NOTAS SOBRE INCISÃO

Luiz Claudio Mubarac

Projeto Artístico equivalente à tese sob a orientação do Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim apresentada para a obtenção do título de Doutor em Artes junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações a Artes da Universidade de São Paulo.

São Paulo, 1998.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

São Paulo, 27 novembro 1998

Índice

Apresentação.....pag.03

Notas sobre incisão.....pag.05

Apontamento.....pag.19

Referências Bibliográficas.....pag.37

Resumo.....pag.45

Abstract.....pag.46

Le peintre pense en formes et en couleurs, l'objet c'est la poétique.

Georges Braque (Cahiers, 1917-1955)

Technic is the result of a need_____
new needs demand new technics_____
total control_____denial of
the accident_____
states of order_____
organic intensity_____
energy and motion
made visible_____
memories arrested in space,
human needs and motives_____
acceptance_____

Jackson Pollock (nota num bilhete manuscrito)

Apresentação

As notas aqui reunidas não pretendem dar conta do locus onde o trabalho visual acontece nem explicar as relações internas e jacentes que o definem. São reflexões paralelas que procuram dialogar com o que as gravuras em si propõe. Algumas são fruto do trabalho diário no atelier e outras foram geradas por discussões produzidas durante os cursos de pós-graduação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

O corpo da dissertação é constituído por uma iconoteca, acompanhada de um caderno de notas à maneira de um memorial. O eixo é a coleção de imagens, marginada pelos textos.

O conjunto é formado por gravuras organizadas basicamente em três grupos :

1 anotações incisas : gravuras relacionadas com o desenho do corpo humano que usam diferentes fontes - observação direta, memória, anotações de tensões, calcar e decalcar, desenhos de tratados médicos e artísticos - que são organizadas na forma de suites e impressas sobre papel.

2 pequenos ícones gráficos : são impressões sobre lençol de chumbo, que também recebem aplicação de folhas de ouro ou prata e procuram potencializar os aspectos tridimensionais e luminosos da impressão calcográfica; organizam-se nas formas de dípticos, trípticos ou polípticos.

3 anotações fotográficas : justaposição de duas fontes imagéticas, onde contatos de imagens radiográficas são maculados por matrizes calcográficas, por sobreimpressão, opondo o sinal da luz aos sinais em relevo.

A interpenetração dos três grupos de imagens se dá pelas figuras que os costuram e permeiam, sendo que não devem necessariamente fechar-se em si. Mesmo porque muitas das matrizes migram de um grupo ao outro, experimentando diversas materialidades e relações com novas figuras. A relação especular matriz-estampa busca aqui potencializar-se e impor-se tanto quanto as figuras por ela produzidas.

Notas sobre incisão

1 Se entendemos o métier não mais como um conjunto de instruções artesanais tradicionais, mas sua problematização, podemos aliar à sua noção as faculdades pelas quais o artista faz justiça às suas concepções. No interior do atelier haverá um trabalho indissolúvel, de natureza teórico-prática, onde a artesania a sua constante reelaboração estão numa dialética permanentemente pontuada pela produção de conceitos, que reiniciam um outro ciclo do fazer. O métier põe os limites contra a infinitude das obras, coloca a idéia no cerne da manifestação do fenômeno.

2 As matrizes de metal e o universo que elas engendram têm sido o terreno e o horizonte onde venho desenvolvendo o meu trabalho nos últimos vinte anos. Gravação, por corte direto e corrosão e sua impressão, como fruto e espelho, os objetos móveis destas ações. O ato de gravar sinais numa superfície resistente: a matriz, como lugar onde algo se gera ou se cria. A estampa: a prova, o diagrama desta ação.

3 O corpo humano e suas relações estruturais (ossos, músculos, nervos, fluidos) tem sido o meu assunto. Tenho desenhado de observação e de memória. Desenhar do corpo o exposto e o que se oculta, a parte escura da esfera ocular, o resgate de parte das operações telefônicas da memória. As configurações têm suas fontes determinadas (naturais, projetadas, intuídas) para que as fusões, de fato ou simuladas, possam ser mediadas.

4 A gráfica que me interessa especialmente ocupa um lugar e tem um caráter paradoxal presente: sinal e materialidade se encontram numa frágil unidade. Os meios do gravador, diretos ou monitorados à distância, trabalham numa fluência de comunicação telegráfica: tornam visível a vida da matéria desprovida de objeto aparente em que se apoiar, captam a força impessoal que trespassa os objetos sólidos e os desfaz pelo atrito; usam uma propriedade estrutural dos mecanismos da gravura -corte, corrosão, compressão, relevo-, criando uma tatilidade de grande ressonância associativa.

5 Trabalho com sistemas monótonos que não se repetem nunca.

6 Quando desenho, busco não privilegiar manifestações por imagens ou por objetos simbólicos, nem sucedâneos de objetos reais. A tentativa é de apresentar as figuras pela imediatez da matéria utilizada e por sinais, linhas de força, manchas de cor, marcas das mãos, esboços, incisões, sempre utilizadas como que na ante-sala da construção do desenho. Não há hierarquia na apresentação desses sinais, como se uma quase construção fosse virtualmente concebida e imediata e sucessivamente abandonada.

7 O objeto, a gravura, o que seja, é para mim mais um lugar de contemplação do que de representação e a operação para realizá-la é aberta: vê-se a matéria discernida, vê-se os sinais com e em torno dela realizados, mas o que se quer explicitar é que aquilo foi feito por alguém e isso importa mais nesse momento do que um tema ou um assunto ao qual aquilo se refere. Sabendo que a consciência sobre as figuras é um estado evanescente, o desenho quer transitar por esse esforço e não permanecer nele indefinidamente.

s.c. # 1

1989, photoetching e lavis 19.5 x 28 cm

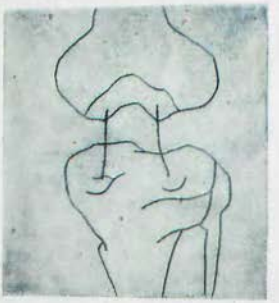
45

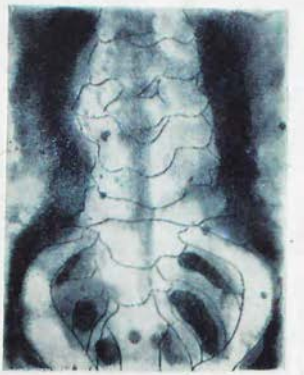
s. c. #2

1989 ponta-seca e lavis 36,5 x 51 cm

s. c. #3

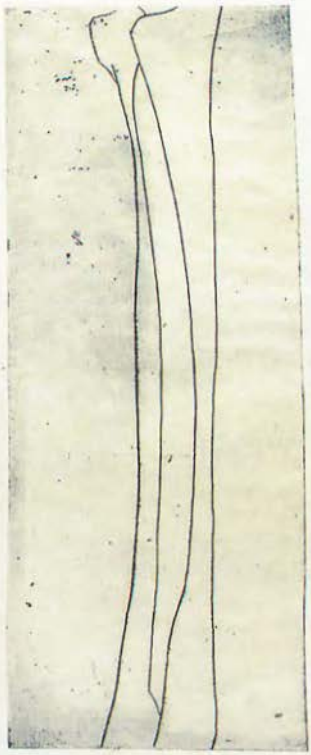
1989 ponta-seca e lavis 36,5 x 51 cm





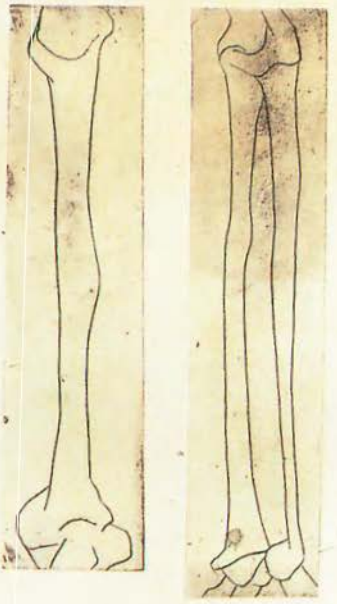
s. c. #4

1989 ponta-seca 51 x 36,5 cm



s. c. #5

1989 ponta-seca 36,5 x 51 cm



s. c. #1

1989 photoetching e lavis 19,5 x 28 cm

45

s. e./l. #1

1990 buril, ponta-seca e enxofre 29,5 x 20 cm

s. e./l. #2

1990 água-tinta 40 x 29,5 cm

s. e./I. #3

1990 água-tinta 40 x 29,5 cm

s. o. #1

1990 água-tinta e ponta-seca 37,5 x 29,5 cm

s. o. #2

1990 água-tinta e ponta-seca 37,5 x 29,5 cm

1 O universo das gravuras é um mundo de espelhos e reverberações. É na projeção e no apontamento das figuras que está sua possível visibilidade; é na organização das ações frente aos materiais em que se pode pernoitar. Os procedimentos são uma alça de mira.

2 Nas matrizes de metal não se separa superfície de profundidade. Os sinais são sempre duplos. Têm largura e altura, como se neles trabalhasse ao mesmo tempo um desenhista desenvolto e um escultor tímido.

3 São as medidas associadas ao número um dos principais eixos do meu desenho. Ao estabelecer os espaços das figuras, relacionando-os com sua presença ou ausência, busco uma certa harmonia : não como disposição bem ordenada das partes, mas como um esforço em atribuir qualidades a objetos materiais que são da ordem das quantidades.

4 Muito me interessam os aspectos luminosos da estampa na gravura em metal. A luz vem de dentro, das partes baixas da massa impressa. O máximo de luz é constituído pelo intocado na matriz metálica, pelos espaços não maculados na ação das ferramentas e dos mordentes.

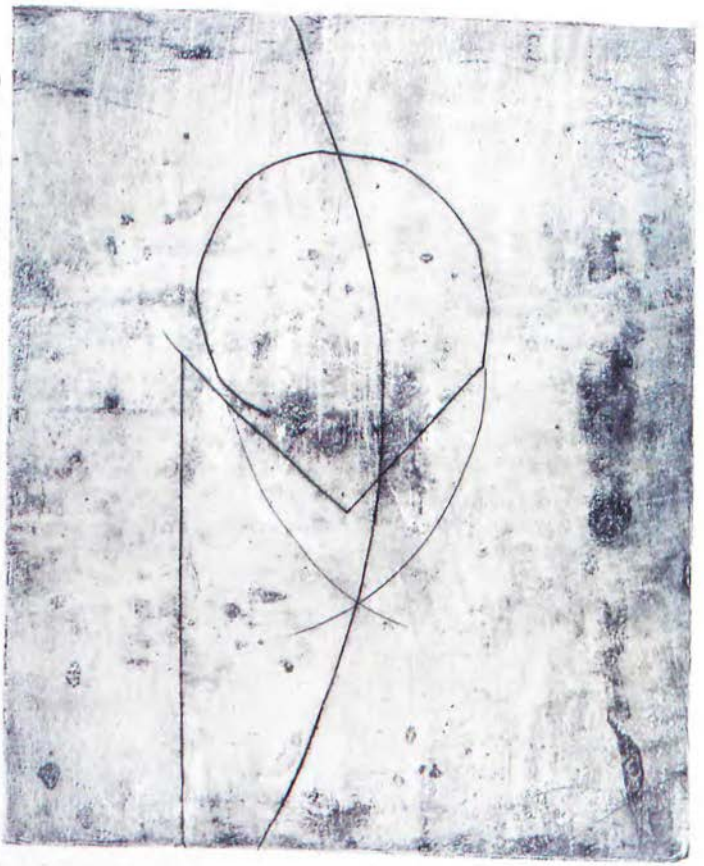
5 Nem tudo o que deve subsistir na construção da figura permanece.

6 Há uma sensação de inacabado em muitos trabalhos, por maior que tenha sido o empenho em fechá-los, devida à energia usada para concatenar suas partes. Como uma carga extra de eletricidade que não tem para onde ir.

7 Os objetos quando exibidos, de modo geral, estão distanciados de seus locais de origem. Não há contiguidade entre o momento de produção e fruição. Mesmo quando há o casamento apriorístico dessa nascença, o objeto parece fechar-se um pouco, guardar-se em si e redimensionar o espaço circundante.

s.c.c. # 1

1990, ponta-seca, buril e oxidações 32.5 x 27.5 cm



s. e./d. m. #1

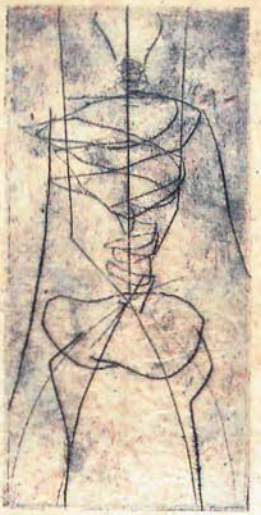
1990 buril e ponta-seca 19 x 9,5 cm

s. e./d. m. #2

1990 buril e ponta-seca 19 x 9,5 cm

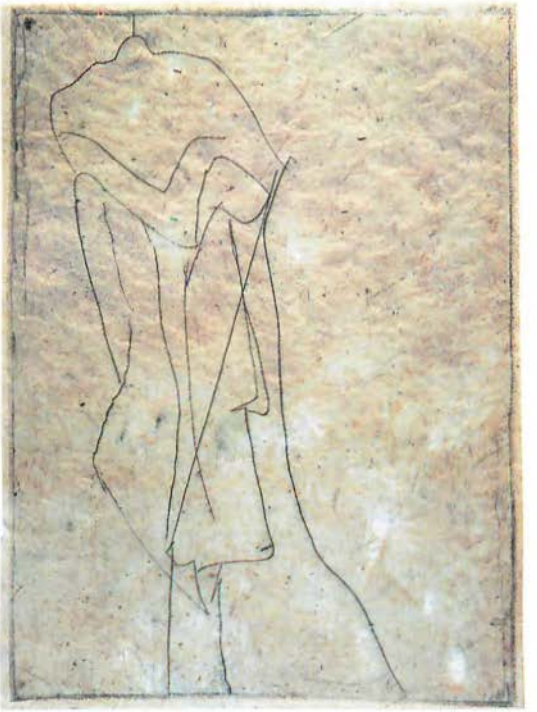
s. e./d. m. #3

1990 buril e ponta-seca 19 x 9,5 cm



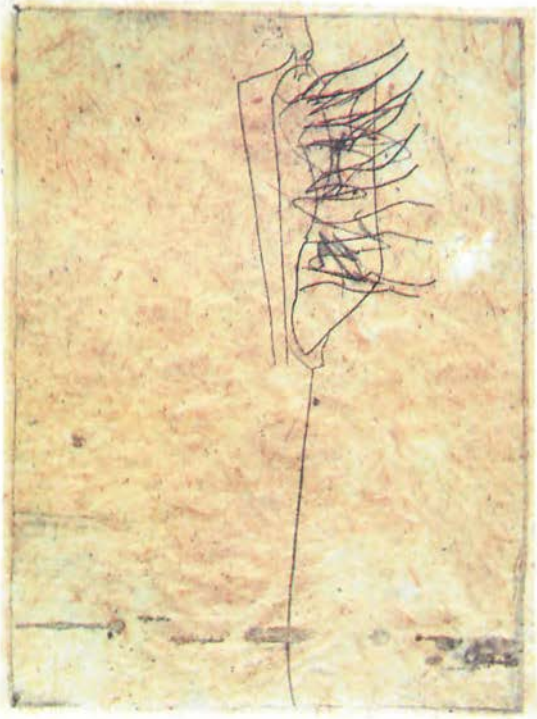
s. b./c. #1

1991 água-forte 19 x 14 cm



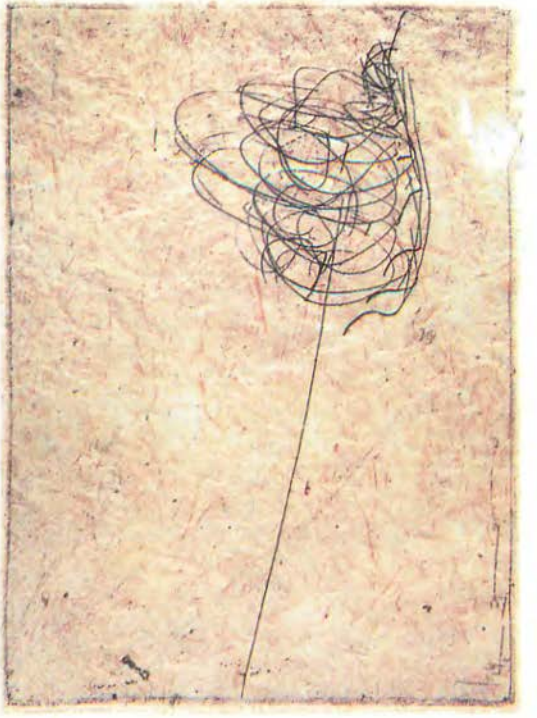
s. b./c. #2

1991 água-forte 19 x 14 cm



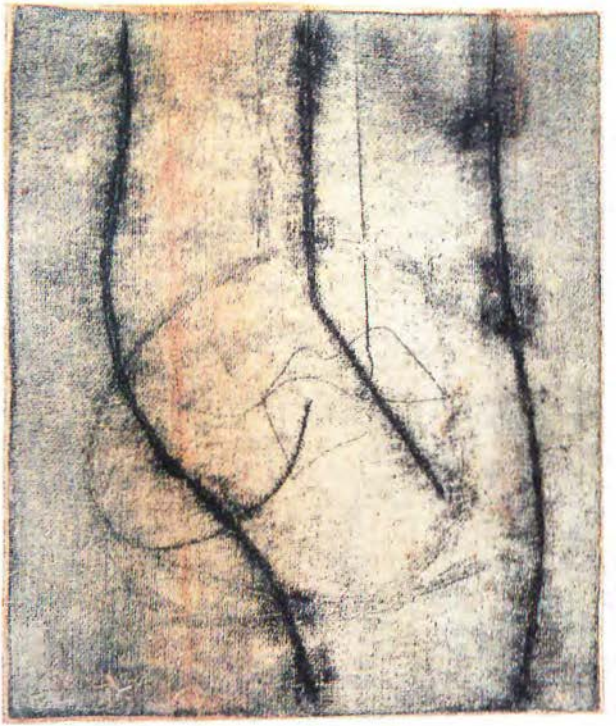
s. b./c. #3

1991 água-forte 19 x 14 cm



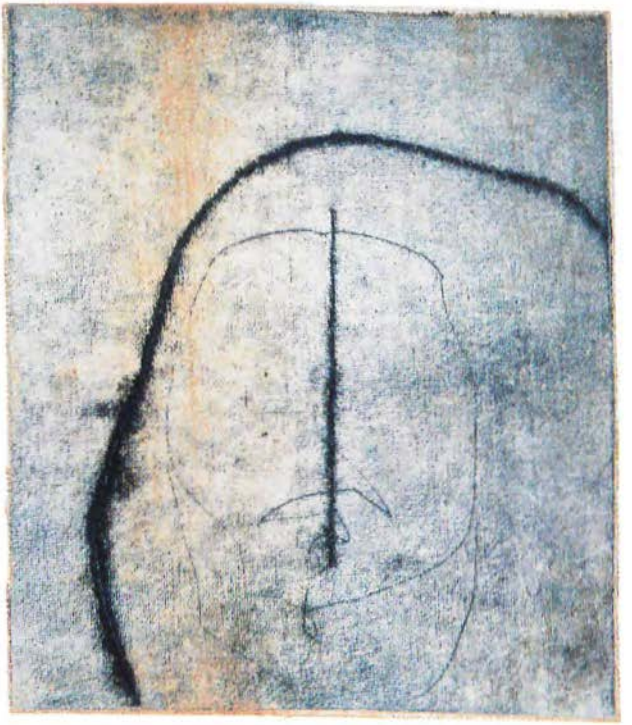
s. v. #1

1991 ponta-seca s/ chumbo, impressa s/ linho 30,5 x 26,5 cm



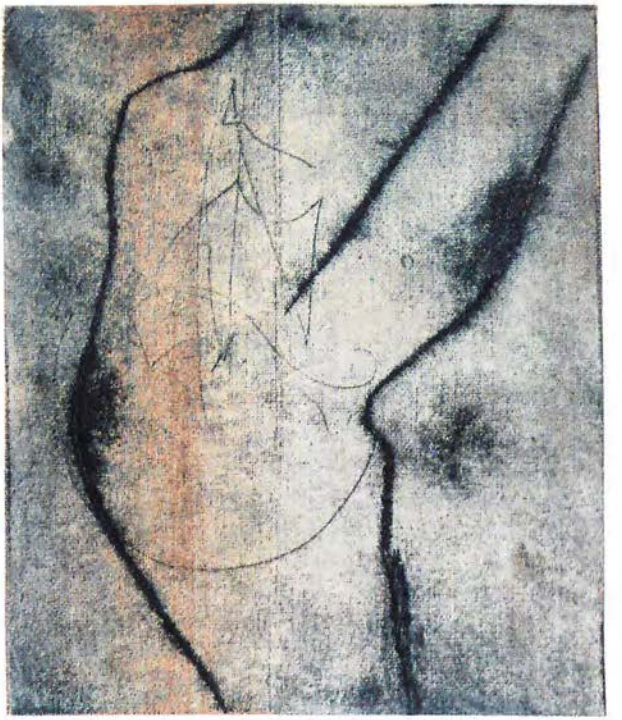
s. v. #2

1991 ponta-seca s/ chumbo, impressa s/ linho 30,5 x 26,5 cm



s. v. #3

1991 ponta-seca s/ chumbo, impressa s/ linho 30,5 x 26,5 cm



1 Os instrumentos estão sempre dispostos e abertos a novos usos, sendo que não se trata aqui da gravura de ofício. Os escopros, vernizes e mordentes se interpõe entre a idéia de desenho e as figuras cultivadas. São ferramentas para auscultar.

