

Atoma - 98702
Bla - 63093

Maria Salete Muller Firmado da Silva

GRÁFICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E A CONDIÇÃO DE
APROPRIAÇÃO "FOTO-GRÁFICA": 1970-1990

**Gráfica Brasileira
Contemporânea e a
Condição de
Apropriação
"Foto-Gráfica"
1970-1990**



2010000348

T/UNESP
760.0981
S586g



Atma - 98501
Bla - 63093

**Gráfica Brasileira
Contemporânea e a
Condição de
Apropriação
"Foto-Gráfica"
1970-1990**



Maria Salete Mulin Firmino da Silva

**GRÁFICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E A CONDIÇÃO DE
APROPRIAÇÃO "FOTO-GRÁFICA": 1970-1990**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista,
para obtenção do título de Mestre em Artes.

(Área de Concentração: Artes Visuais)



Orientador: Prof. Dr. Vilmo Guimarães Melo

Co-orientadora: Profa. Dra. Neide Antonia Marcondes de Farias

São Paulo

1998



Banca Examinadora

-
-
-

São Paulo, junho 1998



Agradecimentos

Ao orientador,

Prof. Dr. Vilmo Guimarães Melo

À co-orientadora,

Profa. Dra. Neide Antonia Marcondes de Faria

pela orientação e sugestões para a realização deste trabalho de pesquisa.

À FAPESP,

pelo auxílio financeiro através de bolsa de estudo.

Ao Setor de Pesquisa dos Museus: MAC-USP, MAM, Pinacoteca do Estado, em São Paulo e, Museu da Gravura Cidade de Curitiba - PR, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro - RJ.

aos professores do curso da pós graduação do Instituto de Artes,

entre eles:

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, Prof. Dr. João Evangelista e Prof. Dr. Regis Duprat.

aos amigos,

Helena Freddi, Edilson Lima e Antonio Manoel dos Santos Silva.

em especial a

Mauro Cesar de Paula Vaz e Luiza Mulin Vaz





resumo

O encontro entre poéticas gráficas estabelece o ambiente no qual está configurado o assunto de nossa pesquisa. Nesse ambiente, procura-se resgatar a interpretação da obra gráfica motivada, muito mais por sua presença que por discussões já estabelecidas.

Nossa análise busca mostrar as condições que envolvem a produção poética de um determinado período da história da gravura brasileira contemporânea, discutindo possíveis analogias entre elas.

Esse encontro (entre poéticas), revelou-se por um aspecto específico desvelado por essas obras: a imagem fotográfica na gravura. Na confirmação desse encontro, os caminhos percorridos foram aqueles que, à luz da contemporaneidade, vislumbraram a produção gráfica brasileira dos acervos mais representativos dessa produção a partir dos anos 70, ou seja, o do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC; Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro - MNBA e Museu de Gravura da Cidade de Curitiba.



Abstract

The engagement among graphic-poetics defines the atmosphere in which our research is settled. In such atmosphere, we try to bring up the interpretation of engraving work caused much more by its presence than by established debates.

Our analysis tries to show the conditions surrounding the poetic production of a determinate period in Contemporary Brazilian engraving history, discussing possible analogies among them.

This engagement showed an unveiled specific aspect revealed by this work: that is the photographic image in the engraving.

The paths followed all through this encounter were those which have glimpsed, in the light of contemporaneity the Brazilian graphic work of the most significant patrimony since the 70's found at: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC; Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro - MNBA e Museu de Gravura da Cidade de Curitiba.



Sumário

. apresentação

intenções.....	08
----------------	----

1. gráfica-fotográfica:

entre linguagens.....	11
a fotomecânica.....	16
da forma "foto-gráfica".....	19
os novos meios.....	20

2. trajetória da circularidade

abertura e existência.....	30
aproximando <i>poéticas</i>	32
da memória.....	40
<i>poética</i> do ser.....	45
o que habita a obra.....	47

3. A dupla Assimulação Após A modernidade

fatores de referencialidade.....	51
fenômenos da instabilidade.....	53
duplicidade e simulação.....	69
duplação.....	72



5. espelho d'água

o menor e o fragmento.....86

a metáfora e o simulacro.....99

o resíduo e o labirinto.....111

. conclusão

entre poéticas.....116

. Bibliografia.....117



apresentação

"As poéticas dizem respeito estreitamente ao fazer até do refletir sobre o próprio fazer da parte de quem faz realmente a arte..."

Luciano Anseschi*

intenções

No sentido do fazer e do refletir sobre o fazer, o que se propõe aqui é um encontro entre poéticas manifestado por um "corte do olhar" sobre essas poéticas, e sua condição de "existência" na produção gráfica brasileira contemporânea.

Nosso interesse em determinada cenário da produção gráfica contemporânea reside, justamente, em localizar as relações que motivaram o acontecer da imagem fotográfica associada aos processos fotomecânicos. Como essa relação de apropriação (da imagem fotográfica), se dá dentro da produção gráfica artística.

* Cf. DORFLES, G. *As Oscilações do gosto*, 1989, p. 87.



Qual o dimensionamento adquirido por esse determinado elemento que, entificando-se na obra, passa a incorporar e interagir o universo simbólico do artista.

O que buscamos então, é muito mais averiguar reações fenomenológicas de ocorrência na gravura brasileira contemporânea, que provar síntese de causa e efeito. No entanto, constatamos que, sem dúvida, as novas tecnologias tiveram um alcance fundamental para a gráfica industrial, repercutindo e transformando, igualmente, as relações de multiplicidade da imagem gráfica artística.

Hoje superados os avanços técnicos da primeira revolução industrial e, efetivamente, introduzidos em nova era tecnológica, já podemos lidar com os desafios propostos pela imagem digital ao ambiente gráfico contemporâneo, transformando e redimensionando, mais uma vez, os meios de reprodução gráfica.



1.

gráfica-fotográfica





entre linguagens

As imagens xilogravadas em tacos de madeira que se conhece desde o século XIII, ou antes, iniciaram uma nova era técnica de reprodução de imagens para ilustração. No entanto, a evolução do gravar faz surgir novas modalidades técnicas e matrizes atendendo à demanda crescente já a partir do renascimento e após o surgimento da imprensa ¹.

Assim, tanto a calcogravura (gravação em chapa de metal) que predominou a partir do século XV e posteriormente a litogravura (desenho fixado na pedra calcária) no século XVIII, representaram avanços técnicos significativos pela eficiência e agilidade na reprodução de imagem, segundo Benjamim².

O desenho original não mais sofreria tradução, através de uma técnica gráfica. A litografia contava ainda com outras vantagens fundamentais para a gráfica utilitária: a agilidade na reprodução e o reaproveitamento de suas matrizes, permitindo alcançar com maior rapidez uma produção em grande escala

¹ "El siglo XVI, conocido como el de la invención de la imprenta, no hizo más que preparar la explosión mundial de estampas que triunfará en el siglo XIX y culminará en el XX. A través de este desenvolvimiento se pasa del pequeño *círculo* cerrado (cortes, monasterios, universidades) a formar un grupo social mucho mayor de seres alfabetizados que conoceremos como *público* (pueblo, ciudades) y de éste se salta ya al desbordamiento cuantitativo que abastecerá a las *masas* (países, continentes)". GIRALT-MIRACLE, D. In *Imagen impresa y conocimiento*. Ivins Jr., 1975, prólogo.

² "...Com a litografia, a técnica de reprodução atinge etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou prancha de cobre...". (BENJAMIM, W., 1993, p. 166)



o que facilitava a distribuição, em massa, de estampas sempre renovadas. (Benjamim, 1993, Dasilva, 1976, Ferreira, 1977, Ivins Jr, 1975, Martins, 1987).

Sem dúvida, a litografia representou um grande avanço para o setor gráfico, no entanto, decorridos dois séculos após as investigações de Newton sobre os fenômenos da percepção visual, a fotografia vem ampliar o evento da captação da imagem, revolucionando, igualmente, a fabricação de imagens que invadem, através de todas as mídias, o mundo contemporâneo.(Ivins Jr, Mcluhan). A fotografia passa a interagir no ambiente das artes plásticas decisivamente, a partir do final do século XIX, passando por movimentos artísticos importantes: o realismo, impressionismo, da vanguarda ao modernismo, como simples referencial da realidade natural ou transposição imediata de um flagrante real, até como recurso de efeitos especiais na distorção, fragmentação e dispersão da aparente realidade contemporânea ³.

As relações de envolvimento com os mecanismos da fotografia, abre, então, uma nova perspectiva também para a pintura; além de referencial, passa a divulgar a obra pictórica, no momento em que as novas tecnologias das artes gráficas ampliam as possibilidades de reprodução da imagem.

³ Afinal com a conquista da fotografia muda o próprio conceito na apreensão do real: "Com o nascimento do cinema, logo se tornaram inúteis e risíveis as antigas tentativas de "reprodução do real", que também haviam surgido como um dos objetivos mais elevados de um certo gênero de atividade artística. A primeira responsável por esta reviravolta no campo da "artes figurativas" foi, sem dúvida, a fotografia". (DORFLES, G., 1992, p. 218).



A polêmica criada em relação à fotografia como eventual substituta da representação pictórica ou gráfica, torna-se, enfim, infrutífera e não sem razão, afinal, as linguagens artísticas manifestaram sua real expressividade na medida em que mantiveram independência interna. Isso não significa, porém, que haja limites assim tão estreitos para a arte; o artista hoje, não hesita em transpor para o universo específico de sua linguagem, procedimentos técnicos interativos que ampliam e renovam a estética, essa atitude, aliás, de livre trânsito entre as diversas linguagens e técnicas, revela um comportamento bastante comum na atualidade o que, inclusive, faz caracterizar a arte contemporânea onde o procedimento fotográfico aparece com evidência.

A fotografia, portanto, representou uma conquista que alterou substancialmente o código de percepção visual e o repertório imagístico,..."Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho". (Benjamim, 1993, p. 167).

Argan, em *Arte Moderna* (1992), ao situar as relações entre técnicas artísticas e as novas técnicas industriais localizou, também na pintura, as consequências mais diretas da influência fotográfica, "...com a difusão da fotografia, muitos serviços sociais passam do pintor para o fotógrafo (retratos, vistas de cidade e do campo, reportagens e ilustrações)". Também Neistein (1981) comenta que a fotografia no Brasil "...revolucionou os hábitos, a maneira de "ver" e a própria arte...". Além desses, autores como: Alinovi (1985), Barthes (1984), Bazin (1979), Benjamim (1993), Fabris (1991), Ferrez (1953), Herkenhoff (1983), Irvins Jr. (1975), Kosoy (s/d), Araujo (1990), Sontag (s/d), Stelzer (1981), Tausk (1981), entre outros, fizeram, igualmente, referência ao assunto.



Contudo, Walter Benjamim analisa os efeitos que a fotografia mas também o cinema provocaram na sociedade moderna, considerando porém que, embora a fotografia tenha causado mudanças substanciais na maneira de perceber e representar as imagens, este fato não alterou, no entanto, a natureza da própria arte: "... as dificuldades com que a fotografia confrontou a estética tradicional eram brincadeiras infantis em comparação com as suscitadas pelo cinema". (Benjamim, 1993, p.176).

De fato, as imagens compartimentadas em fragmentos do "real", ganham, enfim, a aceleração do movimento. Em apenas uma virada de século, o homem torna-se extremamente urbano, inserido na velocidade da dinâmica cotidiana que exige mudanças, de percepção lenta para a apreensão cada vez mais rápida dos fenômenos científicos, dos movimentos sociais e da arte, transformando os códigos de percepção das diversas linguagens. Na arte, já o impressionismo trabalhava a especificidade da apreensão da luz, alterando sensivelmente a forma de representação por efeito da pincelada. No entanto, é com abstracionismo que se estabelece o rompimento mais radical do código figurativo (Vattimo, 1987), posteriormente, também o surrealismo proporá incursões ao imaginário fantástico, muito embora já no século XVI o ilusionismo (*trompe l'oeil*) provocasse o espectador com suas alterações ópticas da mesma forma com que, posteriormente, a fotografia o faria.

Se a fotografia representou, portanto, uma conquista para diversos campos de atuação; este fenômeno com suas decorrências, no caso a fotomecânica, estabelece uma nova etapa de aprimoramento dos procedimentos técnicos das artes gráficas.



Na medida em que a fotomecânica torna-se uma instrumentação gráfica, a gravura artística, por sua vez, passa a fazer uso desse instrumento que a desvincula da função utilitária. Portanto, neste cruzamento histórico entre as duas linguagens, a gráfica e a fotográfica, muito mais há em comum do que a simples função a que de início ambas se prestaram. (Alinovi, 1985; Araujo, 1990; Benjamim, 1993; Irvins Jr, 1975; Polesi, 1988; Stelzer, 1981; Tausk, 1981).



a fotomecânica

O envolvimento da imagem fotográfica no imaginário gráfico, como vimos, remonta praticamente às origens da fotografia quando, em pleno desenvolvimento industrial, arte e ciência forneceram subsídios à indústria gráfica através dos meios fotomecânicos.

A trajetória histórica entre gravura e fotografia implica, ainda, outros questionamentos que vão além da essência comum a ambas, a multiplicidade. Implícita nesta potencialidade comum, estão os modos de produção que se dividiram prioritariamente em dois: utilitário e artístico.

Desse modo, como se sabe, a gravura subsidiou, durante muito tempo, a veiculação ilustrativa em livros e periódicos, entre outros, somente recuperando a vitalidade artística justamente quando a fotografia vem preencher essa função. A partir daí, a gravura rompe esse esquema tipificador atribuindo-se exclusividade artística.

Hoje, a fotografia, tradicionalmente conhecida (foto-química) passa por semelhante revolução, ou seja, as câmeras digitais agora armazenam imagens em disquetes (memória digital), e transferem imediatamente essas imagens para câmeras, superfície de papel sensibilizada ou através de copadoras (thonner).



Nesse transporte dispensam, então, etapas de revelação química e copiagem. Tal procedimento, num futuro bem próximo, deve conferir à fotografia tradicional exclusividade artística, fato, aliás, tão amplamente buscado por essa linguagem expressiva.

Dessa forma, muitas das transformações provocadas pelos fenômenos científicos, se analisados do ponto de vista da arte, acabaram por transformar, ou tão somente, recuperar formas expressivas conferindo-lhe categoria artística.

Assim, nesse enredo que envolve ambas as linguagens, além do fator da multiplicidade e do caráter ilustrativo, busca-se encontrar um terceiro aspecto comum de ligação. Este se dá concretamente, por meio de uma propriedade técnica, um sub-produto: a fotomecânica, que possibilita de fato, interagir as duas linguagens.

Da fusão, entre essas linguagens, surgiram algumas definições técnicas mais específicas: o *foto-etching* vinculado a gravura em metal, o *off-set* procedimento que envolve também a sensibilização da chapa-matriz, assim como o silk-screen ou serigrafia (único, entre esses, que mantêm uma correspondência mais exata em português).

A imagem fotográfica, portanto, aparece, na obra de arte gráfica, a partir do dilatamento entre sistemas internos (linguagens) que, através do meio técnico fronteiro (fotomecânica) invade os limites desse sistema em condição "ambiente" favorável. Entendendo-se esta condição "ambiente" como manifestações de um fenômeno estético que, envolvendo as linguagens, determinam as poéticas.



Com a instauração estética da Pop Art surgiram novas poéticas que interagiram a forma "foto-gráfica", sendo a primeira a assimilar esta inovação que vai repercutir, mais tarde, no conceitualismo, implicando, por sua vez, como movimento detonador da pós-modernidade gráfica. As gravuras de Andy Warhol, Rauschenberg, Richard Hamilton, Jasper Johns, Lichtenstein, entre outros, questionaram o envolvimento da sociedade de consumo com os meios de comunicação de massa, usando para isso os procedimentos gráficos veiculados por esses meios. Andy Warhol multiplica inúmeras vezes a sua própria imagem e a de artistas da mídia. Com muita pertinência apropria-se da imagem fotográfica interagindo-a em suas gravuras e irreverentemente questiona relações gráficas e conceituais tradicionais na história da arte como o múltiplo e o mito. Rauschenberger empregava a imagem fotográfica em suas experimentações propondo "um mundo dos efeitos", onde as colagens e assemblagens inteiravam-se na composição gráfica. Richard Hamilton transformava a imagem fotográfica, através de outra manufatura artística, fazendo com que essa imagem perdesse a carga de significação original. As provocações e o impacto da imagem fotográfica na gravura, daquele momento, sintetizavam a busca na experimentação dos meios. (Alinovi, 1985).

No Brasil, na virada dos anos 60, a influência do movimento pop, se faz perceber nas obras gráficas de Claudio Tozzi, Gilberto Salvador, Geraldo de Barros (out-doors), Rubens Guercham, Wesley Duk Lee, entre outros, onde segundo Moraes (1976), prevalecia a "experimentação criativa" da contra-cultura - o tropicalismo e, em fase embrionária a arte conceitual que abrange, já na década seguinte, a maior parte da produção gráfica aqui denominada como forma foto-gráfica.



da forma

"foto-gráfica"

A terminologia aqui tomada por *forma* "foto-gráfica", quer compreender o sentido e o modo de existência gráfica, que assume a composição, a partir da incorporação da imagem fotográfica. Independente de conceitos já estabelecidos, o que se quer é reconhecer outras relações de abordagem da imagem fotográfica, além da simples absorção do meio fotográfico como o que acontece na "fotogravura".

A definição de forma "foto-gráfica" remete antes à noção de forma, não como escolha do detalhe, no caso "o detalhe fotográfico", em busca "formalização" da composição gráfica, mas Forma "...que se identifica como o Esquema de organização que sugere a reunião dos elementos, escolhidos como significativos..... com as leis próprias do Esquema organizador... - ...aos princípios de coesão do sistema - a uma problemática do imaginário. Ela determina, não a escolha deste ou daquele detalhe, mas de propriedades.", (Francastel, 1973, p. 100).

Portanto, ao inserir o elemento fotográfico, o artista reorganiza conceitualmente uma nova "forma" de abordagem gráfica. Assim sendo, a articulação dos elementos que passam a compor o corpo gráfico, privilegiam seu aspecto de conjunto e formam, no sentido de Forma, uma única "entidade".



os novos meios

A instrumentação técnica na criação artística vem puramente da necessidade explícita do seu laborar e fazer existir, em decorrência amplia conhecimentos e institui real caráter na efetivação de sua vocação poética⁴.

O trabalho gráfico como qualquer objeto de arte é representado materialmente por características próprias, intrínsecas ao seu processo realizador, o que o faz comunicar algo que até então não existia. A obra gráfica, porém, é potencialmente geradora de imagens e, portanto, indicadora de maior capacidade de comunicação através da veiculação das imagens, assim como o cinema e a fotografia. Resta saber, no entanto, até que ponto, a maior capacidade de veiculação de imagens pontecializa, igualmente, a transmissão da poética. Portanto a concretude do trabalho gráfico está diretamente relacionada aos meios-instrumentais responsáveis pelo caráter físico da existência da obra. No entanto, a fisicalidade da obra, tão somente, não responde pela construção de uma poética.

4. A relação técnica do 'fazer-criar' a obra de arte associa-se aqui, ao pensamento filosófico heideggeriano do trazer à luz o que estava à sombra, fazer surgir: "Criada ao mesmo tempo em que se dá o velamento iluminador numa projeção, a obra é algo que se produz; mas a instrumentalidade técnica do produzir só chega a criar quando abrigada na origem da obra, o acontecer historial da verdade. Como produção, o fazer artístico é uma *producere* (Herkunft), um fazer emergir algo que não se mostraria senão através da obra e que constitui a essência poética (dichtend) da arte". (Nunes, 1986, p. 259)



A poética acontece quando, em presença da obra, estabelece origem, ou seja, presença do mundo ou relação de pertença ao mundo que representa, e aquilo que fala na obra é justamente essa essência: a poética. Esse conjunto, a visão de mundo que é instaurada e que se desvela em presença da obra revela, então, o caráter poético que está para além da simples constituição física do objeto artístico.

Na aproximação das obras , aqui apresentadas, a poética é desvendada através do conjunto de gravuras do artista. O meio gráfico que as representa estende-se, desde os mais tradicionais em evidência no Brasil, principalmente nos anos 60, como também, as novas tecnologias já a partir da década de 70, mas principalmente nos anos 80 quando ambos os processos (artesanal e novos meios) apareciam, muitas vezes, combinados entre si.

As gravuras selecionadas, nesse caso, apresentam-se tanto por meio do processo serigráfico, litográfico, como também, por meio de off-set, heliogravura, photo-etching, xerox, relêvo, e em derivações destes. As serigrafias, litografias, gravura em metal e xerox, foram executadas através de procedimento fotomecânico em que a imagem fotográfica, absorvida por este processo, representa uma atitude do olhar sobre a imagética dos meios contemporâneos. Através do xerox, e também de sua imagem agora não como linguagem específica, mas de seu produto; a imagem fotográfica é transportada para o ambiente gráfico da serigrafia, da litografia e calcogravura. Pode-se dizer, mais genericamente, que é transportada para o ambiente da gravura. Contudo, ao selecionar esse conjunto gráfico e denominar seus componentes por gravuras, estaremos, com certeza, incorrendo, mais uma vez, no paradigma: gravura ou não gravura?.



Os motivos já, tão amplamente colocados, referem-se a conotação do termo gravar: "Num enfoque extremamente ortodoxo, gravura é apenas o que se faz na chapa de metal e na madeira...." Temos que definir gravura: ou estritamente no que se refere à mecânica do gravar, à matriz ou à reprodução da imagem gravada. Generalizou-se erroneamente o termo para qualquer imagem impressa, numerada e assinada por um artista (gravador ou não)". (Moraes, 1988, p. 24).

Ao questionar a serigrafia como gravura, Moraes prefere chamar esta imagem de "estampa", o que considera como mais correto. Já, Olivio Tavares de Araujo, em seu artigo para a IX Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, comenta a dificuldade de uma terminologia adequada: "um conceito... rigoroso, preciso e unívoco da gravura. Entre nós, a questão começa por uma deficiência terminológica; não temos, em português - como no inglês existe "*print*" - uma palavra abrangente para toda a produção que implica matriz artesanal e sua impressão multiplicada. "Gravura" conota as idéias de incisão, de sulco, de baixo-relevo na matriz - o que não é o caso da litografia e da serigrafia...." (Araujo, 1990, p. 87).

Na serigrafia, o que acontece é a transferência da tinta, através da trama aberta do tecido", assim como, na litografia, a sensibilização química, opera a fixação da imagem (desenho ou xerox), em áreas de repulsão (água/gordura). Nestes dois casos, realmente, não acontece, de fato, a incisão na matriz. No entanto, dentro da especificidade de cada forma-gráfica, o produto gerado ainda é resultado da impregnação da tinta transportada por um "meio-matriz" ao suporte, papel ou outros, ainda que a sua reprodução não se confirme, seja pela intenção do artista, pelo limite do "meio-matriz", ou ainda, pelo aspecto redutivo da monotipia em gerar novas cópias ^{5,6}.



