

Edna Mara de Moura Nunes

## DESDOBRAMENTOS DA IMPRESSÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup>. Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Universidade Federal de Minas Gerais

Ao meu avô paterno João Moura, que muito cedo me possibilitou o deslumbramento das cores e das formas; à minha mãe, Zilda, que com seus desenhos e bordados me estimulou a desenhar; e à minha filha Luiza, que me proporcionou vivenciar o evoluir da vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a: Alessandro Coelho, Alexis Azevedo, Christine Enrègle Darlene A. Figueiredo, Flávia Dutra, José Humberto Costa e *Manoel Macedo Galeria de Arte* (Manoel Macedo).

Aos amigos que sempre me incentivaram, Cleone R. Oliveira, Cristina Resende, Elaine Resende, Giovanna Martins e Zilda Machado.

À Escola Guignard/UEMG, sob a direção da Prof<sup>a</sup>. Zenir Bernardes Amorim.

Aos professores e colegas do Mestrado e principalmente aos amigos Wilson de Avellar e Eugênio Paccelli.

Ao Colegiado de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes/UFMG, sob a coordenação do Prof. Dr. Luiz A.C. Souza.

À Secretaria de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes/UFMG, por meio de Zina P. Souza.

À Biblioteca da Escola de Guignard/UEMG, por intermédio de Joana D'arc Macedo.

À Biblioteca da Escola de Belas Artes/UFMG, por meio de Maria Holanda Vaz de Mello.

Ao Departamento de Serviços Gerais da Escola de Belas Artes/UFMG, por intermédio de Sérgio E. O. Lourenço.

## AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Agradeço, especialmente, aos meus pais, irmãos, pelo apoio e carinho durante todos os anos de aprendizagem que trilhei até aqui.

À Angela C. Diniz, pela atenciosa escuta durante os momentos de descobertas, alegrias e dificuldades.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Maria do Carmo Freitas Veneroso, por ter me acolhido, acreditado e incentivado a pesquisa desenvolvida.

À Maria Angélica Melendi (Piti) e Vera Casa Nova, pela calorosa contribuição nesta pesquisa.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma investigação sobre a Impressão e seus desdobramentos na arte contemporânea. Para estruturá-la, parti da minha própria experiência como artista e educadora. Por considerar minha produção artística em processo, não a confrontei diretamente, mas optei por estabelecer a Impressão como objeto de pesquisa, tomando como *corpus* de investigação artistas que utilizam procedimentos de impressão que tangenciam meu trabalho. Esse *corpus* foi composto de uma obra específica de cada um dos seguintes artistas: Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Luciano Fabro e Giuseppe Penone. Investiguei como a Impressão se dá em cada uma dessas obras, buscando encontrar um possível vínculo existente entre elas e analisando, sobretudo, suas especificidades. Foram elas que me guiaram na construção da reflexão teórica, atuando como interlocutoras com um campo teórico preestabelecido, composto por textos de Didi-Huberman desenvolvidos para o catálogo “*L’Empreinte*” e pelo texto “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, de Walter Benjamin. Esses textos permitiram-me refletir sobre a ampliação do conceito de Impressão, sobre o seu caráter anacrônico e também sobre a questão da reprodutibilidade técnica da imagem. A partir de um conceito ampliado de Impressão, relacionei as obras estudadas a outras linguagens, como desenho, gravura, escultura e pintura, abordando-as a partir do seu poder de “abertura” ou dentro de um “campo ampliado”, como fez Rosalind Krauss a respeito da escultura americana na década de 1970.

## ABSTRAC

This thesis contains an investigation into printing and the impact of this medium on contemporary art. To write it, I based myself on my own experience both as an artist and an educator. Considering my artistic work still in a stage of development, I relinquished confronting it directly and opted instead for making the object of my study the printing process as used in a *corpus* of investigation work by artists whose printing processes run parallel to mine. This *corpus* comprised a work piece by each of the following artists: Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Luciano Fabro and Giuseppe Penone. I looked into the printing process used in the production of each of the said work pieces, trying to detect possible similarities between them while focusing mainly on their particularities. The said art pieces guided me in my effort to build a theoretical thought, working as interlocutors in a dialogue with a pre-established theoretical field comprised of texts written by Didi-Huberman for the catalogue of “*L’Empreinte*” and Walter Benjamin’s text titled “The work of art in the time of mechanical reproduction”. These texts allowed me to reflect on the expansion of the printing concept, on its anachronistic character and also on the issue of the technical reproducibility of an image. Based on an expanded concept of printing, I correlated the above art pieces to other media, such as drawing, engraving, sculpture and painting, considering them from their “opening” power or within an “expanded field” as done by Rosalind Krauss with respect to American sculpture in the 1970s.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>Sem título</i> (1979) - Edna Moura.....	p.17
FIGURA 2 – <i>Sem título</i> (1982) - Edna Moura.....	p.17
FIGURA 3 – <i>Sem título</i> (1982) - Edna Moura.....	p.17
FIGURA 4 – <i>Sem título</i> (1984) - Edna Moura.....	p.19
FIGURA 5 – <i>Masculino</i> (1984) - Edna Moura.....	p.19
FIGURA 6 – <i>Feminino</i> (1984) - Edna Moura.....	p.19
FIGURA 7 – <i>Sem título</i> (1991) - Edna Moura.....	p.20
FIGURA 8 – <i>Sem título</i> (1993) - Edna Moura.....	p.20
FIGURA 9 – <i>Sem título</i> (1993) - Edna Moura.....	p.20
FIGURA 10 – <i>Sem título</i> - Da série Santos (1995) - Edna Moura.....	p.21
FIGURA 11 – <i>Sem título</i> - Da série Santos (1995) - Edna Moura.....	p.21
FIGURA 12 – <i>Sem título</i> - Da série Armas (1995) - Edna Moura.....	p.21
FIGURA 13 – <i>Sem título</i> - (1997) - Edna Moura.....	p.22
FIGURA 14 – <i>Sem título</i> - Da série Inter-relações (1998) - Edna Moura.....	p.22
FIGURA 15 – <i>Sem título</i> - Da série Inter-relações (1998) - Edna Moura.....	p.22
FIGURA 16 – <i>Arquivo de trocas</i> (2000) - Edna Moura.....	p.23
FIGURA 17 – <i>Sem título</i> (2000) - Edna Moura.....	p.23
FIGURA 18 – <i>Janelas I</i> (2002) - Edna Moura.....	p.24
FIGURA 19 – <i>Janelas IV</i> (2002) - Edna Moura.....	p.24
FIGURA 20 – <i>Impressão de pés humanos pré-históricos</i> .....	p.52
FIGURA 21 – <i>Making history</i> (1992) - Abigail Lane.....	p.52
FIGURA 22 – <i>Making history</i> (1992) - Abigail Lane.....	p.53
FIGURA 23 – <i>L'élémentaire</i> (1958) - Jean Dubuffet.....	p.68
FIGURA 24 – <i>Folhas mortas</i> (1926) - Max Ernst.....	p.70
FIGURA 25 – <i>La danse du gaz</i> (1958) - Jean Dubuffet.....	p.72
FIGURA 26 – <i>O que significa a beleza da exata ciência natural</i> (1971) M.Ernst.....	p.72
FIGURA 27 – <i>Strelitzia</i> : (1980) - Jim Dine.....	p.75
FIGURA 28 – <i>Strelitzia</i> : (1980) - Jim Dine.....	p.75
FIGURA 29 – <i>Strelitzia</i> : (1980) - Jim Dine.....	p.75
FIGURA 30 - <i>Walking past two chairs</i> (1984-1986) - David Hockney.....	p.76
FIGURA 31 – <i>Untitled</i> (1983) - Jasper Johns.....	p.76
FIGURA 32 – <i>Savarin 5</i> (1978) - Jasper Johns.....	p.77
FIGURA 33 – <i>Savarin 5</i> (1978) - Jasper Johns.....	p.77
FIGURA 34 – <i>Savarin 5</i> (1978) - Jasper Johns.....	p.77
FIGURA 35 – <i>Savarin 5</i> (1978) - Jasper Johns.....	p.77
FIGURA 36 – <i>La Penna du Hu</i> (1988) - Frank Stella.....	p.78
FIGURA 37 – <i>Trilogy from the Bellini Series</i> : (1987) - Robert Rauschenberg.....	p.78
FIGURA 38 – <i>Automobile Tire Print</i> (1951) - Robert Rauschenberg.....	p.79
FIGURA 39 – <i>Sister shrieks</i> (1987) - James Rosenquist.....	p.79
FIGURA 40 – <i>Booster</i> (1967) - Robert Rauschenberg.....	p.89
FIGURA 41 – <i>Soundings</i> (1968) - Robert Rauschenberg.....	p.94
FIGURA 42 – <i>Sísifo</i> , (1994) - Luciano Fabro.....	p.99
FIGURA 43 – <i>Sinetes cilíndricos</i> , anônimo.....	p.104
FIGURA 44 – <i>St. George</i> .(1453), anônimo.....	p.104
FIGURA 45 – <i>Incisão rupestre de animais estilizados e de uma baleia</i> .....	p.107
FIGURA 46 – <i>La Roche</i> , Laline (Dordonã).....	p.107
FIGURA 47 – <i>Imagem 434</i> .....	p.107
FIGURA 48 – Detalhe - <i>Sísifo</i> , (1994) - Luciano Fabro.....	p.107
FIGURA 49 – <i>Continuará a crescer exceto neste</i> ..(1968) - Giuseppe Penone.....	p.117
FIGURA 50 – <i>Pálpebras</i> (1978)- Giuseppe Penone.....	p.120

## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO</b> .....	09
<b>2 CONSIDERAÇÕES SOBRE MINHA PRODUÇÃO PLÁSTICA</b> .....	16
<b>3 IMPRESSÃO: UMA ABORDAGEM SOBRE ESSE CONCEITO</b> .....	30
3.1 Impressão como gesto: processo e paradigma.....	34
3.2 Impressão como conceito: o signo, o traço, a imagem, a semelhança e a genealogia.....	38
3.3 Metodologia.....	42
<b>4 IMPRESSÃO COMO PONTO DE PARTIDA: INSCRIÇÃO DO SUJEITO – INSCRIÇÃO PELA ARTE</b> .....	47
4.1 Pegadas do utor/espectador.....	48
4.2 Do xamã ao artista, da gruta à galeria: a impressão como sistema.....	54
<b>5 JEAN DUBUFFET: IMPRIMIR, IMPREGNAR – É O MESMO REINO</b> .....	59
5.1 Dubuffet: artista e pensador.....	61
5.2 Monotipias: certa posição espiritual do espectador.....	64
5.3 Imagem bruta: cópia única.....	71
<b>6 ROBERT RAUSCHENBERG: APROPRIAÇÃO DE IMAGENS COMO INTERTEXTO</b> .....	80
6.1 Breve histórico sobre a gravura.....	83
6.2 Booster.....	89
<b>7 LUCIANO FABRO: IMPRESSÃO POR CONTATO, IMPRESSÃO POR IMPREGNAÇÃO</b> .....	97
7.1 “Sísifo” como dispositivo de reprodução da imagem.....	102
7.2 O artista na história, produzindo conhecimento.....	105
7.3 Trabalho que se abre a muitas leituras.....	108
7.4 Fabro/ <i>Sísifo</i> : possível leitura.....	112

<b>8 GIUSEPPE PENONE: DESDOBRAMENTO VISUAL E TEMPORAL DA PELE.</b>	<b>114</b>
8.1 Pálpebras, cortina, tela, paisagem do olho.....	119
8.2 <i>Frottage</i> , um procedimento escultural por excelência.....	122
8.3 “Pálpebras”: “imagem-contato” .....	125
<b>9 CONCLUSÃO</b> .....	<b>127</b>
<b>10 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>134</b>



# 1 APRESENTAÇÃO

O mundo trabalha. Na imaginação do gravador trabalhador, tudo que possui forma tem força, tudo que tem forma de mão adquire valor de ferramenta<sup>1</sup>.

O homem sempre utilizou métodos de impressão para criar imagens. Inicialmente, o seu próprio corpo, mãos e pés impressos sobre a argila, gravaram a história humana, constituindo-se em uma “marca do homem como ser único e coletivo”<sup>2</sup>.

Símbolos da consciência humana, essas primeiras impressões – os pés e as mãos de homens pré-históricos – testemunham o movimento ascendente do homem na construção da “consciência e da hierarquia de valores”<sup>3</sup>.

Mediação entre o homem e o mundo, a marca dos gestos gravados, impressos, esculpidos, estampados – transformados em linguagem – perpetua a ação do homem no mundo. Desse ato de ousadia, de criação, o homem soube se valer no decorrer do seu processo evolutivo, atribuindo significados à natureza de suas imagens, na medida em que novos recursos e procedimentos a elas foram incorporados.

A história confirma que “o homem é visceralmente ligado ao ato de gravar”<sup>4</sup>: registros de mãos do homem pré-histórico marcadas na parede das cavernas, impressões com sinetes cilíndricos, tabuletas de argila da escrita cuneiforme, o Santo Sudário, máscaras fúnebres, moldagens de peças anatômicas, carimbos, selos de cera, gravuras, fotografias e ainda, na contemporaneidade,

---

<sup>1</sup> BACHELARD, 1994b, p.92.

<sup>2</sup> ARTISTAS GRAVADORES DO BRASIL, 1984, p.7.

<sup>3</sup> ARTISTAS GRAVADORES DO BRASIL, 1984, p.8.

<sup>4</sup> ARTISTAS GRAVADORES DO BRASIL, 1984, p.9.

tentativas de moldar coisas impalpáveis, como a poeira, o sopro, os ruídos ou o tempo, traduzem a complexidade e a extensão desse tema<sup>5</sup>.

Caminhando nessa direção, esta pesquisa tem como objetivo investigar a Impressão<sup>6</sup> e os seus desdobramentos na arte contemporânea. Acredito que esse é um campo vasto para observação e pesquisa, uma vez que vários artistas investigaram a impressão no passado e continuam, no presente, dela se valendo para novas descobertas e inserções. Isto se dá exatamente porque ela permite uma experimentação aberta – processo e paradigma – capaz de proporcionar ao artista, através de diferentes procedimentos de impressão, a possibilidade de realizar a sua obra e ao mesmo tempo testemunhar sua apreensão de mundo<sup>7</sup>. Nessa perspectiva, proponho, portanto, tomar como objeto de pesquisa a Impressão, para investigar como ela subsiste no contexto da contemporaneidade, marcado pelas grandes inovações tecnológicas. Qual seria o espaço para a manifestação de uma das mais antigas maneiras de representação plástica – a Impressão – e quais seriam seus possíveis desdobramentos na contemporaneidade? Caberia, nesse contexto, analisá-la a partir de um conceito ampliado de Impressão, relacionando-a com outras linguagens, como desenho, gravura, escultura, pintura e vídeo. Seria, portanto, legítimo abordá-la dentro de um “campo ampliado”, como fez Rosalind Krauss a respeito da escultura americana na década de 1970:

[...] para a arte pós-modernista, a prática define-se em função não de um determinado meio dado, mas de operações lógicas efetuadas sobre um conjunto de termos culturais e para os quais todos os meios podem ser utilizados: fotografias, livros, linhas sobre o muro, espelhos ou a própria escultura<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> VENEROSO, 2000a, p.1.

<sup>6</sup> A partir deste momento a palavra impressão, escrita com “I” maiúsculo, refere-se à Impressão como conceito, objeto desta investigação.

<sup>7</sup> FRANCA, 2000, p.5.

O fascínio por tal abordagem estruturou-se em decorrência de uma prática à qual venho me dedicando como artista e como professora ao longo dos últimos quinze anos. Atuando como professora na área da gravura, mais precisamente da serigrafia, e desenvolvendo como artista uma produção que não se restringe apenas à linguagem da gravura, mas que se desloca em direção a outras linguagens, constatei que o fio condutor que perpassa meu trabalho, até o momento presente, é a Impressão, vista através da gravura, de relevos, incisões em desenhos e pinturas, monotípias, *frottages*, projeções de luzes e vídeo.

Portanto, foram essas questões, presentes no meu trabalho, esse deslocamento em direção a outras linguagens, a partir de uma longa convivência com a prática da gravura, e a necessidade de pensar a Impressão e suas possíveis abordagens no contexto da arte contemporânea, que me motivaram a escolhê-la como campo de investigação.

Assim, meu trabalho artístico foi a referência sobre a qual se estruturou o critério de escolha desta investigação – a Impressão –, bem como o *corpus* de obras (imagens) que a compõem, pois todas as obras selecionadas tangenciam questões que estão contidas em meu trabalho. Ainda que não esteja ocupando lugar de destaque, de ‘foco’, de objeto primeiro, ele ocupará, nesta pesquisa, a função de ponto de fuga, lugar de onde convergirão todas as coordenadas.

Apesar de que a história e as técnicas da gravura estejam registradas em várias publicações<sup>8</sup>, pude observar a existência de poucos trabalhos que abordam a Impressão de uma maneira mais ampla e conceitual. Algumas exceções devem ser

---

<sup>8</sup> KRAUSS, 1993, p.125-126. (Essa tradução e todas as outras que aparecem no trabalho foram feitas pela autora, exceto quando indicado de outro modo).

<sup>9</sup> AMSTRONG (1987a, 1987b), FINE (1985), ANTREASIAN (1976), SAFF (1983), COSTELA (1984), SILVA (1976), BRUNNER (1964) LEITE (1966), entre outras.

destacadas. A primeira delas é o texto de Max Ernst, de 1936, “Sobre o *frottage*”<sup>10</sup>, em que o artista relata as suas experiências com o *frottage*. A segunda é o texto “*Empreintes*”, escrito em 1957, pelo artista Jean Dubuffet, que discorre sobre Impressões “em seu estado virgem”<sup>11</sup>. E o terceiro é o catálogo da exposição “*L’Empreinte*”<sup>12</sup>, ocorrida em 1997, no Centro Georges Pompidou, em Paris, sob a curadoria e texto de Georges Didi-Huberman, importante contribuição para o estudo desse tema, já que o autor desenvolve e amplia o conceito de Impressão a partir de novas luzes.

Foram, também, fontes importantes para a minha investigação, publicações sobre a origem e a história do livro e dos meios de reprodução, já que todos esses assuntos tangenciam a Impressão. Não se registrou, porém, até o momento, a história da Impressão, não existindo uma bibliografia específica sobre esse assunto.

Assim, beneficiando-me dos conceitos de Impressão desenvolvidos por Max Ernst, Jean Dubuffet e Didi-Huberman, e das demais informações adquiridas no decorrer deste levantamento, escolhi, para esta dissertação, fazer um recorte na arte atual, examinando uma obra específica de cada um dos seguintes artistas: Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Luciano Fabro, e Giuseppe Penone, estando, no entanto, ciente de que existem outras maneiras de se abordar a Impressão. Embora situados em contextos artísticos diferenciados dentro da história da arte, esses artistas mantêm em comum o interesse pela Impressão, abordando-a de diferentes maneiras. Será por meio desse *corpus* de obras que investigarei de que maneira a Impressão se dá, buscando encontrar um possível vínculo existente entre elas, e

---

<sup>10</sup> ERNST, 1988.

<sup>11</sup> DUBUFFET, 1988.

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, 1997.

analisando, sobretudo, suas especificidades. Elas me guiarão, portanto, na construção da reflexão teórica, atuando como interlocutoras com um campo teórico preestabelecido.

Constatei que, no decorrer do último século, a arte vivenciou uma crescente mudança em direção a uma fusão entre as várias linguagens. Conseqüentemente, o artista pôde experimentar, em seu trabalho, maior liberdade, tanto na escolha quanto no uso das técnicas para expressar suas idéias. Essa síntese não apenas contribuiu no sentido de maior liberdade técnica, mas também gerou uma profunda transformação conceitual. Essa mudança de paradigma fez-se notar em várias obras, que já não mais estabelecem limites entre os gêneros, revelando um movimento no sentido de incorporar várias formas de Impressão no trabalho do artista, associadas ou não a outras linguagens ou mesmo dentro de uma mesma linguagem que tenha como princípio processos tradicionais, como é o caso da gravura. Os trabalhos de Robert Rauschenberg, ou mesmo de Dubuffet, ilustram bem essas possibilidades, assim como as outras obras que constituem o *corpus* desta dissertação.

No 2º capítulo, faço algumas considerações sobre minha produção plástica e atuação docente-profissional, como fatores de referência e motivação na escolha do tema desta investigação. Estabeleço e justifico o lugar que minha produção plástica ocupa nesta dissertação, relaciono as diretrizes adotadas na escolha do *corpus* de investigação e descrevo, ainda, de maneira particularizada, as contribuições de cada um dos seus integrantes no entendimento do meu trabalho.

No 3º capítulo, desenvolvo uma abordagem sobre a Impressão e seu anacronismo, destacando os principais conceitos articulados nesta dissertação: “aura”, “sintoma-tempo”, “origem” e “imagem-dialética”. Adoto o “ponto de vista

iconológico” para analisar as obras selecionadas a partir de um “campo ampliado”, criando um paralelo com o pensamento de Rosalind Krauss. Finalizando esse capítulo, apresento a metodologia utilizada.

O 4º capítulo, “Impressão como ponto de partida: inscrição do sujeito – inscrição pela arte”, aproxima imagens de pegadas de homens pré-históricos sobre o chão da caverna de Niaux e as pegadas de Abigail Lane, *Making History* (fazendo História), sobre o chão de uma galeria em Londres, possibilitando esclarecer uma diretriz a ser utilizada nesta pesquisa e interrogar o caráter anacrônico da Impressão, ao transitar nos “dois painéis do tempo”<sup>13</sup> – passado e presente –, por meio de uma abordagem iconológica. Questões gerais pertinentes à Impressão, levantadas nesse capítulo, estarão disseminadas nos capítulos subseqüentes.

No 5º capítulo, a partir do texto “*Empreintes*”, de Jean Dubuffet, abordo essa prática artística – monotipia –, exatamente porque ela permite explorar materiais de diversas naturezas, possibilitando criar um contraponto com as questões relacionadas à reprodutibilidade da imagem, uma vez que a monotipia articula cópias únicas. No caso específico de Dubuffet, escolhi um procedimento técnico e não uma única obra, como ocorreu em relação aos outros artistas.

No 6º capítulo, abordo o trabalho de Robert Rauschenberg, “*Booster*” (1967), uma gravura realizada nos processos litográfico e serigráfico. Analisá-la, possibilitou-me pensar a Impressão como veículo de apropriação de imagens (fotográficas), atuando como fenômeno intertextual. Rauschenberg foi um dos artistas que mais contribuiu para a revitalização da gravura, com o emprego de novas tecnologias. Para contextualizá-lo, incluí nesse capítulo um breve histórico

---

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 22.

sobre a gravura, criando assim um contraponto para pensar algumas questões pertinentes à gravura e sua prática na contemporaneidade.

No 7º capítulo, a partir da obra “Sísifo” (1994), de Luciano Fabro, foi-me possível pensar sobre os meios de reprodução utilizados pelo homem no decorrer dos tempos, traçando um paralelo entre os processos de reprodução e essa escultura. “Sísifo”, é um dispositivo de reprodução de imagens, sendo que nele a impressão se faz por contato e por impregnação, já que o mecanismo de reprodução da imagem é acionado cada vez que o cilindro de mármore rola sobre a farinha branca. Esse trabalho possibilita ainda pensar a Impressão no “campo ampliado” e, ao mesmo tempo, analisar o papel do artista na história, como produtor de conhecimento.

No 8º capítulo, abordo uma obra de Giuseppe Penone. A partir de 1970, esse artista desenvolveu uma série de trabalhos ou ‘ações’, tendo como ponto de partida a impressão do seu corpo. Dentre eles, escolhi “Pálpebras” (1978), que, realizado a partir das *frottages* de suas pálpebras, utiliza o grafite em pó como condutor das imagens. Dessas *frottages* foram feitos slides, que ele projetou sobre uma grande tela branca, desenhando sobre a imagem com carvão. Nesse trabalho, Penone utiliza procedimentos arcaicos (*frottage*) e tradicionais (desenho), associados a soluções técnicas contemporâneas (slides).

E, finalmente, discorro sobre a importância dessa investigação como fator esclarecedor dos aspectos retrospectivos, atuais e prospectivos do meu trabalho. Acrescento alguns dados sobre os benefícios cognitivos adquiridos e aponto, ainda, alguns dos possíveis caminhos a seguir.

## 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE MINHA PRODUÇÃO PLÁSTICA

Refletindo sobre a prática que se deu a partir de minha formação acadêmica,<sup>14</sup> e do vasto panorama de possibilidades que se abriu a partir de informações adquiridas dentro e fora do campo da arte, reconheço que me proporcionaram subsídios para a criação do meu trabalho, que considero em processo. Localizo, no meu trabalho, três momentos que considero fundamentais na sua estruturação.

O primeiro deles, que denomino “Período Coletor” (1977 a 1982), corresponde ao período de minha formação acadêmica e caracteriza-se pela busca de uma linguagem própria, coerente com a minha identidade. Comecei coletando elementos orgânicos – penas de pássaros, folhas secas, fibras de árvores, sementes, conchas, musgos, líquens, tecidos finos, corantes vegetais e pigmentos minerais – e incorporando-os aos meus trabalhos, que foram realizados nas técnicas de serigrafia, litografia e papel artesanal (FIG. 1, 2 e 3).

Considero esse momento como formador do reservatório imagético que vem permeando meu trabalho até o momento presente. Destaco nesse período a utilização de sementes, as quais foram inicialmente agregadas ou incorporadas ao papel artesanal, e, posteriormente, serviram como referência a uma pesquisa formal, que considero de suma importância no desenvolvimento do trabalho.

---

<sup>14</sup> Estudei Artes Plásticas na Escola Guignard, de 1977 a 1982, e especializei-me em Serigrafia, com Herculano Ferreira, Litogravura, com Lotus Lobo, e Desenho, com Marco Túlio Resende. Participei, ainda, como aluna, de alguns cursos relevantes na área da gravura e de artes em geral, dentre os quais, destaco a Oficina de Papel Artesanal, com Marlene Trindade (XIV Festival de Inverno da UFMG, 1981), Gravura em Metal, com Marília Rodrigues (1983), e “Arte em Movimento”, com artistas nacionais e internacionais (SESC- Pompéia-SP, 1998).





Figura 1: Sem título (1979) EDNA MOURA  
(Serigrafia)  
Fonte: arquivo da artista.



Figura 2: Sem título (1982) EDNA MOURA  
(Papel artesanal, sementes e atadura de algodão)  
Fonte: arquivo da artista.



Figura 3: Sem título (1982) EDNA MOURA  
(Serigrafia)  
Fonte: arquivo da artista.

No “Período Classificador” (1984 a 1993), busquei organizar os conceitos adquiridos, relacionando-os a outros conceitos. As sementes passaram a ser identificadas com os gêneros masculino ou feminino e tornaram-se ponto de partida para uma pesquisa formal. Com as formas derivadas dessa pesquisa, realizei serigrafias e papéis artesanais, cuja organicidade, acentuada pela cor e pelo caráter “material” e tátil, evidenciava um forte apelo sexual. Com o passar do tempo, essas formas foram se abstraindo, tornando-se reduzidas e simples, sem que, contudo, perdessem sua essência (FIG. 4, 5 e 6).

Localizo o terceiro momento, “Período Operante”, a partir de 1994, considerando-o ainda em curso. Busquei, a partir de então, flexibilidade conceitual e técnica e maior capacidade para lidar com novos materiais. Trabalhando ainda com os procedimentos da gravura, preservei a utilização da matriz e o uso da impressão, abandonei a prática da tiragem e adotei a cópia única e a *monoprint* como procedimentos. Incorporei ainda ao meu trabalho apropriações de textos de segunda mão, através do transporte de imagens, juntamente com o uso de aquarela, tinta acrílica e outros materiais gráficos (FIG. 7, 8, 9).

A partir de 1997, os trabalhos realizados já não pertencem ao gênero gravura, mas se identificam com a pintura, o desenho, o objeto e, recentemente, com a instalação, tendo em comum o interesse pela impressão (FIG. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19).



