

Reflexões sobre a gravura e o impresso na arte contemporânea

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9639

Maria do Carmo de Freitas Veneroso¹

Resumo: Neste artigo é proposta uma investigação sobre a relevância da gravura na arte contemporânea, em diálogo com outros autores, analisando traços da sua trajetória histórica e sua relação com outras artes e mídias. Iniciando pela análise da gravura no contexto da cultura impressa, são exploradas sua inserção na arte contemporânea, marcada pela pós-disciplinaridade, onde a gravura e as artes impressas têm se tornado cada vez mais onipresentes na arte global, estabelecendo diálogos complexos com outras linguagens artísticas, como a fotografia, a videoarte e as instalações. Sem a pretensão de esgotar o tema, são feitas algumas reflexões sobre questões como a ubiquidade, a invisibilidade da gravura e a “morte do impresso; o mundo artístico pós-mídia/pós-disciplinar/pós-impresso; relação entre a gravura e as novas tecnologias; características da gravura como contato, reversão, repetição e disseminação; redefinições da gravura e suas contaminações e o campo ampliado da gravura. A relação da gravura com outras artes e mídias tem sido fundamental para a sua revitalização, expandindo seus limites e consolidando seu papel na arte contemporânea. Considera-se que a gravura brasileira contemporânea apresenta um cenário dinâmico e diversificado, marcado pela valorização da produção artesanal, aliada à exploração de novas possibilidades expressivas, configurando um cenário promissor para o seu futuro. Através de uma análise de obras contemporâneas, analisa-se como a gravura continua a ser um meio expressivo relevante, desafiando as fronteiras disciplinares e oferecendo novas possibilidades de criação artística.

Palavras-chave: Gravura; impresso; campo ampliado da gravura; era pós-disciplinar; era pós-mídia.

Reflections on engraving and printing in contemporary art

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Maria do Carmo de Freitas Veneroso é Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, artista e pesquisadora, Doutora em Estudos Literários - Faculdade de Letras da UFMG (2000), Master of Fine Arts - MFA – Pratt Institute, NY, EUA (1984). Pós-Doutorado – Indiana University, EUA (2009). Coordena o grupo de pesquisa do CNPq CALIGRAFIAS E ESCRITURAS, pesquisa as relações palavra/imagem; gravura; coleção, arquivo e memória. Tem exposto suas obras e publicado seus trabalhos no país e no exterior. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/161236582376573>. <https://orcid.org/0000-0003-2851-9392>. cacau_freitas@yahoo.com.br

Abstract: This essay proposes an investigation into the relevance of printmaking in contemporary art, in dialogue with other authors, analyzing traces of its historical trajectory and its relationship with other arts and media. Starting with the analysis of printmaking in the context of print culture, its insertion in contemporary art, marked by post-disciplinarity, where printmaking and printed arts have become increasingly ubiquitous in global art, establishing complex dialogues with other artistic languages, such as photography, video art and installations, is explored. Without intending to exhaust the subject, some reflections are made on issues such as the ubiquity, invisibility of printmaking and the “death of print”; the post-media/post-disciplinary/post-printed artistic world; the relationship between printmaking and new technologies; characteristics of printmaking such as contact, reversion, repetition and dissemination; redefinitions of printmaking and its contaminations; and the expanded field of printmaking. The relationship between printmaking and other arts and media has been fundamental to its revitalization, expanding its boundaries and consolidating its role in contemporary art. Contemporary Brazilian printmaking is considered to be a dynamic and diverse field, and the appreciation of artisanal production, combined with the exploration of new expressive possibilities, sets a promising scenario for its future. Through an analysis of contemporary works, the article examines how printmaking continues to be a relevant expressive medium, challenging disciplinary boundaries and offering new possibilities for artistic creation.

Keywords: Printmaking; print; expanded field of printmaking; post-disciplinary era; post-media era.

Reflexiones sobre el grabado y la estampación en el arte contemporáneo

Resumen: Este artículo propone una investigación sobre la relevancia del grabado en el arte contemporáneo, en diálogo con otros autores, analizando huellas de su trayectoria histórica y su relación con otras artes y medios. A partir del análisis del grabado en el contexto de la cultura impresa, se explora su inserción en el arte contemporáneo, marcado por la posdisciplinarietà, donde el grabado y las artes impresas se han vuelto cada vez más omnipresentes en el arte global, estableciendo diálogos complejos con otros lenguajes artísticos como fotografía, videoarte e instalaciones. Sin pretender agotar el tema, se hacen algunas reflexiones sobre cuestiones como la ubicuidad, la invisibilidad del grabado y la “muerte de la imprenta”; el mundo artístico post-medios/post-disciplinario/post-impreso; relación entre grabado y nuevas tecnologías; características del grabado como contacto, inversión, repetición y difusión; redefiniciones del grabado y sus contaminaciones y el campo ampliado del grabado. La relación entre el grabado y otras artes y soportes ha sido fundamental para su revitalización, ampliando sus límites y consolidando su papel en el arte contemporáneo. Se considera que el grabado brasileño contemporáneo presenta un escenario dinámico y diverso, marcado por la valorización de la producción artesanal, combinada con la exploración de nuevas posibilidades expresivas, configurando un escenario prometedor para su futuro. A través de un análisis de obras contemporáneas, analizamos cómo el grabado sigue siendo un medio expresivo relevante, que desafía las fronteras disciplinarias y ofrece nuevas posibilidades para la creación artística.

Palabras Clave: Grabado; impreso; campo ampliado del grabado; era posdisciplinario; era posmediática.

Introdução

A gravura é agora um campo verdadeiramente global com inumeráveis fios ou campos de força. Muitos deles estão bem conectados; porém, é importante ter em mente que outros continuam fora do mapa.

Ruth Pelzer-Montada

Neste artigo pretendo trazer uma breve contribuição para os estudos sobre a gravura, incluindo seu diálogo com outras artes, linguagens e mídias, através de uma reflexão sobre a sua presença na arte contemporânea. Partirei da abordagem da gravura na cultura impressa, na história das artes e das mídias, refletindo também sobre a sua inserção na cultura em geral, no momento atual, caracterizado pela pós-disciplinaridade. Acredito, a partir da minha vivência como artista, pesquisadora e professora, que a gravura e as artes impressas têm se tornado cada vez mais onipresentes na arte e na cultura global, como um todo, dialogando e estabelecendo cruzamentos e diálogos com outras artes e mídias, em obras instigantes, apesar de, muitas vezes, isto não ser reconhecido no mundo da arte. Assim, busca-se aqui colaborar com a discussão ampliando o estudo da gravura e das artes impressas relacionando-as com outros importantes problemas teóricos do nosso tempo, em um diálogo com diferentes autores que também tem escrito sobre o tema.

Almejo, pois, discutir e, acima de tudo, problematizar o lugar da gravura e das artes impressas na arte e na cultura atual, ainda que essa seja uma tarefa quase infundável, tendo em vista que a arte e a cultura não são estanques, estando continuamente em movimento. Essas práticas – da gravura e da impressão – se inscrevem na cultura e na sociedade em larga escala. Mesmo que possa parecer redundante, é sempre bom lembrarmos que vivemos rodeados e imersos nos impressos, e ainda que alguns teóricos considerem que vivemos na era pós-impresso, a prática nos mostra que o impresso e o digital convivem, atualmente, e que cada um deles tem seu lugar na arte e na cultura. A imagem e a palavra impressas, assim como a imagem e a palavra digitais possuem características muito próximas, pois ambas dependem de uma matriz, seja ela física ou numérica, matriz essa, que mesmo que seja numérica, pode gerar cópias, até mesmo infinitas, que levam à sua disseminação, característica tanto do impresso quanto do digital.

Percebe-se que a maioria dos escritos a respeito da gravura e do impresso têm, há pelo menos três séculos, versado sobre seus aspectos técnicos e históricos, sem dúvida muito importantes. Porém, pouco se tem discutido sobre as questões historiográficas, conceituais e filosóficas abrangidas. Mesmo que a abordagem seja sobre as técnicas envolvidas na gravura e nas artes impressas, é preciso considerar que as técnicas, assim como a tecnologia nunca são meras ferramentas, pois elas sempre são mediadas por vários fatores, entre eles o econômico, o social, o científico, o filosófico, o cultural, o estético, o pessoal. Assim, apesar das técnicas e tecnologias parecerem, à primeira vista, motivadas somente pela prática, e guiadas pela mão, trata-se também de operações mentais, que devem ser abordadas.

Também autores como Peter Parshall têm notado “a dominância – na escrita da história da arte sobre o impresso desde o século 18 - de uma abordagem especializada”, do *connoisseur*, “que focalizou obras primas, técnicas de impressão individuais e monografias de artistas individuais, acompanhados pela procura por peças raras ou ‘estados’ particulares de certas gravuras”². Trata-se de uma metodologia largamente voltada para o mercado, que ainda persiste, apesar de ter sofrido alterações. O autor concorda que há uma necessidade contínua de uma abordagem mais ampla das impressões,

² Essa tradução e todas as outras que aparecem no artigo foram feitas pela autora, exceto quando indicado de outro modo.

que considere seu significado histórico, que trate da sua incorporação na sociedade e na política, bem como de suas propriedades intermediárias (PARSHALL *apud* PELZER-MONTADA, 2018, p. 13).

Uma das características da gravura e do impresso que tem sido, em geral, mais discutida, é a sua reprodutibilidade, em textos, que muitas vezes remetem à Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (*In: CAPISTRANO, 2012*), de Walter Benjamin. Também têm sido citadas obras dos autores William M. Ivins, Jr (1992) e John Berger (2022), que são referências na área, assim como o texto citado de Benjamin. Porém, mais recentemente, têm surgido algumas publicações que expandem esse escopo, focalizando também argumentos conceituais e filosóficos, dentre as quais encontra-se o livro *Perspectives on Contemporary Printmaking*, organizado por Ruth Pelzer-Montada em 2018, que apresenta uma antologia de textos que versam sobre a gravura e a impressão, de um ponto de vista crítico, com diferentes tipos de abordagens. Trata-se de uma publicação que avança na discussão sobre a gravura e o impresso, com textos que tratam da história da gravura e das mídias, da cultura do impresso, da sintaxe do impresso, entre outras maneiras de tratar a gravura e o impresso. Esta publicação traz uma importante contribuição para essa área ainda incipiente dos textos críticos sobre a gravura e o impresso, com alguns dos quais estabeleceremos diálogos neste artigo.

A gravura e a cultura impressa

As relações entre gravura e cultura popular remetem aos primórdios da gravura e do impresso no ocidente. O aparecimento e a disseminação dos impressos no contexto europeu se deram do século 15 ao 18, e esse fenômeno teve seu ponto de partida principalmente com a introdução e popularização da imprensa de Johannes Gutenberg no ocidente, trazendo mudanças importantes na sociedade, transformando a maneira de perceber a realidade por parte dos indivíduos. A primeira bíblia de 42 linhas foi impressa e começou a circular em 1455. Mas, a impressão dos livros era uma porção menos importante, entre os séculos 16 e o século 18, do que a impressão de materiais efêmeros, como folhetos, bilhetes, panfletos, cartazes, formulários, recibos, certificados e anúncios públicos, que tiveram consequências importantes para a definição da cultura impressa e seus desdobramentos (CHARTIER, 2014). O impresso atingiu o público também ao se espalhar pelos muros das cidades, além de transformar as práticas administrativas e comerciais (CASTILLO GÓMEZ *apud* CHARTIER, 2014). Juntamente com o aumento do fluxo de textos impressos, também a imagem passou a circular, primeiramente através do chamado ‘livro de bloco’³ e em seguida com a vinculação da xilogravura e da gravura em metal aos textos tipográficos, na forma de ilustrações.

