MARCO FRANCESCO BUTI

ESTRUTURAS INEVITÁVEIS: CONTINUIDADE DO GRAVAR INTERIOR

Projeto Artístico equivalente à dissertação sob a orientação da Profª Drª Maria do Carmo Gross Nitsche apresentada para a obtenção do título de Mestre em Artes junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

São Paulo, 1994

t709.8104
B984e
e.1

t2797

Agradecimentos:

A Orientadora deste trabalho, Profª Drª Maria do Carmo Gross Nitsche.

A CAPES

AO FAEP/UNICAMP

ESTA DISSERTAÇAO FOI DEFENDIDA PERANTE A

SEGUINTE BANCA EXAMINADORA:

Renina Katz Pedreira

Prof. Dr.

Fernando Carlos Jardim

Prof. Dr.

Prof.Dr.
Presidente

São Paulo, 30 de julho de 1994.

INDICE

APRESENTACAO ____ 01

BLOCO I ____ 10

BLOCO II ____ 34

BLOCO III ____ 71

APENDICE ____ 97

NOTAS ____ 117

BIBLIOGRAFIA ____ 119

RESUMO ____ 123

ABSTRACT ____ 126

"É apenas com o ofício e segundo o ofício que o artista deve desenvolver seu desejo e seu pensamento. A relação de um homem com sua arte contém implicitamente tudo o que serve para engrandecer o homem e a arte. Todo o resto é perdição".

Paul Valéry

O trabalho de mestrado são as 30 gravuras apresentadas, selecionadas entre as realizadas de 1990 a 1992. O que exponho a seguir não tem independência em relação a essas imagens: tudo germina do processo invisível que as envolve. É um único organismo: seus núcleos significativos são as gravuras, materialização de uma rede de pensamentos cujos vetores fundamentais procurarei indicar. É o único objetivo desta cadeia de textos e imagens. Não tenho intenção de fornecer explicações, justificativas, históricos, descrever obras ou procedimentos, e muito menos interpretar meu próprio trabalho. São questões levantadas pela prática responsável de uma atividade aberta ao fluxo da existência, que dessa condição extrai seu maior sentido. Em mim, essa experiência tende a se coagular em gravuras. Espero contenham partículas desse significado, que só pode nascer junto com a imagem. Quando isso não ocorre, nenhuma justificativa será capaz de criá-lo.

Não posso deixar de citar um projeto que não chegou a ter forma visível, mas, em essência, está presente em todos os desdobramentos deste trabalho, em sua própria estrutura. Deveriam ser 64 gravuras com as mesmas dimensões, montadas como um tabuleiro, com imagens continuando de uma matriz à outra. Haveria um número elevadíssimo de permutações, para

todos os efeitos infinito. Mas não seria possível completar uma imagem definitiva, pela omissão intencional de alguns elementos, e por articulações que, permitindo estas justaposições, impediriam simultaneamente outras. Este trabalho deveria sugerir uma imagem total, pela soma dos fragmentos, e também negar sua realização completa. Numa série potencialmente infinita de imagens suspensas, em direção a uma plenitude inatingível.

Este deveria ser o projeto de mestrado. Abandonei-o, ou melhor, pensei abandoná-lo, após muitos estudos, por considerá-lo irrealizável. Concentrei-me então em desenvolver o painel composto por 25 gravuras. Devido às suas dimensões, a realização teve de ser análoga à do projeto abandonado, pela justaposição de partes. Os módulos configuram neste caso uma imagem definitiva, que deveria encerrar um longo trabalho ligado ao espaço urbano. Em seguida, o círculo passa a orientar todo o processo. Como a idéia de uma imagem em infinita mutação continuava presente, trabalhei a forma circular procurando torná-la incompleta, distante, oculta; porém, em todas as gravuras ela era o princípio estrutural que determinava os signos gravados, sua aparência mutante. Esse processo termina por gerar imagens que, mesmo construídas a partir

do círculo, superam-no, voltando a sugerir uma vivência da paisagem urbana que considerava encerrada.

Depois dessas gravuras, pude perceber que durante todo o processo, desenhava-se uma circularidade latente, muito mais ampla que a construída em trabalhos individuais, englobando outros que não tinham esse objetivo, e mesmo meu trabalho anterior que não pertence formalmente a este projeto.

Por outras vias, era o projeto abandonado realizando-se de maneira mais coerente, ao rejeitar a imposição inicial de 64 gravuras com as mesmas dimensões, e revelando um alcance inesperado na escolha da estrutura circular. Esse trabalho está infiltrado em todo o processo de realização das gravuras, superando limites pré-estabelecidos, contrários à sua natureza. Sua materialização foi mais orgânica, sem fronteiras rígidas, desenhando uma forma latente espaço/temporal.

Este trabalho complementar que apresento com a exposição pouco pode acrescentar às imagens. Procuro resgatar um processo, tornando visível inteligível o que existiu como fluxo e refluxo de consciência, a nível estritamente individual. A premissa inicial de discutir a linguagem da gravura e suas

possibilidades contemporâneas, foi se associando a outras idéias, como uma nuvem de relações intuitivas envolvendo núcleos significativos: as imagens, rastros desse processo invisível oscilando entre a matéria e o espírito. Pensamentos detonam formas e ações plásticas, alteradas no fazer, gerando outras reflexões. O improjetável transcendendo o intencional, e sendo imediatamente reelaborado.

Qualquer leitura deverá levar em conta que esta evolução é orgânica mas descontínua, apresenta uma coerência pontuada pelo imprevisível; não é linear, mas em espiral, voltando a tangenciar, em outros níveis, pontos já distantes no tempo e no espaço. A produção de novas imagens transforma em antecedentes e referências trabalhos abandonados ou irrealizados, reinjetando-os na corrente do pensamento, fundindo projetos, estudos, intenções, com o inesperado, que se insinua entre as tentativas de excluí-lo.

Nestas páginas só poderá haver ecos e sombras de dinâmica viva deste processo. Ao percorrê-las, não se pode esquecer que tudo foi sintetizado, cortado e montado, procurando uma ordem que torne claro o pensamento. As imagens e textos que aqui se sucedem, urdiam uma trama em mudança não-linear. A seqüência que aqui se organiza é uma reconstrução. Procuro bloquear

e tornar inteligível, já com certo distanciamento, um segmento de um processo que continua. Em ato, ele é multidimensional, simultâneo, sincronizando, sem repetir mecanicamente, uma rede de relações que acompanha a elaboração das gravuras. Elas são os momentos de densidade, quando a matéria mental ganha peso e se compromete, ao procurar transcender a esfera do significado individual.

As gravuras e esta cadeia de imagens e textos formam um único corpo. Deve-se tentar superar uma leitura determinada pela seqüência das páginas. Procure-se vislumbrar uma totalidade flutuante, com imagens e pensamentos simultaneamente presentes, em vários níveis de clareza, expandindo-se ao associar e recordar, contraindo-se ao materializar uma nova imagem.

Este processo pulsante mobiliza todo o conhecimento, a sensibilidade e a inteligência, raciocínio e intuição, o domínio técnico de um ofício, a teoria e a prática, numa continuidade sem fronteiras definidas nem hierarquia fixa, totalmente comunicante, que se confunde com a própria vida. Porém, existe um eixo que atrai e orienta tudo: o gravar. Se as minhas manifestações verbais pudessem se nivelar a esta atitude central, já seriam poesia. Só posso esperar o contato direto com as gravuras.

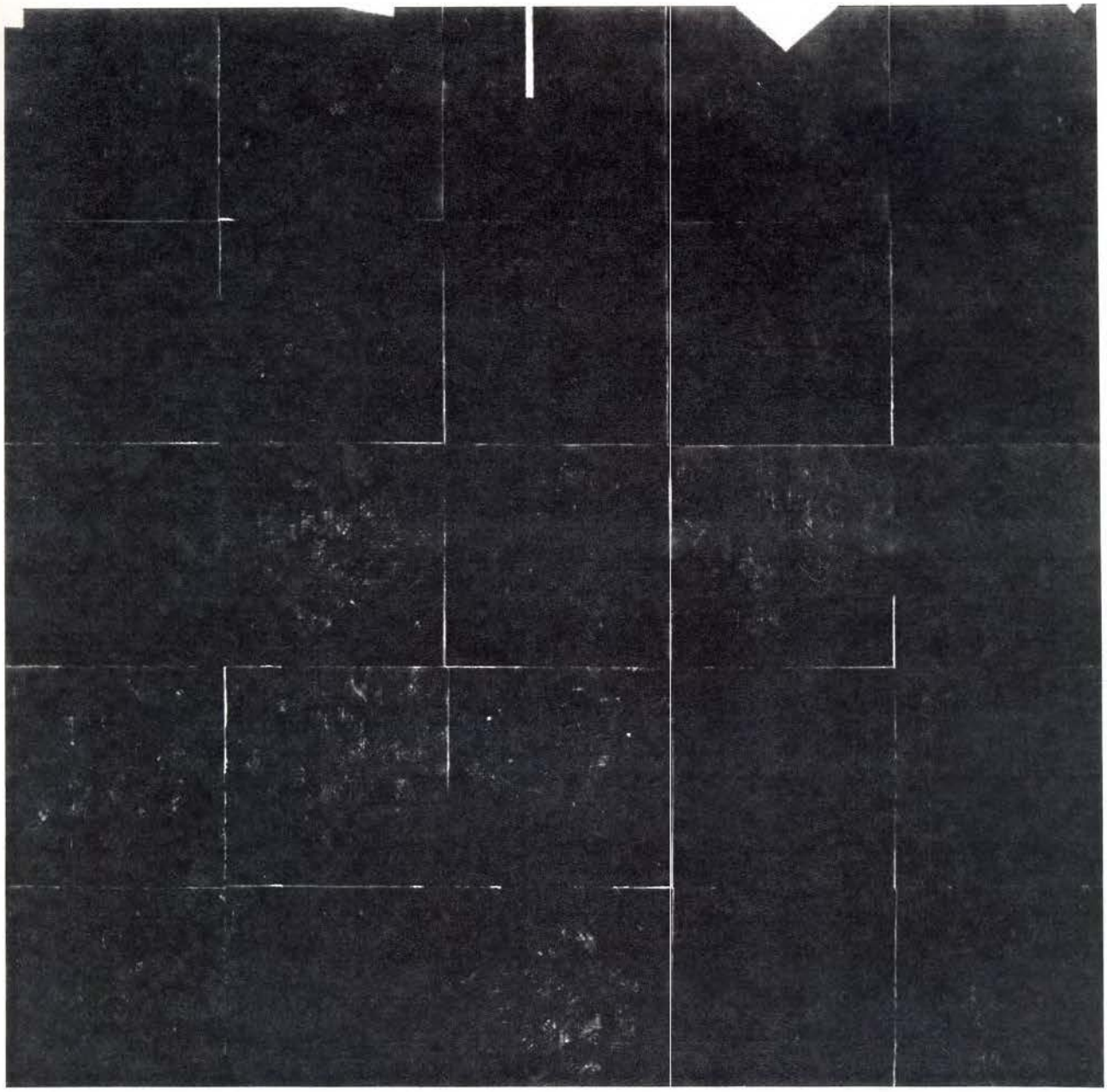
"Determining just how far quantum mechanics subverts the classical picture of the world is an important part of the philosophy of quantum mechanics. Quantum mechanics seems to contradict atomism, which is strange indeed. It seems to show that things which we think of as separate are in fact not, to show that the world is neither determined nor, perhaps, even determinate. Some physicists and philosophers thinkg that quantum mechanics is so paradoxical to the classical mind that it shows that this is an illogical world. This idea - the idea that quantum mechanics has a logic of its own which, if the theory is true, is also the logic of the world - is what will concern us most".(1)

"Em "trabalhando" um dos seus diletos problemas, ainda que fosse o do veludo ou da lã, o verdadeiro pintor transtorna, sem o saber, os dados de todos os outros. Mesmo quando parece ser parcial, a sua pesquisa é sempre total. No momento em que acaba de adquirir um certo "savoir-faire", percebe que abriu outro campo, em que tudo o que pôde exprimir antes tem de ser repetido de modo diferente. De sorte que aquilo que encontrou, ele ainda não o tem, deve ainda ser procurado, sendo o achado aquilo que leva a outras pesquisas. A idéia de uma pintura universal, de uma totalização da pintura, de uma pintura inteiramente realizada, é destituída de sentido. Mesmo que durasse milhões de anos ainda, para os pintores o mundo, se permanecer mundo, ainda estará por pintar, findará sem ter sido acabado. Panofsky mostra que os "problemas" da pintura, os que lhe imantam a história, muitas vezes são resolvidos de modo indireto, e não na linha das pesquisas que a princípio os haviam suscitado; ao contrário, quando, no fundo do "impasse", os pintores parecem esquecê-los, deixam-se atrair para outro lugar, e súbito, em plena diversão, reencontram-nos e transpõem o obstáculo. Esta historicidade surda que avança, no labirinto, por desvios, transgressão, usurpação e pressões súbitas, não significa que o pintor não saiba o que quer, mas sim que o que ele quer está aquém das metas e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade *útil*."(2)

"Nas ciências empíricas, o emprego de raciocínios que não são logicamente válidos é óbvio. Fixemos idéias reportando-nos ao caso da física. Qualquer lei física depende de inferências que não são válidas: a lei da refração da luz foi obtida mediante uma vasta generalização; de casos particulares e, portanto, de um número finito de experiências, chega-se à formulação de uma lei que supostamente se aplica sempre, em qualquer lugar e em qualquer tempo, extrapolando-se os dados iniciais. Inferências não válidas encontram-se ligadas à elaboração de teorias, o que constitui fato absolutamente claro. Os criadores das teorias físicas mais importantes, como Newton, Maxwell e Einstein, por isso mesmo, parecem, às vezes, ter algo em comum com o artista - e de fato têm: com base em elementos (experimentos, leis, hipóteses, ...) de âmbito mais ou menos restringido, edificam teorias cujo escopo vai muito além do que os dados pareciam autorizar, assemelhando-se mais a criadores do que a descobridores, onde o gênio e a inspiração despontam, lembrando o ato criador do artista. Em síntese: não haveria ciência empírica se os cientistas procurassem empregar unicamente formas válidas de inferências".(3)

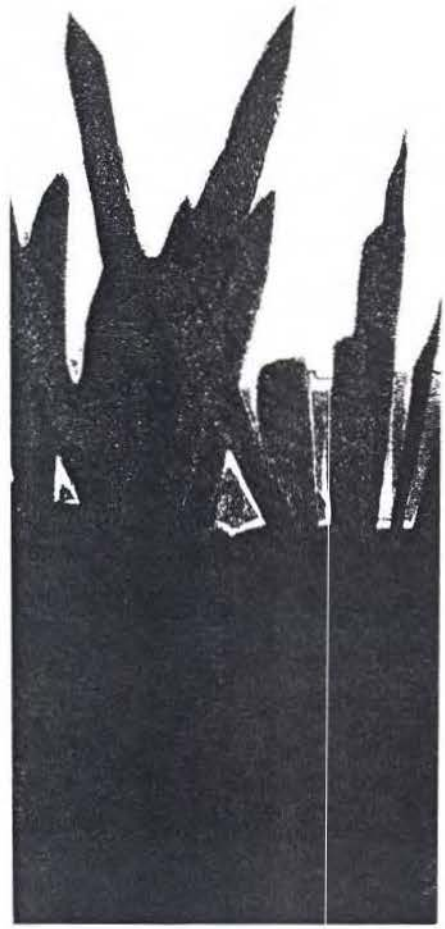
"Je ne puis preciser ma perception d'une chose sans la dessiner virtuellement, et je ne puis dessiner cette chose sans une attention volontaire qui transforme remarquablement ce que d'abord j'avais cru percevoir et bien connaitre. Je m'avise que je ne connaissais: pas ce que je connaissais: le nez de ma meilleure amie...".(4)

I



1-Sem Título
Ponta Seca
200cm X 200cm
1990

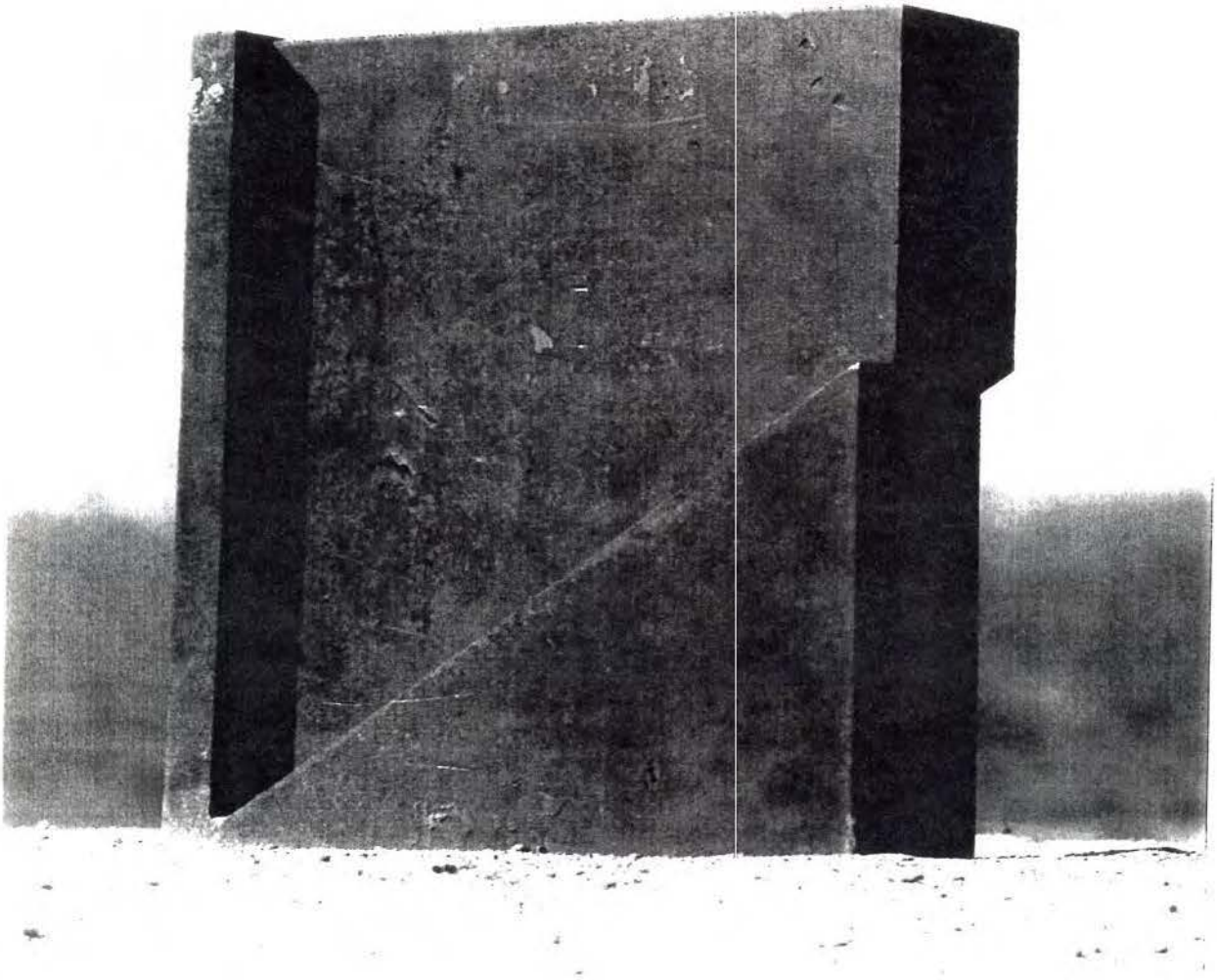
A construção da imagem por fragmentos foi, inicialmente, o caminho possível para a construção da unidade. Esta primeira imagem só teria sentido gravada na dimensão de 2mts. x 2mts. Nesse caso, não se poderia cogitar uma solução de compromisso com as condições técnicas disponíveis: ou a imagem seria realizada conforme sua necessidade interna, ou não existiria. Não se dispõe no Brasil de chapas de cobre, prensas ou papel de dimensões compatíveis com o projeto. Mas os limites do pensamento não são diretamente proporcionais às condições sócio-econômicas: se ele existe, deve ser também capaz de transformar a limitação em campo de possibilidades. Não se pode usar mais de uma ferramenta por vez, esta, bem escolhida, deveria ser suficiente para uma realização completa, sem nenhuma perda de qualidade gráfica. Todo o trabalho foi gravado com uma só ponta-seca, o instrumento mais simples. A cópia é única, as matrizes sete, necessárias para imprimir separadamente uma superfície gráfica de $4m^2$. Aqui, a gravura é usada como uma qualidade essencial da imagem, sem preocupações reprodutivas. Os problemas simplesmente quantitativos podiam ser superados multiplicando as ações, dilatando o tempo de execução, aumentando o número de matrizes. Só a falta de conhecimento, e não sentir um projeto como necessidade, podem impedir sua execução.



