

NICOLE MALENFANT



A gravura entre a identidade disciplinar e suas manifestações em um quadro interdisciplinar

Tradução: Alessandra da Silveira Bez

Revisão da tradução: Sandra Dias Loguercio

RESUMO

Este texto aborda a gravura numa perspectiva mais filosófica realizando um percurso nas mudanças do cenário artístico a partir da década de 1970. Considera suas especificidades e as modificações introduzidas em suas práticas, a fotografia no campo da impressão e a introdução das tecnologias digitais, o desafio de identificar fronteiras, a porosidade e novas perspectivas.

PALAVRAS-CHAVE

Gravura. Estética. Fronteiras. Limites.

A GRAVURA ENTRE A IDENTIDADE DISCIPLINAR E SUAS MANIFESTAÇÕES EM UM QUADRO INTERDISCIPLINAR

Durante mais de três décadas (dos anos 1980 até os dias de hoje), a gravura como disciplina sofreu uma evolução marcada por grandes transformações. Na prática pessoal, a adesão a uma técnica depende da sensibilidade à ferramenta, ao suporte, às magias da transformação da matéria e responde à percepção das potencialidades estéticas. Mas, e no caso de uma visão disciplinar? Entre o desafio da concretização de uma obra singular e a reflexão sobre a natureza da arte indispensável para se situar como artista, como conseguimos compreender esse contexto no qual emergem obras de arte que, ao explorarem o desconhecido, abrem novos horizontes? Esse campo de evolução da prática que se oferece ao artista é permeável pelas contribuições de outras disciplinas. Há uma tendência em repensar os meios técnicos conhecidos, confrontando-os com novas intuições estéticas que surgem pelo contato com aquilo que se passa no campo ampliado da arte. À margem dessas influências fecundas persiste, de fato, uma especificidade que se origina na própria história da disciplina, desdobrando-se em extensões inéditas dos meios técnicos, mas também que se regenera em novos percursos metodológicos capazes de transformar a identidade fundamental da prática pelo jogo das transgressões de alguns limites. É através desses dois eixos de exploração que a disciplina da gravura contribui para a evolução da arte atual e afirma sua presença específica.

Mas como se define a evolução de uma disciplina na profusão caótica das obras produzidas que são, seguidamente, reproduzidas e, muitas vezes, sustentam revelações estéticas que se confirmam na maturação dos processos de criação? Como se pode criar um discurso revelador tanto das sensibilidades estéticas em efervescência quanto das posições conceituais que transformam o quadro disciplinar, estruturando os percursos significativos da prática individual?

O desafio de definir os contornos disciplinares

Há uma interseção entre a experiência íntima da criação que se confronta com o vir a ser impreciso da obra e a integração da obra finalizada e singularizada em um

campo de interrelações que definem os contornos da disciplina da gravura. Cada obra proporciona uma experiência de visão inédita e reconfigura o conceito do conjunto. Trata-se de pensar a especificidade da prática, aquela que a distingue das outras, compreendendo os pontos de transição, onde o desvio se instaura como resposta a novas intuições. Existe, portanto, além dos pontos de caracterização conceitual, um campo de prática de fronteiras extensíveis, de onde surgem singularidades novas e possibilidades inimagináveis da disciplina. Essas contribuições estéticas renovadas são tarefas de artistas: alguns têm uma preocupação em se aperfeiçoar com a superação, enquanto outros vão preferir abordar as coisas de outra forma, aceitando o inesperado e o desafio de apreciar suas potencialidades estéticas insólitas e desenvolvê-las. Com base nessas duas orientações de prática, transformações reveladas pelas obras vão redesenhar os contornos do campo disciplinar.

A reflexão que faço aqui parte dos anos 1970. Quando escrevi o livro *L'estampe*, publicado em 1979, parecia-me que a organização conceitual da disciplina estava claramente definida. Essa organização se dividia facilmente em categorias que tinham aparecido durante a evolução dos meios de impressão. Os termos designavam maneiras de fazer articuladas aos modos operacionais precisos, associados à utilização de linguagens gráficas ou pictóricas, normalmente em sintonia com práticas do desenho ou da pintura. No entanto, marginalmente, já apareciam abordagens de criação que transformavam os pontos de referência e as delimitações estabelecidas. O contexto estabelecido não pôde resistir às mutações da prática que era permeável por novos fenômenos. Atualmente, é necessário pensar em uma reestruturação da disciplina da gravura.