Figura 4: *Sem título* (1984) EDNA MOURA  
(Desenho)  
Fonte: arquivo da artista



Figura 5: *Masculino* (1984) EDNA MOURA  
(Papel artesanal, corante químico)  
Fonte: arquivo da artista



Figura 6: *Feminino* (1984) EDNA MOURA  
(Papel artesanal, corante químico)  
Fonte: arquivo da artista

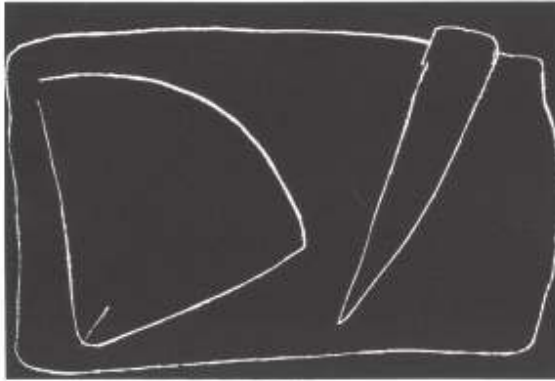


Figura 7: Sem título (1991) EDNA MOURA  
(Serigrafia)  
Fonte: arquivo da artista.

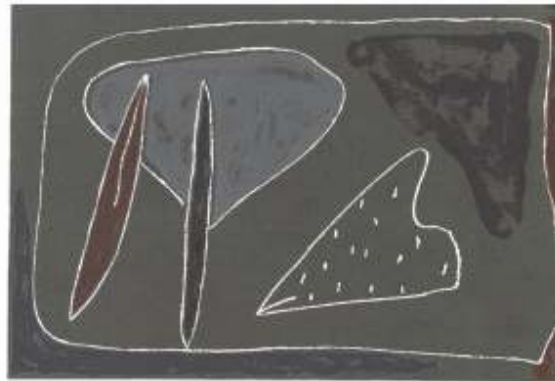


Figura 8: Sem título (1993) EDNA MOURA  
(Serigrafia)  
Fonte: arquivo da artista.

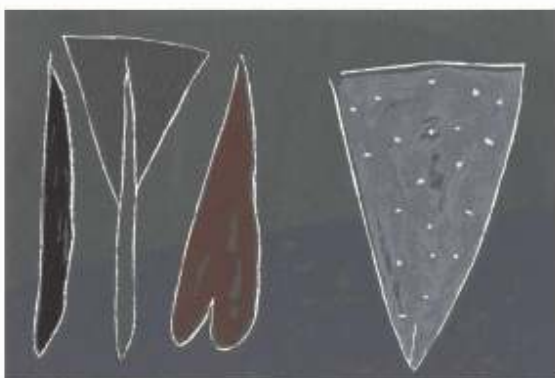


Figura 9: Sem título (1993) EDNA MOURA  
(Serigrafia)  
Fonte: arquivo da artista.



Figura 10: *Sem título* - Da série Santos (1995) EDNA MOURA  
(Monoprint, impressão serigráfica e transporte de imagem)  
Fonte: arquivo da artista



Figura 11: *Sem título* - Da série Santos (1995) EDNA MOURA  
(Monoprint, impressão serigráfica e transporte de imagem e aquarela)  
Fonte: arquivo da artista



Figura 12: *Sem título* - Da série Armas (1995) EDNA MOURA  
(Monoprint, impressão serigráfica e transporte de imagem e aquarela)  
Fonte: arquivo da artista



Figura 13: Sem título (1997) EDNA MOURA  
(Monoprint, impressão serigráfica)  
Fonte: arquivo da artista



Figura 14: Sem título - Da série Interações (1998) EDNA MOURA  
(Monoprint, impressão serigráfica e lápis aquarelado)  
Fonte: arquivo da artista



Figura 15: Sem título - Da série Interações (1998) EDNA MOURA  
(Monoprint, impressão serigráfica, ponta seca e lápis aquarelado)  
Fonte: arquivo da artista



Figura 16: *Arquivo de trocas* (2000) EDNA MOURA  
(63 espelhos, impressão a jato de tinta e caixa revestida em pau-brasil)  
Fonte: arquivo da artista

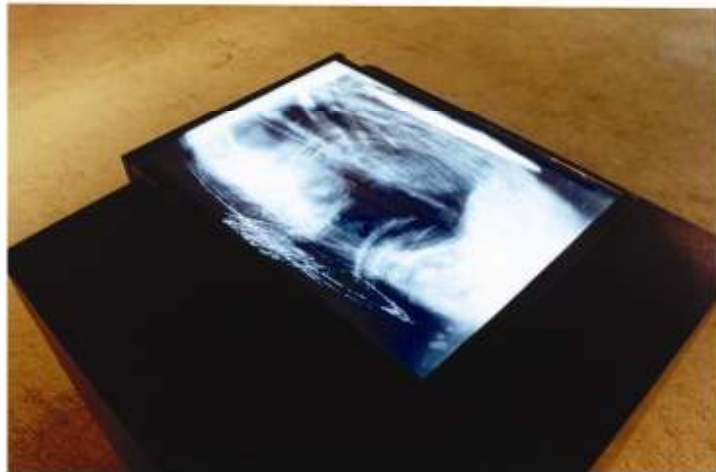


Figura 17: *Sem título* (2000) EDNA MOURA  
(Caixa de luz com desenho em ponta seca sobre talo-X)  
Fonte: arquivo da artista



Figura 18: Jirivá I (2002) EDNA MOURA  
(Instalação - tecido e material elétrico)  
Fonte: Alessandro Coelho - arquivo do fotógrafo



Figura 19: Jirivá IV (2002) EDNA MOURA  
(Frottage - papel manteiga e papel carbono)  
Fonte: Alessandro Coelho - arquivo do fotógrafo



Após ter analisado a produção realizada entre 1977 e 2002, verifiquei a ocorrência de certos procedimentos técnicos e temáticos que se repetiam, independentes da ordem cronológica de suas execuções. Objetivando melhor entendimento e compreensão do meu trabalho, organizei-o inicialmente em quatro grupos temáticos, denominando-os “Transcendência”, “Sexualidade”, “Sobrevivência” e “Fusão de dois ou mais destes grupos”.

- 1º - Transcendência – Abordo conceitos em que o sujeito transcende para algo fora dele, através da espiritualidade e do jogo de oposições sacro x profano. Identifico-os nos trabalhos realizados entre 1982-1983 e, posteriormente, em 1995-1997.
- 2º - Sexualidade – Analiso conceitos ligados a padrões culturais, que tentam definir universos feminino x masculino. Identifico-os nos trabalhos realizados entre 1984-1994 (início da pesquisa sobre as sementes).
- 3º - Sobrevivência – Abordo conceitos de ataque e/ou defesa. Identifico-os nos trabalhos realizados entre 1994-1995, nos quais é recorrente a utilização de imagens de armas brancas – espadas, punhais e flechas. Em trabalhos de 1998-2000, também aparecem ranhuras, incisões e raspagens. Estabeleço uma equivalência entre esses gestos e os gestos primitivos de sobrevivência, tais como morder, unhar e arranhar.
- 4º - Fusão de dois ou mais desses grupos – Identifico-a na grande maioria dos trabalhos.

Atuando como professora na área da gravura, mais precisamente da serigrafia, tive a oportunidade de conviver com sua especificidade, mas também com questões gerais ligadas à gravura. A convivência com o aluno, com a proposta individual de cada um, muito contribuiu para um constante questionamento sobre o

papel do ensino da gravura em uma Escola de Arte e, conseqüentemente, sobre o lugar que esta ocupa na contemporaneidade.

Ao rever meu percurso, constatei que a Impressão se constituiu como o fio condutor que perpassa meu trabalho até o momento presente. Desenvolvendo, como artista, uma produção que não se restringe apenas à linguagem da gravura, mas que se desloca em direção a outras linguagens, localizo procedimentos de Impressão na gravura, nos relevos (moldes de pedras), em papéis artesanais, nas incisões, nos desenhos (sobre papel e sobre raio x / caixa de luz), nas ranhuras sobre as pinturas, monotípias, *frottages*, retroprojeções de luzes e vídeo.

Portanto, foi a partir dessa vivência e das questões suscitadas por ela, que estabeleci como campo de investigação a Impressão, para abordá-la no contexto da arte contemporânea.

Por considerar o meu trabalho em processo, ponderei que o melhor procedimento a seguir seria mantê-lo distanciado desta pesquisa, não o confrontando diretamente, mas, sim, deixando-o em segundo plano, tendo-o apenas como referência na escolha do tema, assim como na escolha das obras (imagens) de alguns artistas que tangenciam questões nele contidas.

Traço um paralelo entre esse movimento presente no meu trabalho – em direção a outras linguagens – e os trabalhos dos artistas abordados, apontando-o como uma tendência característica da arte atual. Exatamente por isso, abordo a Impressão a partir de um conceito ampliado, a exemplo do que fez Krauss – dentro de um “campo ampliado” – em relação à escultura americana nos anos 1970.

De maneira análoga, ocorre algo semelhante com todas as obras escolhidas para constituir o *corpus* desta dissertação. São obras que possuem, na sua elaboração, procedimentos de *Impressão* associados a outras linguagens. Esse

fato, por si só, justifica a presença dessas obras como possíveis interlocutoras, já que elas dialogam com questões pertinentes ao meu trabalho. Cada uma delas, individualmente, proporciona uma questão de ordem processual ou conceitual que dialoga com o meu trabalho, sendo que tal aproximação não se restringe a aspectos formais.

Escolhi, portanto, para esta dissertação, examinar uma obra específica de cada um destes artistas: Jean Dubuffet – “*Empreintes*” (monotipias), Robert Rauschenberg – “*Booster*” (1967), Luciano Fabro – “*Sísifo*” (1994) e Giuseppe Penone – “*Pálpebras*” (1978).

Todas essas obras são particularmente significativas para mim, por terem sido produzidas a partir de procedimentos de Impressão, e constituem-se, individual ou coletivamente, como minhas potenciais interlocutoras, ao dialogarem com questões presentes no meu trabalho e com questões pertinentes ao emprego da Impressão. Dentro desse campo destaca-se, de forma especial, a gravura.

Ao analisar essas produções, foi possível avaliar as contribuições desses artistas para o entendimento do meu trabalho, sendo que cada uma das obras contribuiu de maneira particularizada para tal.

As epígrafes de Walter Benjamin e Didi-Huberman, inseridas no início do capítulo 4, “Impressão como ponto de partida: inscrição do sujeito – inscrição pela arte”, têm como objetivo inaugurar e pontuar algumas das questões que serão tratadas nesta dissertação. Elas estão diretamente relacionadas com os aspectos conceituais da Impressão: memória, origem, autenticidade, cópia única, multiplicidade, semelhança, dessemelhança, contato, distância, enfim, imagem dialética. Elas me auxiliam também na compreensão do meu trabalho.

Lendo o texto de Jean Dubuffet, “*Empreintes*”, de 1957<sup>15</sup>, e pesquisando sobre a sua produção, pude identificar na sua prática com as *empreintes* ou ‘monotipias’, algo similar à minha prática de trabalho como artista e como educadora.

Estabeleço uma ligação mais imediata com a produção gráfica de Robert Rauschenberg, no que diz respeito à apropriação de imagens (fotográficas) atuando como fenômeno intertextual. A gravura e, em especial, a serigrafia, são procedimentos muito utilizados por mim como forma de expressão, assim como a apropriação de imagens como recurso plástico. Tal como Rauschenberg, em alguns momentos, tenho trabalhado, nos últimos anos, com cópias únicas.

Ao pesquisar sobre a produção de Luciano Fabro, especialmente sobre sua obra “*Sísifo*”, pude constatar a existência de uma identificação quanto ao uso e emprego dos materiais – mais precisamente, uma possível aproximação com a arte povera – e a prática freqüente de coletar e incorporar material orgânico nos meus primeiros trabalhos, realizados entre 1977-1982 (período coletor). “*Sísifo*” (1994) possibilitou-me, ainda, pensar sobre os meios de reprodução utilizados pelo homem no decorrer dos tempos, sobre a eficácia no tocante à reprodutibilidade da imagem e sobre o papel que o artista desempenha na história como produtor de conhecimento.

Atualmente, tenho me identificado com algumas das práticas de impressão utilizadas por Giuseppe Penone, a partir da década de 1970. Destaco, entre elas, o *frottage*, um procedimento arcaico que Penone utiliza associado à projeção de slides e ao desenho para criar suas ações ou ambientes. Assim como ele, tenho utilizado o *frottage* na elaboração dos meus trabalhos atuais. Enquanto Penone utiliza o próprio corpo como matriz de seus *frottages*, tenho utilizado como

---

<sup>15</sup> DUBUFFET, 1988.

matriz diferentes superfícies já impressas pelo homem ou não. Tanto nos trabalhos de Penone quanto nos meus, a 'memória' é um fator importante.

Não somente a técnica, mas, também, a possibilidade do emprego do corpo como matriz, tem me interessado muito. Tenho como projeto desenvolver uma série de trabalhos utilizando o meu corpo como matriz. Nesse sentido, o trabalho de Penone auxilia-me a pensar sobre tal projeto e a desenvolvê-lo.

### 3 IMPRESSÃO: UMA ABORDAGEM SOBRE ESSE CONCEITO

Todo mundo sabe o que é uma impressão, todo mundo sabe fazê-la. Todo mundo, um dia ou outro, já fez uma, mesmo marcando seus passos na areia da praia, ou manchando seus dedos de tinta ou em *frottages* de moedas sobre uma folha de papel<sup>16</sup>.

Partindo dessa reflexão de Didi-Huberman, penso, em um primeiro momento, que o ato de fazer uma impressão seja algo realmente muito simples. Basta imaginarmos sobre a possibilidade do corpo que caminha sobre a areia, do gesto muitas vezes ingênuo de nossos dedos, sujos de tinta, percorrendo uma folha de papel ou mesmo um tecido. Esses gestos corriqueiros, que muitas vezes nem percebemos, registram, e revelam, o peso do nosso corpo sobre a areia molhada, ou a pressão de nossas mãos sobre o papel.

O que, em um primeiro momento, parece tão corriqueiro e simples, revela o encontro do nosso corpo com uma superfície, isto é, com uma matéria, devolvendo a nós e ao outro a marca de nossa individualidade, de nossa existência. Mas, ao mesmo tempo, essa marca, essa impressão presentifica a ausência de quem a fez.

A Impressão vista sob o prisma da presença e da ausência, já não se apresenta assim tão simples como antes, pois lida com o tempo e com o espaço, contendo em si uma decalagem. Nunca é o instante já da experiência, mas sempre o instante posterior a ela: o pé já se levantou da areia, a mão já passou pelo papel. Deixa o registro espaço-temporal, a marca e o instante da experiência vivida. Encontram-se nessa condição – presença-ausência – a eficácia e a fragilidade da impressão, aquilo que Didi-Huberman nomeou como “função crítica ou ‘sintomática’”,

---

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, 1997, p.9.

da impressão”. Exatamente porque o “jogo do contato e do afastamento” nos deixa a aderência de sua procedência, é que esse registro nos toca e nos perturba<sup>17</sup>, pois:

[...] cada impressão libera uma espécie paradoxal de eficiência ou magia: magia que seria aquela singular, como uma tomada do corporal, e universalizante, como reprodução serial; a que produz semelhanças extremas que não são mimesis mas duplicação; ou ainda a de produzir semelhanças, como negativos, contraformas, dessemelhanças<sup>18</sup>.

Ele nos perturba porque os resultados obtidos na Impressão, contraformas, formas em negativo, dessemelhanças ou “semelhança-sintoma” contrariam os modelos de representação calcados na semelhança, isto é, no modelo humanista-vasariano<sup>19</sup>, ao contrário eles se formam, a partir de matérias pré-existentes.

Ao mesmo tempo, essas impressões provocam um “sintoma-tempo”, que seria o encontro de dois momentos temporais distintos: aquele do fazer da obra pelo artista, e aquele em que o espectador está diante dela já concluída. Constituiriam, assim, uma “imagem dialética” que, para Walter Benjamin, seria a imagem onde “o Outrora reencontra o Agora em um momento de luz”<sup>20</sup>. Seriam imagens depositárias de uma aderência presentificada pelo afastamento no ato de sua criação, mas sempre representificada em um outro momento, momento este sempre em atraso em relação àquele de sua criação. São imagens que produzem uma ambigüidade. Exatamente porque são condensadas, colocando em ‘crise’ a temporalidade da obra, requisitam da memória um trabalho de síntese e ao mesmo tempo de crítica,

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, 1997, p.181.

<sup>18</sup> FRANCA, 2000, p.3.

<sup>19</sup> Vasari foi o primeiro a sistematizar, no século XVI, o conceito de “moderno”, cujos valores foram estabelecidos segundo ideais humanistas. Nessa teoria clássica, toda forma de representação deve se originar no espírito do artista – *idea*, *invenzione* e *disegno* – e não a partir de uma matéria já existente, como ocorre na impressão “de matéria a matéria” ( este assunto será retomado na Conclusão p.132). Cf. FRANCA, 2000, p.11.

pois, mesmo fragmentadas de seu passado, de sua origem<sup>21</sup>, essas imagens nos devolvem ao tempo presente, reafirmando que "é no presente que se polariza o acontecimento em história anterior e história posterior"<sup>22</sup>. O Outrora e o Agora estabelecem-se como uma constelação, como uma relação dialética.

Esse "sintoma-tempo" pode ser identificado tanto em relação ao contexto da história da arte quanto em relação ao contexto individual da obra. No que diz respeito à história da arte, seriam aquelas obras que, mesmo tendo sido criadas numa determinada época, só viriam a ser legitimadas pela história da arte, posteriormente<sup>23</sup>. Na esfera individual da obra, o "sintoma-tempo" seria deflagrado no ato de sua fruição pelo espectador, ao confluir o tempo da criação da obra e o tempo do espectador. Mas nessas duas situações, o "sintoma-tempo" perturba o pensamento, fazendo com que busquemos compreendê-lo, a partir daquilo que nos toca e nos perturba, exatamente naquilo que constitui seu "sintoma".

Decifrar esse "sintoma" seria, portanto, estabelecer uma relação com a obra, buscando compreendê-la. Existem várias maneiras de abordá-la, e cada um o faz a partir da sua vivência, do seu ponto de vista. Dentre os diversos pontos de vista existentes, acredito na eficácia daquele que busca uma aproximação com a obra, confrontando-a sem pressa, como fazem o pré-historiador e o iconólogo: "com um olhar mais desorientante, com um ponto de vista iconológico".<sup>24</sup> Diferentemente

---

<sup>20</sup> BENJAMIN, 1993, p. 478-479.

<sup>21</sup> Benjamin concebe a 'origem' como uma categoria inteiramente histórica, não vinculada às gêneses das coisas. Também não a considera um conceito, mas sim, um paradigma histórico, que surge diante de nós como um sintoma. Ver DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.169-171 e BENJAMIN, 1984, p. 67-68.

<sup>22</sup> Cf. BENJAMIN, 1993, p. 479-488.

<sup>23</sup> Essa situação ocorre, de forma geral, por falta de dados históricos, sendo necessário portanto, para uma 'legitimação', levar a história até o ponto por ela desconhecido. Exemplo disso é o que ocorreu em 1915 com a escultura africana quando Carl Einstein provocou o seu nascimento como objeto novo na história da arte, exatamente no momento anacrônico que constituía o valor cubista.

<sup>24</sup> *Ichnologie*, iconologia ou ciência das impressões, faz parte dos estudos paleontológicos e pré-históricos desde o início do séc. XIX. Cf. DIDI-HUBERMAN, 1997, p.187-189.



do historiador e do crítico da arte, o iconólogo busca pistas a partir do local onde a obra se dá, trazendo novas contribuições na percepção das formas visuais em geral:

[...] o iconólogo jamais questiona o que ele vê como a consequência intangível de alguma operação única, voluntária e ideal. Ele é obrigado a reconhecer a complexidade das formas, obrigado a saber que *as formas são os processos* e não somente o resultado de processos, que esses processos, propriamente ditos, não têm fim, que a imagem atualmente vista não é apenas o “presente anacrônico” de um jogo ininterrupto de deformações, de alterações, de apagamentos e de “voltas” de toda sorte. De outra forma, o iconólogo não tem qualquer necessidade de questionar o que ele olha como a “iconografia” de um conteúdo de expressão de um desejo mimético. A semelhança dada em cada impressão é de uma outra ordem; nela, nada pode ser desintrincado das formas da matéria, por exemplo. Pois, aqui, *as formas são os substratos* ou, de preferência, o processo dialético das modificações dos substratos por um gesto qualquer. O iconólogo, enfim, não tem a ingenuidade de situar o que ele vê como um ponto único, intangível, da história. É obrigado por seu material a reconhecer a complexidade do tempo da obra nas coisas visuais. [...] Sabe pois que as formas são os tempos em obra, os tempos contraditórios intrincados na mesma imagem<sup>25</sup>.

O olhar do artista aproxima-se do olhar do iconólogo, exatamente porque o artista se confronta com o material, com a matéria na qual estará colocando seu gesto. O artista tem, como o iconólogo, “conhecimento do terreno”, estabelecendo relações de aproximação tão estreitas com o material, que uma impregnação se estabelece entre o artista e a matéria. Conseqüentemente, a obra resultante testemunha essa inter-relação.

Sabe-se que, as formas, são processos dialéticos das modificações dos “substratos” pela ação dos gestos, e, destes, pelo caráter plástico dos “substratos”. Sabe-se, também, que a obra (a impressão) retém em si o tempo dos gestos, o tempo da matéria, e que existem, ainda, o tempo da obra e o tempo do espectador – sob o ponto de vista do historiador de arte ou individualmente, como fruidor –, sendo

---

<sup>25</sup> DIDI-HUBERMAN, 1997, p.190.

este último imprescindível para a sua apreensão e veiculação. Tal como o iconólogo, sabe-se, então, da coexistência desse emaranhado de ‘tempos’ nas imagens resultantes dos gestos.

### **3.1 Impressão como gesto: processo e paradigma**

Impressão, marca, registro, sinal, todas essas palavras servem para designar o produto resultante do gesto natural do homem de se fazer presente e de se individualizar. O ato de gravar e imprimir constitui uma atitude do homem frente à vida.

Foi a partir da observação do seu entorno que o homem soube identificar nas pegadas sobre o solo – suas, de seus semelhantes ou mesmo nas de animais – a possibilidade de compreendê-las e transformá-las em procedimentos técnicos capazes de gerar imagens e de reproduzi-las.

André Leroi-Gourhan desenvolveu a noção de “cadeia operatória”, partindo do contexto antropológico do processo de humanização pelo viés da memória técnica. Essa “cadeia operatória” consistia num sistema dinâmico de coesão entre matéria, ferramenta, gesto, memória e linguagem. Para ele, esses ingredientes seriam indispensáveis para se definir uma espécie como “humana”.

Não existe humanidade sem técnica, nem técnica sem memória, nem memória sem linguagem, nem ferramenta sem gesto, nem gesto sem uma relação do corpo com a matéria. A impressão designa, sem dúvida, uma dessas possíveis “cadeias operatórias.”<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> LEROI-GOURHAN, André *Apud* DIDI-HUBERMAN, p.27.

Leroi-Gourhan considerava a técnica como uma fundamental “particularidade zoológica do homem”<sup>27</sup> ligada à mão, à conquista da verticalização e não à inteligência propriamente dita. O gesto sobre a matéria possibilitou a criação, a forma, a dimensão estética que faltava ao homem no seu processo de humanização. Portanto, técnica, linguagem e estética formariam, para Leroi-Gourhan, os três aspectos do mesmo fenômeno de humanização.

Potencializando as técnicas de impressão a partir do seu cotidiano, o homem fez com que a Impressão se constituísse em uma das mais antigas formas de representação plástica de que se tem conhecimento.

Ampliando o conceito de Impressão e pesquisando seus desdobramentos dentro da Arte Moderna e Contemporânea, Didi-Huberman leva-nos a refletir sobre três aspectos: primeiro, sobre sua dimensão heurística – “como isto é feito?” –, sobre os possíveis resultados e comportamentos que tal “fazer” implicaria; segundo, sobre “o que isso significa”, ou seja, indagando através da reflexão e da observação sobre questões de ordem mais interpretativa; e, por último, sobre “o que isto vale” ou, mais precisamente, sobre questões onde entraria o julgamento. Afirma, ainda, que a impressão é um gesto técnico, um processo do tempo e da memória. Por isso, não podemos afirmar que a impressão como técnica seja apenas consequência do progresso, pois ela olha em todos os sentidos do tempo. Tal característica ou ‘abertura’ possibilita reunir, em uma mesma obra, procedimentos rudimentares de impressão, tais como *frottages* ou mesmo as marcas do corpo deixadas sobre vários suportes, com procedimentos de impressão de última geração, utilizando tecnologia de “ponta”, reafirmando assim seu anacronismo. Em decorrência de tal especificidade, Didi-Huberman sugere que a primeira exigência para se pensar a

---

<sup>27</sup> LEROI-GOURHAN, André *Apud* DIDI-HUBERMAN, 1997, p.29.

questão da Impressão seria transitar pelos “dois painéis do tempo, reconhecendo seu aspecto “anacrônico”<sup>28</sup>.

As impressões produzidas pelos artistas contemporâneos não são nem particularmente arquetípicas nem particularmente pós-modernas. É preciso que compreendamos de que maneira, deslocando a noção usual de estilo, deslocando os recortes cronológicos espontâneos, elas formam um anacronismo fundamental, que impõe o reconhecimento dos limites históricos geralmente em uso, para falar das coisas ou sobre as coisas artísticas<sup>29</sup>.

Fala-se em limites, porque não existe uma história concreta e teórica de sua prática; ela se confunde com a história dos meios de reprodução da imagem, da escrita e da gravura, e não, com a história da arte.

É preciso compreender que os ‘limites’ traduzem a rejeição da Impressão pelo humanismo vasariano, pois a Impressão contrariava os ideais ‘modernos’ de sua teoria. A forma obtida na Impressão, segundo Didi-Huberman, “exclui toda distância ao seu referencial, pois ela necessita aderir para acontecer, para operar”, enquanto que a forma obtida na teoria humanista se “forma no espírito do artista”<sup>30</sup>.

Para Vasari, existiam dois tipos de procedimentos técnicos: os procedimentos de imitação e os procedimentos de reprodução. Os procedimentos de *imitazione-invenzione*, sintetizavam todo o “metier” do artista e estariam ligados às artes liberais, que garantem a autenticidade, a unicidade de caráter estético. Negando a *imitazione-invenzione* e identificando-se como os procedimentos de reprodução, a Impressão estaria fora do “saber” e do “metier” artístico. Constituir-se-

<sup>28</sup> A palavra ‘anacrônico’ tem muitos significados: **1** - que apresenta anacronismo, que contraria a cronologia; **2** - que está em desacordo com os usos e costumes de uma época; **3** - contrário ao que é moderno, retrógrado (HOUAISS, 2001, p.189). Todas essas definições traduzem bem o sentido do termo empregado por Didi-Huberman. Mas, ‘contrário ao que é moderno’ dimensiona melhor o sentido da recusa da Impressão pela crítica de arte, no século XVI, como algo pertencente à história da arte. Ver FRANCA, 2000, p.3.

<sup>29</sup> FRANCA, 2000, p.2.

<sup>30</sup> FRANCA, 2000, p.3.

ia, então, como arte mecânica, ao lado da reprodução, da multiplicação, do caráter não estético. Assim, as técnicas de Impressão foram remetidas à esfera da reprodução não artística, da não invenção artesanal<sup>31</sup>.

Eram exatamente estas algumas das questões que faziam parte do debate acadêmico do século XVI – período em que se criaram a disciplina ‘História da Arte’ e as academias de ‘Belas Artes’. Compreendê-las torna-se necessário para entender o caráter anacrônico da Impressão, que não significa uma negação da história, mas que, ao contrário, acusa a ausência de uma história própria, exatamente por não ter sido legitimada por esta.