Os materiais impressos de natureza efêmera por serem, em geral, pequenos e leves, tinham um custo de produção e comercialização relativamente baixos, tornando-os mais acessíveis ao público. Assim, tanto o barateamento quanto a aceleração da produção tornaram possível que não somente palavras, mas também imagens impressas se tornassem acessíveis a um público maior e mais variado. Também “a prática da leitura em voz alta, ainda persistente no período, e a forma como os impressos eram comercializados pelos mascates tornava possível que eles cruzassem, muitas vezes, as barreiras do letramento e da erudição”, atingindo um público iletrado mais amplo. Surge assim

a chamada ‘cultura impressa’, que une a comunicação, a transmissão e a produção de materiais impressos com as experiências, condutas e práticas vividas pelos agentes em suas realidades. A cultura impressa engloba, portanto, as práticas coletivas que conferem autoridade à impressão assim como aos materiais que dela derivam, trazendo consequências que teriam um enorme impacto na cultura e na sociedade que permanecem até os nossos dias, como se sabe. Porém, é importante mencionar que o surgimento do impresso, embora tenha se tornado a técnica usada

³ Pequenos livros, também denominados *xylographica*, contendo até 50 folhas, impressos na Europa na segunda metade do século 15, a partir de blocos de madeira nos quais o texto e as ilustrações eram gravados.

com mais frequência, não causou a desaparecimento da publicação manuscrita imediatamente (CHARTIER, 2014, p. 105)

pois percebe-se que sempre que ocorre o surgimento de uma nova mídia, ela continua a conviver com as antigas mídias de diferentes maneiras, sem suprimi-las ou substituí-las.

Do século 16 ao século 19, o impresso estabeleceu diferentes relações com a cultura, considerando que

por volta de 1500 a cultura popular era a cultura de todos; uma segunda cultura para os educados, e a única cultura para todos os outros. Por volta de 1880, no entanto, na maioria das partes da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes ricos, os profissionais - e suas esposas - tinham abandonado a cultura popular para as classes mais baixas, das quais estavam agora separados, como nunca antes, por profundas diferenças na visão de mundo (BURKE, 1978, p. 62).

A *imago*, a imagem e o texto

Antes da invenção da escrita e do advento da cultura impressa, a cultura era considerada quirográfica, com a escrita a mão e a *imago* designando o conceito de imagem derivado das tradições da imagem da antiguidade e da Idade Média (BELTING, 2010). “*Imagines* – estátuas de deuses e imperadores, ícones e retratos dos ancestrais – são imagens antes do advento da arte. Escrita e *imago* foram inventadas como um ato de iluminação contra o animismo mágico, que detectou o divino e a lei no próprio numinoso” (WYSS in PELZER-MONTADA, 2018, p.17).

Somente do século 14 em diante, a mensagem visual passa a ser considerada como uma representação ilusionista, distanciando-se da *imago*, a partir da transformação do espaço em uma linguagem de acordo com as regras da perspectiva, adotada pelos artistas. Mas, foi somente no final do século 14, que a ‘arte’, como nós a entendemos quando olhamos um objeto criado artificialmente, emergiu. A *imago* não é arte, mas uma imagem que representa o divino e demanda uma atitude devocional do espectador. Escrita e *imago* são mídias do divino e dos seus representantes. Textos e imagens são as mídias das máquinas. Se a escrita e a *imago* apareceram—como emanções do divino e seus representantes, o texto e a imagem reproduzidos foram criados por autores, introduzindo, dessa maneira, a ideia da autoria. Em torno do final do século 14, os sinais de uma revolução midiática aparecem, com grandes consequências artísticas e sociais, quando a *imago* e a escrita como sistemas de signos midiáticos da revelação divina começam a enfraquecer. (WYSS in PELZER-MONTADA, 2018, p.19).

No século 14, os italianos passaram a importar papel da Arábia, substituindo o pergaminho e contribuindo para a racionalização da impressão. Com a criação do "livro de bloco" e do tipo móvel, textos e imagens podiam ser reproduzidos facilmente, possibilitando a ampla divulgação da Bíblia. Isso resultou em consequências religiosas significativas, como a Reforma Protestante que utilizou livros impressos e flyers na luta contra o papado. A impressão tipográfica de Gutenberg foi, pois, um marco nesse avanço midiático (WYSS In PELZER-MONTADA, 2018). Esses desenvolvimentos estabeleceram um ciclo de retroalimentação entre os novos processos técnicos e a mentalidade sociocultural da época.

No final do século 15, a gravura em cobre foi inventada e se popularizou, sendo utilizada por artistas como Martin Schongauer, que foi um dos primeiros artistas a usarem a nova técnica não somente com finalidades reprodutivas, mas também como uma forma de arte. Ele marcou suas impressões com seu monograma, para identifica-la, o que contribuiu para o estabelecimento da autoria das obras, a fim de que suas ideias não fossem exploradas/usurpadas por outros gravadores. As ideias passaram a circular mais facilmente pelas oficinas de gravura, na forma de folhas de amostra gravadas, mudando a forma como os aprendizes eram formados (WYSS In PELZER-MONTADA, 2018, p. 23).

No século 16, surgiram inovações como a impressão em talho doce, ampliando a esfera de produção e distribuição. Gravadores profissionais como Marcantonio Raimondi reproduziam obras de grandes mestres, tornando-se os novos produtores de mídia, juntamente com os editores. Nessa nova era, com a arte como um sistema de representação, o desenho atingiu um novo valor como o protótipo da ideia artística. O estilo do desenho característico, virtuoso, de um artista, atingiu valor de mercado devido à sua particularidade reconhecível e graças à gravura ele podia ser reproduzido, pelo próprio artista. (WYSS *In* PELZER-MONTADA, 2018).

Assim,

a revolução da mídia por volta de 1500 ocorreu através de uma cadeia de acidentes históricos, movimentos religiosos e invenções no campo da reprodução do texto e da imagem. Seus resultados técnicos foram o livro e a gravura em metal; suas consequências foram a Reforma e a Contrarreforma. O sistema midiático do texto e da imagem reproduzidos tornou possível, através da informação, padronizar a mentalidade de uma sociedade e influenciar e monitorar sua efetividade” (WYSS *in* PELZER-MONTADA, 2018, p. 23).

Surgiram, paralelamente, produções gráficas populares, para além dos limites da arte erudita, como as cartas de baralho, a imprensa sensacionalista, que trouxe notícias de cometas, defeitos de nascença bizarros e canibais e em 1524 o primeiro impresso de teor pornográfico publicado pela oficina de Raimondi. Um pouco mais tarde, por volta do século 19, os livros informativos, ilustrados com precisão, ampliaram seu alcance para as massas tanto na Europa ocidental quanto na América.

A gravura se relacionou com a cultura popular por muitos séculos, e nesse período ela foi também o meio de reprodução mais avançado tecnicamente. Porém, quando Alois Senefelder inventou a litografia, ela era mais eficiente e econômica que as mídias que a precederam, tendo sido muito usada para a disseminação de produtos como cartazes, jornais, revistas, rótulos e marcas industriais. No século 19, a fotografia iria suplantá-la, tecnicamente, dando origem a outros processos de impressão fotomecânicos. Com a invenção da fotografia, uma mudança importante acontece, quando o impresso perde sua identidade como uma mídia de massa e adquire sua liberdade para prosseguir em busca de ideais mais estéticos e durante o próximo século, os impressos se tornariam preciosas obras de arte devido a edições limitadas e assinadas. Enquanto isso, jornais, televisão, fotografia e cinema contribuíram para substituir o impresso como meio de comunicação. A gravura, agora em edições limitadas, atrai colecionadores especializados, antes restritos a colecionadores comuns, as pessoas da rua, que foram substituídas pelo connoisseur. (WEISBERG *In* PELZER-MONTADA, 2018, p.60-61).

A classe média tornou-se uma nova patrocinadora da impressão no século 20. O aumento na produção de impressos na década de 1950, juntamente com um maior acesso à educação e uma apreciação mais ampla pela arte, resultou em um novo tipo de colecionador de gravuras contemporâneas. Diferentemente das gerações anteriores, esses colecionadores buscavam obras para serem exibidas nas paredes, a “gravura pública” em contraste com a contemplação privada das “folhas de mão” (WALKER *apud* PELZER-MONTADA, 2018).

Ocorreu que essas gravuras emolduradas precisavam competir com as pinturas e cartazes. Isso levou os gravadores a produzirem grandes imagens coloridas, mais visíveis à distância, e essa produção foi possibilitada e ao mesmo tempo incentivou o surgimento de oficinas de gravura e editores, que a partir dos anos 1960 começam a produzir e comercializar gravuras, em países como Estados Unidos e Inglaterra, entre outros. Essas oficinas geralmente eram iniciativas particulares, fora do circuito oficial, possuindo estruturas preparadas para receber o artista, com um grupo de técnicos formados para executar as gravuras.

Também no Brasil aconteceram agrupamentos de artistas, que se reuniram em torno da gravura. Em Minas Gerais, por exemplo, pode-se apontar importantes iniciativas nesse sentido, de oficinas que

contavam com pessoal técnico especializado, e que buscavam comercializar as estampas produzidas através de consórcios e leilões. Entre essas oficinas destacam-se a *Casa Litográfica*, criada em 1978, por um grupo de artistas formado por Lotus Lobo, Thaïs Helt, George Helt, e Marina Nazareth; a *Oficina Goeldi*, fundada em 1980, por um grupo liderado por Mário Drummond, ambas em Belo Horizonte, além da *Casa de Gravura Largo do Ó*, que funcionou de 1984 a 1991 em Tiradentes, sob a direção de Lotus Lobo, Maria José Boaventura e Fernando Pitta. Essas oficinas citadas, entre outras, apesar de terem tido durações efêmeras, foram importantes para a produção gráfica do estado e para a sua difusão⁴. Também em outros estados houve iniciativas similares, e algumas delas conseguiram se profissionalizar e seguir adiante, continuando a contribuir para a produção e distribuição de gravuras, para além dos *ateliers* particulares.

Atualmente nota-se um aumento da criação de oficinas particulares e coletivas por parte de jovens artistas e isso se deve em parte à popularização das prensas, principalmente aquelas de gravura em metal e de xilogravura. A criação de *ateliers* privados de litografia continua a ser mais raro, pela falta de prensas e pedras disponíveis no mercado. A litografia *offset* é uma das saídas encontradas pelos artistas, por poder ser impressa em prensas destinadas à gravura em metal e xilogravura, além dos prelos de *offset*. Alguns processos alternativos, como a *kitchen lithography* e a *mukolito* têm sido desenvolvidos e experimentados, e tem potencial para serem usados pelos artistas.

A seguir discutiremos a gravura e o impresso no contexto da arte contemporânea, na qual a gravura se aproxima e dialoga com outras artes e mídias. Também a questão da contaminação, que pode ser considerada uma característica da gravura, será abordada, nas suas diferentes formas.