Três grandes perspectivas de questionamento em relação a essa evolução da disciplina da gravura predominaram em minha reflexão. Inicialmente, fiquei sensível à relação entre a obra original e a reprodução, duas formas opostas às práticas associadas à impressão. Depois, confrontei-me com a problemática dessa infiltração da prática fotográfica que gerou a confusão disciplinar ao compartilhar os mesmos meios de impressão no contexto da evolução das técnicas digitais. E, por fim, a questão da permeabilidade das fronteiras trouxe o problema de definir uma especificidade da disciplina que se expande ao se abrir para a interdisciplinaridade, ampliando o jogo das interrelações estéticas. As práticas mais recentes envolveram a gravura em novas relações com o espaço e com os novos modos de apresentação que criam experiências de recepção, libertando-se da relação intimista ligada à materialidade da estampa.

Gravura original e reprodução: novas perspectivas

A problemática da originalidade em relação à reprodução constituiu meu primeiro confronto com o problema da transgressão, pensada inicialmente a partir de

experiências concretas, depois abordada em perspectivas filosóficas mais genéricas. O ponto de partida dessa problemática foi bem pragmático: busquei examinar as maneiras de resolver a confusão no mercado da gravura entre a reprodução assinada, largamente explorada pelo valor atribuído à assinatura do artista, e a obra criada a partir de um procedimento da gravura visando explorar sua própria materialidade. Os fatos estavam claros no mercado da imagem impressa em plena efervescência. Era a utilização abusiva dos termos e dos meios de identificação próprios à gravura original que suscitava a necessidade de definição e de distinção. Para explicar a situação, tornava-se necessário estabelecer a diferença a partir de características visualmente perceptíveis, que abolissem as posições equivocadas referentes à obra de arte autêntica.

Esse esforço de criar uma ferramenta de referência se concretizou na elaboração do Código de Ética da gravura original. Mas, seria possível ganhar essa aposta sem limitar a disciplina às suas práticas manuais que garantiam a autenticidade? Com a preocupação de estabelecer uma diferença, alguns autores haviam excluído os meios fotomecânicos da noção de gravura original. Mas o uso das técnicas e das tecnologias da reprodução atraíam muito desde então os artistas, e do documento impresso que derivava de práticas efêmeras à reprodução associada como parte de uma obra multidisciplinar, a impressão advinda de meios mecânicos ou tecnológicos estabeleciam uma nova funcionalidade estética. Das impressões muito banais que foram a marca distintiva de Joseph Beuys a essas pilhas de papel ofsete de tiragem quase ilimitada e não assinadas de Felix Gonzalez-Torres, não era mais possível definir a gravura original sem examinar aquilo que os meios tecnológicos da impressão concebiam como vias de explorações estéticas. A impressão se inseria em um processo conceitual que não estava relacionado com um mercado que multiplica as imagens de substituição de uma obra que existe em uma materialidade totalmente diferente. Essas novas obras advindas de processos autênticos de criação se afirmavam na própria materialidade das tramas de reprodução e dos processos mecânicos de impressão. Era evidente que, a partir desse momento, estávamos diante de uma abordagem inversa, onde obras que resultam de procedimentos de produção eram consideradas como obras de arte autênticas. A exclusão não era mais possível porque os meios não podiam ser associados a um único objetivo. Se os meios de reprodução fossem utilizados mais frequentemente para reproduzir obras existentes reconstruindo o mais fielmente possível sua aparência, esses meios podiam ser explorados para criar uma obra autônoma, cuja originalidade podia residir na própria materialidade desses procedimentos, que implicavam tramas e sobreposição de quatro camadas de cores constituintes da reprodução. Os parâmetros da originalidade só podiam se situar em uma concepção que considera a própria natureza da obra de arte. Essa evolução do campo disciplinar que inclui essas obras impressas que fazem uso dos procedimentos

de reprodução que, por sua vez, não desempenham mais sua função imitativa adquire uma expansão cada vez maior com o aparecimento e a ascensão da impressão digital. As ambiguidades, porém, não são resolvidas nessa visão ampla e inclusiva: questões aparecem se examinarmos pinturas de Takashi Murakami sutilmente transformadas em obras impressas pela transição dos procedimentos digitais. Nesse caso, está-se diante de uma reprodução assinada, já que existe o original, ou de uma impressão assumida pelo artista como uma outra possibilidade de existência da obra de origem? Estamos distantes das primeiras gravuras de Murakami que exploravam procedimentos mais tradicionais, garantindo também uma “originalidade” mais convincente... mas que se tornaram, desde então, impagáveis. Será que o Código de Ética pode, ainda hoje, na era das ferramentas digitais, responder às questões fundamentais sobre a autenticidade da aventura da criação?