Ao subverter as noções de autenticidade e unicidade da obra, a Impressão separa o objeto reproduzido da ‘tradição’. A esse respeito Benjamin esclarece que, “multiplicando as cópias, ela transforma o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas”<sup>32</sup>. Nessas condições, o que se destrói é a “aura” da obra – “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”<sup>33</sup>. Benjamin aproxima, assim, a noção de “aura” à noção de “valor de culto” da obra de arte.

A origem diversificada da Impressão contribuiu para que ela fosse aplicável a campos materiais e técnicos extremamente variados.

---

<sup>31</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 1997, p.21.

<sup>32</sup> BENJAMIN, 1969, p.64.

<sup>33</sup> BENJAMIN, 1969, p.65.

### 3.2 Impressão como conceito: o signo, o traço, a imagem, a semelhança e a genealogia

Na medida em que foi incorporada pela arte ao longo do tempo, a impressão serviu como referência e “modelo a muitos pensamentos abstratos e noções fundamentais, como as do signo, do traço, da imagem, da semelhança e da genealogia”<sup>34</sup>, possibilitando novas formas de se abordar a criação plástica.

Artistas como Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Giuseppe Penone, Alain Fleischer e Charles Ross, dentre muitos outros, trabalharam em suas obras com procedimentos de impressão, contribuindo para o alargamento e ampliação desse conceito.

Outro fator importante a considerar foi a constituição da fotografia como uma categoria epistêmica, favorecendo e influenciando os outros meios de expressão artística que a ela se seguiram a partir do século XX. Philippe Dubois analisa essa questão:

[...] uma evolução rumo a uma radicalização da lógica indiciária, como se a fotografia, passado o tempo de sua instalação e de sua generalização, uma vez bem enraizada a lógica profunda e “latente” que a definia, começasse a “revelar”, a impregnar, a alimentar os artistas, explicitamente ou não, a ponto de favorecer finalmente uma espécie de renovação e de relançamento das outras práticas artísticas<sup>35</sup>.

Também foi de fundamental importância o papel que Marcel Duchamp desempenhou, como estímulo a todas as experimentações e pesquisas de novas linguagens que se sucederam à sua obra. Portanto, esses dois fatores – a fotografia

---

<sup>34</sup> FRANCA, 2000, p. 3

<sup>35</sup> DUBOIS, 1993, p.112.

e Marcel Duchamp – tornaram-se pontos de partida e de referência para se pensar a arte contemporânea, sinalizando essa mudança ainda em curso na contemporaneidade.

O uso da fotografia, como processo de impressão e como gravação fotográfica, trouxe novas contribuições para a visão do mundo “real”, influenciando particularmente a reabilitação da gravura como meio expressivo. Vários procedimentos de impressão passaram a ser utilizados, individual ou conjuntamente, numa mesma obra – fotografia, *frottage*, monotipia, carimbos, marcas deixadas pelo corpo, tecidos amassados e endurecidos e manchas duplicadas – ou mesmo integrados às técnicas tradicionais, eliminando assim, progressivamente, as fronteiras entre os diversos procedimentos técnicos. Reunidas em um único suporte, essas múltiplas experiências e linguagens artísticas começaram a se incorporar às novas mídias, principalmente ao vídeo e ao computador.

Acredito ser pertinente pensar a Impressão a partir de um “campo ampliado”, já que a própria abordagem e uso de seus procedimentos pelos artistas modernos e contemporâneos, têm testemunhado favoravelmente nessa direção, comprovando a eficácia de sua prática e emprego.

Associo e considero relevante pontuar, que é exatamente o aspecto de “abertura” de seu emprego e de seu anacronismo frente à história da arte – da ausência de um estatuto próprio –, que me leva a acreditar que, desde os seus primórdios, a Impressão naturalmente se estruturou dentro de um “campo ampliado”, nômade, sem fronteiras.

Se analisarmos as questões que levaram Rosalind Krauss a pensar a respeito da “escultura no campo ampliado”, poderemos constatar que foi a partir do final do século XIX, com Rodin, que um novo pensamento sobre a escultura se

iniciou. Os artistas modernistas que o seguiram, buscaram novos parâmetros, no que diz respeito à significação e à função da escultura, tornando-as “essencialmente nômades”, sem fronteiras. Essa ruptura histórica com o estatuto da escultura possibilitou aos artistas conquistar a sua autonomia, através da “representação dos seus próprios materiais ou por seu processo de construção”<sup>36</sup>. Avançando na pós-modernidade,

[...] esse campo fornece, conjuntamente, uma estrutura alargada onde o artista pode ocupar e explorar as diferentes articulações e uma organização de trabalho que não é mais ditada pelas propriedades de um meio dado. [...] apresenta-se claramente que a lógica do espaço e da prática pós-moderna não mais induz para a definição de um meio dado em função do material ou da percepção do material. Ela se organiza, ao contrário, pondo em jogo os termos percebidos como opostos no interior de uma situação cultural determinada<sup>37</sup>.

O que diferencia a Impressão da escultura, nesse caso, é o fato de ela não estar inserida na história da arte e, conseqüentemente, não ter um estatuto próprio. Ao mesmo tempo, estabelece-se entre elas uma aproximação, na medida em que a escultura efetiva a ruptura com o seu estatuto, passando assim a ser pensada dentro de um “campo ampliado”, alargando suas fronteiras.

Pude observar que muitos artistas modernos e contemporâneos, que utilizam ou utilizaram procedimentos de impressão em suas obras, fazem-no ou fizeram-no dentro de um “campo ampliado” ou a partir do seu poder de “abertura”. Muitos deles, dentre eles Duchamp, investigaram e debateram em suas obras as questões sobre a originalidade, a autenticidade e a reprodutibilidade, através daquilo que a impressão traz como resultado de suas experiências ao reproduzir, alterar ou

<sup>36</sup> Cf. KRAUSS, Rosalind. 1993, p.116.

<sup>37</sup> Cf. KRAUSS, Rosalind. 1993, p.126.



mesmo desconstruir tudo o que ela toca: por desdobramento, redobramentos ou inversão<sup>38</sup>.

Benjamin foi um dos autores que mais se preocupou com as questões relacionadas às técnicas de reprodução de obras de arte, e com o que elas poderiam acarretar em termos de modificações em relação à “velha indústria do belo”, como diria Paul Valéry<sup>39</sup>. Em seu texto “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”<sup>40</sup>, Benjamin introduz novas noções na teoria da arte, noções estas “utilizáveis no sentido de formular as exigências revolucionárias dentro da política da arte”<sup>41</sup>. Dentre elas, talvez seja a noção de ‘autenticidade’ a que mais tenha causado polêmica e, por isso mesmo, a que mais tenha contribuído para estabelecer novos parâmetros entre a originalidade e a reprodutibilidade de uma obra, pois, para ele, “o que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material, até seu poder de testemunho histórico”<sup>42</sup>. Nessas condições, a autenticidade de uma reprodução, seja ela técnica ou não, fica abalada exatamente porque lhe falta o testemunho da duração, isto é, da materialidade da obra. Conseqüentemente, falta-lhe também o testemunho histórico, “a própria autoridade da coisa”<sup>43</sup>, desvalorizando-se assim o *hic et nunc* da obra de arte, o seu peso de tradição.

---

<sup>38</sup> Cf. FRANCA, 2000, p.16-20.

<sup>39</sup> VALÉRY, Paul. Apud, BENJAMIN, Walter. In: *Grünnewald, José Lino*, 1969, p.58.

<sup>40</sup> Existem duas versões publicadas e traduzidas desse texto. A primeira versão, escrita em 1935-1936, foi traduzida por Sérgio Paulo Rouanet e incluída na publicação *Obras escolhidas* (BENJAMIN, 1986a, v.1), sob o título de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A segunda versão, que Benjamin começou a escrever em 1936, publicando-a em 1955, foi traduzida por José Lino Grünnewald e aparece em *A idéia do cinema* (GRÜNNEWALD, 1969) e na coleção *Os Pensadores*, da Abril Cultural, sob o título “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”.

<sup>41</sup> BENJAMIN, 1969. p.60.

<sup>42</sup> BENJAMIN, 1969. p.62-63.

<sup>43</sup> BENJAMIN, 1969. p.62-63.

Dentro da flexibilidade que a prática da Impressão proporciona, escolhi certas obras, de alguns artistas, para pensá-las a partir de um “campo ampliado” ou do seu poder de “abertura”. Enfocando algumas de suas características próprias – originalidade, autenticidade, reprodutibilidade – ou partindo dos resultados de suas experiências de reproduzir, alterar e desconstruir, estabeleci um diálogo entre as questões pertinentes à impressão e aquelas de campos de conhecimento afins ou interdisciplinares, segundo me apontavam as próprias obras analisadas.

### 3. 3 Metodologia

A metodologia utilizada nesta dissertação, será desenvolvida a partir das luzes emitidas por Didi-Huberman sobre Walter Benjamin, ao investigar o paradigma da “Impressão” e as noções de “aura”, “imagem-sintoma” e “imagem-dialética”.

Como uma das principais referências teóricas, destaco o conceito de Impressão a partir das novas perspectivas que Didi-Huberman desenvolve no catálogo “*L’Empreinte*”<sup>44</sup>, visto que o autor amplia esse conceito.

O texto “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”<sup>45</sup>, de Walter Benjamin, foi também uma importante referência, por permitir uma reflexão

---

<sup>44</sup> DIDI-HUBERMAN, 1997. Esse catálogo foi organizado para a exposição *L’Empreinte*, ocorrida de 19 de fevereiro a 19 maio de 1997, no Centre George Pompidou, em Paris. Organizada por Didi-Huberman, essa exposição teve como enfoque a Impressão e foi dividida em três eixos maiores: “Contatos da Matéria” (seriam os vários procedimentos de impressão, como a modelagem, o decalque, o fotograma, o selo, a fricção); “Contatos da Carne” (seriam formas de impressão em que partes do corpo são utilizadas como matriz – mãos, pés, rostos etc.); “Contatos do Desaparecimento” (tentativas de moldar coisas impalpáveis, como o sopro, a poeira, os ruídos e o tempo). Devido à grande importância desse material para a pesquisa sobre Impressão, serão disponibilizadas duas cópias do original (em francês) para as bibliotecas da Escola de Belas Artes da UFMG e da Escola Guignard da UEMG.

<sup>45</sup> BENJAMIN, 1969.

sobre o caráter anacrônico da Impressão e também sobre a questão da reprodutibilidade técnica da imagem.

Os conceitos de aura, imagem-sintoma e imagem dialética, de Walter Benjamin, serão abordados por meio da leitura que Didi-Huberman fez desse autor. Esses conceitos favorecem o entendimento da arte contemporânea, contribuindo para o enriquecimento e atualização do conceito de Impressão.

Dois textos devem, ainda, aqui ser relacionados: o primeiro deles é “*Empreintes*”<sup>46</sup>, escrito, em 1957, pelo artista Jean Dubuffet. O segundo é o texto “Sobre a *frottage*”<sup>47</sup>, escrito por Max Ernst, em 1936. Em ambos, os artistas relatam suas experiências técnicas e criativas, falando de suas percepções sobre a Impressão.

A base desta pesquisa teve como ponto de partida o meu próprio trabalho como artista e como educadora. Foi a partir dessa vivência que escolhi o tema, assim como, também, estabeleci o *corpus* de obras que tangenciam questões que estão contidas em meu trabalho. O *corpus* foi composto de uma obra específica de cada um destes artistas: Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Luciano Fabro e Giuseppe Penone, com os quais dialogo.

Ao selecioná-las, parti de critérios definidos por um olhar de afinidades, sem que houvesse, contudo, uma preocupação histórico-cronológica evolutiva nessa seleção.

Busquei, em uma das reformulações de Benjamin a respeito da definição de “imagem dialética”, o direcionamento que estabeleci como modelo: um “entrelaçamento da forma produzida”, visto simultaneamente através do *corpus* de

---

<sup>46</sup> DUBUFFET, 1988.

<sup>47</sup> ERNST, 1988.

obras<sup>48</sup> selecionadas e “da forma compreendida, ou seja, ‘lida’ (não decifrada como tal, mas retrabalhada na escrita), uma forma compreendida numa escrita ela mesma ‘imagética’ (*bildlich*) – portadora e produtora de imagem, produtora e portadora de história”<sup>49</sup>.

Portanto, esta dissertação foi inspirada na possibilidade que a ‘imagem dialética’ proporciona de uma “legibilidade” da imagem, que se efetiva através de uma possível “leitura”<sup>50</sup>. Para selecionar as imagens, utilizei os seguintes critérios:

1. Imagens produzidas a partir de procedimentos de impressão;
2. Imagens particularmente significativas para mim;
3. Imagens portadoras de um “olhar crítico”, resultantes dos próprios gestos críticos de seus criadores, isto é, imagens nas quais os artistas antecipam o possível “olhar crítico” sobre suas criações, deixando “entrar a língua no tempo da imagem”<sup>51</sup>.

As obras foram analisadas levando-se em consideração aspectos de ordem geral, que foram depois particularizados. Inicialmente, o artista e seu trabalho foram situados dentro do contexto dos movimentos da história da arte, ou até mesmo extrapolando-o. Em seguida, enfoquei a obra a ser analisada, relatando suas características formais e processuais, o motivo da sua escolha e como ela aborda a Impressão (impressão por contato, por impregnação etc.).

---

<sup>48</sup> A partir deste momento essas duas palavras – imagem e obra – se equivalem, quando se referirem ao *corpus* de obras analisadas nesta dissertação.

<sup>49</sup> BENJAMIN, Walter *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.181.

<sup>50</sup> Didi-Huberman esclarece que Benjamin considerava a “imagem dialética” como “lugar por excelência onde se poderia considerar o que nos olha verdadeiramente no que vemos”. Acrescenta que a noção benjaminiana de ‘legibilidade’ “deve ser compreendida como um momento essencial da imagem mesma”, pois a “leitura” ou “olhar crítico” possibilita indicar sem explicar ou constituir através da linguagem a “conflagração temporal em obra, ainda ilegível”. A língua seria, portanto, o lugar de ligação entre palavra e imagem – para Benjamin, essa ligação é sempre dialética, inquieta, aberta, em suma, sem solução. Cf. BENJAMIN, Walter *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.169-184.

<sup>51</sup> BENJAMIN, Walter *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p.183.

Na medida em que cada uma dessas obras escolhidas foi analisada e que a aproximação entre a obra e o conceito de Impressão foi estabelecida, tornou-se possível traçar novas conexões com diferentes questões pertinentes à Impressão – como a história da Impressão, da gravura, da escrita – e com campos de conhecimento afins. Também outros campos de conhecimento interdisciplinares foram tangenciados em alguns momentos – como a filosofia, a antropologia, a iconologia, a psicanálise –, pois, segundo Paul Klee, “a obra é caminho dela mesma”, isto é, estabelece suas próprias ferramentas conceituais<sup>52</sup>. Conseqüentemente, cada uma das obras estudadas trouxe possíveis contribuições para o entendimento e a ampliação do conceito de impressão.

A fertilidade imaginativa de Jean Dubuffet proporcionou uma abertura quanto ao uso e emprego das técnicas de impressão direta (que não utilizam a intermediação da matriz) – *empreintes-monotipias* –, como formas de criações autônomas ou associadas a outras linguagens. A monotipia possibilita ainda uma série de abordagens pertinentes às questões da Impressão, permitindo explorar materiais de diversas naturezas e criando, assim, uma infinidade de possibilidades de impressão. Por esse motivo, achei que deveria focar o processo, e não, uma obra específica, como foi o procedimento adotado em relação aos outros artistas.

Robert Rauschenberg contribuiu, juntamente com os artistas de sua geração, para a revitalização da gravura, associando-a a outras linguagens e empregando novas tecnologias. Com Rauschenberg, a gravura passa a ser condutora e veículo de apropriação de imagens (fotográficas), atuando como fenômeno intertextual. Ao analisar “*Booster*”, foi possível pensar a gravura nos seus aspectos de ‘tradição’ e de ‘abertura’.

---

<sup>52</sup> Cf. REY, 1996, p.84-85.

O trabalho de Luciano Fabro, “Sísifo” (1994), possibilitou-me pensar sobre a impressão por impregnação e por contato, sobre os meios de reprodução utilizados pelo homem no decorrer dos tempos, sobre a sua eficácia no tocante à reprodutibilidade da imagem, e sobre o papel do artista na história como produtor de conhecimento. Mesmo sendo uma escultura, esse trabalho apresenta-se como um dispositivo completo de impressão, potencializando o conceito de impressão para além de suas fronteiras.

De todos os artistas escolhidos para constituir o *corpus* desta dissertação, talvez seja Giuseppe Penone aquele que mais tenha se debruçado sobre e investigado de maneira abrangente as questões relativas à Impressão. Escolhi seu trabalho “Pálpebras” (1978), realizado a partir de *frottages* de suas próprias pálpebras, que foram projetadas (slides) sobre tela branca e desenhadas por cima a carvão. Nesse trabalho, Penone utiliza procedimentos arcaicos (*frottage*) e tradicionais (desenho), associados a soluções técnicas contemporâneas (slides), para criar suas ações ou ambientes.

## 4 IMPRESSÃO COMO PONTO DE PARTIDA: Inscrição do sujeito - inscrição pela arte

A língua tem indicado de maneira inequivocamente explícita que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente, muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente<sup>53</sup>.

[...] o processo da impressão seria contato com a origem ou perda da origem? Ela manifestaria a autenticidade da presença (como processo de contato) ou, ao contrário, a perda da unicidade que leva sua possibilidade de reprodução? Produz ela o único ou o disseminado? O semelhante ou o dessemelhante? A identidade ou o identificável? A decisão ou o acaso? O desejo ou a morte? A forma ou o disforme? O mesmo ou o outro? O familiar ou o estranho? O contato ou a distância? Poderíamos dizer que a impressão é a imagem dialética, alguma coisa que nos fala tão bem do contato (o pé que afunda na areia) quanto da perda (a ausência do pé na impressão que ficou na areia)<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> BENJAMIN, 1995, p.239.

<sup>54</sup> FRANCA, 2000, p. 4.

Folheando o catálogo da exposição *L'Empreinte*<sup>55</sup>, organizado por Didi-Huberman, duas imagens seduziram-me especialmente. O que me chama a atenção nessas imagens é o que delas reaparece em forma de inscrição, de registro. Por essa razão, aqui se começa pelas imagens, e não, pelo conteúdo do catálogo.

Ambas são imagens de pegadas humanas, datadas em um espaço-tempo diferenciado. A primeira imagem revela-nos as pegadas deixadas por pés humanos pré-históricos na Caverna de Niaux, França (FIG. 20); e a segunda imagem refere-se às pegadas impressas sobre o chão da Galeria Victoria Miro, em Londres, pela artista Abigail Lane (FIG. 21).

Logo, uma linha de conexão se estabeleceu entre essas duas imagens, entre esses dois momentos significativos de nossa existência histórica. A primeira delas nos diz de um fato ontológico, de um marco da nossa evolução, de um gesto remoto da verticalização<sup>56</sup> do homem; a segunda nos diz de um acontecimento recente, que se inscreve em uma outra ordem.

#### 4.1 Pegadas do autor/espectador

A gravação não foi um gesto do acaso. O homem sempre conviveu com a sua própria marca. Ao caminhar, o homem registra o seu caminho. Nenhum passo é perdido ou despido de significado. Por onde passa o homem deixa o seu rastro. Este é o sinal do seu peso e da rapidez do seu andar, a gravação da forma do seu pé<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> DIDI-HUBERMAN, 1997.

<sup>56</sup> Segundo LOMMEL (1979, p.14), foi no Período Pleistoceno (paleolítico inferior – desde aproximadamente dois milhões de anos até 30.000 a.C.) que o homem evoluiu para como o conhecemos hoje.

<sup>57</sup> ARTISTAS GRAVADORES DO BRASIL, 1984, p.7.



Registros de pegadas humanas, essas imagens se dão, em suas origens a partir de procedimentos diferenciados. A primeira imagem – moldagem em relevo – é resultante da moldagem dos baixos relevos provocados pela solidificação do contato dos pés nus de homens pré-históricos sobre o solo úmido da caverna de Niaux (França) (FIG. 20), fato este ocorrido aproximadamente entre 30.000 e 10.000 a.C. Não podemos precisar a intencionalidade de quem fez tal gesto e muito menos sua possível identidade. A segunda imagem (FIG. 21), inversamente, nos diz de um ato consciente de quem o fez e do qual conhecemos a procedência. Esse gesto não se deu em uma caverna ou em um ‘lugar qualquer’; ele se deu sobre o chão de uma galeria de arte londrina, em 1992. Não são os pés nus da artista que pisam o chão da Galeria, mas sim, grossos tamancos em borracha<sup>58</sup> que, ao serem utilizados pela própria artista ou pelos espectadores, deixam, ao tocarem a superfície do piso, sob os passos de quem os calça, as marcas planas de pés nus, ali reveladas pelo preto da tinta dos tamancos-carimbos.

Conscientes ou não, essas imagens revelam gestos que nos falam de um sujeito, gestos de inscrição-impressão, em um espaço-tempo dado. Comungo com as idéias de Lúcia Castello Branco, a respeito da noção de temporalidade desenvolvida por Bachelard:

O que há de interessante no pensamento de Bachelard, o que o distingue fundamentalmente das teorias bergsonianas e o inscreve numa vertente do pensamento moderno é a inserção do sujeito (como ser da linguagem) na percepção, na construção da temporalidade. Para o autor, o tempo não é apenas essa dimensão anterior e exterior ao sujeito, mas também o resultado da maneira como ele aí se inscreve, como ele dinamiza essa dimensão<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Os tamancos possuem grossas solas em borracha que reproduzem a impressão de pés nus. Ao todo foram editados 20 exemplares; cada par porta a impressão dos pés de pessoas diferentes (no exemplo exposto, são os da artista). Ver DIDI-HUBERMAN, 1997, p.264-265.

<sup>59</sup> BRANCO, 1994, p. 28-29.

Ainda que não possamos afirmar a existência de um sujeito no caso do primeiro exemplo, ali presenciamos um gesto primordial, inaugural, que o distinguirá de todas as outras espécies animais – a possibilidade de andar com a coluna ereta e o desenvolvimento da capacidade reflexiva necessária à sua sobrevivência<sup>60</sup>. Trata-se de um gesto impressivo que, ao mesmo tempo, grava, fixa e, ao ser tocado pelo nosso olhar<sup>61</sup>, nos comove, presentificando, à maneira de Benjamin, a possibilidade de vislumbrar uma “imagem dialética”. Impressão de algo já impresso pelo tempo, essa imagem nos traz a memória/tempo deste acontecimento primevo: o pé que sobre o chão inscreve a humanização do homem, o devir do sujeito.

De maneira precisa, o segundo exemplo confirma a possibilidade da inscrição do sujeito no tempo e no espaço; essas imagens – registros da instalação fotográfica *Making History* (Fazendo História) (FIG.22), proposta por Abigail Lane para a Galeria Victoria Miro, em Londres, em 1992 – mostram os tamancos-carimbos “em ação”, isto é, deixando nos passos da pessoa que os porta as impressões de pés nus.

Aqui, a artista inscreve-se e, ao fazê-lo, compartilha com o *outro*, proporcionando-lhe a possibilidade da sua própria inscrição, que se efetiva no momento em que este coloca “em ação” os tamancos-carimbos, mesmo que originalmente não sejam suas as marcas deixadas – pois estas são as impressões dos pés da artista ou mesmo as de outras pessoas por ela anteriormente selecionadas. A respeito dessa capacidade específica da arte de realizar “reversão e reconversão”, Merleau-Ponty diz:

---

<sup>60</sup> As circunstâncias em que viviam os homens primitivos – dependentes do meio ambiente natural e mais fracos do que as suas presas – fizeram com que eles desenvolvessem uma atitude mental específica que os compensava através da criação de um senso de superioridade, definido por LOMMEL (1979, p.16) como sendo “artificialmente induzido por uma exacerbação do ego”.

<sup>61</sup> MERLEAU-PONTY, 2000.

Há um círculo do palpado e do palpante, o palpado apreende o palpante; há um círculo do visível e do vidente, o vidente não existe sem existência visível; há até mesmo inscrição do palpante no visível, do vidente no tangível e reciprocamente; há, enfim, propagação dessas trocas para todos os corpos do mesmo tipo e do mesmo estilo que vejo e toco – e isso pela fundamental fissão ou segregação do “sentiente” e do sensível, que, lateralmente, faz os órgãos de meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro<sup>62</sup>.

Edificando-se através da visibilidade, a arte faz-se também “superfície de uma profundidade inesgotável”<sup>63</sup>; torna-se, portanto, abertura a outras visões além daquela que a produziu, isto é, além da visão do artista-produtor, ela permite ao *outro* co-participar da criação-inscrição. O trabalho de Abigail Lane ainda proporciona ao *outro* co-participar de um “acontecimento de natureza espacial”<sup>64</sup>. Ao olharmos essas imagens, tornamo-nos co-produtores, inscrevemo-nos; “doravante somos”, segundo Merleau-Ponty, “plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos”<sup>65</sup>.

Movimento, tato, visão aplicam-se, a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontam à fonte, e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> MERLEAU PONTY, 2000, p.139.

<sup>63</sup> MERLEAU PONTY, 2000, p.139.

<sup>64</sup> Para ARNHEIN (*apud* AUMONT, 1993, p.247), acontecimento é a unidade fundamental da nossa percepção (inclusive visual) da realidade; para ele, “um acontecimento terá dimensão espacial se sua percepção exigir apreensão de um conjunto”. Neste caso específico, essa possibilidade efetiva-se no momento em que o *outro* coloca ‘em ação’ os tamancos-carimbos, percorrendo assim o espaço da galeria.

<sup>65</sup> MERLEAU PONTY, 2000, p.140.

<sup>66</sup> MERLEAU PONTY, 2000, p.139.

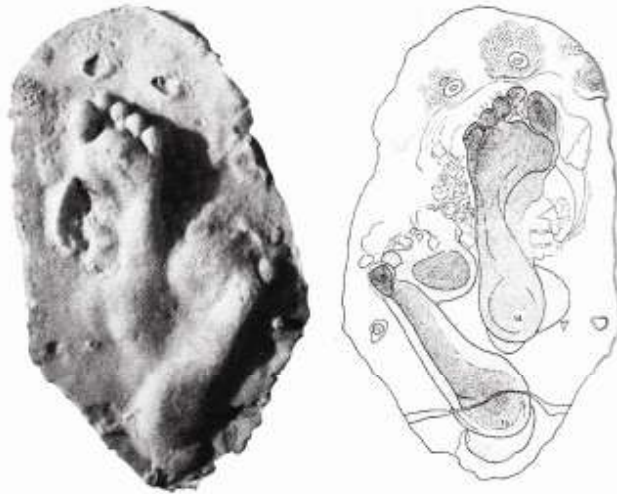


Figura 20: *Impressão de pés humanos pré-históricos - Caverna de Niaux - França.*  
 (molde em relevo)  
 Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1997, p.166.



Figura 21: *Making history* (1992) ABIGAIL LANE  
 (laminco em borracha)  
 Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1997, p.254.



Figure 22: *Making history* (1992) ABIGAIL LANE  
(lamarca em borracha)  
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1997, p.264.

## 4.2 Do xamã ao artista, da gruta à galeria: a impressão como sistema

Nas pegadas estão contidos os elementos básicos da técnica de impressão posteriormente desenvolvida: um desenho a ser multiplicado – o pé; o material que se mostra à impressão – o peso do homem ou do animal. Apenas um outro elemento foi acrescentado: a tinta<sup>67</sup>.

Segundo Didi-Huberman, “a impressão é mesmo um sistema, ou seja, forma e contraforma reunidas em um mesmo dispositivo operatório de morfogênese”<sup>68</sup>, uma marca que deixa transparecer sua procedência (forma genealógica) em negativo, que reafirma seu valor heurístico, seu duplo significado: o de processo e paradigma – “o sentido físico de um protocolo experimental e o sentido de uma apreensão do mundo”<sup>69</sup>.