Redefinições da gravura e suas contaminações

Diferentemente da biologia, da química e da física, nas quais a ideia de contaminação tem uma conotação negativa, estando ligada à transmissão de impurezas ou de elementos nocivos capazes de prejudicar, a contaminação relacionada à impressão remete à impureza, à interferência, ao contágio, como algo positivo. A maneira como essa contaminação se dá com relação à impressão e à gravura é, de alguma maneira, inerente a elas, já que, desde o início a impressão e a gravura estiveram vinculadas à cultura popular, à religião, e à sociedade em geral, na forma de impressos efêmeros, como panfletos, cartazes, folhetos, bilhetes, formulários, recibos, certificados e anúncios públicos, alguns deles veiculados nos muros das cidades. Como se sabe, foi somente a partir da segunda metade do século 15 a gravura passou a ser usada não somente pelas suas qualidades reprodutivas, mas também como uma forma de arte. Mas foi com a invenção da fotografia que a gravura deixou de ser uma mídia de massa e passou ter suas próprias regras, que garantiriam sua “originalidade” e raridade. Ao perder sua identidade como uma mídia de massa, a gravura adquire sua liberdade para prosseguir em busca de ideais mais estéticos e durante os próximos 100 anos, ela passaria a ser considerada uma “obra de arte”, tendo sua raridade garantida por novas convenções de edições limitadas, assinadas e numeradas.

Assim, quando a gravura passou a ser considerada “original” ou de “arte”, passou a limitar suas tiragens, aumentando assim seu valor de mercado. Essa restrição da tiragem da gravura levou a uma espécie de paradoxo, pois a gravura deixou de ser um impresso popular, como era anteriormente, tornando-se mais exclusiva, como já foi comentado. Na época atual, iniciativas dos próprios artistas, como a auto edição e as feiras de gravura têm voltado a coloca-la em contato com um público mais amplo, buscando democratizar sua comercialização. Por outro lado, a gravura também ampliou seu

⁴ Para mais informações sobre as oficinas coletivas de gravura em Minas Gerais, consultar: VENEROSO, M. C. F. Os coletivos e o compartilhamento e difusão da produção artística contemporânea. In: XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA – 2012, Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2013, p. 295 – 312.

campo de atuação, se desvinculado dos preceitos básicos que a definiam como gravura de “arte”. Assim, atualmente, a gravura não precisa, necessariamente, resultar em uma tiragem ou edição limitada, podendo gerar uma única cópia ou cópias infinitas (nesse caso, isso dependerá, em parte, das limitações impostas pela matriz). No sentido contemporâneo, a contaminação pode ser relacionada também à maneira como a gravura e o impresso se relacionam, contaminam e se deixam contaminar por outras linguagens e mídias, na era atual, caracterizada como pós-disciplinar.

Diante de tudo isso, autores que tem escrito sobre a arte impressa, incluindo a gravura, tem buscado redefini-la, e é interessante notar que cada um deles, nessa tentativa, aponta diferentes características da obra impressa, e percebe-se que nenhuma dessas redefinições é conclusiva já que a gravura contemporânea está continuamente em movimento, se redefinindo, assim como a arte como um todo. Nesse processo percebe-se que a “contaminação” também pode ser considerada uma característica inerente ao impresso e à gravura e que essa contaminação na chamada era pós-mídia significa também a porosidade da impressão e da gravura que permite que elas se mesquem com outras linguagens e mídias.

Há algumas décadas atrás, segundo o *Print Council of America*, agência que decidia a maioria das regras e regulamentos sobre gravura nos Estados Unidos, a “gravura original” era assim considerada uma obra de arte que cumpria os seguintes requisitos:

1. O próprio artista criou a imagem mestra sobre ou na placa, pedra, bloco de madeira ou outros materiais, com o objetivo de criar a gravura
2. A gravura é feita dos materiais citados, pelo artista, ou conforme a sua direção
3. A gravura final é aprovada pelo artista

(KNIGIN, s/d, p. 2)

Deve-se considerar também que a “gravura original”, apesar de ser um múltiplo, pressupõe uma tiragem limitada, com um registro em cada cópia/prova contendo o título, a autoria e a tiragem daquela gravura (1/10, 2/10, etc), como já foi mencionado. Também a prática de “cancelar” a matriz, inutilizando-a após a tiragem ter sido finalizada, tem como objetivo impedir que novas cópias sejam feitas. Tudo isso tem uma consequência prática, que diz respeito ao controle daquela obra pelo mercado de arte.

Há algumas décadas já se faz necessária uma revisão dessa definição, já que ela não contempla os processos fotomecânicos, que já se encontram devidamente incorporados à gravura, a apropriação, pelos artistas, de imagens pré-existentes, além das imagens processadas no computador, através de programas de edição de imagem, a cópia única, que não pressupõe uma tiragem, as séries e a gravura tridimensional, além da própria matriz considerada como obra, ultrapassando dessa maneira, a definição de “gravura original”. Na era pós-disciplinar que estamos vivendo, a gravura atual tem ampliado mais ainda seu campo de atuação, ao dialogar com outras linguagens, mídias e novas tecnologias.

Tem sido proposta, atualmente, uma abordagem ainda mais abrangente da gravura e do impresso, ao considerar que a obra impressa pode ser produzida por uma mídia individual ou a combinação de mídias como desenho, pintura, *software* digital, instalação, fotografia, escultura, instalação e vídeo. Pode envolver, no seu resultado final, um meio de impressão específico, ou a combinação de vários meios como gravura em metal, tipografia, litografia, relevo, serigrafia, xilogravura. Pode incluir ainda a impressão 3D, impressões digitais, o xerox, e as chamadas impressões *fine-art*, além de jornais, revistas ou livros de artista. Todas as mídias de impressão desenvolvidas durante os últimos séculos podem ser empregadas hoje, separadamente ou combinadas entre si, incluindo as formas impressas e digitais de publicação, sem a necessidade de uma eclipsar a outra. Ao se tornar pública, a obra impressa pode ser uma folha de papel dentro de um portfolio ou um trabalho emoldurado, que tem sido a forma mais comum de apresentação dentro de ambientes “de arte”, apesar de não ser o único. A impressão é particularmente aberta à incorporação/diálogo com outras mídias, podendo-se considerar até mesmo a polinização cruzada, na qual as mídias se alimentam mutuamente. Várias

exposições têm focado essa característica da impressão, de dialogar com outras mídias e o curador Christophe Cherix, no catálogo da exposição *Print/Out* inclui uma curiosa previsão sobre a impressão:

Enquanto a gravura pode muito bem perder sua distinção como um meio artístico tradicional, muitas das suas características chave – sua reprodutibilidade, capacidade de distribuição, e até mesmo sua natureza colaborativa – permanecem essenciais para o fazer artístico. Olhando para a vasta faixa de projetos extraordinários produzidos durante as últimas duas décadas, não é o desaparecimento da mídia impressa que estamos observando, mas ao contrário o advento de um tempo no qual os impressos serão simplesmente chamados “arte” (*apud* PELZER-MONTADA, 2018, p. 120).

Enquanto essa dissolução ou incorporação da gravura e da impressão na “arte”, em um sentido amplo, pode ser vista por alguns como uma fragilidade, por outro lado isso pode ser considerado uma vantagem, pois, considerando a característica pós-midiática e pós-disciplinar da arte atual, a tendência é que as mídias e disciplinas se misturem a tal ponto que, nesse contexto, não fará mais sentido falar em mídias particulares. Apesar disso, precisamos ponderar que algumas características da impressão e da gravura continuarão a existir, mesmo nessa era pós-disciplinar, tais como reprodutibilidade, capacidade de distribuição, e até mesmo sua natureza colaborativa, sendo que essas características se encontram também em outras mídias como o vídeo, a fotografia, a escultura, aproximando todas elas.

É importante uma compreensão relacional da impressão e do múltiplo em relação a outras mídias, considerando que ela pode abranger não só o vídeo, a fotografia, a escultura, e todas as mídias reprodutíveis, mas também a performance e a instalação, como já vem sendo feito por alguns artistas, e outras mídias que podem se fundir com a gravura nessa era pós-mídia. A impressão e a gravura podem abranger as assim chamadas mídias tradicionais assim como as novas mídias, e também outras linguagens artísticas, frequentemente ao mesmo tempo e até mesmo na mesma obra de arte.

Ubiquidade, invisibilidade, “morte” do impresso?

Houve um movimento, a partir da década de 1990, no sentido de decretar o fim da cultura impressa e a morte do livro impresso, em vários níveis, e propondo uma era pós-impresso, levando-nos a pensar como isso poderia afetar a gravura e as artes impressas. Trata-se de um assunto polêmico, mas alguns autores duvidaram da permanência do livro impresso, com o advento da tecnologia de comunicação digital. Outros temeram pela sua extinção, como Joyce (2001), enquanto historiadores do livro, declararam a existência de um “fechamento natural” da “velha revolução do impresso” na era eletrônica (Finkelstein e McCleery 2005). Já Elizabeth Eisenstein foi mais incisiva ao afirmar que o “sentido de fim” do impresso começou logo no início do século 20 devido à irrupção das novas mídias anteriores, de modo que os livros digitais são apenas uma confirmação do fim do domínio do impresso (Eisenstein, 2011).

Outros estudiosos declaram que esses medos são exagerados e que o livro impresso e a cultura impressa ainda são elementos centrais da vida cultural, embora os padrões de uso, *marketing* e consumo estejam mudando. No entanto, os efeitos das comunicações digitais na cultura impressa vão além do destino do livro físico. Sabe-se que a cultura impressa não é somente a produção de livros, já que usos efêmeros e diários do impresso aumentaram em muitos domínios na era digital, tais como a publicidade, o comércio, as embalagens e os escritórios. A tecnologia digital se dá no fluxo de trabalho e nos sistemas operacionais da produção impressa (Thompson, 2010), afetando-a. Trata-se, pois, de um tema complexo, e de grande importância para a sociedade, mas que não discutiremos extensivamente nesse momento. No entanto, é relevante mencionar que atualmente percebe-se que o livro impresso e o *e-book* convivem lado a lado em uma cultura que talvez seja mais inclusiva e maleável do que poderia parecer, à primeira vista. Assim como não se pode dizer que a gravura em

metal, na época dos seu surgimento, decretou a morte da xilogravura, a invenção da litografia não tornou a xilogravura e a gravura em metal prescindíveis, e a fotografia não substituiu os meios gráficos tradicionais ao liberar a mão “das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução da imagem, que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva” (BENJAMIN In CAPISTRANO, 2012, p. 11), a cultura digital não dará fim à cultura impressa. Historicamente nota-se que à medida que novas mídias vão surgindo elas tendem a se integrar com as antigas ou ressignificá-las e percebe-se que isso acontece com a gravura e com as artes impressas, que atualmente incorporam as mídias digitais e outras mídias, na produção de obras híbridas.

Vários fatores que dão proeminência à impressão e à gravura hoje em dia, para além de suas manifestações específicas, merecem ser citados, entre eles:

- a auto publicação;
- a ênfase da arte contemporânea em sociabilidade, colaboração, ética e ação política;
- o reconhecimento da importância da materialidade, artesanato e toque manual, como é correntemente teorizado;
- a natureza inerentemente mecânica da impressão faz com que seus praticantes sejam bem preparados para se envolverem e incorporarem, assim como para contestarem, as novas tecnologias;
- o reconhecimento que nenhuma mídia é estável ou “fixa” e que deve, ao contrário, ser vista como “múltipla” e heterogênea ganhou força;
- a noção de uma “prática expandida da impressão” ou “mídias impressas” como um termo coletivo são indicadores dessa ampliação do conceito e das práticas da impressão que a alinha com a arte multimídia contemporânea (PEZER-MONTADA, 2018, p. 3).