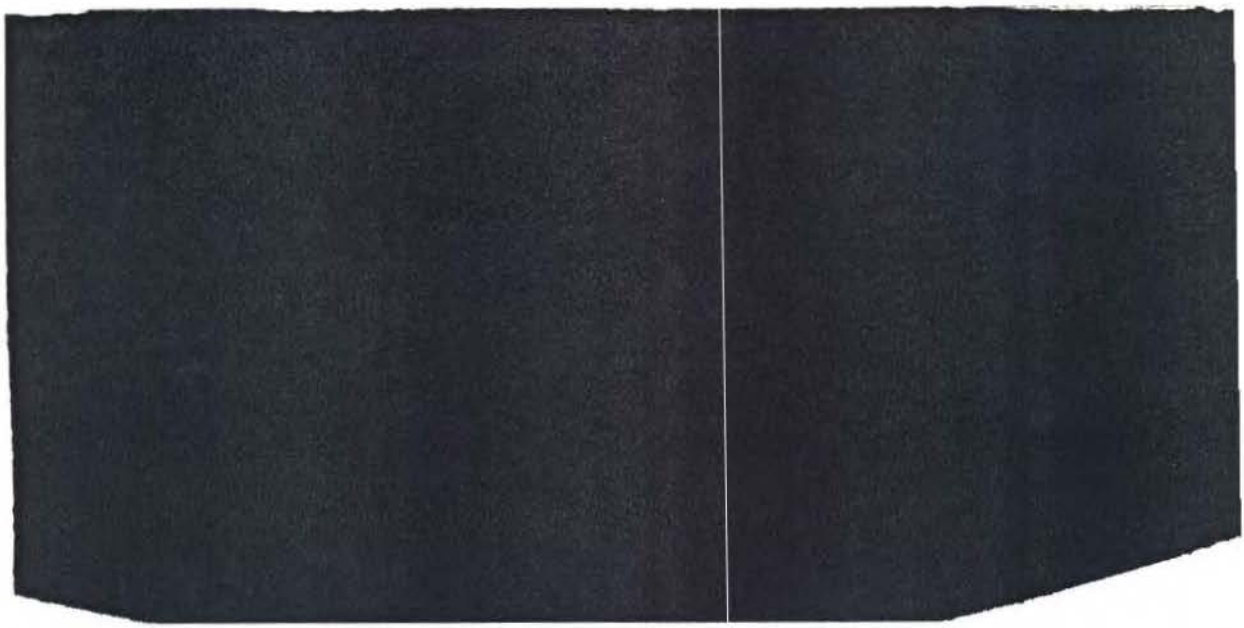
Sem Título (detalhe)
Água-tinta, ponta-seca, abrasivos
1984

As imagens seguintes dialogam com a gravura nº 1. Na sequência de meus trabalhos mais antigos, procuro evidenciar uma linha de desenvolvimento, rastreando as imagens mais determinantes que, em meio a numerosos desvios, configuraram essa direção; numa gravura de 1984 surge o primeiro indício do trabalho realizado em 1990.

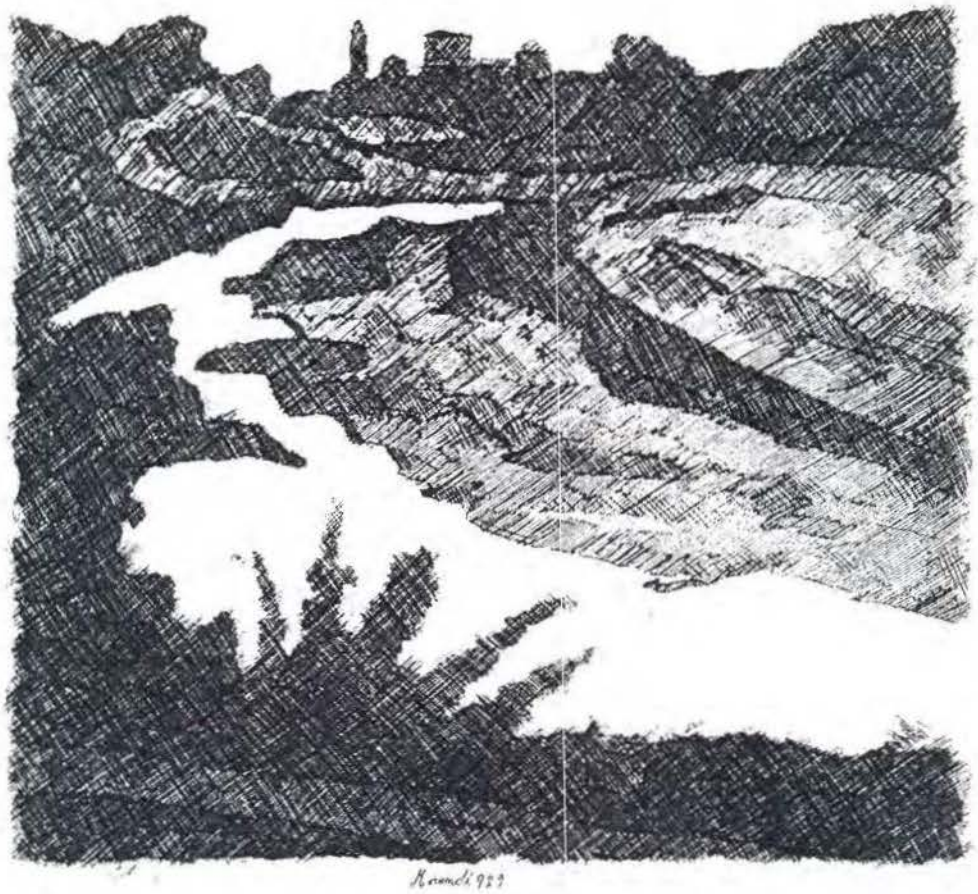
Esta orientação está evidentemente associada a obras de outros artistas. Dentre muitas que meu trabalho tangenciou ao longo do tempo, selecionei as que conviveram mais intensamente com a elaboração desta primeira gravura, e com seu prenúncio, em 1984. Algumas podem ser vistas não apenas como uma imagem isolada, mas como referências a conjuntos de obras de um determinado artista. Se pude perceber presenças constantes durante o período de gravação, só depois reconheci outras influências. Essas associações são intuitivas, sempre pelo aspecto formal, sem tentar necessariamente estabelecer relações com os diversos significados.



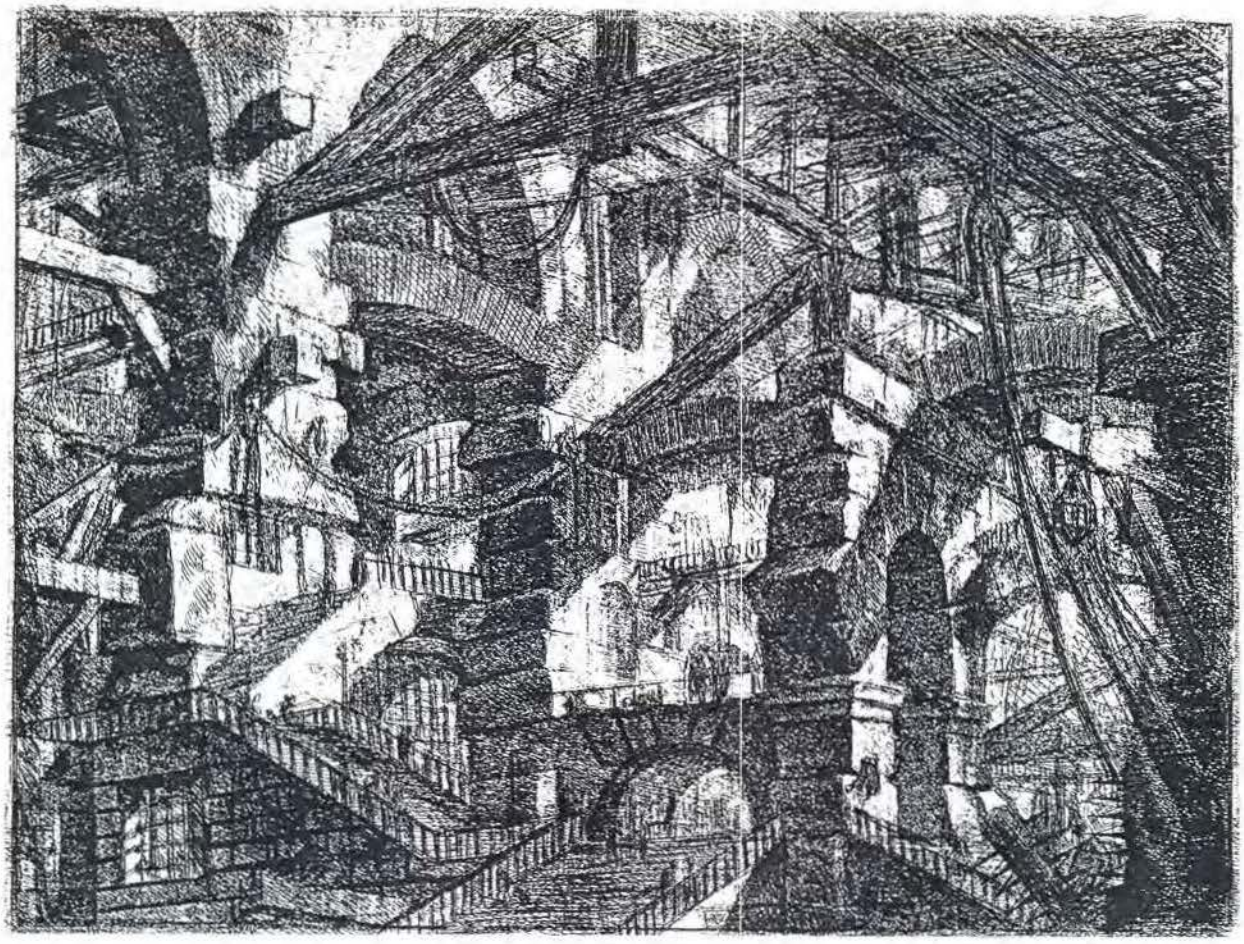
Amilcar de Castro
Sem Título
Ferro
30cm X 30cm X 7,5cm
Década de 80



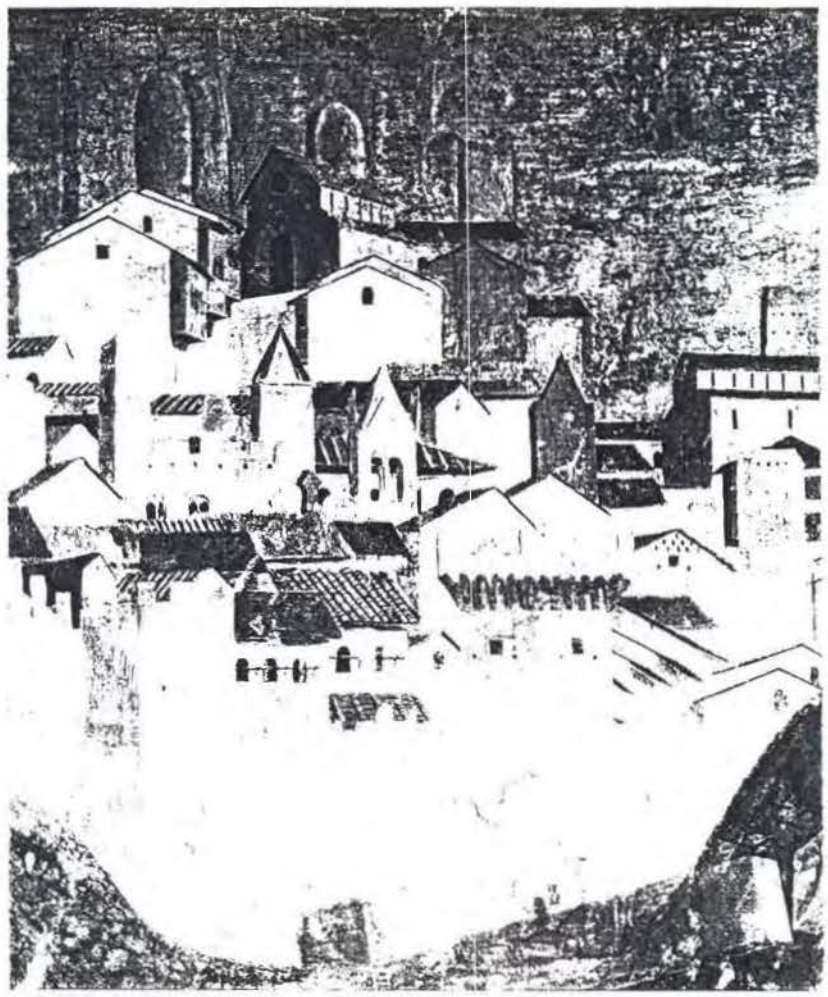
Richard Serra
CLARA CLARA II
Paintstick sobre serigrafia
92,5cm X 183,5cm
1985



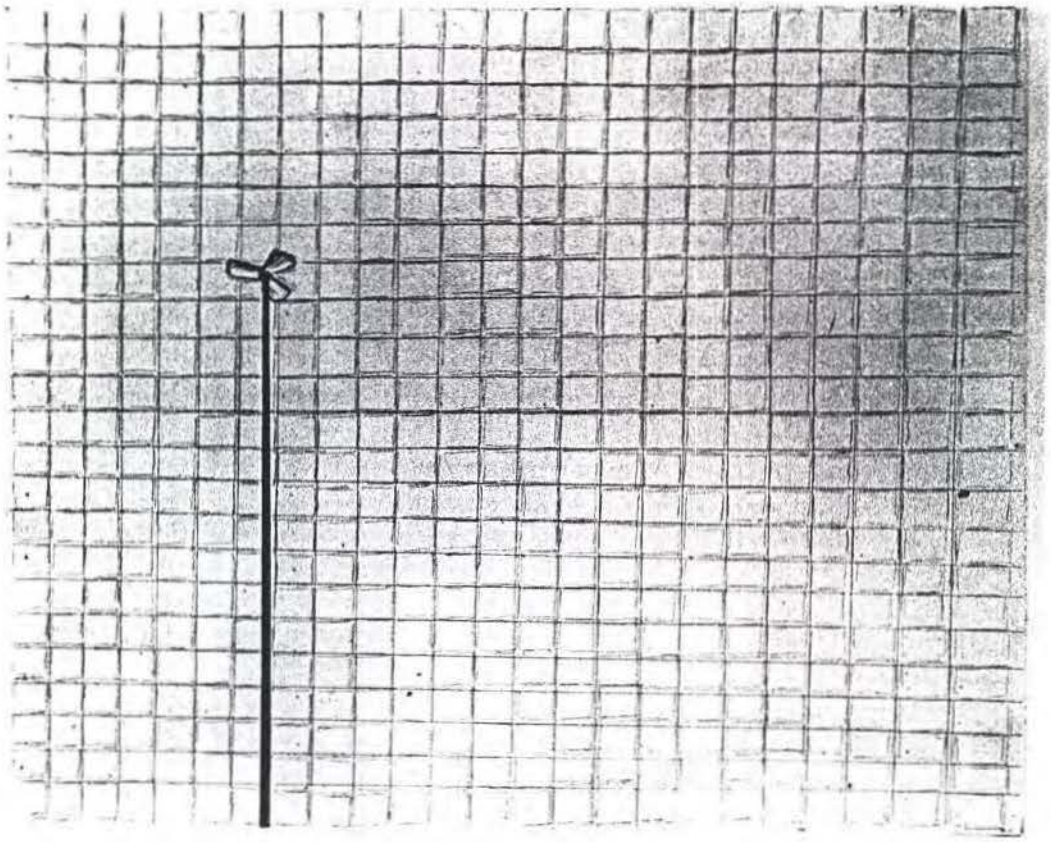
Giorgio Morandi
Paisagem do rio Savena
Agua-forte
25,8cm X 24,9cm
1929



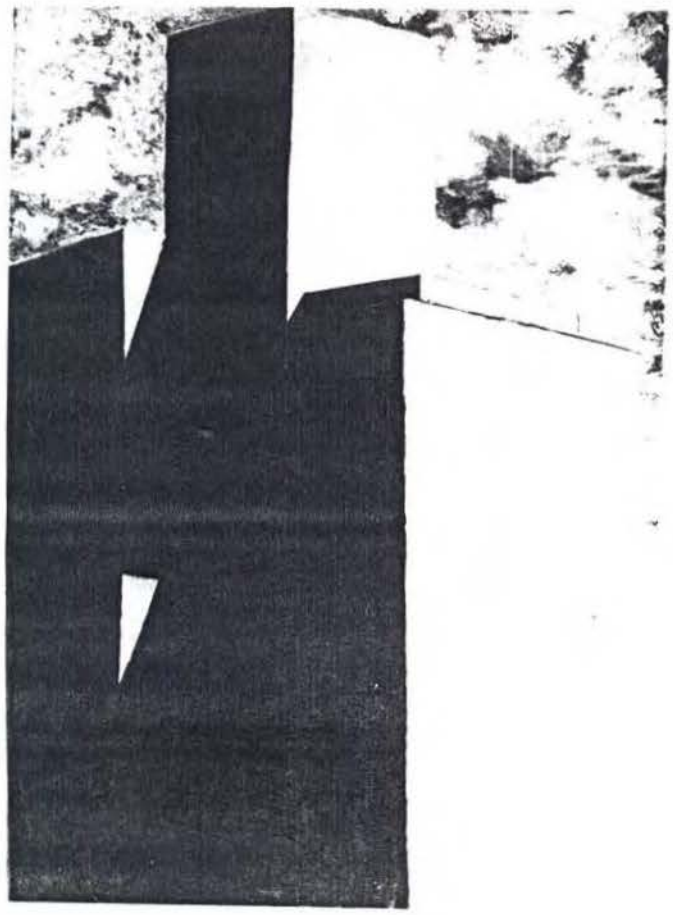
Giovanni Battista Piranesi
Carceri nº XIV, 2º estado
Agua-forte