2 A resistência da matriz de metal não me serve para disciplinar, adestrar ou organizar melhor os sinais. É só um caminho para criar uma tensão, uma pulsação e uma cegueira momentânea.

3 Construir uma estrutura ligada aos esforços dos músculos das mãos ao desenhar, por exemplo, implica na relação da medida da ferramenta frente à superfície que ataca. Depois a dimensão da tensão empregada na realização dos sinais frente aos espaços vizinhos e imaculados. E, mais ainda, uma certa previsibilidade na conjunção dos materiais, que está sempre aquém ou além do medido, girando indefinidamente.

4 Prefiro ver as forças da repetição como uma estrutura de duplos potenciais do pensar e do fazer, uma irrigação de dois campos diferentes que produzem um só fruto.

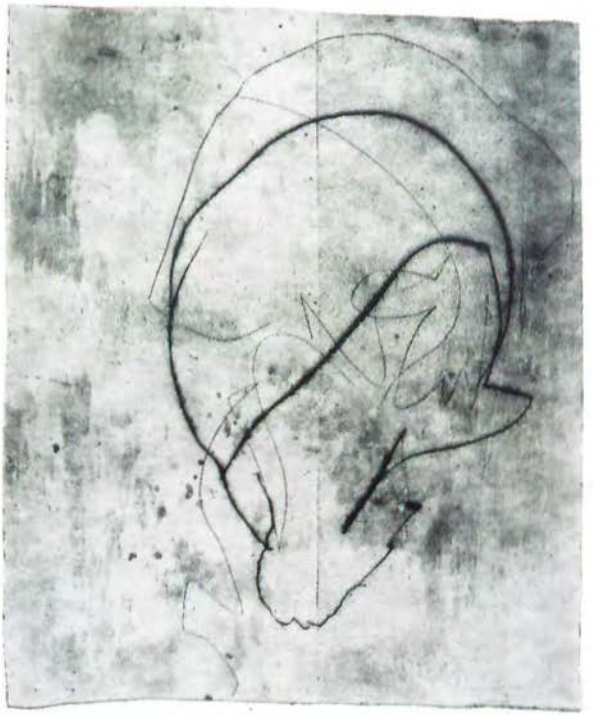
5 As qualidades abstratas da figura não são uma fuga de sua estrutura visível : construção e similaridade operam por dicotomias complexas e não são argumento para dividir o imaginário em duas metades.

6 Preciso trabalhar do centro para fora, de modo que as bordas perdem um pouco de sua palpabilidade. Preciso marcar muitos centros no desenho, recuperar os limites da superfície que tento medir. Tornar as margens convulsas e tê-las próximas do olhar.

7 As tessituras do objeto não se dão à visão totalmente. No esforço de revelá-las, muito do velado é urdido. Tem-se do feito o que lhe é devido e do visto um pouco de conclusivo.

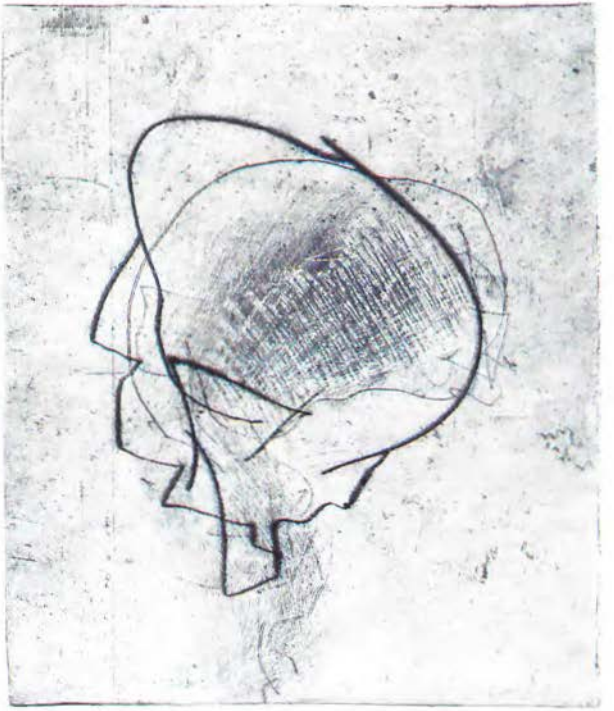
s.c.c. # 2

1992, ponta-seca s/ chumbo 30.5 x 26.5 cm



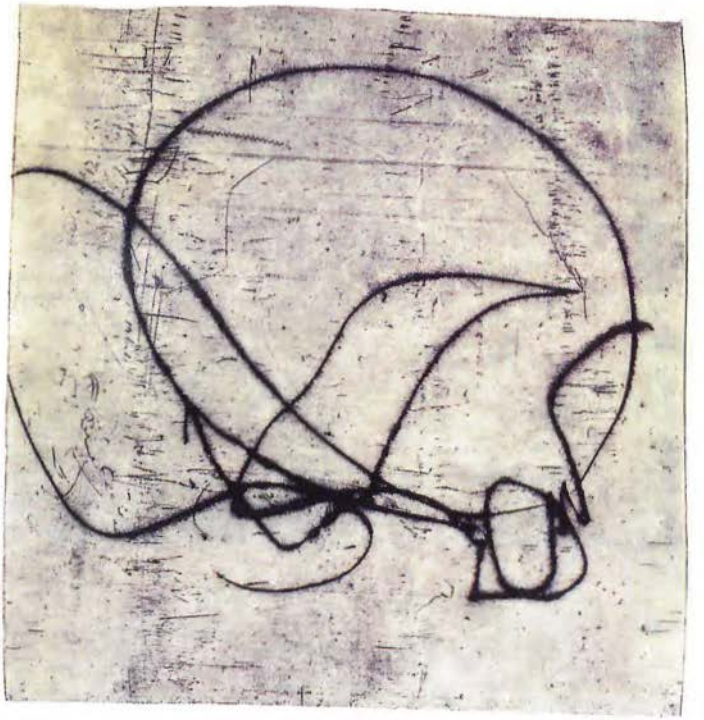
s. c. c. #3

1992 ponta-seca s/ chumbo 30,5 x 26,5 cm



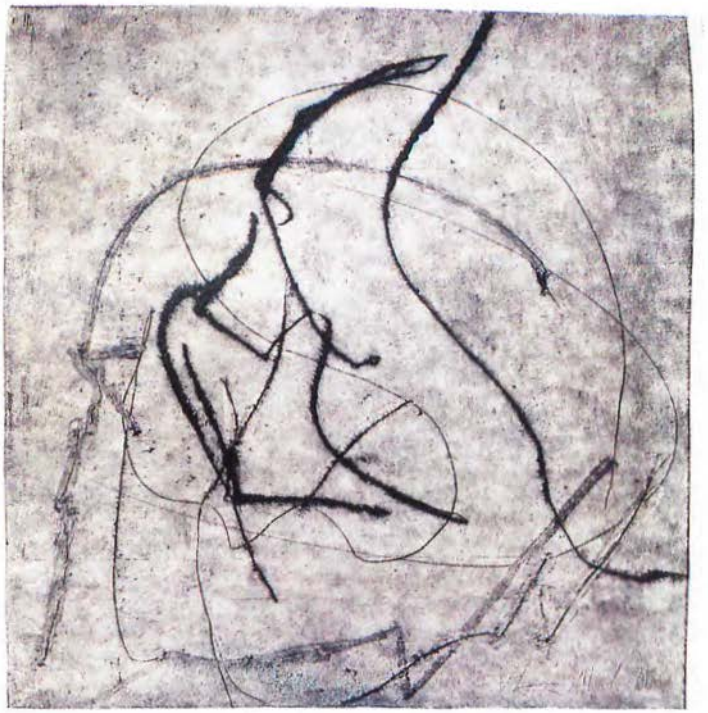
s. c. c. #4

1992 ponta-seca s/ chumbo 24 x 24 cm



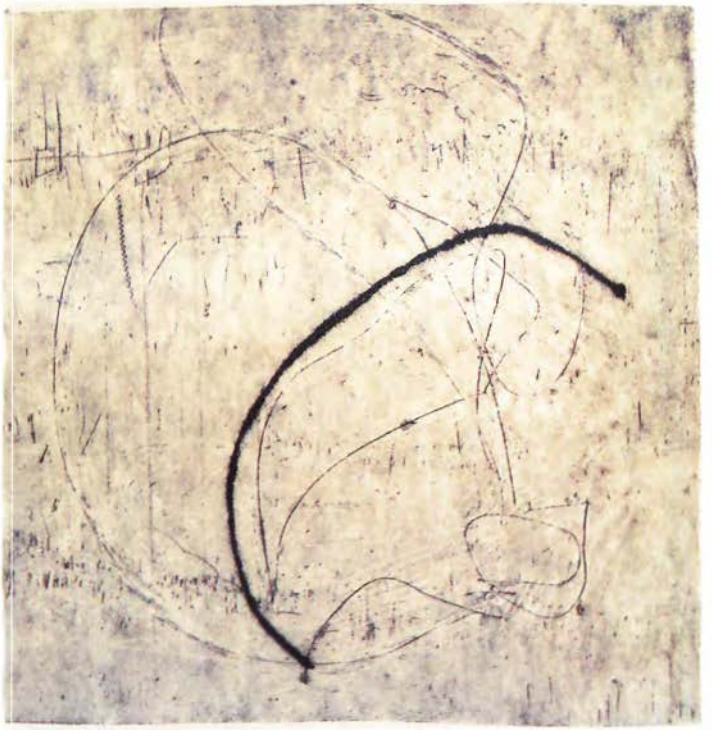
s. c. c. #5

1992 ponta-seca s/ chumbo 24 x 24 cm



s. c. c. #6

1992 ponta-seca s/ chumbo 24 x 24 cm



s. o #3

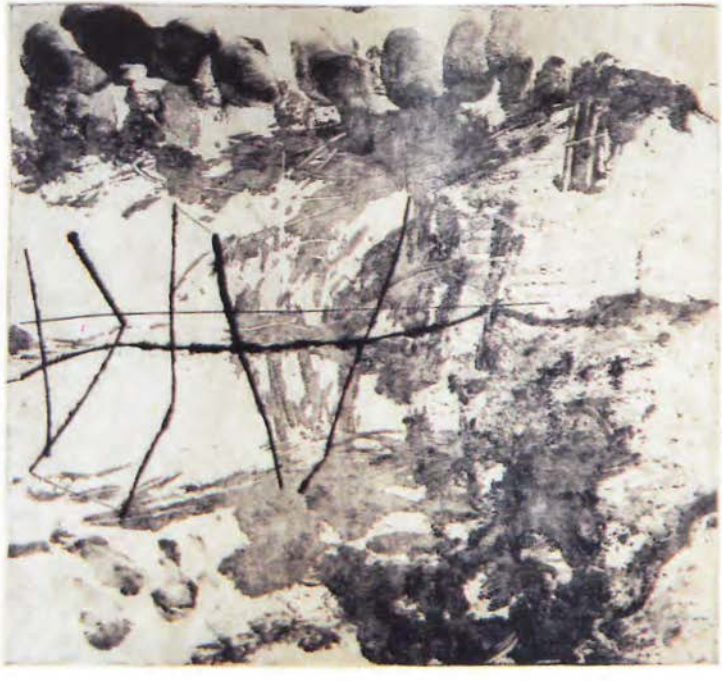
1993 ponta-seca s/ chumbo 31 x 25,5 cm

s. o #4

1993 ponta-seca s/ chumbo 31 x 25,5 cm

s. s. #1

1992 ponta-seca e oxidações 29,5 x 28 cm



1 Há um sentido de urgência na construção do imaginário que dirige os procedimentos, que formula um métier, numa sutura no mais das vezes frágil.

2 Os momentos de gravação com os escopros e os mordentes são interrupções de uma gravação constante que o tempo, por oxidação, opera nas matrizes. Não abro mão do trabalho deste gravador contínuo e às vezes tomo como minhas as suas investidas. Somos sempre dois no atelier.

3 O estudo das proporções humanas através do hierático ou dos esquemas, da antropometria a um certo ensimesmar-se, não me conduz à prisão das certezas. Ao contrário, é só uma maneira de penetrar os espaços vividos e observados e assinalar ali uma presença de quem vê e projeta.

4 Matriz e estampa são para mim os móveis da ação, cujo centro reside no espaço entre ambas. Visibilidade e virtualidade da matriz, sinais alçados e resíduos da estampa, os pontos cardeais de um território diariamente conquistado e perdido.

5 Devo renunciar ao impulso e copiar as figuras com rigor e rapidamente. Figurabilidade e dessemelhança.

6 Desenho mais pelas estruturas relacionais do que pelas figuras em si. As figuras são um modo de tornar mais claras as qualidades dos números que alimentam os desenhos. Os números conferem às figuras uma capacidade mais acentuada de buscar refúgio ou contrapor-se à uma sua vizinha.

7 Ao construir um objeto, o movimento do material no sentido das novas conformações guarda as reverberações de sua origem. Os metais, por exemplo, por mais que trabalhados e polidos, guardam a memória da forja e o calor do nascido.

