

## GRAVURA E FOTOGRAFIA

### Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia.

Maria do Carmo de Freitas Veneroso – UFMG

#### Resumo

*Este é um estudo a respeito das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com outras linguagens. Ao se libertar da função ilustrativa, no Renascimento, a gravura começa sua caminhada rumo à desfuncionalização. Mais tarde, ao se libertar do uso comercial, quando mapas, cartazes, ilustrações, marcas, rótulos passam a ser impressos por outros meios, a gravura completa seu processo de desfuncionalização, ganhando autonomia, que vai assegurar a ela a possibilidade de dialogar com outras linguagens, como a fotografia.*

*gravura, fotografia, diálogo entre linguagens*

#### Abstract

*This text aims at studying printmaking and its possibilities as an autonomous artistic language in contemporaneity and its association with other artistic languages. Getting rid of illustrative function in Renaissance, printmaking starts getting its autonomy as language. Latter on, when it gets free of commercial use, when maps, posters, illustration, brands start to be printed in other techniques, printmaking finally gets its complete autonomy, making it possible its dialogue with other languages such as photography.*

*printmaking, photography, languages dialogue*

#### Apresentação

Pretendo nesse estudo abordar o tema proposto para esse Encontro, “Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais”, a partir da possibilidade do diálogo entre as diferentes linguagens artísticas na arte contemporânea. Essa combinação é uma tendência clara nas artes plásticas atuais, pois as fronteiras entre as linguagens artísticas tradicionais – o desenho, a pintura, a gravura, a escultura – estão cada vez mais tênues. O surgimento de novas mídias rompe muitas vezes até mesmo os limites entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia, etc. Uma análise da arte atual tem, necessariamente, que levar em consideração essa interação entre as linguagens e, conseqüentemente, o artista como um “sujeito em permanente crise e em permanente mutação” (Barthes) um “sujeito em processo” (Kristeva).

A partir da abordagem das artes na perspectiva de um diálogo focalizarei a relação entre a gravura e outras linguagens como a fotografia, analisando de que maneira ela tem contribuído para a quebra de antigos parâmetros, criando novos paradigmas de análise crítica da gravura, a partir de um campo ampliado.

### **A “gravura no campo ampliado”**

Através de um breve histórico pode-se observar como a gravura se insere nessa tendência de dialogar com outras linguagens desde a sua origem e como essa relação é retomada na contemporaneidade. A gravura nasce associada à idéia de multiplicação da imagem. Suas origens remontam há aproximadamente 5.000 anos atrás, no Oriente Próximo. Os mais antigos impressores foram os sumérios, que reproduziam em relevo desenhos e inscrições em tabuletas de argila, utilizando sinetes ou cunhos de pedra. Esses sinetes foram entintados pelos chineses, como se fossem carimbos tendo sido usados na Índia e na China na impressão sobre madeira ou seda. No século II d.C. a invenção do papel pelos chineses possibilitou, mais tarde, a impressão em massa dos textos sagrados do Budismo, combinando a palavra escrita e as imagens, por meio de pranchas de madeira talhadas em relevo.

Quando, por volta do século XIV, a técnica do fabrico do papel chegou à Europa e começaram a surgir as primeiras xilogravuras no Ocidente, a possibilidade de reprodução da imagem era crucial, num momento em que não havia outros meios para isso. A partir de 1.400 se desenvolveram técnicas de impressão na Europa superiores às do Oriente e de importância cultural maior. A invenção da imprensa, o surgimento do livro na sua forma atual, fez com que outras formas de reprodução da imagem fossem surgindo, como a gravura em metal. Como afirma E. Armstrong: “historicamente, os meios gráficos estiveram intimamente relacionados à ilustração e aos livros e eram essencialmente logogênicos. Sem dúvida, a palavra gráfico, que vem do grego *graphicos* deriva de *graphein* – escrever”. A gravura surge, portanto, ligada à escrita, como uma forma de ilustração, na tentativa de substituir as iluminuras, que apareciam nos