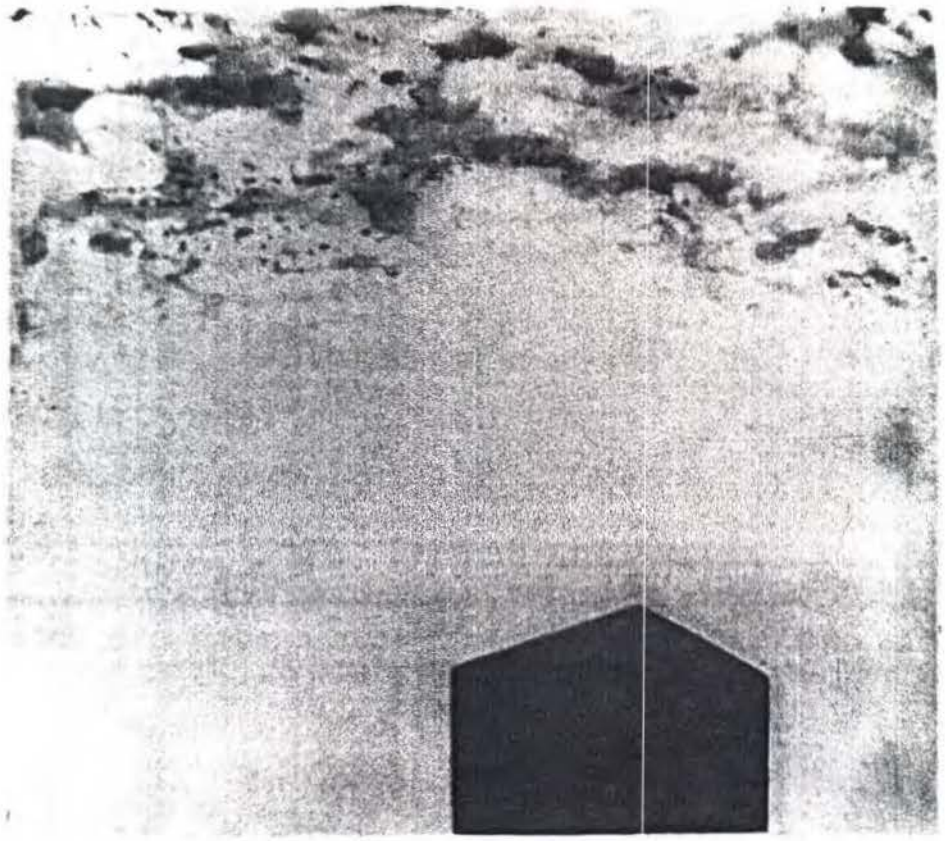
Piero Della Francesca
A Lenda da Verdadeira Cruz
Afresco (detalhe)
125cm
Arezzo, Igreja de S. Francisco



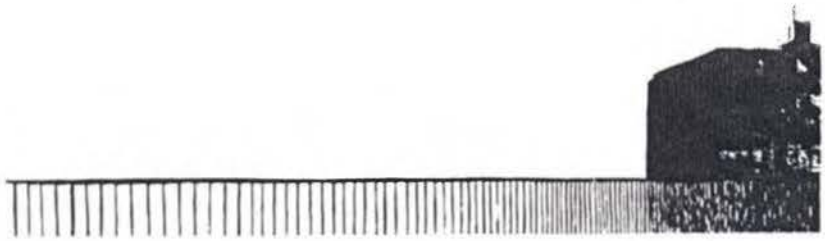
Sem Título
Agua-forte, água-tinta, roleta
33cm X 40cm
1989



Sem Título
Agua-tinta, ponta-seca, roleta
49cm X 34,5cm
1989

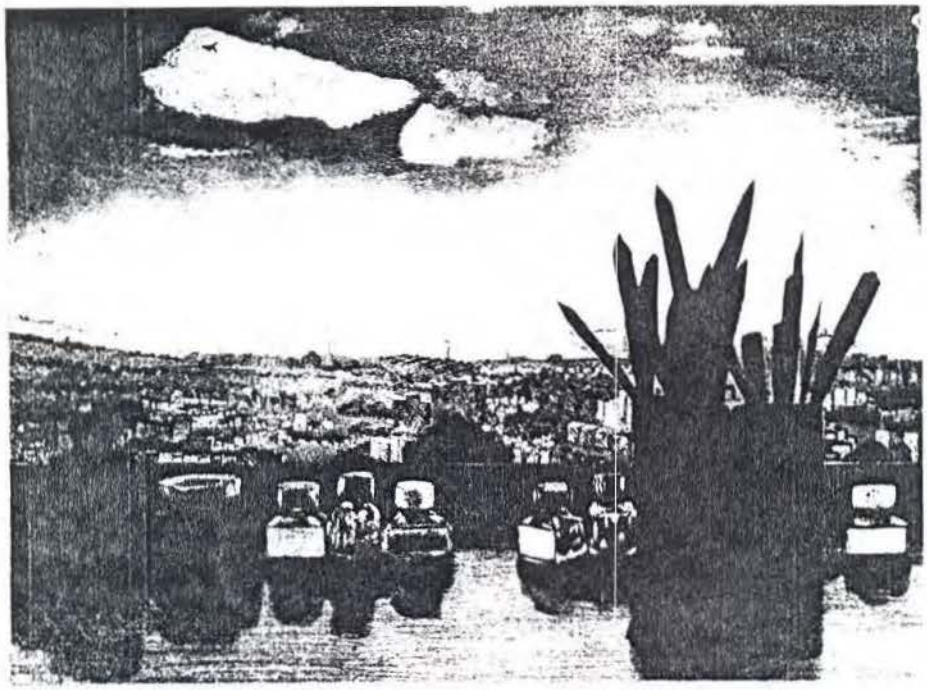


Sem Título
Agua-tinta, roleta
44cm X 48cm
1988



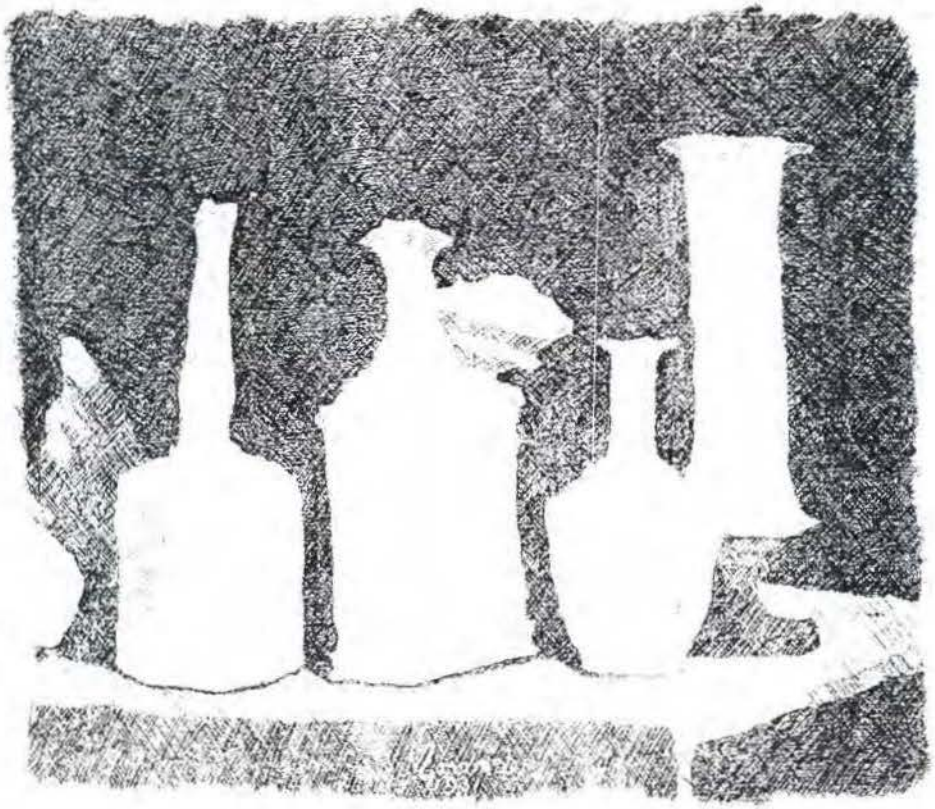
Sem Título
Agua-forte, água-tinta
44cm X 44cm
1988

Sem Título
Agua-forte, água-tinta
40cm X 36cm
1988

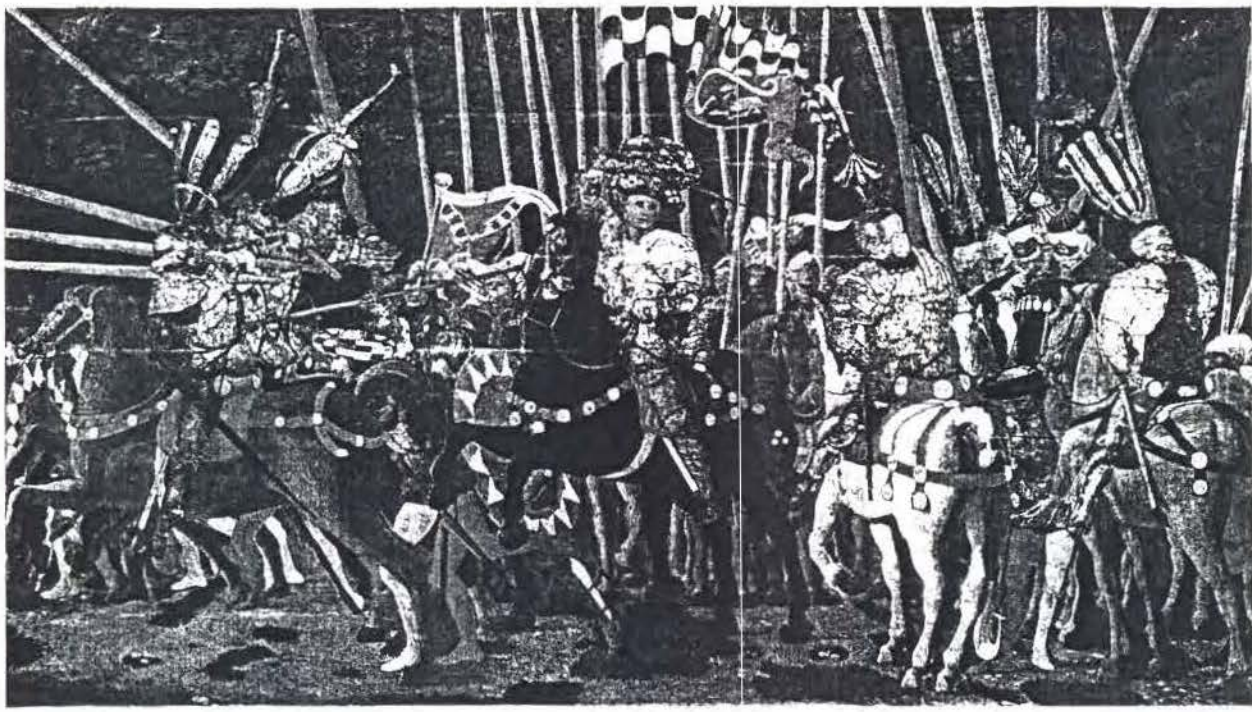


Sem Título
Agua-tinta, ponta-seca, abrasivos
30cm X 40cm
1984

Rembrandt
O campo do pesador de ouro
ponta-seca
11,5cm X 31cm
1651



Giorgio Morandi
Natureza Morta com objetos brancos sobre fundo escuro
Agua-forte
24,7cm X 29,4cm
1931



Paolo Uccello
Batalha de San Romano
Têmpera sobre madeira
182cm X 316cm
1456
Paris, Louvre

"A utilização do concreto (ou, para usar o termo corrente, o cimento) também gerou longas polêmicas: devia ser considerado como um material em si, com características próprias, ou como um sucedâneo econômico da pedra? Devia ser utilizado apenas como substituto da alvenaria e recoberto com um ornamento decorativo de outros materiais, ou devia-se estudar uma nova decoração adequada à natureza do novo material? Mas qual era a natureza desse material, empregado em estado líquido, tornando-se a seguir mais duro do que a pedra? Seria realmente difícil definir a natureza de um material artificial, contudo era possível definir sua técnica; e esta técnica diferia radicalmente da técnica construtiva tradicional, pois não consistia em sobrepor elementos sólidos, mas em verter uma matéria líquida dentro de formas vazadas (os moldes de madeira).

Quando passa a predominar, com razão, o conceito de que o concreto não deve servir apenas como fundo, mas como verdadeiramente material de construção a que deve corresponder uma morfologia adequada, o problema se torna estilístico: a forma arquitetônica nasce *em negativo* (os moldes vazados) e se apresenta a seguir como uma forma compacta e contínua, plasmada. É fácil notar que ela permite realizar o os motivos formais típicos do *Art Nouveau*: desenvolvimentos lineares e plásticos ontínuos, ondulados, sinuosos, arrojados.

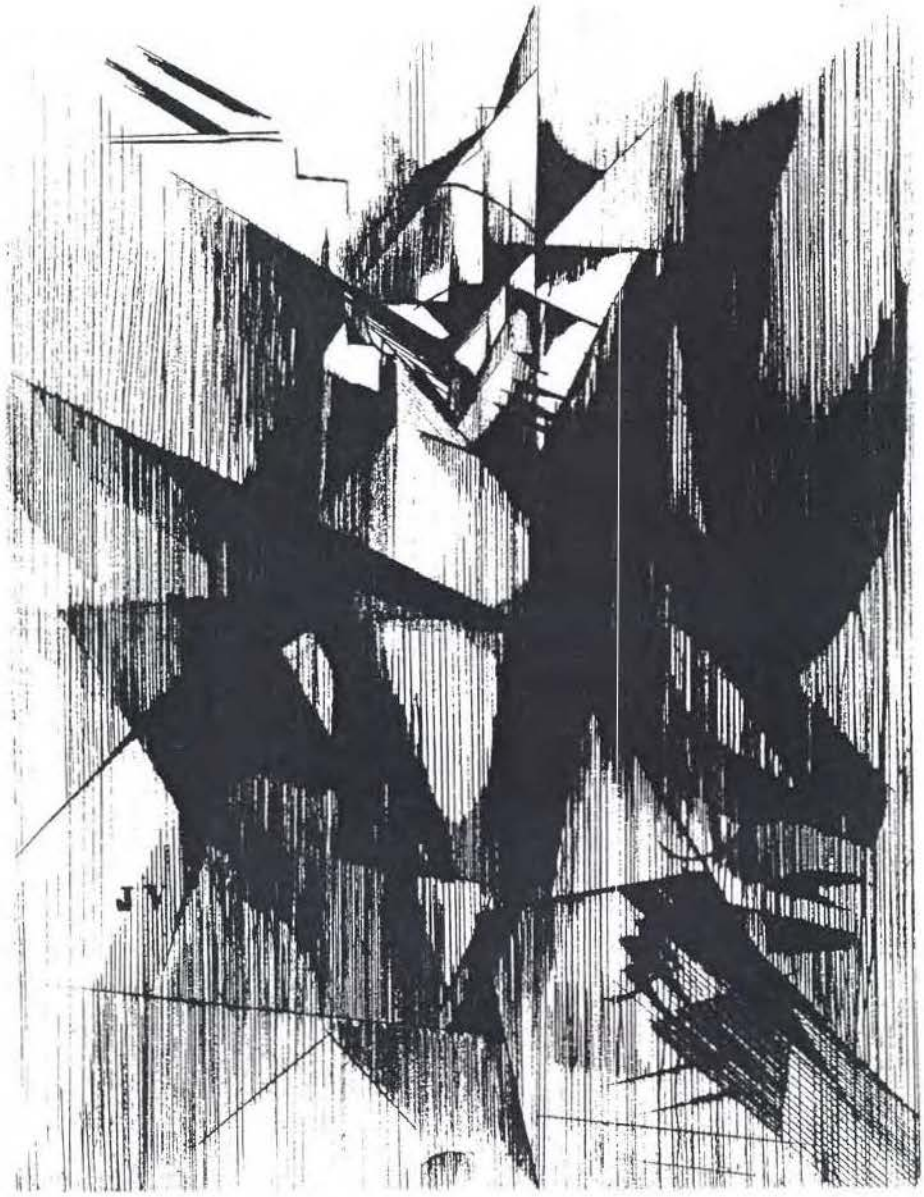
O aparato ornamental se une ao aparato de sustentação, resultante do mesmo processo de "fundição". A força e a elasticidade do material solidificado e a própria técnica da fundição transformam radicalmente a estrutura da imagem arquitetônica: não mais massas e volumes, mas superfícies e delgados pilares de sustentação; não mais equilíbrio entre espaços cheios plásticos e espaços vazios perspectivos, mas nítido predomínio dos grandes vazios sobre suportes finos e vigorosos; não mais apenas arcos verticais e horizontais a pleno cimbre, mas oblíquas e curvas parabólicas, arabescos; não mais distinção entre partes de sustentação e partes de preenchimento, mas modulação da forma na própria matéria".(5)

"Dado que me propus em cada uma destas conferências recomendar ao próximo milênio um valor que me seja especialmente caro, o valor que hoje quero recomendar é precisamente este: numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita". (6)

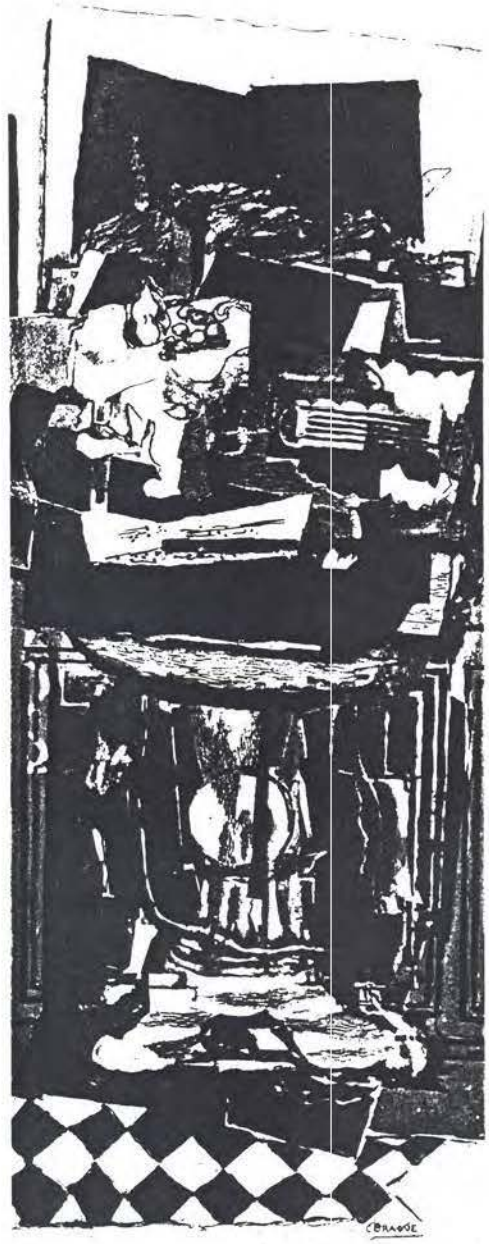
"Klee é filósofo demais para ignorar que, ao objetivar o subjetivo, não se o revela, mas se o destrói. O que, ao longo de toda a sua atividade, constitui o objetivo de sua pesquisa é, justamente, o levantamento e o alçamento da imagem ao estado puro, ao estado de imagem. Ele procede a um trabalho cauteloso, extremamente delicado, de substituição: oferecer à imagem, cuja substância é puramente mental, a *matéria* para a qual possa, quase por milagre, transferir-se, adquirir consistência. emprega todas as técnicas: de quando em vez, a imagem pode exigir o meio mais imaterial (o fio metálico do traço a pena, o retículo do entalhe, a transparência da aquarela) ou o mais sólido (a pasta da tinta a óleo como que marchetada, como as peças de um mosaico; ou ainda a opacidade da têmpera, a dureza brilhante e esmaltada da cera)". (7)

Históricamente, a gravura ocidental tende a diminuir seu significado artístico na imitação de outras linguagens plásticas - geralmente a pintura. A tentativa de cópia direciona os recursos gráficos num sentido que raramente permite à imagem alcançar sua plenitude. Só em alguns casos a interpretação de outra obra gera uma imagem gráfica de nível equivalente. Mesmo um artista com essa consciência usa sua linguagem de forma distinta, quando sua gravura não precisa ser fiel a imagens de outra natureza.