Se considerarmos que a tecnologia sempre exerceu grande fascínio e sedução sobre os homens pois lida, justamente, com a capacidade humana em gerar novas conquistas, podemos admitir que, por essas mesmas razões, ela não deixa de alargar conhecimentos para todas as fronteiras da atuação humana. O artista, por sua própria natureza, sempre em busca de novas experimentações, manteve-se receptivo aos novos meios da linguagem da comunicação, daí sua adesão imediata aos novos mídias.

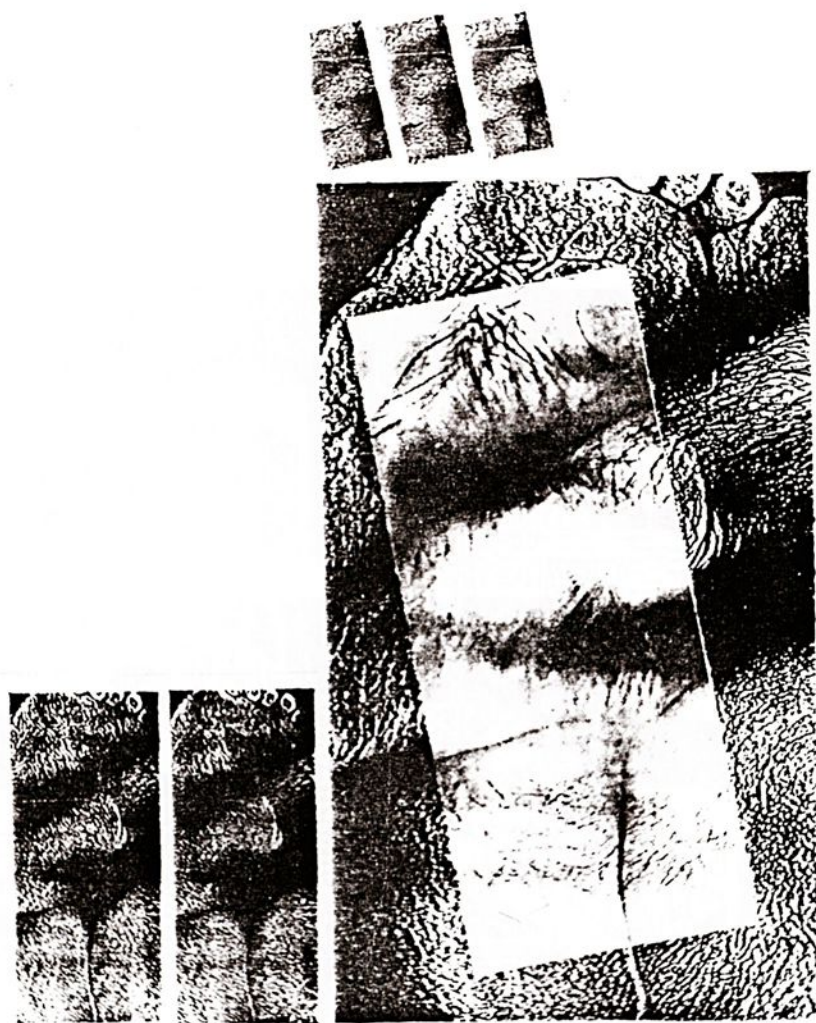
A fotografia e o xerox, aliadas à fotomecânica e photoetching, nos anos 70, representaram para a gráfica artística, essa investida nas novas tecnologias, quando finalmente estava disponível ao artista. Em São Paulo, a princípio na Pinacoteca do Estado, onde foi instalada uma máquina xerox a "brasileirinha", artistas como Alex Fleming, Hudnilson Jr., Genilson Soares, entre outros puderam exercitar amplamente suas experimentações xerográficas. As investidas com o próprio corpo do artista sendo xerocopiado através da máquina, revelava a pesquisa em busca de todas as possibilidades de uso, esgotando os recursos técnicos daquele instrumento. Naquele momento "a comunicação" era de tal imediatividade e a linguagem tão próxima da realidade fotográfica, que o próprio corpo do artista realizaria essa função, ou comunhão "tecnológica".

5. A gravura contemporânea está hoje muito mais próxima dos métodos de reprodução única, contrariando assim, seu caráter multiplicador, cf. capítulo *Imagens Únicas*, FREDDI, H., 1995, p. 79-94.

6... "A própria questão da multiplicabilidade deixou de ser, hoje, definitiva.... Uma prova única pode, pois ser uma gravura. Quem sabe, então, resta à gravura ser apenas um "clima" de trabalho, que conserva algo de permanentemente mágico e alquímico?....." Na prática, já nos acostumamos a colocar todas essas técnicas no mesmo rótulo. Mas tenho certeza de que muitos gravadores ainda olham com estranheza para a presença do xerox numa sala de gravura, embora o xerox seja, literalmente, obra gravada (pois o pigmento se impregna no papel e se funde com as moléculas dele), e seja, também, um suporte por excelência para uma arte multiplicada, com tiragens que podem ser infinitas." (ARAUJO, O. T. de. In: *IX Mostra da Gravura*, p. 87)



Hudnilson Jr.
"s/título"
xerografia
1980



(Panorama da Arte Atual Brasileira - Arte sobre Papel - 1980)

Por ser um meio de fácil acesso e econômico, lidando com papéis comuns, o xerox tornou-se um meio de comunicação rápida para o artista gráfico.

O performático Bené Fonteles, utilizou amplamente esta forma de reprodução de imagem em seus manifestos contra a arte institucionalizada, o mercado de arte e às diversidades político-sociais.

Bené Fonteles
"Corte"
xerografia
1980



(Panorama da Arte Atual Brasileira - Arte sobre Papel - 1980)

Se a princípio a imagem fotográfica “xerografada” respondia por si só ao todo da composição gráfica, a fragmentação e citação passará a ser uma constante como veremos, mais tarde, nas próprias imagens de Bené Fonteles da década de 80 e, posteriormente, na produção gráfica mais recente que, embora não faça parte dos acervos dos museus estudados, até por uma deficiência em se resgatar essa produção contemporânea, permite localizar claramente a presença de imagens fotocopiadas e lançadas, através de diversos processos gráficos (serigrafias, litografia, off-set, photo-etching ou processamentos mistos entre essas técnicas, bem como scanear e interferência através de software por computador, que depois de processadas graficamente passam à composição através de detalhes, fragmentos, deslocamentos, fundos, etc. Enfim, tornam-se apenas ruínas, não interessam mais como referência e sim como vagas lembranças perdidas na memória.

Na trajetória que envolve a produção gráfica através dos novos meios, percebe-se que em São Paulo essa produção esteve fundamentalmente ligada a instituições públicas e privada: Pinacoteca do Estado, MAM, ECA-USP (estimulada por Walter Zanini) e na FAAP, onde atuaram artistas como Regina Silveira, Julio Plaza. É certo que em outras capitais como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre (através do Clube de Gravura), Curitiba (através de Museu da Gravura), e também no Nordeste, por se tornarem centros aglutinadores com tecnologia até então disponível somente à setores da indústria gráfica, estas mesmas circunstâncias tenham favorecido o desenvolvimento de novas pesquisas nessa área.

Entretanto, Araujo (1990), questiona como seria possível que esta nova forma expressiva se tivesse difundido na produção gráfica artística carioca.



Artistas como Anna Bella Geiger, Thereza Miranda, entre outros, vinculavam-se muito mais ao abstracionismo e a linguagem gráfica tradicional, diferentemente da produção paulista de Regina Silveira, Julio Plaza, por exemplo, artistas mais engajados com a corrente internacionalista, já amplamente conceitual.

No entanto, como se disse anteriormente, a busca por novas experimentações, pela pesquisa plástico-formal, é inerente a capacidade expressiva. Torna-se instrumento tudo que possa estar acessível ao artista como manufatura destinada a construção do pensamento, das idéias, da materialidade poética do fazer gráfico.

Hoje, virtualmente lançado no processo de digitalização eletrônica, o artista gráfico tem a disposição uma nova geração de imagens que podem ser criadas unicamente, manipuladas ou captadas e diretamente lançadas no computador eliminando ainda etapas da copiagem fotográfica, fotolitos ou fotocópia, permitindo desta forma operar imagens através de recursos técnicos sofisticados (software), cada vez mais avançados.

Acima dessas particularidades, dos avanços da tecnologia, o interesse contemporâneo da atuação gráfica é o de estabelecer vínculos com a arte de seu tempo, usando para isso os recursos disponíveis, tradicionais ou não, mas que se tornam elementos definitivos na construção de uma poética singular.

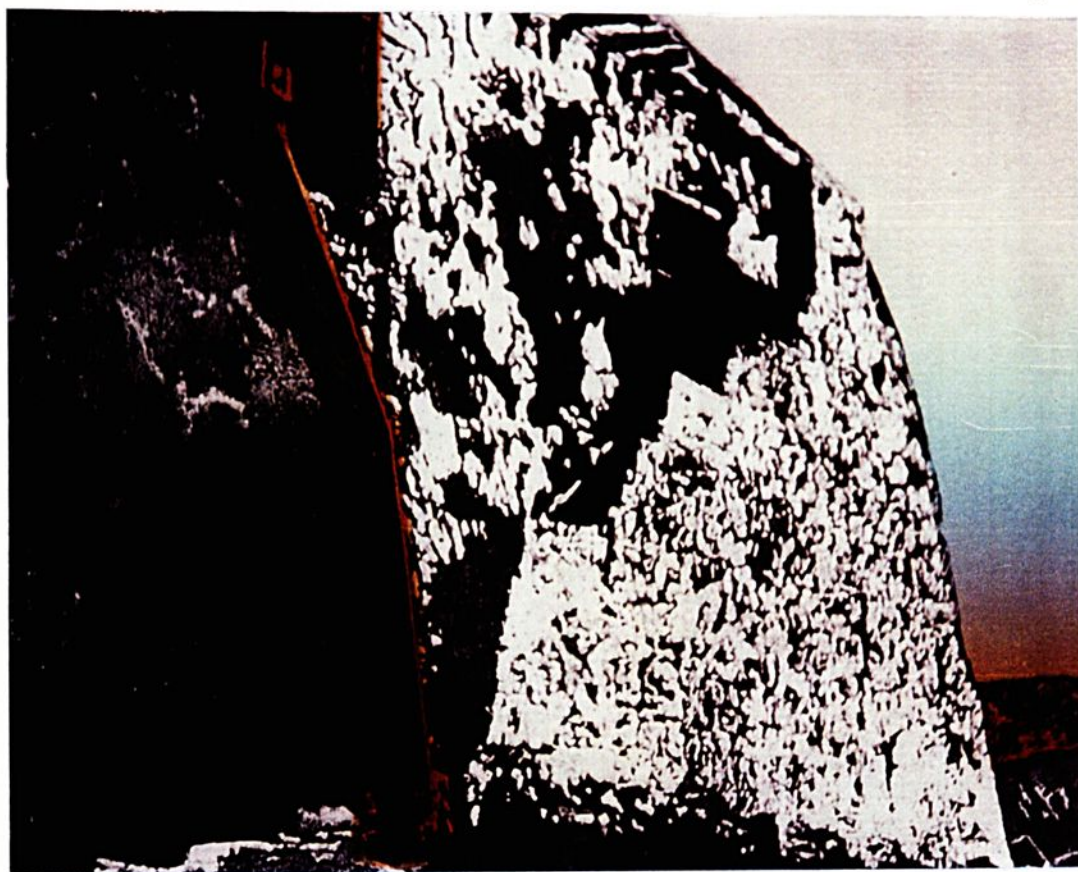
Essa atividade implica agora, como implicou anteriormente à conquista da fotografia, refletir mais uma vez sobre a tradição, não esquecendo de que todo o avanço alarga o conhecimento, não em camadas que se superpõem



anulando outras, mas de forma translúcida vislumbrando novos caminhos que permitem, igualmente, enxergar a diversidade de possibilidades e tem nessa sobreposição a espessura histórica da trajetória humana sem deixar de buscar, entretanto, a atualização na percepção do olhar contemporâneo.

Suplantadas as questões do múltiplo e do único e as fronteiras entre processos e técnicas, resta compreender a forma gráfica em sua amplitude, uma linguagem que institui poéticas e confirma sua presença atuante na atualidade histórica.

Thereza Miranda
"Acoma-Novo México" -1978
água-forte, água tinta, fotogravura
37,2 X 17,5 cm



(acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba)

2. trajetória da circularidade





abertura e existência

Fundamentar a compreensão da obra gráfica, neste momento, requer compreender o próprio sentido de reunir antes, as poéticas, vislumbrar o sentido que emana de si, perceber o ente presente à abertura de “mundo”. A abertura revela então, consciência do “mundo”, ou seja, a própria essência: “verdade”, que se apresenta na obra como origem impregnada da presença do “ser” através do ente-obra de arte. “...é ela própria origem num mundo, antes origina um mundo dentro do qual o leitor também está a ele pertencendo, e isso porque ela, de fato, é o evento institutivo desse mundo histórico...”, esta origem segundo Vattimo (1987)¹ que se abre, em presença, se dá através de eventos inaugurais, “acontecimentos de linguagem”, no pensamento heideggeriano: de um “acontecer” da verdade, mas verdade finita, e não *de-finitiva* ².

Como representação desse “evento institutivo” de mundo, a obra de arte, no caso, as poéticas gráficas que representam esses eventos, só o podem fazer porque podem “falar”, comunicar o que representam, através da coisa mesma que é em si.

1. “O que chamamos poesia são os eventos inaugurais em que se instituem os horizontes histórico-destinais da experiência de cada uma das humanidades históricas”. (VATTIMO, G., 1987, p. 56).

2. o emprego *de-finitiva* é nosso.



Porém, para além da fisicalidade (matéria e forma), está a possibilidade do diálogo que instaura a consciência da essência-expressão como criação poética, a poesia como possibilidade de diálogo no falar e ouvir, no iluminar e ocultar, na exposição de mundo e terra^{3,4} - na função poética da obra de arte como “fundamento que suporta a história”, tenta-se fazer, então, a leitura poética das instaurações gráficas aqui representadas.

3. Cf. VATTIMO, G. *O fim da modernidade*, p.53-54.

4. Cf. NUNES, B. *Passagem para o poético*, p.249-263.



aproximando *poéticas*

Evidenciando as relações de aproximação entre as diversas produções gráficas, a partir da década de 70, seguindo o princípio primeiro da visualidade, aquele de se deparar frente a obra estabelecendo de pronto o diálogo como abertura, inauguração daquilo que revela; faz-se aqui, um primeiro olhar.

Neste sentido, apresenta-se um conjunto de gravuras pertencentes aos acervos pesquisados, enfatizando primeiramente o aspecto da visualidade intrínseco às artes visuais, para só então promover as análises pois, tratando-se de uma outra linguagem que é não visual, somente pode vir a posteriori já que interpretar, neste caso, depende implicitamente do objeto visual.

Assim, o convite é percorrer as diversas aberturas através das gravuras presentes. Esse primeiro passeio por elas é conduzido visualmente por um fio condutor, ou melhor dizendo por um filme condutor. Como um contato fotográfico pretende uma visão mais geral, ampliada depois, nos próximos capítulos, quando são interpretadas em pequenos conjuntos por algumas particularidades que as envolvem.

Desta forma, privilegia-se agora seu aspecto de conjunto, são pequenas tiras que fazem uma alusão direta aos negativos fotográficos. Nesta alusão a analogia vem de um aspecto fundamental que envolve o assunto da pesquisa: o resíduo gráfico fotográfico na gravura brasileira contemporânea.



Saete Mulin

"s/l" 1989
serigrafia e colagem



"s/l" 1994
litogravura e colagem



Renina Katz

"Carceres" - 1979
litogravura sobre papel



"Lugar 'X' - 1982
litogravura sobre papel



Gerty Saruê

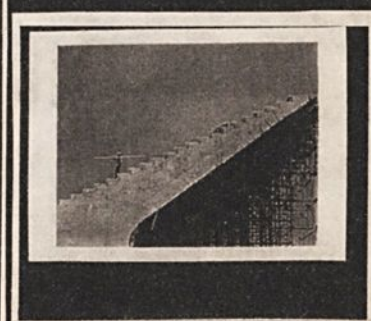
"s/l" - 1978
serigrafia sobre papel



"s/l" - 1976
serigrafia sobre papel



"s/l" - 1977
serigrafia sobre papel



da série: "Paulistana" - 1980
photo-etching



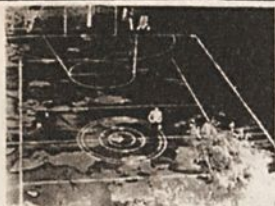
da série: "Paulistana" - 1980
photo-etching



Alex Fleming
da série: "Paulistana" - 1980
photo-etching



"art" - 1972
serigrafia sobre papel



art \ˈɑːrt\ *n* 1 : skill acquired by experience or study 2 : a branch of learning esp : one of the humanities 3 : systematic use of knowledge or skill in making or doing things 4 : the use of skill and imagination in the production of things of beauty; also : works so produced 5 : ARTFULNESS

"Concept" - 1972
serigrafia sobre papel



con-cept \ˈkɒn-sept\ *n* : THOUGHT, NOTION, IDEA — con-cep-tu-al \kən-sep-tʃ(ə-w)əl\ *adj*

Julio Plaza
"Ecology" - 1972
serigrafia sobre papel



ecol-o-gy \i-ˈkɒl-ə-jē\ *n* : a branch of science concerned with the interaction of organisms and their environments — ec-o-log-ic \ˌek-ə-ˈlɒj-ɪk, -ˈɛk-\

"O dedo do metalúrgico" - 1981
serigrafia sobre papel



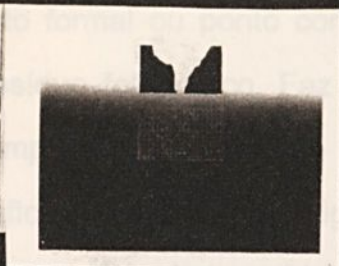
"Yoko" - 1981
montagem xerográfica



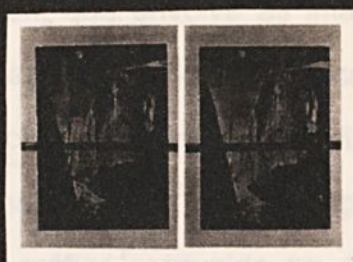
Bené Fonteles

Anna Bella Geiger

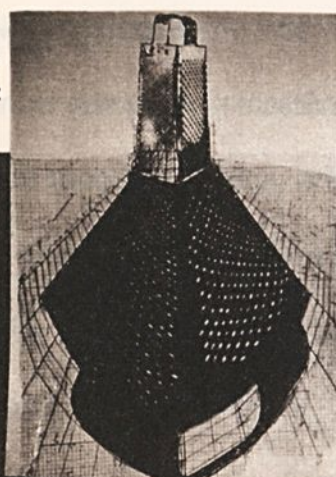
"Local da ação" n. 4 - 1974
serigrafia e relêvo



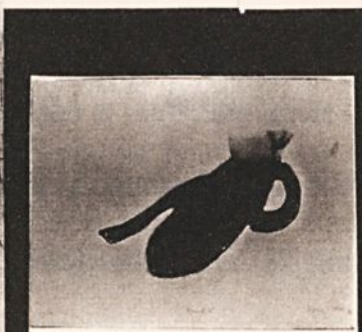
"iguais" - 1974
serigrafia e fotogravura



"s/l" 1992
lito-off-set



"símile 4" 1983
litografia



Regina Silveira
"símile 5"
litogravura



da série "reestruturas icônicas" - serigrafias sobre papel

Luiz Barth



Na trajetória das diversas poéticas apresentadas, encontra-se no percurso a produção gráfica de Salete Mulin. O interesse desse encontro está além do aspecto formal ou ponto comum, que envolve as imagens, ou seja: a condição do resíduo fotográfico. Faz parte a intenção em localizar fenômenos que, na contemporaneidade, atuam sobre a produção artística aproximando “discursos” gráficos de um fazer original em que, semelhanças e diferenças, imprimem caráter poético à diversidade gráfica produzida em diferentes centros de localização espaço-temporal que, entretanto, envolve uma determinada geração de imagens.

No entendimento de que a obra de arte revela-se autônoma por representar sua própria existência, portanto ontológica, sendo favorecido por uma conjuntura fenomenológica, pretende-se, a seguir, promover uma reflexão sobre o assunto vinculado a essa percepção e particularizada na gráfica de Salete Mulin, que assim entende sua produção poética: um “ser-aí” no mundo, que em sua localização espaço-temporal, relaciona-se por existência própria, inaugurando “mundos”.



da memória



Salete Mulin
s/título - 1989
serigrafia
da série movimento

A "existência" que ocupa este projeto de pesquisa, vincula-se a "vivência" de *uma experiência particular* na gravura e da reflexão desse fazer gráfico. É, neste caso, parte indissociável desse "viver".

A **trajetória** que acompanha esta experiência do *fazer-existir uma poética gráfica*, aproxima-se, ao acaso, de outras "existências" poéticas. Neste aproximar, se quer reconhecer, não propriedades de identidade, mas, resíduos que se identificam como memória de "existências", restam apenas como fragmentos-monumento, a **circular**.

Fragmentos desconexos de um lugar-no-tempo, corpos no espaço, movimentam sua existência livremente sobre si mesmos; em cada movimento, a aparição do que é no momento. A obra de arte é também esse fragmento "daquilo que foi", desterrado de um "sistema" que abriga sua existência, passa ao domínio do espaço, instaura em si mesma o mundo que apresenta a cada movimento. Como a mágica que congela o instante (do movimento) na imagem fotográfica, o fragmento carrega a lembrança de sua existência.

"As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o Monumento". (Barthes, 1984, p. 139)

"A coisa" que fala na "existência" de uma obra gráfica é o resíduo poético. Como resíduo (memória), o que aqui também se escreve, são interpretações (memória) desse tempo, como na imagem fotográfica e da imagem fotográfica na gravura.

Para *aquilo que está* na imagem fotográfica e *o que está*, também, na poética gráfica, implica a experiência da presença, de estar *diante de*. O "corte", "enquadramento" ou "feitura" da obra implica justamente nesta atitude, na relação da presença, tanto para quem faz a obra, como para quem interpreta. O sentido de aproximar as obras aqui apresentadas é o de provocar um movimento circular, ou seja, ele inicia o ato de apreciar a gravura em presença dela, passa à interpretação que já é ausência, para retornar novamente à presença. É nesse transcorrer que se reconhece o sentido poético que desvela e, é também na aparição da obra que emerge a memória residual resgatando assim sua existência contemporânea.