Nas duas imagens divisamos o protocolo. Se, na primeira, prevalece o acaso, na segunda prevalece a decisão; ambas nos falam tanto da presença quanto da ausência de quem as fez, de suas visões e inscrições no mundo e, conseqüentemente, da relação estabelecida entre estas e o “espaço-tempo”.

Unida à natureza, a visão de mundo do homem primitivo-caçador era, segundo Lommel, “a de uma entidade espiritual e material”. Na medida em que ele se tornou agricultor, o binômio homem-natureza viu-se ameaçado, ao evoluir da lavoura à habitação e desta para a aldeia, a cidade e o estado. Artificial, o sistema de civilização iniciado pelo homem primitivo-agricultor constituiu-se de maneira oposta ao sistema natural do homem primitivo-caçador<sup>70</sup>. Paralelamente, uma nova consciência de si próprio como indivíduo distinto física e mentalmente do mundo da

---

<sup>67</sup> KATZENSTEIN, 1986, p. 265.

<sup>68</sup> FRANCA, 2000, p. 6.

<sup>69</sup> FRANCA, 2000, p. 5.

natureza se estabeleceu. Foi por meio do processo de criação artística – incorporado pelo papel do xamã<sup>71</sup> – que o homem primitivo-caçador/agricultor pôde gradualmente expressar o sentimento de distinção, mesmo que com ela ainda se mantivesse intimamente envolvido.

Iniciando-se de forma ritualística, a arte modificou-se no decorrer do processo de “civilização”<sup>72</sup>, na medida em que o homem se viu ameaçado pelo mundo externo. Do xamã ao artista, da gruta à galeria, a arte permitiu ao homem amenizar o peso que a vida lhe impôs<sup>73</sup>.

Anacrônicas, essas imagens olham em todos os sentidos do tempo: presente, passado e futuro. Estrutura do tempo, da memória, reconhecemos nessas imagens os pés humanos que as geraram – procedência, forma genealógica positivo/negativo, fundo/forma. Pois fazer uma impressão implica, segundo Didi-Huberman, em um procedimento que desafia o pensamento.

[...] simetricamente requer, ao mesmo tempo, a abertura de uma perspectiva e o ato de jogar nossa percepção entre o objeto singular e a estratificação, a espessura antropológica da qual se cria uma espécie de memória deformante<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> Segundo LOMMEL (1979, p. 47), a transição da caça à agricultura ocorreu de maneira diferenciada na “Ásia Ocidental, entre 10.000 e 4.000 a.C., e na “Europa Setentrional, por volta de 2.000 a.C..

<sup>71</sup> Homem que tem simultaneamente funções e habilidades de sacerdote, médico e artista, agindo sempre em estado de transe auto-induzido, em êxtase. Para LOMMEL (1979, p.19-20), “todo o processo de se tornar e agir como xamã é essencialmente um processo de criação artística. [...] Perdendo consciência, dá expressão à sua mente criativa subconsciente”.

<sup>72</sup> Para FREUD (1972, p.109), a palavra civilização “descreve a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais e que servem a dois intuitos, a saber: o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar os seus relacionamentos mútuos”.

<sup>73</sup> FREUD (1972, p.92-93), delega à *Religião à Ciência*, e à *Arte* o papel de operarem como “medidas paliativas” necessárias ao homem para a boa condução de sua relação com a vida; para ele, “a vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis”. Esclarece ainda que a arte seria uma das *satisfações substitutivas* capazes de diminuir nossas desgraças; seria uma das “ilusões” que, embora contrastando com a realidade, se revelariam eficazes psicologicamente, “graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental”. Isto é, derivando-se de desejos humanos, a “ilusão” não daria valor a verificação, mas permitiria ao homem, segundo seu propósito e intenção de vida – através do princípio do prazer, – manifestar seus sentimentos na busca e na permanência de um estado de “felicidade”.

<sup>74</sup> FRANCA, 2000, p. 2-3.

Ao transmitir, visual e fisicamente, a semelhança da coisa ou do ser impresso, a Impressão reafirma ainda sua analogia com a reprodução sexual, pois reconhecemos no “ser impresso” – “corpo produzido pela operação da impressão”<sup>75</sup>– a semelhança com a matriz que o originou.

Identificamos na primeira imagem (FIG.20) – pés humanos em relevo –, a contraforma capaz de aproximar de presentificar o contato dos pés que outrora pisaram o chão de uma gruta, a duplicação que nos fala de uma presença-ausência. Na segunda imagem (FIG.21), identificamos nas marcas deixadas sobre o solo da galeria – semelhança gerada “como processo de contato” –, marcas de ausência capazes de aproximar, de presentificar o contato dos pés que outrora serviram como referência para criação da matriz; mas, sobretudo, ali presenciemos um gesto crítico da autora.

Ambíguas, essas imagens de ausência são “portadoras de um triplo contato do homem com a matéria” (o solo), “com a carne” (os pés) “e com o desaparecimento” (ausência de quem as fez); dialéticas, críticas, elas se prolongam e inscrevem-se no tempo como pensamentos capazes de deixar ao espaço “o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo”<sup>76</sup>. No caso específico das imagens citadas, os pés humanos pré-históricos em relevo ilustram bem a possibilidade, ou melhor, a capacidade de “se retramar e de se reconverter”, no tempo e no espaço.

Essas imagens são também auráticas, pois, segundo Benjamin, “sua(s) significação(ões) ultrapassa(m) o domínio da arte”. Diante delas presenciemos o surgimento de suas “origens” como crise, “como um sintoma” – imagem-sintoma –,

---

<sup>75</sup> FRANCA, 2000, p.5.

<sup>76</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.149.



memórias muitas vezes deformantes, imagens em obra, “em vias de nascer”<sup>77</sup>.

Nessa direção, Didi-Huberman esclarece:

[...] uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe no sentido morfológico do termo) e, por outro, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta<sup>78</sup>.

Imagens-sintomas, essas imagens “fazem aparecer”, mostram-nos “corpos esquecidos”. Presenciamos, na primeira imagem, a moldagem em positivo do relevo dos pés pré-históricos e, na segunda imagem, as marcas do contato dos pés da artista reveladas pela tinta preta de seus tamancos-carimbos. Sobretudo, ali observamos a capacidade da artista de “restituir” o gesto primevo da primeira imagem, isto é, a capacidade do homem de deixar suas pegadas, de se inscrever.

Abigail Lane, em seu trabalho *Making History* (Fazendo História), “telescopa”, à maneira de Benjamin, isto é, cria uma nova forma de pensar a tradição – e, nesse sentido, considero que ela ilustra de maneira exemplar sua noção de origem –, ao juntar um elemento do passado com um elemento do presente. *Making History* não reproduz ou representa o passado (as pegadas da gruta de Niaux), não o referencia, mas ultrapassa-o.

O que presenciamos é uma imagem como sintoma da memória, uma interpretação “crítica” do passado e do presente, uma verdadeira imagem dialética,

<sup>77</sup> Didi-Huberman fala-nos sobre imagem-sintoma, a partir da noção desenvolvida por Walter Benjamin que, no seu livro “Origem do drama barroco alemão”, discute sobre a “origem” da imagem, definindo-a como “originalmente dialética”. Benjamin afirma ainda que “[...] a origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em vias de nascer no devir e no declínio. [...] Em consequência, a origem não emerge de fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história”. Cf. BENJAMIN, Walter *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.169-172.

<sup>78</sup> DIDI-HUIBERMAN, 1998 b, p.171.

no sentido amplo do termo, “como forma e transformação, de um lado, como conhecimento e crítica, de outro”. Ela nos revela, justamente, como diz Tiedemann, “o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação”<sup>79</sup>; proporciona-nos uma imagem de memória e de crítica e, ao mesmo tempo, torna-se, portanto, portadora e produtora de história. O que ela nos dá a ver é uma “conflagração temporal em obra”<sup>80</sup>, um “olhar crítico” – conflagração esta já detectada desde o início deste texto, mediante a correspondência que tal conexão suscitava entre a imagem criada por Abigail Lane e a imagem dos pés humanos pré-históricos.

Trata-se de uma imagem que critica a imagem, que, ao ser olhada, “obriga-nos a escrever nosso olhar, não para transcrevê-la, mas para constituí-la”<sup>81</sup>, para fazer “entrar a língua no tempo da imagem”<sup>82</sup>, exatamente para indicar, como disse Benjamin, “no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho”<sup>83</sup>.

---

<sup>79</sup> TIEDEMANN, Rolf *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.179.

<sup>80</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.182-183.

<sup>81</sup> BENJAMIN, Walter *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.172-183.

<sup>82</sup> BENJAMIN, Walter *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.172-183

<sup>83</sup> BENJAMIN, 1995, p.239.

## 5 JEAN DUBUFFET: Imprimir, impregnar - é o mesmo reino

Sinto-me como a folha branca e tão sedento como ela de receber a impregnação. É sobre o meu ser inteiro que ela vem se depositar. Sim, ver é como impregnar-se<sup>84</sup>.

Há dois aspectos importantes a destacar em Jean Dubuffet (1901-1985): o lugar que ele ocupa dentro da arte do século XX como artista e pensador e o seu posicionamento crítico frente às questões do seu tempo.

Dubuffet ocupa, segundo Jacqueline Lichtenstein, “um papel sedutor e arriscado, aquele de liquidatário”<sup>85</sup>, dentro da arte do século XX. Segundo ela, Dubuffet foi encarregado da liquidação das vanguardas da primeira metade do século XX, assumindo assim um posicionamento frente ao delicado momento sociopolítico-cultural do pós-guerra, que a Europa vivia, um momento de crise diante de valores humanistas deflagrados pela guerra (1939-1945), pela própria instabilidade histórica gerada pela divisão interna dos seus territórios e pela conquista americana do controle político-econômico-cultural neocapitalista.

Refletindo essa crise, a arte europeia procurou restabelecer o vínculo com a sociedade, mas deparou-se com a impossibilidade de tal relação. O discurso de uma possível conciliação com as estruturas sociais, pela própria transformação da arte, perdera a eficácia desempenhada pelas vanguardas anteriores<sup>86</sup>.

A abstração após a Segunda Guerra adquiriu uma nova forma de existência. Ao contrário do que fazia nas décadas de 1920 e 1930, a abstração

---

<sup>84</sup> DUBUFFET, 1988, p.622.

<sup>85</sup> LICHTENSTEIN, 1995, p.814.

<sup>86</sup> Cf. ARGAN, 1992, p.534-538.

abdicou dos aspectos “controlados” e “clássicos” presentes nas obras de El Lissitzky, Malevitch, Mondrian e Kandinsky, em função de uma abstração livre e espontânea, aproximando-se de alguns aspectos abstratos das obras de Miró e Klee. Neste contexto surge o Informal, buscando uma nova dimensão estética para a arte. A esse respeito, Argan diz:

É de se notar que o dualismo conteúdo-forma (ou, embora impropriamente, figurativo-não-figurativo) se inseria ainda no debate, tipicamente europeu, do marxismo e do idealismo; portanto, a tendência à superação da forma, ou seja, o *Informal*, é também a tendência a superar a concepção do problema da arte como problema da cultura européia e a encontrar um terreno de convergência com as correntes avançadas americanas, cuja importância, por volta de 1950, começava a ser reconhecida<sup>87</sup>.

O Informal traduziu em essência a crise sociopolítico-cultural da Europa e a impossibilidade da relação arte-sociedade, prevalecendo nas décadas de 1950 e 1960 em toda a Europa e Japão. Referenciado ainda como “poéticas do Informal”, esse termo apontaria, desde a própria origem da palavra “poética - *poéin/fazer*”, o enfoque que o Informal adotaria no sentido de substituir a teoria pelo fazer, conferindo à arte intencionalidade prática.

Husserl associou a “crise das ciências européias” à perda do sentido de finalidade ou do “*telos* que é congênito à humanidade européia desde o nascimento da filosofia grega e que consiste na vontade de ser uma humanidade fundada sobre a razão filosófica”<sup>88</sup>. O Informal como crise dessa “ciência”, encontrou, no ato do fazer, o substituto para o ato do conhecer; o funcionalismo e o racionalismo da forma cederam espaço à subjetividade do gesto e da matéria, mudando assim o seu direcionamento.

---

<sup>87</sup> ARGAN, 1992, p.537.

<sup>88</sup> HUSSERL *apud* ARGAN, 1992, p.538.

Situando a arte num nível pré-lingüístico e pré-técnico, a atividade do artista reduz-se ao gesto, a obra à matéria não-formada, mas ainda assim animada e significante. A arte já não tem relação com a sociedade, com as suas técnicas e linguagens; é regressão a partir do objeto, existência em estado puro e, como a existência pura é a unidade ou a indistinção de tudo o que existe, na matéria o artista realiza sua realidade humana.<sup>89</sup>

É no contexto das poéticas do Informal que podemos inserir o trabalho de Dubuffet, cuja pesquisa foi lingüística. Ele contestava não só a supremacia da cultura europeia em favor das culturas “primitivas”, como também o emprego da matéria pictórica como meio servil das sensações dos artistas. A matéria, para Dubuffet, é significativa na sua existência. O objetivo de sua pesquisa foi, segundo Argan, “destruir o mito da imunidade, da espiritualidade, da incompatibilidade da linguagem”<sup>90</sup>.

### **5.1 Dubuffet: artista e pensador**

Na matéria estão os germes da vida e os germes da obra de arte<sup>91</sup>.

A contribuição de Dubuffet como artista e pensador foi decisiva no sentido de estabelecer uma ruptura com a “velha” cultura “clássica” e de criar novos parâmetros culturais voltados para a criação artística. Ele censurava os artistas de sua época que defendiam o surrealismo ou a abstração e ainda os que tinham Picasso ou Léger como “mestres”, isto é, Picasso como representante intelectual e

---

<sup>89</sup> ARGAN, 1992, p.541.

<sup>90</sup> ARGAN, 1992, p.543.

<sup>91</sup> BACHELARD, 1994b, p.36.

Léger como representante da *civilization machiniste*. Sua proposta de mudança tinha como enfoque o próprio “métier” do artista e a própria sociedade, no sentido de libertá-los do racionalismo e dos valores institucionalizados. Segundo Lichtenstein, Dubuffet propunha aos artistas:

Seu empreendimento de demolição deve pois começar pelo abandono dos métodos de execução e pelo apelo irônico, em grande parte, à imperícia, ao acaso, aos gestos involuntários. Mais do que a intenção, a beleza, a idéia, prevalecem sobre a matéria a trituração e seus acidentes, a mancha e o que ela sugere. Assim, fora do controle de uma experiência poderia nascer, no balbuciar, uma pintura liberada de seu passado remoto – uma pintura *in natura*, “originária”, se assim podemos dizer<sup>92</sup>.

O trabalho de Dubuffet privilegiou assim a questão da matéria em todos os meios de expressão que utilizou. Em suas obras, de maneira geral, a relação estabelecida entre o procedimento técnico e a matéria Foi, sempre, a mesma daquela adotada em relação à pintura: “a pintura não representa, não exprime, não comunica; é existência em estado bravo”<sup>93</sup>. Trabalhando num “nível pré-lingüístico e pré-técnico”, Dubuffet aceitava e conferia autonomia própria à matéria e à superfície.

Dubuffet trabalhou com pintura, escultura, desenho e gravura. Desenvolveu uma pesquisa, com seu amigo e escritor Queineau, sobre ortografia fonética, que transcreveu em gravuras sobre linóleo, madeira quebrada e fundos de caixa de *camembert*. Suas posições anti-culturais levaram-no a se interessar pela pesquisa de novas formas de arte, fora da produção oficial. Foi mentor, inventor, divulgador, teórico e organizador da Coleção de Arte Bruta<sup>94</sup>, que se encontra

<sup>92</sup> LICHTENSTEIN, 1995, p.815.

<sup>93</sup> ARGAN, 1992, p.543.

<sup>94</sup> Termo utilizado por Dubuffet a partir de 1945 para designar o conjunto de “obras executadas por pessoas imunes à cultura artística, dentre as quais o mimetismo. Ao contrario do que se passa para os intelectuais, teve pouco ou nenhum efeito, de sorte que seus autores retiram tudo (temas, escolha de materiais a ser usados na obra, meios de transposição, ritmos, modos de escrita etc.) de dentro de

sediada em Laussane, Suíça, desde 1976. Seu nome sempre estará ligado a ela, porém sua obra difere das obras criadas pelos integrantes da Arte Bruta. “Imunes à cultura artística”, essas obras serviriam a Dubuffet como referência teórica na busca de uma arte “originária”, plena de sentidos. Para ele, a pintura é “linguagem mais espontânea e mais direta do que as palavras, mais próxima do grito e da dança”, portanto, “um meio de expressão de nossa voz interior de tal forma mais eficaz que as palavras”<sup>95</sup>. Manteve ainda uma vasta produção de textos e cartas, que foram publicados ao longo de sua vida. Em todos esses campos de atuação, sempre esteve presente o desejo de desmitificar a arte e a cultura de maneira global, pois para ele “a arte se dirige ao espírito e não aos olhos”, afirmando ainda que “é sob esta perspectiva que ela sempre foi vista pelas sociedades ‘primitivas’ e elas estão certas. A arte é uma linguagem: instrumento de conhecimento e instrumento de comunicação”<sup>96</sup>.

Em sua produção em gravura, Dubuffet não se ateu apenas em trabalhar dentro dos moldes tradicionais, gerando múltiplos, mas explorou também monotipias, uma técnica de impressão que dispensa o uso da matriz e que gera cópias únicas.

Ao ler um dos seus textos – “*Empreintes*” –, de 1957<sup>97</sup>, deparei-me com o relato ‘apaixonado’ de sua experiência com esse procedimento de impressão e achei que seria importante relacioná-lo nesta dissertação, procedendo, assim, de maneira diversa daquela adotada em relação aos outros artistas.

---

si mesmos e não dos pontífices da arte clássica ou da arte em moda”. Cf. LICHTENSTEIN, 1995, p. 904-907.

<sup>95</sup> LICHTENSTEIN, 1995, p.907.

<sup>96</sup> LICHTENSTEIN, 1995, p.906.

<sup>97</sup> DUBUFFET, 1988, p.618-628

## 5.2 Monotipias: certa posição espiritual do operador

A meu ver, não é para desprezar se, depois de olhar fixamente para as manchas da parede, a cinza da lareira, as nuvens ou os regatos, você se lembra de alguns de seus aspectos; e, se os olhar cuidadosamente, você descobrirá invenções admiráveis, das quais o gênio do pintor pode tirar partido para compor batalhas de animais e homens, paisagens ou monstros, diabos e outras coisas fantásticas que o honrarão. Nessas coisas confusas o gênio desperta para novas invenções, mas é preciso saber desenhar bem todos os membros que se ignoram, como as partes dos animais e os aspectos da paisagem, rochedos e vegetações<sup>98</sup>.

Como Da Vinci, muitos outros artistas inspiraram-se em aspectos da natureza, ou mesmo naqueles resultantes da ação do tempo, para criar suas obras. Muitas vezes, esses aspectos foram incorporados não apenas como fonte de inspiração mas também como soluções formais em suas obras.

Alguns meios favorecem a reprodução desses aspectos, como o desenho, a pintura, as aguadas, mas nenhum outro meio é mais eficiente do que o próprio emprego desses elementos como recursos diretos de Impressão. Dentre os possíveis procedimentos que permitem reproduzir formas através do uso direto de materiais, destaco a monotipia.

A monotipia seria, então, um procedimento de Impressão muito simples, no qual utilizamos tinta tipográfica, nanquim ou guache, diluídos ou densos, espalhados com pincel de cerdas macias sobre vidro ou placa de acrílico. Aplicamos sobre a tinta espalhada uma folha de papel, calcando-a levemente com as palmas das mãos e retirando-a rapidamente, obtendo assim cópias únicas. Essa técnica permite explorar materiais de diversas naturezas, que podem ser entintados

---

<sup>98</sup> DA VINCI, Leonard *apud* ERNST, 1998, p.433.



isoladamente ou colocados sobre a tinta, substituindo assim o uso da matriz pelo uso direto do material a ser impresso.

Esse processo direto cria uma infinidade de possibilidades de impressão, desde a impressão de materiais orgânicos do reino animal, vegetal e mineral, até os industrializados, permitindo ainda fazer uma série de abordagens pertinentes às questões da Impressão, como a cópia única e a imagem bruta. As palavras de Dubuffet auxiliam-nos a compreender essa experiência:

[...] eu usava inicialmente os restos varridos no quarto de costura de minha mulher, ricos em pedaços de restos de linhas e minúsculos sobejos misturados com poeira, e depois acrescentei ingredientes diversos encontrados na cozinha, como sal fino e açúcar refinado, sêmola ou tapioca. Alguns elementos vegetais, tomados de empréstimo aos legumes e que eu ia buscar nos monturos de *Les Halles*, foram-me às vezes de grande valia. Mais tarde fiz todos os tipos de experiências servindo-me de folhas mortas, punhados de talos de ervas e mil outras coisas, após o que me conscientizei de que os meios mais simples e mais pobres são os mais fecundos em surpresas e passei a trabalhar com essas ajudas<sup>99</sup>.

Todo esse universo de materiais comuns é reabilitado e recolocado por Dubuffet, em suas monotipias. A impressão desses elementos ocorre de uma maneira frenética em suas mãos:

[...] Chegou agora o momento de aplicar uma folha de papel, pressioná-la ligeiramente com as palmas das mãos, retirá-la rapidamente, colocá-la no chão. A imagem é suntuosa, esmagadora. Totalmente imprevista. Toda uma multidão de formas inscreve-se no molho negro, a ser decifrada mais tarde. [...] rapidamente uma outra folha, novas pressões com as mãos, talvez agora mais insistentes, e uma segunda mensagem, bastante diferente da outra, cai depois dela sobre o soalho. Ao monte de folhas, a toda pressa! Uma terceira mensagem, que mal se assemelha às outras. Rapidamente mais uma! Não mais seca, mas agora molhada – e por isso mais sensibilizada –, e eis uma imagem cinza finamente historiada; depois mais uma, também molhada; pressionemos bem forte com as duas

---

<sup>99</sup> DUBUFFET, 1988, p.618-619.

mãos; desta vez a imagem é sutil e terna, pronta para fugir; mas não é hora de perder tempo a vê-las, urge prosseguir<sup>100</sup>.

Dubuffet, no seu texto, relaciona essa prática a duas palavras específicas: ‘empresa’ e ‘caçada’. A primeira está relacionada ao fato de essa atividade proporcionar um resultado rápido e dinâmico, no sentido de sua produção. A segunda palavra, ‘caçada’, que foi por ele muito bem empregada, designa a característica sempre incerta, fascinante e aberta dessa experiência, no sentido de que toda caçada é sempre uma incógnita, de que mesmo que se preparem armadilhas, que se sigam pistas, que se encurrale, a presa surge sempre de um lugar totalmente inesperado. Caçado ou caçador? O que se obtém no final da ‘caçada’? Sobre a analogia criada entre empresa-monotopia-caçada, Dubuffet diz:

Não sei, com efeito, quando ponho a funcionar minha maquininha de produzir lugares e seres, como é que a sessão se orientará desta vez, para qual terreno desconhecido ela se abalará a arrastar-me, quais os encontros que terei hoje e que gênero de caça se exibirá sobre o meu soalho no fim do dia<sup>101</sup>.

As imagens obtidas pela monotopia carregam uma multidão de formas imprevistas que se inscrevem sobre a folha de papel, desejosas de serem decifradas ou não. Essas formas captam “fatos e acidentes” que existem na realidade, mas que nem sempre são percebidos pelos nossos olhos, “porque é um mundo muito cambiante, seus estados são por demais breves”<sup>102</sup>.

Essa lacuna onde se encontram nossos olhos, nosso dorso, é de fato preenchida, mas preenchida por um visível de que não somos titulares; por certo, para acreditarmos numa visão que não é a nossa, para a levarmos em conta, é sempre, inevitável e unicamente, ao tesouro da nossa visão que recorremos e, portanto, tudo quanto a

<sup>100</sup> DUBUFFET, 1988, p.619.

<sup>101</sup> DUBUFFET, 1988, p.623.

<sup>102</sup> DUBUFFET, 1988, p.621.

experiência nos pode ensinar já está, nela, previamente esboçado. Mas é próprio do visível, dizíamos, ser a superfície de uma profundidade inesgotável: é o que torna possível sua abertura a outras visões além da minha<sup>103</sup>.

As monotipias revelariam, por intermédio das formas produzidas, sobretudo uma simbiose, uma transferência entre o mundo físico-mundo mental e as matérias utilizadas. Isso ocorreria, como assinala Dubuffet, porque “toda a matéria do mundo é quase idêntica em sua composição”. Esse fato constituiria a ‘chave’ que ilumina a sua ‘empresa’ ou, propriamente, a sua “fábrica de impressões”, mas um outro fator imprescindível para o sucesso dessa ‘empresa’ constituir-se-ia, acima de tudo, numa “certa posição espiritual do operador” que, para Dubuffet, seria uma maneira de forçar os pensamentos, facilitando “os transportes de uma ordem de idéias para outra”, tornando “as categorias do espírito permeáveis, de sorte que as correntes passam por elas sem restrição”<sup>104</sup>. Essas palavras equivalem àquelas usadas por Da Vinci: “o gênio desperta para novas invenções”. Elas confirmam assim a importância da articulação das faculdades perceptivas nesse tipo de atividade (FIG.23).

Max Ernst também atribuiu ao *frottage*<sup>105</sup> – um procedimento técnico que, tal como a monotipia, gera cópias únicas ou imagens brutas – a mesma necessidade de articular as “faculdades do espírito”. Ele diz:

Senão na intensificação da irritabilidade das faculdades do espírito, excluindo qualquer dedução mental consciente (de razão, de gosto, de moral) e reduzindo ao extremo a parte ativa daquela que até então se chamava ‘autor’ da obra, esse procedimento revelou-se posteriormente como verdadeiro equivalente do que já era conhecido pelo nome de *escrita automática*<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> MERLEAU-PONTY, 2000, p.139.

<sup>104</sup> DUBUFFET, 1988, p.624-625.

<sup>105</sup> Conferir a definição de *frottage* no capítulo 8 desta dissertação.

<sup>106</sup> ERNST, 1988, p.434.

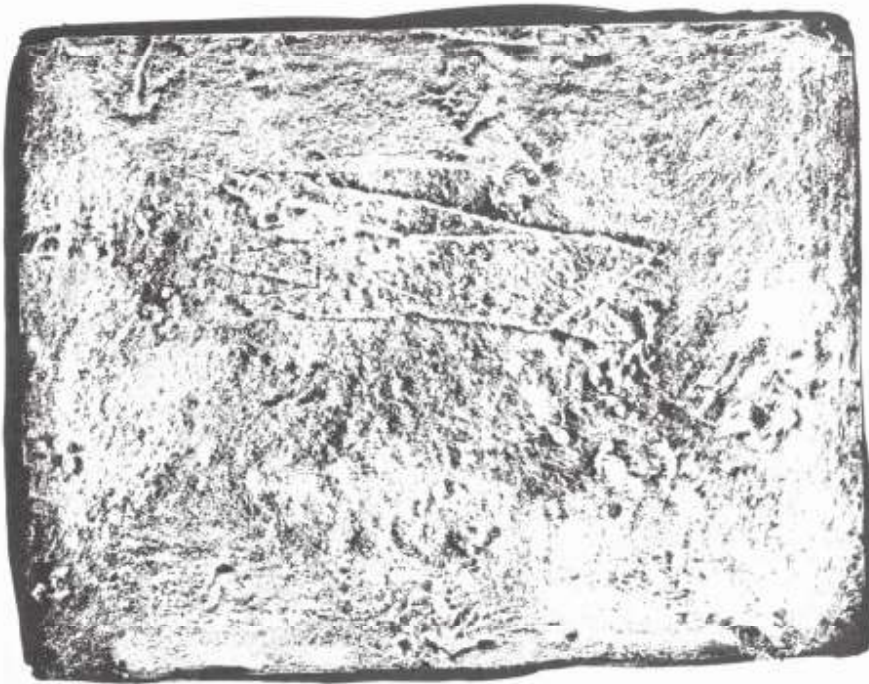


Figura 23: L'élémentaire (1958) JEAN DUBUFFET  
(transfer litográfico)  
Fonte: ANTREASIAN, 1971, p.235.