O fotográfico no campo da impressão

Os meios fotográficos se infiltraram na área da gravura, inicialmente pela invenção de técnicas que permitem transferir imagens fotográficas para suportes que possibilitam a impressão. Esse ganho nos meios técnicos continuava preservando a qualidade da impressão manual, mas abria, ao mesmo tempo, a disciplina a novas linguagens, introduzindo a imagem fotográfica. Já fazia algum tempo, no entanto, que esse fenômeno de associação entre o fotográfico e a materialidade da gravura existia se pensarmos na técnica da heliogravura, surgida em 1875. Porém, a grande questão que consiste em distinguir a especificidade da prática fotográfica daquela da gravura não apareceu naquele momento, nem aquela de compreender como a fotografia renovava a estética da gravura. É curioso constatar que, no momento em que a fotografia adotou as tecnologias digitais, a confusão apareceu. Quando o procedimento de impressão é o mesmo para a fotografia e para a gravura dita digital, cabe-se perguntar acerca da distinção dos termos. Se os procedimentos de impressão digital pertencem ao mundo da impressão e se considerarmos que essa invenção está em perfeita sintonia com os procedimentos desenvolvidos no decorrer da história da gravura, como se pode esclarecer, por meio de definições e denominações específicas, práticas que se materializam pelos mesmos procedimentos? A fotografia digital é uma gravura? Constatamos que elas são seguidamente inseridas em grandes exposições internacionais dedicadas à evolução da gravura. A gravura digital provém de abordagens específicas, distantes daquilo que faz a especificidade do fotográfico? Nesse caso ainda, os pontos conceituais precisam ser especificados. Mas, definitivamente, o fotográfico, na essência da sua prática e em seus questionamentos específicos, se distingue dos processos pelos quais a imagem é elaborada na prática da gravura. Existe aí um caminho a ser aprofundado, mas arriscaria dizer que, como primeiro ponto, o fotográfico se articula

em uma captação do real por um aparelho fotográfico e problematiza a relação entre o real e a percepção. A gravura, por sua vez, é feita com base na construção pictórica e utiliza as ferramentas próprias aos *softwares* da imagem para elaborar uma proposta visual que pode incluir elementos fotográficos que se relacionem com outros elementos do todo da imagem. Certamente, a análise de um conjunto de obras nos fará descobrir propostas estéticas muito próximas de uma definição ontológica bem delimitada. Nesse tipo de análise, isso pode ser considerado como o essencial da prática, ao passo que outras análises revelarão ambiguidades diante da noção de especificidade. É exatamente aí que um projeto de pesquisa começa. Mas é claro que as respostas recorrerão a nuances e responderão principalmente à apreensão de uma diversidade do que ao alcance de definições precisas.

Da expansão das fronteiras da disciplina

Ainda nos anos 1970, a gravura era geralmente uma obra impressa em papel e o desafio da dimensão era preponderante para intensificar seu impacto para além da magia íntima de sua materialidade. Assim eram feitos projetos que exploravam a seqüência, a multiplicação de pequenos formatos ou a elaboração de obras pela fragmentação de imagens, que eram reunidas em construções de dimensões murais, colagens de gravuras tornando-se obras pictóricas de grande dimensão. Muitos caminhos foram explorados para que as imagens se impusessem mesmo vistas de longe. Ao buscar expor nos espaços dedicados à arte atual, buscava-se evitar sua restrição às pequenas coleções. A gravura se tornava cada vez menos uma imagem isolada, delimitada pelos limites de um quadro que a protegia, ou, ao contrário, aproveitava-se do quadro, dando-lhe uma função estética integrada na concepção de conjunto.

Como a gravura se caracterizava pela divisão de suas duas fases de ação criadora, passou-se a considerar as qualidades estéticas da matriz e de suas possibilidades de diálogo com a imagem impressa, revelando, nesse caso, a relação entre a imagem fantomática inscrita na superfície destinada a receber a tinta de impressão e a imagem final revelada pela transferência da tinta para o papel. Assim, revelava-se também o caráter de unicidade próprio à gravura, que residia na imagem matricial única que dá origem a obras finais, contradizendo a ideia de que a multiplicidade da obra impressa a excluía do mundo das obras de arte únicas. O mercado da gravura original obrigava a produção de tiragens de exemplares idênticos, rigorosamente controlados em seu número, para valorizar essa multiplicidade que não garantia a raridade como obra única, e a impressão era incumbida aos próprios especialistas em impressão. O artista criador ampliou rapidamente esse contexto restritivo e buscou dar continuidade à sua experimentação estética na fase da impressão, abordando