Contemporaneamente, embora a necessidade de multiplicação através da gravura tenha desaparecido, temos um pensamento gráfico com aspectos duvidosos. O alargamento dos recursos técnicos não foi acompanhado por um correspondente aprofundamento crítico, na sua articulação enquanto linguagem gráfica. Mesmo evitando uma representação sem maiores reflexões, a maioria dos artistas acaba produzindo gravuras que representam seu trabalho em outros meios, ou não estão no mesmo nível de outras ações, ou têm interesse apenas mercadológico. Uma gravura que não indaga e assume sua natureza pouco pode significar.



Jacques Villon
Senhor D. lendo
Ponta-seca
39cm X 29,5cm
1913



Jacques Villon
Braque, Natureza morta
Agua-tinta
58,9cm X 21,7cm
1923

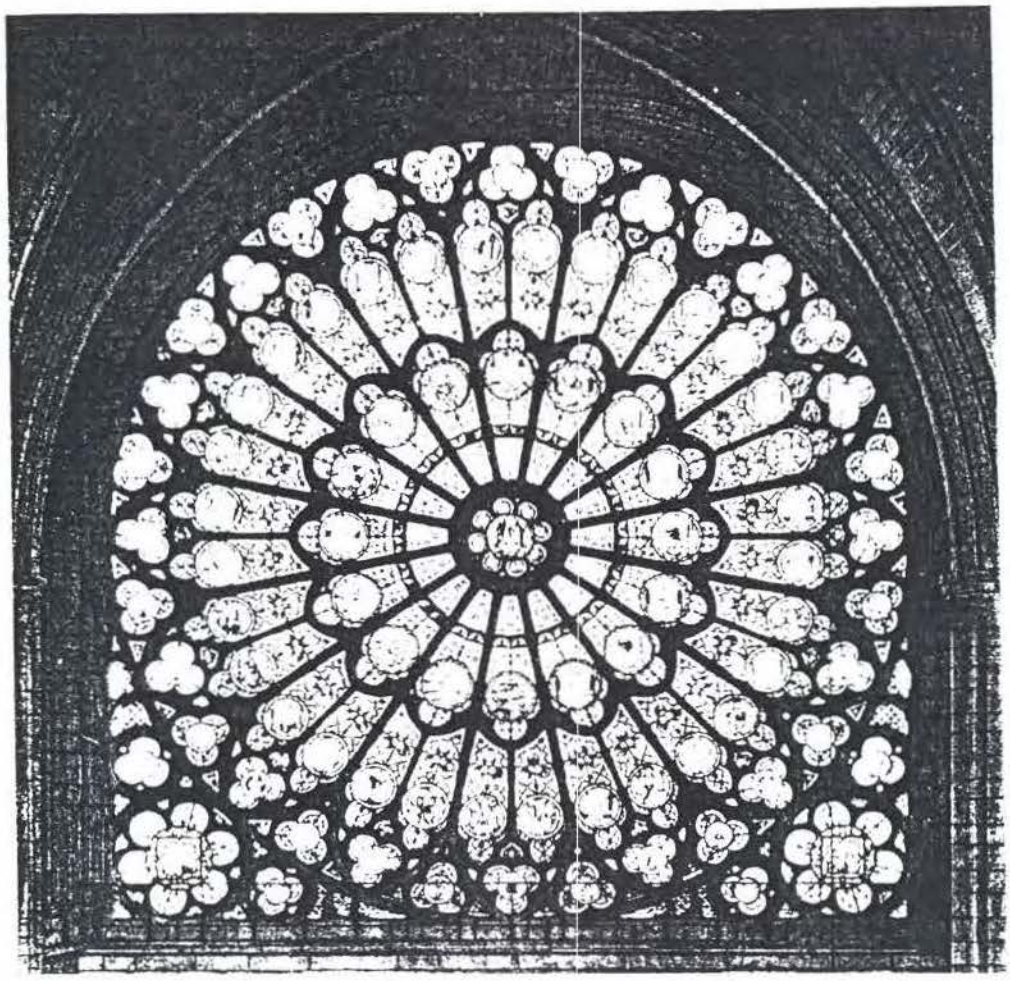
II

O círculo insinua-se no projeto quando a elaboração do painel negro está terminando, e sua presença logo torna-se insistente. Esse surgimento inesperado cria desvios, sem nenhuma justificativa a não ser a necessidade de vê-lo realizado.

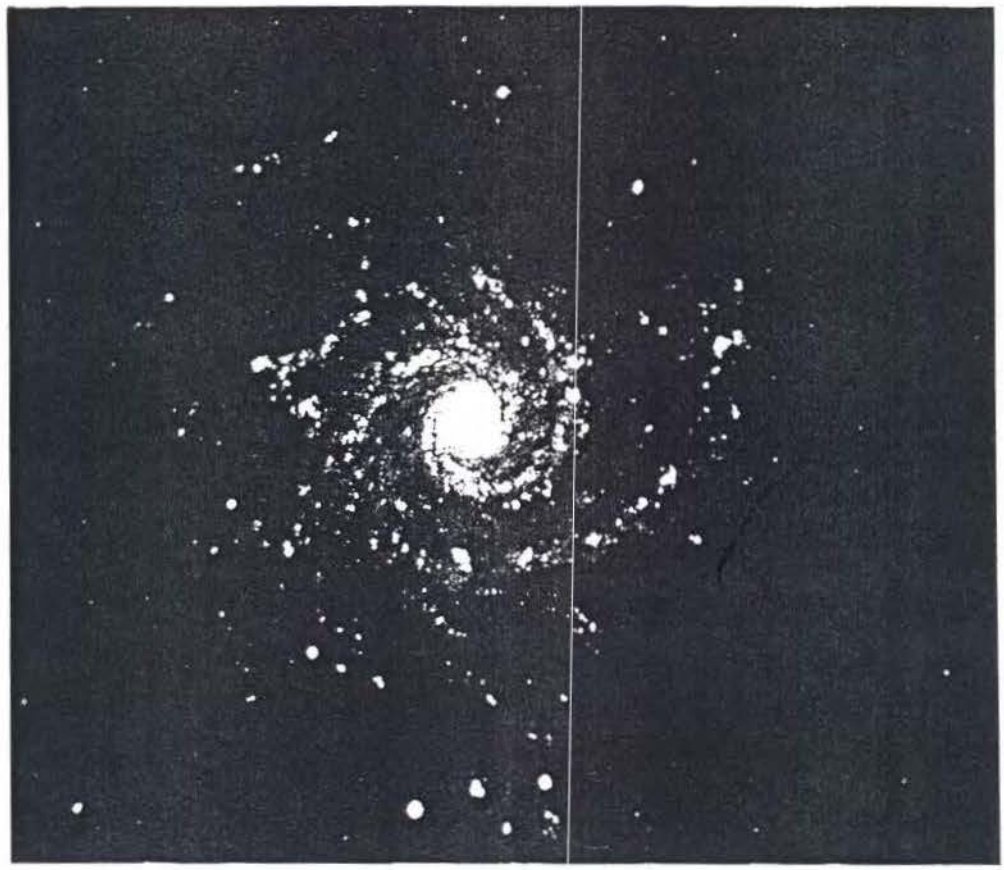
As primeiras gravuras apresentam o círculo inteiro e fechado, mas logo suscitaram dúvidas. Não queria ter a pretensão de produzir mandalas, cuja carga simbólica e autenticidade dependem de um processo distinto da intenção artística. Também não queria impor um círculo ideal e perfeito, que poderia ter um sentido autoritário. A forma ideal, materializando-se, tende a manter sua pureza evitando a contaminação do humano, que perturbaria sua perfeição. O círculo universal, gravado, deveria ser imperfeito, incompleto, instável, sujeito ao tempo e ao acaso, em suspensão. Mas também indicar a forma latente, tornando sensível sua existência.

É com esse intuito que a fragmentação física, necessária para realizar as gravuras de maiores dimensões, incorpora-se à construção da forma nas imagens subseqüentes. Seriam momentos sensíveis de um todo visível e invisível, multidimensional e mutante, que transcende as possibilidades de qualquer realização plástica. O sentido do fragmento está na busca da totalidade como continuidade infinita, que só tem sentido enquanto busca.

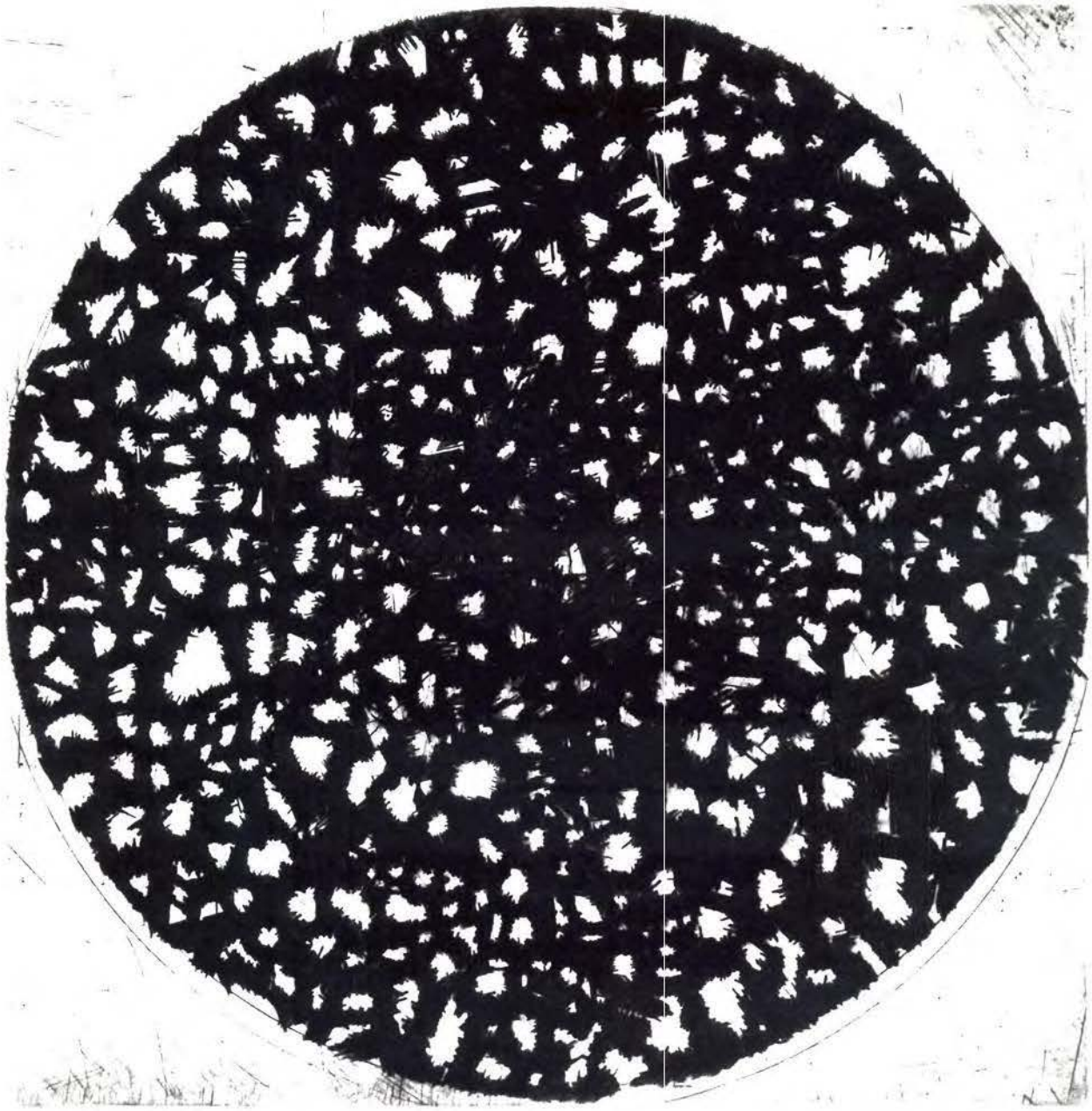
Jasper Johns
Alvo
Encáustica e colagem sobre madeira
40cm X 40cm
1974
Museu de Arte Moderna, Viena



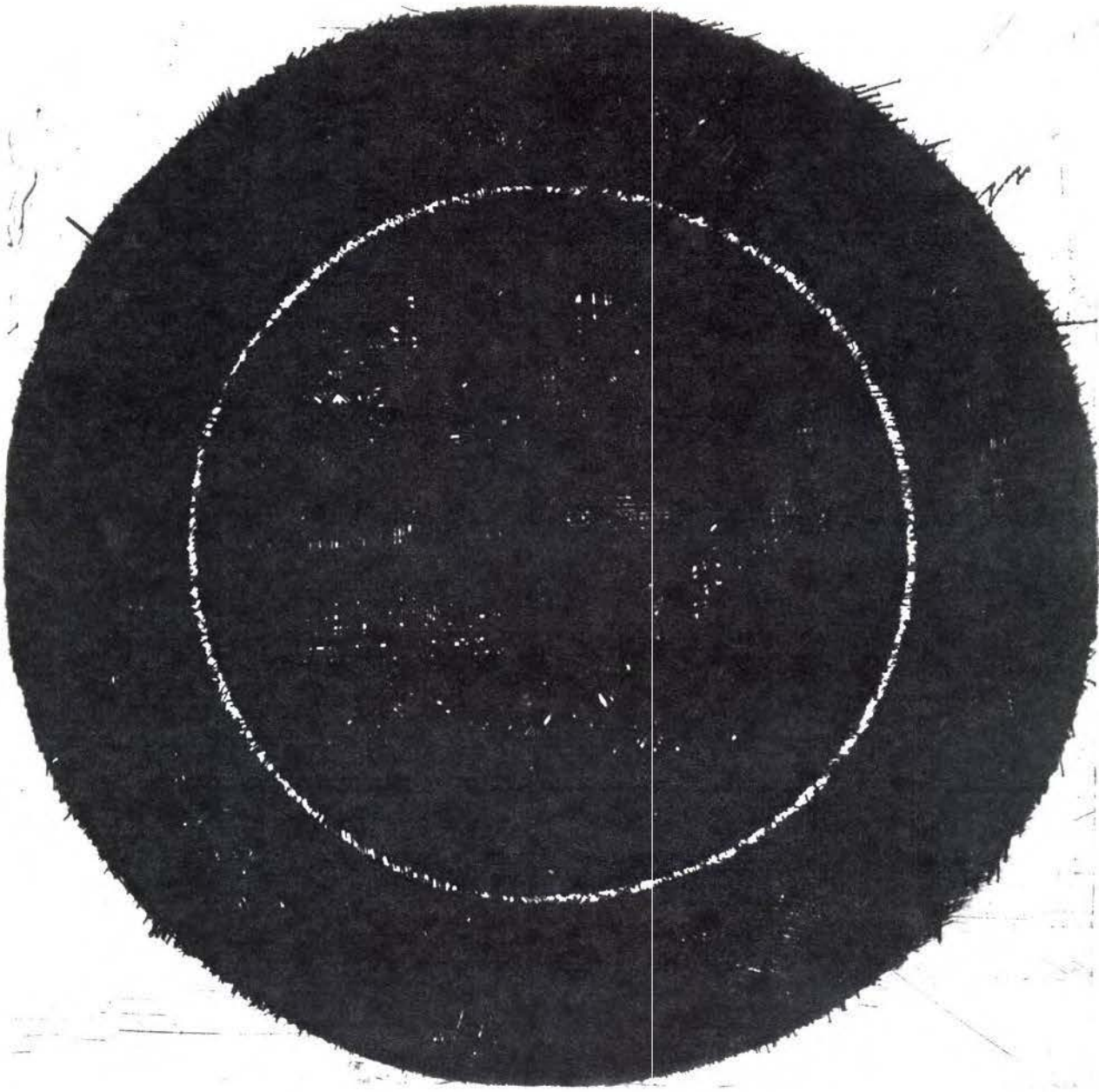
Notre-Dame, Paris
Rosácea norte do transepto
Começo séc. XIII



Galáxia Espiral



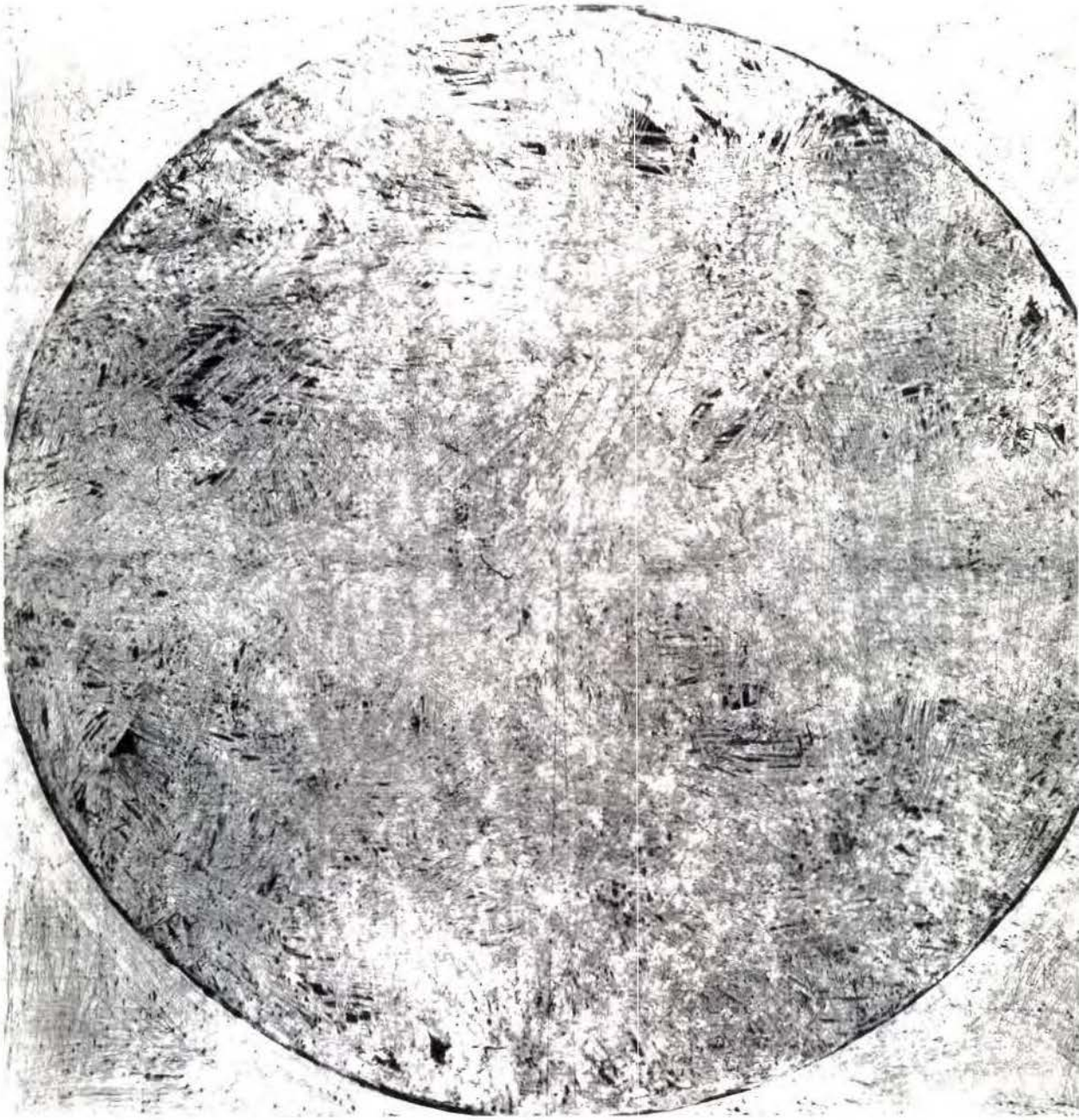
2-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1990



3-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1990

A atividade cultural também é determinada pelas estruturas econômicas, que se refletem no volume de produção e nos projetos, repercutindo até a própria estrutura da imagem. Extremamente visível numa arte industrial como o cinema - até impossibilitando-o - esse problema afeta todas as manifestações artísticas. No campo da gravura contemporânea, a experimentação tem se orientado para a complexidade técnica e o aumento das dimensões; sua realização adequada só é possível em instalações de grande porte, que por sua vez dependem de um mercado poderoso. Sem estruturas econômicas capazes de absorver e estimular a produção nessa escala, é impossível implantar e manter gráficas que permitam o trabalho experimental com a necessária extensão de recursos. Optar por este vetor na discussão de uma gravura contemporânea no Brasil é colocar-se de antemão em segundo plano, sem poder acrescentar nada. Porém, as questões centrais da gravura são as mesmas em qualquer lugar. A menor disponibilidade de recursos técnicos não deve ser vista necessariamente como uma limitação, mas como estímulo na busca de outras respostas às mesmas questões. A facilidade material também corre o risco de encobrir as indagações mais radicais.