s.v. # 4

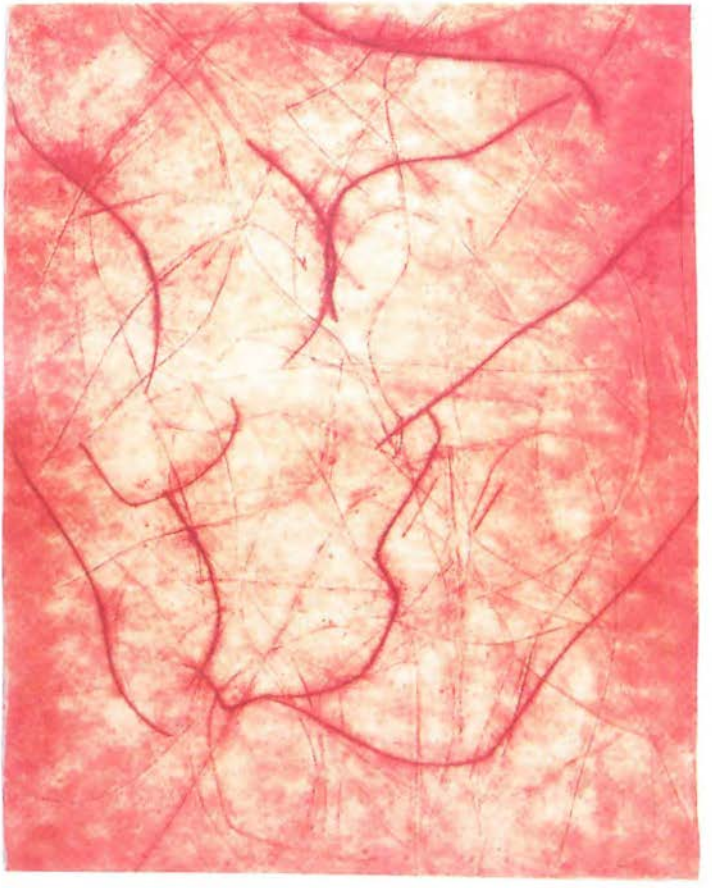
1992, ponta-seca s/ chumbo 43.5 x 36 cm

s. v. #5

1992 ponta-seca s/ chumbo 43,5 x 36 cm

s. v. #6

1992 ponta-seca s/ chumbo 43,5 x 36 cm



s. v. #7

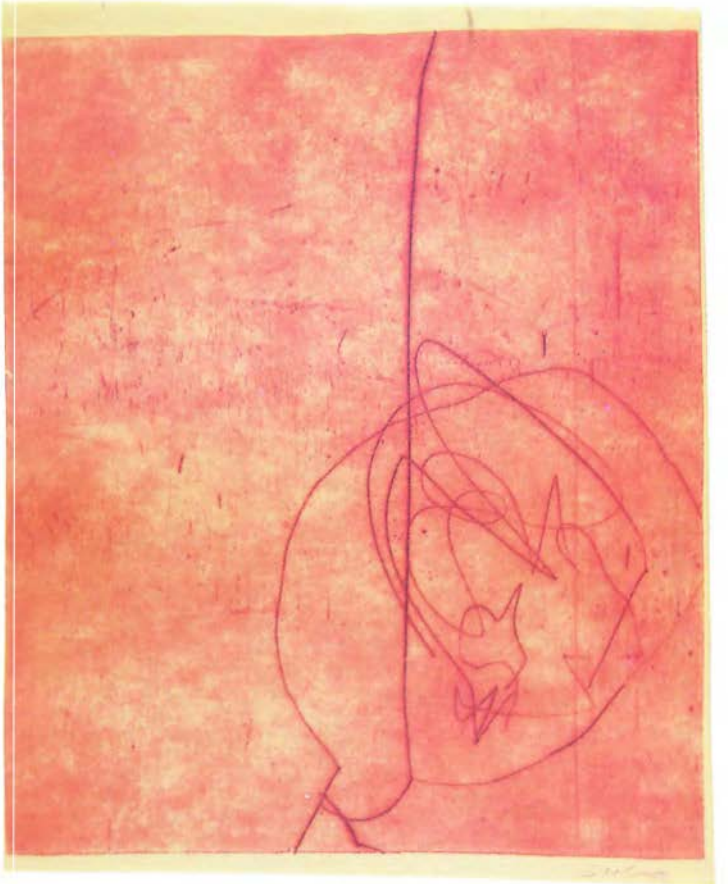
1992 ponta-seca s/ chumbo 43,5 x 36 cm

s. c. c. #7

1992 ponta-seca s/ chumbo 32 x 26,5 cm

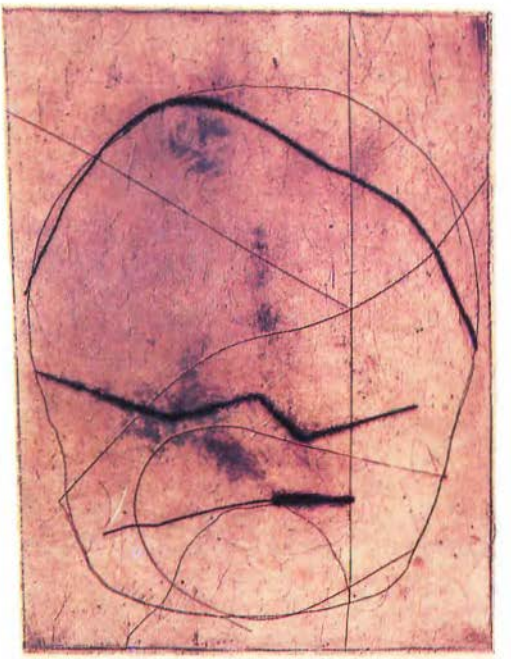
s .c. c. #8

1992 ponta-seca s/ chumbo 32 x 26,5 cm



s. c. c. #12

1994 água-forte e ponta-seca 20 x 15 cm



s. c. c. #13

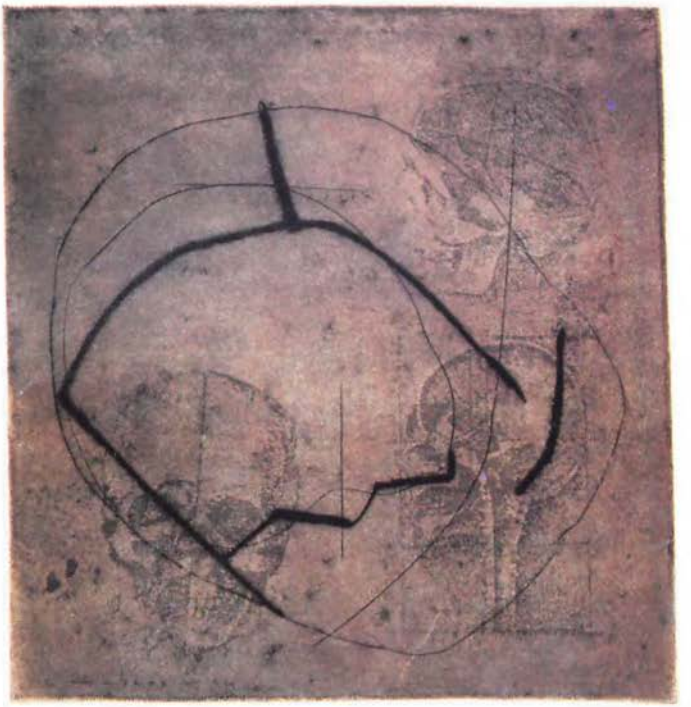
1994 água-forte e ponta-seca 20 x 15 cm

s. c. c. #14

1994 photoetching e ponta-seca 19,5 x 19,5 cm

s. c. c. #15

1994 photoetching e ponta-seca 19,5 x 19,5 cm



1 Há um sentido de permanência na construção de um métier que alicerça os processos, que figura as figuras, numa equação rigorosa que nunca se resolve.

2 A escolha dos materiais para realizar a estampa é tão importante quanto a das matrizes. Suportes, tintas e métodos são embalsamamentos e depositários das figuras.

3 Por uma certa noção da experiência do desenho do corpo sou forçado a aceitar as distorções como centro móvel do fazer. Mudar as direções, reescalonar constantemente, é uma maneira de corrigir a rota e dirigir as colisões.

4 A matriz vazada pelo atrito, a estampa moldada pelo atrito. A visada vazada pela luz e moldada pelo espelho.

5 Concentro as cores até que atinjam a pele dos elementos na figura, até que se assemelhem ao preto e branco.

6 Uma figura mais se assemelha à sua fonte tanto mais se evade do real. A visão das figuras reais é turva, atabalhoada. É preciso criar uma relação de clareza e reapresentar as figuras com a visibilidade, e uma certa imposição, de suas estruturas.

7 Quanto mais se penetra nas estruturas construtivas e constitutivas do corpo humano e dos objetos que a ele se referem, mais se descobre acerca de sua fragilidade. Neste momento, perder o controle pode ser uma forma de disciplina.

s.o. # 5

1994, buril, ponta-seca e lavis 20 x 14.5 cm

s. o. #6

1994 buril, ponta-seca e lavis 20 x 14,5 cm

s. o. #7

1994 buril, ponta-seca e lavis 20 x 14,5 cm

s. o. #8

1994 buril, ponta-seca e oxidações 19,5 x 29,5 cm

s. o. #9

1994 buril, ponta-seca e oxidações 19,5 x 29,5 cm

s. o. #10

1994 buril, ponta-seca e oxidações 19,5 x 29,5 cm

1 É o outro que dá sentido ao métier. É através dele que esse saber acumulado chega até mim e é para ele que minhas ações se dirigem. A generosidade do fazer reside no fato dele ser fundamentalmente partilha.

2 As edições são abertas. Prefiro ver as matrizes se depositando sempre de maneiras diferentes. O múltiplo é um mecanismo e uma indagação.

3 A reelaboração dos modelos antropométricos não significa submissão aos cânones. É uma maneira de se obter uma certa exatidão com relação ao conhecimento do que se deve fazer, dos princípios do fazer e da reflexão sobre as coisas a fazer.

4 Os meios na gravura em metal estão irritantemente próximos, colados na construção das imagens : matéria e materialidade em uníssono. E digo irritantemente, porque a imagem nos espera sempre do lado de lá de um túnel escuro e só mapeado.

5 Através da melancolia da repetição, trabalho o dúbio e o pênsil.

6 O desenho não é uma decisão só do olhar, porque seu nascimento é testemunha da ação de vários extratos dos sentidos, de muitas demandas da vontade. O olho é um capitão com algum poder num navio de vários lemes.

7 Na construção do objeto busca-se reconstruir uma pele para resignificar a pele do visto. Se o objeto nasce de uma matriz de cobre, haverá sempre um pouco de vermelho com que se lidar.

s.c.c. # 9

1993, ponta-seca e buril 29.5 x 30 cm

s. c. c. #10

1993 ponta-seca e buril 29,5 x 30 cm

s. c. c. #11

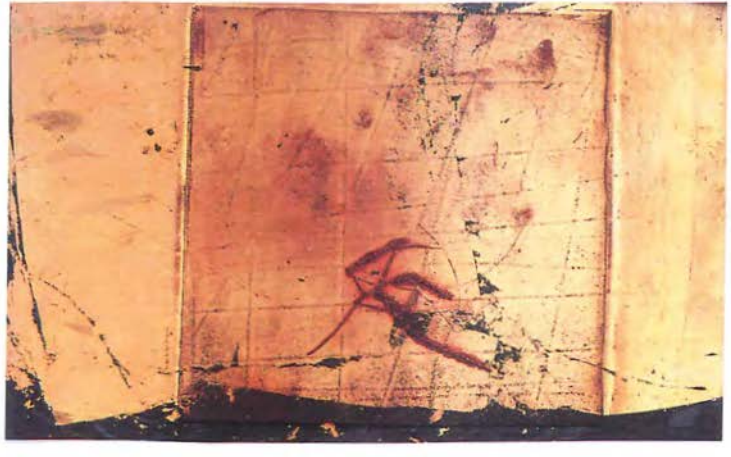
1993 ponta-seca e buril 29,5 x 30 cm

s. i./s. #1

1995 ponta-seca impressa s/ chumbo e ouro 25 x 16 cm

s. t./s. #2

1995 ponta-seca impressa s/ chumbo e ouro 25 x 16 cm



s. i./s. s. #1

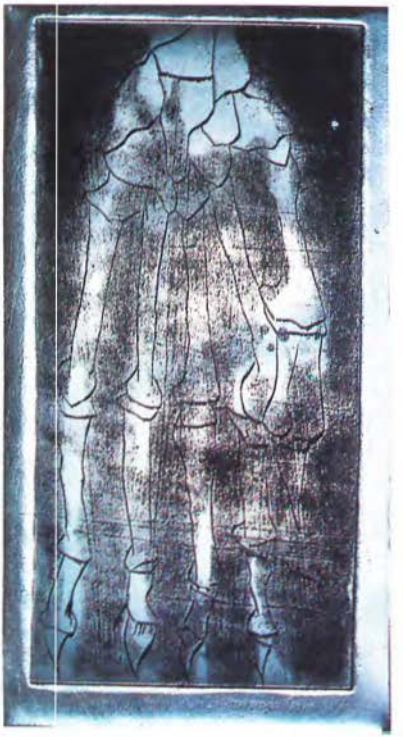
1995 verniz-mole, buril e ponta-seca, impressa s/ chumbo e ouro 25 x 32 cm (irregular)

s. i./s. s. #2

1995 verniz-mole, buril e ponta-seca, impressa s/ chumbo e ouro 28 x 21 cm (irregular)

s. i./m. #1 díptico

1989/1995 ponta-seca e água-tinta, impressa s/ chumbo e prata 22 x 12 cm (cada peça)



s. i./c. #1 díptico

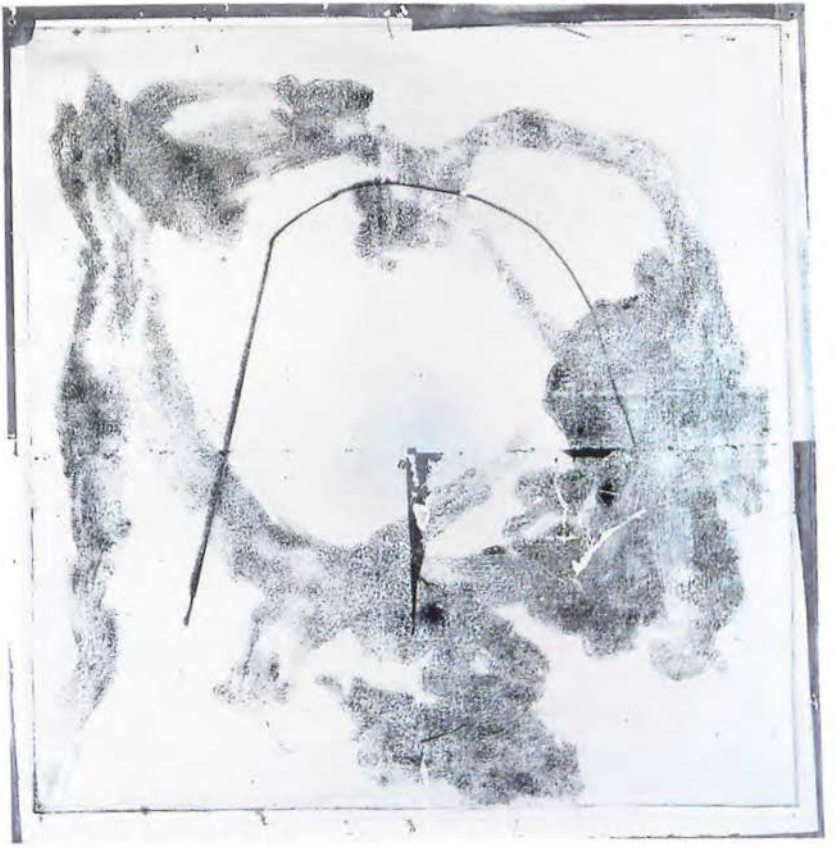
1995 ponta-seca e enxofre, impressa s/ chumbo e prata 24 x 18 cm (cada peça)

s. i./c. #2 díptico

1995 ponta-seca e enxofre, impressa s/ chumbo e prata 24 x 18 cm (cada peça)

s. i./e. #1

1995 ponta-seca e enxofre, impressa s/ chumbo e prata 32 x 31,5 cm

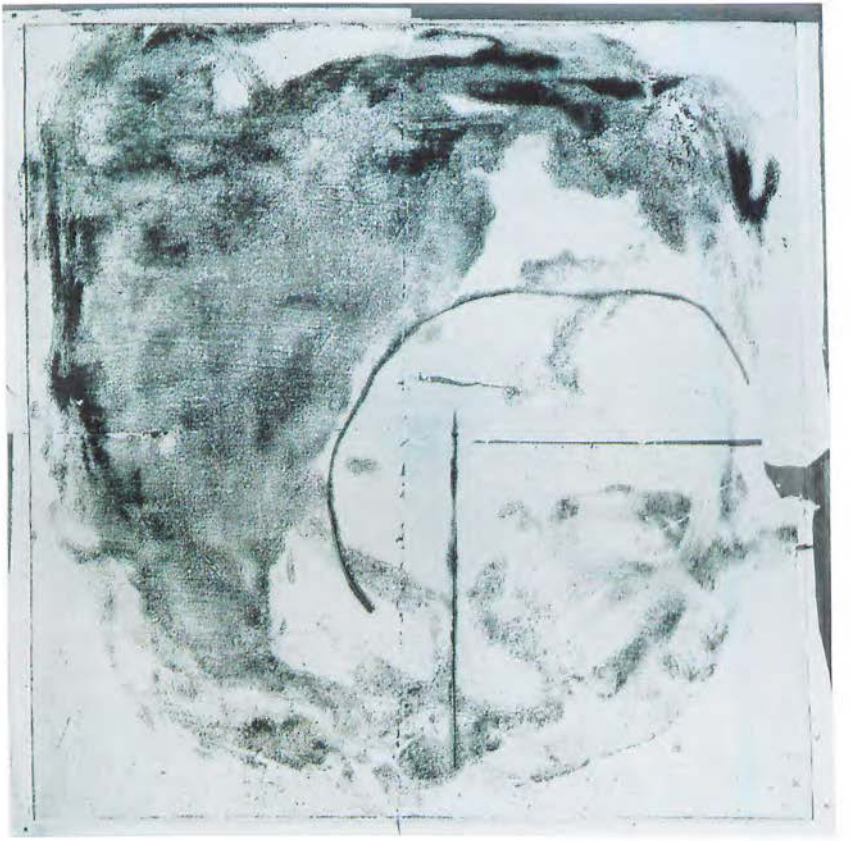


s. i./e. #2

1995 ponta-seca e enxofre, impressa s/ chumbo e prata 32 x 31,5 cm

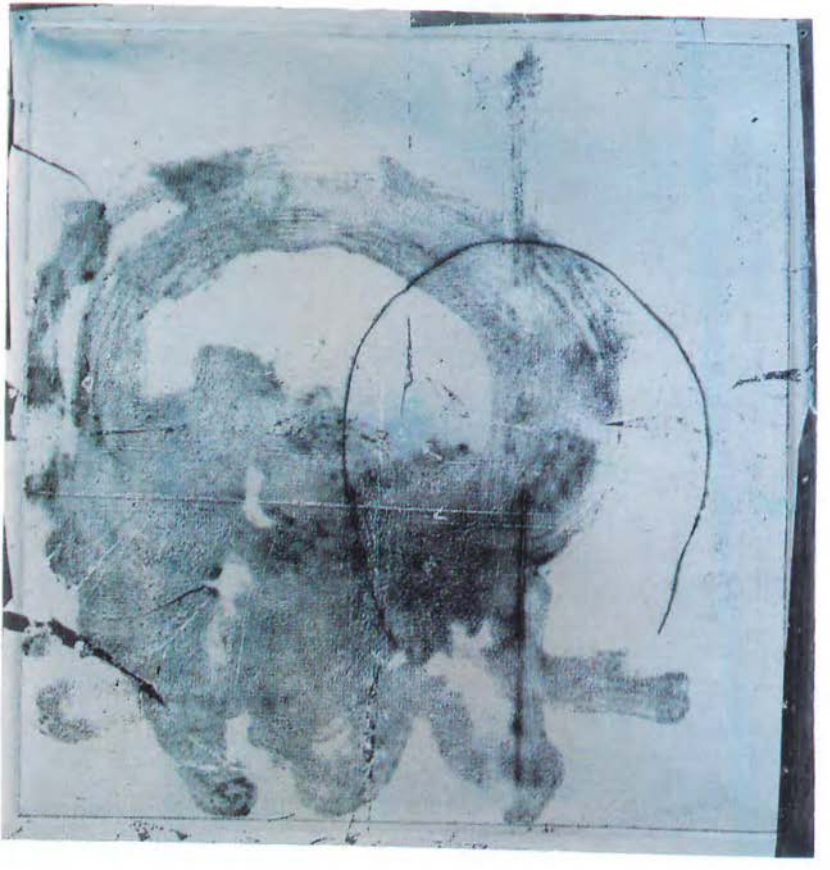
s. i./e. #3

1995 ponta-seca e enxofre, impressa s/ chumbo e prata 32 x 31,5 cm



s. i./e. #4

1995 ponta-seca e enxofre, impressa s/ chumbo e prata 32 x 31,5 cm



s. i./s. c. #1

1995 photoetching e lavis, impressa s/ chumbo e prata 32 x 31,5 cm

45

Obs.: As matrizes não especificadas são todas de cobre, assim como as estampas em que não se denomina o suporte são impressas sobre papel.

1 O fazer constante me leva à experiência da escassez. Neste métier, o ouro é só luz.

2 As matrizes vão se espalhando em grupos pelo atelier e as estampas vão se compondo em pequenas suites. É no olhar cruzado entre esses dois pequenos universos que abro novas matrizes e que assim permanecem.

3 Ver através, pensar através, através das figuras construir facsímiles opacos e especulares do que se presenciou.

4 As matrizes têm uma integralidade óbvia. É um território medido que me obriga a ser diagramático tanto na execução dos detalhes quanto na consideração do conjunto. Não há espaços inativos; o que me leva a medir igualmente o suporte para onde devem migrar os sinais bosquejados, a regular esses sinais materiais e luminosos.

5 Trabalho com sistemas abertos e com medidas pontuais.

6 As figuras corroídas pela luz são difíceis de distinguir. Desenhá-las, gravá-las, é um esforço de diferenciação da figura principal de suas digressões.