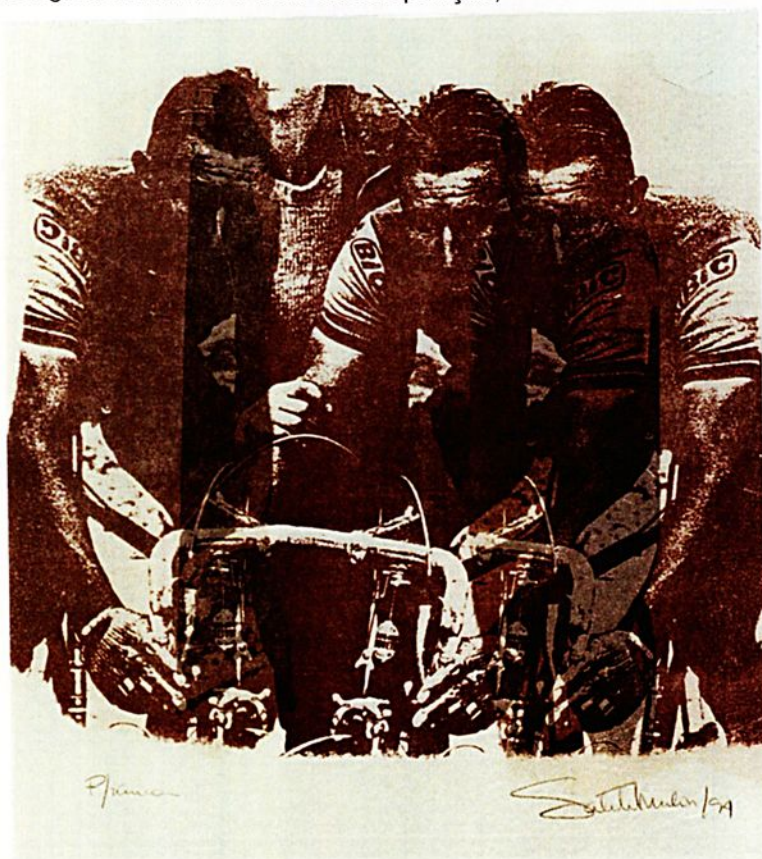
A interpretação desse momento, da experiência de ver a obra, resta como foi dito, como uma lembrança que não é única. A cada um que vir, a obra suscitará novas lembranças, portanto novas interpretações. Analisando a obra gráfica sob a condição de ser esta interpretação, apenas mais uma entre as muitas possíveis; a hermenêutica torna-se instrumento que contribui para a construção dessa memória, instrumento que "percebe" os fenômenos, e no caso, os fenômenos que originam a "existência" da obra.



Sendo a obra instaurada por provocações externas que ativam sistemas internos num processo organizador que dá "vida" no sentido de "existência", e portanto, que compreende um "ser" que habita essa "existência" (através do "ente"); a obra é também interpretada por seu aspecto ontológico. Na extensão de sua "existência", é igualmente provocação de um sistema externo (cultural), de um "ambiente" que a compreende, não na totalidade metafísica de apreender (conter), mas no favorecimento da presença do "ser-da-obra" poética.

Na gráfica de Salete Mulin, a existência que ocupa sua poética a partir do final dos anos 80, incorpora na gravura a imagem fotográfica associadas aos procedimentos da gráfica tradicional. Neste conjunto de procedimentos, a diversidade no emprego da imagem fotográfica, acompanha um discernimento interno, próprio do momento da elaboração, do impacto ou da dissolução das situações limites, dos confrontos sugeridos por ela. A condição da temporalidade que existencializa o "ser" na forma *foto-gráfica*, faz surgir diferentes modos de existência assumidos por ela:

a. com predominância em relação ao processo de elaboração artesanal, onde a imagem fotográfica domina o todo da composição;



Salete Mulin
"s/t" - 1994
litogravura e colagem
da série movimento

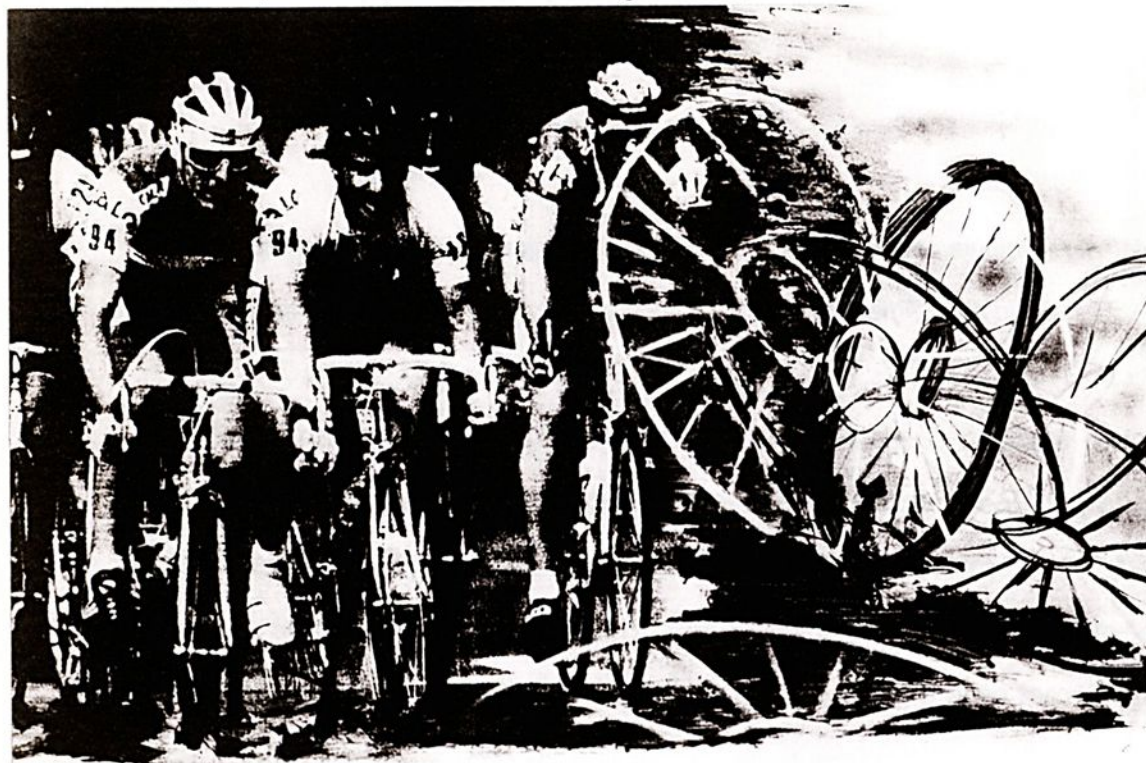
b. assumindo a forma de *ser- existência*: fragmentária, residual.

Salete Mulin
s/título - 1992
serigrafia, ponta-seca
e colagem
da série movimento



c. ou conjuntamente, aonde o resíduo pode ser gráfico (elaborado através do desenho) ou fotográfico, e ainda: predominante ou fragmentário.

Saete Mulin
"s/t" - 1989
litogravura
série movimento



Saete Mulin
s/título
serigrafia e colagem
da série movimento
1990



poética do ser

“Ser implica: apresentar-se, surgir, aparecendo, propor-se, expor alguma coisa. Não ser, ao invés, significa: afastar-se da aparição, da presença (anwesenheit)”. (EM, p. 129) ⁵

Estar na presença do “ser-da-obra” nos remete à procura ontológica do “ser” e, conseqüentemente, a visão do “ente” que está presente na obra de arte. Segundo as lições de filosofia de Morente (1964)⁶, compreendemos que o “ser” é aquilo que todos os entes tem em comum e o “ente” como aquele que “é”, aquele que tem o “ser”, e portanto, que o “ser”, será aquilo que o ente tem e aquilo que o faz ser “ente”.

A obra de arte é representada, então, não pelo ser presente, mas pelo ente que é a maneira como se mostra ao mundo em suas aparições.

Recorrendo aos métodos para estudo e compreensão dos diversos sentidos do ser e do ente, segundo Morente (1964)⁷, poderíamos adotar tanto o método dialético de análise na concepção da *Metafísica* de Aristóteles, como uma proposta aplicativa à nossa própria realidade, onde “somos” e “vivemos” e onde nos relacionamos com as coisas desse mundo, neste segundo sentido, aproximando-nos dos fundamentos legados por Heidegger.

⁵ Cf. NUNES, B. *Passagem para o poético*. 1986, p. 259.

⁶ MORENTE, M.G., p. 277.

⁷ Ibid., p. 275.

É, segundo essa visão existencialista que se busca a compreensão do que representa a obra de arte, neste caso específico, a obra gráfica.

Se o artista atua no mundo, na realidade das coisas que existem e onde faz existir o produto que realiza; aquilo que realiza passa por seu domínio à interpretação do mundo com o qual se relaciona e, portanto, imprime “existência” àquilo que faz. Inaugura o “mundo”, na sua visão particular que é reinaugurada a cada nova aparição da obra para o mundo, ou seja, atualiza esse mundo perante o nosso olhar. No tempo em que se apresenta (estabelece relação de existência de “ser”) e se faz interpretar diante do que é: “ente”.



o que habita a obra

Na interpretação da obra gráfica, além da forma que ocupa (do corpo que habita), e portanto, de uma orientação formalista, pretende-se uma visão hermenêutica do fenômeno da "existencialidade" da obra favorecendo os aspectos ontológicos envolvidos na orientação estético-filosófica apontada por teóricos como VATTIMO e GADAMER, como também na teorização de uma estética da comunicação formulada por CALABRESE. A confruição desse eixo conceitual para interpretação da obra está relacionada à própria condição de "existência" da obra, ou seja, da temporalidade.

A "coisa" que "existencializa" o "ser" da obra de arte, como vimos, é manifestada não pelo "ser" que representa e apresenta a obra, mas pelo "ente", que *localiza*, "entifica" essa "coisa" num espaço-temporal. O "ser" não está na obra porque, evidentemente, não se localiza num espaço-tempo, só se mostra através do "ente" no tempo de sua aparição. Nesse tempo e espaço estabelece relações de experienciar, de fazer existir novas aparições, "novas obras", novas interpretações, daquilo que estava oculto e novamente vem a luz, daquilo que só pode ficar como memória, de uma aparição.

No presença gráfico-poética da série "Movimento", de Salete Mulin, o que se revela, em sua aparição, é o espelhamento complementar da atitude do olhar.



No espelhamento, a imagem fotográfica ganha, na elaboração artesanal do desenho, um volume translúcido, diferentemente da massa compacta - fotográfica, faz perceber uma forma que, diversamente da apreensão imediata (contundente) e uniforme da fotografia, mostra-se tensionada por linhas e massas imperfeitas de diferentes espessuras. O carácter definitivo da fotografia ganha, na manipulação gráfica, o contraponto. Entretanto, a fusão de ambos os tratamentos: o gestual do movimento e resolução fotográfica, obdecem a mesma ordem, ou seja: de uma ação única no tempo.

Salete Mulin
"s/título" - lito-offset
da série movimento
1988



O habitar do "corpo", na obra gráfica, vincula-se, portanto, ao que a obra mostra numa determinada "exposição" à luz, ao tempo de sua abertura e ao "foco" ou "localização" do que mostra.

A apreensão do que fica é tal qual o que está diante do foco da objetiva, nítido-claro, enquanto localiza uma *visão particular* (espaço-temporal). Com o acionar do clique, o que fica no papel revelado, já é memória, traz a carga simbólica da morte até na própria condição perecível do papel, receptáculo e simulacro.

Na condição da temporalidade, reside também as características apontadas por Calabrese (1988) para localizar os fenômenos de **instabilidade** que determinam a "existência" contemporânea da obra gráfica. Esses determinantes surgem aqui, quando da aproximação das poéticas.



3.

AduplaAsimulaçãoApósAmodernidade



fatores de referencialidade

A gravura praticada no Brasil nos anos 50/60 e que, marcadamente, inseriu-se no exterior através de inúmeras premiações, incluindo a Bienal de Veneza¹, indiretamente propiciou o surgimento de um gênero de gravadores altamente preciosistas no seu laborar gráfico. Contrapondo-se a essa virtuosidade gráfica Távora (1988), localiza no discurso de época a insatisfação de Iberê Camargo aos críticos de então:

"... elegeram a gravura como a melhor produção brasileira ao mesmo em que confirmavam e escolhiam os pintores como melhores artistas....". ... "Fica claro, assim que o "movimento de gravura" na passagem dos anos 60 caracterizou-se pela mobilização dos críticos e artistas-gravadores em torno de seu "saber misterioso" ².

A questão da técnica evidenciando o requinte formal presentes nas xilogravuras e gravuras em metal, principais formas técnicas empregadas na época, abrigou-se no interior desse sistema das artes no Brasil como representante de um sistema "entrópico", catalizador de uma produção na qual a técnica identificava-se como qualidade intrínseca ao processo produtivo e representativo da gravura brasileira.

1 "Em 1965, o crítico de arte José Teixeira Leite escreve; "o prestígio da gravura brasileira, revelado em exposições levadas a cabo nos mais distantes países e confirmado pela obtenção de inúmeros prêmios em certames da importância da Bienal de Veneza, Paris, Ljubjana e Tóquio, é superior ao de qualquer outra manifestação artística no país...". Alex Gama. *A gravura no Brasil - anos 50/60*. In: IX Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, 1990, p. 71- 86.

2. Cf. TÁVORA, M.L.L., 1988, p. 54.



"Por certo, o nível de refinamento e apuro técnico que alcança reveste-se de discriminação da qualidade da gravura. Em cada estampa renasce e se atualiza o encontro do artesanal, cada gravura um clima favorável por um saber misterioso ." (TÁVORA, 1988, p. 54).

A questão da habilidade técnica seguramente caracteriza reserva do saber e conseqüentemente do poder. Assim, vinculado ao prestígio que despertara entre fatores sociais e políticos de influência e destaque para uma nova imagem do Brasil no exterior, certamente, chamara a atenção para a produção artística nacional, o marco de acontecimentos como a construção da nova capital brasileira, mostrando ao exterior a arquitetura arrojada de Brasília, o despontamento do cinema nacional e da música brasileira, lançavam o país como promessa inscrevendo-o em uma nova era desenvolvimentista.

Com a idéia de progresso e estabilidade econômica, firmava-se também a ideologia do sucesso. Portanto, ao sucesso não se introduzia novidades. Estabelecida a técnica como responsável pelo domínio do saber, neste caso o gráfico, o próprio mercado de arte responsabilizara-se por sedimentar a relação de equilíbrio entre o fazer e fruir gravura. No entanto, tratando-se de um sistema dinâmico, porém, a gravura como as artes em geral, conseguem extravazar mesmo os sistemas mais fechados como os estilos, renovando relações estéticas ao desestabilizarem relações internas desse sistema, extrapolando seus limites.



fenômenos da instabilidade

É certo que a gravura premiada dos anos 60, e que vem de uma tradição brilhante com Goeldi e Segall, divulgou de fato a arte brasileira no exterior; no entanto, como vimos, a consequente procura pelo meio gráfico, favoreceu igualmente a formação de um pensamento reducionista ao domínio técnico:

"A dimensão técnico-material acaba por conspirar a favor de um entendimento que reduz a compreensão da gravura a um âmbito puramente artesanal." (TÁVORA, 1988, p. 51).

Era preciso dilatar esse perfil. Marília Rodrigues, que editou, em 1977, o álbum de gravuras em photo-etching: "Registro", com temática social (acervo do MNBA-Rio), avalia: "Fica uma coisa amarrada, muito ligada a grupo, a ateliês, porque você não tem esse suporte profissional que te libertaria completamente"³

Na ruptura que se fazia emergente, pode-se traçar um paralelo com a passagem do movimento pop no Brasil, mais especificamente na área cultural, com a tropicália, música nova, festivais, teatro, enfim da grande renovação cultural que se assistia mais no final dos anos 60, é que vai se instalar nas artes plásticas brasileira gerando um fator de instabilidade ou, citando Calabrese (1988, p. 160), de "turbulência no interior do sistema", desestabilizando-o e ampliando seus limites.

3 Cf. TÁVORA, M.L.L. A gravura brasileira - anos 50/60. In: Gávea, 1988, p. 40-56.



Afinal o que se operava naquele momento eram mudanças expressivas, significativas, não só de conteúdo mas também, e principalmente, da “forma” . Envolviam, portanto, novas *técnicas* de apresentação e representação.

É neste cenário e sob essa perspectiva, que a nova gravura se impõe contando com os meios fotomecânicos, o xerox, heliografia, enfim, da simples absorção de um meio de reprodução gráfica capaz de reproduzir imagens com a mínima interferência do artista. Nesse momento, a imagem fotográfica incorporada à gravura, representava para o gravador o menor grau de atuação técnica na elaboração de uma matriz, bastando simplesmente a transposição por meio de uma nova tecnologia.

“No Brasil, o estudo das manifestações de arte relacionada aos novos e multimeios possibilitou a visão de vários elementos atuantes na situação. Um deles foi a expansão do conceitualismo internacional, com ampla utilização de recursos anartísticos, - entretanto não foi o único determinante do abandono dos meios tradicionais. Situações ligadas à conjuntura brasileira da arte e da política do fim da década de 60, ativaram a emergência e prática de novos meios no campo do fazer artístico. A arte objetual, já nos anos 60, estabeleceu a ruptura das categorias e linguagens tradicionais, trazendo em si as reduções da arte de ação.” (PICCININI, 1985, p. 14).

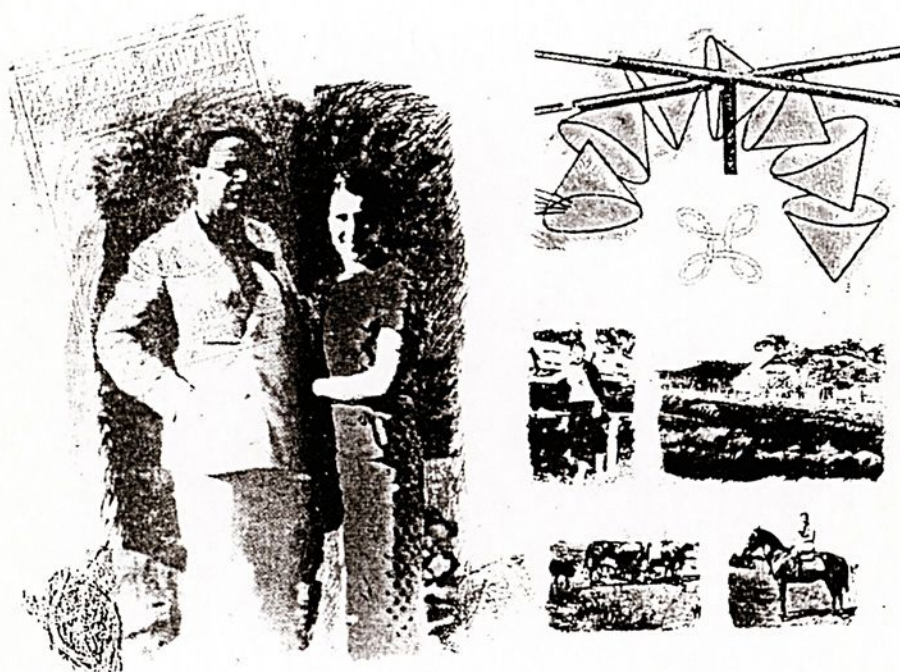
Confirma-se, através da citação de Peccinini (1985)⁴, que a situação política e cultural do país entre os anos 60 e 70, tivera peso significativo para uma nova postura do artista face às novas proposições estéticas e a condição impositiva do mercado de arte.

4. Cf. PICCININI. D.V. M., *Arte novos meios multimeios - Brasil 70/80* , p. 13-15.



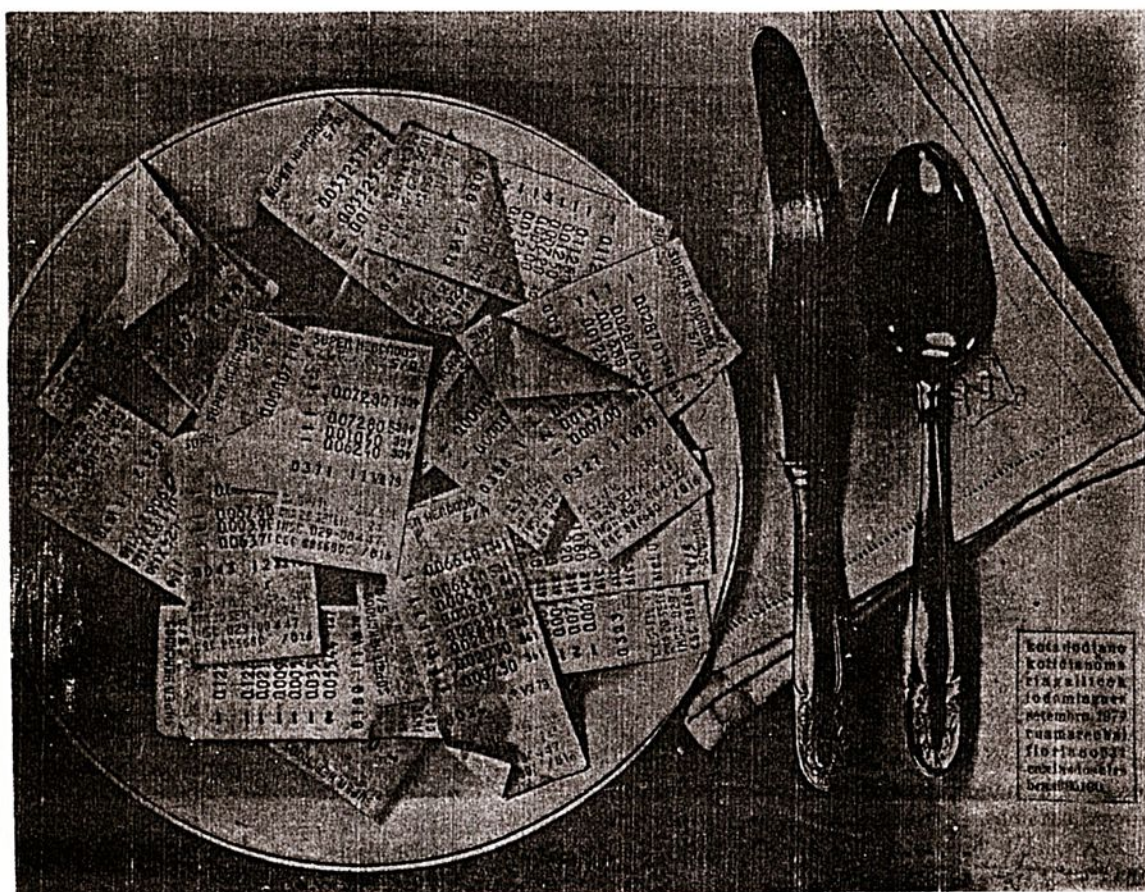
Vera Chaves Barcellos

"Jogo da Memória II - 1993
serigrafia
56 X 76 cm



Diana Domingues

(Arte Novos Meios Multimeios - Brasil 70/80 - FAAP - 1985)