Diante do que foi observado, em vez de se falar da “morte” da cultura impressa poderíamos pensar numa mudança de paradigma ao se falar da gravura e da arte em geral, nesse contexto atual. Discutindo especificamente o impresso, de uma maneira ampla e o campo ampliado da gravura⁵, no qual a gravura dialoga com outras linguagens e mídias, percebe-se que eles estão presentes de muitas maneiras na arte atual, e apesar de algumas vezes não serem identificados como gravuras ou impressos, eles possuem uma certa ubiquidade. Termos como penetração, difusão, infiltração também pode ser usados para se referir ao lugar ocupado pelo material impresso na arte contemporânea. A impressão encontra-se subjacente ao trabalho de muitos artistas contemporâneos, que, apesar de não se considerarem gravadores, tratam em suas obras da reprodutibilidade, da serialização, do espelhamento, da cópia, da matriz, do contato, da pressão, da reversão, da separação, da variedade, da interferência, da multiplicidade, da disseminação, características do impresso e da gravura. Assim, apesar de não ser claro, a gravura e o impresso estão presentes, fazendo parte de um pensamento da arte contemporânea, um dispositivo teórico identificado como o *Inconsciente Gráfico* por José Roca.

Roca propõe esse termo *O Inconsciente Gráfico*⁶ para se referir à invocação inconsciente do impresso na arte contemporânea, a partir de suas características tais como serialização, multiplicidade e disseminação, muitas vezes por artistas que não são gravadores, *stricto sensu*. Ele define o termo impressão “como uma vontade às vezes inconsciente de comunicar o saber mais eficientemente através da reprodução de uma mensagem”, focalizando “a semelhança por contato que deriva da trilogia artística matriz-tinta-suporte, característica da maioria dos processos de impressão”. Ele propõe a possibilidade de reimaginar criticamente, a partir daí, o campo da produção artística contemporânea (ROCA In PELZER-MONTADA, 2018, p. 97).

⁵ Cf. VENEROSO. A gravura no campo ampliado: relações entre palavra e imagem na gravura, gravura e fotografia e gravura tridimensional na contemporaneidade. In: VENEROSO; MELENDI, 2009.

⁶ *Philagrafika 2010* foi a primeira edição de um festival de arte realizada na Filadélfia, Pensilvânia, EUA em 2010, e girou em torno do dispositivo teórico *The Graphic Unconscious (O Inconsciente Gráfico)*.

A trienal *Philagrafika 2010*⁷ abordou *O Inconsciente Gráfico* como uma referência, buscando mostrar a penetração, difusão e infiltração do material impresso na arte contemporânea. Seu maior objetivo foi identificar como essas práticas se inscrevem na cultura e na sociedade em larga escala. Roca esclarece que “quando falamos da manifestação de um *impulso inconsciente*, não estamos nos referindo ao artista como um indivíduo, mas sim ao que poderia ser denominado ‘uma sociedade da reprodução’, onde a cultura é experienciada principalmente, algumas vezes, apenas através dos seus substitutos virtuais ou reais” (ROCA *In* PELZER-MONTADA, 2018, p. 99).

Percebe-se que assim como os materiais impressos se tornaram tão difundidos na nossa cultura visual cotidiana que passam despercebidos, também os processos de impressão assumiram um papel cada vez mais central na produção artística sem serem reconhecidos. Sobre isso, Judith Hecker⁸, comenta: “Instalação, performance e vídeo arte, fotografia e a tecnologia das novas mídias (incluindo digitalização, realidade virtual, e a internet) expandiram os vocabulários artísticos e os artistas são cada vez mais atraídos de volta para a série impressa porque ela permite uma exploração mais aprofundada das estruturas múltiplas, desenvolvimentais e espaciais desses outros meios” (*Apud* Roca *In* PELZER-MONTADA, p. 97). A gravura e o impresso podem, assim, ser considerados como características cruciais da prática multimídia de muitos artistas contemporâneos.

A *Mostra de Gravura de Curitiba* representou um papel importante na discussão sobre a gravura e sobre a arte impressa no Brasil e por isso ela será focalizada brevemente. A *Mostra* teve início em 1978, sendo considerada o primeiro concurso especializado em gravura realizado no Brasil (MARQUES, 1978 *apud* FREITAS, 2010). Ela resultou, também, na criação de um acervo específico, que daria origem ao Museu da Gravura de Curitiba, com a inauguração de um espaço físico, o Solar do Barão, a manutenção de oficinas de gravura e a criação e manutenção de um Centro de Documentação e Pesquisa em Gravura. Artur Freitas explica que “as *Mostras de Gravura* funcionaram, ao menos em seus primeiros anos, como uma espécie de núcleo de resistência da dita ‘gravura original’, também chamada na época, de ‘gravura de arte’” (2010, p. 34). Tratava-se, pois, na época, de preservar a gravura tradicional, não sendo aceitos processos de reprodução fotomecânicos, como o *offset*, considerados como uma ameaça à chamada ‘gravura original’⁹, considerada a gravura cuja matriz é feita pelo ‘próprio artista’ seja ela em metal, madeira, pedra ou outro material (GUERSONI, 1978 *apud* FREITAS, 2010), sendo que essa defesa pretendia também garantir o valor de mercado dessa gravura. Ou seja, “a ‘gravura original’ devia ser mesmo reproduzível – porque ‘gravura’ - mas não infinitamente reproduzível – porque ‘original’” (FREITAS, 2010, p. 36). Isso leva a uma das questões centrais e paradoxais da chamada ‘gravura original’: a reprodução controlada, através da qual o autor controla a tiragem das gravuras, através do registro, na própria estampa, do título da obra e do número da série (1/10, 2/10, e assim por diante).

A partir de 1990 a *Mostra* foi sofrendo mudanças e se abrindo para novas formas de impressão e de gravação, como os processos fotomecânicos, com a inclusão de técnicas e materiais que antes não eram aceitos anteriormente, seguindo uma tendência de ampliação dos limites da gravura. As edições de 1992 a 2000 foram tentativas de integrar a gravura e a arte impressa em um ambiente mais amplo da arte, extrapolando a ideia de “nicho” que muitas vezes permeia a gravura, dificultando a sua integração com a arte como um todo.

Finalmente, em 1992 aconteceu a *X Mostra*, que é considerada um marco na história da arte e da gravura no Brasil. Essa *Mostra* problematizou a autonomia das mídias, abrindo caminho ao diálogo entre gravura e instalação, numa época em que se discutia a crise dos suportes tradicionais. A *Mostra* resultou das contradições da própria gravura, em alguns momentos reafirmando seu lugar na contemporaneidade, em outros discutindo seus pressupostos mais elementares (FREITAS, 2010).

No ano 2000 aconteceu a *XII Mostra*, que seria a última, fechando um ciclo, e trazendo uma abordagem mais ampliada da gravura e da arte. Foram expostas obras como a *Trouxa*, de Barrio, a

⁷ José Roca foi um dos curadores da *Philagrafika 2010*.

⁸ Curadora Assistente de Gravuras no MoMA.

instalação *III*, de Nuno Ramos, a fumaça congelada de Shirley Paes Leme, e as intervenções em jornais de Ernesto Neto, Rosângela Rennó, Jenny Holzer, entre outros. Freitas conclui que “com a XII Mostra, em resumo, o termo ‘gravura’ deixou de descrever uma série de suportes e procedimentos determina-dos para se tornar uma autêntica categoria de análise” (2010, p. 46).

Assim, as *Mostras de Gravura de Curitiba* foram um importante espaço de debate da gravura, no Brasil, trazendo uma contribuição ao discutir o discurso especializado da gravura, e abrindo-a para outras abordagens no contexto da arte contemporânea, que também estava acontecendo em outros países. A relevância das *Mostras* também está em mostrar e documentar como se deu a mudança, no Brasil, da ‘gravura original’ para uma gravura mais inclusiva, contribuindo para a expansão do conceito de gravura. A *Philagrafika 2010*, já citada, e a *Polygraphic Triennial de Porto Rico* (2004 – 2009) também colaboraram ao abordar o impresso de um ponto de vista amplo, mostrando a sua centralidade na arte contemporânea.

A mudança que se pode notar, é que a presença do impresso e seus correlatos pode ser notada nas grandes bienais e exposições de arte contemporânea atuais, onde o impresso e a obra reproduzida aparecem subjacentes a uma parte da produção mostrada, apesar de isso não ser necessariamente nomeado ou identificado. A ideia talvez seja, como disse Roca, ao apontar um *inconsciente gráfico* na arte contemporânea, “trazê-lo à superfície da consciência, recuperar um espaço para o retorno do reprimido à espreita dentro da prática artística contemporânea” (In PELZER-MONTADA, 2018, p. 102).

Diante de tudo isso, autores que tem escrito sobre a arte impressa, incluindo a gravura, tem buscado redefini-la, e é interessante notar que cada um deles, nessa tentativa, aponta diferentes características da obra impressa, e percebe-se que nenhuma dessas redefinições é conclusiva já que a gravura contemporânea está continuamente em movimento, se redefinindo, assim como a arte como um todo. Nesse processo percebe-se que a “contaminação” também pode ser considerada uma característica inerente ao impresso e à gravura e que essa contaminação na chamada era pós-mídia significa também a porosidade da impressão e da gravura que permite que elas se mesquem com outras linguagens e mídias.

Assim, para avaliarmos o lugar da gravura e do impresso na arte e cultura, hoje, pode ser esclarecedor situá-las em relação à condição pós-disciplinar da arte atual, que é importante também para compreender e interpretar essa onipresença da impressão no trabalho de vários artistas, e por isso a seguir discutiremos esses pontos.

O mundo artístico pós-mídia /pós-disciplinar/ pós-impresso

As mudanças que vem ocorrendo na arte e na cultura nas últimas décadas nos levam a pensar no significado da recorrência da palavra “pós” (pós-modernismo, pós-mídia, pós-disciplinar, pós-impresso) na arte e em áreas a ela relacionadas e nas quais ela se insere, como a cultura e a sociedade. Ao buscar o lugar da gravura e do impresso, é preciso, em primeiro lugar, considerar que todas as mudanças e deslocamentos que tem ocorrido na nossa era sem dúvida tem abalado as estruturas artísticas e seu *status quo*. Percebe-se um desejo por mudança, ainda que ele, muitas vezes, não seja reconhecido e legitimado pelas instituições, como algumas escolas e museus de arte.

Numa época em que as disciplinas se dissolvem umas nas outras, e na qual a relação arte/vida, tão almejada pelos artistas das neovanguardas, muitas vezes se concretiza aos nossos olhos, em obras que se inserem na vida e na cultura, sem a preocupação em serem rotuladas como “arte”, como é o caso de certas performances, é importante revermos antigas atitudes e regras, para podermos compreender a arte atual. Assim, penso que a gravura e as artes impressas também exigem uma revisão crítica, e é preciso repensá-las no contexto da arte contemporânea, sem limitarmos a compreensão da

complexidade e da inovação presentes nessas práticas artísticas contemporâneas que envolvem a gravura e o impresso.

Percebe-se que a arte praticada hoje em dia é em grande parte 'pós-disciplinar' sendo que a maioria dos artistas adota uma variedade de mídias e processos em vez de seguir a pureza disciplinar modernista e isso tem se dado também com a gravura e o impresso. Para nos situarmos nessa era considerada por muitos como pós-mídia/pós-disciplinar/pós-impresso é relevante abordarmos esses conceitos, ainda que eles não sejam uma unanimidade entre artistas, pesquisadores e historiadores.