7 O ouro, o cobre, o espelho : a coisa é a idéia.

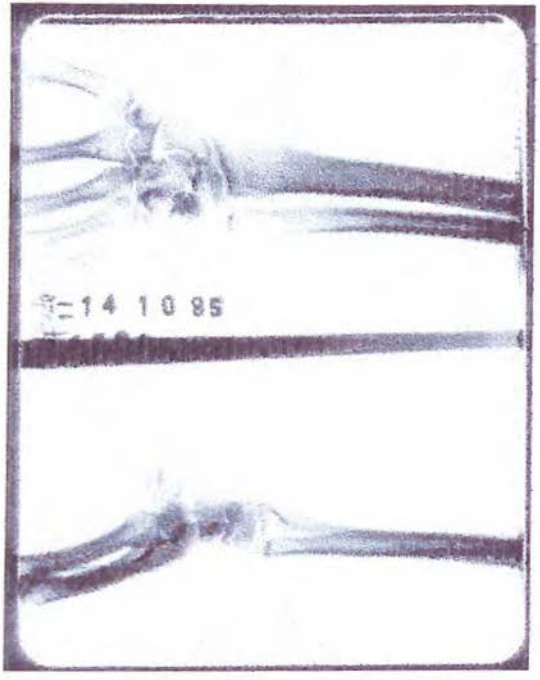
s.l. # 1

1996, contato fotográfico 28 x 28 cm

c+

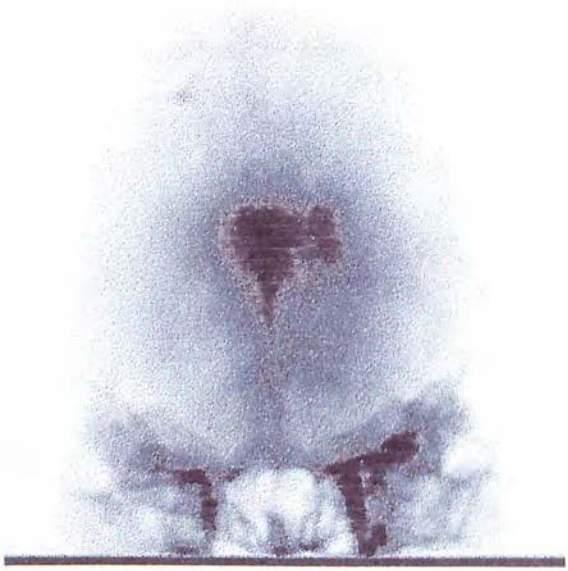
s.l. # 2

1996, contato fotográfico 28 x 28 cm


14 10 85

s.l. # 3

1996, contato fotográfico 28 x 28 cm



s.l. # 4

1996, contato fotográfico 28 x 28 cm

45

s.l. # 5

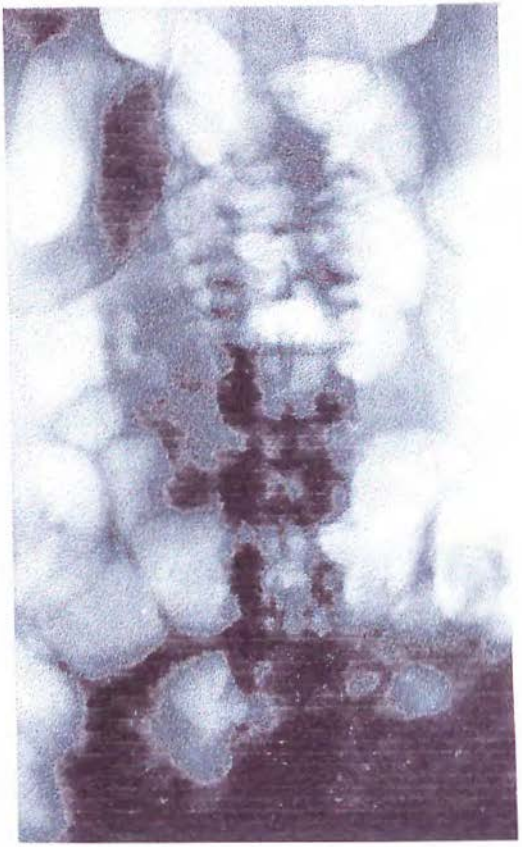
1996, contato fotográfico 28 x 28 cm

s.l. # 6

1996, contato fotográfico 28 x 28 cm

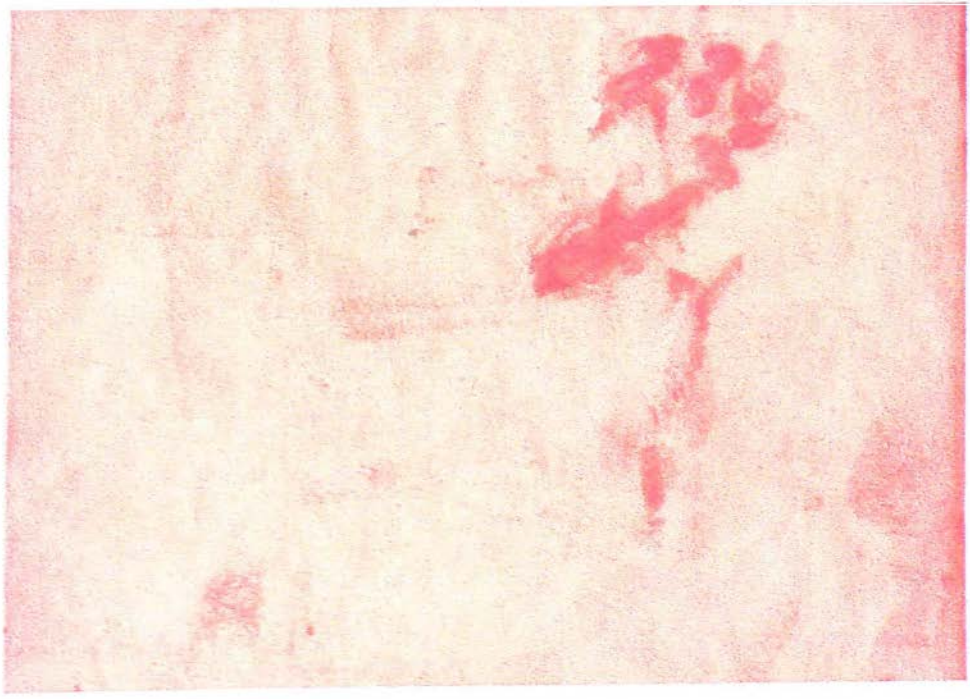
s.l. # 7

1996, contato fotográfico 28 x 28 cm



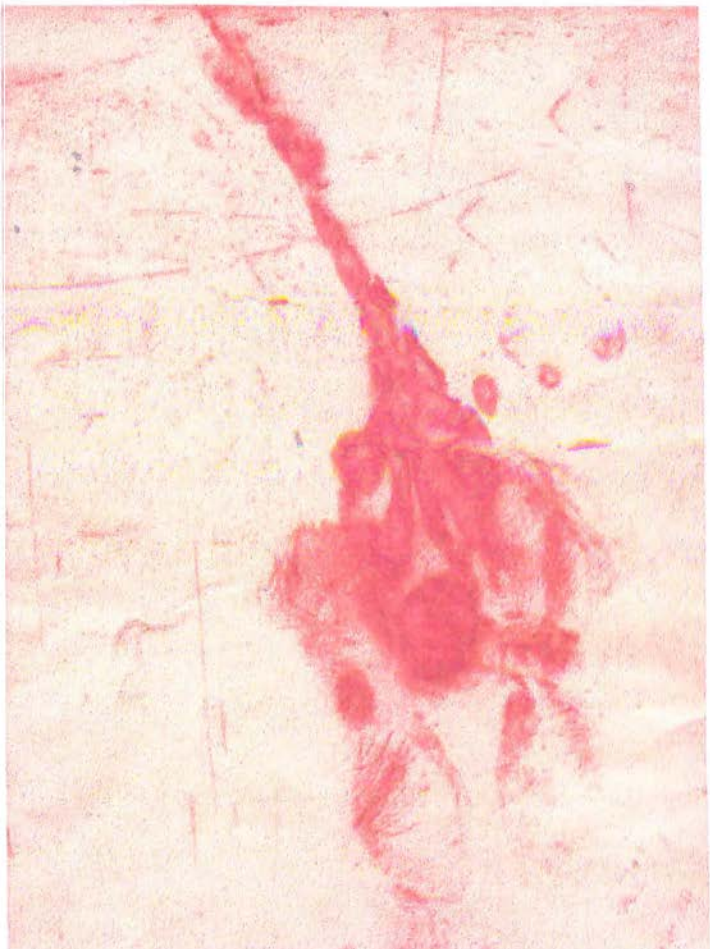
s.s. # 1

1996, água-forte 28.5 x 30 cm



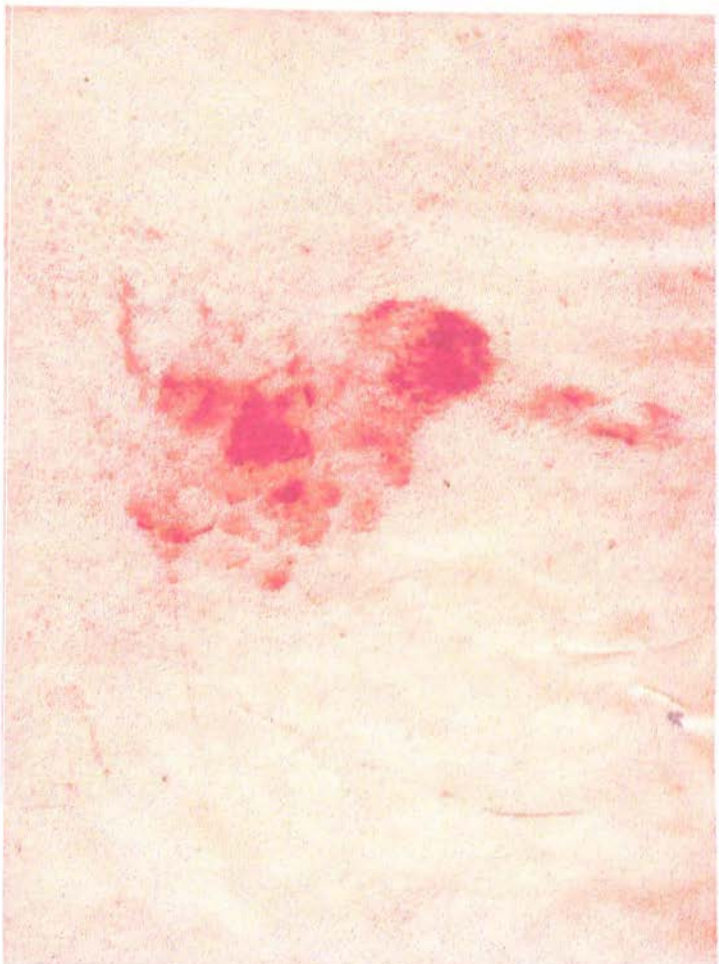
s.s. # 2

1996, água-forte 28.5 x 30 cm



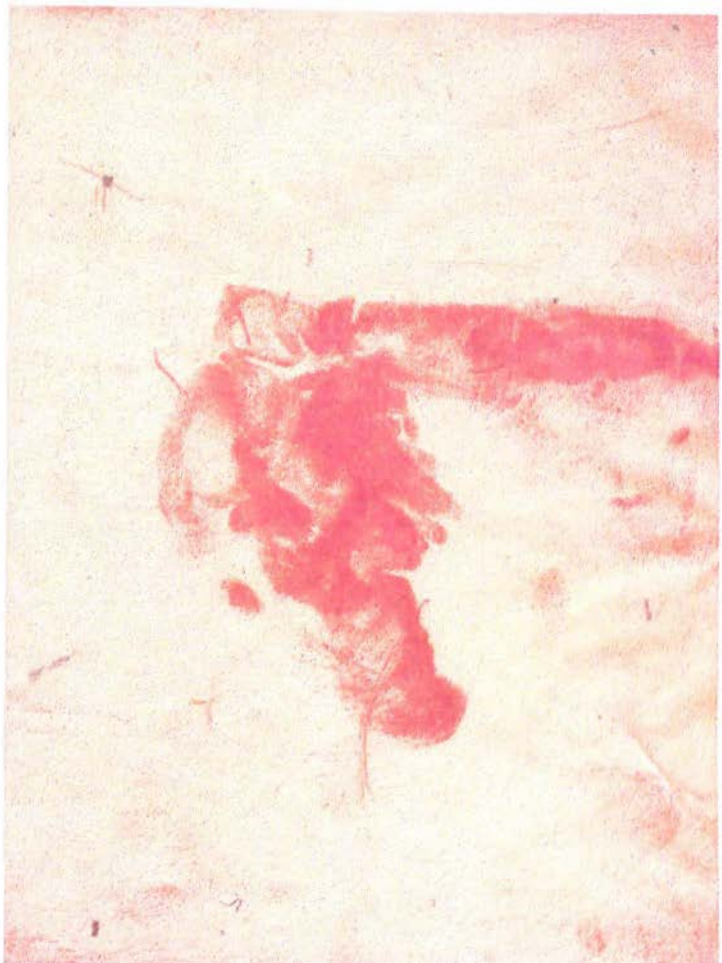
s.s. # 3

1996, água-forte 28.5 x 30 cm



s.s. # 4

1996, água-forte 28.5 x 30 cm



s.s. # 5

1996, água-forte 28.5 x 30 cm

s.s. # 6

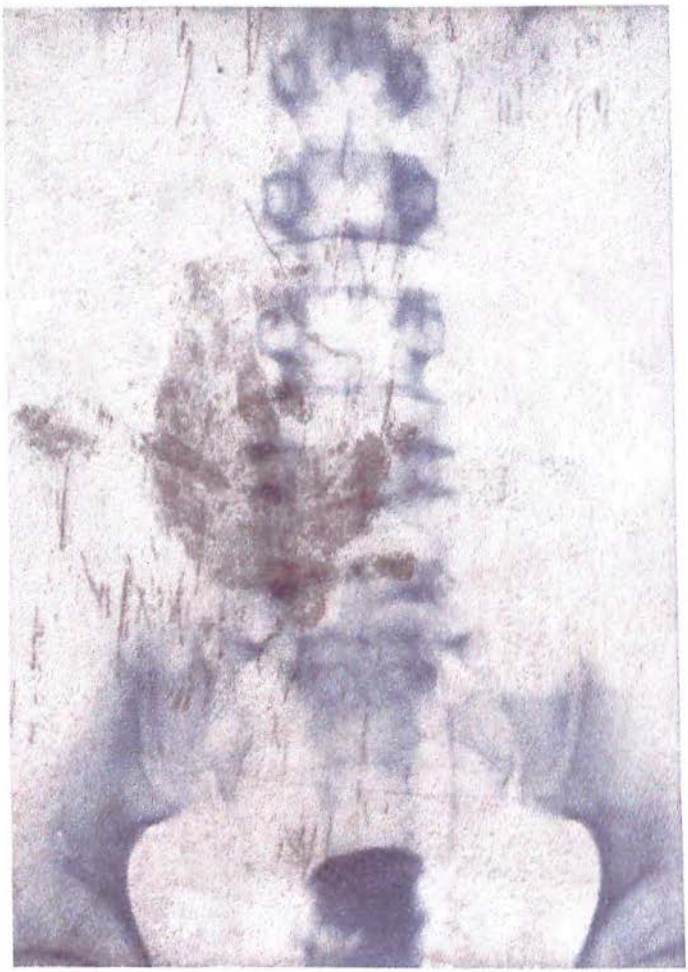
1996, água-forte 28.5 x 30 cm

s.s. # 7

1996, água-forte 28.5 x 30 cm

s.l. / s.s. # 1

1997, água-forte s/ contato fotográfico 30 x 28 cm (irregular)



s.l. / s.s. # 2

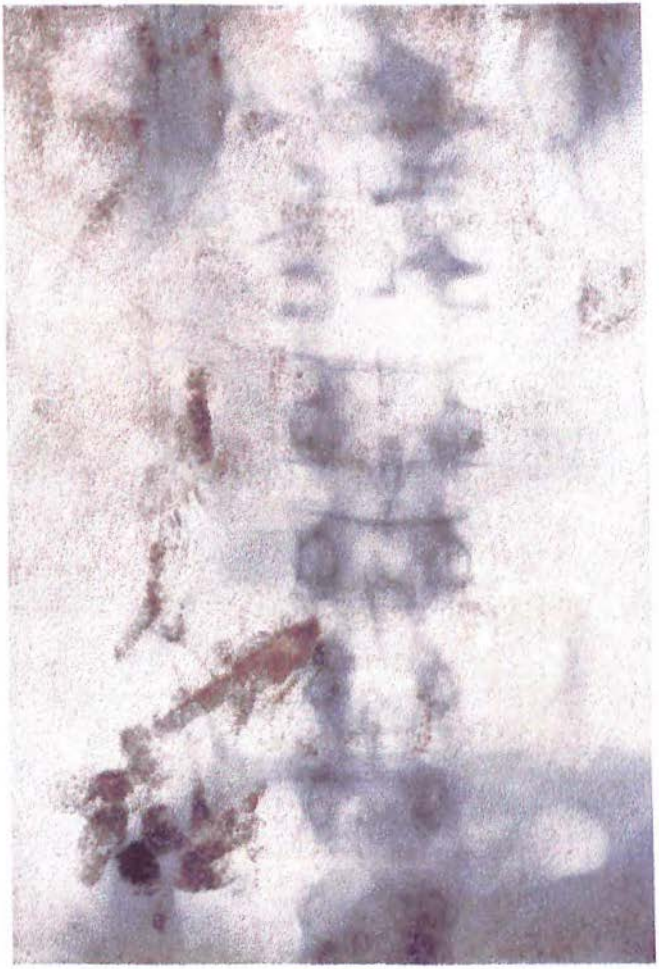
1997, água-forte s/ contato fotográfico 30 x 28 cm (irregular)

s.l. / s.s. # 3

1997, água-forte s/ contato fotográfico 30 x 28 cm (irregular)

s.l. / s.s. # 4

1997, água-forte s/ contato fotográfico 30 x 28 cm (irregular)



s.l. / s.s. # 5

1997, água-forte s/ contato fotográfico 30 x 28 cm (irregular)

s.l. / s.s. # 6

1997, água-forte s/ contato fotográfico 30 x 28 cm (irregular)

s.l. / s.s. # 7

1997, água-forte s/ contato fotográfico 30 x 28 cm (irregular)

Apontamento sobre " Notas sobre incisão"
(alguns procedimentos e artistas fundamentais)

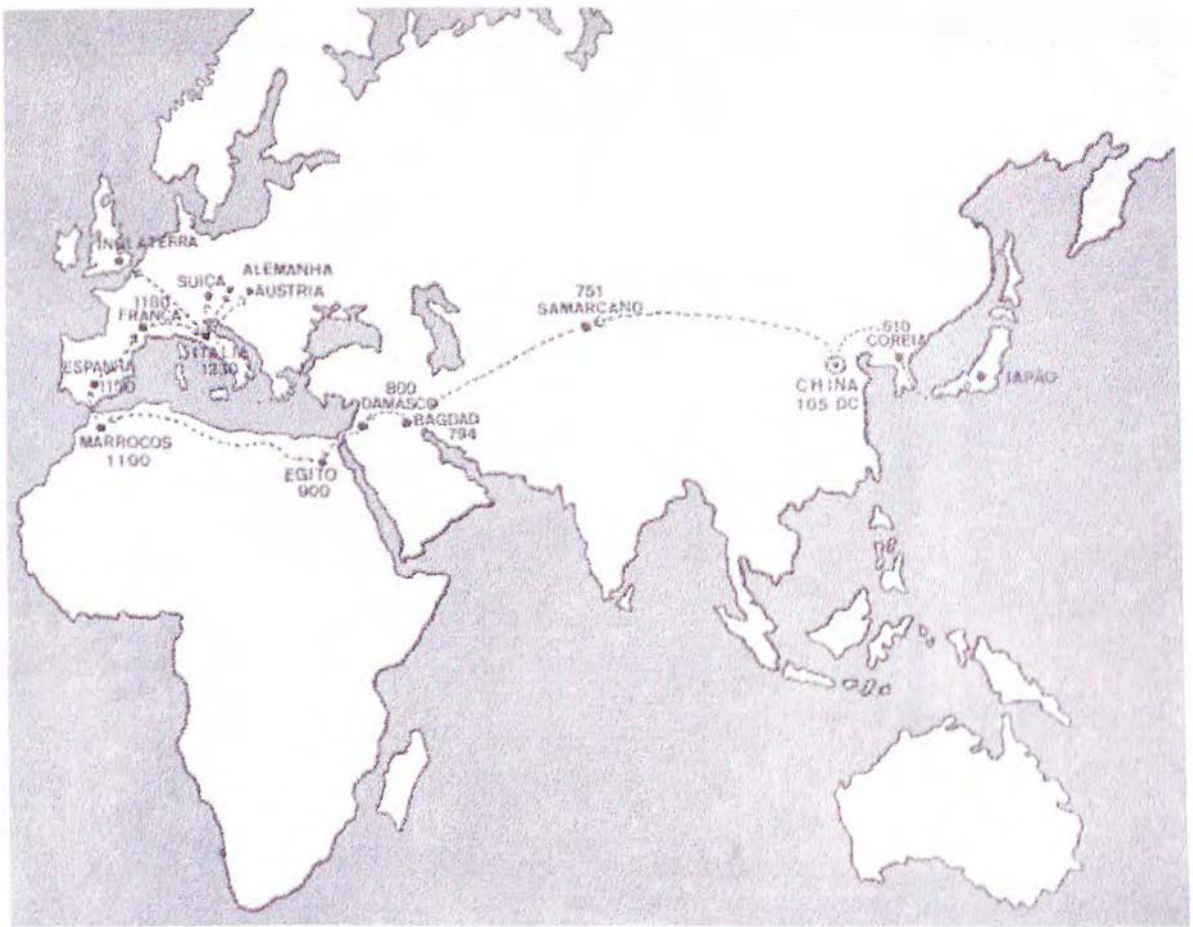
1 O atelier do gravador ganha uma forma própria, única, quando o trabalho que nele se faz transforma os procedimentos em conhecimento e ações específicas. Função, tempo, espaço, imagem e técnica ganham um indissolúvel típico da necessidade intransferível, num trabalho que pede um espaço físico e um espaço mental. A oficina além de ser o local do exercício da materialidade, passa a torná-la a parte visível de uma reflexão laboriosa. Os procedimentos não são mais simples acumulação de meios e sim sedimentação do esforço de tradução da poética em materiais e de matéria em fonte de invenção. Como se o artista pudesse operar por oxímoros todo o tempo: quanto mais visível, mais silencioso; quanto mais retórico, menos claro.