"Kotadodianokotidiano", 1979
xerox
série de 6
36,5 x 25,7 cm

Unhandeijara Lisboa

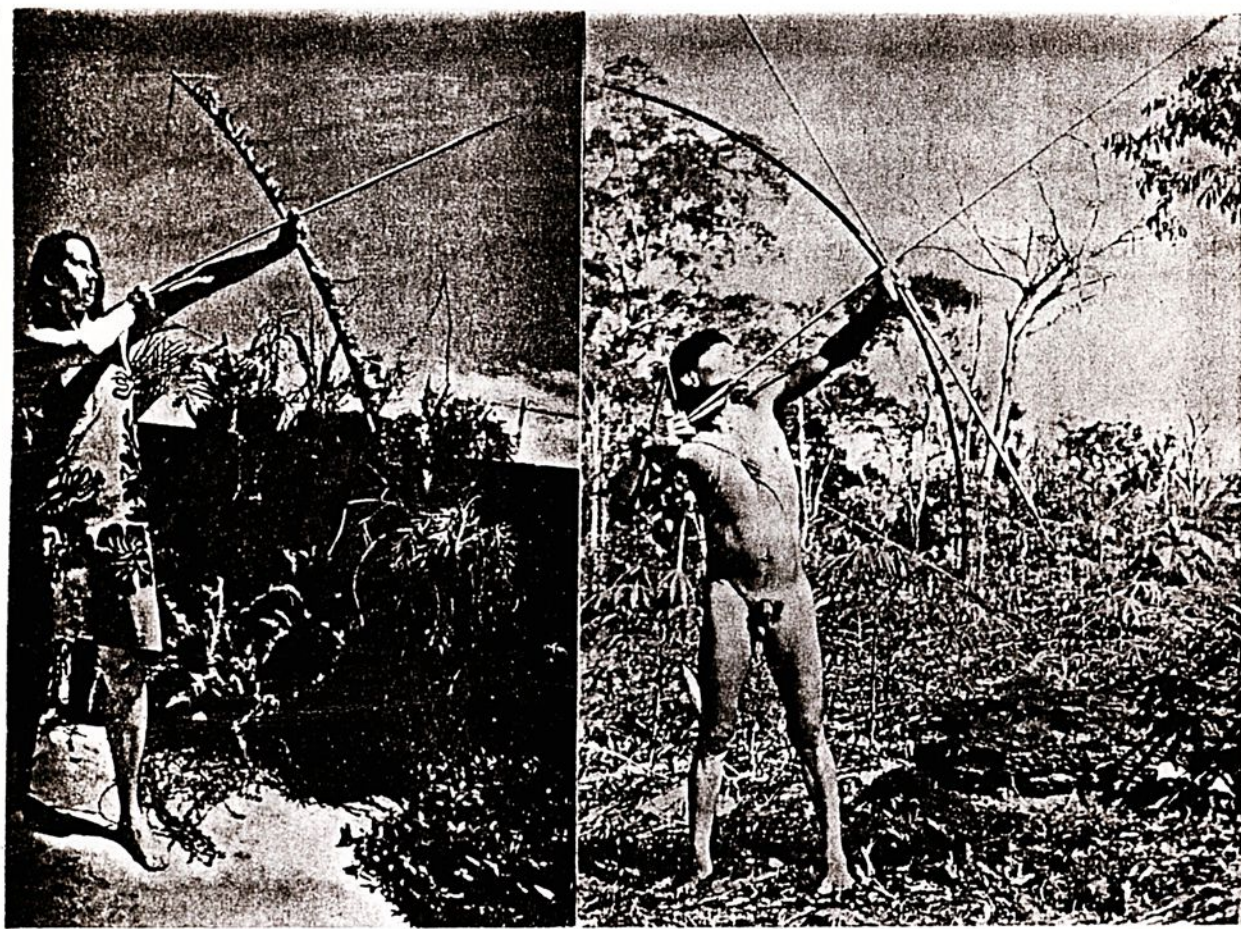
(Arte Novos Meios Multimeios - Brasil 70/80 - FAAP - 1985)



Sem Título (Máscaras com metrônomo) s/d
xerox
21,6 x 33 cm
acervo Paulo Bruschy

Anna Bella Geiger

(Arte Novos Meios Multimeios - Brasil 70/80 - FAAP - 1985)



"Brasil Nativo"
arte postal
série de 18 postais

Cildo Meireles

(Arte Novos Meios Multimeios - Brasil 70/80 - FAAP - 1985)



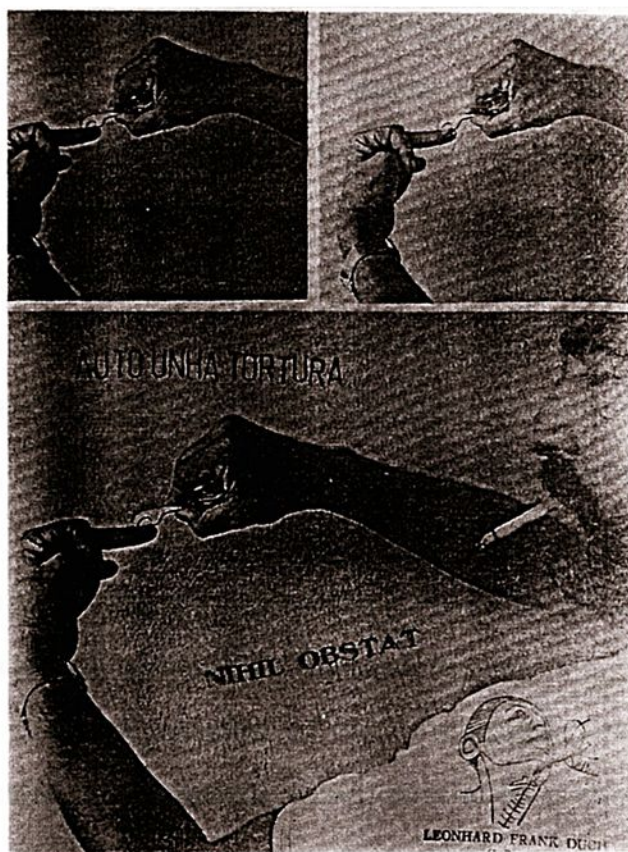
"Projeto Cédulas 70"
off-set
série de 24
7 x 15,5 cm



"Projeto Cédulas 70"
off-set
série de 24
7 x 15,5 cm

Leonhard Frank Duch

(Arte Novos Meios Multimeios - Brasil 70/80 - FAAP - 1985)



"Autounhatortura", 1977
xerox
27,5 x 21,5 cm

É portanto, neste novo “ambiente” que se dá o vínculo entre gravura e imagem fotográfica, a partir da simples relação de apropriação *técno-formal*. Num segundo momento, porém, a relação se amplia incorporando o conceito *gráfico-semântico* a essa idéia de apropriação.

Sem dúvida, a grande experiência cedida a essa nova forma de abordagem gráfica está diretamente ligada a um novo conceito no tratamento do objeto artístico; mais diretamente relacionado às investidas que Marcel Duchamp faz ao deslocar o eixo tradicional da representação artística propondo a apreensão, não apenas simbólica, mas visceralmente conceitual.

Marcel Duchamp preconiza a instauração conceitual em suas obras através de objetiva investida nas relações de apropriação dos objetos cotidianos-urbanos, transformando-os em arte - e a arte passa então a discutir sua própria natureza. KOSUTH, segundo Battcock (1977), descreve precisamente este novo momento:

"La función del arte, como cuestión, fue originalmente planteada por Marcel Duchamp....Con los ready-mades el arte cambió su enfoque de la forma del language a lo que se decía. Lo cual significa que Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio - de la <apariciencia> a la <concepción> - fue el principio del arte <moderno> e el principio del arte conceptual. Toda arte (después de Duchamp) es conceptual (en sua naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente." (BATTCOCK, p. 66)

A técnica tradicional, representou para a gravura brasileira (entre os anos 50/60), o grande apogeu em termos de representatividade nacional, porém a partir dos anos 70, com as novas tecnologias introduzidas no setor gráfico, pode ser considerada a década do debate entre a tradição e o novo.



O elemento conceitual aparece agora, como questionamento reflexivo, como podemos perceber nesta análise de Moraes (1976):

"...a auto-reflexão ou a reflexão metalinguística sobre a própria arte, seus significados e funções, sua natureza e eficácia dentro do sistema....Por outro lado, depois do amplo questionamento dos suportes tradicionais, o artista sente-se novamente livre para repô-los e de certa maneira começar tudo de novo. Novamente a construção, o gesto medido e ordenado, lento e cuidadoso, a paginação exata, a busca do rigor, a precisão de significados"⁵.

Aliada às novas tecnologias, que possibilitaram, inclusive, a apropriação fotográfica, a provocação conceitual representa um dos fatores de desestabilização ou desequilíbrio do fazer gráfico tradicional embasado puramente na habilidade artesanal, ainda que as gravuras do período a que nos referimos (anos 50/60), através de seus representantes mais prestigiados, Lasar Segal, Oswaldo Goeldi, bem como Lívio Abramo⁶ e as novas gerações com Maria Bonomi, Renina Katz, Fayga Ostrower, só para citar alguns nomes, entre outros, criaram obras imprescindíveis, estando acima de quaisquer discussões a respeito de preciosismos, pois suas gravuras emanam alta densidade expressiva, capaz de fundar mundos, constituindo autênticas poéticas.

No limiar entre a valorização dos aspectos artesanais e a proposição de novas tecnologias, incorporam-se então, ao meio gráfico, dois novos tratamentos que interessam investigar: a imagem fotográfica e o elemento conceitual.

5. MORAIS, F., *Arte brasileira no século XX*. In: Galeria Arte Global.

6 Cf. Gravador autodidata, recebeu um estudo aprofundado na tese de Ilza K. Leal Ferreira, apresentada na ECA-USP.

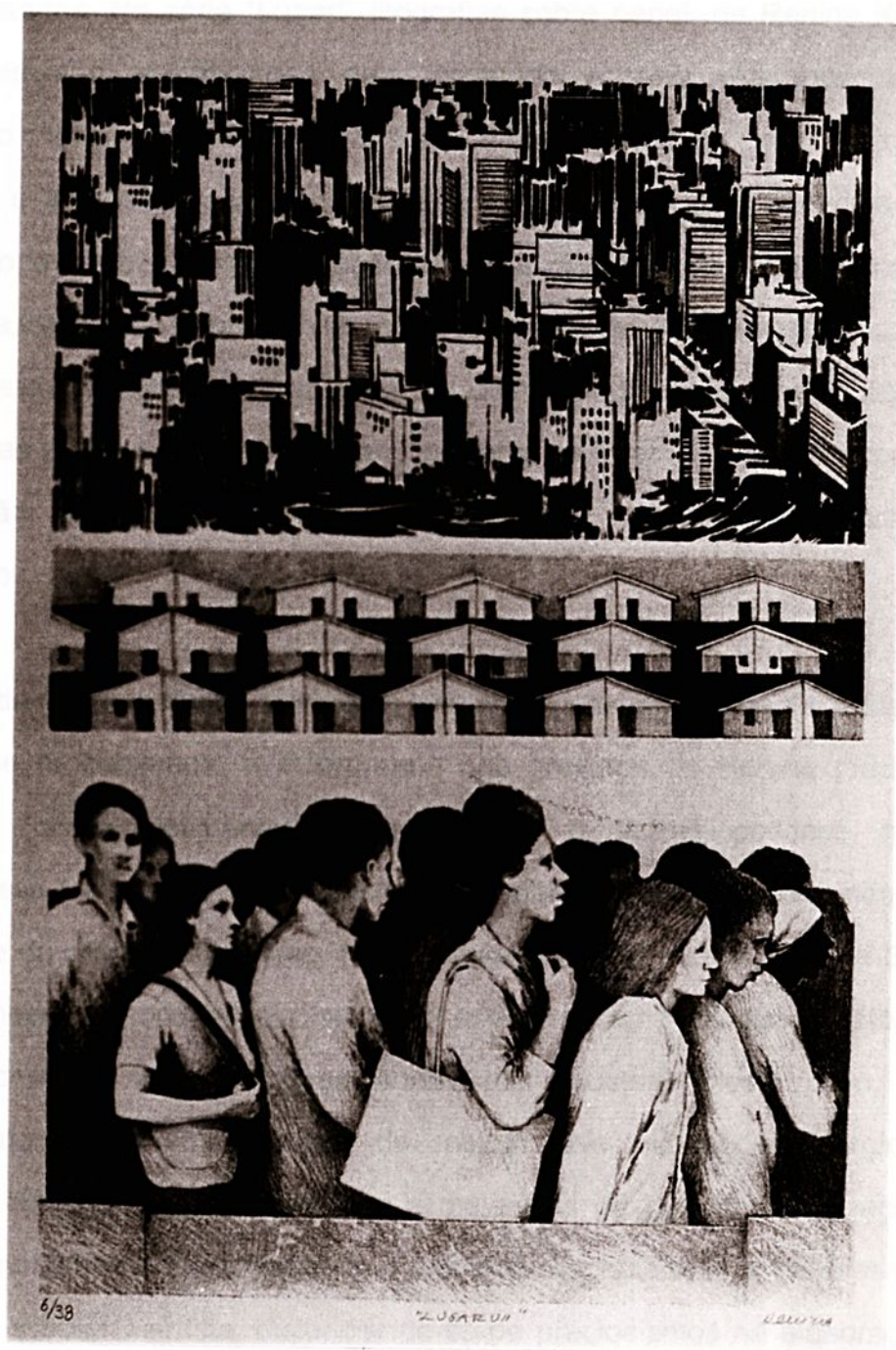


Na passagem para esta nova abordagem gráfica, pode-se localizar duas produções poéticas, na série de gravuras de Renina Katz, de nítida aproximação fotográfica e de Gerty Saruê, efetivamente inserida na absorção do tratamento gráfico-fotográfico.

Renina Katz
"Cárceres" - 1979
litografia
52,0 X 34,2 cm
acervo: MAC - SP



Renina Katz
da série "Lugar" VII - 1982
litografia
40 X 60 cm
acervo: MAC - SP



Extrapolando a questão puramente formal, grande parte da produção desse período revelava um comprometimento político como forma de denunciar diferenças sociais emergente, como também de contradizer o mercado de arte. Neste sentido, o realismo fotográfico vai de encontro justamente ao realismo das situações retratadas. Na série "Lugar", litografias sobre papel, de Renina Katz, estas questões são evidenciadas pelo conteúdo e pela referencialidade fotográfica no tratamento das imagens. Embora Renina não busque explicitamente o tratamento realístico da fotografia, existe aí uma aproximação que, no entanto, é desfeita pela construção artesanal dos elementos que remetem a essa leitura, impondo, porém, um novo dimensionamento espacial onde localiza, na mesma imagem, setores (lugares) diferenciados para a informação. Nessas gravuras já há um conceito subjacente, tanto na fragmentação do espaço da composição quanto na localização espaço - temporal do homem contemporâneo.

Apesar de não trabalhar diretamente com a imagem fotográfica a qualidade realística desse procedimento é incorporada nas gravuras de Renina (1997)⁷ numa atitude (comprometimento) muito próxima a outras poéticas que, convivendo nesse mesmo período, fizeram uso semelhante, porém, utilizando-se exclusivamente da gráfica-fotográfica. Nas gravuras de Gerty Saruê (p 67 e 68), observa-se a mesma preocupação, discutindo, através de uma figuração bastante explícita, os desafios impostos à sociedade pós-industrial. Neste caso, no entanto, o tratamento formal advém de meios mais avançados, surgidos justamente na contradição dos benefícios e malefícios da pós industrialização. Assim o instrumental que agora distancia o artesanal do industrial, é, ele mesmo, o elemento da crítica. O artista, distanciando-se de preciosismos na elaboração de suas matrizes, justifica com maior flexibilidade uma nova atitude gráfica.



Na litografia de Renina, da série: "Lugar" - 1982 e na serigrafia de Gerty Saruê "s/título" de 1977, a estrutura temático-formal é semelhante. As duas abordam a construção da imagem através de uma tomada espacial de fundo contrapondo-se a estruturação figurada por planos vertical - diagonal, em que linhas, texturas e massas compactas definem o assunto da imagem. Para essas duas formas de gravura aqui apresentadas, o conteúdo imagético requer tal fidelidade no tratamento gráfico, que o resultado só poderia ser a aproximação fotográfica, mesmo na litografia (de Renina), onde esta intenção é apenas simulada, enquanto que, na serigrafia (de Gerty) é a base de sustentação da composição. Ambas, no entanto, fazem parte de mesma geração de imagens onde a convivência de múltiplos processos atendia igualmente à expressão gráfico-artística.

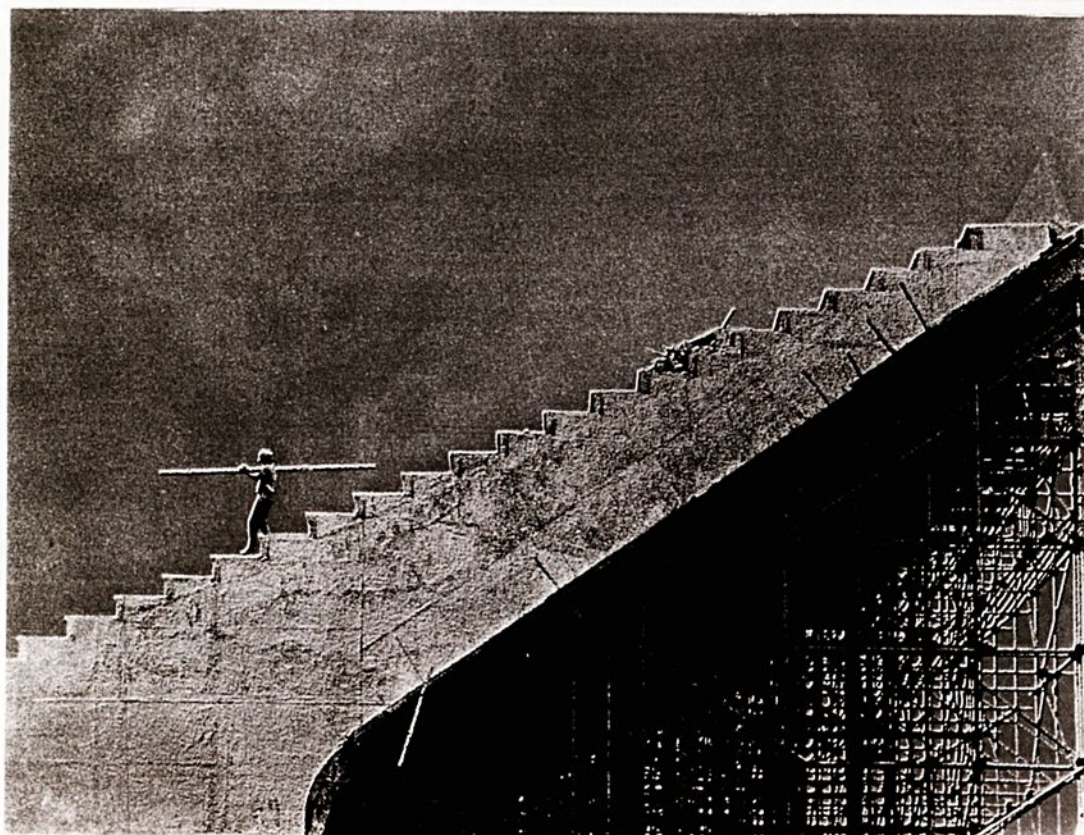
7 Cf. KATZ, Renina., *renina katz*, 1997.

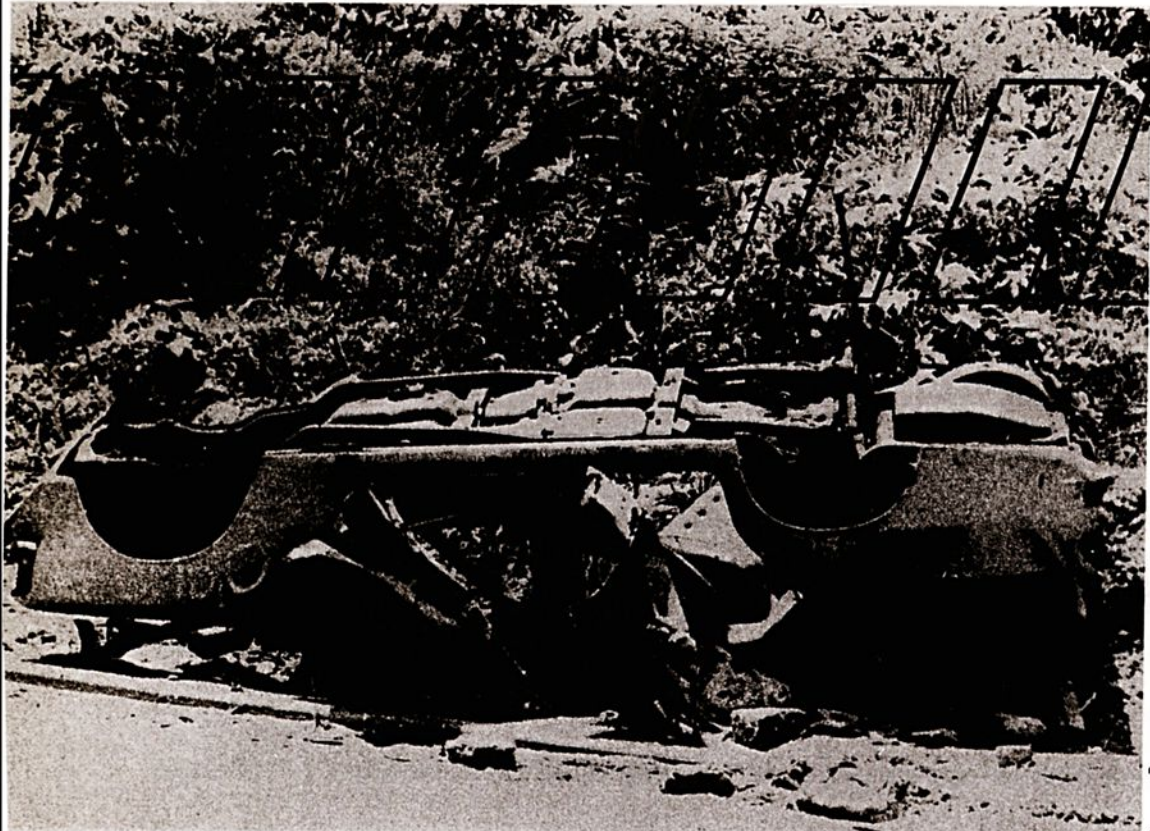


Renina Katz
da série: "Lugar" X - 1982
litografia
40 X 60 cm
acervo: MAC - SP



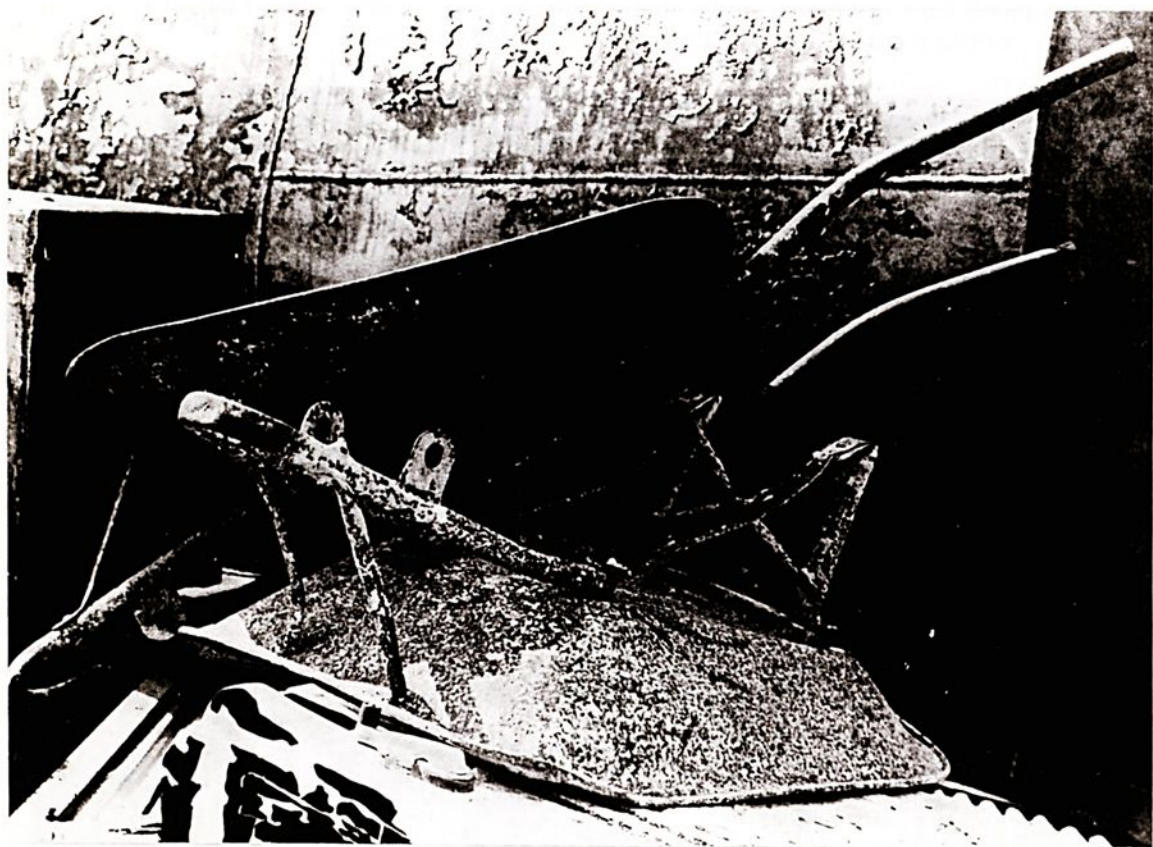
Gerty Saruê
"s/título" - 1977
serigrafia
44,0 X 57,8 cm
acervo: MAC - SP





Gerty Saruê
 "s/título" - 1978
 serigrafia
 34,5 X 45,4 cm
 acervo: MAC - SP

Gerty Saruê
 "s/título" - 1978
 serigrafia
 41,9 X 62,2 cm
 acervo: MAC - SP



duplicidade ou simulação

As primeiras gravuras que utilizaram a imagem fotográfica, absorveram-na sob o mesmo apelo de consumo de que falavam suas imagens: a transposição do "conteúdo" de intermediação realística do fato. Neste procedimento de duplicação da realidade subtemde-se a intenção metafórica mediatizada por esse conteúdo exposto na imagem gráfica-fotográfica. As gravuras de Claudio Tozzi, Gilberto Salvador, Rubens Gerchman e as referências dos out-doors de Geraldo de Barros, dão-nos uma evidência desta relação entre a gravura e imagem fotográfica.