Sven Lütticken considera que o termo mídia (*medium*) só passou a ser associado com a nossa compreensão cultural e estética atual no final do século 19 e início do século 20 (*apud* PERKIN *In* PELZER-MONTADA, 2018) e ele ainda parece ser o mais adequado para nos referirmos aos meios ou mediações artísticas atuais. O estudioso da intermedialidade, Claus Clüver, propõe, como um ponto de partida para a definição de mídia, considerá-la, de acordo com Bohn, Müller e Ruppert “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (1988, p. 10 *apud* CLÜVER, 2008, p. 9), considerando a “transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores” (CLÜVER, 2008, p. 9). Clüver exemplifica, propondo uma abordagem das “artes da impressão”, “como designação midiática que enquadra todas essas artes dentro das mesmas fronteiras”. O autor lembra, porém, que o conceito de mídia “é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas”, podendo, por isso, sofrer alterações, ao longo do tempo (CLÜVER, 2008, p. 11). Já Lev Manovich considera que, nas últimas três décadas do século 20, vários desenvolvimentos culturais e tecnológicos tais como os *happenings*, instalações, *time-based art* e a desmaterialização do objeto de arte tornaram o significado do termo *Medium* sem sentido (*apud* PERKINS *In* PELZER-MONTADA, 2018). Assim, podemos pensar na mídia como um conceito mutável e cambiante, que contribui para desestabilizar a ideia das disciplinas.

A teórica e crítica de arte Rosalind Krauss descreve a desestabilização da mídia na arte contemporânea como a “condição pós-mídia” da produção artística, se concentrando na integração do conceitual bem como na assimilação da fotografia na arte, não tanto como uma mídia com qualidades estéticas específicas, mas como um “objeto teórico” historicamente alinhado à questão da cópia e à dependência, em suas manifestações na mídia de massa, da legenda escrita. Krauss discutiu a condição pós-mídia do mundo atual, expandindo a descrição do desejo modernista por formas de arte “puras” (Clement Greenberg), a fim de abranger as formas e questões da arte hoje. Ela defende que embora esse impulso pela pureza das formas de arte ainda exista, as próprias formas de arte evoluíram de tal forma que a busca pela pureza não pode mais seguir os mesmos princípios (2020). Esse aparente esgotamento do modernismo foi conduzido a um pluralismo libertador e efervescente. Porém se o pós-modernismo representa uma mudança real no ponto de vista é uma questão polêmica. Hal Foster, ao tentar chegar a um acordo sobre a diferença entre o impulso desconstrutivo e as tendências autocríticas do modernismo recente, afirma que essa distinção “é crucial para a ruptura pós-modernista, e sem dúvida as duas operações são diferentes: a autocrítica, centrada em uma mídia, tende (ao menos sob a égide do formalismo) ao essencial ou ‘puro’, enquanto a desconstrução, ao contrário, descentraliza, e expõe a ‘impureza’ do significado”. Isso resulta, segundo Foster, numa visão do pós-modernismo como uma ruptura mais do que como uma quebra completa (1984 *apud* PELZER-MONTADA, 1918, p. 58).

Nota-se que a prática artística atual não pode mais ser organizada em um pequeno grupo de mídias distintas, já que essa divisão não reflete, atualmente, o verdadeiro funcionamento da cultura, e essa é uma característica da era pós-mídia, ou pós-disciplinar. Também o teórico da performance pós-disciplinar, Jon McKenzie, concorda que, na era atual, uma ampla ênfase social e uma preocupação com a disciplinaridade estão diminuindo. Há um interesse crescente e um destaque na prática interdisciplinar e o termo pós-disciplinaridade está começando a evoluir. Mas enquanto interdisciplinar conota um sentido de um campo unificado de práticas e estruturas sociais, ‘pós-disciplinar’ sugere que as estruturas das próprias disciplinas estão em questão (*In* PELZER-

MONTADA, 2018). Matthew Perkins cita Sue-Ellen Case, que afirma que uma condição pós-disciplinar sugere que as estruturas organizacionais das próprias disciplinas não se manterão (*In* PELZER-MONTADA, 2018). Já Diana Taylor define pós-disciplina como um campo de empreendimento intelectual que não é mais determinado por um objeto ideal de investigação, ou um método de análise ideal, como tem sido, historicamente, a definição de uma disciplina acadêmica. Uma pós-disciplina é assim caracterizada por um elemento irredutível de debate e diferença quanto ao que estudar, como estudar, e porque fazê-lo. Pós-disciplinas proliferam em uma era de uma incerteza radical quanto aos fundamentos e ordenações do conhecimento (2013). Todos esses autores citados abordam a pós-disciplinaridade de diferentes pontos de vista, contribuindo para essa discussão.

Há um ponto importante a ser considerado nesse contexto pós-disciplinar pois nota-se que algumas escolas de arte e outras instituições culturais continuam a atuar como se a disciplinaridade ainda fosse a única maneira de estruturar os currículos, criando assim um ambiente no qual alguns estudantes se ressentem de um espaço no qual possam praticar uma arte na qual as mídias se misturem e interajam entre si, em um ambiente verdadeiramente pós-disciplinar. Assim, quando pensamos, por exemplo, numa escola de arte hoje, fica claro que a estrutura dos cursos e currículos de artes visuais de muitas escolas se encontram defasados com relação ao desejo e às expectativas de muitos alunos/alunas, e em relação à arte contemporânea. Vemos jovens artistas buscando fugir desses padrões, de serem encaixados em mídias específicas, e buscando a inter e a transdisciplinaridade. Mudanças são sempre difíceis, e em geral, há muitas forças opostas, mas essa busca pela inter e transdisciplinaridade parece apontar para que, no futuro, tenhamos *ateliers* menos estanques e mais conectados, atendendo aos anseios desses artistas que estão se formando neste contexto da cultura contemporânea. Seria interessante ouvirmos esses artistas e buscarmos compreender como eles pensam, o que desejam, para que, talvez, possamos conectar o ensino a esses anseios, evitando assim que esse desencontro que acontece hoje, entre a realidade e o desejo, permaneça. Matthew Perkins sugere gerar condições para “produzir artistas contemporâneos que criem novas formas culturais, em vez de se tornarem defensores das existentes”, sendo que “essa lógica confirma a necessidade de repensar a abordagem do estúdio” (PERKINS *apud* PELZER-MONTADA, 2018, p. 313) nesse contexto pós-disciplinar.

Nesse contexto pós-mídia é importante abordarmos também o impacto do digital na arte atual. Ruth Pelzer-Montada levanta uma questão interessante, ao defender que “cada vez mais, a ‘excentricidade’ da gravura e seu *status* de *outsider* são considerados mais como um ponto de vantagem do que uma desvantagem”, e ela atribui essa situação, em parte, “à nova hegemonia do digital na cultura em geral, que alimentou simultaneamente o interesse em mídias e processos ‘lentos’, dos quais as mais antigas técnicas de gravura são consideradas um exemplo disso, e aí se inclui também o interesse atual das artes, na tipografia”. Assim, “a associação de processos mais antigos com a lentidão é de alguma forma irônica, dado que os processos digitais podem ser extremamente demorados. Qualquer pessoa que já tenha feito edição digital de imagens ou impressão 3D sabe o quão meticulosamente elaborados eles podem ser. No entanto, a identificação de processos mais antigos como sendo mais ‘lentos’ permanece” (2018, p. 3).

Esse fenômeno de reapropriação, pela arte, de antigos processos de impressão já considerados obsoletos, como a tipografia, tem ocorrido continuamente, desde que se deram a reinvenção da imprensa e o início da gravura, no ocidente, e me parece que esse é um movimento de mão dupla. Com a invenção da fotografia, a litografia foi sendo gradativamente substituída por processos fotomecânicos, na impressão em larga escala. Porém, posteriormente ocorreu um processo inverso, quando a impressão *offset*, usada comercialmente, passou a ser usada também na litografia *offset*, impressa manualmente, na qual se utilizam atualmente chapas pré-sensibilizadas que estão sendo gradativamente substituídas no *offset* industrial, por chapas gravadas a *laser*. Também a gravura em metal se beneficiou de processos fotográficos de gravação vindos da clichéria, já obsoleta para o uso industrial em larga escala e que seriam transformados na *photoetching*, enquanto a fotogravura utiliza processos fotográficos para obter os delicados meios tons da fotografia analógica.

O surgimento, nos anos de 1990, de tecnologias digitais, como o *software* de imagem e as impressoras domésticas, levou a reações positivas ou negativas dentro do campo da gravura. Mas, atualmente, as tecnologias digitais tem sido incorporadas às tecnologias mais antigas. É importante notar, pois, que qualquer número de mídias de impressão desenvolvidas durante os últimos séculos pode ser empregado hoje, separadamente ou combinadas entre si, resultando em obras híbridas.

O campo ampliado da gravura

Ao tratarmos da gravura no campo ampliado¹⁰, estamos abrangendo não somente a área tradicionalmente denominada gravura, mas também o seu diálogo com outras artes, linguagens e mídias, na era pós-mídia, seguindo a trilha aberta por Rosalind Krauss no seu conhecido artigo *A escultura no campo ampliado*, publicado na revista *October*, em 1979. Nesse texto, a autora desenvolve sua abordagem sobre o campo ampliado da escultura, através de uma leitura semiótica. Ela parte das mudanças ocorridas na escultura depois da segunda guerra mundial, que negariam as lógicas internas da categoria do monumento, enquanto a arte a partir dos anos 1960 se oporia às categorias da arquitetura e da paisagem. São estabelecidos alguns pressupostos sobre o meio artístico, que serão retomados e desenvolvidos em outros textos mais recentes, tais como *Arte na era da condição pós-meio* (1999), *Reformulando o meio* (1999) e *Dois momentos da condição pós-meio* (2006)¹¹, nos quais ela discute a condição pós-mídia do mundo atual e como isso se reflete na arte.

Ao propor a ideia de “campo”, Krauss “estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão” partindo do pressuposto de que “a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural”. Assim, “dentro de qualquer uma das posições geradas por um determinado espaço lógico, vários meios diferentes de expressão poderão ser utilizados. Ocorre também que qualquer artista pode vir a ocupar, sucessivamente, qualquer uma das posições” (1984, p. 137).

O “campo ampliado da gravura” parte da ideia de que existe um campo da gravura e que esse campo pode ser ampliado, extrapolando a ideia da mídia “gravura”, como propôs Krauss, com relação à escultura. Assim, considerando a gravura como uma mídia, percebe-se uma ampliação dos seus limites, principalmente a partir dos anos 1960, quando ocorreram mudanças significativas na arte que também abalaram o estatuto da gravura, sendo que ela passou a dialogar com a pintura, a escultura, a literatura, a fotografia, entre outras mídias, tornando-se mais fluida e menos presa a alguns de seus pressupostos básicos, considerados até então, como inerentes à própria gravura.

Krauss cita alguns exemplos de obras que passaram a ser incluídas no vasto campo da “escultura” como “corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns, linhas provisórias traçadas no deserto”, apesar de serem exemplos bastante heterogêneos que não parecem explicar a categoria escultura. Também “pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas” passaram a ser aceitas no campo da “escultura”, pois críticos e historiadores passaram “a construir suas genealogias em termos de milênios e não de décadas”, retornando a Stonehenge, as fileiras de Nazca,

¹⁰ Cf. VENEROSO. A gravura no campo ampliado: relações entre palavra e imagem na gravura, gravura e fotografia e gravura tridimensional na contemporaneidade. In: VENEROSO; MELENDI, 2009.

¹¹ Esses três textos foram traduzidos e comentados por SANTOS, Leonardo Nones. *Arte na era da condição pós-meio: estudo e tradução de Rosalind Krauss. Dissertação de mestrado*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Orientadora: Sônia Salzstein Goldberg.

os cemitérios de índios e outros exemplos, que pudessem ser legitimados como esculturas, considerando *Coluna sem fim* de Brancusi, como um exemplo que serve para fazer a mediação entre esse passado longínquo e o presente (1984, 129-130).