não a repetição, mas a diversidade dos entintamentos e dos jogos de sobreposição. Pode-se dizer que o gravador investiu na apropriação, de modo muito livre, de todas as fases da elaboração da obra impressa, e pôde elaborar projetos que valorizassem as potencialidades estéticas inerentes à prática da gravura. No entanto, é na abertura para práticas de natureza interdisciplinar que a gravura transgrediu ainda mais o quadro de sua especificidade para integrar a abordagem de criação à perspectiva de uma “permeabilidade das fronteiras”. Ao articular projetos de criação que recorrem ao uso do espaço de natureza instalativa, o artista fez com que a obra impressa interagisse em novos diálogos que confrontam suas próprias qualidades estéticas com aquelas de elementos que originam outras práticas. Associados à pintura, os procedimentos da gravura geraram novas materialidades e novas abordagens conceituais, utilizando-se da repetição, da alteração sequencial ou da diversidade das variantes. Toda a aventura da Pop Art está relacionada com essa integração dos procedimentos de impressão serigráficos ou litográficos. Atualmente, o artista Christopher Wool surpreende ao desnaturar o imediatismo do gesto próprio à pintura através de procedimentos de reprodução que traduzem as imagens iniciais ao integrar a elas tramas, para depois serigrafar o resultado do processo na tela. Novamente, os procedimentos de reprodução transformam a natureza material da criação pictórica.

As pesquisas para transferir imagens fotográficas ou digitais para matrizes que permitam se servir da impressão artesanal também enriqueceram essas imagens com uma materialidade diferente, advinda da síntese das duas disciplinas implicadas. Esses novos avanços no plano técnico permitem associar as ferramentas digitais ao processo de criação da imagem e ampliam o campo de exploração estética. Ao irem tomando conta do espaço muito livremente, impressões de natureza artesanal ou tecnológica cobriram às vezes muros e objetos para transformar o que era familiar quando se tratava de cenografias desconhecidas ou intrigantes. As explorações mais recentes também apresentaram novas integrações que ora eram sequências videográficas, ora eram elementos sonoros, transgredindo cada vez mais o quadro disciplinar em benefício de uma prática ampliada da arte.

Perspectivas da prática e da reflexão

Novas questões aparecem diante da evolução da disciplina da gravura que conquista novos espaços de exploração estética. Consequência da abertura para os procedimentos de reprodução, um novo interesse se desenvolveu na prática da arte contemporânea para a difusão relacionada à imagem impressa e, desde então, a prática interdisciplinar se associa a artes da ação e da interação. Têm-se novos horizontes para a imagem impressa, cujas produções que utilizam os procedimentos de impressão digital contribuíram para a ascensão do livro de artista e para o desenvolvimento de

obras de natureza documentária ou comunicacional. Todas essas práticas ainda estão inscritas nos genes específicos da disciplina da gravura porque pertencem tanto à criação de obras impressas quanto ao potencial de difusão da imagem multiplicada. Atualmente, a gravura como disciplina não parece isolada das explorações estéticas contemporâneas, pois contribui amplamente com estas. Mas hoje se questiona a relação com a tradição em um contexto onde a interdisciplinaridade domina o campo da arte contemporânea. Existem aí, entretanto, aventuras estéticas a serem descobertas nessa ligação do passado com o presente, na capacidade das linguagens de base para traduzir realidades atuais e para renovar a experiência visual com novas utilizações estéticas. A prática disciplinar se desdobrou em várias formas de relações interdisciplinares e contribuiu, por seus meios específicos, para a evolução da prática artística atual. O que dizer, porém, dessas pesquisas que buscam explorar novas abordagens técnicas que podem estar associadas a sensibilidades estéticas nutridas de todas as formas da arte contemporânea inscrevendo-se, ao mesmo tempo, na inovação disciplinar? É aí que confirmo minha convicção profunda de que a interdisciplinaridade e a disciplinaridade são dois pólos da prática artística que se influenciam enquanto prolongamento das perspectivas muito particulares de seu respectivo porvir. É a partir desse posicionamento que será necessário redefinir a “gravura original”, não somente em seus fundamentos como obra de arte em um contexto disciplinar, mas examinando-a através das transformações da prática nos contextos interdisciplinares da arte atual.

REFERÊNCIAS

MALENFANT, Nicole. *L'estampe*. Québec: Éditeur officiel du Québec, 1979.

MALENFANT, Nicole; STE-MARIE, Richard. *Code d'éthique de l'estampe originale*. Montréal: Conseil québécois de l'estampe, 1996.



NICOLE MALENFANT

Professora na Escola de Artes Visuais da Universidade Laval (Canadá), participou de várias exposições individuais e coletivas e sua obra foi apresentada em várias coleções públicas. A artista é membro do ARPRIM (*Regroupement pour la promotion de l'art imprimé*), onde foi presidente, e é membro do centro Engramme, onde também exerceu a mesma função. É autora do livro *L'estampe*, publicado em 1979, e redigiu com o artista Richard Sainte-Marie a atualização do *Code d'éthique de l'estampe originale*, publicado em 2000.