Claudio Tozzi - "s/título" - 1973 - serigrafia do álbum São Paulo-Post Scriptum. 41,9 X 61,9 cm.
acervos: Museu da Gravura Cidade de Curitiba e MNBA - RJ



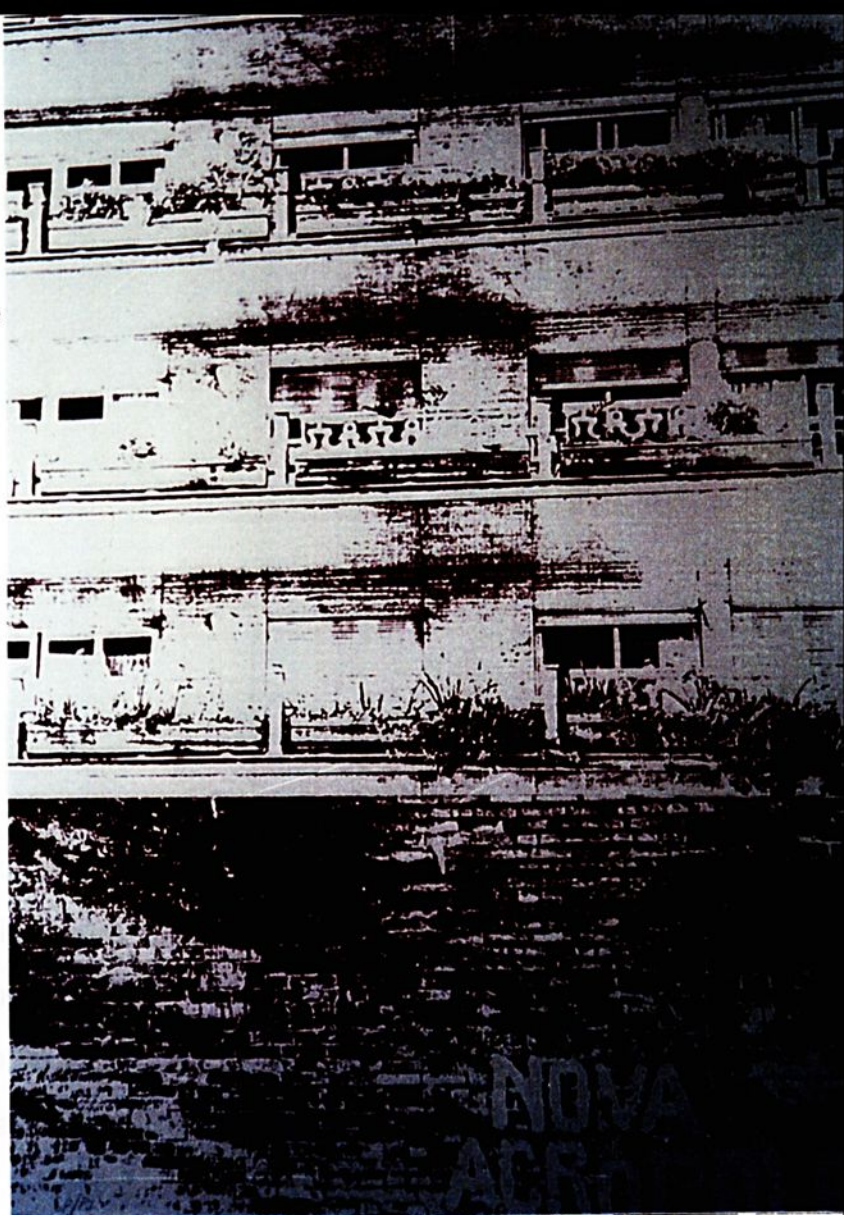


Rubens Gerchman - "s/t" - 1973 - serigrafia do álbum: São Paulo-Post-Scriptum. 27,5 X 41,4 cm.
acervos: Museu da Gravura Cidade de Curitiba e MNBA - RJ

Rubens Gerchman - "s/t" - 1973 - serigrafia do álbum: São Paulo Post-Scriptum. 31,2 x 58,3 cm.
acervos: Museu da Gravura Cidade de Curitiba e MNBA - RJ



Rubens Gerchman
"s/título" - 1973
do álbum: São Paulo Post-Scriptum
serigrafia - 61,7 X 42,0 cm
acervos: Museu da Gravura Cidade
de Curitiba e MNBA - RJ



Na gráfica da década de 70, apesar da incorporação do conteúdo semântico, como podemos observar nas gravuras de Claudio Tozzi e Rubens Gerchman, percebe-se que a solução para a composição vem da aquisição integral da imagem fotográfica, apenas com a inserção do texto, ou seja, essa relação de abordagem aproxima-se ainda da estética pop, não tematicamente, muito embora alguns repertórios dos anos 70 abordassem figuras míticas (as constantes citações à personagens da mídia), mas principalmente por absorver a imagem fotográfica sem intenção de manipular a imagem, ou seja: sem intervenção, bastando simplesmente a transposição técnica - a assimilação, que simula o fato gerador da ação.

duplação

Para analisar este aspecto, aproxima-se um conjunto de gravuras relativas a estética conceitual. Primeiramente, aparecem as obras de Julio Plaza. Certamente que essas gravuras comunicam-se por um conteúdo conceitual bastante evidente. No entanto, a incorporação da imagem fotográfica obedece ainda uma atitude de apropriação vinculada a imediatividade da informação, a simples transposição por meio fotomecânico, o que faz lembrar um procedimento comum na pop art. Logicamente a informação ou o que comunicam as obras, o seu discurso, é outro, o que prevalece nas gravura como fato correlato é a estrutura da forma que ocupa a imagem fotográfica no conjunto da obra, ou seja, a predominância, através de um processo fotomecânico, em toda a área da representação gráfica.

Nas serigrafias "Art", "Ecology" e "Concept" , Julio Plaza aborda a imagem fotográfica em sua mais ampla capacidade de embate realístico. O que difere, na verdade, nesta apropriação, é a introdução do componente conceitual, ou seja, o texto: tema e título, promovem o jogo semântico entre imagem e texto.



Julio Plaza
"Art" - 1972
serigrafia
73,3 X 61,0 cm
acervo: MAC - SP



art \ 'ärt \ *n* **1** : skill acquired by experience or study : **KNACK** **2** : a branch of learning; *esp* : one of the humanities **3** : systematic use of knowledge or skill in making or doing things **4** : the use of skill and imagination in the production of things of beauty; *also* : works so produced **5** : **ARTFULNESS**

Em "Art", a imagem recebe um tratamento gráfico reticulado que compõe com o fundo representado por nuvens e uma quadra de esporte(alusão a jôgo) onde a figura humana aparece deslocada do eixo central. Abaixo da imagem o texto descritivo da palavra Art e seus possíveis significados. A imagem gráfica é uma imagem fotográfica ampliada a partir de um reticulado que domina todo o campo da imagem. Trata-se de uma impressão serigráfica em que a imagem foi transposta por uma revelação fotomecânica.

Na imagem aérea, que adensa as características gráficas da linha de contorno (quadra de esporte) e figura humana, contrapõe-se as áreas de "manchas" representadas pela figuração de fundo. Nesta fusão de imagens, sobressae a estruturação articulada de uma visão aérea em profundidade. Áreas de sombra e luz, sobre um fundo menos estruturado.

Apesar da forte referência icônica, contrapõe-se a figura contundente da imagem humana e das linhas da quadra. Nesta gravura, a referência conceitual vem expressa junto ao contexto gráfico em que a imagem simula a idéia do jogo, da livre associação entre a imaginação e a representação. A proposta de comunicação entre imagem e texto é bastante simbólica remetendo o diálogo ao universo da arte em que a imagem fotográfica torna-se interlocutora de uma realidade aparente que discute a aparência das coisas.

Em "Ecology", e "Concept", a proposta gráfica é semelhante a anterior. A provocação conceitual que estimula o diálogo entre imagem e texto aparece igualmente junto a imagem gráfica, ambas serigrafias a partir de imagens fotográficas transpostas por um fotolito ampliado, através de processo fotomecânico.

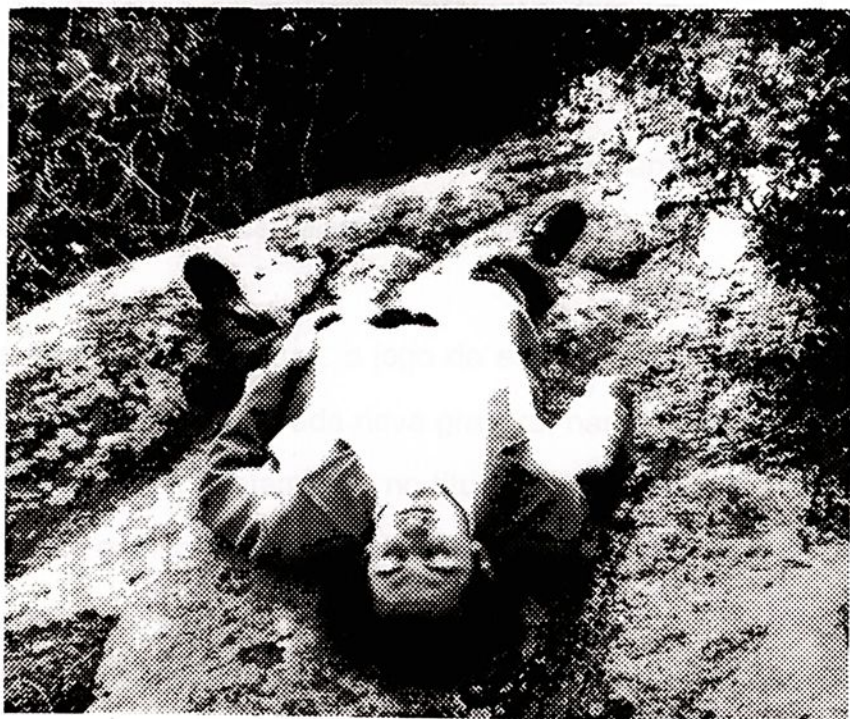
Julio Plaza
"Ecology" - 1972
serigrafia
61,9 X 61,0 cm
acervo: MAC - SP



ecol.o.gy \i-'käl-ə-jē\ *n* : a branch of
science concerned with the interaction
of organisms and their environments —
ec.o.log.ic \,ek-ə-'läj-ik, ,ēk-\

Em "Concept" o tratamento da imagem obedece ao reticulado do grão "estourado" da imagem fotográfica ampliada. As duas imagens tratam da oposição semântica em relação ao conteúdo objetivo do dado fotográfico e o conteúdo literário do texto-título.

Julio Plaza
"Concept" - 1972
serigrafia
59,5 X 61,0 cm
acervo: MAC - SP



con·cept \ˈkän-,sept\ *n* : THOUGHT,
NOTION, IDEA — **con·cep·tu·al** \kən-
ˈsep-ch(ə-w)əl\ *adj*

A relação simbólica da imagem e do tema vem expressa por organismos que, através de um potencial gerador de energia, provocam vida, traduzida em pensamentos, idéia, conceitos. Os conceitos são manipulações metafóricas que discutem a realidade como veracidade do fato mediatizada pelo valor de verdade da imagem fotográfica, em oposição a negatividade do fato que é conferida pelo valor de conteúdo narrativo do texto.

Nas gravuras de Plaza, a atitude em relação à aquisição da imagem fotográfica, como vimos nas imagens anteriores, e praticamente em toda a sua produção gráfica, é de simples apropriação e o mínimo de envolvimento na elaboração artesanal da imagem. Um distanciamento próximo a atitude da minimal art . Não interessa, aparentemente, o tratamento à materialidade gráfica, a organização formal dos elementos da composição, efeitos de cor, luz e sombra. Prevalece o jogo envolvendo imagem e texto, implicando em conceito de valores: veracidade-dupla realidade, falsidade-simulação.

Se na poética de Plaza, o jogo de espelhamento entre texto e imagem é explicitado diversamente a cada nova gravura, nas grafias de Alex Fleming essa relação é proposta, indiretamente, no título da série "Paulistana" , demonstrando igual interesse gráfico-fotográfico.

As imagens relacionam, com clareza, através de um detalhe específico, a referencialidade ao título, denunciando a ação de seus personagens acabam também por revelar sua identidade "profissional".



Alex Fleming
"Paulistana" -1980
photo-etching
19,9 X 29,7 cm

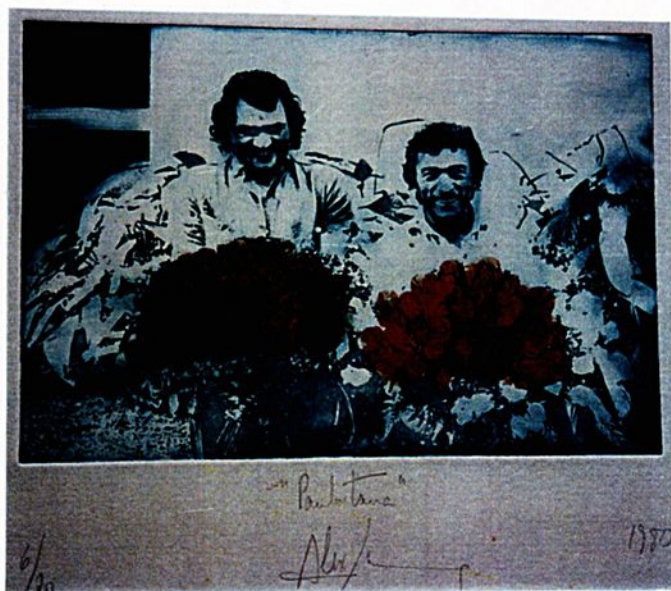
acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Fleming, na série "Paulistana", ao revelar, fotograficamente, cidadãos paulistanos, caracteriza não só a localização espacial mas temporal, pois sintoniza sua interferência no espaço da cidade focalizando a performance de seus personagens num determinado momento de atuação, ou seja, da ação no tempo. Desta forma, a imagem fotográfica (*que representa de fato uma ação no tempo*), preenche, conceitual e graficamente, o sentido ou função da apropriação.

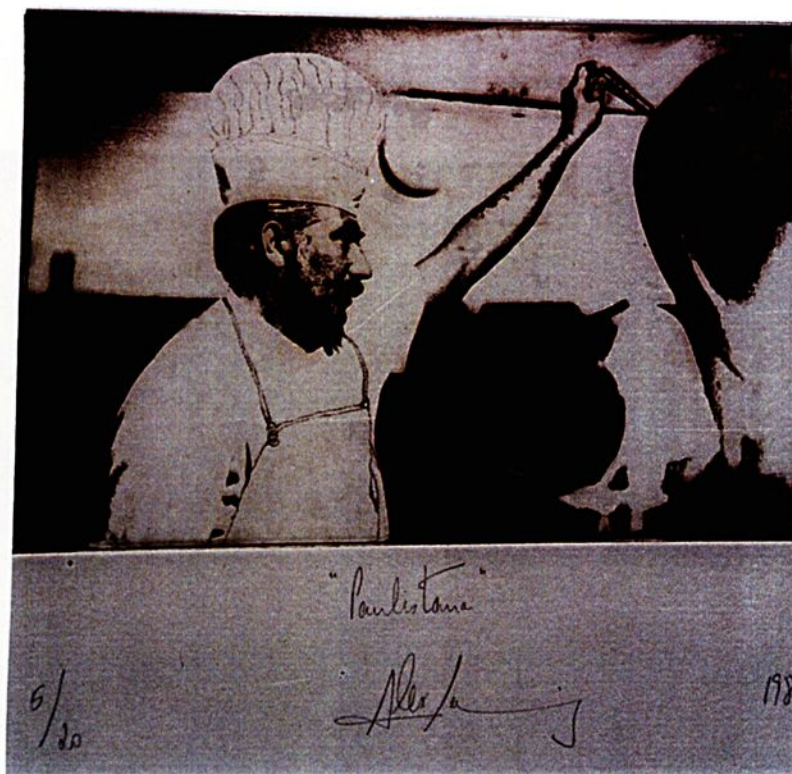
Alex Fleming
"Paulistana" - 1980
photo-etching
19,8 X 29,5 cm

acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Assim como Júlio Plaza, Alex Fleming situa seu objeto de interesse pela transposição da imagem fotográfica quase que exclusivamente. Em alguns momentos, entretanto, surgem interferências mínimas ressaltadas pela mancha de cor, como na gravura anterior , onde as florês enfatizam a característica do personagem-elemento de referencialidade da série "Paulistana".

Alex Fleming
da série "Paulistana" - 1980
photo-etching
19,5 X 29,5 cm
acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



A aparente obviedade da proposição conceitual, nesta série de gravuras, demonstra que, além do descompromisso do artista em manipular técnicas artesanais, sua preocupação naquele momento é atendida de forma irrestrita, sintética e objetiva, pela imediaticidade da imagem fotográfica e, simultaneamente, pela possibilidade da fotomecânica.

Alex Fleming
da série "Paulistana" - 1980
photo-etching
19,9 x 29,6 cm
acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



O espelhamento da referencialidade da imagem fotográfica para a gravura, como duplo, "prova de valor" da realidade exterior, denota o aspecto aparente da verdade do fato. Verdade momentânea, apenas no ápice de sua apreensão, como quer a imagem fotográfica, verdade-realidade que imediatamente é passado. A partir daí torna-se monumento, o passado que pode apenas ser rememorado.

A veracidade fotográfica, em abordagens mais complexas do gênero político, social, (presente em muitas gravuras desse período) constitui um sistema fechado, entrópico. Encerra-se sobre si mesmo, porquanto os fatos que denotam, restringem a leitura apriorística de seu conteúdo, a "verdade forte"⁸.

Analogamente poderíamos dizer que muitas das gravuras reportando a imagem fotográfica, segundo esta visão apriorística, determinadas por conteúdo político, social, ampliaram seus limites culminando na re-criação de gêneros como é o caso dos famosos retratos de Marilyn Monroe e às inúmeras variações, ou "visões de mundo" que se seguiram.

Calabrese (1988) ao mencionar o fenômeno das estruturas dissipativas coloca duas possibilidades em análise: a entropia, como estagnação da força semântica ou expressiva dos gêneros, ou a re-criação:

“ De fato, é habitualmente verdade que os gêneros, atingida a insignificância, morrem. Mas é também verdade que muitas vezes não só os gêneros não desaparecem, mas até recebem de alguma parte uma revitalização. E isto, a propósito, justamente na cultura de massa contemporânea”. (CALABRESE, p. 163)

8. "verdade forte", neste caso, denota a condição de fato datado: delimitando a ação no tempo-histórico.



A influência e ressonância desse poder de recriação estiveram presentes em diversas gravuras que interagiram variações pop e conceitual.

Milton kurtz
"M e M", - 1981
xerox: 33,0 X 21,6 cm

Vera Chaves Barcellos
"Madona dos anos 80"
serigrafia - 1985



Nas gráficas de Bené Fonteles pode-se observar uma variação de gênero ao retratar figuras da mídia. Uma visão nova na apreensão da imagem fotográfica em relação à organização formal do espaço na composição gráfica. Trata-se, mais uma vez, de um meio não tradicional (o xerox), incorporado pelo artista para resolução técnico-formal de seu imaginário gráfico.