manuscritos medievais. Nas primeiras xilogravuras o texto aparece gravado na mesma placa que o desenho ou pode ser acrescentado à mão posteriormente. Com o surgimento dos caracteres móveis de madeira, surge uma nova fase para a ilustração do livro, que começa a se libertar da ligação direta com o texto. Por volta de 1450 o problema dos tipos móveis já tinha sido resolvido pela introdução dos caracteres de metal (tipos) fundidos em moldes: dera-se o passo definitivo para a produção de livros tal como nós a conhecemos hoje e para a desvinculação entre o texto e a gravura, que começa a adquirir autonomia. As primeiras gravuras em metal surgiram por volta de 1430, ainda que a técnica de se trabalhar em metal já fosse conhecida anteriormente. Foi só entintar a placa, limpar a superfície e imprimir .

Se a gravura ao surgir tinha uma função, que era a de divulgar imagens, associadas na maior parte das vezes a textos, com o surgimento dos tipos móveis a gravura se desvincula do texto, passando a existir como uma entidade independente. Portanto, ao se desvincular do texto, a gravura se direciona no sentido de adquirir autonomia. Executada a princípio por artesãos anônimos, mais tarde a gravura passa a se constituir em obra de arte, assinada por artistas como Dürer e Rembrandt.

No final do século XVIII surge a litografia que iria de uma certa maneira revolucionar os meios gráficos de reprodução, pela possibilidade de gerar mais cópias, em menos tempo. Mas, foi somente a partir do surgimento da fotografia, no século XIX, que todos esses processos acabaram por se tornar obsoletos, para o uso comercial, quando, mais tarde surgem a clichéria e o *off-set*.

A gravura artística, que existia paralelamente à gravura comercial, continua seu caminho sem alterações significativas até as décadas de sessenta e setenta, 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 foto-mecânicos, 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.

Fazendo um breve histórico da gravura nas últimas três décadas, Riva Castleman relembra que: “a experimentação com vários processos associados à impressão ocorrida na década de setenta, vai gerar, entre outras coisas, a incorporação de papel artesanal, muitas vezes produzido ou projetado pelo artista. A idéia de gravura passou a incorporar muitas formas de trabalho feito a mão, depois de um período prolongado de fastio com a produção de edições impressas uniformemente” (CASTLEMAN, p.11).

A cópia única abre uma série de novas possibilidades para o gravador, que incorpora em sua gravura procedimentos muitas vezes próprios de outras linguagens como, por exemplo, a pintura, nas monotípias. Trata-se do gravador estendendo os limites da gravura para além dos meios usualmente aceitos. Outros procedimentos têm sido utilizados pelos artistas, alargando, também o conceito de gravura, quando a própria matriz passa a ser a obra, ou ainda na colagem, em que fragmentos de gravuras são combinados com outras linguagens.

A intenção dessa reflexão é buscar o lugar da gravura na arte atual. O estatuto da gravura sofreu modificações e podemos falar de uma “gravura no campo ampliado”, trazendo para o campo da gravura questões que Rosalind Krauss coloca a respeito da escultura. “Para a arte pós-modernista, a prática se define em função não de um determinado meio dado – aqui a escultura“, poderíamos dizer – a gravura – “mas de operações lógicas efetuadas sobre um conjunto de termos culturais, e para os quais todos os meios podem ser utilizados: fotografias, livros, linhas sobre o muro, espelhos, ou a própria escultura” (KRAUSS, 1993, p.125-126) – ou a gravura.

A fim de conceituar a gravura é necessário pensar, em primeiro lugar, a impressão, um procedimento quase pré-histórico para fazer imagens, sendo,

portanto, uma das formas mais antigas de representação plástica. A impressão não tem matriz, enquanto a gravura pressupõe a presença de uma matriz que vai levar a forma impressa até o suporte, que pode ser o papel, o tecido, ou qualquer outra superfície imprimível. Essa impressão da matriz sobre o suporte dá origem ao múltiplo. A gravura não é a reprodução de um original, pois ela não tem original. Através dela a imagem se multiplica em várias imagens que são aparentemente iguais.

