Betina Bernardes, 14 de março 1997.

⁶Novas Bases para a Personalidade – Basbaum.

⁷NBP - Novas Bases para a Personalidade, 1994.

Referências

AMARAL, Aracy A.. Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo, Nobel, 1987.

BENJAMIM, Walter. Pequena história da fotografia; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp 91-107; 165-196.

CLÍMACO, José César Teatini de Souza. A gravura em matrizes de plástico. Editora UFG, Goiânia, 2004.

COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da moderni-

dade. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999 [1990].
COSTELLA, Antonio. Xilogravura – manual prático. Editora Mantiqueira. Campos do Jordão, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant l’image, question posée aux fins d’une histoire de l’art. Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. L’Empreinte. Catalogo de exposição. Paris – Centro George Pompidou.(Texto adaptado e traduzido para o Mestrado EBA-UFMG de Patrícia França) Minas gerais. EBA-UFMG, 1997. 1997. L’Empreinte, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997 (collection « Procédures »).

JOHNSON, Christopher. Derrida- A cena da escritura. São Paulo. Editora Unesp, 2001.

TASSINARI, Alberto. O Espaço Moderno. Cosac&Naify Edições. São Paulo, 2001.