Bené Fonteles
"Yoko" - 1981
montagem xerográfica
acervo: MAC -SP

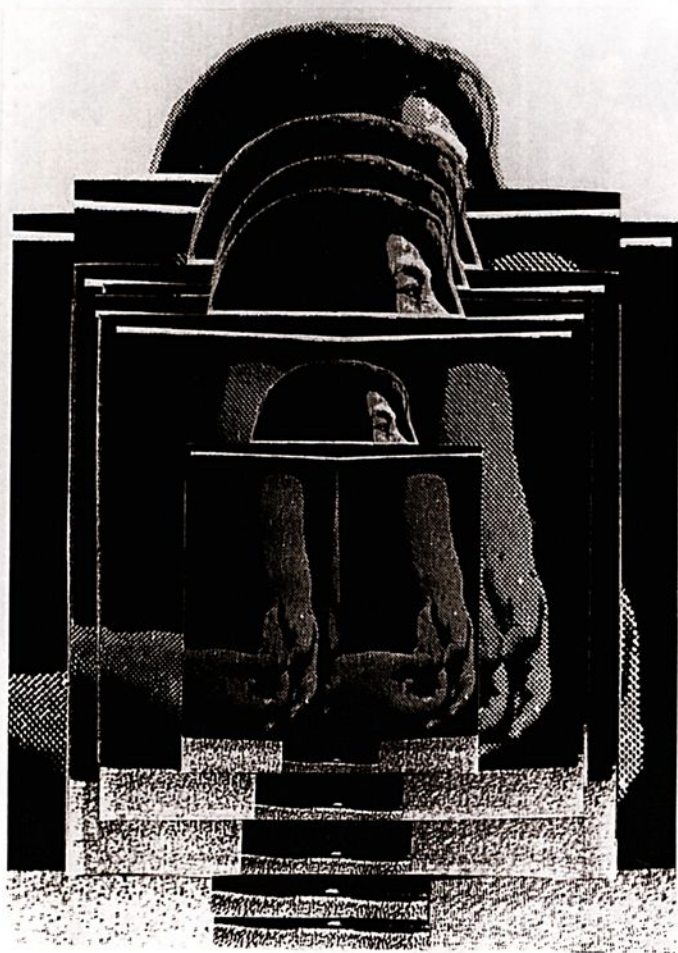


4.

espelho d'água



o menor e o fragmento



Bené Fonteles
"Yoko" - 1981
montagem xerográfica
acervo: MAC - SP

Em "Yoko", montagem xerográfica, Bene propõe uma nova apreensão da imagem fotográfica a partir da desconstrução da imagem em que a fragmentação constitui o novo espaço da representação.

Já na serigrafia sobre jornal "O dedo do metalúrgico", parte, não da desconstrução, mas da repetição como condição de alteração da imagem.



Bené Fonteles
"o dedo do metalúrgico" - 1981
serigrafia sobre jornal
39,5 X 55,0 cm
acervo: MAC - SP

Essas formas gráficas de conteúdo político, social são também conceituais, no entanto, re-criações de gênero pop. A noção de "conflito" à simulação do real, da dupla realidade fotográfica, impõe-se pela intervenção do artista, na fragmentação e repetição e pelos procedimentos que usa: impressão ou xerox sobre papel jornal.

Na montagem gráfica de "Yoko", a fragmentação da imagem fotográfica provoca, em seu aspecto labiríntico, a ilusão de movimento, de profundidade. Enquanto que a instabilidade gerada pela ruptura da imagem de Yoko, tenta desreferenciá-la de seu duplo. Se essa verificação se confirma, o jogo conceitual, no entanto, provoca novamente o referencial. A imagem (ícone) como no espelho refletido, retorna a imagem em seu tema-título "Yoko".



"Yoko"
1981/1990
montagem com xerox



"O dedo do metalúrgico"
1981
serigrafia sobre papel

Na serigrafia "O dedo do metalúrgico" a imagem fotográfica é incorporada por meio de um fotolito através do processo fotomecânico. A repetição serigráfica focaliza a imagem com um todo, ao mesmo tempo que evidencia o detalhe na intervenção provocada no rosto e no dedo da figura central. O repetir o detalhe, neste caso, provoca a super-exposição o "excesso", aqui compreendido segundo o conceito de Calabrese (1988), como "ex-cedere", do latim "ir para além":

"....o excesso manifesta a ultrapassagem de um limite visto como caminho de saída de um sistema fechado....//....e, os atos que levam às situações de tensão, auge, ultrapassam dos confins, são atos que forçam o perímetro do sistema, ou o põem em crise....//....O excesso é a saída do contorno, depois de o ter despedaçado", (CALABRESE, p. 61-81)

É desta maneira que, analogamente, podemos perceber na obra de Bene Fonteles, em seu desvio intencional de representar tradicionalmente a figura-retrato como dado de referencialidade ou duplicidade da realidade externa. Mesmo quando em "O dedo do metalúrgico" a imagem se mostra ainda bastante definida, o tratamento chapado da serigrafia no acúmulo de sobreposições vai, aos poucos, dificultando o reconhecimento da imagem, a percepção no sentido da identificação aparente da figura, valorizando os aspectos da visualidade gráfica que se refletem no movimento provocado pelo deslocamento espacial.

Encontramos nessas imagens gráficas, além dos fatores de instabilidade proporcionados pelo "fragmento" e o "pormenor", a provocação conceitual ao próprio fazer gráfico tradicional relacionado a questão da multiplicidade como condição técnica inerente e implícita ao processo; como também, a questão do "mito" do único na obra de arte, tão amplamente abordado por Benjamim.

Aqui o "mito" é literalmente associado a figuras simbólicas do mundo sócio-cultural contemporâneo (Yoko, Lula), onde prevalecem as marcas de particularidades (mãos e dedo).

Apesar do caráter de referencialidade da imagem fotográfica como "visão de mundo" de uma "verdade forte" instaurada, também, pelo contundente apelo narrativo da estética conceitual; o resíduo gráfico caracterizado pela fragmentação da figura e repetição do pormenor, ultrapassam os limites das questões conceituais, ampliando para o "espaço da representação" as possibilidades de elaboração gráfica e fruição estética.



Nas análises anteriores, nas obras de Bené Fonteles "O dedo do metalúrgico" e "Yoko" esses aspectos apresentam-se como variantes na apreensão do fenômeno da contemporaneidade. Na confrontação entre a tradição e o novo, verificamos que o pormenor, como detalhe, propunha a verificação de parte do todo como é mencionado por Calabrese (1988) na procura da "*de-finição*" do detalhe, em que o prefixo <de> constitui a partícula:

"A partícula, de facto, não só manifesta uma anterioridade e uma origem do detalhe, como também ilustra a natureza da operação. O detalhe, em suma, é <definição>, isto é, tornado perceptível a partir do inteiro e da operação de talho. Só o inteiro e a substância da operação permitem, de facto, a *de-finição* do detalhe, isto é, o gesto de pôr em relevo motivado pelo elemento em relação ao todo a que pertence." (CALABRESE, p. 86).

Aqui o detalhe está inserido na montagem gráfica, como repetição, multiplicação e, neste sentido, a proposição de "super-exposição" do detalhe (o dedo e o rosto), em "O dedo do metalúrgico" está mais relacionada à negatividade no reconhecimento ou definição da imagem fotográfica, valorizando, no entanto, as alterações no aspecto gráfico da imagem quadro a quadro. Indicam, por sua vez a dubiedade do fato, ou seja, o pormenor na contemporaneidade gráfica, aqui indicada, vincula-se mais à idéia de fragmentação, propriamente dita.

Neste sentido a fronteira, que indica a posição do pormenor no todo, e compartilha com suas linhas de confrontação: cor, luz, textura, matéria, enfim, do tratamento gráfico, é rompida quando se trata do fragmento.



"A análise da linha irregular de fronteira permitirá então não uma obra de *re-constituição*, como se disse a propósito do detalhe, mas de *re-construção*, pela via de hipóteses, de sistema de pertença. Pressuposto assim, também ele, como parte de um sistema, o fragmento não é explicado. Ao contrário do pormenor, o qual, pelo contrário, embora pressuposto do mesmo modo, *explica de uma maneira nova o mesmo sistema*." (Calabrese, 1988, p. 88).

Seguindo esta linha de raciocínio, uma contribuição fundamental se faz através da obra poética de Anna Bella Geiger nas séries: *Situações Limites e Local da Ação*, entre 1973 a 1975, quando passa a utilizar a gravura misturando procedimentos não convencionais, atitude que já implicava em extrapolar os limites. Limites discutindo não só as convenções impostas à gravura tradicional, mas questões envolvendo a arte institucionalizada, o mercado de arte e a própria condição de cidadã-artista como parte de um todo, ser social, cultural e político, situado em determinada localidade do "todo" - o mundo da ação.

Se ao mesmo tempo a artista contesta o caráter de ambiguidade imputado ao conjunto de suas gravuras, a contradição dos conceitos relacionados à composição formal, por outro lado, repõe em discussão a validade da premissa negada por ela, provavelmente também neste sentido, haja aí uma provocação à própria questão da contradição e dubiedade de conceitos:

"As ambigüidades que apresento como em "opostos" e "iguais, "certo-errado", "centro-periferia", "fora e dentro", etc. não são ambigüidades na medida em que intencionalmente assim os proponho, para impor uma necessidade de escolha, de decisão"¹.

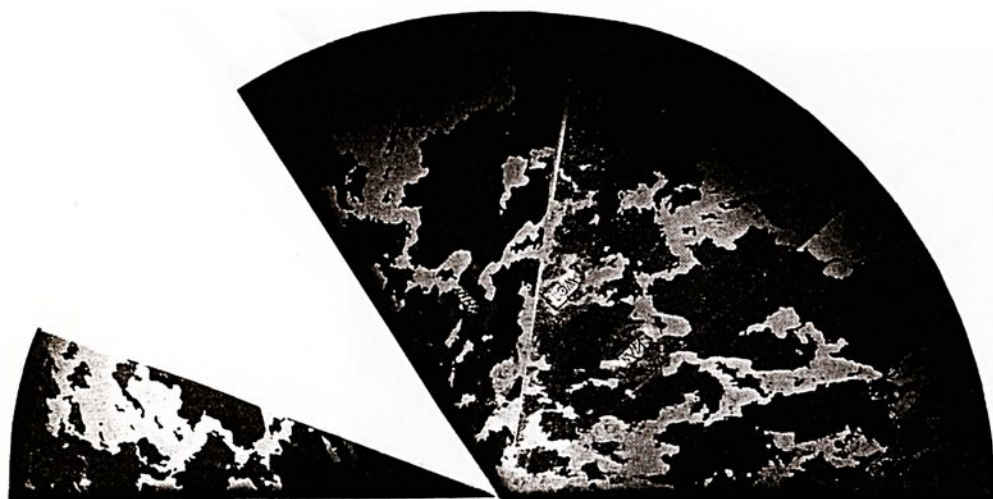
¹ depoimento da artista, em catálogo da exposição: Anna Bella Geiger. Texto de Fernando Cocchiareale. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. col. Arte Brasileira Contemporânea.



Nesta série onde se inclui ainda: "certo errado", "dentro" e "fora" e "a parte" e o "todo", localizam-se as interferências propostas justamente no "recorte" ou na ingerência de pequenas partes que, ora são retiradas, ora são incluídas desarticulando a relação entre elas.

Em "a parte", o recorte intencional da forma, provoca estranheza - interferência para o olhar que se desloca imediatamente do eixo central da imagem. A informação revelada pela imagem de nuvens (imagem fotográfica), assume um segundo plano em relação a evidência enigmática do recorte (a parte).

Anna Bella Geiger
"a parte" - 1974
serigrafia e fotogravura

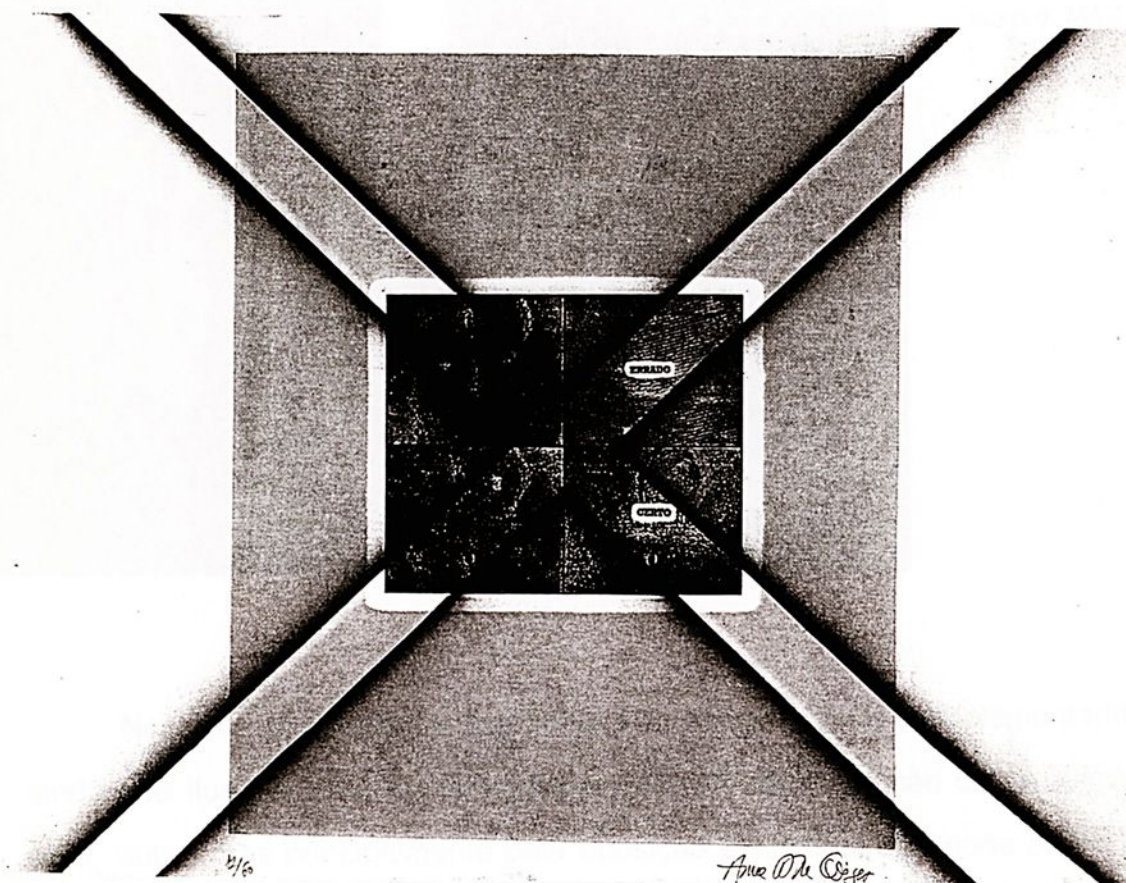


Anna Bella Geiger
"o todo"
serigrafia
1974



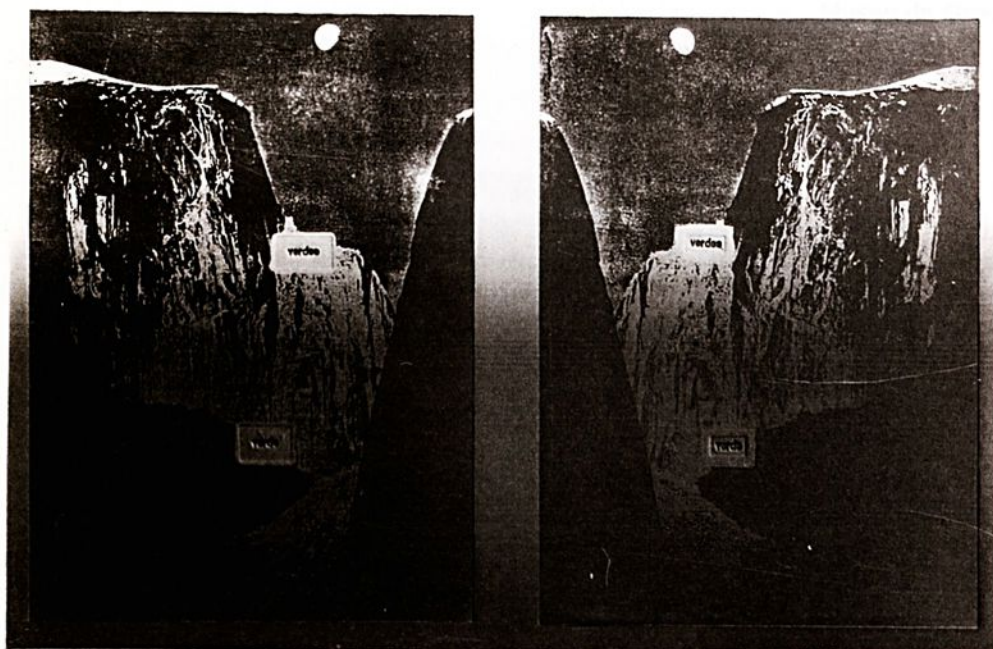
Em "o todo", no entanto, o recorte ou "a parte", não aparece devolvendo a complementaridade ao inteiro. Assim como nas análises de Calabrese "a parte", neste caso, não determina a "re-constituição" do fragmento, mas tão somente a "re-construção" em "o todo". Na nova construção, surge não como confirmação de presença mas simplesmente como lembrança da ausência.

Anna Bella Geiger
"certo errado" - 1973
serigrafia, fotogravura e relêvo
55,8 X 76,0 cm
acervos: MNBA - RJ e
Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Em “verde, verdes”, o jogo de similitudes aparece novamente com pequenas inserções que fazem enganar o olhar através de mínimas diferenças. Trabalhadas com clichê, os elementos inseridos nas duas gravuras sofrem alterações formais (relêvo) comprometendo a igualdade dos pares. A resolução gráfica da imagem fotográfica (photoecthing) discorda do apelo conceitual sugerido na contradição proposta pela inserção das palavras: verde, verdes. O aspecto desértico, gélido da imagem fotográfica sobre papel metalizado, contrapõe-se ao sentido explícito da impressão em clichê: verde, verdes.

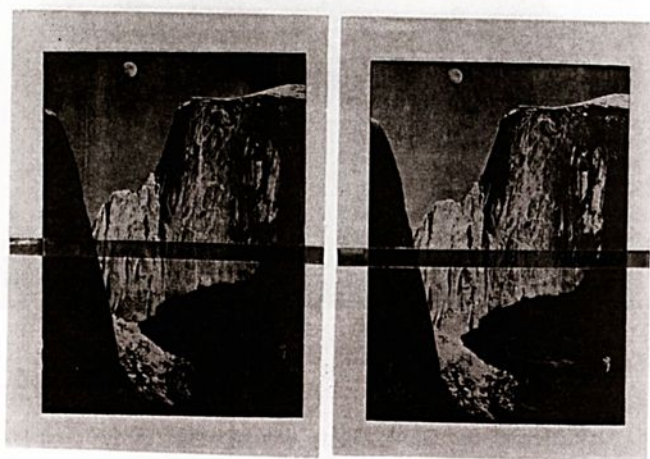
Anna Bella Geiger
“verde, verdes” - 1974
serigrafia, água-forte
e fotogravura
39,1 X 39,5 cm
acervo: MAC - SP



Neste caso, também o fragmento não “re-constitui” a complementaridade, ainda que ilusória, pois há divergências formais de resolução de uma imagem para outra, mas principalmente pela oposição conceitual que opõe os sentidos entre forma e texto.

Em "Iguais", novamente a paisagem da composição de "verdes - verdes" resurge, sendo que agora o fragmento é proposto como corte que secciona as duas imagens. Se agora o fragmento não causa alterações entre uma imagem e outra, preservando a semelhança; a diferença é instituída em si mesma. A cada imagem transpassada pelo corte, derivam partes de diferentes tamanho, ou seja, a igualdade é subvertida pela diferença das partes.

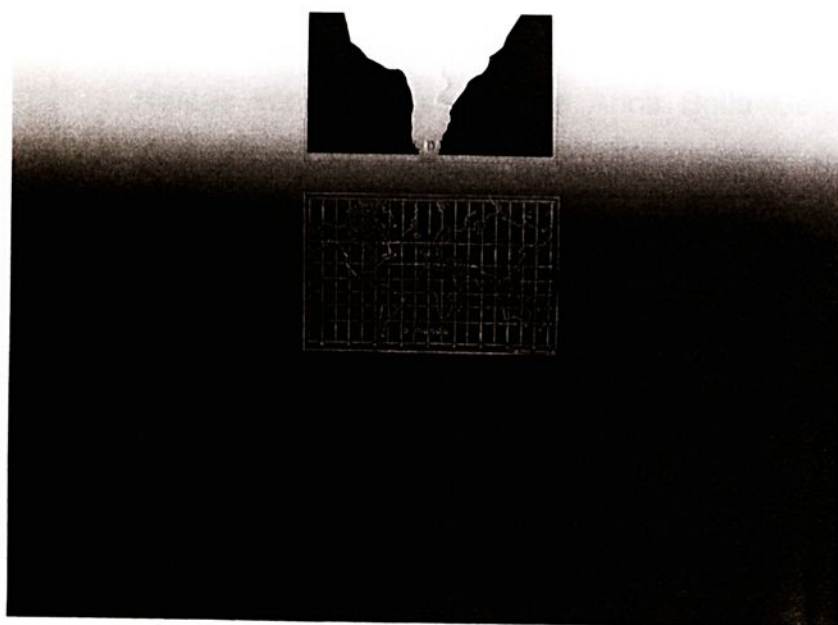
Anna Bella Geiger
"Iguais" - 1974
serigrafia e fotogravura
sobre papel metalizado
29,7 X 43,9 cm
acervos: MAC - SP, MNBA - RJ e
Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Assim o sentido de "iguais" permanece na duplicação da imagem, mas contraria, ao mesmo tempo, a lógica interna, criando mais uma vez a oposição conceitual-formal.

Em outra série “Local da Ação”, Ana Bella Geiger, faz referência a uma situação mais global de localização espaço-temporal. Ainda assim, discute situações pertinentes à “a parte” e o “todo” : semelhanças-diferenças, complementaridade-oposição.

Anna Bella Geiger
“Local da ação” n.4 - 1974
serigrafia e relêvo
40,0 X 40,0 cm
acervo: MAC - SP



Em “Local da Ação” n. 04, o “recorte” na parte superior da composição subtece uma forma sugerida ou subtraída no desenho do mapa quadriculado, na parte inferior da imagem. O mesmo mapa reaparece em “Local da Ação” n.11, vinculado a uma quadriculação maior que predomina o todo do campo da imagem (fundo espacial com nuvens), o mapeamento e a quadriculação dividem, ainda mais, o próprio sentido implícito no mapa, que já representa por si a fragmentação do todo-global. A parte-recorte, no entanto, não é apenas detalhe, pelo contrário, ao desconstruir o todo adquire status de autônoma, representa uma unidade mas é múltipla.

Anna Bella Geiger
"Local da ação" n.11 - 1980
serigrafia, relêvo e aquarela
29,6 x 48,5 cm
acervo: MAC - USP



Nestas séries de gravura de Anna Bella Geiger, fica evidente que a autonomia é também característica que qualifica sua produção poética. Ao investir em meios gráficos não tradicionais (anos 70), Geiger demonstra que a liberdade na escolha dos instrumentais tornara-se fundamental para discutir suas proposições. Desta forma, incorporou a imagem fotográfica através do photo-etching, a clicheria, a serigrafia (revelação fotográfica), combinando entre si os diversos procedimentos.

Além da pesquisa dos meios, investiu no próprio conceito implícito na reprodutibilidade gráfica. Usando da impressão duplicada de uma mesma imagem em "Iguais", "verde-verdes", entre outros, envolveu o paradigma que cerca a questão da gravura como múltiplo. Novamente uma situação limite, onde cada obra reproduzida é parte de um todo, unidade de uma edição que, ainda que semelhantes, recebem, pela própria numeração, seu sinal de distinção. Da fragmentação da unicidade do todo, como parte, não há "re-constituição", apenas propriedade de representar o todo. O ato de "re-construir" o todo (a edição), através de originais, confere a cada unidade o caráter aurático do único, pois em sua presença instaura-se uma "abertura" original.