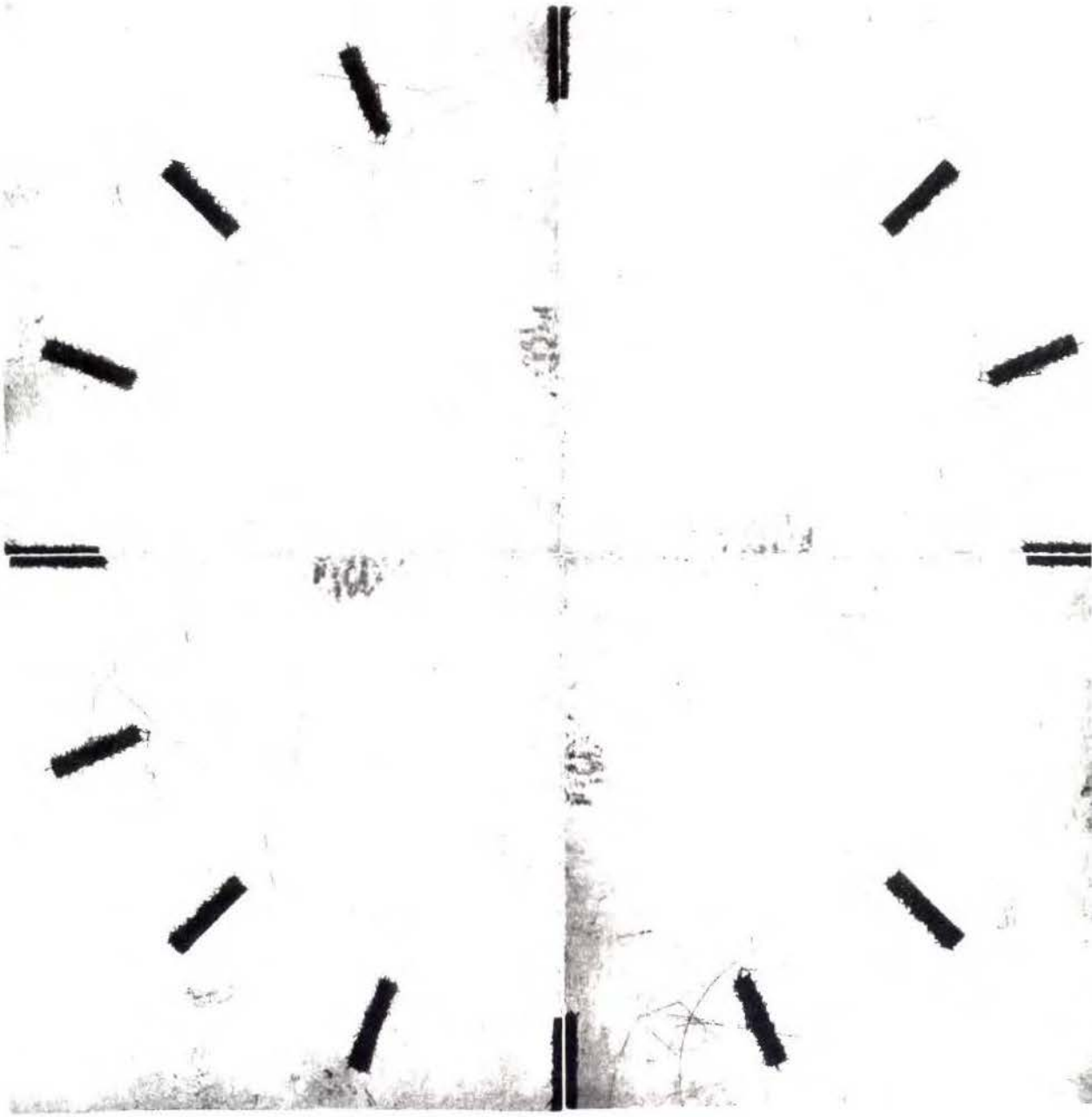
A escassez é mais um dado cultural, direcionando as buscas para a essência, o que incide com a história da gravura, ou melhor, com a história daquela gravura que é realizada como procura do maior significado. Tal postura leva a uma discussão <u>vertical</u> de seus valores, cuja chave é a inteligência gráfica, ou seja, apenas recursos intelectuais e sensíveis.



4-Sem Título
Agua-tinta, raspador
45cm X 45cm
1991

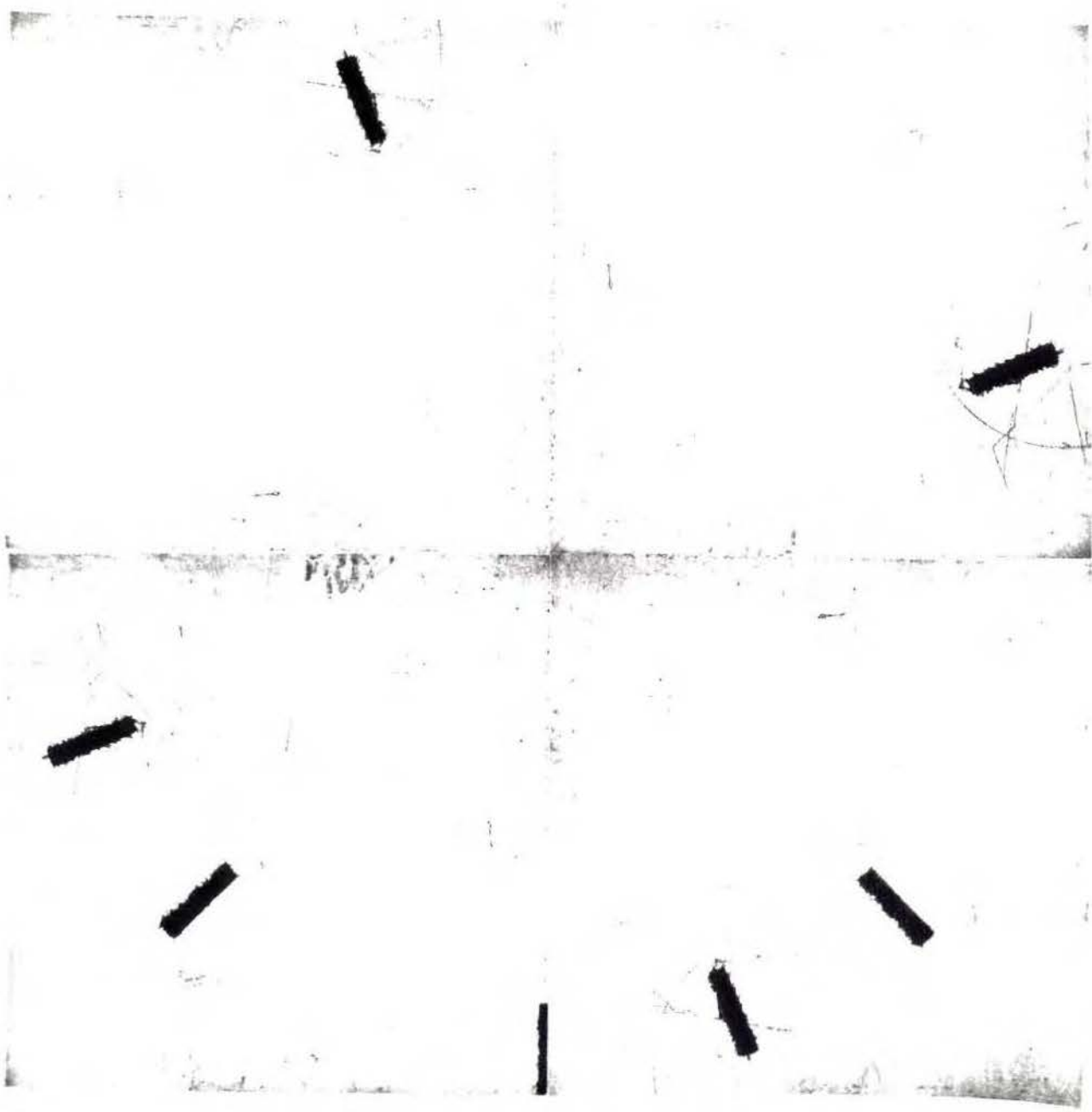
"Propongo aquí una suerte de síntesis reflexiva sobre *los fundamentos* de la fotografía, tanto sobre *la imagem* como sobre *el acto* que la definen, y si que se pueda disociar uno de otra. Pues la fotografía, y ya volveremos sobre esto, no es sólo una imagem producida por un acto, es también, ante todo, un verdadero acto icónico <en sí>, es consustancialmente una *imagem-acto* (...) En otros términos, la separación tradicional entre el producto (el mensaje acabado) y el proceso (el acto generador realizándose) ya no es aquí pertinente. Con la fotografia, ya no nos resulta posible pensar la imagem fuera de su modo constitutivo, fuera de aquello que la hace ser como tal (...)

Se tratará aquí de concebir ese <fotográfico> como una categoría que no sea tanto estética, semiótica o histórica como fundamentalmente *epistémica*, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer". (8)



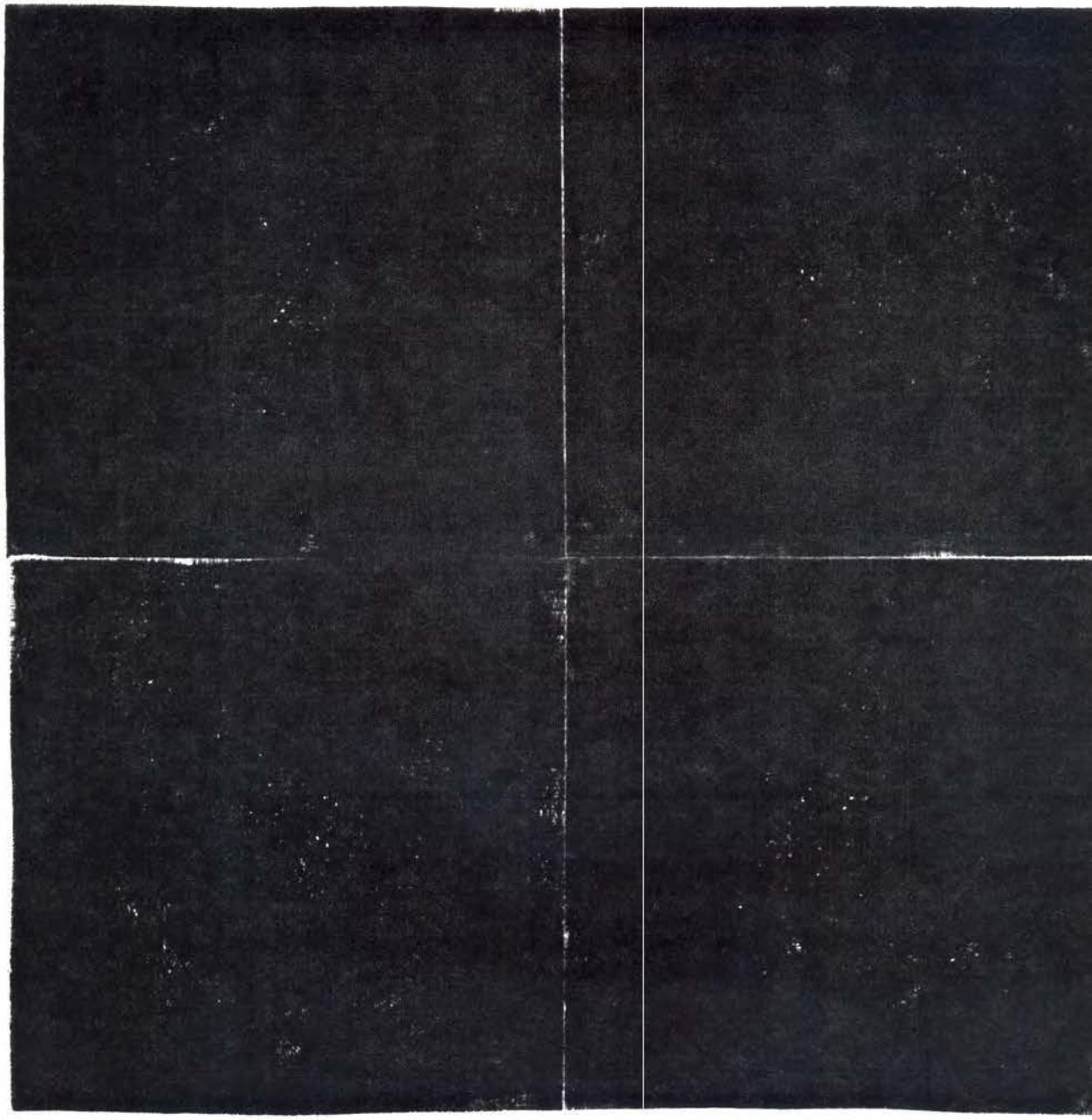
5-Sem Título
Ponta-seca
120cm X 120cm
1991

A gravura é uma singularidade. Seu uso secular como reprodução não permitiu uma correta avaliação deste fato. Só os artistas capazes de compreender sua visualidade distinta, puderam acrescentar algo à história da arte e a seu próprio trabalho com imagens gravadas. Essa fisionomia da imagem gráfica é consequência dos materiais e instrumentos envolvidos no processo. Trabalhou-se muito para escondê-la, na imitação de imagens de outra natureza. Porém, é inevitável que a linha genérica, ao encarnar-se pela gravação, torne-se aquela linha. Sua materialização a individualiza.

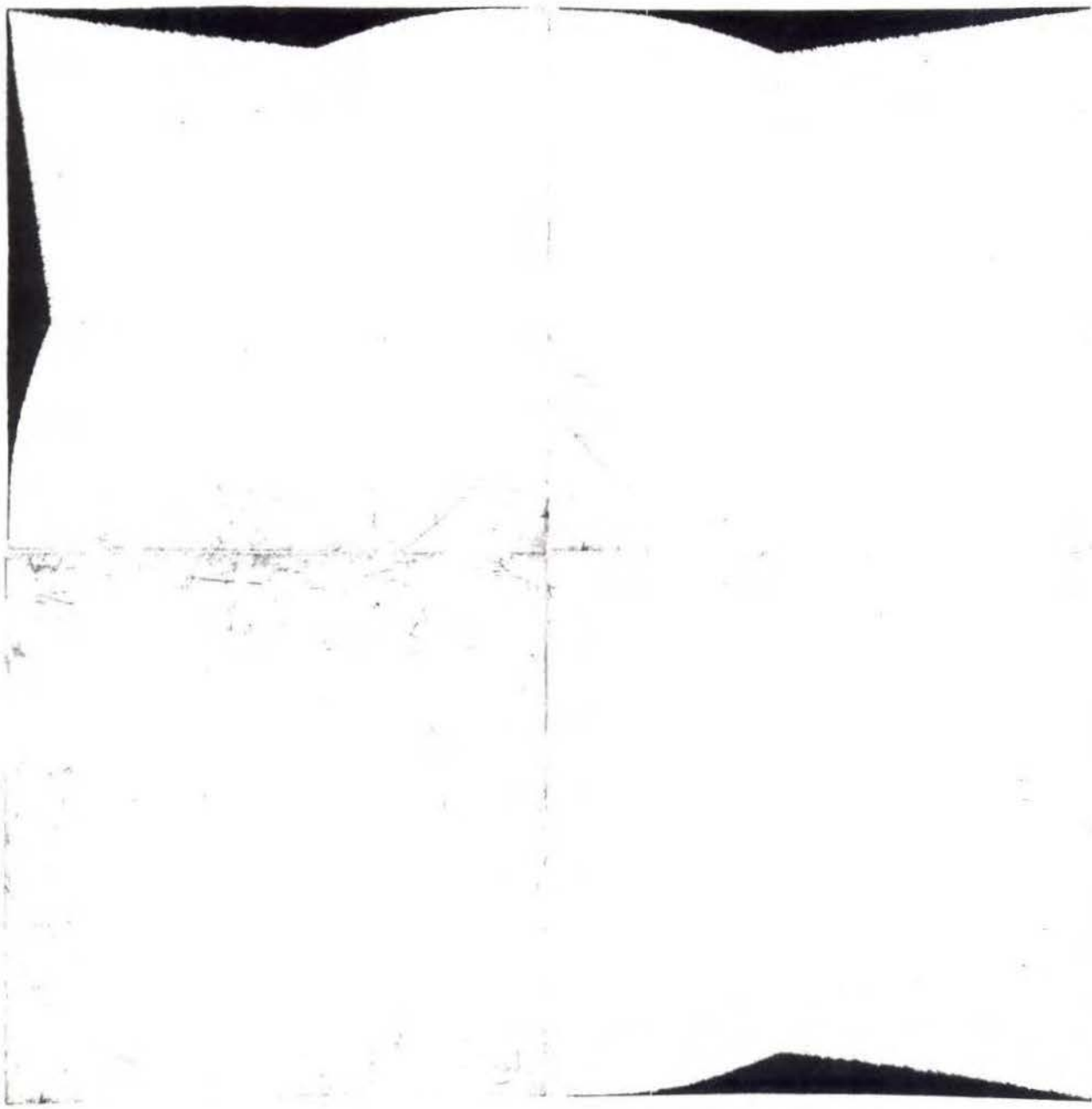


6-Sem Título
Ponta-seca
120cm X 120cm
1991

Os materiais da gravura são extremamente exigentes na sua colaboração com o pensamento - e aí se evidencia o vínculo original com a escultura: cada material obriga a operações diferentes, em função da sua própria estrutura física, o que se manifesta nos resultados visuais. No mundo da imagem impressa há mais diferenças que semelhanças.