Ernst introduz uma outra questão importante sobre esses procedimentos de impressão: a participação do “autor”<sup>107</sup>. Mudando de atitude ao executar a obra, passando da atividade à passividade, o autor torna-se espectador da própria experiência, ou como diria Barthes, “o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita”<sup>108</sup>. Essa ‘passividade’ ou ampliação das “faculdades do espírito” ampliaria a percepção - “nadador cego, fiz-me vidente”<sup>109</sup>, diria Ernst (FIG.24).

Encontramos nas duas atitudes, de Da Vinci e de Dubuffet-Ernst, exemplos de alguns dos empregos dados ao longo do tempo às “faculdades do espírito”, pelos artistas em suas criações. A esse respeito, Merleau-Ponty esclarece:

[...] se há uma relação do visível consigo mesmo que me atravessa e me transforma em vidente, este círculo que não faço mas que me faz, este enrolamento do visível no visível pode atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu<sup>110</sup>.

Nessa condição de “enrolamento do visível no visível”, o trabalho do artista-vidente funde-se com o trabalho do leitor - “espaço exato onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”<sup>111</sup>.

<sup>107</sup> Barthes, em seu texto “A morte do autor”, discorre sobre a questão da ‘autoria’ e propõe a morte do ‘Autor’ em favor do nascimento do ‘leitor’. Cf. BARTHES, 1984. p.49-53.

<sup>108</sup> BARTHES, 1984, p.51.

<sup>109</sup> ERNST, 1988, p.436.

<sup>110</sup> MERLEAU-PONTY, 2000, p.136.

<sup>111</sup> BARTHES, 1984, p.53.



Figura 24 - *Folies Mortes* (1926) MAX ERNST  
(Frottage)  
Fonte: KONNERTZ, 1977, p.44.

### 5.3 Imagem Bruta: cópia única

Uma imagem produzida pelos próprios elementos que vêm se inscrever diretamente, sem que intervenha nenhum meio interposto; uma imagem, portanto, primordialmente inédita, purificada de toda alteração de transcrição, de todo começo de interpretação, impecavelmente bruta, dotada de toda a fascinação que sacraliza os retratos que as crianças fazem de si mesmas na neve, as marcas deixadas na areia pelos pés nus de homens desconhecidos ou de animais selvagens e, de modo geral, tudo o que pertence à ordem dos *traços*, entre os quais os fósseis se colocam em primeiro lugar<sup>112</sup>.

Imagem bruta seria, para Dubuffet, essa imagem em “estado virgem” que preserva o “fascínio dos traços intocados”. A monotipia e o *frottage* tecnicamente favorecem realizá-la.

Mesmo tendo realizado inúmeras monotipias, raras foram aquelas que Dubuffet preservou em ‘estado virgem’. Normalmente ele enriquecia as imagens, interferindo com o uso do pincel ou acrescentando pedaços retirados de outras monotipias, criando assim colagens.

Esses dois procedimentos de impressão favorecem, igualmente, a obtenção de imagens brutas e cópias únicas. Dificilmente a eles se aplica a idéia de ‘múltiplo’, própria aos outros meios de reprodução de imagem. A cópia única é normalmente a sua “essência”, pois, como já foi dito anteriormente, na monotipia e na *frottage* não existe ‘matriz’, como ocorre nos outros meios; portanto, não é possível obter, com esses procedimentos, uma tiragem dentro dos moldes tradicionais de reprodução, como se faz por exemplo na gravura.

Uma outra possibilidade explorada por Dubuffet (FIG.25) e Ernst (FIG.26) foi transferir cópias únicas (imagens geradas por esses dois procedimentos) para a

---

<sup>112</sup> DUBUFFET, 1988, p.624.

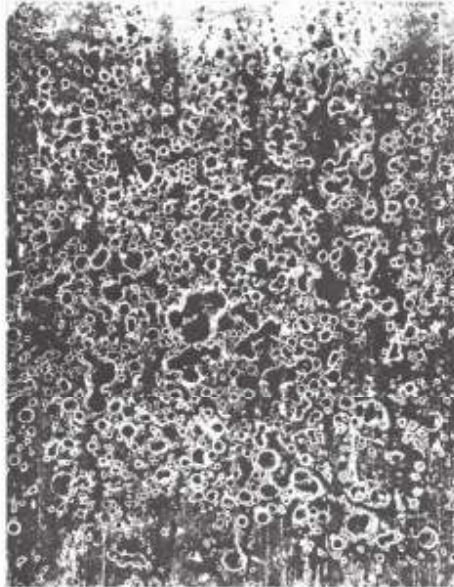


Figura 25: *La danse du gaz* (1958) JEAN DUBUFFET  
(transfer litográfico)  
Fonte: ANTREASIAN, 1971, p.239.



Figura 25: *O que significa a beleza da exata ciência natural?* (1971)  
MAX ERNST  
(Litografia colorida)  
Fonte: KONNERTZ, 1977, p.65.



pedra litográfica ou para a placa em metal, criando assim matrizes geradoras de múltiplos. Como gravador, Dubuffet foi um dos poucos a teorizar sobre a gravura, escrevendo sobre “máculas”, cópias utilizadas nas provas e limpeza das pedras pelos litógrafos profissionais. Segundo Juan Moro, Dubuffet encontrava nesse procedimento das “maculas” ou “das provas aleatórias um fruto espontâneo e não forçado em que o processo da litografia não falaria outro idioma que não fosse o seu próprio”<sup>113</sup>. Dubuffet introduziu, também, na gravura, as questões do acaso e do gesto como elementos de criação plástica.

A cópia única é uma transgressão no seio do estatuto da gravura. Degas, Picasso, Ernst e Dubuffet foram pioneiros ao trabalhar com a cópia única. Esse procedimento foi retomado, posteriormente, a partir da década de 1960, pelos artistas da *pop art*, consolidando-se nas décadas de 1970 e 1980. A cópia única possibilitou uma abertura, ao associar ao trabalho da gravura a presença da mão do artista. Ao incorporar o desenho, a pintura e as inscrições às suas edições, os artistas delinearam os novos rumos da gravura contemporânea.

Em uma análise sobre as inovações na gravura nos anos 1980, Riva Castleman diz que:

como forma de gravura, a monotipia - a cópia única feita a partir de uma pintura de uma imagem, em uma placa - tem sido uma preferência entre os artistas que têm suas próprias prensas e apreciam os efeitos que podem ser alcançados repintando-se áreas e fazendo-se impressões adicionais<sup>114</sup>.

Os usos da monotipia e da cópia única ressurgem na década de 1960, com a *pop art*, paralelamente à expansão da gravura, mas de maneira ocasional.

---

<sup>113</sup> MORO, 2000, p.44.

<sup>114</sup> CASTLEMAN, 1991, p.3.

Inicialmente, foi um recurso que os artistas encontraram para suprir eventuais limites técnicos, para solucionar, com o uso direto da mão, o que eles não conseguiam resolver por meio da impressão. Paulatinamente, esses procedimentos tornaram-se uma prática entre os artistas, que, usando o lápis, passaram a arranhar e colorir à mão parte de suas gravuras.

Na década de 1970, o papel artesanal passou a ser incorporado às gravuras e às cópias únicas, assim como as apropriações de imagens por meio de transporte, colagens, mistura de várias técnicas de impressão ou, ainda, da associação de monotipias às matrizes já gravadas.

Nos anos 1980, Jim Dine (FIG.27, 28, 29), David Hockney (FIG.30), Jasper Johns (FIG.31, 32, 33, 34, 35), Frank Stella (FIG.36), Robert Rauschenberg (FIG.37, 38), James Rosenquist (FIG.39), dentre outros artistas, empregaram largamente em suas gravuras e cópias únicas vários recursos plásticos próprios a outros meios de expressão<sup>115</sup>. Estreitando as fronteiras entre as várias linguagens, o trabalho desses artistas potencializou as experiências precursoras de Degas, Picasso, Ernst e Dubuffet, criando novas aberturas e possibilidades para o uso da monotipia, do *frottage* e da cópia única.

Portanto, refletir sobre a prática de Dubuffet, sobre suas reflexões anti-culturais e seu posicionamento como artista ao longo de sua vida torna-se fundamental para o entendimento da gravura contemporânea, e do uso que se deu às práticas da monotipia e do *frottage* na atualidade. Podemos afirmar que seu trabalho contribuiu para a ampliação do conceito de Impressão.

---

<sup>115</sup> Cf. CASTLEMAN, 1991.



Figura 27: *Strelitzia* (1980) JIM DINE  
(Etching - unique image)  
Fonte: GOLDMAN, 1981, p.75.



Figura 28: *Strelitzia* (1980) JIM DINE  
(Etching with monotype - unique image)  
Fonte: GOLDMAN, 1981, p.76.



Figura 29: *Strelitzia* (1980) JIM DINE  
(Etching with acrylic - unique image)  
Fonte: GOLDMAN, 1981, p. 77.



Figura 30: *Walking past two chairs* (1964-1966) DAVID HOCKNEY  
(Litografia e serigrafia, pintada a mão)  
Fonte: CASTLEMAN, 1991, p.26.

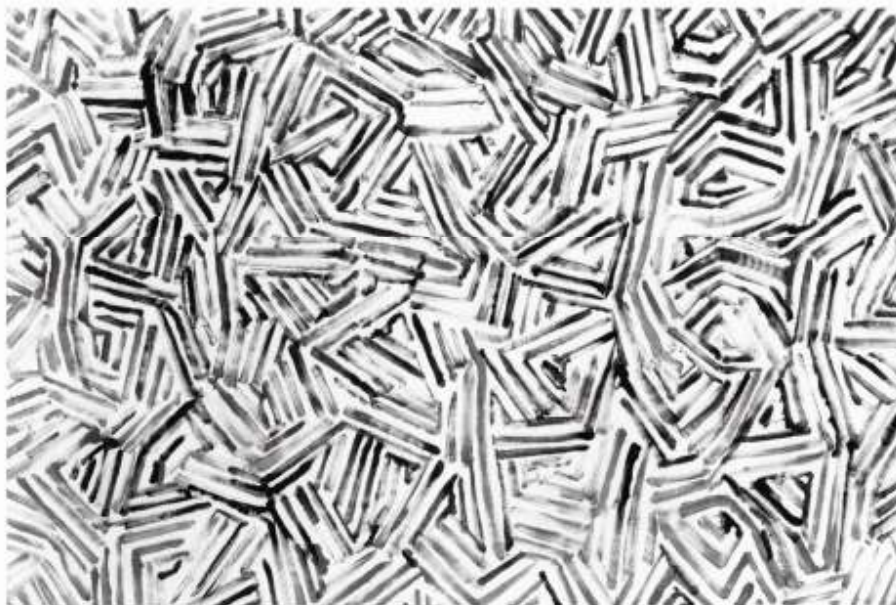


Figura 31: *Untitled* (1983) JASPER JOHNS  
(monótipia - datalite)  
Fonte: CASTLEMAN, 1991, p.37.



Figura 32: Savarin 5 (1978) JASPER JOHNS  
(Lithograph with ink and pencil)  
Fonte: GOLDMAN, 1981, p.100.



Figura 33: Savarin 5 (1978) JASPER JOHNS  
(Lithografia - edição: 42)  
Fonte: GOLDMAN, 1981, p.101.



Figura 34: Savarin Monotype (1978) JASPER JOHNS  
(Monotype from lithographic plate)  
Fonte: GOLDMAN, 1981, p.102.



Figura 35: Cancellation of Savarin Monotype (1978)  
JASPER JOHNS  
(Monotype from lithographic plate)  
Fonte: GOLDMAN, 1981, p.103.



Figura 36: *La Penna di Hu* (1988) FRANK STELLA  
 (Relief, etching, woodcut, screenprint, and stencils, hand-colored)  
 Fonte: CASTLEMAN, 1991, p.89.



Figura 37: *Tology from the Bellini Series* - first monoprint (1987)  
 ROBERT RAUSCHENBERG  
 (Monoprint, photoetching, aquatint, and etching on three sheets)  
 Fonte: CASTLEMAN, 1991, p. 52.

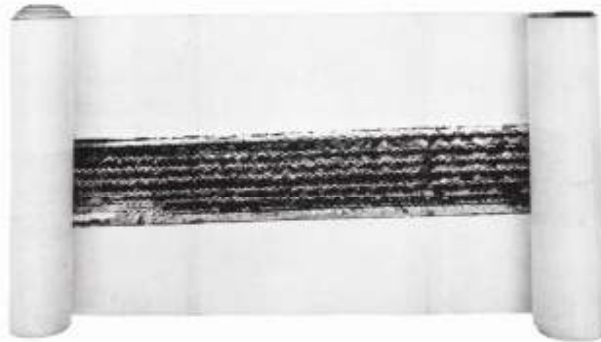


Figura 38: *Automobile Tire Print* (1951) ROBERT RAUSCHENBERG  
(monoprint: ink on paper mounted on canvas)  
Fonte: ALLOWAY, 1977, p.65.



Figura 39: *Sister Shreka* (1987) JAMES ROSENQUIST  
(Monoprint lithograph)  
Fonte: CASTLEMAN, 1991, p.59.

## 6. Robert Rauschenberg: apropriação de imagens como intertexto.

Nos meus trabalhos, qualquer coisa que fizesse tinha de ser pelo menos tão interessante como qualquer coisa que estivesse acontecendo do outro lado de fora da janela.<sup>116</sup>

Situar o trabalho de Robert Rauschenberg, dentro de uma categoria específica, torna-se uma árdua tarefa. Atuando em diferentes linguagens - pintura, escultura e gravura -, seu trabalho contribuiu e tem contribuído para o alargamento dessas linguagens e do conceito da arte em geral. Suas obras impõem ao espectador, segundo Rosalind Krauss, uma “inegável experiência sintática”, que não se relaciona à lógica gramatical de uma língua qualquer, mas àquela que nos obrigaria a “considerar a discursividade como um dos materiais do artista”<sup>117</sup>.

Herdeiro de Marcel Duchamp, Rauschenberg, juntamente com Jasper Johns, desempenhou papel fundamental na arte americana a partir de 1955. Seus trabalhos consolidaram o uso das imagens da cultura de massa e os aspectos da “cena americana”, já utilizados anteriormente por Stuart Davis, dando-lhes um novo direcionamento. Suas experimentações, juntamente com a música de John Cage e a dança de Merce Cunningham, serviram como ponto de partida para a constituição da *pop art* americana.

Em torno desse grupo, criou-se um solo fértil para a geração de uma produção que traduzia bem o espírito e o ensejo de trabalhar, como diria Rauschenberg, “no intervalo entre a vida e a arte”, refletindo os aspectos da sociedade da época. Outros artistas a ele se juntaram, delineando os contornos da *pop art* americana, que se concretizaria mais tarde com os *happenings* de Allan

---

<sup>116</sup> Depoimento de Robert Rauschenberg a Robert Hughes (O CHOQUE, s/d).

<sup>117</sup> KRAUSS, 1993. p.290-292.



Kraprow e os trabalhos de Jin Dine, Claes Oldenburg e G. Segal, em uma primeira etapa, e, posteriormente, com os de Tom Wesselmann, James Rosenquist, Robert Indiana, Roy Lichtenstein e Andy Warhol, tendo este último se tornado o representante legal da *pop art* americana.

Mesmo tendo surgido na Inglaterra nos anos 1950, foi em Nova York que a *pop art* se consolidou a partir da década de 1960, tornando-se um fenômeno americano. Apesar do nome derivar da expressão inglesa “*popular art*”, esse movimento não surgiu do povo, nem se constituiu, segundo Lucy Lippard, em “uma fusão internacional de estilos”. Caracterizou-se, de forma geral, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, ou mesmo nos demais países europeus, não por regionalismos, mas por uma atitude mais positiva de abordar o mundo contemporâneo – a sociedade de massas e de consumo –, marcando assim “um novo afastamento dos cânones artísticos aceitos”<sup>118</sup>.

Em Nova York e Los Angeles, a reação dos artistas deu-se contra a introspecção do Expressionismo Abstrato e não contra o movimento propriamente dito. Embora a *pop art* seja considerada como “um produto híbrido resultante de duas décadas dominadas pela abstração e, como tal, herdeira de uma tradição mais abstrata do que figurativa”<sup>119</sup>, seu enfoque foi o futuro, não o passado. Estabeleceu-se um novo paradigma: a “cultura como natureza”, isto é, a “cultura da natureza” foi substituída pela “cultura das cidades” - o capitalismo, a era eletrônica, os congestionamentos, a comunicação de massa, criaram um “novo *habitat*”, aquilo que Robert Hughes denominou “a nossa selva da mídia”<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> LIPPARD, 1976. p.9-10.

<sup>119</sup> LIPPARD, 1976. p.9.

<sup>120</sup> O CHOQUE DO NOVO, s/d.

Apropriando-se de imagens da cultura de massas e utilizando novas tecnologias, o trabalho de Rauschenberg abandonou os “refugos” da primeira fase – *combine paintings, freestanding combine, assemblages* – evoluindo, a partir de 1962, em direção a uma crescente contaminação pelas imagens produzidas pelos meios de comunicação: publicidade, cinema, televisão e jornais.

Eu fui bombardeado pela televisão e pelas revistas, pelo refugo, excesso do mundo. Eu pensei que, se eu pudesse pintar ou fazer um trabalho honesto, ele deveria incorporar todos esses elementos que foram e são a realidade. A colagem é uma maneira de se conseguir uma informação adicional impessoal. E eu sempre tentei trabalhar de modo impessoal.<sup>121</sup>

Incorporando-a em seu banco de reproduções de várias procedências, Rauschenberg desenvolveu no seu trabalho uma visão afetuosa e ao mesmo tempo irônica dos meios de comunicação de massa. Em qualquer um dos meios escolhidos – pintura, gravura, escultura ou performance –foi sempre pelo viés da colagem que Rauschenberg o construiu. Outra constante em seu trabalho foi o uso de procedimentos de Impressão: desde os mais simples, como o *frottage*, aos mais complexos, como a litografia, a litografia em *off-set*, a serigrafia e a fotografia.

Encontramos a transferência por *frottage* nos desenhos (*transfer drawing*) e nas pinturas (*transfer image*)<sup>122</sup>. A partir de 1962 este procedimento foi substituído pela serigrafia para reproduzir imagens fotográficas em telas e papéis. A litografia e a serigrafia foram utilizadas de forma manual ou industrial. Esses procedimentos apareciam, em seus trabalhos, associados ou não a outras linguagens.

---

<sup>121</sup> Depoimento de Robert Rauschenberg a Robert Hughes (CHOQUE DO NOVO, s/d)

<sup>122</sup> Em seus trabalhos, Rauschenberg realiza o *frottage* ou transporte de imagem esfregando uma estopa embebida em um solvente químico sobre uma imagem de revista (*off set*) ou desenho ou utilizando uma prensa de impressão .

Segundo Hughes, nos anos 1960 Andy Warhol tirou da “cultura de massa a repetição; ele anunciou que queria ‘ser uma máquina’. Warhol adorava a mesmice, as séries infinitas de produtos perfeitamente estandardizados”. Já “Rauschenberg cria imagens caóticas, que traduzem os excessos de informações geradas pelos meios de comunicação”<sup>123</sup>. Enquanto para Rauschenberg o ‘assunto’ era o empanturramento, para Warhol a ‘mesmice’ se transformava em empanturramento”.

Na obra gráfica de Rauschenberg, encontramos a gravura atuando em sua função original, isto é, como múltiplo (tiragem de cópias), ou atuando de maneira autônoma, como cópia única. Escolhi analisar, dentre os seus trabalhos a gravura realizada em 1967, intitulada “*Booster*”, porque, ao mesmo tempo em que atua dentro do ‘estatuto da gravura’, ela cria ali um ruído, provocando uma abertura nesse estatuto.

## 6.1 Breve histórico sobre a gravura

“Gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro ou às vezes dotado de alguma plasticidade num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve, para isso, a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o suporte de reprodução mais geralmente empregado), por meio da tinta (o elemento “revelador”) e numa operação de transferência efetuada mediante pressão, parte da linha e/ou zonas que estruturam a forma desejada. Deixa-se então o branco (ou a cor) do papel realizar ativamente a sua contra-parte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma que se chama estampa.”<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> CHOQUE DO NOVO, s/d.

<sup>124</sup> FERREIRA, 1977, p.1.

A história da gravura está diretamente relacionada ao surgimento das técnicas de reprodução de imagens. Sabe-se que, no Oriente, vários povos utilizaram diferentes meios para reproduzir imagens. Por volta de 4000 a.C, os sumérios já praticavam a impressão através dos sinetes cilíndricos; os chineses, no século II, realizavam impressões por fricção dos textos de Confúcio; e, no Japão, encontramos, nos anos de 735 e 764, as impressões dos famosos *dharani* (preces) encomendados pela imperatriz Shotoku, que seriam consideradas os primeiros exemplos de produção em massa de impressos de que se tem conhecimento.

Existiram, ainda, outras técnicas de reprodução de imagens usadas no Oriente e por diferentes povos primitivos: selos, carimbos e carimbos tabulares que empregavam impressão por fricção e impressão tabular. Estas duas últimas técnicas foram mais tarde aperfeiçoadas por coreanos e chineses, alcançando avanços significativos nos séculos X e XI. No primeiro caso, o bloco de madeira foi substituído por chapa de cobre; no segundo, Pi Shêng inventou os tipos móveis em argila, que posteriormente foram substituídos por metal e madeira. Progredindo até o final do século XV, após 1200 anos de desenvolvimento, essa técnica não mais evoluiu.<sup>125</sup>

Acredita-se que a China seja o berço da gravura e da impressão, exatamente porque ali se deu o desenvolvimento dos tipos móveis e da fabricação do papel, materiais indispensáveis ao uso da impressão.

No Ocidente, a impressão surgiu na Europa, por volta do século XII, através da introdução das estampas dos tecidos egípcios impressas por carimbos tabulares e da assimilação de suas técnicas de estampagem manual<sup>126</sup>. Esse

---

<sup>125</sup> Cf. KATZENSTEIN, 1986, p.265-288.

<sup>126</sup> O processo consistia em transferir o texto ou desenho "original", desenhado a tinta sobre uma folha de papel, para uma placa de madeira previamente preparada com cola, que retinha a tinta. As áreas sem tinta eram cortadas, aparecendo o original invertido, em relevo. Cf. KATZENSTEIN, 1986, p287.

procedimento, que muito se assemelha àquele que conhecemos, hoje, como xilogravura, foi muito utilizado para estampagem sobre tecido e, posteriormente sobre papel, juntamente com o uso do *stencil* (precursor da serigrafia), atendendo tanto a finalidades sacras como profanas. Conhecida como impressão tabular, incunábulo xilográfico, ou simplesmente incunábulo (berço-origem), essa expressão serve para designar toda e qualquer produção gráfica, realizada e impressa por blocos de madeira gravada, anterior a 1500, isto é, à impressão tipográfica.

Um grande impulso ocorreu no século XIV, com a crescente difusão dos moinhos de papéis na Europa, que, associados a outras descobertas, como a prensa tipográfica (aperfeiçoamento da prensa de rosca) e a tinta a óleo para pintura, possibilitaram o florescimento daquele que seria considerado o seu principal meio de expressão: a imprensa.

Assim, da Idade Média à Renascença, ocorreu uma grande transformação, na medida em que os métodos manuais (iluminuras) foram paulatinamente substituídos por outros que permitiam maior disseminação da palavra e da imagem impressas, conferindo-lhes um papel mais democrático do que aquele alcançado pelos livros manuscritos e ilustrações a mão.

Com o avanço do uso dos tipos móveis, no século XV, a gravura se desvinculou do texto, iniciando assim sua 'desfuncionalização' rumo à sua autonomia. O trabalho anônimo dos artífices foi substituído pelo trabalho dos artistas gravadores que, como Mantegna e Albert Dürer, dentre muitos outros, contribuíram, através de suas obras em xilogravura (matriz sobre madeira) e em gravura em metal (buril sobre cobre), para o desenvolvimento e fortalecimento da gravura como linguagem autônoma.

O surgimento da litografia, no final do século XVIII, provocou uma revolução nos meios gráficos, pelo uso da cor e pela imediatez na atualização das imagens e possibilidade de gerar cópias com maior rapidez. Com o advento da fotografia, no século XIX, estabeleceu-se uma parceria entre a fotografia e a imprensa. Todos os processos de impressão, inclusive a litografia comercial, tornaram-se obsoletos para o uso comercial, sendo substituídos pela clichéria e pelo *off-set*. Essa 'desfuncionalização' da gravura como meio de reprodução comercial fez com que a gravura artística conquistasse a sua independência como linguagem artística autônoma, mudando "um dos seus pressupostos básicos: a possibilidade de reprodução"<sup>127</sup>.

A fotografia revolucionou e influenciou não apenas os meios de reprodução de imagens, mas também todos os outros meios de expressão plástica a partir do século XX. Walter Benjamin afirma que, com a fotografia, "pela primeira vez no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais, que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva"<sup>128</sup>. Associada à gravura, ela possibilitou, através de procedimentos físicos e químicos específicos (materiais fotossensíveis) do seu meio, sensibilizar e gravar matrizes capazes de reproduzir fotografias ou imagens criadas a partir de um desenho ou xerox sobre transparência, ou mesmo, na atualidade, de imagens digitais impressas sobre filme transparente.

A fotografia proporcionou, ainda, uma grande mudança na gravura de forma geral, sendo que os reflexos dessa mudança podem ser mais bem observados na década de 1960, quando a serigrafia e a litografia passaram a ser as técnicas de

---

<sup>127</sup> Cf. VENEROSO, 2000. p.2-3 e 2001. p.2-4. A autora discorre sobre a desfuncionalização da gravura como fator propulsor rumo a sua autonomia como linguagem artística.

<sup>128</sup> BENJAMIN, 1969, p.61.

gravura mais recorrentes na *pop art*, exatamente porque criavam uma sintonia com os processos industriais utilizados na produção das imagens da cultura de massa. Essas técnicas adequavam-se aos processos foto-mecânicos e respondiam às necessidades dos artistas de estabelecer um diálogo entre arte e sociedade. A esse respeito, Simon Marchan Fiz esclarece: “a relação com esta sociedade se realiza pela técnica mecânica de reprodução, pelo princípio de multiplicação de massas e pelas convenções estilísticas e unidades temáticas selecionadas. Assim, pois, apresenta os produtos de massas e suas implicações de um modo quase literal”<sup>129</sup>.

Talvez a grande contribuição da *pop art* para a gravura tenha sido o fato de ela ter potencializado a sua desfuncionalização comercial, ocorrida no final do século XIX, transformando-a, nas décadas de 1960 e 1970, em um “movimento gráfico” voltado para a difusão dos trabalhos gráficos dos artistas e para a organização e expansão dos ateliers de gravura numa forma de “indústria artística”<sup>130</sup>, proporcionando uma relação simbiótica entre artista e impressor. Autônoma, a gravura artística pôde se constituir enquanto linguagem e, simultaneamente, se desvincular do purismo da tradição, abrindo-se para a cópia única e, conseqüentemente, estabelecendo um diálogo com as outras linguagens. Essa ruptura delinearía os contornos do que constituiria a gravura nas décadas posteriores, numa abertura rumo a outras linguagens:

Esta mesma liberalização da cópia é que a levará a trespassar as fronteiras tradicionais da gravura em direção a outros meios. Os artistas ampliam os limites do que se considerava uma gravura. Ao romper com esse limite tradicional entre a cópia e a matriz, os artistas aproximam a obra gráfica do conceito pictórico. Ao romper o binômio estabelecido tradicionalmente entre o gráfico/plano

---

<sup>129</sup> FIZ, 1974, p.53.