O atelier, independente de sua escala, simplicidade ou sofisticação de equipamentos, é o lugar privilegiado, para o artista, onde se alternam os planos de conhecimento e os da construção, que neste caso arregimentam os meios da gravura, seus processos, sua história, para a construção de objetos. A forma do objeto é uma expansão, uma emissão, que tem raízes nas necessidades. Esta forma tende a migrar para outras, numa elaboração que, muitas vezes, acaba por transformar a necessidade de origem. Enquanto umas se constroem, outras se volatilizam, numa alternância sem fim; um estro sem escritura.

O atelier do gravador de hoje é tributário de um outro, em suspensão, que reverbera de maneira especular os instrumentos e objetos usados e feitos nesta linha tensa da tradição como possibilidade de investidura, via as propriedades da operação poética. Como o barco dos argonautas, a ferramenta é sempre outra sendo a mesma.

2 Podemos pensar a gravura como um trabalho onde a incisão é a chave construtiva por excelência. E, mais especificamente, a gravura em talho-doce como o processo de construção de matrizes metálicas onde o encavo produzido e posteriormente entintado é o molde para a obtenção da gravura de estampa. A origem da gravura como vontade de produzir sinais, marcas, memória, perde-se nos tempos e foi feita sobre um sem número de materiais. Já a gravura de estampa começa a ser praticada, cada vez mais intensamente, e trato aqui somente da gravura no ocidente, a partir de meados do século XV, na Europa do norte e na Itália, com o crescimento da indústria do papel e da vontade de publicação. Neste caso, as matrizes utilizadas foram as pranchas de madeira, xilogravura, e as de metal,talho-doce, do qual tratarei mais detalhadamente nestas notas. Há exemplos de estampas, como produtos diretos de matrizes, mesmo antes do papel circular pela Europa e pelo mundo, muitas vezes impressas sobre tecidos, argila, lacre ou outros materiais. Um deles, e não deve ser dos mais antigos certamente, é o do "Bois Protat", cujo nome deriva do de seu proprietário. No século XIX foi encontrado, na França, este taco de madeira gravada dos dois lados, com cenas da Anunciação e da Crucificação e datado de 1360. A dimensão é de 60 x 23 cm, parecendo claramente fragmentos de uma cena maior. Como nesta época não havia papel desta dimensão, supõe-se que devam ter sido utilizados para estampar toalhas de altar das igrejas pobres de pequenas cidades, que não pudessem arcar com os custos dos paramentos litúrgicos. Mas não se caracterizava ainda a idéia de uma indústria de impressão e publicação nos moldes que a entendemos hoje. As primeiras xilogravuras eram cortadas por entalhadores a partir de desenhos de terceiros, muitas vezes feitos nos próprios tacos. É a origem dos folhetins, dos primeiros livros impressos, os incunábulos (lat. Incunabula: infância), que se pretendiam fazer passar por iluminuras e manuscritos e ganharam a antipatia das poderosas corporações de calígrafos e iluminadores. A guilda se voltava contra a livre iniciativa. Uma intensa atividade social, extra-muros, fazia inevitável o aquecimento da nascente

ROTA DO PAPEL



Le Bois Protat. **Anônimo**

ca 1360, xilogravura 60 x 23 cm

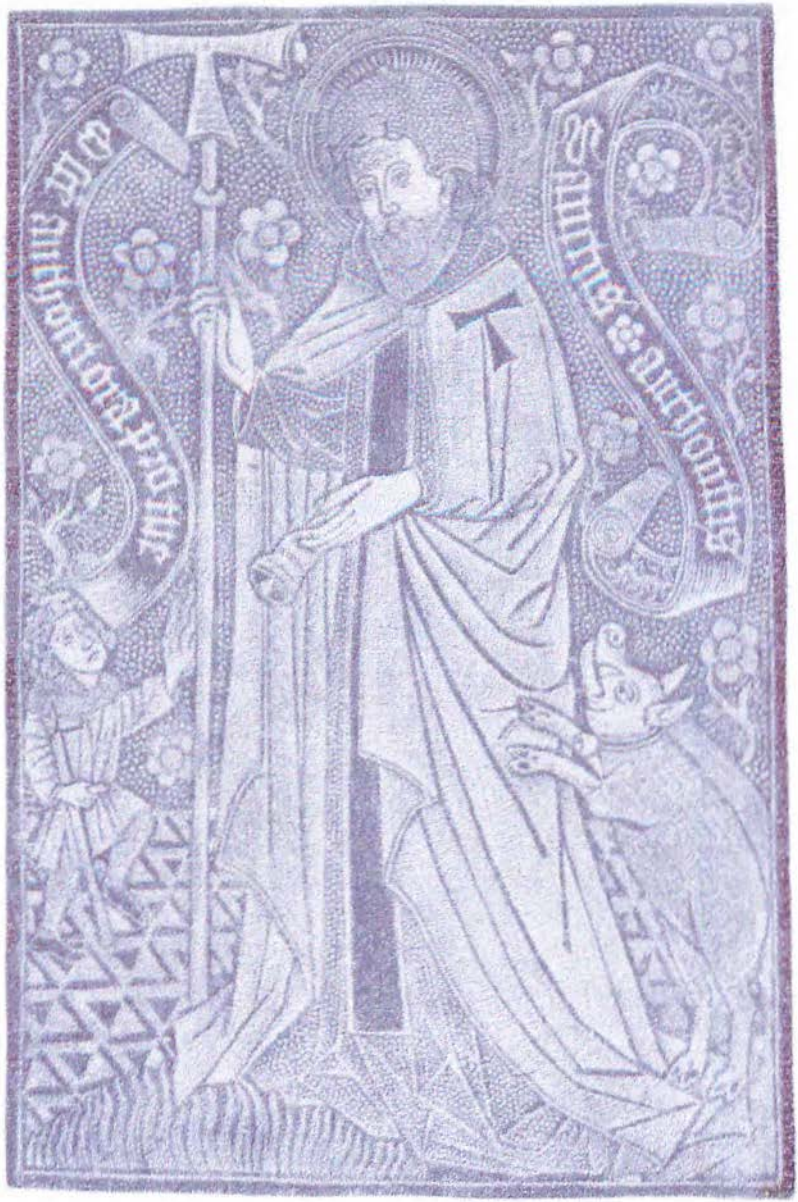
xilogravura de estampa e posteriormente da tipografia; visava-se uma informação mais aberta, mais massiva, para que os temas religiosos e morais populares da época pudessem circular por muitas mãos através destas primeiras publicações: Apocalipses figurados, Bíblias dos Pobres, Histórias da Virgem, Artes de Morrer etc. Eram libretos xilogravados onde texto e imagem se conjugavam com a força de um sermão. E, assim, mesmo os que não soubessem ler, podiam entreter-se com as sequências figurais de grande apelo popular. É o nascimento do que se chamaria bem mais tarde de meios de massa.

Um procedimento da época dos incunábulos, feito sobre chapas de metal, é o "criblé". Sua gravação usava o princípio da gravura em madeira, o relevo, sobre superfícies metálicas. Mas, devido à resistência e maleabilidade maiores do metal, o gravador podia criar traços a cortes de buril e punções a golpes de martelo com diversas e diferentes pontas entre as linhas principais da composição. É uma espécie de passagem entre o pensamento xilográfico e o princípio da gravura em metal, já que a possibilidade de obtenção de meias-tintas é facilitada, mas não tem a agilidade dos processos do talho-doce para a construção do desenho com valores perspectivados, com linhas cortadas de modo mais desenvolto, desejado pelos gravadores de então. Era feito sobre ligas de chumbo, estanho e cobre, sendo abandonado em meados do século XV.

Com o talho-doce, sobre chapas de cobre principalmente, que por sua dutibilidade foi sempre o suporte preferido para este trabalho, foram se criando muitos processos diferentes, como os procedimentos originais do buril, ponta-seca e água-forte, herdados dos ourives e armeiros

Sto. Antônio. **Anônimo**

ca 1470, Criblé 18.2 x 12.2 cm



medievais ou água-tinta e maneira-negra, inventados especificamente para a construção de matrizes reticuladas por processos manuais e mecânicos e para corroborar novas concepções sobre o desenho. Em meados do século XIX foram somados aos cinco procedimentos fundamentais, citados acima, as possibilidades da fotomecânica, uma espécie de água-forte fotográfica.

Há duas origens etimológicas para a palavra gravura: do grego "graphein", escrever e da antiga palavra germânica "grabau", cavar; donde pode-se depreender que a gravura necessita do corte para fixar o que se quer transmitir. Na origem, a gravura não teria nenhuma conecção direta com a reprodução, mas sim com a produção de imagens ou sinais. Mesmo com a estampa, quando não se pretende um fac-símile, essas características como forma do pensar se mantém. São dois instantes catalizadores. A gravação mais ligada à memória e a estampa ou reprodução à interpretação ou irupção desta memória. Os procedimentos originais da gravura de estampa são todos anteriores à ela. Um bom exemplo são os "niellos". Chamarnos de niello (do latim nigellus, negro) o esmalte escuro com o qual os ourives preenchiam as talhas feitas numa prancha de prata, gravada à ponta-seca ou a buril, e à prancha, ela mesma, depois de esmaltada. Esta arte, já praticada na antiguidade greco-romana, teve muito pouco uso na Idade Média e veio a se tornar popular em Florença e Bolonha do século XV. Desapareceu, como prática de atelier, em meados do século seguinte. Maso Finiguerra (1426-64), um conhecido ourives e nielista do quattrocento florentino, é considerado, pelo menos na Itália, como o inventor da gravura de estampa em talho-doce. Ele e sua escola traduziram para o talho-doce todos os procedimentos correntes da ourivesaria, sendo que o que diferencia o trabalho dos nielistas e dos gravadores é tão somente, do ponto de vista da oficina, o uso de uma prensa especial para estampar as edições. Finiguerra e Baccio Baldini, neste período, traduzem para as matrizes de metal tanto à

A Coroação da Virgem. **M. Finiguerra**

ca 1460-80, niello 22 x 15.3 cm

O Planeta Mercúrio. **M. Finiguerra**

ca 1460-80, buril 19.8 x 16.2 cm

MERCVRIO E PIANETO MASCHVLINO POSTO NEL SECONDO CIELO ET SECHO MA PERCHE LA
SVA SICITA E MOLTO PASSIVA EVI E FREDO CONTVEGLI SENGNI CH SONO FREDDI RVMIDO COS
LI VALDI E LO TVENTE INGENGNIOSO AMA LESCIENTIE MATEMATICA ESTIVDIA NELLE DIVI
NATIONE A ILCORPO GRACILE COSCHIETTO E LEN SO TTILI ISTATVRA CHONTVTA DE
METALLI A LARGENTO VIVO ELDI SVO E MERCOLEDI COLLA PRIMA ORA 9 · LE EZZ
LA NOTTE SVA E DELDI DELLA DOMENICHA A PERAMICO ISOLE PER NIMICO AVENE
RE LASVA VITROVERO E SALTATIONE E VIRGO LA SV MORTE OVERO NVMINATIONE
E PISCE HA HABITATIONE GEMINI DI DI VIRGO DI NOTTE VA E 12 SENGNI IN
DI COMINCIANDO DA VIRGO IN 20 DI E 2 ORE VA VN SENGNO

maneira fina (talha e contra-talha delicadas para imitar uma espécie de lavis, junto as linhas principais da construção) quanto à maneira larga (talhas sempre seguras e construtivas) desenhos de mestres desconhecidos e de artistas fundamentais como Botticelli, por exemplo.

É nos países do norte da Europa, onde parece residir a primeira origem deste trabalho. Há muitas estampas, anteriores às de Finiguerra, nascidas em localidades que tinham então as fronteiras muito instáveis: Flandres, Países-Baixos, Alemanha, Suiça. Como, para citar uma, a Flagelação, conservada no Gabinete de Estampas de Berlim, que parece datar dos primeiros anos do século XV e ser proveniente dos Países-Baixos. Ou as muitas obras dos primeiros mestres, todos anônimos, que trabalhavam nesta região nas primeiras décadas do século e são conhecidos por iniciais gravadas juntamente às imagens e por traços estilísticos, tais como: Mestre W.A ., Mestre F.V.B., Mestre das Bandeirolas, Mestre dos Jardins do Amor. A maioria das obras é feita "d'après"pinturas ou desenhos alheios e tem o ar tosco do que se esforça por nascer. O mais conhecido entre todos eles é o mestre E.S., que nos deixou uma obra de mais de trezentas estampas. Pouco tempo depois, surge o primeiro grande gravador alemão, Martin Schoengauer (1453?-1491), que constrói obra vasta e original e estabelece uma verdadeira sintaxe linear que vai alimentar a gráfica da Europa do norte e além. Extrema precisão, economia harmoniosa e inteligente dos meios são qualidades que este artista vai legar aos seus contemporâneos. No final do século, a gravura afirma-se nos países que primeiro haviam-na cultivado e surgem grandes mestres: na Alemanha, Dürer, herdeiro direto de Schoengauer; nos Países-Baixos, Lucas van Leyde; na Itália, Mantegna.

Pecado Original. **Mestre E.S.**

ca 1450, buril 19 x 14.3 cm

Cena da Paixão. **M. Schoengauer**

ca 1450-91, buril 18 x 12.8 cm

Em 1461, Andrea Mantegna (1431-1506) começa a gravar e, pode-se dizer, que aí a gravura deixa a era dos incunábulos (a infância do livro) e passa a estar em pé de igualdade com todas as outras artes. Deixou-nos sete peças, com certeza gravadas por ele, algumas inacabadas, com uma fatura totalmente pessoal e da mesma estatura de sua obra de pintor. A noção de plástica é trazida para a gráfica e por consequência o gosto pela abstração ligada aos grafismos, rítmos e adensamentos luminosos. Criou uma verdadeira escola de gravadores, que continuaram produzindo em seu estilo. Aperfeiçoou a "maneira larga"de gravar que os florentinos haviam inventado e realizou a revolução que Antonio Pollaiuolo (1426-98), seu mestre, iniciara com "A batalha do Homens Nus", realizada a buril, mas um buril de pintor.

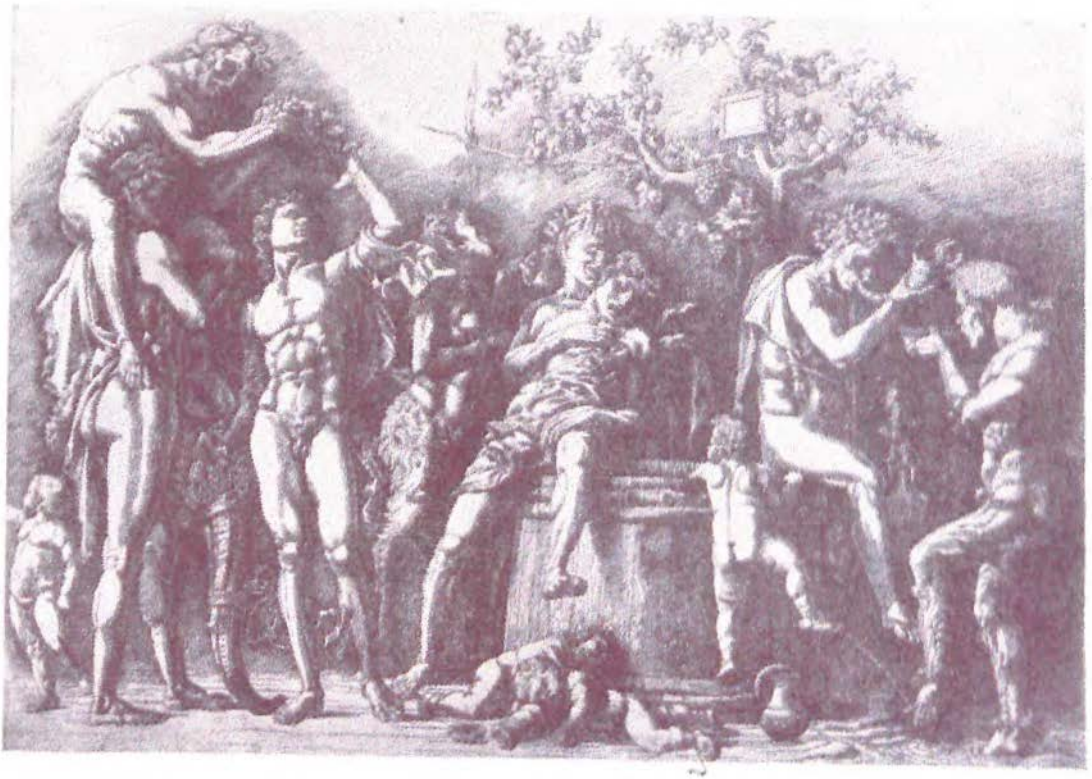
Lâmina de aço talhada em ponta que o gravador pousa sobre o metal, conduzindo-a com movimentos firmes, precisos, que permitem encavos muito finos e muito profundos, o buril é uma ferramenta que tem sua origem na ourivesaria. Na gravura em metal foi e é usado principalmente pelo controle que possibilita na expressão de valores gráficos. Permite um sem número de tramas combinadas, com as quais se obtem desde os valores mais sutis, até negros profundos. Existem buris com formatos diferentes, quadrados, losangos, e muitos tipos de "échoppes", que aumentam ainda mais a variação possível de sinais. É uma ferramenta muito antiga. O Monge Teófilo em seu "Diversarum Artium Schedula", no século XI, já descreve os processos do buril na ourivesaria e no "niello". Foi, por excelência, a ferramenta dos primeiros gravadores e o instrumento principal da chamada estampa de interpretação. Na estampa de interpretação, prática iniciada por Marcantonio Raimondi (1475-1530), que era intérprete de Rafael e grande admirador da obra de Dürer, o gravador reduz todo e qualquer objeto a ser reproduzido a um esquema linear dado. Parece sempre

A Batalha dos Homens Nús. **A. Pollaiuolo**

ca 1470, buril 40.5 x 61.3 cm

Bacanal com Tonel de Vinho. **A. Mantegna**

ca 1470-90, buril 33.5 x 45.4 cm



estar mais preocupado com o design a ser traduzido do que com as qualidades materiais intrínsecas do objeto, fosse ele uma pintura, uma escultura ou um desenho. Raimondi traduziu com seu buril tanto as pinturas de Rafael quanto cópias de esculturas gregas com o mesmo código visual. Esta figura, a do gravador intérprete, vai existir até o século XIX, com alguns exemplos de existência em nosso século. Jacques Villon interpretou, para a Calcografia do Louvre, pinturas do seu contemporâneo Georges Braque.