Podemos pensar também a gravura, num sentido amplo, a partir da impressão¹², que remete à pré-história, seja com a forma ou a contra forma das mãos impressas, pelo homem pré-histórico nas paredes das cavernas. Se considerarmos o arco temporal entre essas mãos pré-históricas e o *stencil* usado na serigrafia e no *grafitti*, que também permite a impressão de uma contra forma, notamos como esses dois exemplos se aproximam, e como pode ser limitador pensarmos somente no espaço temporal da arte contemporânea, que engloba apenas algumas décadas. Não seria mais interessante abordarmos a impressão, o impresso, como algo inerente ao próprio ser humano, e sua necessidade de deixar marcas e de se afirmar como um ser pensante, e a gravura como uma de suas formas de se apresentar ou de ser? A impressão, desde os seus primórdios é uma operação mental, apesar de ela poder ser encontrada também na natureza, como nos fósseis.

Nessa linha de raciocínio, falar da gravura apenas como a forma de impresso existente desde o início da xilogravura no ocidente, no século 15, pode restringir a análise, tendo em vista a presença da impressão na história da humanidade e até antes dela. Tratar, portanto, da gravura no campo ampliado, expande essa noção, tanto para o que veio antes de nós (da nossa era) quanto depois, ou seja, o que está por vir. Há uma conexão entre processos muito antigos que se relacionam com a impressão, mostrando que esse “campo ampliado” talvez seja inerente à própria gravura, que, ao se distanciar dos seus pressupostos básicos, como a matriz, a reprodutibilidade, a disseminação, a bi-dimensionalidade, entre outras, amplia seu campo de atuação.

Voltando à arte contemporânea, a gravura, principalmente a partir dos anos 1960, passou a englobar trabalhos que não parecem, à primeira vista, explica-la, tal como ocorreu com a escultura.

Pode-se considerar que com suas “pinturas impressas”¹³, como por exemplo *Early Colored Liz (Turquoise)*, serigrafia e acrílica sobre tela, de 1963 e *Retroactive II*, óleo e serigrafia sobre tela, 1963, realizadas naquela década, por Andy Warhol e Robert Rauschenberg, respectivamente, eles estavam contribuindo para a ampliação do campo da gravura, ultrapassando o conceito de gravura “original”, ao trabalharem com uma mistura de linguagens como a pintura e a gravura, utilizando técnicas fotográficas de impressão, na inserção de imagens pré-existentes apropriadas dos meios de comunicação de massa, como jornais e revistas, entre outras. É interessante notar que, ao ampliar o campo da gravura, paradoxalmente, eles utilizaram procedimentos que remetem à cultura de massa, e ao início da gravura, quando ela foi usada como uma mídia de massa, e era destinada/consumida pelas classes populares. Porém, um ponto importante que diferencia algumas obras de Warhol e de Rauschenberg, como as pinturas impressas, da gravura nos seus primórdios, é o fato que os primeiros impressos no ocidente tinham como principal objetivo a reprodutibilidade e a disseminação, enquanto as obras citadas dos dois artistas, e que podem ser consideradas as suas propostas mais radicais, tinham como característica serem obras únicas, que não podiam ser reproduzidas tecnicamente, nem disseminadas em massa, indo contra essas duas características do impresso. Isso levanta uma questão importante: ao usarem a reprodução de imagens fotográficas através da gravura, eles estavam usando a técnica em função do conteúdo e não o contrário, o conteúdo em função da técnica, como acontecia anteriormente na maior parte da produção impressa. Warhol e Rauschenberg forçaram os limites da gravura de uma forma que não havia sido tentada até então, abrindo caminho para outros artistas, depois deles, ao criarem não somente pinturas impressas, mas também gravuras que exploravam a tridimensionalidade, e até mesmo o erro, além de outros experimentos em gravura.

¹² Sobre esse tema conferir: VENEROSO, M. C. F. Diagrama da impressão e suas conexões com a palavra e a imagem. *Pós-Limiar*, v. 4, e214986, 2021.

¹³ Estamos usando o termo “pinturas impressas” para nos referirmos às obras nas quais há a mistura de técnicas de pintura e de gravura, como a serigrafia e a tinta a óleo, em uma mesma obra, única. É importante mencionar que os dois artistas produziam também edições de gravuras, e não somente cópias únicas.

Pode-se mencionar gravuras de alguns artistas como Rembrandt e Goya, que se encontram entre os primeiros que exploraram a gravura como arte, e que também introduziram inovações técnicas e expressivas importantes nas suas gravuras. Rembrandt foi um dos primeiros gravadores a usar processos ainda não experimentados anteriormente, na gravura em metal, usando como temas motivos cotidianos, explorando diferentes expressões e tipos humanos, que ele traçava na chapa por meio de esboços rápidos e usando ferramentas experimentais tais como pregos, agulhas em vez das ferramentas tradicionalmente usadas na água forte. Além disso, ele explorou diferentes efeitos gerados pela aplicação da tinta na chapa, tendo utilizado também polimentos diferentes daqueles usados na época, e experimentando diferentes tipos de papéis.

Também Goya inovou, tanto técnica quanto conceitualmente, através de suas gravuras, nas quais usou a temática com um sentido crítico, sarcástico e político, contribuindo para o estabelecimento de um novo pensamento através da gravura, com a série *Os Caprichos*, na qual ele apresenta, de maneira crítica, os hábitos e costumes da sociedade da época, integrando texto e imagem. Goya, com essa série, ultrapassa também a ideia da gravura de reprodução de obras de arte. Também do ponto de vista técnico, Goya expandiu as experimentações de Rembrandt quanto à qualidade pictórica da imagem, no manejo da água forte e da água tinta na gravura.

Picasso pode ser citado pelo caráter inovador da sua extensa obra em gravura, com um alto grau de experimentação. Sua obra também inovou ao utilizar material impresso de segunda mão nas suas colagens cubistas, combinando numa mesma superfície a pintura, o desenho e a imagem impressa, sendo que isso teria vários desdobramentos na arte moderna e contemporânea. Também Max Ernst e Jean Dubuffet podem ser citados como artistas que introduziram inovações na gravura, como a *frottage*, e também a monotipia, em Dubuffet.

Porém, apesar da importância desses artistas para a arte e a gravura, foi somente com a *Pop Art*, que tanto o estatuto da arte como da gravura começou a ser realmente modificado. Em primeiro lugar, os artistas, ao transformarem objetos e imagens cotidianos em objetos de arte, instauraram um questionamento acerca do *status* artístico desses objetos, como as *Brillo Box*, de Warhol, “transfigurando o lugar comum” (Arthur Danto) e remetendo ao *ready-made* duchampiano. Também Duchamp já havia lidado com o impresso de uma maneira instigante, pois ele questionava o fato de a obra de arte ter que ser feita inteiramente à mão pelo próprio artista, ao se apropriar de anúncios e estampas pré-existentes, como em *L. H. O. O. Q.* (1919), e também em *Apolinère Enameled* (1916-17), nos quais ele interferiu manualmente sobre estampas pré-existentes.

Assim, retornamos a Warhol e de Rauschenberg, que podem ser considerados realmente os pioneiros, juntamente com outros artistas da *Pop Art* britânica, Richard Hamilton, na ampliação do campo da gravura, com seus trabalhos que subvertem seus princípios básicos, como a sua reprodutibilidade. Além disso, eles se deixaram impregnar pela cultura e pela visualidade da cultura *pop*, contaminando seus trabalhos com o material da cultura de massa. Vários outros artistas começaram a experimentar os processos fotográficos na gravura como Gerard Richter, com seus *collotypes* e *offsets*, Marcel Broodthaers, com suas serigrafias e livro de artista com adição de colagem, entre outros. A década de 1960 foi muito profícua para a gravura, resultando em muita experimentação com a impressão com diferentes “matrizes” e suportes, como fez o artista do Novo Realismo francês Yves Klein, com as suas conhecidas *Antropometrias e o Dimanche – Le journal d’un seul jour* (1960), e Piero Manzoni, com *Merda d’artista* (1961), além dos experimentos de Mimmo Rotella, com a *décolage* e dos livros de artista de Dieter Roth e a produção do *Atelier Populaire*, com seus cartazes de rua, em serigrafia. Também a década de 1970 deu continuidade à experimentação, tendo produzido obras instigantes em gravura, como as de Ben Vautier e Robert Filliou, com seus múltiplos, além de Joseph Beuys, incluindo seu *Terno de feltro* (1970).

Nos anos 1980 foram dados mais alguns passos na ampliação do campo da gravura. Artistas passaram a aumentar o formato dos seus trabalhos, atendendo a uma pressão do mercado de arte,

o que levou, também às experimentações com o papel artesanal, que já havia sido iniciada por Rauschenberg, e que foi acelerada nos anos 1980 pela necessidade da produção de papeis em grandes

dimensões, para suprirem a demanda dos artistas. Também a adição de trabalho feito a mão sobre gravuras impressas, por artistas como Jim Dine, foi muito explorada, depois de um período em que as edições de cópias idênticas era a norma. O impulso expressionista nessa década contribuiu, igualmente, para o aumento nas dimensões das gravuras e a mistura de técnicas e trabalho adicionado a mão sobre gravuras impressas foram muito usadas nas obras de Georg Baselitz, Anselm Kiefer, entre outros. Houve muita experimentação com livros de artista impressos, por artistas como Richard Long, Hamish Fulton e Diether Roth, entre outros. Percebe-se, portanto, uma grande ebulição na prática da gravura e no uso de material impresso, em trabalhos que discutiam e ultrapassavam conceitos básicos da gravura e ampliavam seu campo.

Uma artista que merece ser citada, pela importância da sua obra no estabelecimento de novos parâmetros para a gravura, é Kiki Smith, que tem experimentado vários tipos de técnicas de impressão, com um raro domínio, associando-as ao trabalho com papel artesanal, explorando o diálogo texto/imagem, assim como o livro de artista e a imagem fotográfica. Um dos aspectos instigantes do trabalho de Smith é que ela circula entre vários temas e parece buscar a técnica ideal a ser usada em cada obra, considerando qual delas contribuirá para melhor articular sua narrativa, seu discurso, naquele caso específico. Numa época em que as articulações da gravura e do impresso com outras linguagens e mídias é tão constante, o trabalho de Kiki Smith sobressai, e amplia o campo da gravura, pois ela consegue ser, ao mesmo tempo, uma gravadora apegada às técnicas tradicionais da gravura e uma artista que extrapola essas técnicas, explorando o diálogo entre a gravura e outras mídias, na criação de obras instigantes.

A partir da década de 1990 vemos a gravura no espaço público e em grandes instalações por artistas como Peter Kogler, a experimentação com impressos efêmeros, como fez o artista Antoni Muntadas, ao incluir encarte de jornal, anúncios de exposições, adesivos e marcadores de livros impressos e livros de artista, na obra *On Translation: Warning* (1999 – presente). Também Julian Opie passou a explorar, desde 1996, impressos efêmeros, incluindo camisetas, adesivos, sacola de compras, postais, imãs, capas de livro e de CD, livros de artista e capa de LP, assim como o papel de parede, também explorado por Simon Patterson, em instalações como *Cosmic Wallpaper* (2002). A serigrafia e a litografia *offset* tem sido muito usados pelos artistas, além da impressão digital, sozinha ou combinada com outras técnicas. Também o livro de artista tem sido muito explorado, em técnicas variadas. A gravura em metal, a xilogravura e a litografia, continuam a ser usadas por muitas artistas, paralelamente a todos esses experimentos.

A gravura no século 21 continua a florescer e os artistas tem adotado as mídias digitais em seus trabalhos, tem renovado antigas técnicas, e a impressão em e com materiais e ferramentas alternativas. Atualmente os artistas tem usado uma infinidade de formatos impressos, da tradicional folha única ou livro até projetos e instalações expansivas de várias partes que vão do chão ao teto e da parede a parede.