A atitude dos gravadores nas últimas décadas tem abalado princípios básicos da gravura, como a reprodutibilidade. Assim sendo, a gravura, que desde o seu surgimento teve como pressuposto básico a possibilidade de reprodução, a partir da *Pop Art* transforma-se, mais que uma técnica, em uma linguagem. Quando artistas como Andy Warhol e Robert Rauschenberg introduzem a discussão sobre a cópia única, imprimindo sobre suas telas e combinando impressão e pintura a mão, eles atacam, portanto, um problema central da gravura.

Com relação à possibilidade de reprodução da gravura ela já não é relevante, num momento em que se produzem milhares de cópias num curto espaço de tempo em técnicas como o *off-set*. As inúmeras possibilidades de reprodução da imagem abertas com o avanço da digitalização da imagem também contribui para o anacronismo da gravura. Assim sendo, definitivamente não é a possibilidade de reprodução da imagem o que move os gravadores. É, pois, a qualidade gráfica, e a possibilidade do uso da imagem fotográfica, entre outras coisas, que vai caracterizar a prática dos gravadores atualmente. A reprodutibilidade deixa, portanto, de ser um valor em si, já que com o desenvolvimento da indústria gráfica muitas outras formas de impressão, mais rápidas e mais eficientes, se impõem, deixando que a gravura se realize plenamente em meio e tangenciando outras linguagens plásticas. Essa mudança de paradigma faz com que a gravura se desenvolva como linguagem, lançando mão dos recursos técnicos disponíveis.

Portanto, ao se libertar da função ilustrativa, no Renascimento, a gravura começa sua caminhada rumo à desfuncionalização. Mais tarde, ao se libertar do

uso comercial, quando mapas, cartazes, ilustrações, marcas, rótulos passam a ser impressos por outros meios, a gravura completa seu processo de desfuncionalização, ganhando autonomia. A autonomia da gravura vai assegurar a ela a possibilidade de dialogar com outras linguagens, se realizando plenamente como linguagem.

### **Os processos fotográficos na gravura – uma “mistura polifônica dos materiais e dos signos” (Dubois)**

Pode-se dividir as mídias artísticas em mídias tradicionais e mídias não tradicionais, para efeitos operacionais. Por mídias tradicionais entende-se o desenho, a pintura, a gravura e a escultura. Mídias não tradicionais incluem as mídias eletrônicas, a fotografia. Há, porém, um ponto em que as duas se encontram, quando as mídias tradicionais incorporam procedimentos próprios das outras mídias, e os processos fotográficos na gravura são um exemplo disso. Esse diálogo entre gravura e fotografia remete, na verdade, ao diálogo entre a fotografia e a imprensa. Como afirma Didi-Huberman: “a articulação da fotografia e da imprensa nada tem de original na era da reprodutibilidade técnica das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.121). A articulação entre gravura e fotografia é, portanto, perfeitamente previsível, na era das técnicas de reprodução.

O uso dos processos fotomecânicos toca num ponto importante, aberto por Duchamp, na história da arte: “a idade das obras não mais tocadas pela mão do artista, que não têm mais a originalidade de sua criação única” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.112). Com o uso da fotografia, na gravura, uma das possibilidades abertas é o uso da apropriação de imagens, que vai ser amplamente explorada pelos gravadores, e que se relaciona diretamente ao *ready-made* duchampiano. Jean Clair, ao publicar uma obra sobre a fotografia considerada como “primado técnico” global no trabalho de Duchamp, tem como ponto de partida teórico a reflexão benjaminiana sobre o poder “paradigmático” da fotografia: o poder de ter modificado em profundidade a noção de arte em geral, pois a fotografia

certamente perturbava as relações do artista e da pintura (*apud* DIDI-HUBERMAN, 1997, p.112).