Seguindo esse raciocínio de confrontação entre o pormenor na tradição artística, e a fragmentação na imagem contemporânea, sob o ponto de vista do assunto estudado (a imagem fotográfica associada a gravura brasileira, a partir dos anos 70), pode-se elaborar alguns conclusões.

Primeiro: a imagem fotográfica inserida no contexto gráfico, pode compreender tanto o todo da representação gráfica como pode salientar o detalhe fragmentado na repetição, ou ainda, na aparência explícita da fragmentação. Nos três casos citados, foram analisados, desde as imagens de Renina Katz, onde o realismo das imagens sugerem o realismo fotográfico já imerso nas gravuras de Gerty Saruê, assim como nas imagens gráficas de Júlio Plaza e Alex Fleming (onde a imagem fotográfica ocupa o todo da composição), depois as obras de Bené Fonteles: o pormenor em "O dedo do metalúrgico" e a fragmentação total da imagem em "Yoko" e ainda nas gravuras de Anna Bella Geiger, a diversidade dos meios e proposições na inserção do fragmento.

O outro dado verificado, é que a imagem fotográfica por si só já representa uma fragmentação da realidade. Ao mesmo tempo que é parte dela, não a pode re-constituir, podendo apenas "re-construir" uma nova situação que a recorda, pois, na medida em que já é passado, monumento, torna-se tão somente, simulação. Esta última verificação se confirma na presença da obra gráfica de Regina Silveira; os simulacros criados por ela são apenas sombras, recordações metamórficas da simulação do real.



a metáfora e o simulacro

Regina Silveira

"s/título" 1992

lito-off-set

44,0 X 58,0 cm

acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Na procura de novas relações no emprego da imagem fotográfica junto a gravura, deparamo-nos com a poética gráfica de Regina Silveira: uma outra condição de existência para a imagética contemporânea na percepção da simulação, do simulacro. Nessa nova ordem os objetos não obedecem a representação da realidade fotográfica, mas a virtualidade, o irreal dissimulado nas sombras construídas.

Contracenando com essa percepção poética, encontra-se a obra gráfica de Luiz Barth, um “contraponto” na visão do espaço e da perspectiva.

Se por um lado as pesquisas de Regina Silveira partiram da “desconstrução” da perspectiva tradicional (alicerçada no renascimento), não no sentido da total fragmentação, mas de uma nova proposta do ponto de vista do olhar; por outro âmbito, a partir da análise de algumas gravuras, do também gaúcho, Luiz Barth, encontrou-se uma poética que investiga a imagem fotográfica como destruturação do espaço da representação.

Barth, em suas gravuras, anos 70, aproxima-se dos procedimentos fotográficos “...com a intenção de impor um certo realismo à forma em controposição ao gesto expressionista...”, menciona Rubens Cabral². Essa aproximação nos anos 70, como em outras situações já colocadas, provinha também da disponibilidade dos novos meios ao alcance dos artistas.

2 Cf. catálogo da exposição: Luiz Barth: Reestruturações Icônicas. Porto Alegre, Pinacoteca do Instituto de Artes da Univ. Federal do Rio Grande do Sul, 1978.



Nas serigrafias de 1978, apresentadas sob o título de "Reestruturações Icônicas", pode-se fazer uma analogia às imagens de Bene Fonteles, porém, a construção espacial da imagem fragmentada por repetição de módulos, sugere também uma aproximação com as grafias de Regina Silveira, na medida em que propõe uma perspectivação para composição do recorte. Diferentemente de Bene Fonteles, em que a fragmentação, também de imagens icônicas, ocorre no primeiro plano da imagem, embora os recortes possam sugerir uma superposição desses planos, não há intenção explícita na perspectiva como nas gravuras de Barth.

Luiz Barth, serigrafia
da série: "Reestruturações icônicas"

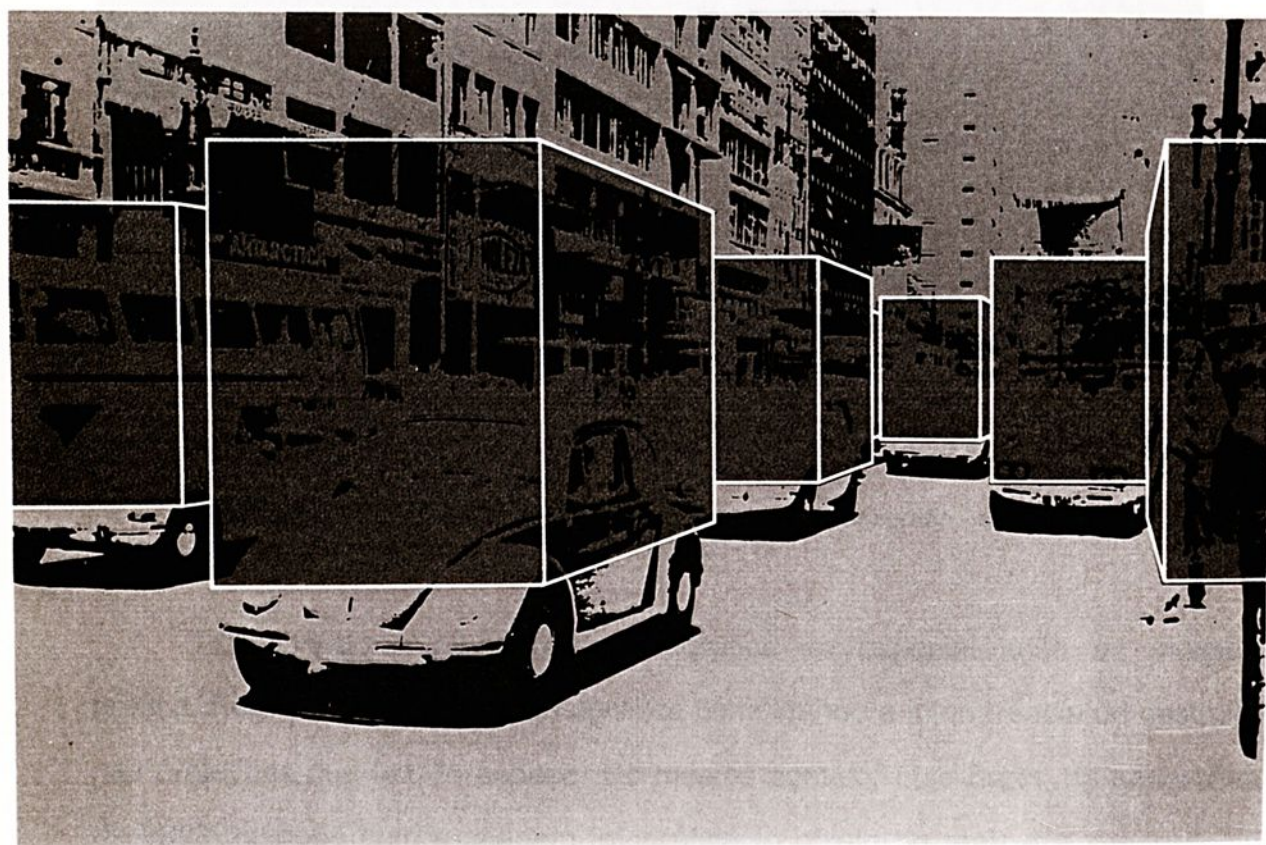


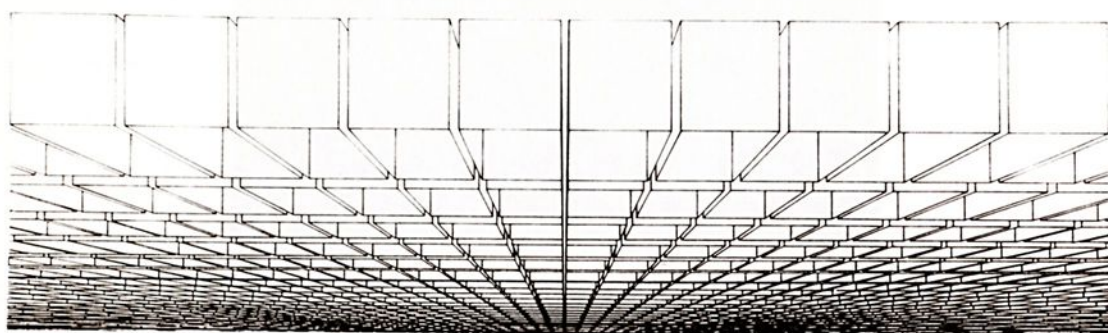
Bené Fonteles
"Yoko" - 1981
montagem xerox



Enquanto Barth, em 78, discutia por imagem fotográfica e módulos repetitivos a construção do espaço interno, articulando um jogo de movimento e rebatimento dos elementos da composição, Regina Silveira, na série "Destrutura Urbana" e "Destrutura para Paisagem", já em 1975, modulava elementos ou traçava uma malha gráfica-topográfica, perspectivando o campo da representação, conduzia o olhar a um determinado ponto de fuga.

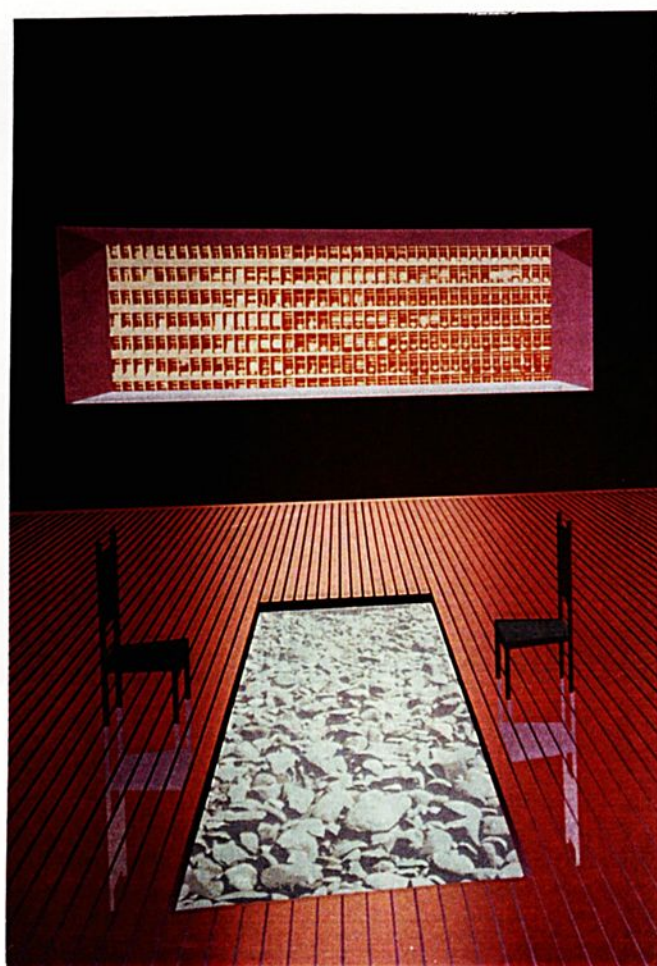
Regina Silveira - "Destrutura Urbana" 4 - 1975 - serigrafia - 39,33 X 59,3 cm
acervo: MAC - SP





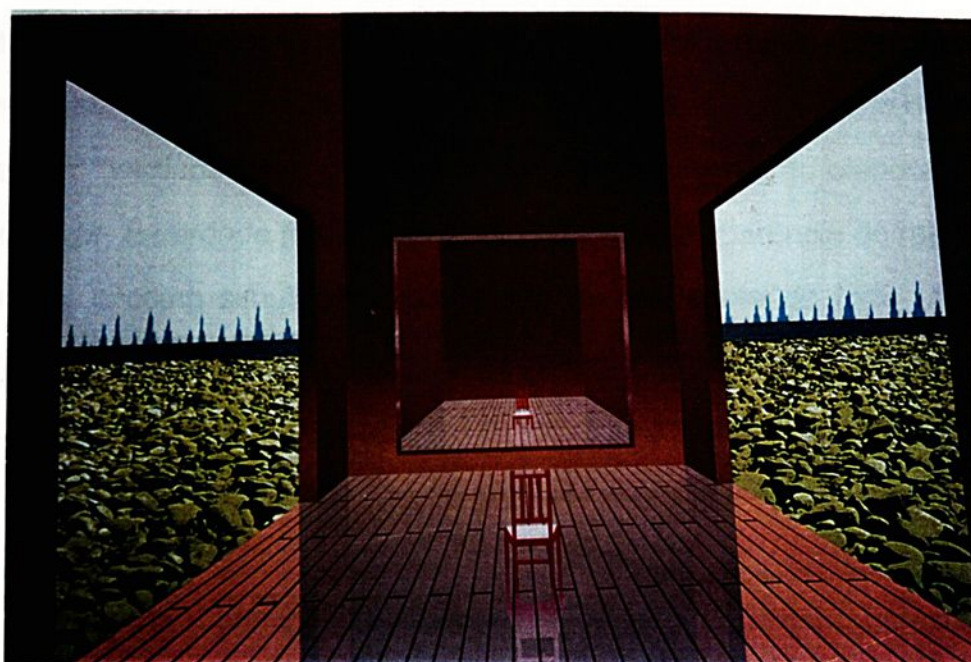
Regina Silveira - "Destrutura para Paisagem " - 1975 -serigrafia - 45,0 X 59,2 cm
acervo: MAC - SP

Trabalhando a perspectiva topográfica na espacialização da imagem gráfica, Regina usa a imagem fotográfica combinando a interferência do desenho nas projeções que faz do espaço. No mesmo sentido, Luis Barth, na serigrafias de 1989, compõe com a imagem fotográfica (o objeto do real) e a interferência pessoal na elaboração dos planos (desenhos e chapados). Em ambos os casos a serigrafia foi o processo gráfico de impressão que aliou tanto a imagem fotográfica, como a elaboração manual dos planos (desenho-chapado) da composição.



Luiz Barth - s/título - 1989 - serigrafia - 46,0 X 66,0 cm
acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba

Nas gravuras desse período, tanto Regina como Barth, e todo uma geração dessa época, discutia a problemática que envolvia os grandes centros urbanos não só brasileiro, mas de uma conjuntura mundial que apressava os sinais da deteriorização da vida contemporânea. Naquele momento, em que os conflitos atingiam também a vida política e cultural, o artista assumia-se ainda mais conceitual.



Luiz Barth - s/título - 1989 - serigrafia - 46,0 X 66,0 cm
acervo Museu da Gravura Cidade de Curitiba

Observa-se que nestas duas imagens de Barth, diferentemente das gravuras anteriores, onde as imagens fotográficas partiam de referências (icônicas), de família, o aspecto agora é de extrema impessoalidade. Existe mesmo um clima de absoluta solidão (cadeira vazia) a mencionar a ausência. Entretanto o rebatimento do objeto em outro plano e a menção do recorte-modulado aparecem agora de forma sintética, com maior objetividade. No entanto, se nas gravuras de Barth, dessa fase, a perspectiva ainda está presente a discutir um ponto centrado, o repertório de Regina vai além, buscando no ilusório as deformações não somente da perspectiva, mas no aprofundamento das sombras.

A projeção do real, agora, sofre a intervenção gráfica proposta pela artista, ao atrair sobre o objeto uma enorme sombra. No simulacro projetado há distorção, perversão e ironia à aparente realidade simulada no jogo da verdade e da mentira: "verdade forte" da fotografia e "verdade fraca" na elaboração gráfica das sombras. É verdade fraca porque não se impõe a aparência do real é apenas simulação, e como simulacro é esvaziada de seu conteúdo forte (a realidade fotográfica) - e justamente neste deslocamento espaço-temporal se instala o resíduo gráfico-fotográfico, abrindo um novo espaço-tempo, uma nova visão estética, em que a questão do real ou irreal já não se aplica³.

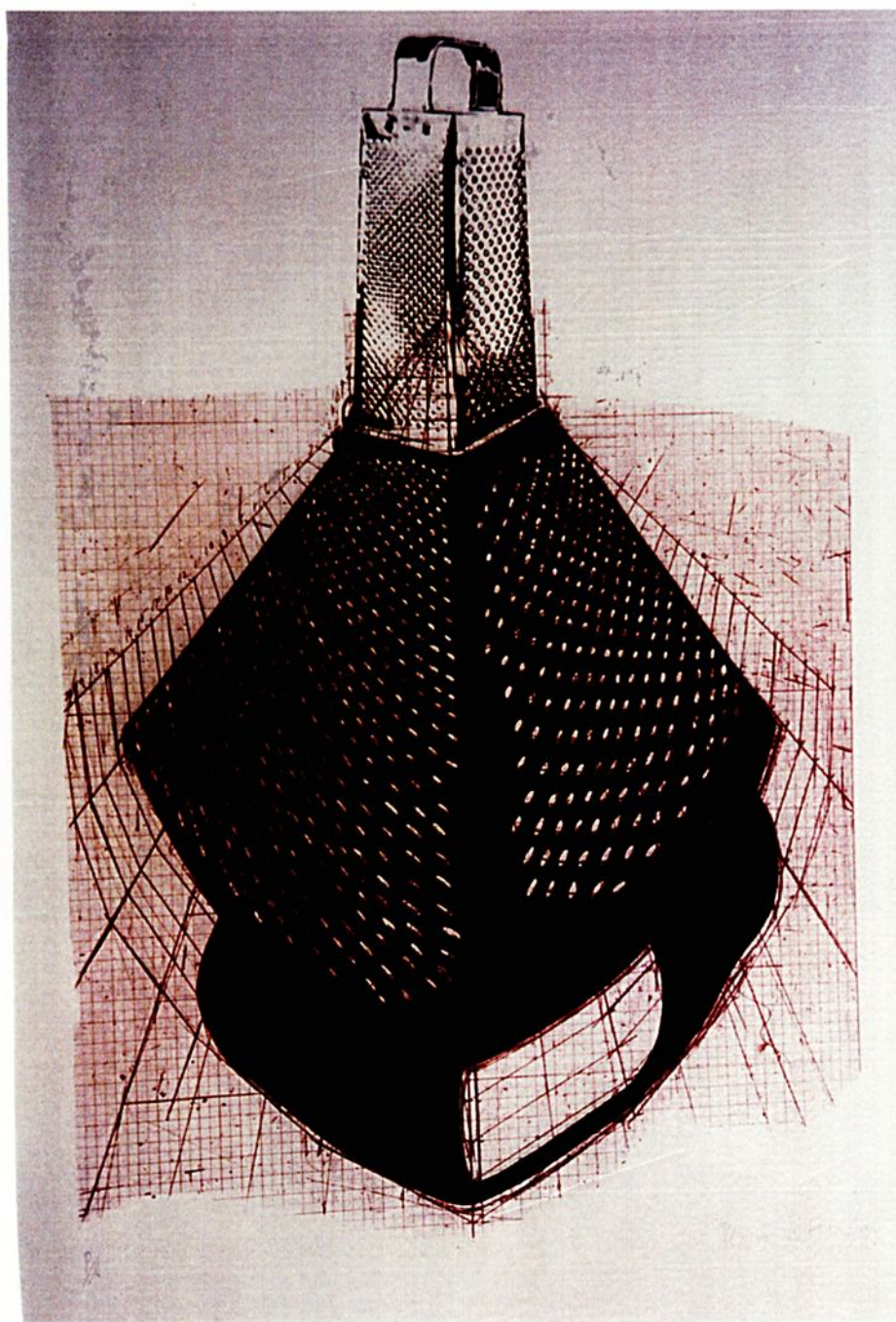
Os objetos e utensílios, nas gravuras de Regina Silveira, caracterizam-se por regorgitações perspectivadas do cotidiano. Do extremo para o limite. E limite em suas gravuras quer dizer ultrapassagem dos confins, aqui segundo Calabrese (1988): "O caso mais típico, na história da arte, por exemplo, é o tardo-renascimento, maneirista e depois barroco, de extremar os dados da perspectiva linear, variando <até ao limite> o ponto de vista, de fuga de distância. (Jurgis Baltrusaitis, Anamorphoses....). Consequência: a produção de uma série de outros modelos, nos quais a perspectiva se auto-destrói, como o trompe l'oeil, o enquadramento, a anamorfose, o escorço (6). No caso da perspectiva, temos um sistema que é já diretamente geométrico. Mas podem produzir-se outros casos, em sistemas mais diretamente conceituais, como as ideologias ou as idéias filosóficas. E o mecanismo é o mesmo. (CALABRESE, p. 64)

3 Cf. BAUDRILLARD, capítulo a respeito da arte e estética contemporânea: *Transestético*, "Fala-se de desmaterialização da arte, com a arte minimal, arte conceitual, arte efêmera, antiarte, toda uma estética da transparência, do desaparecimento e da desencarnação, mas na realidade é a estética que se materializou por toda a parte em uma forma operacional." (Baudrillard, 1992, p. 23).

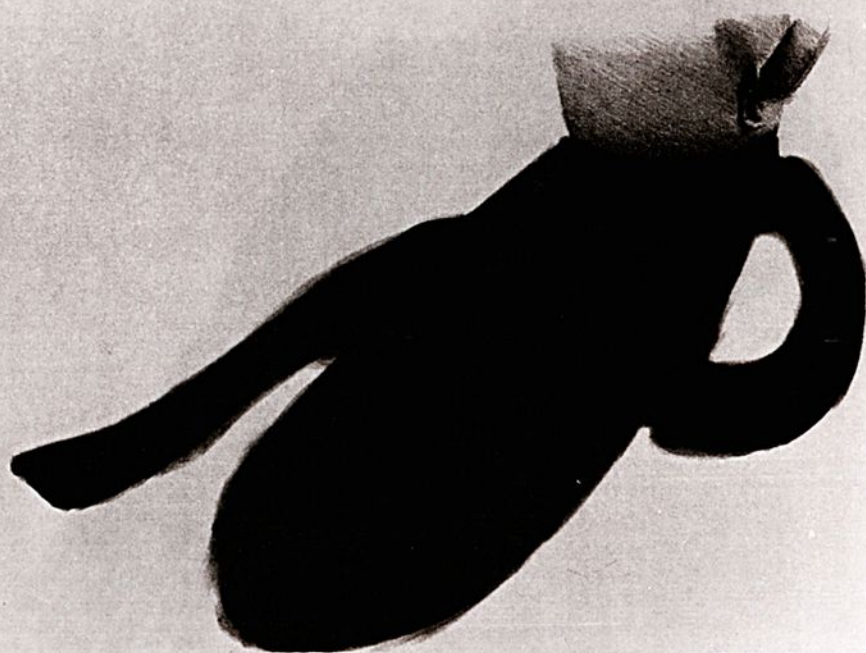


Desta forma, ao "percorrer" a poética gráfica de Regina Silveira deparamo-nos com o mesmo jogo simulação-simulacro: entre anamorfoses e metamorfoses que não se esgotam na transformação do objeto e no fascínio enigmático das projeções gráficas, "tender para o limite" no sentido de "experimentar a elasticidade do confim, pondo à prova um conjunto *a partir das suas consequências extremas*". (CALABRESE, 1988, p. 64).