Foco brasileiro

No Brasil, podem ser citados artistas pertencentes à Nova Figuração, movimento surgido nos anos 1960 no país, dialogando com a cultura de massa, mas buscando uma expressão de identidade nacional, principalmente através de uma abordagem mais política da arte, em tempos de forte repressão política, em função da ditadura militar. Vários desses artistas circularam pelos meios gráficos, ampliando o conceito de gravura, tais como Rubens Gerchman e Cildo Meirelles, cuja série *Inserções em Circuitos Ideológicos* pode ser considerada uma obra paradigmática, por envolver o impresso em uma série de obras com teor político e que envolvem, além da reprodutibilidade, a ideia da disseminação. Lotus Lobo também tem uma participação importante com suas *Maculaturas* e com suas litografias nas quais se apropria de antigas marcas da estamperia litográfica, além da sua extensa pesquisa de suportes.

Muitos artistas tem se mantido fiéis às técnicas tradicionais, enquanto outros tem contribuído com a ampliação do campo da gravura. Dentre eles ressaltaremos apenas alguns, pela sua relevância nesse cenário. Mira Schendel abordou o impresso de uma maneira muito particular com seus *Objetos gráficos*, compostos a partir da aplicação de letras adesivadas, e monotipia com tinta a óleo, explorando a escrita, sobre folhas de um fino papel japonês, entre folhas de acrílico transparente, dando a ver os dois lados da obra e seu trabalho impresso continua a ser uma referência ainda hoje, pela sua sutileza e por tratar a impressão de uma maneira personalíssima, sem se ater a rótulos.

Maria Bonomi, além da vasta obra gráfica que produziu durante toda a sua vida, realizou também obras de arte pública instigantes, como *Epopéia Paulista* (2005), na qual ela instala uma obra realizada em concreto pigmentado, com 7300 x 300cm, na estação de estação de metrô Luz, em São Paulo. Através da exploração do relevo, com o uso de texturas e detalhes, esse trabalho dialoga com a xilogravura, de uma maneira rara e inusitada, trazendo para esse trabalho toda a sua experiência anterior com a técnica, mas através de um novo meio, que atua como uma imensa matriz gravada.

Também Regina Silveira tem contribuído para a ampliação do lugar do impresso na arte atual, tendo trabalhado com litografia, litografia *offset* e serigrafia desde a década de 1960, explorando as sombras e a perspectiva, utilizando imagens fotográficas. Mais tarde, Silveira passou a adotar o uso de programas de edição de imagem para produzir suas instalações *site specific* com vinil adesivo, em grandes dimensões, como *Mundus Admirabilis*. Nessa obra ela explora insetos classificados como daninhos, baseados em imagens de publicações de História Natural e de tratados do século XVIII, desenhados com a sintaxe particular das ilustrações científicas pré-fotográficas, descritivas e muito detalhadas que, muitas vezes, incluíam espécies totalmente imaginárias. Seu trabalho realizado a partir de imagens editadas no computador possui as mesmas características da gravura e abriu novos caminhos para a artista, como a possibilidade de trabalhar com grandes instalações *site specific* instigantes.

Nas últimas décadas tem ocorrido um movimento, que, apesar de não ser novo, tem continuado a contribuir para ampliar o campo da gravura. Trata-se da incorporação de procedimentos que remetem e utilizam processos de gravura e de impressão por vários artistas, que não são, necessariamente, gravadores.

Esse é o caso de Carlos Vergara, que começa desenvolvendo suas obras em pintura, mas a partir de 1989 passou a tomar uma nova direção, ao trabalhar a paisagem não a partir de uma representação, mas da extração de seus próprios elementos que passam a constituir a obra, como as monotipias, feitas a partir de pigmentos naturais extraídos de regiões ricas em minério, principalmente a de Minas Gerais. A técnica utilizada por ele consiste em colocar suportes como papel, tecido, lona, ou outros, sobre uma superfície e realizar a sua impressão sobre o suporte, criando a paisagem a partir de sua própria textura e de seus pigmentos. Boca de forno é uma das séries resultantes desse processo de impressão e impregnação de diferentes “matrizes”. Nela, o artista utiliza a própria boca dos fornos usados para aquecer o óxido de ferro, a fim de produzir pigmentos de diferentes tonalidades, que vão do ocre ao preto, numa pequena fábrica de pigmentos de óxido de ferro em Rio Acima (MG), para realizar as monotipias, nas quais ele insere intervenções cromáticas quase transparentes. A partir de fotografias das obras e do lugar, ele também produz litografias.

Também Daniel Senise é reconhecido principalmente como pintor. Mas, ao observarmos seu processo de trabalho fica clara a sua relação com a gravura e seus processos, visíveis na materialidade das suas obras. Ele utiliza resíduos retirados de locais como sua casa e seu *atelier*, como em *Biógrafo LXXXIV* (2017), no qual ele usa um processo de decalque ou monotipia do piso de madeira, realizada em tecido e com adições feitas com tinta acrílica. Também em *A floresta do livre arbítrio* (2016) ele utiliza o mesmo processo, transferindo vestígios de madeira e cimento para o suporte em tecido, interferindo com tinta acrílica, na criação de obras nas quais os processos utilizados remetem à gravura.

Muitas obras de Marilá Dardot, também referem-se, em essência, à gravura e ao impresso, ao circular em torno da escrita, dos livros, e materiais efêmeros como jornais, *posters*, adesivos e outros, sem se

prender a preceitos ou técnicas. *Lisbon blues* (2018) é uma instalação realizada na vitrine da *nanogaleria*, em Lisboa, contendo aproximadamente trinta caixas de diferentes produtos, com suas marcas impressas, e que foram expostas sem qualquer intervenção da artista, como *ready-mades*. As caixas, que ficam sobre pequenas prateleiras de vidro e papelão, foram colecionadas por Marilá ao longo de quatro meses, em diferentes bairros de Lisboa, e elas apresentam um tom azulado por terem ficado expostas ao sol nas vitrines das lojas durante muito tempo. Essa cor azulada dá ao conjunto de caixas uma unidade que elas não possuíam anteriormente e faz com que elas formem uma coleção coesa, apresentando um inventário das marcas que fazem parte do ambiente urbano de Lisboa, disponíveis nas suas vitrines.

As ações do tempo, mostradas pelas caixas, e o tom desbotado do azul, remetem, ao período de 2016 a 2018, desde a chegada de Marilá a Lisboa, que coincide com as mudanças ocorridas nas condições socioeconômicas na cidade, com os desalojamentos residenciais e comerciais associados à nova lei de arrendamento. Isso tem levado à reconfiguração da cidade para atender visitantes e um turismo crescente, trazendo mudanças nos bairros tradicionais de Lisboa, com o desaparecimento do pequeno comércio local, nostálgico, ao qual as caixas de Marilá remetem. As caixas da instalação *Lisbon Blues* foram digitalizadas e reorganizadas em quadrados de 15x15 cm, dando origem a um múltiplo, no qual o azul e branco dos quadrados remete aos azulejos portugueses, um símbolo identitário do país. Essa prática de criar múltiplos a partir dos trabalhos realizados por ela, uma prática constante nos trabalhos de Dardot, aponta mais uma vez para a importância do impresso na sua produção (SANTOS; MAURÍCIO, 2019).

Também Marina RB adiciona mais uma linguagem no seu diálogo com a gravura, ao explorar, além da instalação, também a performance em trabalhos instigantes como *Dupla-dobra*¹⁴ (2015). A instalação é composta por uma série de pranchas que trazem gravuras em metal e restos do material usado na feitura das mesmas, “como retalhos de tecidos que foram utilizados na técnica do verniz-mole, para decalque dos mesmos sobre a chapa de metal”, com a manipulação das dobras nos tecidos, relacionados a dobras do corpo humano (RB *apud* De JESUS, 2015, p. 2). A experiência com as dobras se desenvolve também em uma série de serigrafias e na *performance* da artista, na qual Marina manipula e cria dobras no tule branco, remetendo ao tecido utilizado para fazer a limpeza da chapa de gravura em metal antes da impressão. Na performance ela recolhe grandes faixas do tule branco, que escondem/velam os trabalhos localizados nas paredes da galeria, e vai dobrando o tecido e ensacando-o em sacos plásticos. Em seguida, com um aspirador de pó, ela retira o ar dos sacos, planificando as dobras. Cada um dos sacos foi então afixado na parede, formando uma faixa, indo do chão ao teto. Também a camiseta vestida pela artista remete ao processo e aos materiais da gravura, estando corroída pelo percloroeto de ferro, e manchada pelas tintas gordurosas e emulsões utilizadas na produção das gravuras.

Esse trabalho remete à gravura em vários níveis. Em primeiro lugar, por mostrar gravuras em metal e serigrafias, mas principalmente por focar no processo, através da experimentação com um material próprio da gravura, na performance, na qual ela simula as dobras que acontecem quando o tecido entra em contato com a chapa de metal, sendo que elas estão presentes também nas serigrafias. Na performance realizada no ambiente delimitado pelas imagens emolduradas, a artista usa uma camisa que traz as marcas dos materiais usados na feitura das gravuras, e, manipulando o material que também é usado na impressão, parece remeter à própria performance que teve lugar na oficina de gravura, sendo que o caminhar da artista nos endereça ao próprio processo mental pelo qual ela passa/passou. Ao guardar os tecidos dobrados em sacos plásticos, ela retira do ambiente tudo aquilo que velava as imagens, revelando-as. A dupla-dobra é uma espécie de tautologia, já que toda dobra já supõe uma duplicidade e isso remete também à gravura, onde a duplicidade, a repetição é uma constante. Ao ensacar os tecidos dobrados, retirando o ar dos sacos, planificando-os, ela remete

¹⁴ *Dupla-dobra*. Performance/instalação, 20/100x80cm e 60x50cm, medidas totais 350x167cm. Memorial Minas Gerais Vale, 2015, Belo Horizonte, Brasil. Disponível: <https://www.marinarb.com/trabalhos/item/59-dupla-dobra2>

igualmente à planeza da gravura. Também a camiseta usada pela artista traz vestígios importantes, que funcionam como um índice, que aponta para as gravuras nas paredes: ela foi corroída pelo percloro de ferro, o mesmo ácido usado para gravar, corroer as chapas; a gordura e os pigmentos das tintas e emulsões utilizadas também nos levam às gravuras.

Assim, poderíamos falar da duplicidade, da planeza, da corrosão, da oleosidade, como características da gravura, ou melhor, como sendo inerentes à gravura. A performance me parece fechar um ciclo, cujo começo foi quando o trabalho teve início na oficina, o processo envolve a veladura das imagens expostas, pelo tule, e o final é o momento em que ela pendura os sacos plásticos contendo as dobras planificadas. Ela fecha assim o ciclo, dando a ver as imagens e desvelando também todo o processo de feitura das mesmas.

Vários artistas brasileiros recentes podem ser citados, por também contribuírem para a ampliação e enriquecerem o campo da gravura com obras instigantes, entre eles, Monica Nador, Alex Flemming, Alex Vallauri, Rosângela Rennó, Paulo Bruscky, Antonio Manuel, Rosana Paulino, Hudinilson Júnior, Maria Lúcia Cattani, Laurita Salles, Thaís Helt, Bené Fonteles, Maristela Salvatori, Helena Kanaan, entre vários outros, que não caberiam no espaço desse artigo, mostrando como é amplo esse leque, e que o campo da gravura continua a se expandir.

Considerações finais: por uma abordagem pós-disciplinar na arte

Mas somente através do reconhecimento de que suas qualidades intrínsecas a tornam ideal para dizer alguma coisa que não pode ser dita tão bem em outra mídia a impressão pode ser recuperada da técnica-como-conteúdo e pode ser compreendida como um conteúdo através da técnica.