<sup>130</sup> CASTLEMAN, 1991, p.1.

bidimensional, o meio se aproxima-se do conceito escultórico. A monotipia aproxima o gráfico da pintura, os múltiplos da escultura<sup>131</sup>.

É nesse contexto, de revitalização e de efervescência da gravura, que podemos situar a obra gráfica de Rauschenberg.

## 6.2. “Booster”

Criada pelos procedimentos litográfico<sup>132</sup> e serigráfico<sup>133</sup>, essa gravura autobiográfica apresenta a imagem do corpo do artista derivada de um raio X em tamanho natural (FIG.40). Ela foi gravada sobre duas pedras impressas separadamente sobre papel, e as imagens adicionais que aparecem na mesma gravura foram impressas em serigrafia e por *frottage*. A cadeira em azul, o gráfico em vermelho que parece ser um mapa dos astros, e as duas imagens de uma mesma furadeira elétrica que aparece com instruções de uso, foram impressos em serigrafia. As imagens restantes, que aparecem sobre o fundo do papel e apresentam pouca definição, provavelmente, foram obtidas pela transferência por *frottage*, nas técnicas já mencionadas.

---

<sup>131</sup> ALABERN, 2000, p.64.

<sup>132</sup> Litografia: processo de impressão desenvolvido por Aloysius Senefelder, em 1796, na Alemanha. Desenha-se em pedra calcária, zinco ou alumínio, utilizando materiais gordurosos como o tuque, lápis litográfico, crayons litográficos etc. A imagem desenhada é gravada com a utilização de uma solução química composta de ácido e goma arábica.

<sup>133</sup> A serigrafia deriva-se de um processo de impressão muito antigo, utilizado pelos chineses e japoneses para imprimir tecidos e papéis. No Ocidente, o processo de *stencil* foi utilizado, a partir do século XVI, para colorir xilogravuras e imprimir cartas de baralho. Por volta de 1936, essa técnica que já era conhecida como *silk-screen* e largamente utilizada para fins comerciais, passou a ser utilizada para fins artísticos, adotando portanto o nome de serigrafia.



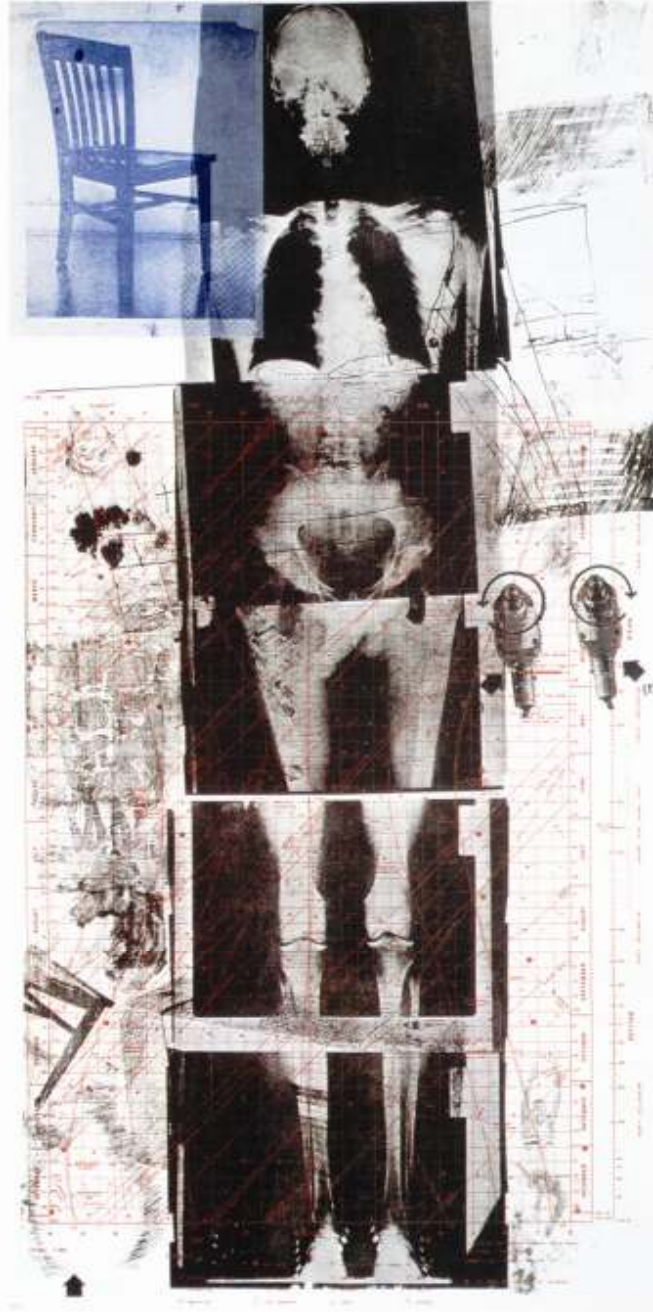


Figura 40: *Booster* (1967) ROBERT RAUSCHENBERG  
 (Litografia e serigrafia)  
 Fonte: ALLOWAY, 1977, p.24.

Essa profusão de técnicas mistas de Impressão ocorrendo simultaneamente numa mesma gravura constituiria, naquele momento da *pop art*, um abalo em seu 'estatuto', pois essa atitude eliminava o purismo que vigorava na utilização destes recursos gráficos, até aquele período. Não se limitando a técnicas e comportamentos tradicionais, os artistas criaram linguagens próprias e estabeleceram, assim, uma abertura para os novos rumos da gravura.

"*Booster*" aliará, simultaneamente, 'abertura' e 'tradição': 'abertura' no emprego de técnicas mistas e na apropriação de imagens fotográficas de várias procedências, geradas pelo artista ou não; e 'tradição', ao empregá-las como linguagem geradora de 'múltiplos absolutos', isto é, como "gravura original", seguindo normas preestabelecidas<sup>134</sup>- edição: 38, mais 12 provas de artista, 8 provas de estado e 5 outras provas, publicadas pela Gemini G.E.L., Los Angeles, Califórnia.

O que define uma 'gravura original' e a diferencia de uma 'reprodução', é o fato de ela não se destinar a reproduzir ou copiar uma obra qualquer<sup>135</sup>. Ela é um múltiplo, não a reprodução de um original, pois ela não possui original. Ela efetiva a multiplicação de originais, pois essa é a sua particularidade funcional, a essência de sua existência, isto é, através dela a imagem se multiplica em várias imagens (cópias/tiragem), que são aparentemente iguais entre si. Essa multiplicidade de imagens rompe com a tradição de peça única, com a sua aura, promovendo assim uma renovação do conceito de "arte"<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> A definição de uma gravura original foi convencionada no III Congresso Internacional de Artistas, realizado em Viena, em 1960, e sua formalização foi estabelecida pela *Association Internationale des Arts Plastiques*, em 1963, a esse respeito, cf. BONOMI e KATZ, s/d. p.16.

<sup>135</sup> Ao se desvincular de sua função inicial de ilustrar e reproduzir imagens associadas, na maioria das vezes, a textos, a gravura constituiu-se como categoria autônoma, passando, a partir do século XV, a ser utilizada pelos artistas como meio de expressão plástica e não apenas como meio de reprodução de obras.

<sup>136</sup> BONOMI e KATZ, s/d. p.1-3.

Ao mesmo tempo em que, pelo seu caráter múltiplo rompe com a tradição da unicidade da obra, a gravura toca em uma questão que Walter Benjamin considera relevante:

(...) com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida<sup>137</sup>.

Referindo-se às técnicas de reproduções, Benjamin, deixa claro que, desde a Renascença, as gravuras – “essas formas profanas do belo” – deixaram ‘manifestos’ os fundamentos dessa ‘crise’, que eclodiria com o surgimento da “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária”: a fotografia. Em reação à fotografia, que provocara a desfuncionalização da pintura, a arte desvinculou-se de sua função social, buscando a sua autonomia e recusando, assim, qualquer ‘determinação objetiva’. Nesse sentido, a arte caminhou em direção à “doutrina da arte pela arte”. Abalando as questões da inserção da obra de arte no contexto da tradição, a reprodutibilidade da obra provocou um deslocamento do seu valor de culto fundado no ritual, para aquele fundado na política, isto é, o que ficava em jogo era a “autenticidade” da obra e, conseqüentemente, sua função social: o valor de culto desloca-se para o valor de exposição<sup>138</sup>.

No caso da gravura, não faz sentido pensar se uma cópia é mais ‘autêntica’ do que a outra. Benjamin esclarece que “a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”. O conteúdo da obra de arte fica preservado, mas o seu *hic et nunc* fica desvalorizado, porque ela “substitui a

---

<sup>137</sup> BENJAMIN, 1986a. p.171.

<sup>138</sup> BENJAMIN, 1986a. p.168-169.

existência única da obra por uma existência serial”<sup>139</sup>; comprometendo a sua unidade de presença, ela favorece o aumento do seu valor ‘exposicional’, democratizando-a.

Em “*Booster*”, talvez o segundo trabalho autobiográfico do artista<sup>140</sup>, deparamo-nos com uma mistura de imagens ambíguas – apropriações da vida ou da propaganda –, onde cada uma preserva a sua individualidade, coexistindo e relacionando-se em um mesmo espaço e em um mesmo tempo, “não se sabendo se são coisas, lembranças ou fantasmas”<sup>141</sup>. O termo “apropriação” foi introduzido no vocabulário artístico americano na década de 1980, mas já era uma atitude freqüente entre os artistas nas décadas precedentes. A palavra “apropriação” implica na idéia de propriedade, de posse. Ao ser deslocada para o campo da criação, ela toca a questão “autoral” da obra: “que cada um se autorize a si mesmo” passa a ser, segundo Antoine Compagnon, “o emblema da apropriação”<sup>142</sup>. O artista passa a se apropriar das imagens da cultura de massa ou mesmo da obra de outros artistas ou autores, para incorporá-las às suas próprias experiências. Richard Prince esclarece essa atitude, ao declarar: “eu acho que o espectador sempre foi o autor do trabalho de um artista. O que é diferente agora é que o artista pode se tornar o autor do trabalho de outra pessoa”<sup>143</sup>. O próprio Rauschenberg, em 1953, radicalizaria esse gesto ao apagar um desenho de De Kooning. “De Kooning apagado por Robert Rauschenberg”, constituir-se-ia numa atitude não apenas iconoclasta de Rauschenberg, mas também de apropriação, que esbarraria na questão autoral, ou, até mesmo, numa atitude antropofágica, aproximando-se da antropofagia cultural,

<sup>139</sup> BENJAMIN, 1986a. p.168-169.

<sup>140</sup> O primeiro auto retrato – *Untitled* - foi realizado em 1965, utilizando fotografia do artista e *transfer drawing*.

<sup>141</sup> ARGAN, 1992, p.575.

<sup>142</sup> COMPAGNON, 1996, p.9.

<sup>143</sup> PRINCE, Richard, *apud* FINEBERG, 1995, p.4.

proposta por Oswald de Andrade. Segundo Leyla Perrone, “a Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade”<sup>144</sup>, numa devoração crítica.

Acredito que esse trabalho seja plural: a imagem formada pelo raio X do corpo do artista, que ocupa a parte central da gravura, apresenta-se como uma ‘lembrança’, uma ‘lembrança’ ambígua que presentifica, ao mesmo tempo, o “fantasma” da morte. A cadeira preta que aparece apenas como detalhe, ocupando a parte inferior do lado esquerdo, seria ‘coisa’; já a cadeira impressa em azul, que aparece no canto superior do mesmo lado, seria ‘lembrança’, pois ela remete a um outro trabalho de Rauschenberg, “*Soundings*”-1968 (FIG.41) – uma construção realizada em serigrafia sobre acrílico, com componentes elétricos. As duas furadeiras que aparecem na parte central do lado direito, seriam ‘coisas’, apropriações da cultura de massas, dos bens de consumo. As demais imagens que aparecem em preto, seriam ‘fantasmas’, vestígios pela própria indefinição de suas formas; já a impressão em vermelho, seria ‘lembrança’, por se tratar de um gráfico-mapa relacionado ao tempo como duração.

Nesse trabalho, as categorias “coisas, lembranças ou fantasmas” se entrelaçam. Poderíamos, ainda, dizer, como fez Tilman Ostewold, que em “*Booster*”: “o domínio da experiência pessoal é relacionado com signos e objetos da sociedade de consumo e de esbanjamento”, concluindo que, se “trata de ícones temporais, mas também de imagens da memória”<sup>145</sup>. Imagens assim formadas instauram uma ambivalência entre arte e realidade. Conseqüentemente, elas refletem, através das

<sup>144</sup> ANDRADE, Oswald, *apud* PERRONE, 1990, p.95.

<sup>145</sup> OSTERWOLD, Tilman. 1999, p.155.



Figure 41: *Soundings* (1968) ROBERT RAUSCHENBERG  
(construction: silkscreen ink on two-way plexiglass with electrical components)  
Fonte: ALLOWAY, 1977, p.129.

incoerências plásticas e significativas de seus intertextos, a própria incoerência da sociedade, conferindo, assim, sentido ao modo caótico de suas representações.

Sistematizando e desenvolvendo as propostas de Bakhtine sobre o fenômeno da intertextualidade, Julia Kristeva afirma que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”<sup>146</sup>. Entendendo a intertextualidade como “esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura”, Perrone declara que “cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações”<sup>147</sup>.

Mesmo que seja decorrente da literatura, o fenômeno da intertextualidade é perfeitamente aplicável às artes plásticas, adequando-se não apenas àquelas obras/textos<sup>148</sup> que se apropriam da ‘palavra escrita’ de variadas fontes, mas também àquelas que, num sentido mais amplo, buscam romper com os limites internos e externos das artes plásticas. As palavras de Maria do Carmo Veneroso são esclarecedoras nesse sentido:

Nas artes plásticas os limites entre desenho, pintura, gravura e escultura já não são mais estáveis. O surgimento de novas mídias tem colaborado para a destruição de limites até mesmo entre as artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, video, fotografia etc.<sup>149</sup>.

Em “*Booster*”, a superposição de matrizes de diferentes origens, e a apropriação de imagens de diferentes fontes, criaram uma rede combinatória, um

---

<sup>146</sup> KRISTEVA, Julia *apud*, PERRONE, 1993. p.63.

<sup>147</sup> PERRONE, 1993, p. 63.

<sup>148</sup> Para Barthes, ‘obra’ refere-se à noção tradicional, e ‘texto’, a uma categoria nova, obtida por “deslize ou inversão” das categorias anteriores (lingüística, antropologia, marxismo e psicanálise). Na obra, o autor é ‘reputado’ pai e proprietário; no texto, não há inscrição do ‘pai’, mas sim de um ‘espaço *social*’, que solicita ao leitor (espectador), uma colaboração prática. Cf. BARTHES, 1984, p.55-61.

<sup>149</sup> VENEROSO, 2000, p.3.

intertexto, como em um palimpsesto, “cujos resultados plásticos e significados narrativos podem variar notadamente, abrindo o processo a distintas leituras”<sup>150</sup>. Exatamente porque, como diria Barthes, “há um lugar em que essa multiplicidade se reúne”, esse lugar seria o leitor, definido como o “lugar exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”<sup>151</sup>.

Rauschenberg foi um dos artistas que mais contribuiu para a revitalização da gravura, ao associá-la a outras linguagens e às novas tecnologias, redimensionou seu uso e seu conceito. Com Rauschenberg, a gravura tornou-se condutora e veículo de apropriação de imagens, atuando como fenômeno intertextual.

---

<sup>150</sup> MORO, 2000, p.48.

<sup>151</sup> BARTHES, 1984, p.53.



## 7. LUCIANO FABRO: Impressão por contato, Impressão por impregnação

Ora, começar é o insígne privilégio da vontade. Quem nos oferece a ciência dos começos nos faz doação de uma vontade pura<sup>152</sup>.

No final da década de 1960, surgiu na Itália um movimento que buscava uma nova consciência na Arte. Germano Celant – crítico e curador da primeira exposição do grupo, que ocorreu em 1967, em Gênova – denominou-o “Arte Povera”. Caracterizava-se pelo uso de materiais instáveis e por procedimentos existenciais por parte de seus integrantes: Boetti, Fabro, Kounellis, Pascali e Prini. Posteriormente, Mertz, Pistoletto, Giovanni, Zorio e Penone juntaram-se a esse grupo inicial. Em 1970, realizou-se em Turim, com a curadoria de Celant e Lucy Lippard, uma grande exposição que marcou não apenas a consagração desse movimento, mas também o caráter ecológico da mostra.

Identificando-se com a natureza, esses artistas utilizavam, em seus trabalhos, elementos dos reinos animal, mineral e vegetal. Empregando resíduos da natureza, tais como plantas, terras, cordas, papéis e lixo em suas formas naturais, apostavam no “empobrecimento e na desculturalização da arte”, como formas de atitudes moral e crítica, como nos afirma Margit Rowell, “frente ao avanço da tecnologia, do progresso, da padronização dos produtos e dos comportamentos humanos e, sobretudo, no tocante à história da Arte e às categorias estéticas em vigor”<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> BACHELARD, 1994b, p.58.

<sup>153</sup> ROWELL, s/d p.1.

Tendo participado desse movimento, Luciano Fabro produziu e continua desenvolvendo ativamente seu trabalho – uma vasta obra pontuada por valores próprios da Arte Povera, mas acrescida de características próprias -, no qual:

[...], pensamento e densidade plástica formam uma unidade, retirando das qualidades sensíveis da matéria um elemento constitutivo do significado. Emprega materiais dos mais banais aos mais nobres – jornais, mármore, vidro, tecido e chumbo, entre outros. [...] O espectro da obra percorre, reflete e revela a cultura, sempre comprometida com um profundo vínculo com a história da forma<sup>154</sup>.

Aliando tradição e contemporaneidade ao trabalho, Fabro revigora, por meio de sua obra, a arte contemporânea. De sua vasta produção, a escultura “Sísifo” (1994), é-me particularmente cara, e destaco-a, exatamente, porque ocupa um lugar de fronteira entre a escultura e a gravura. Incluí-la nesta dissertação, possibilitou-me refletir sobre questões específicas que tal aproximação – escultura x gravura – estabelece, assim como pensar a Impressão no contexto da arte contemporânea. Acredito que tal aproximação contribui, de maneira efetiva, para o alargamento de seus conceitos, emprego e utilização.

Fabro executou cinco versões para o seu trabalho “Sísifo” (1994). Dentre elas, escolhi aquela em que o artista se auto-retratou nu sobre a superfície lisa do mármore negro (FIG.42), fato este que a torna singular. Sua imagem foi gravada por meio de incisões sobre a superfície de um grande cilindro de mármore polido de 50 x 100 x 50 cm, que, ao ser empurrado sobre o chão recoberto por uma faixa retangular espessa de farinha branca<sup>155</sup>, nos revela duplamente sua imagem: através da impressão sobre a farinha e desta sobre a pedra.

---

<sup>154</sup> KLABIN, Vanda *apud* FERREIRA, 1997. p.27.

<sup>155</sup> No caso específico dessa versão, o artista utilizou farinha de trigo como suporte de recepção da imagem, mas, nas outras versões, foram utilizadas outras matérias como suportes, como, por exemplo, massa de pão.



Figura 42: Siselo (1994) LUCIANO FABRO  
(escultura em mármore e farinha branca)  
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1997, p.292.

Assim, simultaneamente, essas imagens surgem diante de nossos olhos. A primeira imagem forma-se por impregnação, isto é, a farinha branca se aloja nos sulcos gravados sobre o cilindro de mármore negro. A segunda imagem forma-se por contato, sobre a farinha. Ali, percebemos linhas brancas em relevo, provocadas pelo contato do cilindro gravado (sulcos) que, ao pressionar a farinha, deixa impressa sobre esta sua contra-forma, o contorno naturalístico em *trompe-l'oeil* do corpo do artista nu, sustentando o bloco (cilindro) de mármore com os seus próprios braços.

Contendo dois processos de impressão em sua estrutura formal, essa escultura exemplifica bem o que é a impressão por impregnação e a impressão por contato. Esse fato, coloca-nos face aos primórdios dos processos de impressão, que possibilitaram ao homem criar métodos de reprodução da imagem. O primeiro caso, impressão por impregnação, nos remete àquelas realizadas no interior das grutas, quando o homem imprimia suas mãos impregnadas de terra e gordura animal sobre as paredes, utilizando o próprio corpo como dispositivo capaz de gerar imagens, isto é, corpo-matriz. O segundo caso, impressão por contato, remete ao uso dos sinetes cilíndricos, um método posterior, que já apresentava maior grau de complexidade em sua construção e resultados. Aqui, deparamo-nos com uma formulação racional e operacional de um dispositivo de impressão quase completo, isto é, presenciamos a utilização de uma matriz, condição esta que caracteriza a gravura e que a diferencia da impressão, que não a possui.

Diante dessa escultura, é importante ainda considerar a relação do artista com o personagem da mitologia clássica *Sísifo*,<sup>156</sup> nome que a intitula e com o qual o artista se identifica, ao se fazer *Sísifo* na imagem impressa sobre a farinha branca.

---

<sup>156</sup> A partir de agora a palavra “Sísifo” corresponde à obra analisada e *Sísifo* ao personagem mitológico.

Nesse sentido, as palavras de Walter Benjamin são esclarecedoras: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato ele foi’, significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”<sup>157</sup>. Na mitologia grega, *Sísifo* é aquele que, castigado pelos deuses nos Infernos – para impedi-lo de novas fugas e de novos malefícios –, foi obrigado a empurrar uma pedra até o cume de uma montanha, sem contudo obter sucesso, pois ela voltava sempre a cair, reiniciando-se assim, indefinidamente, o seu trabalho, “um trabalho enorme e sem fim”<sup>158</sup>. Embora os mitólogos antigos desconheçam o exato motivo de tal castigo, pois várias são as versões, todos são unânimes em relação ao fato de que Zeus puniu *Sísifo* em consequência dos malefícios que causava e por tê-lo desobedecido.

Pensando a partir desses dois pontos de vista, certifico que, na escultura de Fabro, “a reminiscência” do mito se coloca no título da obra e no seu tema, constituindo-se em uma espécie de ação que, para Barthes, seria a representação da cultura – da história da cultura clássica – evocada pelo “poder do Nome”. Nesse caso, *Sísifo* aparece como “núcleo simbólico”, como conceito, como intertexto – “circulação dos textos anteriores (ou contemporâneos) na mente (ou na mão) do artista”<sup>159</sup> - aqui identificados no auto-retrato – artista/*Sísifo* –, e na repetição de uma única ação: o movimento repetitivo do cilindro sobre a farinha – “um trabalho enorme e sem fim”. Esse trabalho, analogamente, equivale ao trabalho empregado na edição de uma tiragem de cópias na gravura, assunto que voltarei a abordar no decorrer deste capítulo.

---

<sup>157</sup> BENJAMIN, 1985, p.224

<sup>158</sup> SCHMIDT, 1985, p.246.

<sup>159</sup> BARTHES, 1990b, p.171.

### 7.1. “Sísifo” como dispositivo de reprodução da imagem

Diante de tal dispositivo, da imagem formada sobre o cilindro – linhas brancas sobre fundo negro – e da imagem formada sobre o suporte – linhas brancas em relevo sobre o branco da farinha –, como não lembrar aqui de toda uma tradição que possibilitou a múltipla reprodução de imagens e, conseqüentemente, de todo o seu legado?

É possível, então, associar esse trabalho – o gesto do artista ao fazer incisões sobre o cilindro de mármore – aos procedimentos utilizados nos sinetes cilíndricos, primeiras matrizes destinadas à reprodução de que se tem conhecimento. Esses rolos de pedra entalhados em toda a sua superfície – “sinetes cilíndricos” (FIG.43),– foram usados pelos sumérios por volta do ano 4.000 a.C.. Serviam para gravar padrões na superfície da argila ainda mole, isto é, ao serem pressionados, sem a utilização de tinta, esses sinetes rolavam sobre toda a superfície da argila, imprimindo sobre esta a contra-forma da forma anteriormente neles gravada (incisões), formando assim desenhos em relevo. Esculpidos em pedras, ossos ou conchas, nas formas de cunho ou cilindros, os sinetes serviram para fins decorativos, ritualísticos, ou mesmo para identificar seus proprietários.

A produção artística decorrente da decoração com sinetes cilíndricos constituiu-se como “o traço mais característico da civilização mesopotâmica em geral”<sup>160</sup>. Antecedendo a invenção da escrita, os sinetes foram utilizados sobre as tabuinhas e envelopes de argila empregados na escrita cuneiforme pelas civilizações Mesopotâmicas (Suméria, Babilônia e Assíria)<sup>161</sup>. Os sacerdotes taoístas chineses

---

<sup>160</sup> GARBINI, 1979, p.13.

<sup>161</sup> WALKER, 1996, p.20-54.

(século IV a.C.) também utilizaram desse procedimento de impressão, criando selos que, imitando pegadas de animais, serviam, “em seus costumes mágicos”, quando impressos sobre o chão, para protegê-los, em suas viagens, de possíveis ataques de animais selvagens. Funcionavam, ainda, como símbolo de propriedade entre os chineses<sup>162</sup>.

Posteriormente, o gesto de fazer incisões foi também utilizado na xilogravura (FIG.44) – processo de reprodução gráfica desenvolvido na Europa Setentrional, no final do século XIV – em que se utiliza uma prancha de madeira como matriz, na qual se grava desbastando com goivas e formões apropriados, as áreas que não deverão ser impressas. Para Rubem Grilo, a xilogravura “é uma técnica simples, direta, com emprego de poucos materiais: basicamente madeira, ferramentas, e material de impressão tipográfica”<sup>163</sup>.

Encontramos, também, o procedimento de fazer incisões em uma outra técnica de gravura, que foi igualmente desenvolvida na Europa, a partir do século XV, conhecida inicialmente como gravura em côncavo e, hoje, denominada gravura em metal. Essa técnica utiliza como matriz um metal - cobre, ferro, latão ou zinco, sendo indispensável a utilização da prensa para a impressão de suas cópias.

Em “Sísifo”, Luciano Fabro devolve-nos, portanto, a possibilidade de redimensionar gestos primordiais, essenciais ao homem, de imprimir, marcar, fazer incisões, deixar sinais registrados, imagens, sobre as mais diversas superfícies.

---

<sup>162</sup> KATZENSTEIN, 1986, p.265-266.

<sup>163</sup> GRILO, 1985, p.10.



Figura 43 a e b: - Impressões de Sineses cilíndricos  
 Fonte: GARBINI, 1979, p.45 e 46



Figura 44: St. George (1463) anônimo  
 (xilografia sobre papel)  
 Fonte: HIND, 1963, p.75.



## 7.2 O artista na história, produzindo conhecimento

Esse trabalho remete à tradição, exatamente porque, nele, identificamos muitos procedimentos técnicos, materiais e linguagens utilizados ao longo do tempo pelo homem: incisões, marcas, sinais, mármore, farinha, desenho, impressão, escultura, gravura. É como se estivéssemos diante de um livro de folhas em branco, diante de uma possível história da impressão - página em branco, porque a história da impressão ainda está por ser escrita:

Existe uma lacuna na história sobre o processo concreto que se dá como um saber de longa data, aplicável a campos materiais e técnicos extremamente variados. Falta também o paradigma teórico que serviu de modelo a tantos pensamentos abstratos, sobretudo quando se trata de pensar noções tão fundamentais como as do signo, do traço, da imagem, da semelhança, da genealogia. Faltaria então uma história ao mesmo tempo concreta e teórica – onde se definiram as escolhas formais e operatórias de tantos artistas, especialmente do século XX<sup>164</sup>.

Em branco imagino ser, também, a tela receptiva de minha memória, que capta imagens que desfilam à minha frente e que, de maneira associativa, vão surgindo em minha mente, à medida que as olho: incisões rupestres de silhuetas de animais (estilo zoomórfico), que para efeito de reprodução fotográfica aparecem nos livros realçados a giz (FIG.45); contornos de homens e mulheres pré-históricos em movimento sobre rochas ou pedras polidas (FIG.46); desenhos lineares gravados em simples objetos de argila, pedra e osso (FIG.47). Essas imagens assemelham-se ao efeito produzido no auto-retrato de Fabro sobre o cilindro polido, dele se

---

<sup>164</sup> FRANCA, 2000, p.3.

aproximando quando a farinha branca se aloja nas cavidades das incisões abertas sobre o mármore negro (FIG.48).