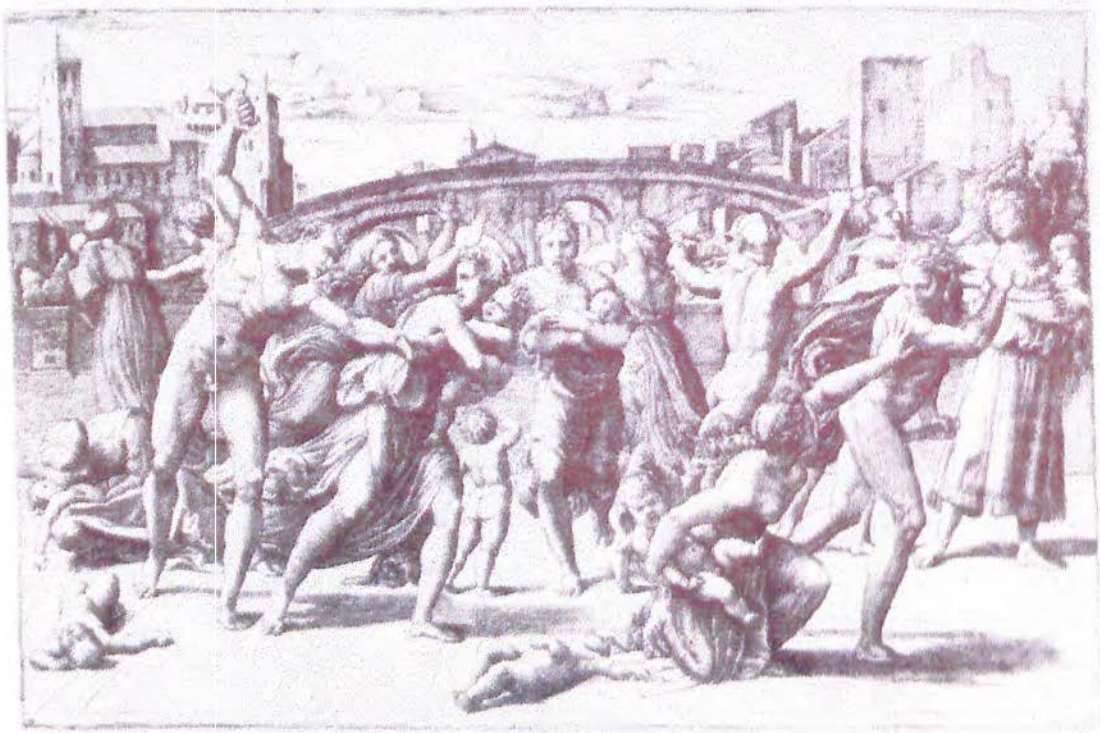
Quem usou com muita intensidade este aspecto da indústria de impressão, já nem tão nascente, foi Rubens (1577-1640). Mantinha uma equipe de gravadores intérpretes para divulgar sua obra por toda a Europa. Ficou internacionalmente conhecido graças a este trabalho de difusão, realizado por seu ateliê, reproduzindo tanto suas pinturas como seus desenhos, com a mesma rede de racionalidade apoiada num único sistema sintático-linear.

Todo esse controle com o buril, que do século XVI em diante começa a ficar cada vez maior, em grande parte é devido a um artista seminal para a história da gravura: Albrecht Dürer (1471-1528), que nasceu em Nurembergue e era filho e neto de ourives. Sua cidade era para a Alemanha de seu tempo, o que Veneza e Florença eram para a Itália: centro intelectual e industrioso. Um dos primeiros grandes impressores alemães, Koburger, lá se instalou. A gravura vai ocupar Dürer ao longo de toda a sua vida e foi seu principal ganha-pão. Suas estampas se vendiam em toda parte. No seu próprio país, em Flandres, França e Itália e por elas sua influência se fez notar em todos esses lugares. Dürer era um gravador culto, que continua

E.C.A. USP 63906

O Massacre dos Inocentes.(d'aprés Rafael) **Marcantonio Raimondi**

1510, buril 28,4 x 43,5 cm



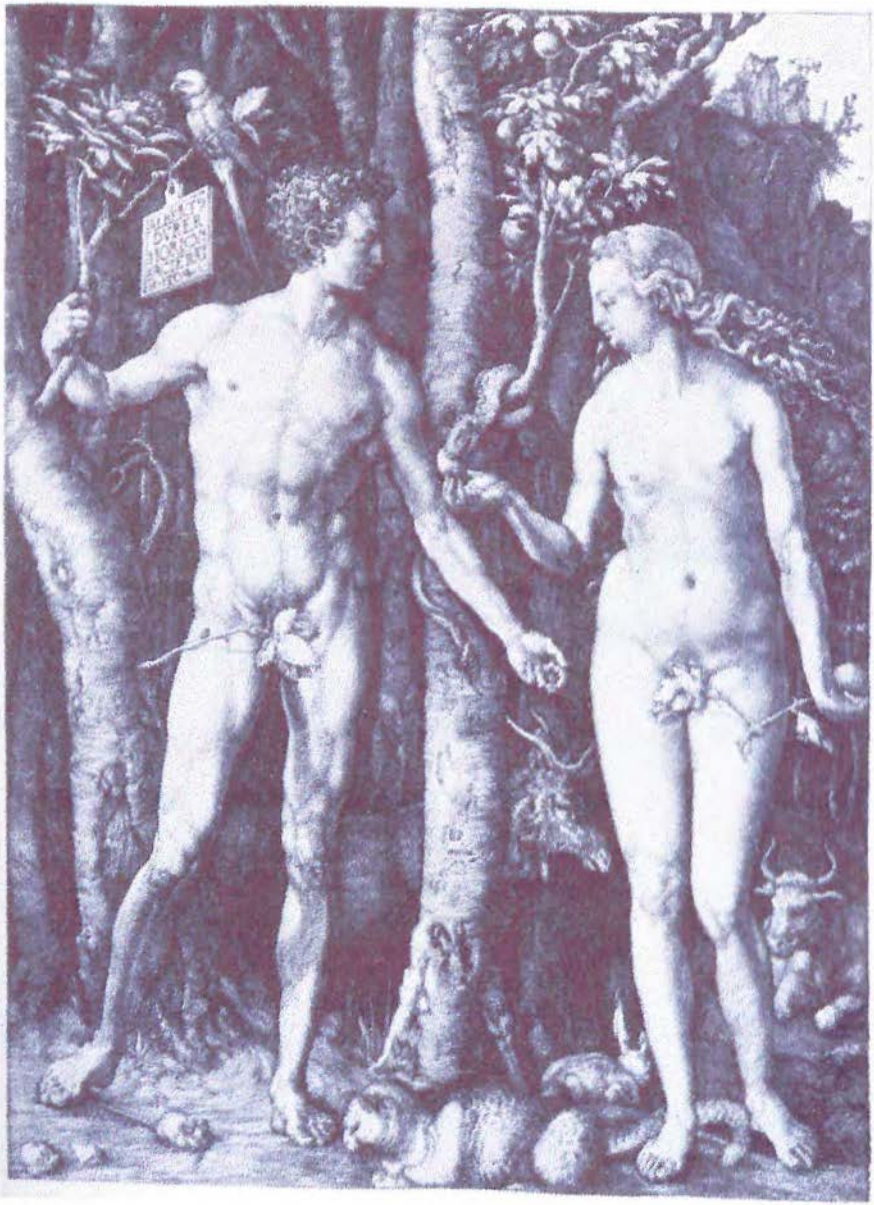
e aperfeiçoa as invenções gráficas de Schoengauer. Estando na Itália pela primeira vez, em 1494, conhece e copia as estampas de Mantegna. É onde também começa a se interessar por problemas do quattrocento italiano ligados aos estudos de anatomia, de geometria e perspectiva e aos cânones greco-romanos, segundo Vitrúvio; e todas essas preocupações aparecem em sua gravura. Dürer é um espírito de passagem. Guarda a alma medieval de seu povo e interessa-se profundamente pelo vocabulário platônico e neo-pagão da Renascença italiana, mas não abandona nunca a primeira para converter-se ao segundo. Dürer grava a madeira, pratica a ponta-seca e a água-forte, mas é no buril, para ele instrumento-herança, onde vai atingir tamanha versatilidade que o levará a construir quase que um léxico próprio de extrema eficiência. O corte controlado do buril parece acompanhar de perto o desenvolvimento do pensamento neste artista-intelectual.

Dürer já considerava seu trabalho gráfico como obra independente e, se comparada à sua pintura, muito mais livre. Podia escolher temas e formas de resolvê-los que transgrediam as convenções. Dentro do âmbito profano gozava de uma liberdade ilimitada, podia representar qualquer coisa que lhe interessasse. Panofsky afirma que a história da pintura talvez fosse a mesma se Dürer não tivesse pintado. Mas na gráfica, bastariam os primeiros cinco anos de seu trabalho como gravador para revolucionar toda a história da imagem impressa.

A partir de Dürer, os gravadores independentes raramente vão escolher o buril como ferramenta fundamental. A tradição da ourivesaria tende cada vez mais a descolar-se da formação do artista. Tanto Dürer quanto Mantegna, por exemplo, aprenderam as artes do ourives ao mesmo tempo que aprendiam a desenhar e pintar; isso explica em parte a grande destreza com a ferramenta. Do século XVII em diante, são os meios

Adão e Eva. **A. Dürer**

1504, buril 25.2 x 19.4 cm



mais experimentais, como a ponta-seca e a água-forte, que vão servir aos artistas-gravadores.

Também de corte direto, mas diferente do buril que retira metal ao produzir a linha incisa, a ponta-seca ao ser pressionada contra a superfície somente desloca material. Esta aparente diferença sutil cria dois tipos de linhas peculiares e claramente discerníveis. A ponta-seca é empunhada como um lápis e não exige conhecimentos de ofício tão elaborados quanto os do buril, sendo que o tom da linha é dado pela pressão produzida ao desenhar e pelas quantidades de rebarbas produzidas nesses deslocamentos. As rebarbas seguram tinta, que somada à tinta já contida nos sulcos, dá a característica aveludada da linha construída por esta ferramenta. Pode-se utilizar pontas de formatos e materiais diferentes, que vão ter resultados distintos no corte e na impressão. Dürer é um dos primeiros artistas-gravadores a produzir imagens usando somente a ponta-seca. Antes de Rembrandt não foi uma ferramenta muito empregada, devido às suas características materiais, pelas quais não era possível conseguir um grande número de cópias de suas matrizes. As rebarbas são, depois de algumas dezenas de provas, destruídas ou modificadas, o que cria flutuações na qualidade das imagens, num período em que a obtenção de provas extremamente semelhantes era um valor em si. Vai se tornar uma ferramenta típica do pintor-gravador.

Ao contrário do buril e da ponta-seca, a água-forte é um procedimento indireto. Ao entrarmos na oficina original do aguafortista, conhecemos um pouco mais o atelier dos armeiros árabes medievais e o laboratório dos alquimistas. "Aqua-fortis" era como a alquimia chamava o mordente para corrosão de metais. Hoje, este nome se estende à toda e qualquer prática onde a corrosão é o principal agente para se criar sinais sobre peças de metal. O desenho é feito à ponta sobre vernizes resistentes

aos mordentes. E a corrosão ou morsura será determinada pelo tipo de agente químico escolhido e pelo tempo de exposição do metal à esta situação. São muitos os mordentes e sistemas de aplicação empregados pelos artistas. Praticamente, todos os aguafortistas importantes inventaram ou inventam ainda processos próprios. A água-forte, por serem muitas as variantes possíveis, permite grande liberdade de ação e propicia espaço para o métier pessoal. Sendo, por isso mesmo, conhecida como processo principal da gravura de pintor, onde a criação de imagens originais é o objetivo.

Começa a ser largamente praticada nos primeiros anos do século XVI, por artistas como Urs Graf, Dürer, Francesco Mazzola, conhecido como o "Parmesão"e Lucas van Leyde. Mas é no século seguinte que ela vai ter um uso cada vez maior entre os artistas, opondo-se mais e mais à gravura de ofício. É o século de Hercules Seghers, Rembrandt, Van Dyck, Elsheimer e de Jacques Callot e Abraham Bosse. Este sim gravador de ofício, que vai pela primeira vez sistematizar os processos da gravura em metal, publicando o seu Tratado da Gravura, de 1645. Mas aqui, Bosse é um caso à parte, que vê na água-forte não o caminho para o desenho livre e sim a possibilidade de imitação da ação do buril por um método mais rápido, eficiente e aberto à grandes edições. É o gravador comercial por excelência, apostando numa rede de racionalidade e na redução de toda e qualquer experiência a um único sistema linear dado.

O artista que vai conferir estatuto e maturidade, com uma aplicação altamente pessoal da água-forte, ponta-seca e mesmo do buril, à chamada gravura de pintor é Rembrandt (1606-69), que se distancia de

O Aleijado com Capuz. **J. Callot**

1616, água-forte tamanho real

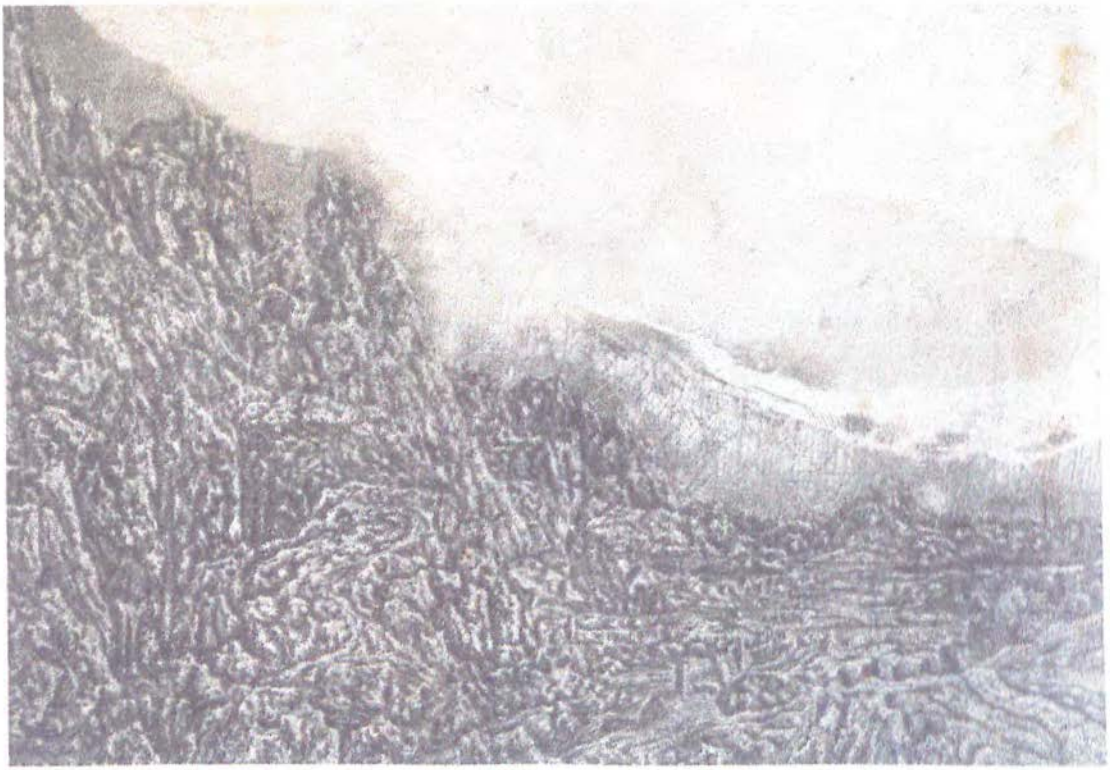
2

Rubens e Bosse. É assistemático tanto com relação aos padrões lineares quanto com as edições. É um artista impuro com relação aos procedimentos e disto tira a sua maior força. Há uma grande soma de influências, às vezes contraditórias, na sua obra e na sua fatura. Ao contrário de Mantegna e Dürer, não cria sistemas. Encontra nos meios gráficos a mesma liberdade que solicita à pintura e ao desenho. É uma gravura que nasce, prancha à prancha, de uma necessidade individuada e indócil. Rembrandt olhava com atenção os trabalhos de seus conterrâneos Elsheimer e Seghers, mas também as obras de Callot, assim como as de Mantegna, José de Ribera, Schongauer, Dürer, Lucas van Leyde, dentre muitos outros que faziam parte de sua coleção particular. Teve também influências, via seu mestre Peter Lastman, do claro-escuro italiano da escola de Caravaggio e do "Parmesão", Francesco Mazzuoli. É um artista informado da História da Arte e mais especificamente da História da Gravura.

Por volta de 1660, Rembrandt já era conhecido na Europa, principalmente devido à sua gravura, que difundia sua obra. Sua gráfica compreende em torno de duzentas e noventa obras, sendo que um número bem maior de estampas já lhe foi atribuído; mas trata-se na realidade de obra de alunos e imitadores. Na pintura, Rembrandt trabalhou basicamente cenas históricas e retratos, os gêneros mais oficiais de seu tempo. Já na gravura abarcou praticamente todos os gêneros de arte produzidos na Holanda do século XVII: cenas históricas, retratos, paisagens, cenas do cotidiano, mitologias, alegorias, croquis e uma natureza morta, mais normalmente tratados por especialistas neste tempo. É um dos primeiros artistas a fazer realmente gravura de pintor, contra o conselho de Bosse, qual seja o de construir a água-forte com a clareza semelhante à do buril. Utilizou os meios na medida da necessidade. Reinventou a ponta-seca do Mestre do Gabinete de Amsterdã, primeiro gravador a construir obra com esta ferramenta nos Países-Baixos, como meio independente ou associado à água-forte e ao buril e bebeu da fonte experimental da gravura de Hercules Seghers.