7-Sem Título
Ponta-seca
120cm X 120cm
1991



8-Sem Título
Ponta-seca
120cm X 120cm
1991

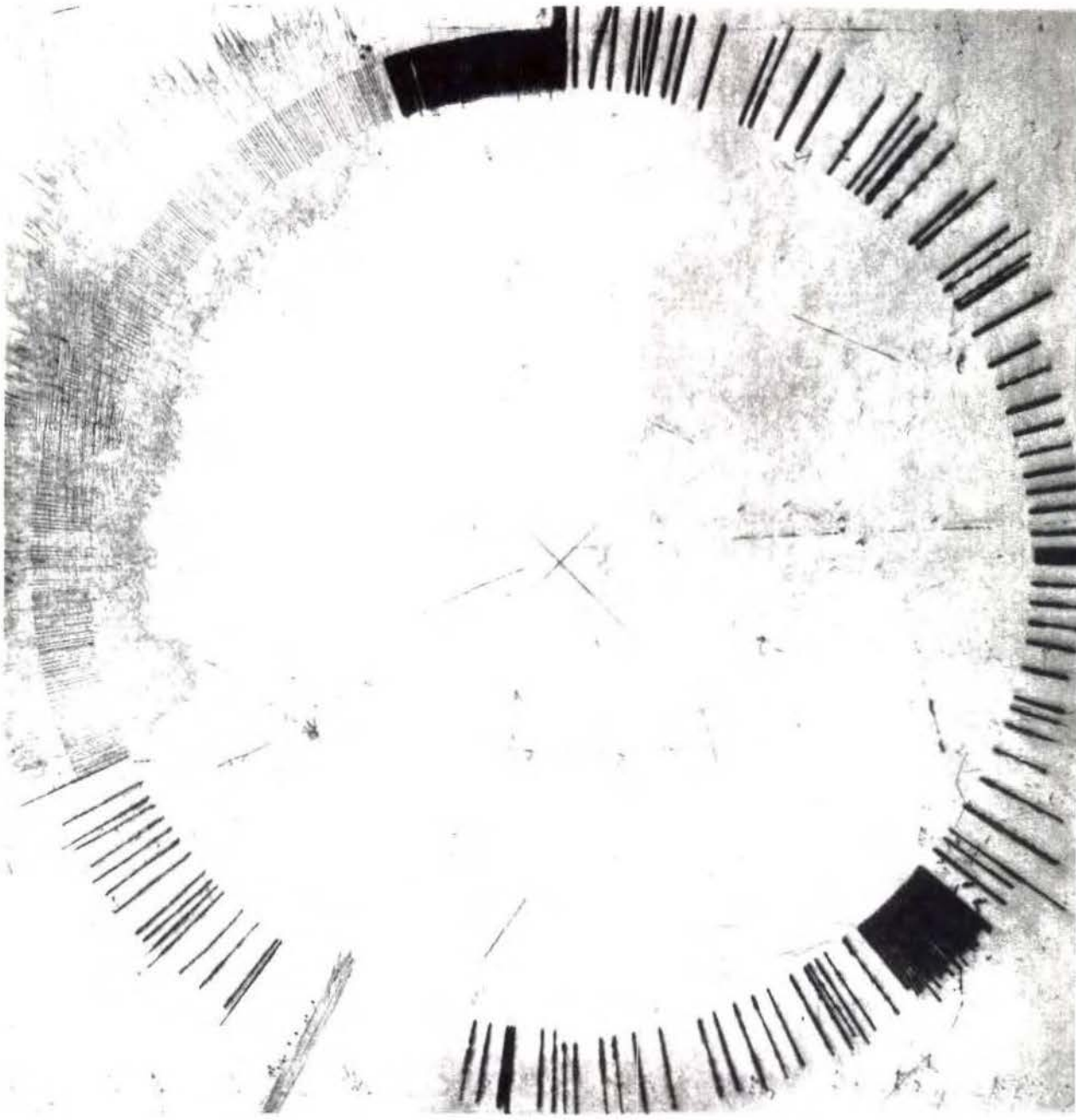
Os aspectos quantitativos da gravura, ligados à reprodução, foram historicamente superados a partir do emprego das técnicas fotomecânicas. Hoje, com maior razão, contando com possibilidades de reprodução praticamente infinitas, a discussão da gravura só pode destacar seus aspectos qualitativos: linguagem, materialidade, seu alcance como meio autônomo a serviço de uma poética. A questão técnica não pode ser contornada, mas considerada parte do processo reflexivo - o que só pode ser feito por quem a conhece como experiência vivida. Não uma aplicação de procedimentos, mas criação de uma visualidade distinta, como resultado de uma cadeia de pensamentos, ações e reações sobre a matéria.

9-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

A relação do gravador com seus materiais é muito mais próxima à do escultor que à do pintor. Mas a pesquisa de novos materiais, típica do nosso século, não pode aqui ser análoga à do campo tridimensional. A imagem gráfica depende de um delicado equilíbrio entre a estrutura física das matrizes, sua resposta aos meios de gravação, a natureza das tintas, a qualidade dos papéis e o ajuste das técnicas de impressão. A experimentação, portanto, deve ser muito precisa e exigente na avaliação dos resultados. O poder da imagem que finalmente vemos, depende da capacidade de orientar o processo, distinguindo claramente meios e fins. A pesquisa técnica, mesmo instigante, não atinge por si só a densidade poética. Nesta busca, a inteligência sensível se incorpora às técnicas necessárias, dirigindo-as como coadjuvantes indispensáveis.

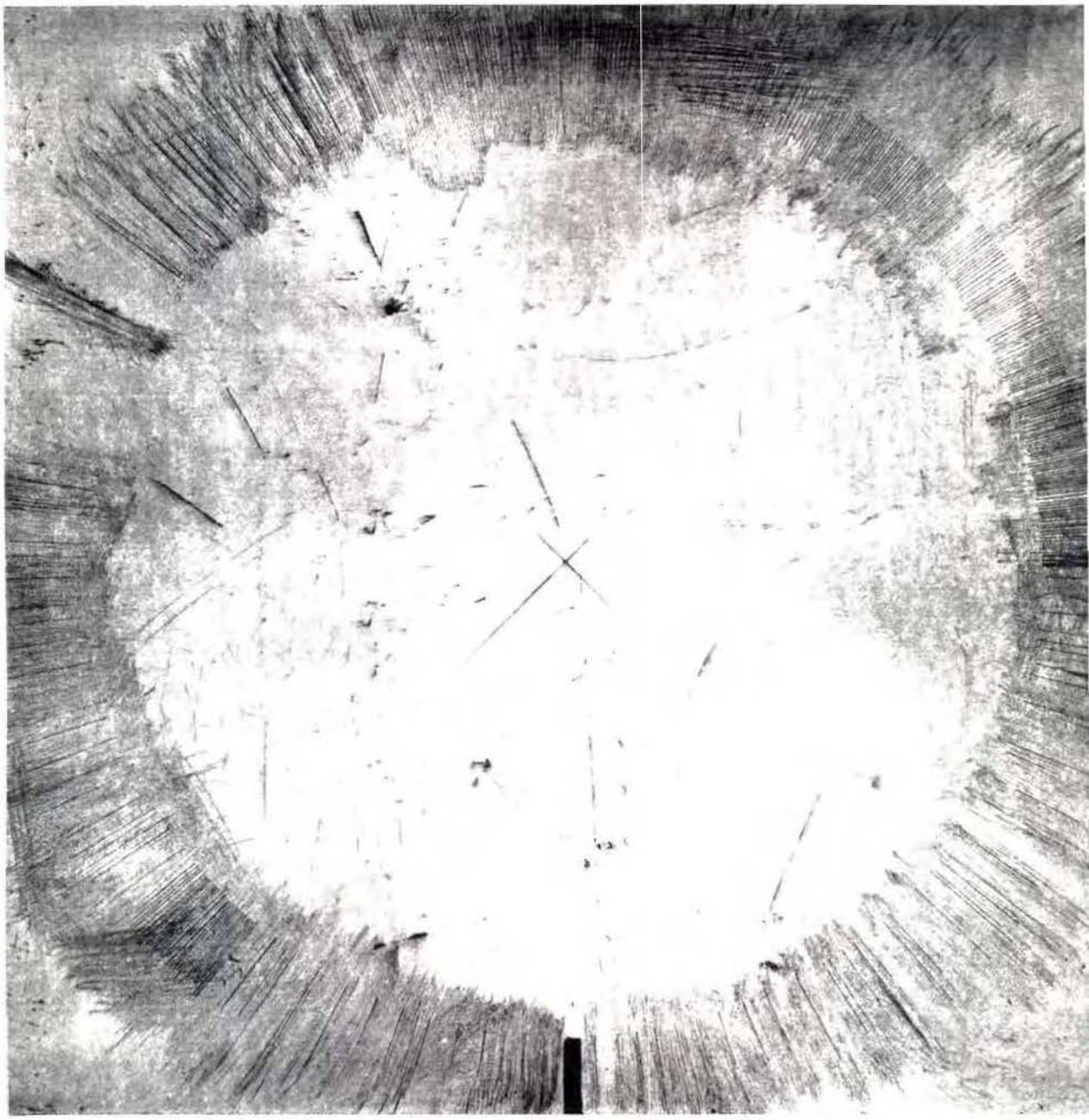
10-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

A pintura é expansiva, aditiva nos seus procedimentos: gera a imagem cobrindo superfícies, depositando matéria sobre matéria. A gravação, pelo contrário, é concentrada e subtrativa, altera a superfície, retirando e deslocando seu material. Matéria contra matéria. Uma é única, a outra múltipla. A aproximação pintura/gravura só tem razões históricas, pela falta de outro meio de reprodução. Quando entendida também em seus procedimentos, a gravura localiza-se em algum ponto entre a escultura e a fotografia, sem, no entanto, identificar-se com nenhuma.



11-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

A imagem impressa desenvolveu-se com a xilogravura. Com a introdução constante de novas técnicas, seu universo expandiu-se até atingir as atuais proporções - quase ilimitadas. O parâmetro é o infinito, as imagens nos assolam. Menos evidente é que cada passo dessa evolução é também uma ruptura. Cada nova tecnologia multiplica a imagem, mas por processos distintos, que se tornam parte da própria estrutura visual da estampa. Ela também testemunha o estágio técnico da humanidade no qual foi gerada. A xilogravura é fruto do artesanato medieval, a fotografia, da revolução industrial. De um ponto de vista puramente tecnológico, ambas são obsoletas. Porém, os novos *media* não copiam seus processos internos, e é deles que o artista tira partido, produzindo uma visualidade singular.



12-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

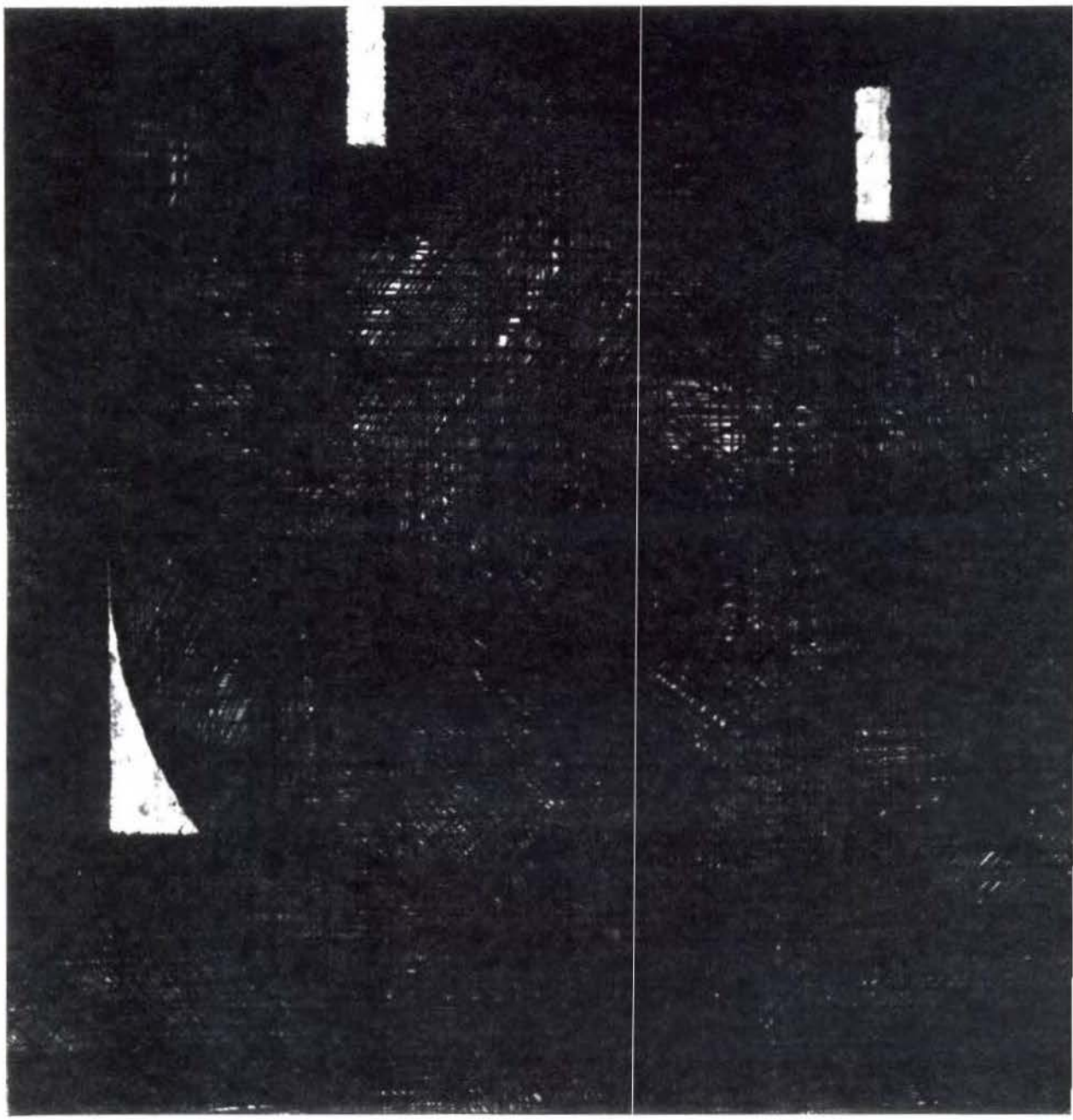
Uma boa gravura nunca é um espetáculo para os olhos. Sua forma surge de dentro para fora, organizada por micro-relevos, numa materialidade sutil que pede tato ao olhar. Ele não se desloca só em extensão, mas é atraído para a profundidade da imagem. O espectador participativo que toda obra de arte pede, deve sê-lo também em outro sentido: nos grandes museus, a gravura não está disponível ao olhar turístico. Deve-se conhecê-la previamente, solicitá-la, exatamente como um livro numa biblioteca.

13-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

O fator que mais limita o tamanho de uma gravura não é, ao contrário do que possa parecer, a relutância em aumentar sua área. É o fio das ferramentas, que, para executar sua tarefa, tende ao incomensurável. Porém, esse limite é também qualidade ontológica. Em arte, a grandeza não tem um sentido físico.

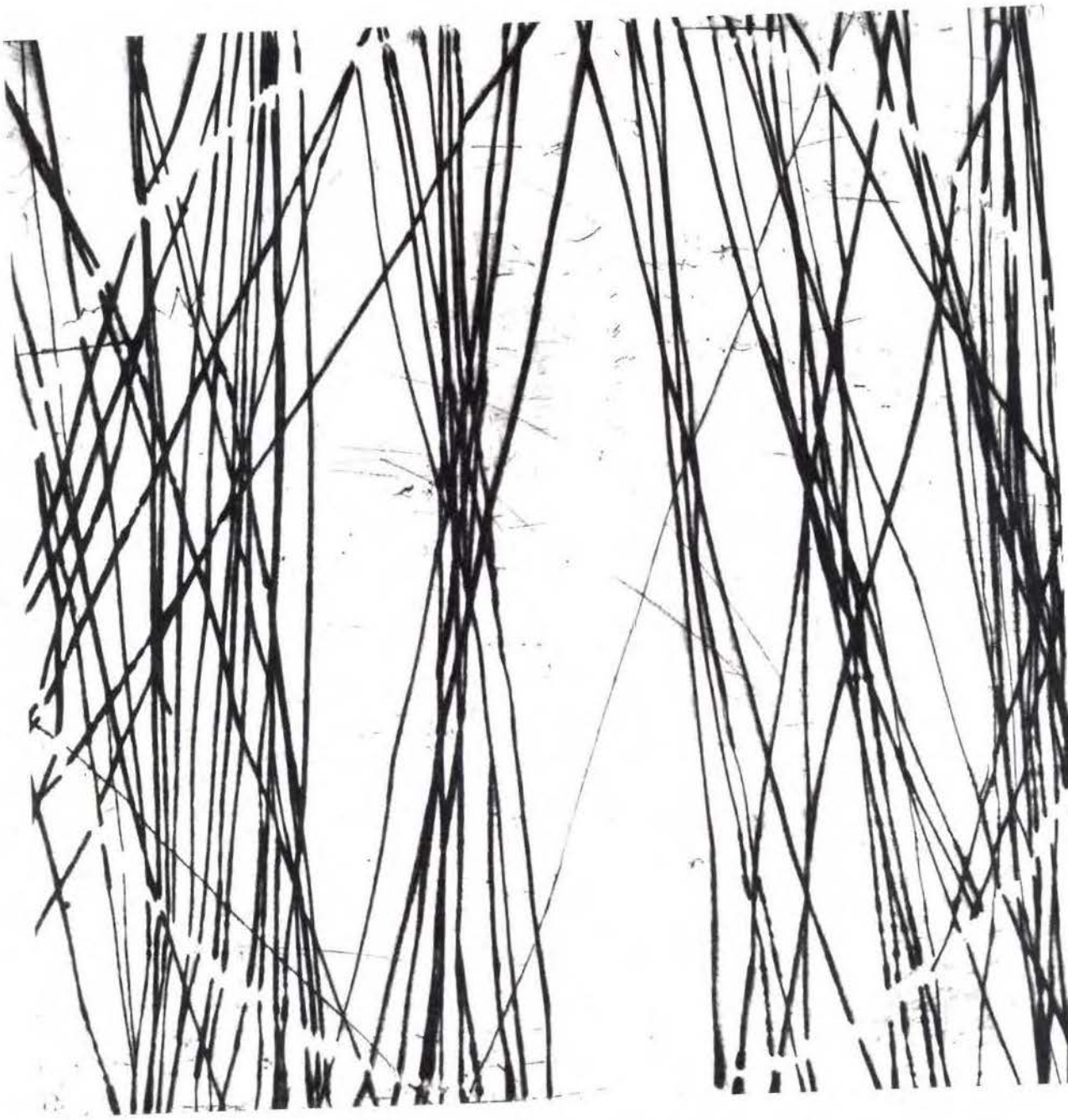
14-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

A capacidade de reprodução dos meios contemporâneos aproxima a gravura da obra única. Cem ou duzentas cópias, uma tiragem elevada, são um número muito baixo quando a multiplicidade é ilimitada. Simultaneamente, o que foi vulgar e democrático torna-se refinado. Como o livro tipográfico, hoje usado para edições luxuosas. Na época do manuscrito, mil era metáfora do infinito.