Regina Silveira - "S/T" - 1990 - serigrafia e lito-off-set - 60,0 X 40,0 cm
acervo: Museu da Gravura Cidade de Curitiba



Regina Silveira
"símile 4" - 1983
litogravura
30,3 X 41,3 cm
acervo: MAC - SP



Regina Silveira

Regina Silveira
"Símile 5" - 1983
litografia
30,3 x 40,4 cm
acervo: MAC - SP



Nas litogravuras "Símile 4", "Símile 5" de 1983, assim como nas lito-off-set "sem título" de 1992, a representação dos objetos: xícara, escova de dente, ralador e a moto, parte da associação do desenho e da imagem fotográfica por meio de fotolito e processo fotomecânico, em que a impressão litográfica ou off-set reflete o objeto pela transposição fotográfica, enquanto que a sombra é elaborada graficamente, ou seja, o espaço da simulação do objeto manifesta-se pela interferência gráfica da artista. A projeção da sombra ampliada cria verdadeiro simulacro: enigmático e fantástico, tal a proporção que adquirem os revéses. É aí, quando a expressividade gráfica (na projeção da sombra) liberta-se da aparente realidade (fotográfica), acontece o instaurar de uma nova potencialidade⁴. Acrescida de ironia, as sombras são: metáforas, deformações - metamorfoses dos objetos que representam:

4 Cf. o encarte sobre a obra de Regina Silveira: "Ao retirar a imagem fotográfica do seu habitat social e ao remetê-la ao universo da arte, Regina Silveira acaba por problematizar a idéia de mimese. Não por acaso, deriva a primeira noção de simulacro de Leonardo da Vinci, que o referia a um dispositivo antecessor da fotografia: a câmara escura. Se a câmara escura era o instrumento de que se serviam inúmeros artistas ao longo de séculos para conseguir uma visão a mais realista possível, a Regina Silveira interessa uma outra de suas possibilidades: explorar as distorções que ela provocava, ao concentrar o objeto da representação num espaço restrito, a fim de sublinhar o artifício e , até mesmo, a falsidade dos resultados proporcionados pelo "olho artificial.....Uma operação que, a todo momento, decepçiona o olhar ou, pelo menos, o desnorteia, por não lhe devolver a totalidade da aparência, por não lhe proporcionar aquele efeito hiper-real de que fala Baudrillard, mas, antes, oferecendo-lhe sombras e projeções sem nenhuma origem, que se afirmam como entidades absolutamente estranhas ao objeto e ao espaço que deveria acolhê-lo". FABRIS, A., *Sombras Simuladoras*. In: Regina Silveira: cartografias da sombra. (org.) Angélica de Moraes, 1996.



o resíduo e o labirinto

"Ora, se pensarmos bem, nós e labirintos são antes representações de uma complexidade *ambígua*. Por um lado (a perda de orientação inicial), negam o valor de uma ordem global, de uma topografia geral. Mas, por outro lado, constituem um desafio em encontrar ainda uma ordem, e não induzem à dúvida sobre a existência da própria ordem." (CALABRESE, 1988, p. 147).

Tomando por base a noção de labirinto dada por Calabrese conclui-se que a ambiguidade que se percebe na contemporaneidade, ressalta os contornos entre fronteiras estéticas diversas não oferecendo, contudo, rupturas, no sentido de desligamento do todo. Os caminhos conduzem à diversidade, ao confronto, e no entanto, o "choque" provoca a ruptura no sentido de rachadura, trincos, labirintos. Porém, na turbulência, ao se desprenderem de uma conexão global, de um todo, promovem o amoldamento dos fragmentos. Desconectados de seu todo, os fragmentos despreendidos no deslocamentos são agora resíduos dispersos no tempo da ação, que procuram novamente "dar face" a uma nova configuração; assim como mosaicos, quebra-cabeça, com inúmeras faces do mesmo jogo.

Neste sentido, a intenção aqui é de ressaltar alguns aspectos deste fenômeno mais amplo que representa a contemporaneidade, através de fatores de instabilidade na confluência entre a tradição e o novo que, como ação e reação, buscam não mais anularem-se, mas interagirem no campo artístico atento



às constantes transformações no complexo universo da ciência, da comunicação e da cultura.

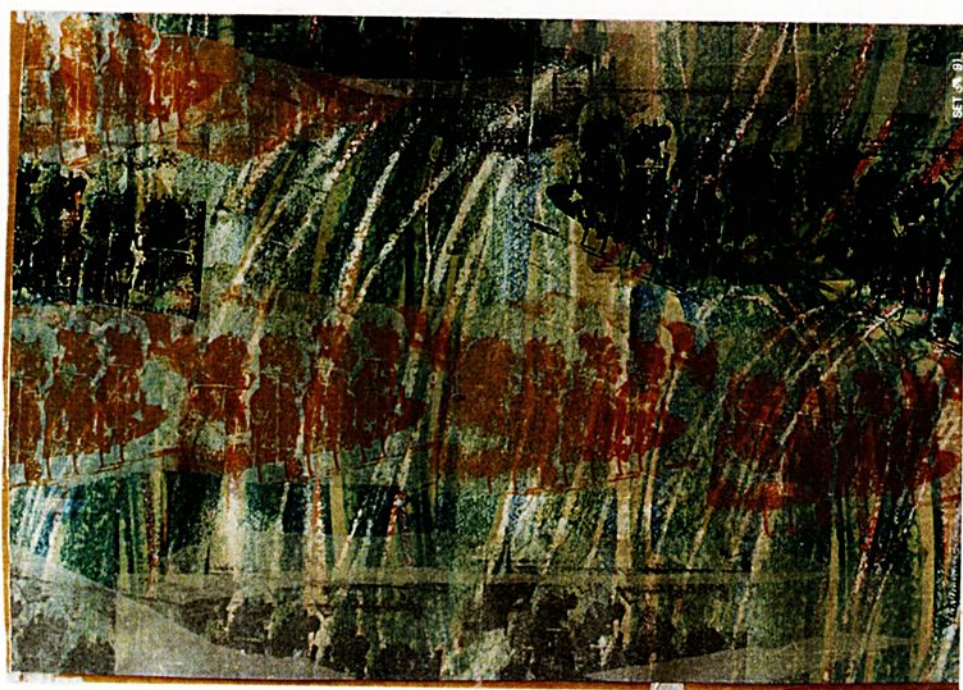
Dessa forma, pretendeu-se verificar algumas variantes que provocaram um deslocamento novo na gravura brasileira contemporânea, contribuindo para nova visão gráfica, a partir da década de 70, tais como: a simulação fotográfica em confronto com o preciosismo gráfico, a fragmentação fotográfica contrapondo-se ao pormenor artesanal e o resíduo gráfico-fotográfico como paradoxo a unicidade do todo, além do elemento semântico conduzindo texto-imagem. Concluímos também que, o resíduo como elaboração gráfica fotográfica na contemporaneidade, permite, por seu deslocamento fragmentário, se amoldar sem fronteiras rígidas, assim como as diversas manifestações estéticas, simultaneamente.

Neste sentido, o deslocamento residual, instaura "novas visões de mundo", no tempo de sua inauguração. Pois só o resíduo pode fazê-lo na medida em que se torna uma "verdade fraca", descaracterizada da "verdade forte", no caso, a verdade fotográfica.

É desta forma que se quer compreender o fragmento fotográfico nas gravuras de Salete Mulin. Analogamente, o deslocamento residual, através dos vários planos de transparência que se superpõem com a matéria gráfica, representam visões superpostas onde uma única "verdade" não basta. Como fragmento, o resíduo fotográfico representa apenas, verdade fraca, sendo ultrapassado por outros planos que ao mesmo tempo velam, ocultam, para novamente trazer à luz, novas visões de mundo.



Saete Mulin
"s/título" 1994
serigrafia e colagem
da série: movimento



Saete Mulin
"s/título" - 1994
litogravura e colagem
da série: movimento



Na litogravura⁶ acima, a imagem fotográfica de ciclistas permeia todo o espaço da representação gráfica, em deslocamentos e colagens, onde a espessura dos papéis colados mistura-se a espessura da tinta, compondo a textura da matéria gráfica. O tratamento litográfico contrapõe, ao mesmo tempo, a textura da linha e o chapado da mancha. Na repetição da imagem fotográfica (ciclistas) o estímulo ao movimento vem da multiplicação da imagem, do rebatimento. Mas sem dúvida, também da simulação sugerida, conceitualmente, pela idéia do movimento da bicicleta.

Nesses casos, a imagem é fragmentada tanto pela ação da impressão (repetição), como na sobre-colagem, em que sofre um deslocamento temporal pela ação da sobreposição de camadas, em imagens que ora se mostram, ora se ocultam, velando e desvelando-se como num trajeto no tempo e no espaço.

Portanto, à desconstrução global, criando o labirinto repetitivo da imagem fotográfica, soma-se a fragmentação provocada por deslocamentos da imagem no tempo e no espaço de sua representação, reorganizando em uma nova ordem os elementos da estrutura interna (o sistema), que alimentam e recriam as imagens na poética gráfica de Salete Mulin.

6 A obra gráfica de Salete Mulin (em referência), faz parte do acervo gráfico do Gabinete de Gravura de São José dos Campos, na realização da 1ª. Bienal Nacional de Gravura em São José dos Campos -SP, 1994.



Conclusão

entre *poéticas*

Ao promover o encontro entre poéticas, através da produção gráfica aqui apresentada, pretendeu-se, mais que análises de conteúdos formais, mostrar relações entre elas a partir de um denominador comum: o uso da imagem fotográfica e os meios fotomecânicos na gravura de arte brasileira.

Ao proceder as análises, optou-se somente pelas obras gráficas dos acervos dos museus mencionados como proposta de recorte ao assunto pesquisado. Assim as demais imagens que compõem o repertório, aqui selecionado, têm a função de auxiliar, de complementar a noção de conjunto da produção gráfica evidenciada, não fazendo parte, no entanto, das análises.

Ao vislumbrar, neste trabalho de pesquisa, uma pequena abertura para a leitura sobre o envolvimento das relações gráficas nos anos 70-80*, pretendeu-se também, colocar em contato a produção gráfica de Salete Mulin pois, exatamente da reflexão do fazer gráfico, é que surgiram os questionamentos, em princípio em relação a um novo elemento (a imagem fotográfica) que se incorporou ao corpo gráfico e, posteriormente, à abordagem de uma conjuntura mais ampla que considerasse os aspectos de localização espaço-temporal, da atuação artística.

* Através desse trabalho percebemos que, após a década de 80, os acervos dos museus pesquisados encontram-se bastante deficitários em relação à aquisição da obra gráfica, principalmente no que se refere à produção da jovem gravura brasileira.



Bibliografia

ALINOVI, F., MARRA, C. **La fotografia: ilusione o rivelazione**. Bologna: il Mulino, 1985

ARCARI, Antonio. **A fotografia, as formas e os objetos**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Trad. de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Guida a la Storia dell'Arte**. Trad. João Evangelista Silveira. Firenze: Sansoni Università, 1975, p. 31 a 41.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATTCOCK, Gregory. **La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual**. Barcelona: Gustave Gili, 1977.

BAUDRILLARD, JEAN. **A transparência do mal**. 2 ed. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1992.

_____. **Da sedução**. Trad. de Tânia Pellegrini, 2. ed. Campinas: Papirus, 1992.

_____. **Simulacros e simulações**. Trad. de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores- Antropos, 1991.



BAZIN, André. **The ontology of photographie image**. New York: Dutton, 1979.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**.
Rio de Janeiro: Saga, s/d.

_____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A linguagem da arte**. Trad. de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo,
1987.

_____. **Cómo se lee una obra de Arte**. Madrid: Cátedra, 1993.

CAMARGO, Iberê. **Curso de gravura**. Porto Alegre: Clube da Gravura de Porto
Alegre, 1953.

COELHO, Teixeira. **Arte e utopia: desmanchando o homem moderno**. São Paulo:
Brasiliense, 1987.

COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. Sao Paulo: Nacional, 1977.

DASILVA, Orlando. **A arte maior da gravura**. São Paulo: Espade, 1976.

DORFLES, Gillo. **As oscilações do gosto**. Trad. de Carmem Gonzales. Lisboa:
Horizonte, 1989.



_____ **O devir das artes.** Trad. de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ **Sentido y insensatez in el arte - hoy:** apuntes para una estética de la fotografia. Espanha: Fernando Torres, 1973.

EDMONDSON, Leonard. **Etching.** New York: V.N.R. - Van Nostrand Reinhold Company, 1974.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia:** usos e funções no século XIX - São Paulo: EDUSP - 1991.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

FREITAG, Barbara. **A teoria crítica:** ontem e hoje. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra:** Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Melhoramentos-EDUSP, 1977.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo: Hucitec, 1985.

FREDDY, Helena. **Natureza gráfico-poética da gravura em metal contemporânea brasileira.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA-UNESP, 1995.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade y método.** Trad. de Regis Duprat. São Paulo. p.194-197, 1994.



GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. Trad. de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. Trad. de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.

HONNEF, Klaus. **Arte contemporânea**. Germany: Benedikt Taschen, 1994.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Martins Fontes. 1989.

_____. **Ser e tempo**, parte II. Petrópolis: Vozes. 1986.

IVINS JR, W.M. **Imagen Impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

KATZ, Renina. **Renina Katz**. São Paulo: EDUSP, 1997

KHOURY, Feres. L. **Desígnios: vanitas - memorial descritivo**. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECA-USP, 1990.

KOSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, s/d

LIPPARD, Lucy R. **Pop art**. London: Thames and Hudson, 1970.

LYOTARD, Jean François. **O pós moderno**. Trad. de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.



MARCHAN, Simon. **Del arte objectual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960.** Madrid: Alberto Corazon, 1972.

MARCONDES, Neide. **Moradia, natureza, gente, fotoimagem: montagem e desmontagem em novaimagem.** São Paulo: Centro das Artes de São Paulo, 1989.

MARTINS, Itajay. **Gravura arte e técnica.** São Paulo: Laserprint/Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MASCARO, Cristiano A. **O uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano e arquitetônico.** Dissertação de mestrado, São Paulo: FAU-USP, 1985.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Trad. de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. **O espaço na poesia e na pintura.** São Paulo: Helmus, 1975.

MORAES, Angélica de. **Regina Silveira: Cartografias da Sombra.** São Paulo: EDUSP, 1995.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas, século XIX e XX .** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

MOREIRA FILHO, Alcindo. **A apropriação de uma imagem do século XIX em processos fotomecânicos.** Tese de doutoramento; São Paulo: ECA-USP, 1992.



MORENTE, Manoel Garcia. **Fundamentos de filosofia: lições preliminares.** São Paulo: Mestre Jou, 1964.

NEIVA JR, Eduardo. **A imagem.** São Paulo: Ática, s/d.

NEISTEIN, José. **Feitura das artes.** São Paulo: Perspectiva, 1981

NUNES, Benedito. **A filosofia contemporânea.** São Paulo: Ática. 1991.

_____. **Passagem para o poético.** São Paulo: Ática, 1986.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica.** Trad. de Maria Luisa R. Ferreira. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Arte novos meios/multimeios: Brasil 70 /80.** São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

ROUANET, Paulo Sergio. **As razões do iluminismo.** São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética de Platão à Pierce -** São Paulo: Experimento, 1994.

SANTOS FILHO. **Palimpsestos gráficos.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA -USP, 1992.



SILVEIRA, Regina. **Anamorfás**. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1980.

SILVEIRA, Regina. **Simulacros**. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 1984.

SOGAB, Milton. **Imagem y material**. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECA-USP, 1990.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, s/d

STEIN, Enildo. **Racionalidade e existência**. São Paulo: L&PM Editores, 1988.

STELZER, Otto. **Arte y fotografia: contatos, influencias y efectos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

TAUSK, Petr. **História de la fotografia en el siglo XX: da fotografia artística el periodismo gráfico**. Barcelona: Editorial Gustave Gili, 1981.

TEIXEIRA LEITE, José. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

TOZZI, Claudio. **A obra de arte e sua multiplicação: estudo do processo de reprodução por serigrafia**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, 1980.



VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **O fim da modernidade**. Lisboa: Presença, 1987.

Catálogos

ARAUJO. Olivio Tavares de. Processos Fotomecânicos na Gravura de Arte. In: **IX Mostra da Gravura**. Curitiba: Museu da Gravura, 1990.

ARTESPAÇO. **João Atanásio**. Rio de Janeiro, 1987.

A. M. DE SANTOS. **Alex Flemming**: gravuras. Santos, 1979.

BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. **A Moderna Gravura Brasileira**. Rio de Janeiro, 1974.

CASA DE OLINDA. **Gravadores Brasileiros**. Olinda. 1973.

CENTRO DE ARTES SHOPPING NEWS. **Hudnilson Jr.**: Collage. São Paulo, 1981.

ESPAÇO CULTURAL BFB e GALERIA MOSAICO. **Luiz Barth**: Gravuras. Porto Alegre, 1990.



ESPAÇO CULTURAL N.D. e GALERIA CHAVES. **Genilson Soares**: projeto para manhã. Porto Alegre. 1981.

FUNART. **Anna Bella Geiger**. Rio de Janeiro, 1979.

_____. **Anna Bella Geiger**. Rio de Janeiro, 1978.

GALEIRA ARTE GLOBAL. **Ângelo de Aquino**. São Paulo, 1978.

GALERIA ARTE GLOBAL. **Anna Bella Geiger**. São Paulo, 1984.

GALERIA ARTE GLOBAL. **Arte brasileira no século XX**. São Paulo, 1976.

GALERIA ARTE GLOBAL. **Gilberto Salvador**: Foto-imagem, serigrafia, litografia ou o desenho. São Paulo, 1976.

GALERIA CROQUI. **Claudio Tozzi**. Campinas, 1984.

GALERIA ENCONTRO. **Gravura Contemporânea**. São Paulo, 1968.

GALERIA LUISA STRINA. **Regina Silveira**: Inflexões. São Paulo, 1987.

GALERIA MULTIPLA. **Renina Katz**: Serigrafias. São Paulo, 1974.

GALERIA SARAMENHA. **Anna Bella Geiger**: Última Thule - pinturas, objetos e gravuras. Rio de Janeiro, 1985.



GRAVURA AMADORA. **II Bienal De Gravura '90 - Jovem Gravura Brasileira -**
Amadora. Portugal, 1990.

I.C.B.N.A. **Romanita Martins e Vera Chaves Barcellos.** Porto Alegre, 1970.

MAX POCHON. **Genilson Soares:** recomposição da horizontal. São Paulo, 1979.

MISSAULT PROMOÇÕES. **Alex Flemming.** São Paulo, 1989.

MORAES, Angélica de. **GRAVURAS:** Compreensão e Conservação. Porto Alegre:
Cambona, 1984.

MORAIS. Frederico. A gravura brasileira: os anos 60/70. In: **Catálogo da Bienal.**
São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

_____. **Arte Brasileira no século XX.** São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. **Claudio Tozzi.** São Paulo, set/1993.

MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Dionísio Del Santo.** Curitiba,
1992.

_____. **Julmar Leardini, Nelson Hohmann, Rosana Fabri:** Serigrafia. Curitiba,
1991.

_____. **IX Mostra da Gravura.** Curitiba, 1990.

_____. **VII Mostra da Gravura.** Curitiba, 1986.



_____. **VI Mostra da Gravura.** Curitiba, 1984.

_____. **IV Mostra Anual da Gravura.** Curitiba, 1981.

_____. **III Mostra Anual da Gravura.** Curitiba, 1980.

_____. **I Mostra Anual de Gravura.** Curitiba, 1978.

_____. **Enfocando a Gravura em Metal.** Curitiba. 1992.

MUSEU DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE e MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO. **1a. Exposição da Jovem Gravura
Nacional.** Belo Horizonte, 1964.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO. **O que faz você agora
Geração 60?:** jovem arte contemporânea revisitada. São Paulo, 1991.

_____. **Udnilson Jr.:** Xerox Action. São Paulo, 1983.

_____. **Percival Tirapeli:** heliografias. São Paulo, 1982.

MUSEU DE ARTE DE S. PAULO. **Regina Silveira:** Grafias, 1996.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO. **Vera Chaves
Barcellos:** Espaço Arte Brasileira Contemporânea. São Paulo,
nov.dez/1984.



MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Geraldo de Barros**. São Paulo,

_____. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1971.

_____. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1974

_____. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1980.

_____. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1984.

_____. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1987.

_____. **Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel**. São Paulo, 1990

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Ângelo de Aquino**. Rio de Janeiro. 1984

_____. **Claudio Tozzi**. Rio de Janeiro, nov/1993.

_____. **Renina Katz**: Litografias. Rio de Janeiro. 1989.

_____. **Vera Chaves Barcellos**: Espaço Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro, jul-ago/1984.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO. **A Gravura Brasileira no Séc. XX**. Rio de Janeiro, 1973.



PAÇO DAS ARTES. **A Gravura Brasileira**. São Paulo, 1970.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Catálogo Geral de Obras**. São Paulo, 1988.

PINACOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS. **Luiz Barth: Reestruturações Icônicas**. Porto Alegre, 1978.

PICCOLA GALERIA. **Gerty Saruê**. Rio de Janeiro, 1970

SEC. DO EST. DA CULTURA. **Grupo Bagé**. Porto Alegre, 1976.

UMBERTO TECIDOS: **Lizárraga/Presente: A gráfica Contemporânea**. São Paulo,

Revista e jornais

BARBOSA, Anna Mae. A arte empática de Josely Carvalho. **MAC Revista**. São Paulo, n.2, dez/93. p. 11-15

BONFINO, Régis. Dilatáveis desafiam a mídia: Regina Silveira em Washington. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13, março, 1994. Mais!, Artes Plásticas, p 6-7.



ESFERA ESPECIAL - 1a. BIENAL NACIONAL DE GRAVURA. São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 1994.

FABRIS, A., FABRIS, M. Presenças Ausentes. **MAC revista**, São Paulo, n. 1, Abr/92. il.

FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil. **Patrimônio Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 10, 1953.

GREENBERG, Clement. Depois do Expressionismo Abstrato. **Gávea**, Rio de Janeiro, n.2, p. 99-119, semestral. s.d.

HERKENHOFF, Paulo. Fotografia: o automático e o longo processo de modernidade. **Arte Brasileira Contemporânea**. Caderno de Textos 3, "Sete ensaios/sobre o modernismo". Rio de Janeiro: FUNARTE/ MEC/Secretaria da Cultura. 1983. 56p, il.

MORAES, José. Serigrafia é gravura?. **Gravura e Gravadores**, São Paulo, ano 2, n.7, 1988.

MULIN, Salete. Gráfica Contemporânea. Confrontos ao final do século do após...pós. **Esfera Especial - 1a. Bienal Nacional da Gravura**, São José dos Campos, p. 16. nov. 1994.

POLESI, Cassiano. Fotomecânica na velocidade da luz. **Gravura e Gravadores**, São Paulo, ano 2, n.6, 1988.



TAVORA, Maria Luisa Luz. A gravura brasileira: anos 50/60. **Gavea**, Rio de Janeiro, n.5, p.40 - 56, semestral, 1988.il.



BIE

FAVOR, para fins de A. de Artes, enviar para o
Instituto de Artes - UNESP - São Carlos - SP - 13506-900



STBD - I.A.