Muitas relações podem ser traçadas entre artes plásticas e fotografia, já que a fotografia vai colaborar profundamente com a questão da autonomia da pintura. O que era feito anteriormente pela pintura passa a ser realizado pela fotografia, de uma maneira mais rápida e objetiva. Porém, a objetividade da fotografia é um ponto polêmico. Há um percurso histórico que estuda as relações entre a fotografia e o seu referente externo. Esse princípio de realidade próprio à relação da imagem fotoquímica com seu referente tem sido muito discutido pelos críticos e teóricos da fotografia. Philippe Dubois vê a fotografia como traço de um real, segundo o discurso do índice e da referência, que considera que:

“algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste, apesar de tudo, na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (2001, p.26).

A combinação entre a fotografia e as outras linguagens artísticas tem sido uma constante na arte do século XX, principalmente a partir da *pop art*, tendo sido antecedida por artistas das vanguardas históricas, a partir dos anos 20. Ao traçar um percurso das relações entre arte contemporânea e a fotografia no século XX, Philippe Dubois questiona se “a arte é (tornou-se) fotográfica” (2001, p.251), dando seqüência ao pensamento de Benjamin, segundo o qual “tudo muda contudo se da fotografia como arte, passa-se à arte como fotografia” (2001, p.251). O problema das relações entre artes plásticas e fotografia é antigo, lidando: “com dois campos de expressão, a arte e a fotografia, que têm provavelmente sua relativa autonomia, mas jamais cessaram, em suas origens e tanto de um lado quanto do outro, de manter relações inextrincáveis, de atração ou repulsa, de incorporação ou rejeição” (DUBOIS, 2001, p.253). Se durante um período do século XIX a fotografia aspirava a ser arte, com movimentos como o pictorialismo, no século XX é a arte que insiste em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia. A

arte contemporânea encontra-se marcada em seus fundamentos pela fotografia, sendo que muitos artistas “trabalham fotograficamente”. Isso ocorre:

“positivamente, na obra, fundadora para toda a modernidade, de Marcel Duchamp [...];depois, paradoxalmente, na obra dos pioneiros da “abstração”, El Lissitsky e Malevitch na liderança e em sua concepção ‘suprematista’ do espaço pictural, ligada à produzida pela *fotografia aérea*; e, finalmente, desconstrutivamente, nas operações de (*foto*) *montagem* dos dadaístas e dos surrealistas” (DUBOIS, 2001, p.254).

Na gravura as relações com a fotografia são históricas. Analisando o uso de processos fotográficos na gravura nota-se que eles remetem aos primórdios da fotografia, trabalhando questões comuns como a luz e a impressão. Assim: “a foto é uma sombra fixada para sempre, uma ‘gravura de luz’ [...] escrituras solares [...]. A fotografia é da ordem da impressão, do traço” (PEIXOTO, 1996, p.19).

Também nos processos fotográficos em gravura o que se pretende, ao emulsionar a placa é fazer com que ela se torne sensível, deixando-se “impressionar”. Num segundo momento, a placa é revelada e “impressa”, transferindo aquela sombra, ali fixada, para o papel.

Na *photoetching* (processo fotográfico em gravura em metal), na fotolitografia ou litografia *off-set*, na serigrafia, esse processo de impressão pela luz se repete: primeiro na realização da fotografia propriamente dita, e num segundo momento quando essa imagem fotográfica é transferida para a chapa fotossensível (tal como no daguerreótipo, a luz impressiona a chapa, criando áreas de luz e sombra). Depois de exposta a chapa é revelada e impressa sobre um suporte. Podemos pensar na questão da fotografia “de segundo grau”: não é mais a imagem que reproduz a aparência de algo, é a fotografia da fotografia, por assim dizer, uma fotografia de segunda mão.

As relações entre fotografia e gravura recente remetem, em grande parte, às operações desconstrutivas de (*foto*) *montagem* dos dadaístas e dos surrealistas. O que se coloca é, em primeira instância, a questão do fragmento, da colagem, a “mistura polifônica dos materiais e dos signos”: “Dadaísmo e surrealismo em seu gosto da provocação, como em seu culto do ‘surreal’, desenvolveram com intensidade a prática do *associacionismo* (metáfora, colagem,

agrupamento, montagem)” (DUBOIS, 2001, p.268), que Dubois aponta como uma das três principais figuras fundadoras das relações entre fotografia e arte contemporânea:

“Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc.), portanto, integrável em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos. A fotomontagem é a atualização mais evidente desse terceiro traço essencial” (DUBOIS, 2001, p.268-269).