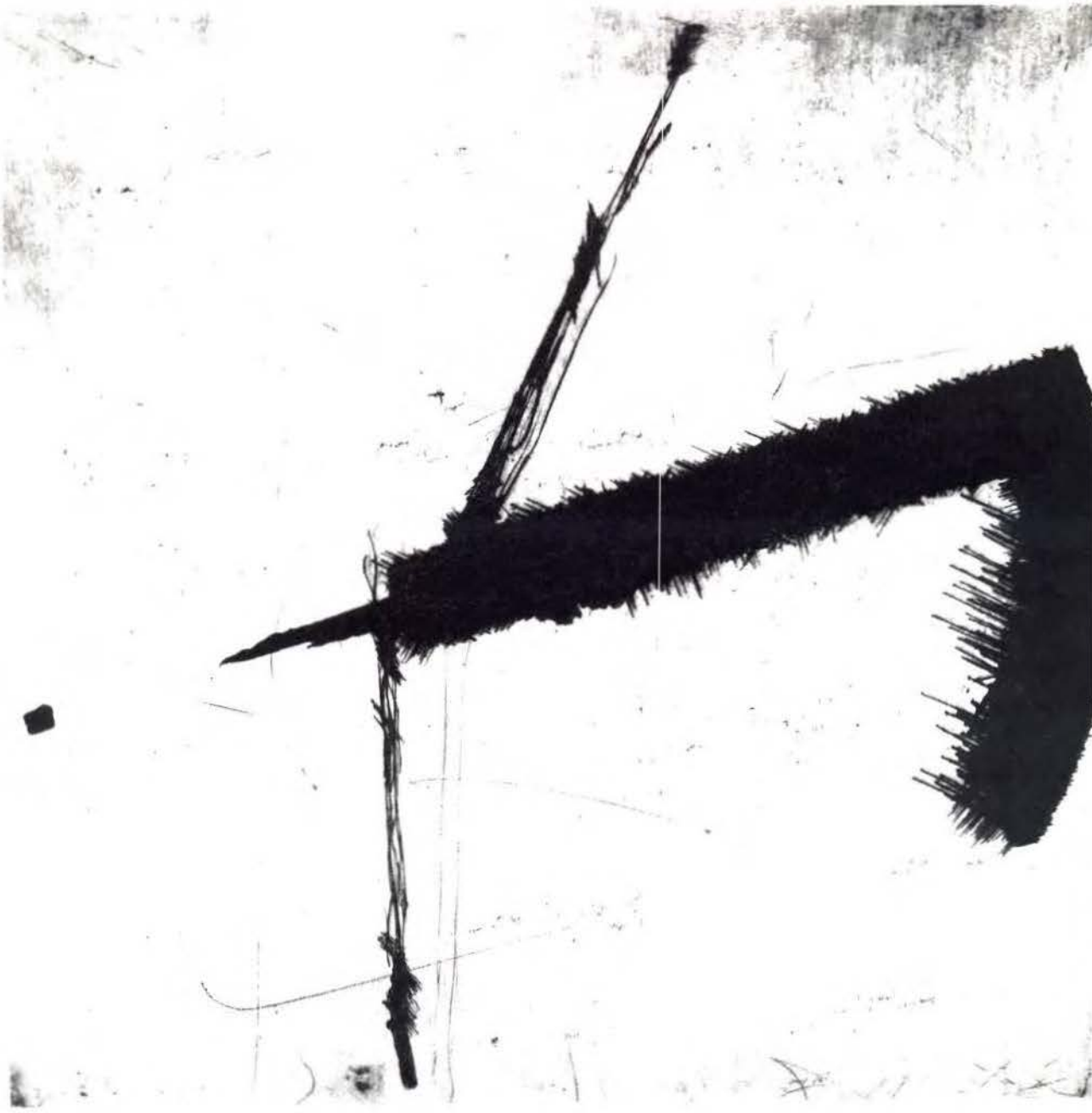
15-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

A introdução constante de novas tecnologias da imagem não anula as anteriores. Leva-as, porém, a se redimensionar, repensar suas possibilidades. Hoje, a gravura mais conseqüente tende a ser essencial, incluindo em seu processo a indagação da sua linguagem. Este questionamento é, fundamentalmente, liberdade.



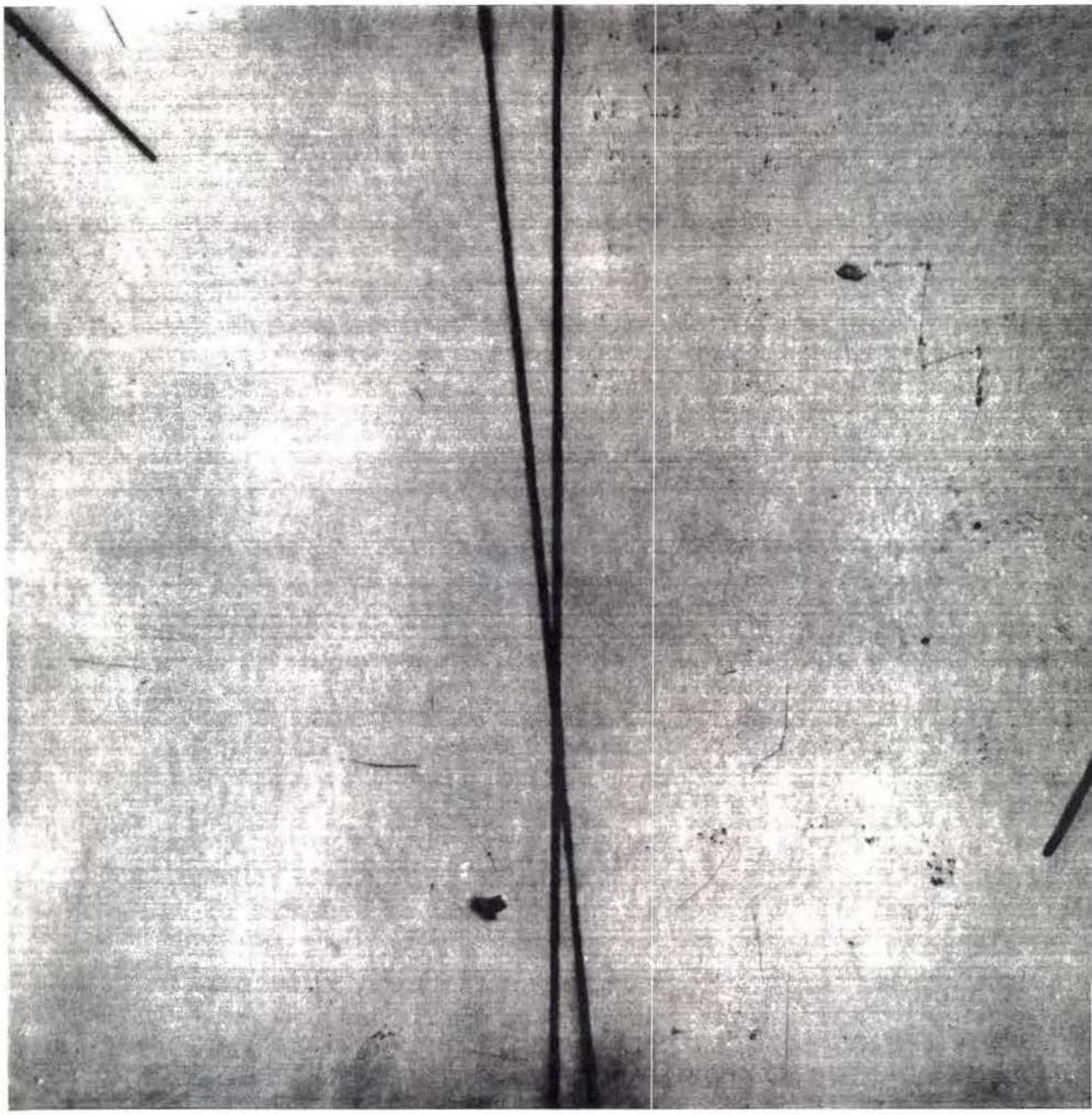
16-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

O processo de gravação, de aparência exclusivamente técnica, é na verdade reflexivo. As várias operações envolvidas, além do instante da gravação, são momentos em que o processo continua muito mais no nível mental. Ao aspecto visível da manipulação de tintas, vernizes, ácidos, corresponde uma face invisível: a formação do pensamento plástico. A elaboração da imagem, sua reinvenção a partir dos resultados obtidos, as várias possibilidades de alteração, a articulação na poética, o significado no universo cultural, a descoberta do inesperado.



17-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

As matrizes, apesar de duras, são muito sensíveis. Registram definitivamente os golpes recebidos. As marcas do acaso somam-se à ação deliberada do artista. Tudo que a matriz sofreu permanece visualmente registrado. Gravar é construir uma memória.



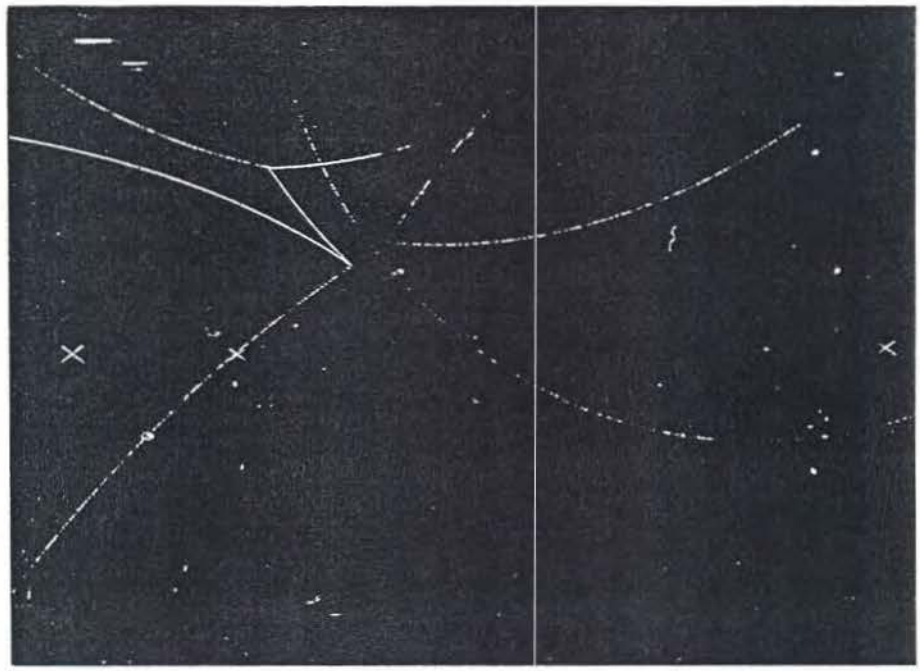
18-Sem Título
Ponta-seca
45cm X 45cm
1991

Sem Título
Agua-tinta
20cm X 30cm
1978

III

Neste último bloco de gravuras quase não há imagens associadas. A partir dos desenvolvimentos anteriores, o processo volta-se sobre si mesmo, procurando um aprofundamento e uma radicalização do pensamento gráfico e dos significados do trabalho. Porém, ao mesmo tempo, abre-se mais, tangenciando a desintegração, reconstruindo-se em configurações inesperadas.

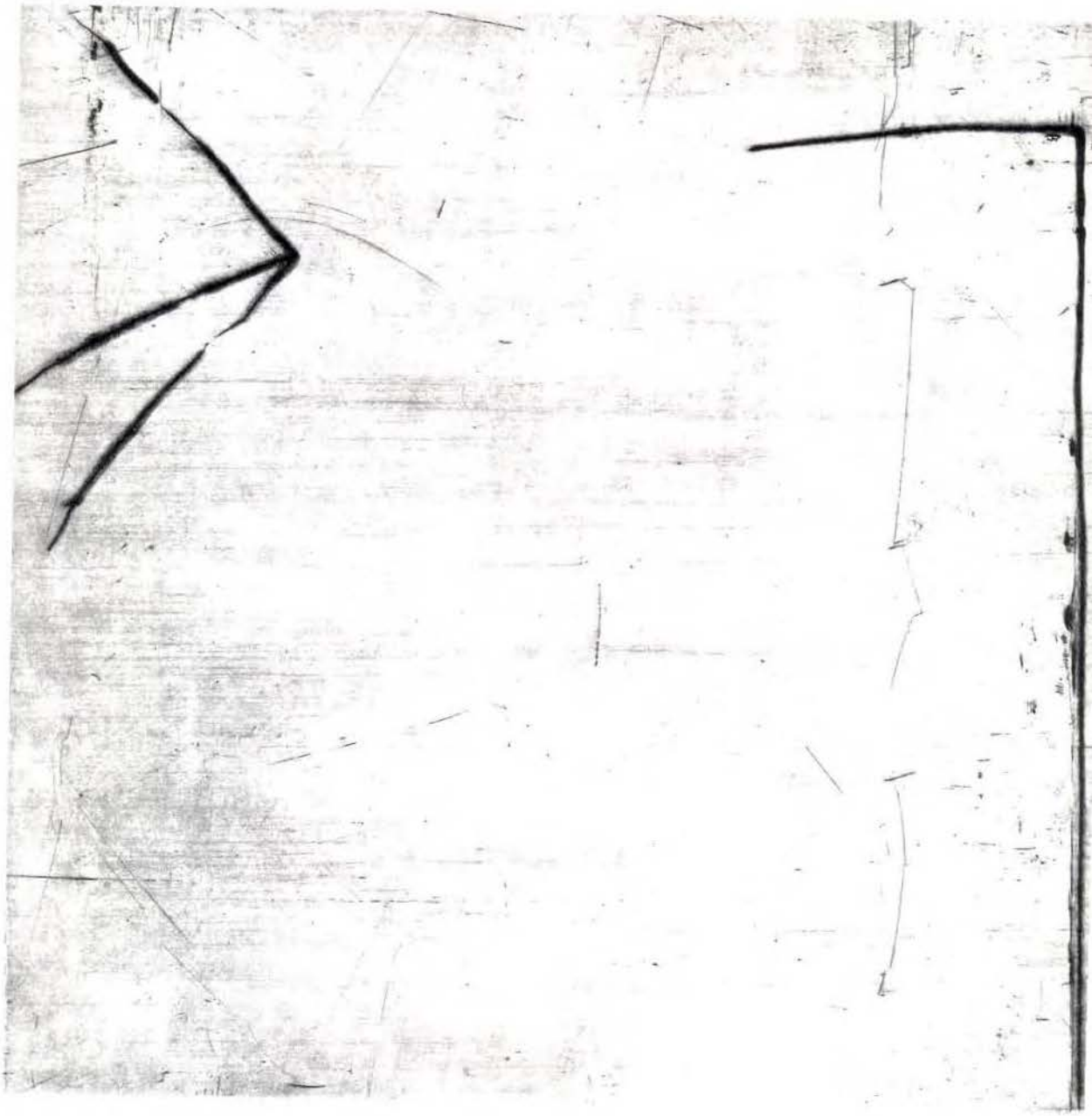
A circunferência que vinha trabalhando torna-se uma presença ainda mais distante: não é mais sua forma total que determina a estrutura das imagens, mas apenas segmentos com um mesmo raio. Os riscos acidentais existentes nas matrizes passam a ter importância maior, como um valor gráfico mais presente. Para destacar adequadamente esses sinais, frequentemente levíssimos, o tamanho das imagens diminui. O ponto em que a força visual dessas linhas deixa de ser uma presença ativa, em virtude do aumento da superfície, não pode ser ultrapassado. A concepção de cada imagem deve englobar também estes acidentes, sabendo usá-los como elementos construtivos.



Um próton e um anti-próton colidem sob alta energia, produzindo um par de outros quarks livres

"There is a story by the Danish writer Poul Martin Möller which, it so happened, was required reading for every member of and visitor to the Institute of Theoretical Physics in Copenhagen. In the story, the hero describes what seems to him to be the paradox of thinking. In thinking we cannot control our thoughts. They just happen to us. We are a spectator. Yet we *are* the thinker. The spectator is also actor. Similarly, in quantum theory the observer and the observed become one. There is no dividing line between them. Like a blind man finding his way around a room with his stick, the stick is part of the man but also part of the room and there is no dividing line between man and room.

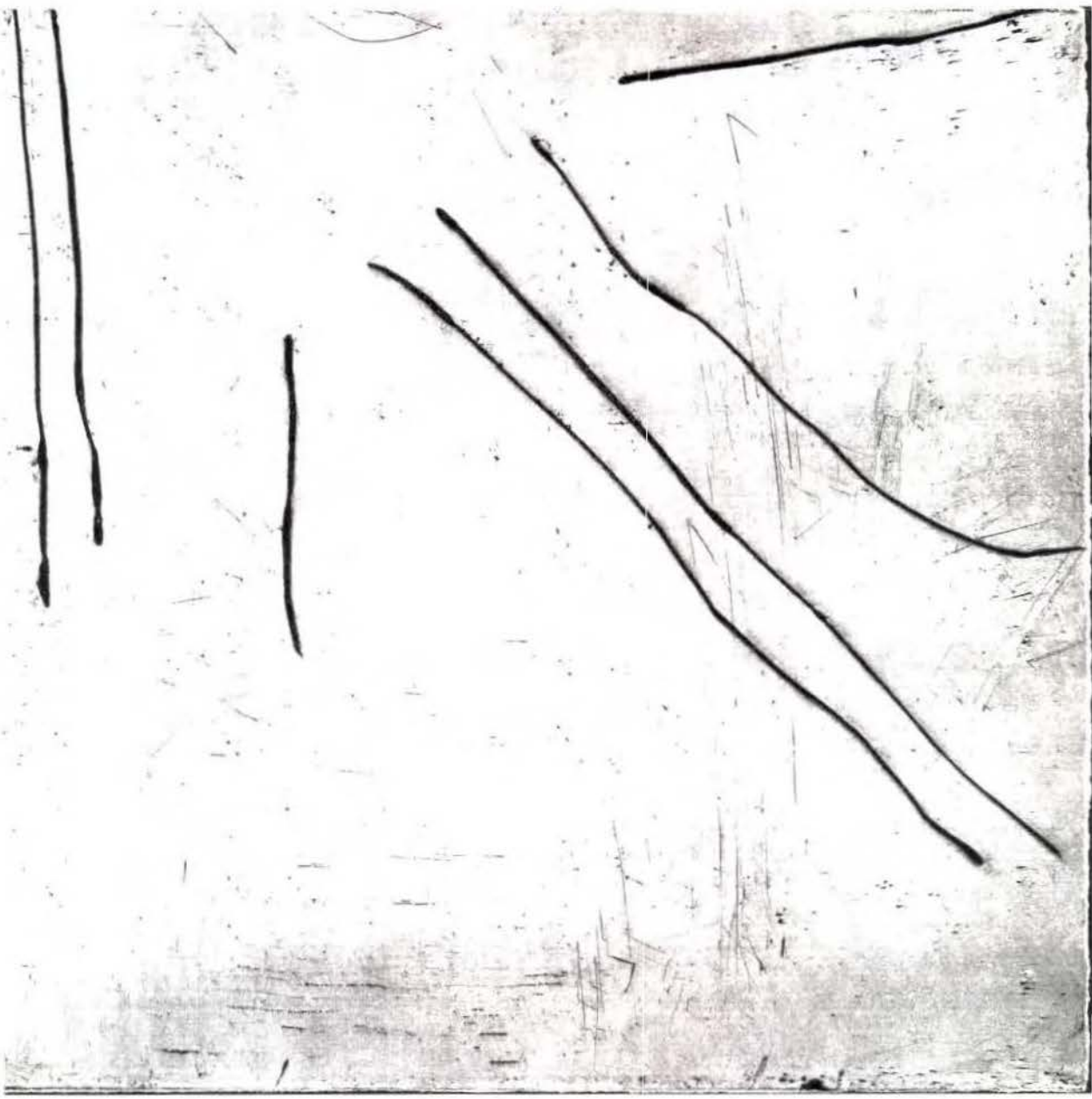
So the quantum postulate, the fact of the finite quantum of action, implies that the quantum system and the measuring apparatus do not, in Bohr's words, have "an independent reality". It is not, or presumably not, that the quantum world does not exist. But it does not have an *independent* existence in the following sense. Quantum theory deals with wholes, phenomena. The dynamical variables of position and momentum and energy, which in classical physics are properties of the microphysical system, are to be thought of in quantum mechanics as properties of the whole phenomenon".(9)