José Roca

Diante do que foi colocado, ao buscarmos uma visão panorâmica da gravura e das artes impressas atuais, em diálogo com outros autores, pode-se buscar uma síntese, que apresente não somente a situação atual da gravura, mas também algumas possibilidades futuras, apontando e refletindo sobre questões que nos parecem relevantes, sem a preocupação com uma visão conclusiva, mas apresentando algumas “reflexões” que buscam contribuir para o estudo da gravura e da arte.

Diante do exposto, ao analisarmos o panorama atual da gravura e das artes impressas em diálogo com outros autores, propomos uma síntese que aborde não apenas a situação atual da gravura, mas também algumas possibilidades futuras. Sem a pretensão de esgotar o tema, apresentamos algumas reflexões sobre questões como a relação entre a gravura e as outras artes, e também entre a gravura e as novas tecnologias, a relevância da gravura no contexto atual da arte, na era pós-disciplinar e redefinições da gravura e suas contaminações. Acreditamos que essas reflexões podem contribuir para um aprofundamento dos estudos sobre a gravura e sua inserção no contexto artístico contemporâneo.

Em primeiro lugar, faremos um breve apanhado dos temas tratados no artigo, ressaltando os principais pontos de cada uma de suas seções. As nossas reflexões começaram por constatar a predominância de estudos sobre a gravura que privilegiam aspectos técnicos e históricos, e propomos a partir daí, uma abordagem mais ampla que dê conta da pluralidade e do alcance da gravura hoje abordando questões historiográficas e conceituais na/da gravura. Essas reflexões incluem também o diálogo com artistas e pesquisadores que tem contribuído para o estudo da gravura em termos mais abrangentes, como a sua relação com a cultura impressa, como um todo, sua inserção na história das artes e das mídias e na cultura em geral.

Tratamos, em seguida, da ubiquidade e ao mesmo tempo, e paradoxalmente, da invisibilidade da gravura no contexto da arte atual, abordando também a discussão sobre a suposta “morte” do impresso e seus reflexos. Foi trazida a discussão, por José Roca, do *Inconsciente Gráfico*, para tratar da invocação inconsciente do impresso na arte contemporânea, discussão essa que foi ampliada com a

abordagem do mundo artístico pós-mídia/pós-disciplinar/pós-impresso. Foi aberta uma discussão sobre o digital e sua inserção na arte e na gravura contemporâneas, assim como a observação de seus resultados.

As relações entre gravura e cultura popular foram abordadas desde o surgimento da gravura e do impresso no ocidente, já que essas relações emolduram de certa maneira qual seria o seu papel (da gravura e do impresso) na arte e na cultura, de uma maneira ampla. Foi ressaltada a importância da impressão de materiais efêmeros entre o século 16 e o século 18, e como a impressão dos livros era menos importante, nesse período. Essa impressão e distribuição de textos impressos populares, juntamente com as imagens impressas em gravura, tiveram consequências relevantes para a definição da cultura impressa e seus desdobramentos.

Foram enfocadas as relações entre a *imago*, a imagem e o texto, e a questão do surgimento, no século 14, da “arte” como nós a entendemos hoje. Foi quando a imagem passou a ser uma representação ilusionista, afastando-se da *imago*, que é a imagem antes do advento da arte. Foi abordada a revolução midiática ocorrida por volta de 1500, com destaque para o surgimento e desenvolvimento da gravura no ocidente e seu uso, a princípio, com ênfase nas suas finalidades reprodutivas, e em seguida, também como uma forma de arte, ou seja, a gravura “original” ou de “arte”, sujeita às suas próprias normas. O impacto da fotografia na arte e na gravura, especificamente, foi enfatizado, pois isso levou à perda da identidade do impresso como uma mídia de massa, que adquiriria, a partir daí, mais liberdade para prosseguir em busca de ideais mais estéticos, e como isso se desenvolveria no decorrer do século 20.

Foi feita uma discussão sobre a redefinição da gravura atual e suas contaminações, tanto quando ela estava vinculada à cultura popular, quanto no seu sentido contemporâneo, com a contaminação da gravura e do impresso por outras linguagens e mídias, na era pós-disciplinar. Inclui-se aí a discussão sobre o fato da impressão ser somente uma das ferramentas que a arte tem para atingir um fim, evitando enfatizar os aspectos artesanais da impressão em detrimento dos seus aspectos conceituais.

A partir de tudo o que foi trazido, e buscando refletir sobre a gravura no campo ampliado da arte, procuramos enfatizar, acima de tudo, que a gravura e o impresso devem ser considerados principalmente a partir do reconhecimento das suas qualidades intrínsecas que os tornam ideais para dizer alguma coisa que não pode ser dita tão bem em outra mídia. Dentre essas qualidades podem ser destacadas: penetração, difusão, infiltração, reprodutibilidade, seriação, espelhamento, cópia, matriz, contato, pressão, reversão, separação, variedade, interferência, multiplicidade, disseminação, características do impresso e da gravura. Ou seja, pode-se inverter a lógica de abordagem da gravura e do impresso da técnica-como-conteúdo para o conteúdo através da técnica (Roca). Essa ênfase no conteúdo através da técnica talvez ajude a explicar porque a gravura e o impresso têm se tornado tão presentes na arte atual.

Pode-se perceber, que a maior parte da arte praticada hoje em dia pode ser considerada pós-disciplinar, sendo que é grande a variedade de mídias usadas pelos artistas, que tem se afastado da pureza disciplinar modernista, e avançado em direção a um pluralismo que pode ser libertador. Assim, as mídias e disciplinas tem se dissolvido umas nas outras e isso tem se refletido também na gravura, que com essa perda da especificidade das disciplinas tem levado à necessidade de uma revisão do *status* da gravura e do impresso. Apesar de ela estar presente em exposições e bienais internacionais, ela é, algumas vezes, invisível, e esse é um dos pontos mais importantes da discussão.

Com relação à gravura brasileira nota-se que apesar da produção atual ser instigante e propositiva, nota-se uma adesão ainda limitada às tecnologias digitais, enquanto em outros países ela é muito grande. Seria prematuro tentar especular aqui sobre os motivos que levam a isso, mas creio que já é o momento de darmos mais atenção a todas as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias aplicadas à gravura e explorá-las. Por outro lado, nota-se o uso por alguns artistas brasileiros de fotografias, imagens e textos pré-existentes, com o uso ainda incipiente de técnicas fotográficas em gravura. O desenvolvimento de impressos efêmeros tem se dado com alguma frequência, principalmente na criação de zines e livros de artistas e a auto publicação tem crescido, assim como

as feiras gráficas, e esse é um importante movimento no sentido de abrir canais de divulgação e comercialização da gravura. Isso remete ao início da gravura, quando a maior parte do material impresso era efêmero, quando a publicação de livros ainda era incipiente, realçando sua relação com a cultura de massa, e a vocação popular da gravura.

Concluindo, a exploração do diálogo da gravura com outras artes e mídias tem crescido e o Brasil tem produzido obras propositivas e que expandem os limites da gravura, além de possuir muitos gravadores que preferem investir nas técnicas tradicionais da gravura, criando assim um rico ambiente de trocas. Pode-se dizer, enfim, que a gravura na era pós-disciplinar tem avançado em direção a uma produção mais rica e inclusiva, e a relação da gravura com outras artes e mídias tem contribuído para que ela se reinvente, sem, no entanto, perder as suas qualidades.

Referências

Livros

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Fósforo, 2022.

BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London: temple smith, 1978.

CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte*. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Unesp, 2014.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

EISENSTEIN, Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change: Communication and Cultural Transformations in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

FINKELSTEIN, David; McCLEERY (Eds). *An Introduction to Book History*. London: Routledge, 2005.

IVINS, Jr, William M. *Prints and Visual Communication*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.

PELZER-MONTADA, Ruth (Ed.) *Perspectives on Contemporary Printmaking*. Critical Writings since 1986. Manchester: Manchester University Press, 2018.

SAUNDERS, Gill; MILES, Rosemary. *Prints Now: Directions and Definitions*. London: V & A Publications, 2006.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*. Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

THOMPSON, John B. *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press, 2010.

WYE, Deborah. *Thinking Print*. Books to Billboards, 1980-95. New York: The Museum of Modern Art, 1996.

Partes de livros (capítulos, artigos em coletâneas, etc.)

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A gravura no campo ampliado: relações entre palavra e imagem na gravura, gravura e fotografia e gravura tridimensional na contemporaneidade. In: VENEROSO, M. C. F. ; MELENDI, M. A. (Org.). *Diálogos entre linguagens*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. P. 27 – 44.

Artigos publicados em periódicos

APPELT, Kelly Caroline; ROBERGE, Lívia Bernardes. Cultura impressa no período moderno: debates e possibilidades. *História e Cultura*. Dossiê Temático. Belo Horizonte, v.12, n.2, dez/2023.

Disponível: [file:///Users/cacau/Downloads/4293-Texto%20do%20artigo-15174-1-10-20231220%20\(3\).pdf](file:///Users/cacau/Downloads/4293-Texto%20do%20artigo-15174-1-10-20231220%20(3).pdf). Acesso: 15/08/2024

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, n. 2, v. 1, p. 5-23, 2008.

FREITAS, Artur. Gravura expandida: as Mostras da Gravura dos anos 1990. *VISUALIDADES*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 31-47, jul-dez 2010.

JOYCE, Michael. ‘Notes Toward an Unwritten Non-Linear Electronic Text, “The Ends of Print Culture” (A Work in Progress)’. *Postmodern Culture*, v. 2, n. 1, September, 2001.

KNIGIN, Michael. *The Mylar Method of Lithography*. Manuscrito. s/d, p. 2.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, n. 8, 1979, p. 31- 44.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, n. 1, 1984, p. 87-93.

VENEROSO, Maria do Carmo F. Diagrama da impressão e suas conexões com a palavra e a imagem. *Pós-Limiar*, v. 4, e214986, 2021. Disponível: <https://doi.org/10.24220/2595-9557v4e2021a4986> Acesso: 28/08/2024

Trabalhos publicados em anais de eventos científicos

VENEROSO, M. C. F. Os coletivos e o compartilhamento e difusão da produção artística contemporânea. In: XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA – 2012, Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2013, p. 295 – 312.

Teses e dissertações

SANTOS, Leonardo Nones. *Arte na era da condição pós-meio: estudo e tradução de Rosalind Krauss. Dissertação de mestrado*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Orientadora: Sônia Salzstein Goldberg.

Trabalhos publicados online

De JESUS, Eduardo. *Rebatimentos, simulações e des(dobra)mentos*. Texto sobre a exposição *Dupla-dobra*, Memorial Minas Gerais Vale, Belo Horizonte, MG, 2015. Disponível:

<https://memorialvale.com.br/pt/editais/edital-novos-artistas/ciclo-2013-2014-2/guerra-dos-perdidos-de-ricardo-burgarelli-e-luisa-horta-2-2-3-2/> Acesso: 27/08/2024.

RB, Marina. *Dupla-dobra*. Performance/instalação, 20'/100x80cm e 60x50cm, medidas totais 350x167cm. Memorial Minas Gerais Vale, 2015, Belo Horizonte, Brasil. Disponível: <https://www.marinarb.com/trabalhos/item/59-dupla-dobra2> Acesso: 28/08/2024

SANTOS, Luisa; MAURÍCIO, Ana Fabiola. Texto sobre a exposição *Lisbon Blues*, de Marilá Dardot na nanogaleria, Lisboa, 2019. Disponível: <https://files.cargocollective.com/c1040937/2018LuisaSantos-AnaFabiolaMauricioPORT.pdf>
Acesso: 29/08/2024.