O artista está inserido na história da cultura, contextualizando-a de maneira crítica, produzindo conhecimento. A respeito dessa possibilidade latente em “Sísifo”, a crítica de arte italiana, Jole de Senna, diz:

O artista produtor de conhecimento está sempre empurrando este peso de baixo para cima, a nosso favor, simplificando-nos o trabalho. “Sísifo” (1994) é um auto-retrato de Fabro como artista: um grande cilindro de mármore entalhado como um selo, com um nu viril mostrado em pleno esforço de empurrá-lo para o alto. [...] O artista imprime-se sobre as coisas, formando-as para o nosso conhecimento<sup>165</sup>.

Esse conhecimento advém da história da arte, estando nela inserido, constituindo-se linguagem (forma) para o nosso conhecimento. O artista “imprime-se sobre as coisas” e, em “Sísifo”, esse ‘imprimir-se’ opera-se de maneira dinâmica. Inicialmente, existe o aspecto literal do ato de se imprimir auto-retratando-se, mas essa auto-retratação se faz colada, impressa sobre o personagem mitológico *Sísifo*. Estamos, portanto, como diria Barthes, diante do artista, como um “*sujet* da cultura”, sendo que, nesse caso, “o *sujet*” não é um possível espectador diante de uma obra, como o é para Barthes<sup>166</sup>, mas aquele que a produz para o espectador: o artista como “*sujet* da cultura”, que conhece a história da forma, que conhece a mitologia grega, que nela localiza o personagem *Sísifo* e que, a partir desses dados, cria um novo conhecimento, uma nova obra.

<sup>165</sup> SENNA, apud, FERREIRA, 1997, p.42.

<sup>166</sup> Barthes utiliza essa expressão no texto que escreveu sobre Cy Twombly, no qual faz uma relação entre os diversos tipos de “*sujets*” que observam suas telas. Concluindo que o tipo de discurso que cada um possui diante delas está diretamente relacionado com o teor do discurso interior, isto é, com o nível de conhecimento cognitivo próprio a cada um. Ele classifica os vários *sujets* como: *sujet* da cultura, *sujet* da especialidade, *sujet* do prazer, *sujet* da memória e *sujet* da produção. Cf. BARTHES, 1990, p.172-174.



Figura 48: detalhe - *Stofo* (1994) LUCIANO FABRO  
(escultura em mármore e farinha branca).  
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1997, p.292.

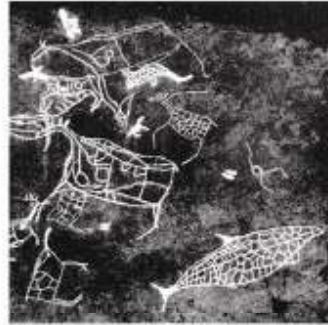


Figura 45: Incisão rupestre de animais estilizados  
(incisão rupestre rocha - realçada à giz)  
Fonte: LOMMEL, 1979, p.44.



Figura 46: *La Roche - Laune* (Dordônia)  
(incisão rupestre sobre rocha)  
Fonte: LEROI-GOURHAN, 1900, p.70.



Figura 47: Imagem 434  
(incisão rupestre sobre osso)  
Fonte: LEROI-GOURHAN, 1900, p.256.

Outro aspecto relevante, é a possibilidade de ‘imprimir-se’ sobre materiais diversos - mármore, farinha, massa de pão, argila, etc. -, e, nesse caso, percebo uma dilatação nesse ‘imprimir-se’. Podemos considerar esses materiais funcionando, apenas, como possíveis suportes de recepção para o seu auto-retrato (sua expressão). Por outro lado, podemos também pensar na relação do artista com o material, no sentido de este se constituir como interface entre o artista e o espectador, como aquilo que materializa a possibilidade de o artista se imprimir duplamente ‘sobre e para’ as coisas. Para mim, o material seria então um mediador da relação artista/espectador.

### 7.3. Trabalho que se abre a muitas leituras

Esse trabalho abre-se a muitas “leituras”<sup>167</sup>, mas construo a minha, perpassando-a pelo mito de *Sísifo*, criando ao mesmo tempo uma analogia com o dispositivo gravura: cilindro (matriz), farinha (papel/suporte), imagem impressa sobre a farinha (cópias-tiragem).

Portanto, coloco em destaque, por meio dessa analogia e do trabalho incessante de *Sísifo*, a questão sobre a reproduzibilidade da imagem, assunto este

---

<sup>167</sup> Esse termo (leitura) será utilizado a partir do conceito desenvolvido por Roland Barthes: “a mesma lexia mobiliza léxicos diferentes”. Apesar da complexidade dessa definição, percebo uma aproximação entre os pensamentos de Barthes, Shefer e Benjamin (ver nota de pé de página nº35 do capítulo 3). Todos eles comungam com a idéia da impossibilidade da “leitura”, no sentido de que ela não se esgota, mas concordam que é no trabalho de linguagem (a língua) “que fatalmente servimos para lê-lo”, que o inscrevemos. Barthes conclui que “esse caráter infinito da linguagem constitui, precisamente, o sistema do quadro: a imagem não é a expressão de um código, é a variação de um trabalho de codificação: não é o depósito de um sistema, e sim, geração de sistemas”. Esses três autores colocam na relação imagem/texto/língua a possibilidade da concretude da “ergografia” generalizada do texto como trabalho, do trabalho como texto”. Cf. BARTHES, 1990b.

tão pertinente aos meios de impressão, tais como xilogravura, gravura em metal, litogravura, serigrafia, fotografia, cinema etc., exatamente porque esse dispositivo - “Sísifo” contribui para tal reflexão.

Conseqüentemente, será a partir da gravura e dos sinetes cilíndricos que estabelecerei tal relação para pensar sobre a capacidade latente, em “Sísifo” (1994), de reproduzir imagens. Esses dois processos de impressão foram escolhidos, exatamente, porque ilustram bem todo o procedimento conceitual, formal e processual utilizado por Fabro na realização dessa escultura, mesmo que, nesse caso específico, eles se apresentem, apenas, como uma possível articulação dessa capacidade de reproduzir em série, de gerar imagens (cópias) múltiplas – que os meios de reprodução proporcionam –, sem, contudo, deles se apropriarem como finalidade em si, mas sim, como adequação conceitual, pertinente ao tema e ao personagem título-*Sísifo*: aquele que executa “um trabalho incessante e sem fim”.

Em “Sísifo”, como já foi dito, o cilindro de mármore (matriz) foi trabalhado com instrumentos cortantes. Esses instrumentos identificam-se com aqueles utilizados na gravação de matrizes gravadas em relevo (matrizes xilográficas) ou em côncavo (gravura em metal), isto é, com instrumentos cortantes (método direto – facas, goivas ou buris) ou por ação de ácidos (métodos indiretos - água forte e todas as suas variantes) utilizados geralmente na gravura em metal. Derivadas de procedimentos específicos de gravação, essas matrizes permitem, na etapa de impressão, dispensar o uso da tinta como elemento revelador da imagem. Utilizadas a seco mediante pressão, essas matrizes geram imagens (formas) em relevo.

Identificando-se com essas matrizes, que ao imprimir o suporte dispensam o uso da tinta, o cilindro de Fabro, de forma semelhante, obtém a forma

impressa em relevo, tal como a vemos surgir na imagem impressa sobre a farinha. Mas, diferentemente do que ocorre na xilogravura ou na gravura em metal, a imagem de “Sísifo” em relevo será transportada para a farinha de trigo (suporte) pela ação exercida através da forte pressão feita entre o cilindro de mármore negro (matriz) e o chão que os acomodou. Tal método de impressão assemelha-se, exatamente, àquele utilizado pelos sumérios nos sinetes cilíndricos e não àquele utilizado pela gravura em metal, o qual necessita da prensa.

Podemos dar por certo que, em “Sísifo”, o cilindro de mármore transformado em um “condutor de imagem-matriz,” potencializa a capacidade de reproduzir o auto-retrato do artista (imagem), cada uma das vezes em que venha a rolar sobre a farinha. Essa possibilidade de reprodução da imagem estabelece paralelos com a gravura – já que esta apresenta como ‘especificidade’ a utilização da matriz para imprimir sobre o suporte e, conseqüentemente, gerar o múltiplo, isto é, um certo número de imagens aparentemente iguais, em série.

Podemos associar o movimento dessa ação – o ato de criar o múltiplo – ao trabalho de *Sísifo*, exatamente porque ela se faz de forma repetitiva, mas, diferentemente do que ocorre nos meios de reprodução, em “Sísifo”, não obtemos o múltiplo. O artista apenas joga de maneira crítica com essa possibilidade, negando-a, pois o cilindro (matriz) corre apenas sobre uma única superfície, tal como é a montanha para *Sísifo*. Esse procedimento e o resultado dele obtido aproximam-se daquele utilizado pelos artistas gravadores que, a partir das décadas de 1960 e 1970, passaram a explorar a ‘cópia única’. Com essa atitude, o gravador estendeu “os limites da gravura para além dos meios usualmente aceitos”<sup>168</sup>, incorporando ou combinando outras linguagens, como, por exemplo, desenho e pintura, ou ainda

---

<sup>168</sup> VENEROSO, 2001, p.3.

criando colagens por meio do uso de diferentes fragmentos impressos, combinados a outras linguagens.

Utilizando as possibilidades técnicas da gravura como recurso plástico, a ‘cópia única’ nega-a naquilo que a funda, que a particulariza como geradora da “múltipla reprodução” da imagem, ou seja, nega sua influência como “forma original de arte”, que conquistara a partir do século XX. Rompe, assim, com as regras do jogo que ela se impõe, para se tornar autônoma como linguagem, onde até mesmo a própria matriz se torna obra.

De maneira semelhante, em “Sísifo”, a matriz (cilindro), ao mesmo tempo que potencializa a capacidade de reproduzir, de gerar cópias – exatamente porque ela se identifica com aquelas obras criadas, justamente, para serem reproduzidas (nesse caso, a gravura e os sinetes cilíndricos) -, renega tal capacidade e devolve à obra a possibilidade de gerar o único.

Abalando o estatuto da gravura no seu pressuposto básico, naquilo que a caracteriza desde o seu surgimento – a possibilidade de reprodução –, “Sísifo” retorna e devolve à obra o *“hic et nunc* do original”, a sua autenticidade. Negando a padronização de sua obra, Fabro, paradoxalmente, devolve “Sísifo” – ele mesmo uma ‘obra matriz’–, à tradição, resgatando a sua “aura” através da unicidade que o cilindro matriz engendra, cada uma das vezes em que rola sobre a farinha.

#### 7.4. Fabro/Sísifo: possível leitura

Situado numa zona limítrofe entre escultura e gravura, “Sísifo” permite-nos, ainda, dada sua ambivalência, pensá-lo a partir do conceito de “escultura no campo ampliado”, desenvolvido por Rosalind Krauss:

[...] para a arte pós-modernista, a prática define-se em função não de um determinado meio dado, mas de operações lógicas efetuadas sobre um conjunto de termos culturais e para os quais todos os meios podem ser utilizados: fotografias, livros, linhas sobre o muro, espelhos ou a própria escultura<sup>169</sup>.

E, nesse caso específico, por que não pensá-lo também como uma “gravura no campo ampliado”, já que, formalmente e conceitualmente, “Sísifo”, articula os elementos básicos da gravura - matriz (cilindro gravado), suporte (farinha), cópia (imagem em relevo) - colocando ainda questões tão pertinentes a ela e aos meios de reprodução técnica em geral, como a reprodutibilidade?

Escultura/gravura, no “campo ampliado” ou não, o certo é que o trabalho de Fabro “proíbe qualquer leitura formal ou passiva”<sup>170</sup>, exatamente porque essa ambivalência sinaliza resistência às categorias estéticas tradicionais. O próprio artista, em resposta à pergunta formulada por Glória Ferreira - “Sísifo é uma metáfora da arte como consciência, uma volta às origens da origem [...]?”, assim respondeu:

Exatamente. De certa maneira, Sísifo é o indício de alguém que se sente realmente cansado - de tanto trabalho, do trabalho contínuo...- mas que, ao mesmo tempo, acredita que ainda tem força. Depois de quarenta anos, a cada trabalho você começa de novo, retomando a

<sup>169</sup> KRAUSS, 1993, p.216.

<sup>170</sup> OLIVA, 1996, p.292.



pedra, o material [...] É um grande esforço, uma fadiga que, no entanto, nos repõe as forças. Recomeçar do zero é uma garantia da capacidade do homem, da natureza, do tempo que passa<sup>171</sup>.

Natureza (matéria), tempo e trabalho aliados à capacidade do homem de construir, de criar coisas, de recomeçar do “zero”: uma condição que é recolocada ao/pelo artista diante de cada trabalho. Artista e mito confundem-se; entrelaçados, não sabemos quem fala: se o mito, se o artista. Forma-se, enfim, alegoria, *Fabro/Sísifo/homem*.

---

<sup>171</sup> FABRO, Luciano *apud*, 1997, p.42.

## 8 GIUSEPPE PENONE: DESDOBRAMENTO VISUAL E TEMPORAL DA PELE

A obra de arte é capaz de identificar, de conter os valores de um indivíduo e, indiretamente, da sociedade da qual o indivíduo participa. A cultura é a pele de um povo<sup>172</sup>.

Giuseppe Penone começou a trabalhar no final da década de 1960, sendo um dos últimos artistas a se integrar ao grupo fundador da “arte povera”<sup>173</sup>. Elegendo materiais de várias procedências – plantas, terra, carvão, jornais, ouro, mármore, granito, seda, vidro de Murano –, os artistas contribuíram para a quebra da hierarquia dos materiais, que passaram a ser os protagonistas de suas obras.

As propriedades físicas dos materiais, passaram a ser exploradas como elementos estéticos integrantes de suas obras. Normalmente, esses elementos e substâncias eram selecionados, incorporados e transformados artisticamente, em função de suas peculiaridades físicas e químicas. Os artistas valorizavam, assim, seus aspectos táteis e cromáticos instáveis, que, sujeitos a modificações, sublinhavam, segundo Simón Marchán Fiz, “o poder energético, a potencialidade transformadora dos materiais”<sup>174</sup>. Mais do que a própria seleção, importava-lhes o modo peculiar da manifestação de cada elemento. Simón Marchán afirma, ainda, que, na “arte povera”, os elementos compositivos determinantes são a indeterminação e a troca, a transformação da matéria em movimento<sup>175</sup>, cabendo às propriedades individuais de cada material empregado determinar a significação da

---

<sup>172</sup> PENONE *apud* TOSATTO, 1997, p.63.

<sup>173</sup> Verificar a definição de “arte povera”, no capítulo 7.

<sup>174</sup> FIZ, 1974, p.257.

<sup>175</sup> FIZ, 1974, p.258.

obra, e que o seu sentido se desdobra através de “todo o processo, nos diferentes momentos do mesmo”<sup>176</sup>.

Negando o consumismo, isto é, as tendências da *pop art*, os artistas da “arte povera” voltaram “os olhos para as forças da natureza, sem excluírem o modernismo industrial, e para a permeabilidade espiritual do material, sem se abandonarem ao conceptualismo”<sup>177</sup>. Reagindo à sociedade tecnológica e de consumo por meio de criações individuais realizadas sob uma perspectiva ‘romântica’, os artistas abandonaram os condicionamentos processuais de uma realização artesanal tradicional, buscando uma renovação no conceito de execução e de apresentação da obra de arte. A “arte povera” propôs novos parâmetros críticos, selecionando e apresentando como arte fragmentos da realidade, “não como fim em si mesmos”, como afirma Simón Marchán, mas como forma de “conscientizar o espectador sobre a situação estética, social ou ambiental das coisas e, em alguns casos, de desvendar e provocar reflexões, tomadas de posição crítica”<sup>178</sup>. Provocativas num primeiro momento, muitas de suas obras chocavam, levando o espectador a refletir sobre os aspectos absurdos da realidade cotidiana.

Um dos trabalhos de Kounellis exemplificou bem essa nova direção, ao converter, em 1969, o espaço de uma galeria em estábulo, onde 12 cavalos foram expostos. Obras que confrontavam materiais de diferentes natureza – “tubos de néon (tecnologia) com matérias naturais, como água, terra, lã, tal como ocorre em algumas obras de Merz e Calzolari” – também caracterizariam alguns dos aspectos da criação da “nova sensibilidade”<sup>179</sup> proposta pelos artistas da “arte povera”.

---

<sup>176</sup> FIZ, 1974, p.259.

<sup>177</sup> SCHNECKENBURGER, 1999, p.557.

<sup>178</sup> FIZ, 1974, p.260.

<sup>179</sup> Cf. FIZ, 1974, p. 260-261.

Nesse contexto, a obra de Penone apresenta-se muito variada, refletindo a fusão do ser humano com a natureza. A esse respeito Ruhrberg diz:

Sua homenagem mediterrânea a uma “cultura vegetativa” e sua intervenção no processo natural de crescimento são acompanhadas por impressões na pele do seu próprio corpo. Ele explora a magia da impressão como uma zona de contato com o mundo exterior, em estratégias sutis entre identidade e alienação<sup>180</sup>.

Dois fatores importantes a considerar, quando se analisa a obra de Penone, são a sua origem camponesa – que serviu como fonte de inspiração para toda a sua obra – e o contato com o desenvolvimento dos primeiros trabalhos da *Land art*<sup>181</sup> nos Estados Unidos – que influenciou sua formação artística.

Esses dois fatores estabeleceram as linhas gerais de sua pesquisa. De sua convivência estreita com os campos e florestas de Garessio, na Itália, desde a sua infância, Penone estabeleceu um forte vínculo com a natureza, que se faria presente já em seus primeiros trabalhos, em 1968, ao eleger como lugar de experiência essa própria floresta. Jean-Marc Prévost define-a como “lugar privilegiado de experimentação da fusão do ser humano e da natureza”<sup>182</sup>, ao se referir especialmente às ações que Penone ali realizou.

Antes de iniciar o trabalho de análise de sua obra “Pálpebras” (1978), farei algumas considerações sobre uma de suas ações, realizada em 1968, na floresta de Garessio, e intitulada “Continuará a crescer exceto nesse ponto” (FIG.49),

---

<sup>180</sup> SCHNECKENBURGER 1999, p.559.

<sup>181</sup> *Land art* ou *earthword* é, segundo FIZ (1974, p.261-268), “um corolário da ‘arte povera’ e da arte ecológica”, passo decisivo para a arte conceitual. Caracterizava-se por interferências artísticas realizadas na década de 1960, praticadas em ambientes naturais, como montanhas, mar, deserto, campos e parques de cidades, e não em espaços institucionalizados. Registradas por meio de fotografias, filmes, vídeos e TV, essas interferências retomavam o contato com o público, estabelecendo uma relação mental entre este e a poética dos artistas.

<sup>182</sup> PRÉVOST, 1989, p.120.



Figura 49: *Continuare a crescer eccolo nesse ponto* (1968) GIUSEPPE PENONE.  
(Ação realizada na floresta de Garesio)  
Fonte: HINDRY, 1989, p. 120.

por considerá-la importante como elemento esclarecedor de sua proposta de trabalho.

Nessa ação, Penone moldou sua própria mão e, em seguida, fundiu esse molde, enxertando o resultado dessa operação – “sua mão” – em uma árvore ainda jovem, exatamente no local onde ele a tocara. Com o passar do tempo, a árvore incorporou esse “corpo estranho”. Segundo Prévost,

O tempo permitiria a integração do corpo estranho à árvore, constituindo efetivamente a identidade homem/natureza. A insistência sobre o processo criativo, mais que sobre o objeto propriamente dito, faz com que a obra não seja um ser mas um vir a ser. [...] a temporalidade torna-se uma de suas partes constituintes; a obra não é mais isolada, mas se abre para seu *outro*, entrando no fluxo da existência e de suas probabilidades<sup>183</sup>.

Portanto, para Penone, a ‘obra’ teria um sentido aberto, não acabado; seria antes um processo, um tornar-se, um ‘vir a ser’. Sua obra buscaria a fusão do homem com a natureza através do retorno às origens, da busca do ‘primário’, da recusa de um mundo tecnológico, o que caracteriza uma herança simultânea da *Land art*, dos aspectos ideológicos da “arte povera” – na busca da reconstrução da “unidade perdida do homem fora das estruturas sociais que perpetuam sua alienação”<sup>184</sup> – e, ainda, das experiências corporais da *Body art*<sup>185</sup>. Segundo Penone, a sua obra dar-se-ia, então, “através do olho e das extremidades dos

---

<sup>183</sup> PRÉVOST, 1989, p.120.

<sup>184</sup> PRÉVOST, 1989, p.121.

<sup>185</sup> FIZ (1974, p.283-298), define a *Body art*, ou a “arte do corpo” como um desenvolvimento da “arte do comportamento, que explora o emprego do próprio corpo” e que, em linhas gerais, “se atém tanto à própria materialidade do mesmo corpo como à sua dimensão perceptual. [...] O corpo converte-se em uma soma de poderes que temos sobre o nosso mundo, em especial através de nossa percepção e de nossos movimentos”.

dedos”<sup>186</sup>, podendo ser entendida como “objetivação, como transformação da subjetividade”<sup>187</sup>.

Explorando, muitas vezes, o próprio corpo como superfície e material, Penone desenvolveu, a partir de 1970, uma série de ambientes e ‘ações’, tendo como ponto de partida a impressão do seu próprio corpo. Dentre tais trabalhos, escolhi “Pálpebras” (1978), como objeto de análise.

### 8.1 Pálpebras, cortina, tela, paisagem do olho

As florestas do mundo são os olhos marcados de olhares.  
Os traços de luz sobre as pálpebras fechadas são os traços das folhas<sup>188</sup>.

Pálpebras, cortina, tela, paisagem do olho, projeção do olhar, campo visual, tela sensível, projeção de sua própria sombra<sup>189</sup>.

“Pálpebras” (1978) (FIG.50), foi realizado por Penone a partir dos *frottages* de suas próprias pálpebras. Para obter as imagens, ele passou grafite em pó sobre suas pálpebras fechadas, cobrindo-as com papéis; em seguida, pressionou os papéis com as pontas dos dedos, obtendo assim, por pressão, as impressões em negativo de suas pálpebras. Desses *frottages* foram feitos slides, que ele projetou repetidas vezes sobre uma tela branca de 200 x 100 cm, desenhando por cima a carvão. Segundo Didi-Huberman,

<sup>186</sup> PENONE *apud* TOSSATO, 1997, p.17.

<sup>187</sup> FIZ, 1974, p.291.

<sup>188</sup> PENONE *apud* TOSSATO, 1997, p.17.

<sup>189</sup> PENONE *apud* TOSSATO, 1997, p.80.

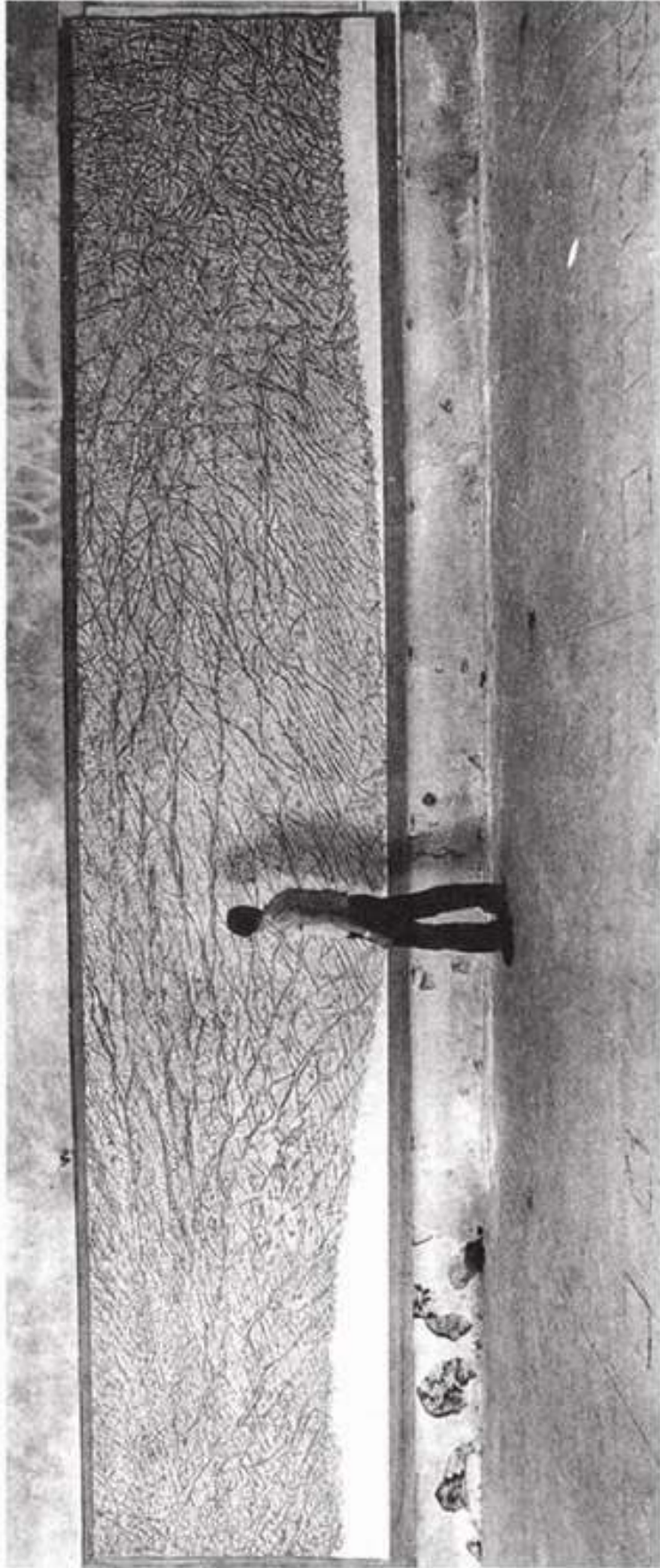


Figura 50: Pálpobras (1976) GIUSEPPE PENONE  
(desenho sobre tela)  
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 72-73.



o *Frottage* é uma técnica arqueológica por excelência: ele capta os traços, por mais antigos e menos visíveis que sejam. Atualiza o *fóssil do gesto*, tempos breves (passagens de animais) ou tempos longos (formações geológicas) endurecidos como em um carvão<sup>190</sup>.

Para Penone, o *frottage* é, simultaneamente, tanto leitura e compreensão, quanto registro fiel da forma. Ele o considera como uma “imagem direta, imediata, imagem primeira da realidade, primeira leitura e codificação de uma superfície. Ação de conhecimento através da pele [...]”<sup>191</sup>. Sobre as etapas de execução de “Pálpebras”, Penone relata que

a imagem se formava por pressão. Eu projetava a imagem obtida e a redesejava no espaço, repetindo-a para constituir uma série de ações, série que me envolveria totalmente. Isto não seria, portanto, uma imagem encontrada alhures. Era meu corpo que a criava, e eu criava o gesto de tocá-lo. Uma ação banal insignificante sem valor. No final, quando eu percorria a nova imagem, eu não me identificava em nenhuma das projeções. Sucessivamente e à medida que eu avançava, eu apreendia mais sobre meu próprio corpo que sobre a superfície da parede. Seria como caminhar dentro da minha pele, seria ainda como caminhar na pele do espaço<sup>192</sup>.

Segundo Penone, a “pele” seria, ao mesmo tempo, limite – entre “ele” e o “espaço” – e receptáculo – “um porta-impressão do mundo em volta que me esculpe”; dizia, ainda, que sua pele constituiria uma “escritura de minha carne, um conjunto de traços que emitem, desde o interior de meu crânio, um pensamento inconsciente – um pensamento que também me esculpe”<sup>193</sup>. Portanto, para Penone, “pele e escultura” são indissociáveis.