A fotomontagem aparece no trabalho de John Heartfield, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Max Ernst, Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, George Grosz. Foi importante a contribuição da fotomontagem dadaísta e surrealista na lógica da colagem e na “mistura polifônica dos materiais e dos signos”. Essa questão vai ser retomada pela arte americana depois de 1950 por artistas como Robert Rauschenberg que transforma seus trabalhos, suas grandes superfícies, em verdadeiras sobreposições: de suportes, de camadas de pintura, de imagens, de texturas, de materiais e até de objetos. Esse artista incorpora procedimentos de gravador nas suas pinturas, ao imprimir sobre suas telas imagens fotográficas, trabalhando, pois, num lugar em que pintura, gravura e fotografia dialogam. Também seus múltiplos obedecem a uma lógica do agrupamento, de superposição, de camadas, tendo na fotografia sua base. Suas fotos são integradas nas pinturas e nas gravuras com verdadeiras *transferências* físicas, o que faz das suas superfícies espécie de “fotografias” de segundo grau, de *ready-made* fotográficos.

Assim, no trabalho de Rauschenberg, podemos detectar a fotografia “de segundo grau”, como “um efeito do real a ser desconstruído”. É, pois, principalmente a “imagem de segunda mão” que vai interessar a esse artista. Essa fotografia de “segundo grau” vai ser igualmente encontrada em muitos dos artistas *pop*, como Richard Hamilton e nos americanos, que cultuam a impessoalidade, nas suas obras: Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselman, Roy Lichtenstein, entre outros. Eles mostram um gosto insistente pela encenação e

formalização pelo objeto de consumo, o estereótipo, o já pronto, o clichê, o cotidiano. A reprodução é o assunto da *Pop Art* – o emprego sistemático das técnicas de reprodução, e a reprodução de imagens pré-existentes. Philippe Dubois comenta que: “a relação entre *Pop Art* e fotografia é privilegiada: não é nem simplesmente utilitária, nem estético-formal, é quase ontológica: essa última quase exprime a ‘filosofia’ da primeira. A *Pop Art* é um pouco a polaróide da pintura”.(2001, p.263).

Essa atitude dos artistas *pop* que se apropriam de imagens pré-existentes para a partir delas construir seus trabalhos será retomada por vários artistas, entre eles gravadores como Kiki Smith, Christian Boltanski, Sherrie Levine apontando para as inúmeras possibilidades que o uso da fotografia continua a trazer para os gravadores, ampliando seu campo de atuação.

Além do uso dos processos fotográficos na gravura, também a utilização do processamento digital da imagem, o trabalho feito à mão sobre a gravura e outras derivações da gravura, no local onde ela tangencia outras linguagens artísticas, apontam para uma renovação constante dessa linguagem, que ainda que não seja dominante na arte do século XX, preserva seu espaço, e tal como um rizoma surge de tempos em tempos, mostrando sua força e atualidade.

#### Referências:

- BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Apud DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2001.
- CASTLEMAN, Riva. **Seven Master Printmakers – Innovations in the eighties**. New York: The Museum of Modern Art.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *L'Empreinte*. Paris: [s.n.]. 1997.294p. (Catálogo de Exposição, 19 fev. a 19 mai. 1997. Centre Georges Pompidou).
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas:Papirus, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. **L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Macula, 1993. *La sculpture dans le champ élargi*.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, Marca D'Água, 1996.
- WYE, Deborah. **Thinking Print: Books to Billboards, 1980 -95**. New York: The Museum of Modern Art, 1996.

**Currículo resumido:**

Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutora em Letras/Literatura Comparada, pela Faculdade de Letras da UFMG. Artista plástica, gravadora, pesquisadora, já expôs seus trabalhos em vários países e tem publicado vários textos, com destaque para o livro/depoimento “Maria do Carmo Freitas” da Coleção Circuito Atelier, pela Editora C/Arte (BH).