Paisagem Rochosa. **E. Seghers**

ca 1630, água-forte 16.3 x 24.6 cm



s/t. **Rembrandt**

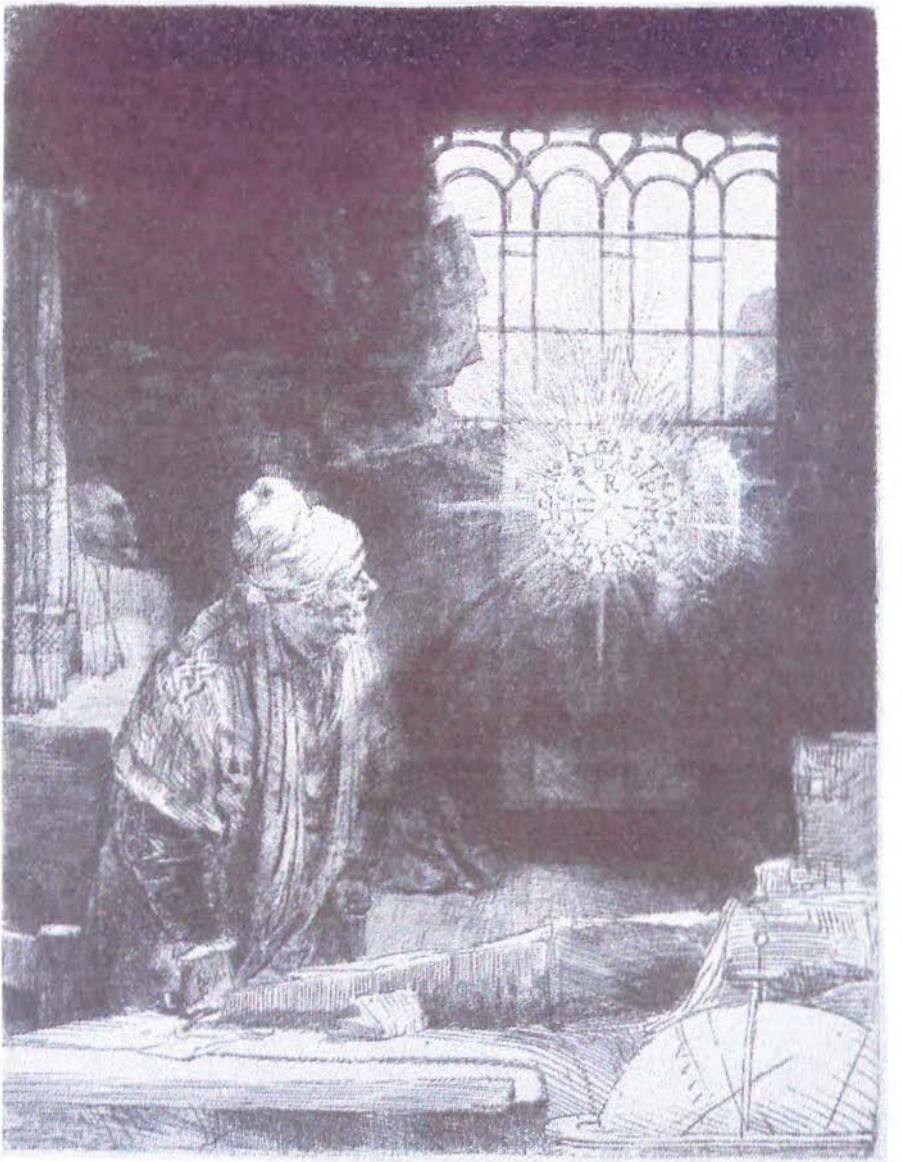
1631, água-forte tamanho real

O métier deste mestre é tão variado e livre quanto os seus deslocamentos frente aos motivos. Se a água-forte lhe basta, ela é sempre diferente, as morsuras nunca são mecânicas: espessura, profundidade, rítmos, acompanham muito de perto as construções buscadas e achadas. Há uma profunda inteligência gráfica associada à uma noção de experiência das coisas sempre alargada. Não se furta a incorporar os acidentes ou a provocá-los, fazendo da matriz uma fonte de imagens sempre aberta. Basta observarmos as suas provas de estado, que para outros gravadores, mais normalmente, se constituem em provas de conferência da construção dos motivos e para Rembrandt são vírgulas numa frase sem ponto. Suas impressões são também um capítulo à parte. Trabalha as entintagens, a escolha dos papéis e as sutilezas tonais advindas do processo com muita liberdade, usando as provas como objetos constituídos em si e não dependentes de uma edição padrão. Sua linha incisa e cursiva toca a história da gravura e o presente tenso para transformá-los. É uma influência para toda uma linhagem de artistas. Dele até Picasso, de Picasso até nós.

Outro aguafortista notável, no século seguinte ao de Rembrandt, é Piranesi (1720-78). Com sólida formação de arquiteto e desenhista, teve também uma boa formação como gravador. Estudou com Carlo Zucchi, gravador e grande conhecedor de perspectiva, que dentre outras coisas introduziu a idéia veneziana de "vedutta"para Piranesi. Aprendeu desenho cenográfico com Giuseppe e Domenico Valeriani, descendentes da tradição dos Bibiena, os mais importantes cenógrafos da Europa da época. Incorporou-se ao atelier do aguafortista siciliano Giuseppe Vasi, este gravador de métier e especialista em vistas arquitetônicas. Entre 1745 e 1747, conviveu e estudou com Tiepolo, pois havia tomado conhecimento dos "capricci" gravados pelo pintor. Como se vê, Piranesi preparou o seu caminho para a construção de sua imensa obra gravada,

Fausto. **Rembrandt**

1652, água-forte, ponta-seca, buril 21 x 16 cm



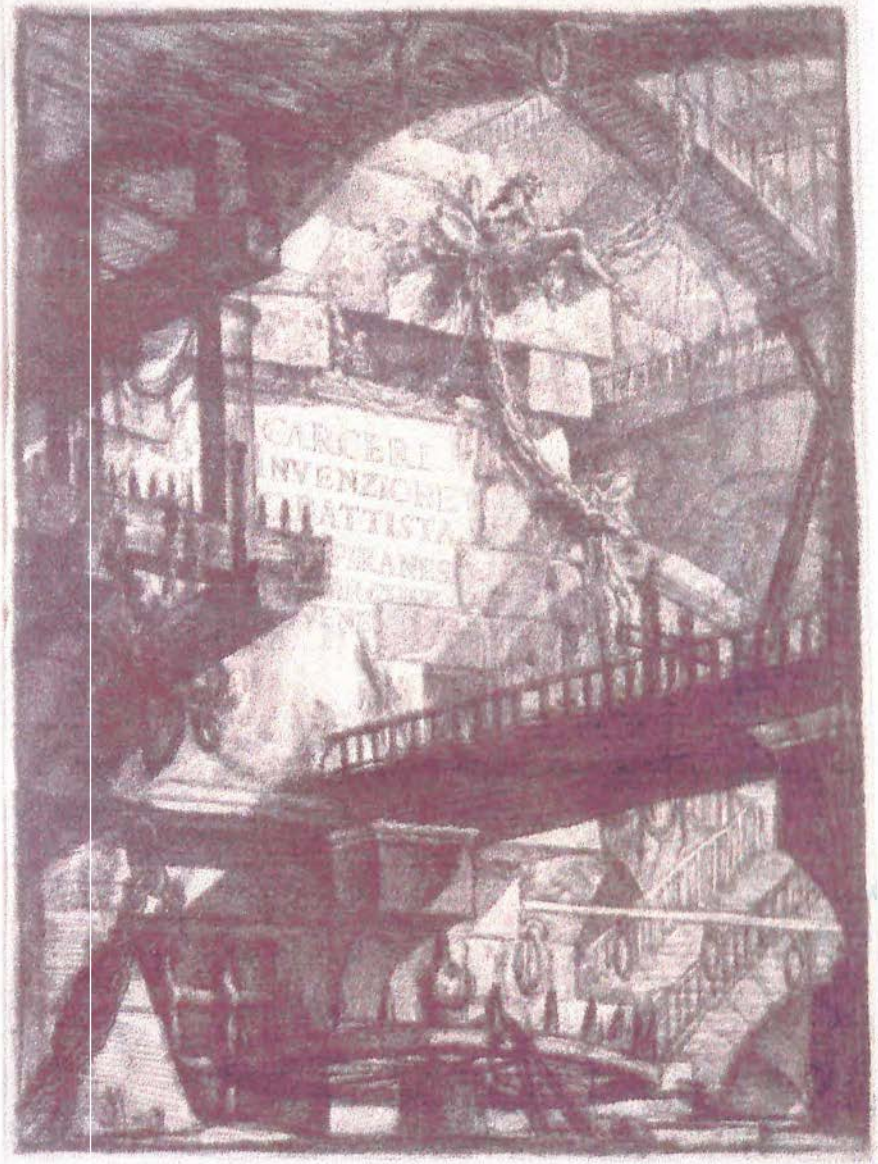
cerca de mil matrizes, que vai reunir todas essas influências com um poder imagístico e imaginativo profundamente barroco, no caso dos álbuns "Magnificenze di Roma Antica e Moderna", "Antichittá Romana" e "Vedute di Roma", por exemplo, e atemporal nas dezesseis pranchas que constituem o "Carceri". Veneza foi de grande importância para Piranesi, que ali encontrou um dos centros mais importantes para a gravura na Europa de então e ali conviveu com obras e artistas do porte de Benedetto Castiglione, Tiepolo, Canaletto e outros, tendo afastado de si o risco de cair num academicismo vazio.

Em 1744, estabelece-se em Roma como representante do editor Josef Wagner, um importante comerciante de estampas. Muitos foram os artistas que trabalharam a partir das ruínas de Roma, mas talvez nenhum tenha ultrapassado de tal modo o olhar superficial e pitoresco sobre os arcos, colunas, fontes, aquedutos, tendo transformado esses elementos em matéria-prima para construir com rigor e fantasia, densamente balanceados, a cidade contemplada. O jogo de volumes, sempre justo, é apoiado por uma água-forte que guarda toda a segurança do métier, mas tem também uma certa desmesura, uma certa vertigem, talvez um pouco devida à cidade, um pouco à sábia talha deste gravador extremamente concentrado. A construção era quase sempre direta na matriz; não fazia transposições. Dizia que o desenho na cabeça lhe bastava e que sua prancha não deveria tornar-se presa e cópia de um desenho terminado no papel. Suas morsuras são pulsantes e poderosas e o trabalho das diversas pontas muito vigoroso, usando uma grande gama de diferenças na espessura e profundidade das linhas gravadas.

Diferente dos processos lineares já descritos, a aguatinta permite obter superfícies regulares em meios-tons. É um meio indireto, com o uso de mordentes, como a água-forte. A matriz é pulverizada com resinas,

Cárcere # 1. **G. B. Piranesi**

1761, água-forte 54.5 x 41 cm


CARCERI
INVENZIONE
BATTISTA

breu e betume da Judéia principalmente, que aderem à superfície da placa com o uso de calor. O mordente ataca os pontos nus da matriz que não estejam protegidos pela resina. Com diversos métodos de morsuras, diferentes tempos de exposição aos ácidos e de proteção de áreas com vernizes apropriados, consegue-se valores à maneira de chapados que podem traduzir aguadas. Traduz-se uma escala de tempo em escala de cinzas virtuais: quanto mais rasos os pontos corroídos, menos reserva de tinta; quanto mais profundos mais reservas para a tinta na impressão. Quanto menos tinta impressa, mais pontos brancos do papel e vice-versa. Esta relação de quantidades entre pretos e brancos nos dá os cinzas óticos e a consequente escala tonal. Desde o século XVII buscava-se traduzir aguadas para as chapas de metal, mas só no XVIII os procedimentos foram sistematizados e desenvolvidos, primeiro na Alemanha e depois por gravadores franceses. No século XIX, há a aproximação dela com os processos fotográficos. Niepce tentou transferir uma fotografia para o metal através da aguatinta e a heliogravura nada mais é do que uma aguatinta fotográfica..

O primeiro artista a utilizar este novo processo de modo peculiar e livre foi Goya (1746-1828), para realizar "Os Caprichos", seu primeiro álbum de gravuras, em 1799, aos cinquenta e três anos de idade. Aprendeu-o com o gravador espanhol profissional Bartolomé Sureda, que trouxe os segredos da aguatinta de suas viagens pela Inglaterra e França. Toda a obra gráfica de Goya é da maturidade do artista e tem uma independência muito grande com relação aos compromissos do pintor de câmara do rei. A denominação de caprichos para um conjunto de imagens já tinha nesta época uma tradição de não representar a realidade, mas o poder da fantasia e imaginação e suas variações sobre ela. Já haviam realizado caprichos gráficos Callot, Tiépolo, Piranese, dentre outros. E Goya, por uma

Capricho # 55. **Goya**

1799, água-forte, aguatinta 22 x 16.5 cm

Hasta la muerte.

via toda sua e profundamente espanhola e original, através da água-forte e da aguatinta, efetiva esta verdadeira transfusão da vida mental em imagens. A liberdade e o caráter sintético na construção das imagens encontra paralelo na maneira cada vez mais telegráfica de desenhar que já se nota claramente nos "Cadernos de Sanlúcar". Estes antecedem em alguns meses a gravação das lâminas e são na sua maioria desenhados a aguadas. Há paralelos também com a pintura do teto da Igreja de Santo Antonio de la Florida, contemporânea do álbum. Este caráter direto na construção das gravuras vai se manter por toda sua obra gráfica. Estará sempre com grande ousadia também na " Tauromaquia", nos " Desastres da Guerra"e nos "Disparates".

A gráfica goyesca tem raízes na água-forte praticada no século XVIII, caracterizada pela espontaneidade, delicadeza e superação do raiado tradicional, como em Tiepolo, Canaletto e Piranesi, frutos do desenho veneziano ou em Ribera, para se pensar na Espanha. Mas com sua personalidade ímpar, Goya leva estas influências ao limite, preparando terreno para atitudes mais radicais na utilização do aparato gráfico por artistas dos séculos XIX e XX. Mesmo porquê, na Espanha, Goya não tinha uma escola de gravura muito consistente. Teve que inventar praticamente sozinho seu sistema de trabalho. E como o fêz.

No século XVIII, os gravadores de oficio começam a desenvolver o que eles mesmos chamam de fac-símiles, ao invés da gravura de tradução ou de interpretação; inclusive com o desenvolvimento da impressão à cores. Aquela gramática sistematizada da sintaxe linear dos burilistas profissionais começa a ceder terreno para estes novos procedimentos: aguatinta, maneira-negra, gravura à maneira de lápis,"puntinatto", etc, todos, de início, desenvolvidos para a realização da gravura de fac-símile. A maneira-negra, também chamada de "mezzotinta",

Hampstead. (d'aprés Constable) **David Lucas**

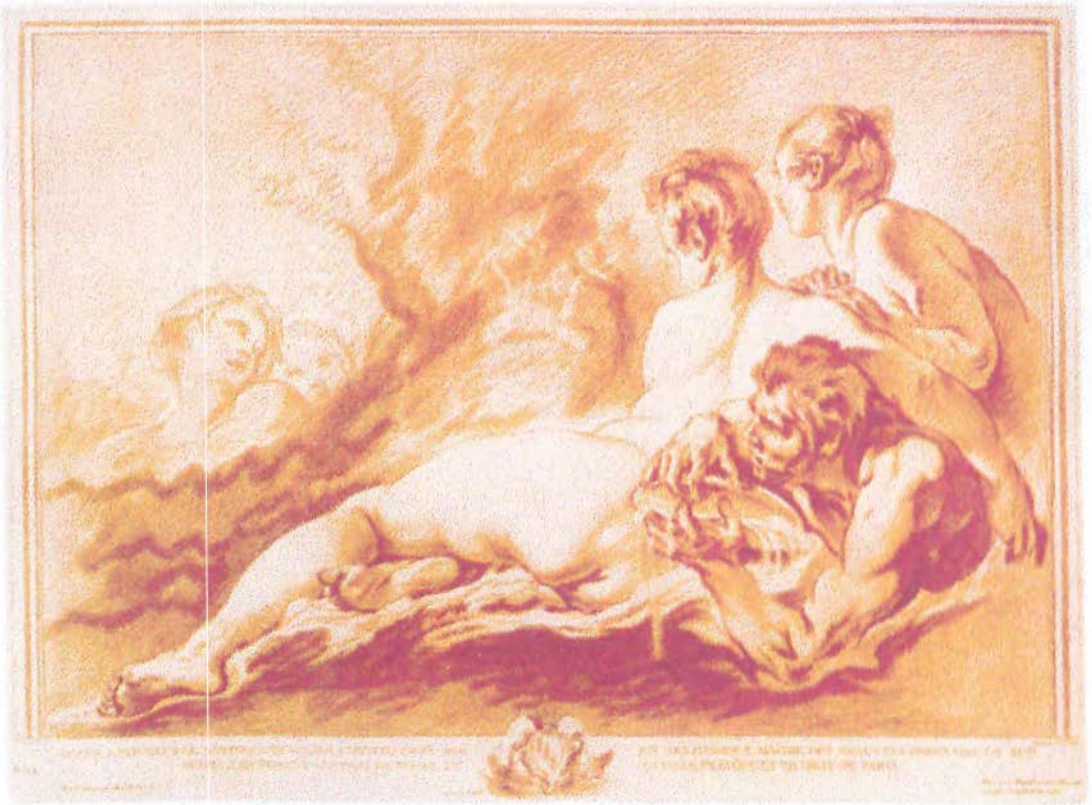
1831, maneira-negra 17.5 x 22.1 cm

meia-tinta, consiste na construção de um tramado regular e rigoroso de pontos, através de um instrumento próprio chamado "berceau", que o produz por pressão exercida diretamente sobre o metal, sem a necessidade de mordentes. A retícula de pontos regulares impressa nos dá um negro profundo. Através de raspagens e bruniduras adequadas se vão obtendo os tons em meias luzes, entre o negro da malha construída e o branco de um polimento total. É um processo que, mesmo manual, nos remete à idéia de tela básica sobre a qual se desvela a imagem e tem em si a semente do mecânico. Ludwig von Siegen o inventou em 1642 e foi desenvolvido e aperfeiçoado, principalmente pelos ingleses no XVIII, para a reprodução de pinturas. Outras ferramentas, como as roletas para a gravura à maneira de lápis ou ferramentas de punção, no caso do "puntinato", foram inventadas para reproduzir sinais mecânicos. As gravuras que, até então, tinham aspecto de gravura codificada, passam a ter em sua materialidade migrações de qualidades de outros meios. O uso de desenhos emoldurados na decoração de ambientes, moda neste século, leva os gravadores de ofício a, reproduzindo os desenhos, tentar atingir um público maior seguidor do estilo Regência, na França. Não nos esqueçamos que se o número de estampas artísticas é muito grande, o número de estampas feitas para transmitir informação visual é muito maior.