Didi-Huberman identifica no procedimento do *frottage* e na atitude escultórica de “Pálpebras” (1978), uma “consciência teórica aguda” própria da “arte

<sup>190</sup> DIDI-HUBERMAN, 2000, p.59.

<sup>191</sup> PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.70.

<sup>192</sup> PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.70.

<sup>193</sup> PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.71.

povera”, em que a “escultura trabalha com os traços, mesmo antes, do que com os objetos”, concluindo que, na obra de Penone, o “traço” seria propriamente o objeto, “no duplo sentido de vestígio e de ‘estado nascente’”<sup>194</sup>. Como afirma, ainda, Penone, ele seria “ponto de vida e ponto de morte”<sup>195</sup>.

A pele é o limite, fronteira, realidade de separação, é o ponto extremo que pode adicionar, subtrair, dividir, multiplicar, anular o que nos rodeia, o ponto extremo que pode envolver psicologicamente as vastidões imensas, o contido e o continente. A mobilidade permite ao homem, em instantes diferentes e contínuos, conter em sua pele muitas coisas pelo contato, conhecimento, descoberta, pressão, repulsão [...] ações que são uma contínua impressão de sua pele sobre as coisas ou sobre ela mesma<sup>196</sup>.

“Pálpebras” (1978), seria então o registro, o traço, a configuração das tramas da pele do artista, no espaço, tornando-se obra.

## 8 2 *Frottage*, um procedimento escultural por excelência

Ser *sculpture* seria portanto ser pele? Seria, mais precisamente, ser uma pele capaz de dar a tudo que ela toca a relativa perenidade das impressões<sup>197</sup>.

A impressão feita diretamente sobre a pele, implica em uma das questões mais antigas e polêmicas a respeito da prática da moldagem e, portanto, diz respeito também à escultura.

Plínio, o Antigo<sup>198</sup> afirma que a Impressão é “uma técnica da legitimidade da semelhança”, fundada através da aderência física, cuja reprodução seria uma

<sup>194</sup> DIDI-HUBERMAN, 2000, p.69.

<sup>195</sup> PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.69.

<sup>196</sup> PENONE *apud* PRÉVOST, 1989, p.125.

<sup>197</sup> DIDI-HUBERMAN, 2000, p.71.

transmissão do seu referente. Essa transmissão, muitas vezes, opera-se de maneira excessiva, revelando-nos a materialidade – provocada por uma espécie de esmagamento tátil – do seu “referencial de representação”, e que os objetos resultantes da impressão testemunham, “tendendo assim a decompor toda distância óptica para seus acidentes e suas singularidades morfológicas”<sup>199</sup>.

Práticas antigas e imemoriais de impressão, como as moldagens funerárias, as ceras anatômicas e os ex-votos, destinadas a criar objetos para fins religiosos, artísticos ou para as ciências médicas, contribuíram para a crença de que todos os objetos visuais – obtidos pela impressão por contato – “induziriam a semelhança para a morte”<sup>200</sup>. Tal associação com a “mortificação” deve-se ao fato de que as antigas moldagens eram executadas sobre corpos já mortos ou portadores de alguma patologia ou dor, que assim transmitiam suas especificidades nos objetos impressos. As impressões/moldagens assim obtidas, passaram, a partir do século XVI, a ser consideradas desqualificadas pela estética vasariana<sup>201</sup>.

Nós nos encontramos diante de um paradoxo suplementar: a forma que saiu de um molde, de uma impressão, se encontra desqualificada, de um lado, por sua aderência excessiva a uma origem que é ontológica, corporal, material (o contato com o seu referencial), e, por outro lado, pelo seu defeito de origem e de originalidade artística (porque ela é uma reprodução servil de seu referencial). [...] Mortificando a semelhança, a impressão mortifica não apenas uma idéia secular de escultura, mas ainda uma prática secular da história da arte<sup>202</sup>.

---

<sup>198</sup> Plínio o “Antigo” segundo DIDI-HUBERMAN (1997, p.43-47), em sua “História Natural” – primeira história da arte ocidental –, escrita no século I, já esboçava a ambigüidade do “princípio”, isto é, da “origem” da “arte pictural”. Plínio não aborda a “história da pintura” em termos de ‘representação’, mas segundo um ‘traço de origem’, de ‘resto’ ou ‘vestígio’ de algo que já morreu, ou que está morrendo. Um ‘princípio negativo’, representado pela palavra *Imago* ou “culto romano da imagem” – uma prática de origem grega –, usada pelos romanos da época Republicana, que consistia na moldagem facial, em cera, que reproduzidas em série eram doadas aos parentes dos mortos.

<sup>199</sup> FRANCA, 2000, p.6-10.

<sup>200</sup> FRANCA, 2000, p.8.

<sup>201</sup> FRANCA, 2000, p.11. Verificar capítulo 3, nota de pé de página 22, desta dissertação.

Negada pela teoria clássica da arte, a Impressão só seria retomada como valor de representação de um “real” – não como mimeses, mas como impressão, traço, marca – após o advento da fotografia, no século XIX.

Apoiada na noção de índice do filósofo e semiótico americano, Charles Sanders Peirce, a fotografia passou a ser interrogada sob a ordem do índice, influenciando os outros meios de expressão artística que a ela se seguiram, a partir do século XX.

Segundo Peirce, índice é a “representação por contigüidade física do signo com o seu referente”<sup>203</sup>. Essa representação faz oposição à ordem do ícone, que seria a representação por semelhança, e à ordem do símbolo, que seria a representação por convenção geral.

Philippe Dubois afirma que, historicamente, Marcel Duchamp e a fotografia fizeram emergir a “lógica do ato” e a “lógica do índice”. Ambos privilegiam a concepção da arte baseada, essencialmente, na “lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial”<sup>204</sup>. Eles provocaram uma ruptura, realizando a passagem de uma representação “icônica” ou “clássica” a uma representação “indicial”. A partir de então, essa nova forma de representação, embora paradoxal, proporcionou à arte extrair, “das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais”<sup>205</sup>. É sob esse ponto de vista que Penone realiza seu trabalho.

---

<sup>202</sup> FRANCA, 2000, p.10-11.

<sup>203</sup> PEIRCE *apud* DUBOIS, 1993, p.45.

<sup>204</sup> DUBOIS, 1993, p.254.

<sup>205</sup> DUBOIS, 1993, p.258.

### 8.3 “Pálpebra”: “imagem-contato”

As pálpebras fechadas têm a mesma importância, extrema e vital, de um pé posto sobre a terra<sup>206</sup>.

Didi-Huberman identifica, no *frottage*, um procedimento escultural por excelência. Para ele, o *frottage* “permite transformar, graças à interface de uma pele sensível, um volume em um outro”, reconhecendo que “o entrelaçamento das equivalências poéticas caras a Penone – parede, crosta, folha, pálpebra, unha ou ‘pele’ de serpente – manifesta-se em “Pálpebras” sob seu aspecto formal e processual de *conversões tópicas*”<sup>207</sup>. Em outras palavras, tais equívocos dar-se-iam de acordo com “uma pregnância de uma morfologia” e não sob “um jogo de metáforas”; dessa maneira, Penone nos convenceria do “caráter vegetal de suas pálpebras”<sup>208</sup>. Os desdobramentos visuais e temporais das formas da pele no espaço, – esses desenvolvimentos ou “estados nascentes” projetados e desenhados sobre as paredes do espaço arquitetural – aproximam-se de certos procedimentos de crescimento de algumas espécies vegetais, como as heras, que se alastram sobre as superfícies/suportes.

Procedendo do contato direto com a pele, sem a intervenção de nenhum meio interposto, essas imagens traduziriam o paradoxo das “imagens-contatos”: produziriam suas próprias visualidades, como diria Didi-Huberman, “no acontecimento de uma tomada cega”<sup>209</sup>. Mas, como é próprio da impressão, cada uma vai liberar uma “espécie paradoxal de eficácia ou de magia”, para produzir

<sup>206</sup> PENONE *apud* TOSATTO, 1997, p.74.

<sup>207</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 2000, p.74.

<sup>208</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998a, p.204.

<sup>209</sup> DIDI-HUBERMAN, 2000, p.71.

“semelhanças extremas” – que não seriam mimesis, mas duplicação – ou, ainda, “para produzir semelhanças como negativos, contraformas, dessemelhanças”<sup>210</sup>.

No caso específico desse trabalho de Penone, essas imagens dar-se-iam de forma negativa: o negro do grafite depositado sobre a superfície da pele, tal como ocorre em uma impressão digital, revelaria a contraforma, as linhas brancas, as tramas da pele – é essa parte da pele que não sofreu aderência que suscita a imagem, é exatamente ‘essa parte suscitada’ que Penone realça a carvão, ao projetar os *slides* sobre a parede.

Portanto, diferentemente do que ocorre em uma moldagem, a aderência obtida cegamente no *frottage* das pálpebras, se faz por reinversão, não criando, portanto, semelhança excessiva com o seu referente – a pele das pálpebras; pelo contrário, ela se faz por dessemelhança. Não identificamos nessas ‘imagens’ a textura de pele, pois ela se confunde com ramagens, folhas, ‘pele’ de serpentes, topografias, fundos de mar, pregas etc. Penone mostra-nos o que normalmente não vemos: as pálpebras fechadas. Criando imagens inimagináveis, Penone deixa-nos entender, como sugere Didi-Huberman, “o papel da arte: pensar isso que escapa ao entendimento, enunciar o indizível”<sup>211</sup>.

Pálpebras fechadas, anotações do espaço.  
Pálpebras fechadas, totalidade do espaço.  
Pálpebras fechadas, necessidade da arte<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> Cf. FRANCA, 2000, p.3.

<sup>211</sup> DIDI-HUBERMAN *apud* TOSATTO, 1997, p.10.

<sup>212</sup> PENONE *apud* TOSATTO, 1997, p.74.

## 9. CONCLUSÃO

Pode-se dizer que percebemos as próprias coisas, que somos o mundo que se pensa – ou que o mundo está no âmago de nossa carne. Em todo o caso, reconhece-se uma relação corpo-mundo, há ramificação de meu corpo e ramificação do mundo e correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora<sup>213</sup>.

Partindo do trabalho que desenvolvo como artista e como professora de arte, elaborei este texto acerca da Impressão e seus desdobramentos na arte contemporânea. Pude, então, constatar que o ato de gravar e imprimir constitui uma atitude natural do homem frente à vida, já que as palavras impressão, marca, registro, traço e sinal servem para designar o produto resultante do gesto humano de se fazer presente e de se individualizar.

As técnicas de impressão foram identificadas e desenvolvidas pelo homem, a partir do seu cotidiano. Ao observar suas próprias pegadas, as de seus semelhantes e as dos animais, compreendeu-as e transformou-as em procedimentos técnicos capazes de gerar imagens e de reproduzi-las. A Impressão constitui, assim, uma das mais antigas formas de representação plástica de que se tem conhecimento.

A criação de uma forma, por meio de um sistema dinâmico de coesão entre matéria, ferramenta, gesto, memória e linguagem proporcionou e conferiu ao homem a dimensão estética que lhe faltava no seu processo de humanização. Técnica, linguagem e estética formam, portanto, os três aspectos do mesmo fenômeno de humanização.

---

<sup>213</sup> MERLEAU-PONTY, 2000, p.132.

Potencializada através do tempo, a Impressão proporcionou ao homem – no decorrer do seu processo evolutivo – a capacidade de atribuir significados à natureza de suas imagens, à medida que novos recursos e procedimentos a elas foram incorporados.

Processo e paradigma, a Impressão permite uma experimentação aberta que proporciona, ao artista, por intermédio de diferentes procedimentos técnicos, a possibilidade de realizar a sua obra e, ao mesmo tempo, testemunhar, segundo Didi-Huberman, sua “apreensão de mundo”<sup>214</sup>.

Para Vasari, existiam dois tipos de procedimentos técnicos: os procedimentos de imitação e os procedimentos de reprodução. Os procedimentos de *imitazione-invenzione* sintetizavam todo o “metier” do artista, e, estando ligados às artes liberais – o desenho, a pintura e a escultura –, garantiriam a autenticidade, a unicidade de caráter estético, pois seriam criados no espírito do artista, na “*idea*”. Negando a *imitazione-invenzione* e identificando-se com os procedimentos de reprodução, a Impressão estaria fora do “saber” e do “metier” artístico, já que, *a priori*, não necessitaria do artista para ser realizada, constituindo-se, então, como arte mecânica, ao lado da reprodução, da multiplicação, do caráter não estético. Assim, as técnicas de Impressão foram remetidas à esfera da reprodução não artística, da não invenção artesanal<sup>215</sup>, o que influenciou negativamente o seu emprego até o século XX.

Compreender como se estruturou a “história da arte ocidental”, a partir de Vasari, torna-se, portanto, necessário para o entendimento do caráter anacrônico da Impressão, da ausência de uma história própria, motivo pelo qual ela foi desqualificada e não legitimada pela história da arte.

---

<sup>214</sup> FRANCA, 2000, p.5.

<sup>215</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 21.



Possuindo uma origem diversificada, fora da história da arte, a Impressão pôde constituir-se de forma flexível, o que contribuiu para que ela fosse aplicável a campos materiais e técnicos extremamente variados, como pudemos constatar através do *corpus* das obras analisadas nesta dissertação.

Outro aspecto importante a considerar nesta análise, é o fato de que a arte vivenciou, no decorrer do último século, uma crescente mudança em direção a uma fusão entre as várias linguagens. Conseqüentemente, o artista pôde experimentar, em seu trabalho, maior liberdade tanto na escolha quanto no uso das técnicas para expressar suas idéias. Esse diálogo entre as linguagens e procedimentos técnicos, foi favorecido pela constituição da fotografia como categoria epistêmica, a partir do século XX, e pela obra de Marcel Duchamp, que geraram uma profunda transformação conceitual no meio artístico.

A fotografia, esse novo procedimento de Impressão, influenciou os outros meios de expressão artística, e Duchamp, trabalhando com vários procedimentos de impressão, desenvolveu e estimulou a pesquisa e a experimentação de novas linguagens.

O uso da fotografia como processo de Impressão e como gravação fotográfica, trouxe novas contribuições para a visão do mundo “real”, influenciando, particularmente, a reabilitação da gravura como meio expressivo. Vários procedimentos de impressão passaram a ser utilizados, individual ou conjuntamente, numa mesma obra – fotografia, *frottage*, monotipia, carimbos, marcas deixadas pelo corpo, tecidos amassados e endurecidos e manchas duplicadas – ou mesmo integrados às técnicas tradicionais, como o desenho, a pintura, a escultura etc.. Eliminando assim, progressivamente, as fronteiras entre os diversos procedimentos técnicos e reunidas em um único suporte, essas múltiplas experiências e linguagens

artísticas começaram a se incorporar às novas mídias, principalmente ao vídeo e ao computador.

Por esse motivo, acredito ser pertinente pensar a Impressão a partir de um “campo ampliado”, já que a própria abordagem e uso de seus procedimentos pelos artistas modernos e contemporâneos, têm testemunhado favoravelmente nessa direção, comprovando a eficácia de sua prática e emprego.

Considero, também, relevante pontuar que é, exatamente, o aspecto de “abertura” de seu emprego e de seu anacronismo frente à história da arte – a ausência de um estatuto próprio –, que me leva a acreditar que, desde os seus primórdios, a Impressão, naturalmente, se estruturou dentro de um “campo ampliado”, rompendo os limites institucionalizados.

Se analisarmos as questões que levaram Rosalind Krauss a pensar a respeito da “escultura no campo ampliado”, poderemos constatar que foi a partir do final do século XIX, com Rodin, que um novo pensamento sobre a escultura se iniciou. Os artistas modernistas que o seguiram buscaram novos parâmetros, no que diz respeito à significação e à função da escultura, tornando-a essencialmente nômade, sem fronteiras. Essa ruptura histórica com o estatuto da escultura, na pós-modernidade, possibilitou aos artistas conquistar a sua autonomia por meio da “representação dos seus próprios materiais ou por seu processo de construção”<sup>216</sup>, como afirma Rosalind Krauss.

O que diferencia a Impressão da escultura, nesse caso, é o fato de a primeira não estar inserida na história da arte e, conseqüentemente, não ter um estatuto próprio. Ao mesmo tempo, estabelece-se, atualmente, entre elas, uma aproximação, na medida em que a escultura efetiva a ruptura com o seu estatuto,

---

<sup>216</sup> KRAUSS, 1993, p.116.

passando assim a ser pensada dentro de um “campo ampliado”, alargando suas fronteiras.

Pude observar que muitos artistas modernos e contemporâneos, que utilizam ou utilizaram procedimentos de impressão em suas obras, fazem-no ou fizeram-no dentro desse “campo ampliado” ou a partir do seu poder de “abertura”. Muitos deles, dentre eles Duchamp e todos os que fazem parte do *corpus* desta dissertação (Dubuffet, Rauschenberg, Fabro e Penone), investigaram e debateram em suas obras a questão da originalidade, da autenticidade e da reprodutibilidade, através daquilo que a Impressão traz como resultado de suas experiências ao reproduzir, alterar ou mesmo desconstruir “tudo o que ela toca: por desdobramento, redobramento, por inversão”<sup>217</sup>.

Atuando na esfera “anticultural”, buscando sempre o “originário”, Dubuffet, introduziu na gravura a questão do acaso e do gesto como elementos de criação, possibilitando a inovação e a ampliação em seus padrões “tradicionais”, ou transgredindo-os através de suas monotípias, criando um contraponto com as questões relacionadas à reprodutibilidade da imagem.

Apropriando-se de imagens da cultura de massas e utilizando novas tecnologias, o trabalho de Rauschenberg contaminou-se das imagens produzidas pelos meios de comunicação: publicidade, cinema, televisão, revistas e jornais. Associando a gravura a outras linguagens, Rauschenberg redimensionou seu uso e seu conceito, como fenômeno intertextual.

Aliando tradição e contemporaneidade, o trabalho de Fabro – “Sísifo”, um ‘dispositivo completo de reprodução de imagens’ – possibilitou-me pensar sobre os meios de reprodução utilizados pelo homem no decorrer dos tempos, levando-me

---

<sup>217</sup> FRANCA, 2000, p.16.

ainda a interrogar sobre os possíveis limites entre as linguagens, e a abordar a arte dentro de um “campo ampliado”.

A sensibilidade e a experimentação de vários procedimentos de Impressão, utilizados por Penone, levaram-me a pesquisar sua obra e a constatar, por meio dessas suas palavras, “as pálpebras fechadas têm a mesma importância, extrema e vital, de um pé posto sobre a terra”<sup>218</sup>, a dimensão antropológica, espiritual e filosófica da Impressão.

Além dos aspectos apontados referentes à Impressão, pude verificar que todos os artistas desenvolveram, nas obras aqui analisadas, questões relacionadas aos seus próprios corpos, como se a Impressão fosse a instância capaz de inscrevê-los e individualizá-los sobre diferentes matérias: argila, borracha, papel, mármore, farinha, rocha, madeira, osso, parede etc.

Inicialmente constatei, como discutido no capítulo 1, que as marcas dos pés, impressas sobre a argila, inscreveram a “marca do homem como ser único e coletivo”<sup>219</sup>. No desenrolar desta dissertação, verifiquei que o “corpo” de cada um dos artistas integrantes do *corpus* de obras aqui analisadas, ‘se fez presente’: pela marca dos seus pés, pelo auto-retrato, pela textura de sua pele.

As “Pálpebras” fechadas de Penone, equivalendo-se à importância de “um pé posto sobre a terra”, devolvem-nos, assim, a nossa interioridade e individualidade. Para Penone, “pálpebras fechadas, definição exata dos limites e do espaço do pensamento, refletem a indicação do nosso próprio corpo no espaço”<sup>220</sup>.

Pesquisar a Impressão através do *corpus* de obras e do quadro teórico estabelecido, possibilitou-me perceber a amplitude desse campo de conhecimento,

---

<sup>218</sup> PENONE *apud* TOSSATO, p. 74.

<sup>219</sup> ARTISTAS GRAVADORES DO BRASIL, 1984, p.7.

<sup>220</sup> PENONE *apud* TOSSATO, p. 74.

levando-me a concluir que esta investigação sobre a “Impressão” constitui, para mim, ponto de partida e não de chegada, pois aponta para múltiplos caminhos, para outras direções.

Como, atualmente, venho trabalhando com a Impressão de superfícies já impressas pelo tempo, a exemplo de muros, paredes, pisos, tenho pensado na possibilidade de ampliar esta pesquisa. Para tanto, pretendo realizar um projeto, desenvolvendo trabalhos nos quais o meu próprio corpo será utilizado como matriz. Nesse sentido, o trabalho de Penone auxilia-me a pensar sobre tal projeto e a desenvolvê-lo.

Como é próprio de sua natureza flexível, a “Impressão” nos estimula e nos convoca a testar seu poder de “abertura”. Que se rompam as fronteiras.

## 10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALABERN, Anna Comellas. Aproximaciones tridimensionales del grabado. *Cultura Visual*, Salvador, v.2, n.1, p. 59-79, jan.-jul. 2000.
- ALLOWAY, Lawrence (Org.). *Robert Rauschenberg*. Washington: Smithsonian Institution, 1976. Catálogo de exposição.
- AMSTRONG, Elizabeth et al. *Tyler graphics: catalogue raisonné, 1974-1985*. New York: Abbeville, 1987a.
- AMSTRONG, Elizabeth et al. *Tyler graphics: the extended image*. New York: Abbeville, 1987b.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARTISTAS GRAVADORES DO BRASIL. *Brazilian engravers, grafische kuenstler brasiliens*. São Paulo: Volkswagen do Brasil, 1984. Catálogo de exposição.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994a.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrant Brasil, 1994b.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.55-95.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986a.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986a.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle*. Trad. Rolf Tiedemann. 2 ed. Paris: Les Éditions du Cerf, 1993.
- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 23., 1996, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996. Catálogo geral.
- BONOMI, Maria; KATZ, Renina. *Segunda Mostra Panorama Gravura e Desenho*. São Paulo: MASP, s.d. (Inédito)
- BRANCO, Lúcia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Anablume, 1994.
- BRUNNER, Felix. *Manuel de la gravure*. Teufen: Artur Niggli, 1964.
- CASTLEMAN, Riva. *Seven master printmakers: innovations in the eighties*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORRÊA, Roberto Alvim. *Dicionário escolar francês-português, português-francês*. 5.ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.
- COSTELLA, Antônio. *Introdução à gravura e história da xilogravura*. São Paulo: Mantiqueira, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *L'Empreinte*. Paris: [s.n.], 1997.335 p. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Être crâne – lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Être crâne, essere cranio*. Torino: Hoperfulmonster, 1982a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998b.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Mariana Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papirus, 1993.
- DUBUFFET, Jean. Empreintes. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.618-628.

- DUBUFFET, Jean. Notes pour les fins lettrés. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline. *La Peinture*. Paris: Larousse, 1995, p. 814-819.
- DUBUFFET, Jean. Posições anticulturais. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline. *La Peinture*. Paris: Larousse, 1995, p.904-907.
- ERNST, Max.CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 433-436.
- FERREIRA, Glória. *Luciano Fabro*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997. 112 p. Catálogo de exposição, 1 out. - 9 de nov. 1997, Centro de Arte Hélio Oiticica.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliografia brasileira*. São Paulo: Melhoramento, 1977.
- FINE, R.E. *Gemini G.E.L.: art and collaboration*. New York. Abbeville, 1985.
- FINEBERG, Jonathan. *Art since 1940. strategies of being*. London: Larence King, 1995.
- FIZ, Simón Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto*. 2. ed. Madrid: Albert Corazon, 1974.
- FRANCA, Patrícia (Adapt. Trad.). *L'Empreinte - Parte I e II*. [s/l.: s.n., 2000] Inédito. Adaptação em português do original francês: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *L'Empreinte*. Paris:[s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização e outros trabalhos*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GARBINI, Giovanni. *Mundo antigo*. São Paulo: EXPED 1979. (O mundo da arte)
- GRILO, Rubem. *Grilo: xilogravuras*. São Paulo: Circo, 1985.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edição 70, 1999.
- HIND, Arthur M. *An introduction to a history of woodcut: with a detailed survey of work done in the fifteenth century*. New York: Dover Publications, 1963.
- HINDRY, Ann. *Regards sur l'Art Povera*. Paris: Artstudio, 1989.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KATZENSTEIN, Úrsula Ephraim. *A origem do livro: da idade da pedra ao advento da impressão tipográfica no ocidente*. São Paulo: HUCITEC, 1986.
- KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Trad. Jean-Pierre Criqui. Paris: Macula, 1993.



- KONNERTZ, Winfried. *Max Ernst: bücher und grafiken*. Köln: Ostfildern, 1991.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Trad. M.D. Magno. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LEITE, José Roberto Texeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1966.
- LEROI-GOURHAN, André. *Prehistoria del arte occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, [19 - ].
- LICHTENSTEIN, Jaqueline. *La Pinture*. Paris: Larousse, 1995.
- LIPPARD, Lucy R. *A arte pop*. Trad. H. Silva Letra. São Paulo: Verbo, 1976.
- LOMMEL, Andreas. *A arte pré-histórica e primitiva*. São Paulo: EXPED, 1979. (O mundo da arte).
- MARIN, Louis. Ler um quadro: uma carta de Poussin, em 1639. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MICHAELIS: *minidicionário, espanhol-português/português-espanho*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- MORO, Juan. El grabado como paradigma en el arte contemporáneo. *Cultura visual*, Salvador, v.2, n.1, p. 41-54, jan.-jul. 2000.
- O CHOQUE do novo. Roteiro e narração de Robert Hughes. Londres: BBC, s/d. (Tradução de: The shnock of the new). Fita de vídeo VHS.
- OLIVA, Achille Bonito. Apresentação. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 23., São Paulo. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1996. Catálogo geral, Caderno Universalis, p.292-297.
- OSTERWOLD, Tilman. *Pop art*. Trad: Sônia Texeira. Lisboa: Taschen, 1999.
- PENONE, Giuseppe. In: TOSATTO, Guy. *Giuseppe Penone*. Torino: Hopefulmonster, 1997. Catalogue.
- PERRONE, Leyla M. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERRONE, Leyla M. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PRÉVOST, Jean-Marc. Giuseppe Penone: l'œuvre entre causalité et hasard. In: HINDRY, Ann. *Regards sur l'Art Povera*. Paris: Artstudio, 1989, p.120-135.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre, v.7, nº 13, p. 81-95, nov.1996.

ROWELL, Margit. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Arte povera, anti-minimal. Trad. Patrícia Franca. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

SAFF, Donald et al. *Printmaking: History and Process*. New York. Holt Rinehart and Winston, 1983.

SCHNECKENBURGER, Manfred. Pós-minimalismo. In: WALTHER, Ingo. F. (Org.). *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 1999. v.2, p.556-559.

SCHMIDT, Joël. *Dicionário de mitologia Grega e romana*. Lisboa: Edições 70, 1985. (Coleção Lexis)

SILVA, Orlando. *A arte maior da gravura: imagem e letra* São Paulo: Espade, 1976.

TOSATTO, Guy (Org.). *Giuseppe Penone*. Torino: Hopefulmonster, 1997.

VENEROSO, Maria do Carmo F. 2000 a. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. [s.l.: s.n.], 2000a. Inédito.

VENEROSO, Maria do Carmo F. *Reflexões sobre a Gravura I*. [s.l.: s.n.], 2000b. Inédito.

VENEROSO, Maria do Carmo F. *Reflexões sobre a Gravura II*. [s.l.: s.n.], 2001. Inédito.

WALKER, C.B.F. O Cuneiforme. *Lendo o passado: a história do cuneiforme ao alfabeto; a história da escrita antiga*. In J.T. HOOKER, São Paulo: Edusp, 1996.

WALTHER, Ingo. F. (Org.). *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 1999. v.2.

[www.artbrut.ch](http://www.artbrut.ch) - Documentos eletrônico.

[www.mns.fr/carreat](http://www.mns.fr/carreat) - Documentos eletrônico.