As muitas inovações técnicas do século XVIII e começos do XIX, como a xilogravura de topo de Bewick, a litografia de Senefelder, os processos de confecção de fac-símiles desenvolvidos pelos franceses e o começo das sistematizações que vão levar à fotografia, iniciam a construção da fotomecânica e de todas as invenções gráficas do nosso tempo.

s/t.(d'aprés Boucher) **Gilles Demarteau**

ca 1761, gravura à maneira de lápis 38.4 x 53 cm



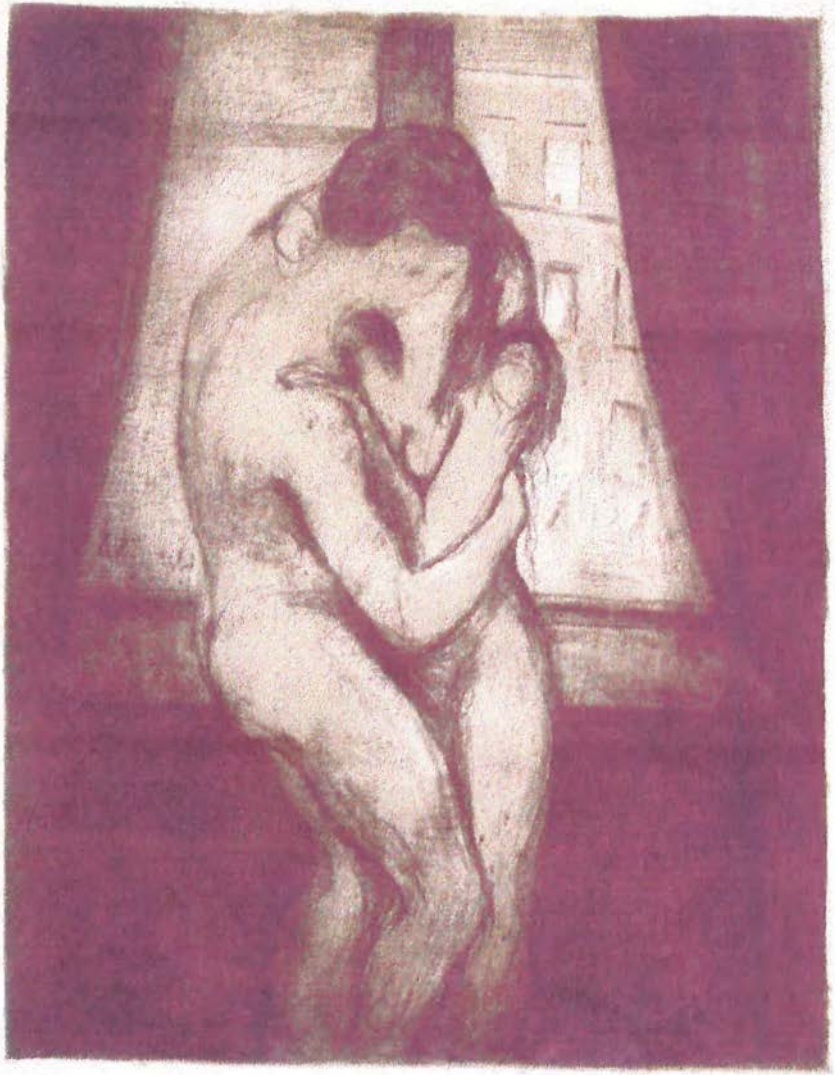
No caso específico da gravura em metal, a gravação fotomecânica segue a lógica da água-forte, associada à da transposição fotográfica. A imagem deve ser transposta para um diapositivo de dimensões idênticas à original. A transparência posta em contato com a matriz metálica pré-sensibilizada é exposta à luz, que fixa o filme fotossensível da placa em correspondência com as partes transparentes. A área de imagem, opaca no diapositivo, é preservada da ação fixante da exposição à luz ultravioleta. Um agente químico remove as partes que permaneceram solúveis, a imagem, onde vai ocorrer a água-forte. Deste momento em diante, estamos no atelier de gravura, onde as operações de gravação e impressão são as usuais.

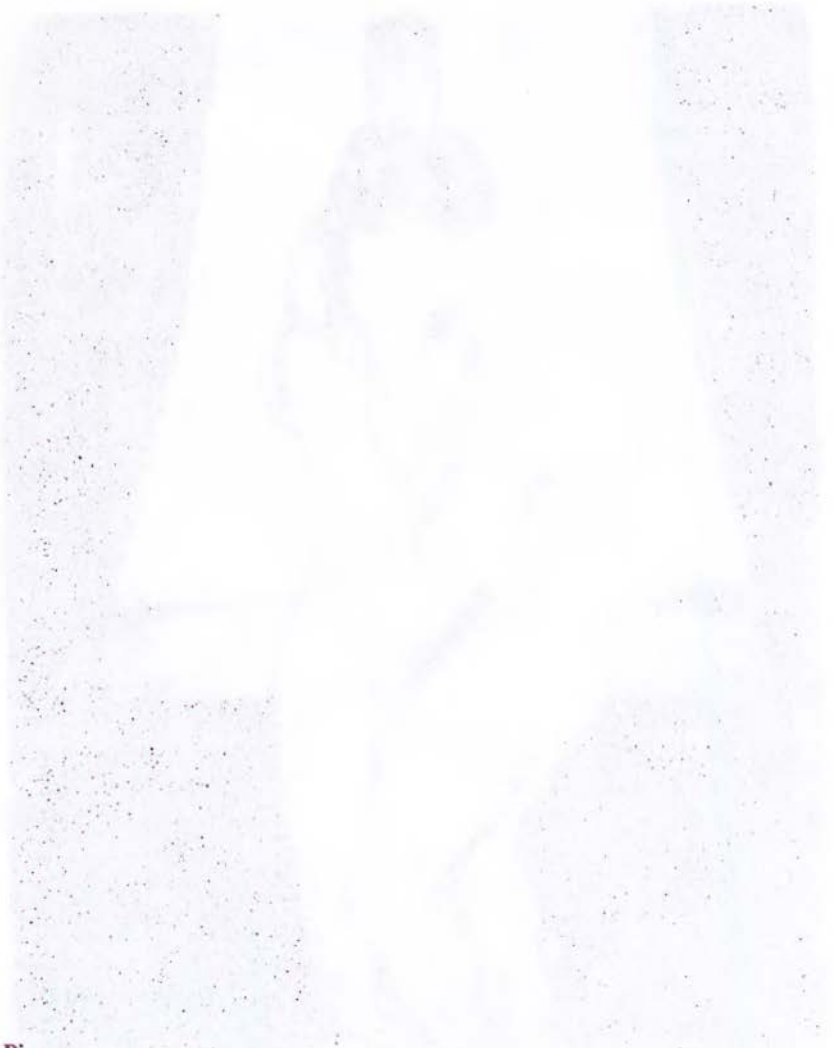
No século XX, com a fotomecânica aperfeiçoada em todas as áreas da gráfica e a consequente vigência da idéia de fac-símile plenamente reprodutível, mais as possibilidades da computação gráfica, os procedimentos originais da gravura colocam-se nas mãos dos artistas, somados a estes atuais, como meios abertos. Seu vocabulário passa a incorporar uma operação de dupla libertação. Toca-se a origem da história da imagem impressa como fonte, na força da idéia de publicação e nas qualidades intrínsecas e peculiares de seus meios. A idéia de matriz é potencializada, não somente num arranjo mecânico a caminho da reprodução, mas como estrutura típica, como arcabouço; como território. A repetição não é o beijo de morte da gravura.

Artistas como Munch e Picasso, para citar dois, têm em sua gráfica não um complemento ou agente de divulgação e sim fazer essencial, que não se descola do corpo da obra, que viabiliza outras vias do pensamento visual e da poética. A idéia de gravura independente nunca foi tão viva.

O Beijo. **E. Munch**

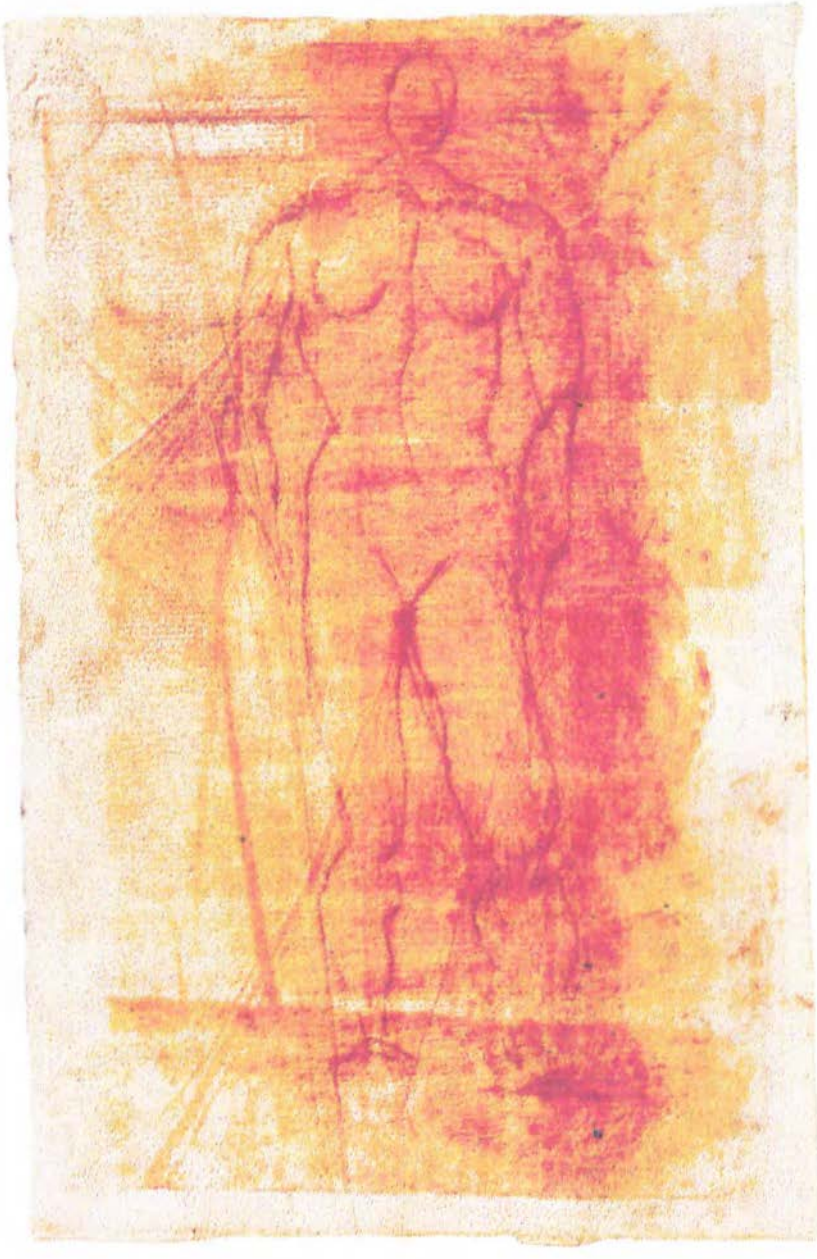
1895, água-forte, ponta-seca, aguatinta 44.3 x 30.2 cm





Nú. **Picasso**

1906-07, ponta-seca 25 x 16.5 cm



3 Nesta breve passagem pelos procedimentos e pela história da gravura em talho-doce mira-se a aproximação de dois esforços. O da tradução de figuras para matrizes que podem repetir imagens e sua aproximação das cambiantes concepções sobre o desenho no fazer. O desenho é uma espécie de costura ausente na prática atualizada dos procedimentos. É a matriz primordial. Existe como movimento, como sistema de construção, como número, como esquema. Pode trabalhar com estruturas harmoniosas e naturais ou com diagramas conceituais que rechaçam a aparência orgânica. Faz da experiência cultural experimentação pessoal, num jogo de mão-dupla. Situa-se entre idéia e execução e justifica a visão imaginária. É um caminho para a memória. A estampa é o momento interpretativo, que faz perguntas várias às matrizes. Como estampador, o artista-gravador tem sempre reabilitada sua capacidade de tornar o uno múltiplo. O rigor aqui está em balanço com o tremor e suas consequências. O método é a necessidade, o trânsito entre a matriz e a estampa; incisão de sonâmbulo. A primeira é o momento da memória, a segunda o da referência contemplativa: a soma é sempre um número ímpar.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. DA PINTURA. Campinas, Editora da Unicamp, 1989.

ANDRADE, Mario de. O BAILE DAS QUATRO ARTES. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963.

ARGAN, Guilio Carlo. FRA ANGELICO. Paris, Editions D'Art Albert Skira S.A, 1994.

AUERBACH, Erich. FIGURA. São Paulo, Editora Ática, 1997.

BÉGUIN, André. DICTIONNAIRE TECNIQUE DE L'ESTAMPE. Bruxelles, chez l'auteur, 1977.

BERSIER, Jean E. LA GRAVURE, LES PROCÉDÉS, L'HISTOIRE. Paris, Edition Berger-Levrault, 1963.

BEVERS, Holm; Peter Schtborn e Barbara Welzel. REMBRANDT, LE MAÎTRE E SON ATELIER. Paris, Flammarion, 1991 (2 vol.)

BOON, K.G. HERCULES SEGHERS. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RijksMusem, 1967.

_____. REMBRANDT, THE COMPLETE ETCHINGS.London, Thames and Hudson, 1977.

BONNIER, Henry. L'UNIVERS D'HERCULES SEGHERS. Paris, Henry Scrépel, 1986.

BOSI, Alfredo. REFLEXÕES SOBRE A ARTE. São Paulo, Editora Ática, 1986.

BOSSE, Abraham. TRATADO DA GRAVURA. Lisboa, Typographia e Chalcographica Typoplástica e Literária do Arco do Cego, 1801.

BRAQUE, Georges. CAHIERS. New York, Dover Publications, 1971.

BRUSATIN, Manlio. HISTOIRE DES COULEURS. Paris, Flammarion, 1986.

CABANNE, Pierre. MARCEL DUCHAMP : ENGENHEIRO DO TEMPO PERDIDO. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.

CASTLEMAN, Riva. A CENTURY OF ARTISTS BOOKS. New York, Harry N. Abrams, 1994.

_____. PRINTS OF THE 20th CENTURY. London, Thames and Hudson, 1988.

CATE, Phillip Dennis e Marianne Grivel. FROM PISSARRO TO PICASSO, COLOR ETCHING IN FRANCE. Paris, Flammarion, 1992.

CENNINI, Cennino. THE CRAFSTMAN'S HANDBOOK. London, Dover Publications, 1960.

CLARK, Kenneth. O NU. Lisboa, Editora Ulisseia, 1956.

_____. THE ART OF HUMANISM. New York, Harper & Row, Publishers, 1983.

CROCE, Benedetto. BREVIÁRIO DE ESTÉTICA. São Paulo, Editora Ática, 1997.

DA VINCI, Leonardo. LES CARNETS. Paris, Gallimard, 1942 (2 vol.)

DIDI-HUBERMAN, Georges. FRA ANGELICO. Paris Flammarion, 1990.

_____ . LA PEINTURE INCARNEE. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. L'IMPREINTE. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

DUCHAMP, Marcel. ESCRITOS. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.

_____. ÉTANT DONNÉS : 1 LA CHUTE D'EAU, 2 LE GAZ D'ÉCLAIRAGE. Philadelphia Museum of Art, 1987. (fac-símile)

DÜRER, Albrecht. LES QUATRE LIVRES D'ALBERT DÜRER. Paris, Les Éditions Roger Dacosta, 1613. (fac-símile)

EWING, W.A . EL CUERPO. Madrid, Editiones Siruela, 1996.

FEBVRE, Lucien e Henry Jean-Martin. O APARECIMENTO DO LIVRO.São Paulo, Editora Unesp, Hucitec, 1992.

FERREIRA, Orlando da Costa. IMAGEM E LETRA. São Paulo, Edusp, 1994.

FLOCON, Albert. TRAITÉ DU BURIN. Genève, Edition Pierre Cailler, 1954.

FORESTIER, Sylvie e Laure Beaumont-Maillet. ADAM E EVE, DE DÜRER À CHAGALL (Gravures de la Bibliotèque Nationale). Paris, Imprimerie Jacques London, 1992.

GALLUZZI, Paolo. LES INGÉNIEURS DE LA RENAISSANCE DE BRUNELLESCHI À LÉONARD DE VINCI. Florence, Giundi Industrie Grafiche, 1995.

HAYTER, Stanley Willian. NEW WAYS OF GRAVURE. New York, Watson-guptill, 1981.

_____ . ABOUT PRINTS. London, Oxford University Press, 1962.

HIND, Arthur M. A HISTORY OF ENGRAVING & ETCHING. New York, Dover Publications, 1963.

IVINS JR., W.M. IMAGEN IMPRESA Y CONOCIMIENTO. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975.

_____. NOTES ON PRINTS. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1930.

JATTA,Barbara. FRANCESCO BARTOLOZZI, INCISIONE DELLE GRAZIE. Roma, Artemide Edizioni, 1995.

KOUNELLIS, Jannis. ODYSSÉE LAGUNAIRE. Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1990.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. L'INVENTION DU CORPS. Paris, Flammarion, 1997.

McMURTRIE, Douglas C. O LIVRO.Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

MENAKER, Deborah (coord.). THE MODERN ART OF THE PRINT. Boston, Museum of Fine Arts, 1984.

MOTTA, Edson e Maria Luiza Guimarães Salgado. O PAPEL. Petrópolis, Departamento Gráfico do M.A .F.C., 1971.

.PANOFSKY, Erwin. LA PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBÓLICA. Barcelona, Tusquets Editor, 1973.

_____ . SIGNIFICADO NAS ARTES VISUAIS. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

_____. VIDA Y ARTE DE ALBERTO DURERO.Madrid, Alianza Editorial, 1995.

PERROT, A . M. NOVEAU MANUAL COMPLET DU GRAVEUR OU TRAITE DE L'ART DE LA GRAVURE EN TOUT GENRE. Paris, Encyclopédie Roret, 1825.

POPPER, Karl & Konrad Lorenz. O FUTURO ESTÁ ABERTO. Lisboa, Fragmentos, 1983.

PRELINGER, Elizabeth e Michael Parke-Taylor. THE SIMBOLIST PRINTS OF EDVARD MUNCH. New Haven, Yale University Press, 1997.

RAU, Bernd. PABLO PICASSO, OBRA GRÁFICA.Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.

ROSE, Bernice.JACKSON POLLOCK, WORKS ON PAPER. New York, The Museum of Modern Art, 1969.

SACILOTTO, Deli. PHOTOGRAPHIC PRINTMAKING TECNIQUES. New York, Watson-Guptill Publication, 1982.

SCHELLMANN. Jörg. JOSEPH BEUYS: THE MULTIPLES. New York, Edition Schellmann-Munich,1997.

STILES, Kristine & Peter Selz (org.). THEORIES AND DOCUMENTS OF CONTEMPORARY ART. Berkeley, University of California Press, 1996.

STRAZZA, Guido. IL GESTO E IL SEGNO. TECNICA DELL'INCISIONE. Milano, Ed. di Vanni Scheiviller,1979.

TALLMAN, Susan. THE CONTEMPORARY PRINT. London, Thames and Hudson, 1996.

TARKOVSKY, Andrey. ESCULPIR O TEMPO. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

TEÓFILO, Monge. ESSAI SUR DIVERS ARTS. Paris, Librarie des Arts e Métiers, 1977.

VALÉRY, Paul. PIÈCES SUR L'ART. Paris, Gallimard, 1934.

_____. VARIEDADES. São Paulo, Iluminuras, 1991.

VIOLA, Bill. REASONS FOR KNOCKING AT NA EMPPTY HOUSE. London, Thames and Hudson, 1995.

WALLIS, Brian. ART AFTER MODERNISM : RETHINKING REPRESENTATION. Boston, David R. Godine, Publisher, Inc., 1984.

WAX, Carol. THE MEZZOTINT. New York, Harry N. Abrams Inc., 1996.

WEYL, Hermann. SIMETRIA. São Paulo, Edusp, 1997.

Resumo

O eixo do trabalho é um conjunto de imagens geradas pelos processos da gravura em metal. As estruturas construtivas e constitutivas são relacionadas ao desenho do corpo humano e buscam um equilíbrio entre os aspectos técnicos e metafóricos da gráfica.

São três grupos fundamentais de estampas.

1. anotações incisas: gravuras organizadas sob a forma de suites e impressas sobre papel.
2. pequenos ícones gráficos: impressões sobre lençol de chumbo reunidas como dípticos, trípticos e polípticos.
3. anotações fotográficas: justaposição de impressões fotográficas e calcográficas.

Há, ainda, um apontamento que busca situar as raízes históricas desta prática artística e suas relações com a história geral da imagem impressa.

Abstract

The axis of the work is a collection of etchings and engravings. The constructive and constitutive structures are related to the drawing of the human body. These structures search for a balance between the technical and metaphorical aspects of etching.

There are three fundamental groups of prints:

1. incised notes: prints organized in suites and printed on paper.
2. small graphic icons: impressions on lead assembled like diptychs, tryptics and polyptychs.
3. photographic notes: juxtapositions of photographic and intaglio impressions.

The work comprises also a note about the historical origins and artistic practice of etching and their relationship with the history of prints in general.