19-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

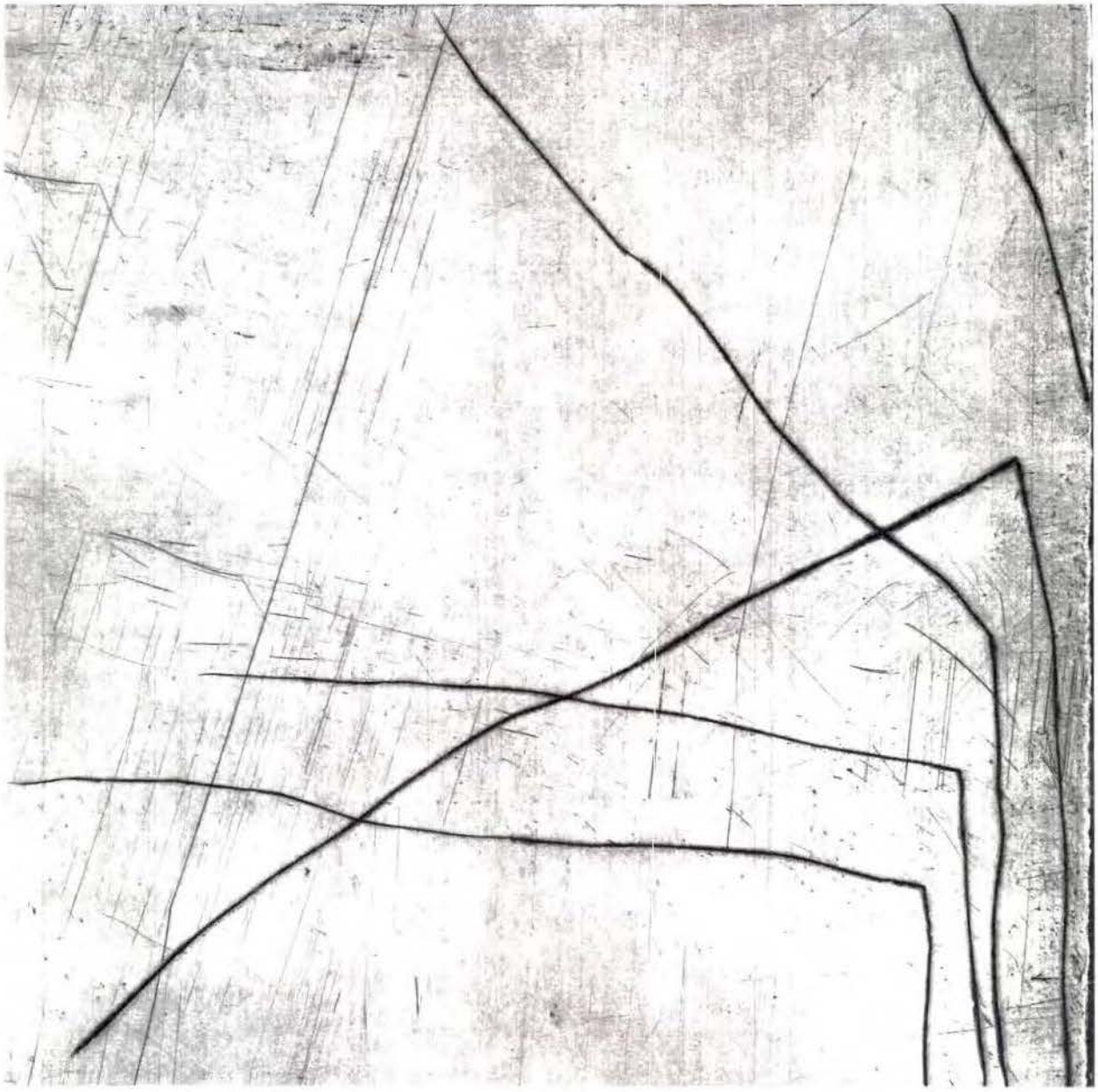
As matrizes registram visualmente os processos de sua formação. A textura da madeira, a disposição das fibras, mostram o crescimento da árvore, sua idade, as relações com o meio ambiente, eventuais acidentes. Na aparência de uma chapa de metal, somam-se processos geológicos com industriais. As diferentes características de peso, dureza, condutibilidade, corresponde uma visualidade singular. A atitude mais imediata é neutralizá-la antes da gravação, que é então executada sobre uma superfície imaculada. Eliminam-se assim possíveis interferências negativas sobre a imagem.

Pode-se também aceitar a matriz bruta como um estado inicial ativo, um valor gráfico já existente, e construir a imagem equilibrando sua ação com a qualidade do papel, a intensidade da tinta, a maneira mais adequada de gravar e imprimir. O uso da matriz bruta é um refinamento que deve ser pensado para cada imagem. Parte-se de um dado que escapa ao nosso controle, tentando uma colaboração com a matéria que um projeto não circunscreve totalmente.



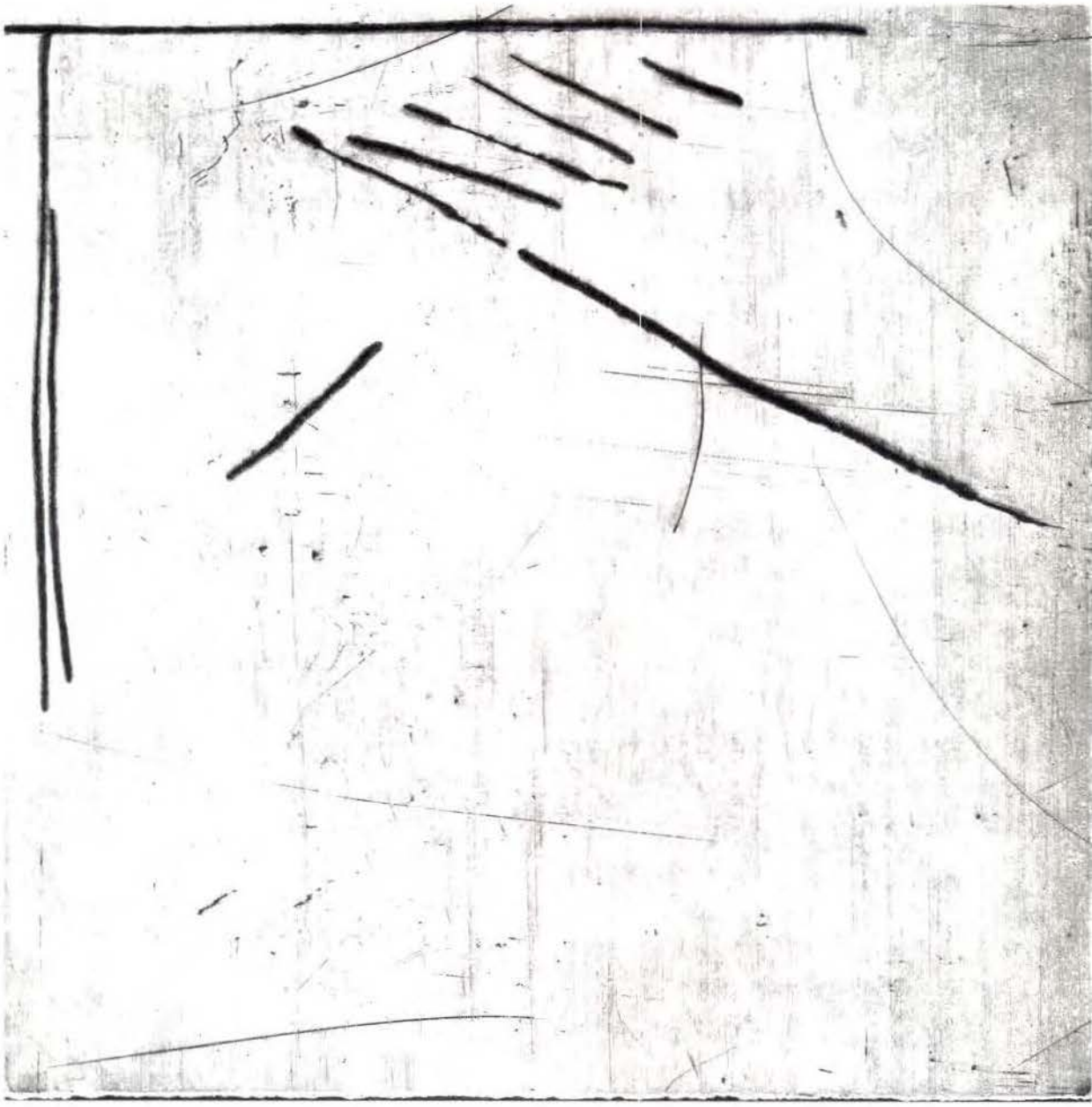
20-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

Uma matriz não é uma superfície inerte, neutra. Participa dialéticamente, com suas características físicas, da gestação da imagem. Uma chapa de cobre recebe e registra inúmeros golpes antes de colaborar com o artista. Tem uma fisionomia que jamais será repetida. Chegamos a conhecer essas linhas tão bem quanto as que gravamos. Essa área de metal já nos chega com uma dignidade existencial, uma memória da matéria gravada segundo o desenho do acaso. Pareceu-me justo respeitá-la.



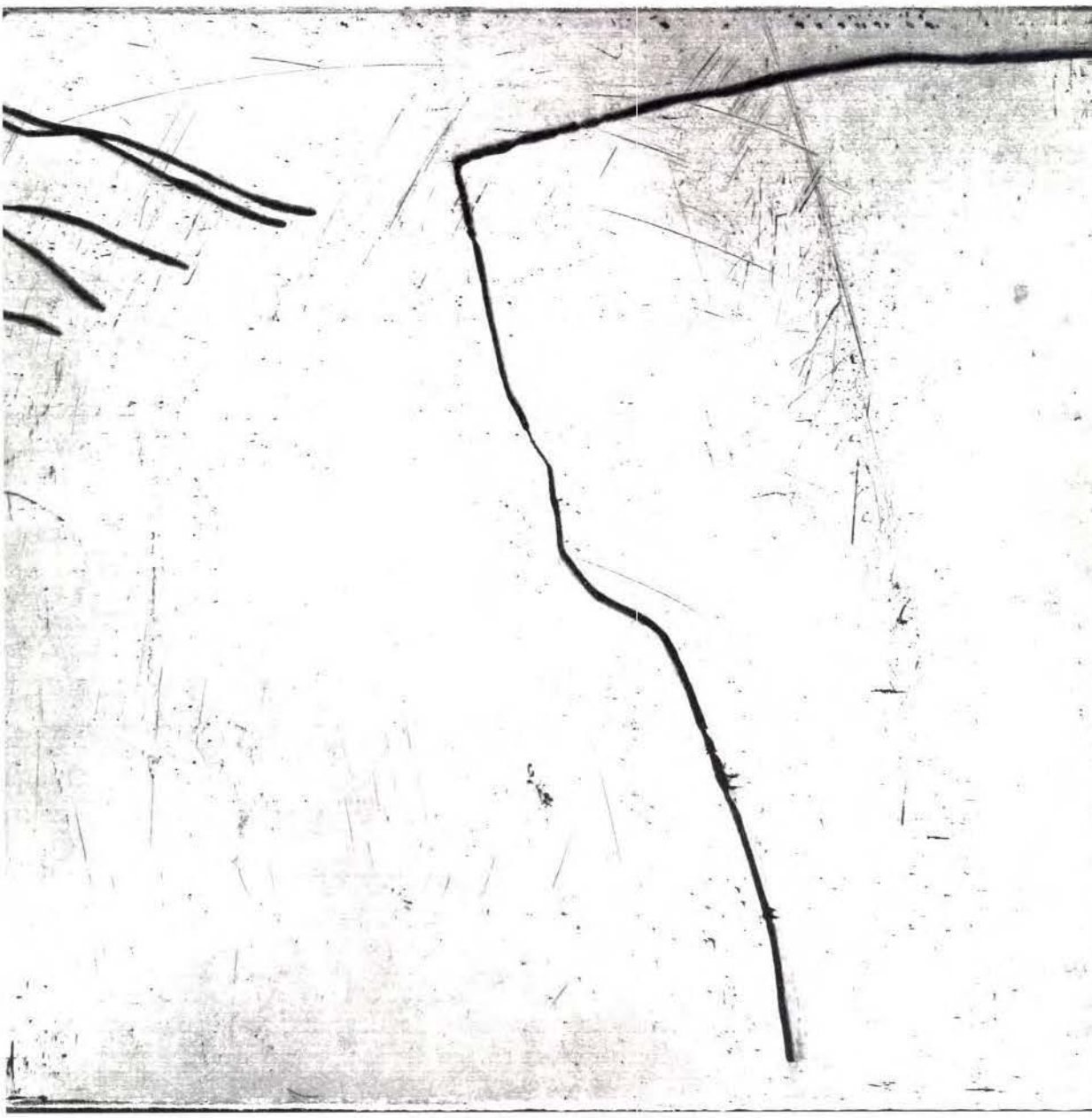
21-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

O gravador trabalha sobre o que ainda não é. A resposta visual às suas ações sobre a matéria não é imediata. Só a impressão da cópia mostra o resultado do trabalho. Em muitos casos, uma avaliação imediata só é possível pelo tato. Trabalha-se com uma intuição educada a prever resultados; a relação com o construir-se da imagem é totalmente diferente da mudança incessante vivenciada pelo pintor na fluidez do seu operar. Na gravura, os gestos são definitivos, os materiais tem limites de resistência que podem ditar a ordem das ações e a direção dos movimentos. Durante o trabalho, a imagem ainda não surgiu, existe como probabilidade. No ato da impressão, surpreende, ao revelar-se completamente.



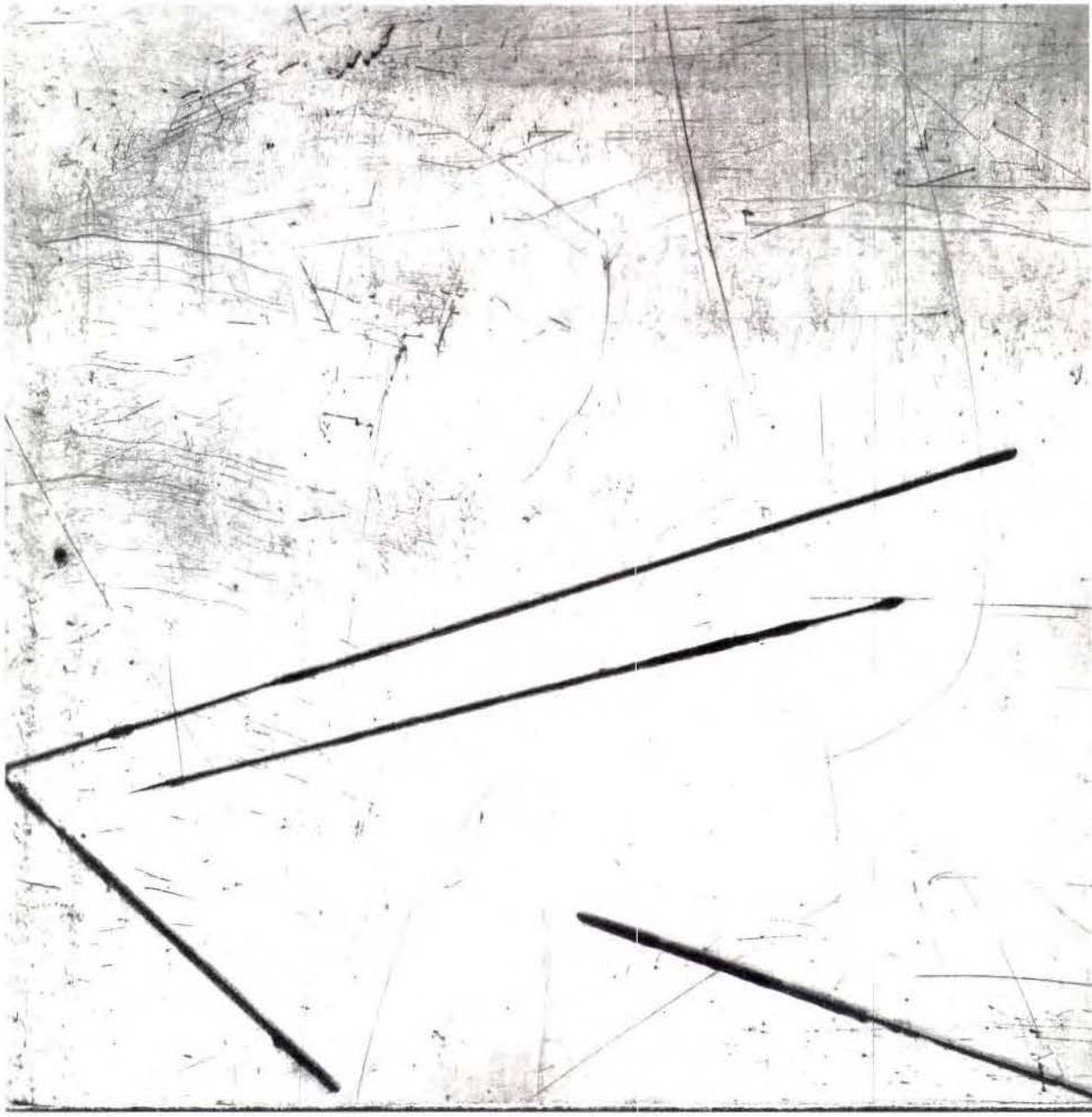
22-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

Se podem existir poéticas independentes dos meios técnicos, para outros ele é absolutamente ontológico. O ato gráfico essencial é o corte produzido sobre uma superfície dura por um agente agressivo, ferramenta afiada ou ácido. Os instrumentos de gravura são quase armas, e literalmente ferem a matéria. A gravação resultante está carregada de um anseio de permanência, opõe-se ao desgaste, tem um compromisso com a autenticidade. É fácil notar que as inscrições humanas tendem a ser gravadas, ainda hoje, quando o intuito é se opor ao tempo e às falsificações: lápides, selos, notas bancárias, o número do chassi do carro, as plaquinhas patrimoniais desta Universidade. Onde a tinta desapareceria facilmente, a gravação permanece. Este aspecto é inseparável do ato de gravar, e complementa seu significado: o apagamento exige esforço. O gesto gravado compromete, o arrependimento é problemático. Cicatriz.



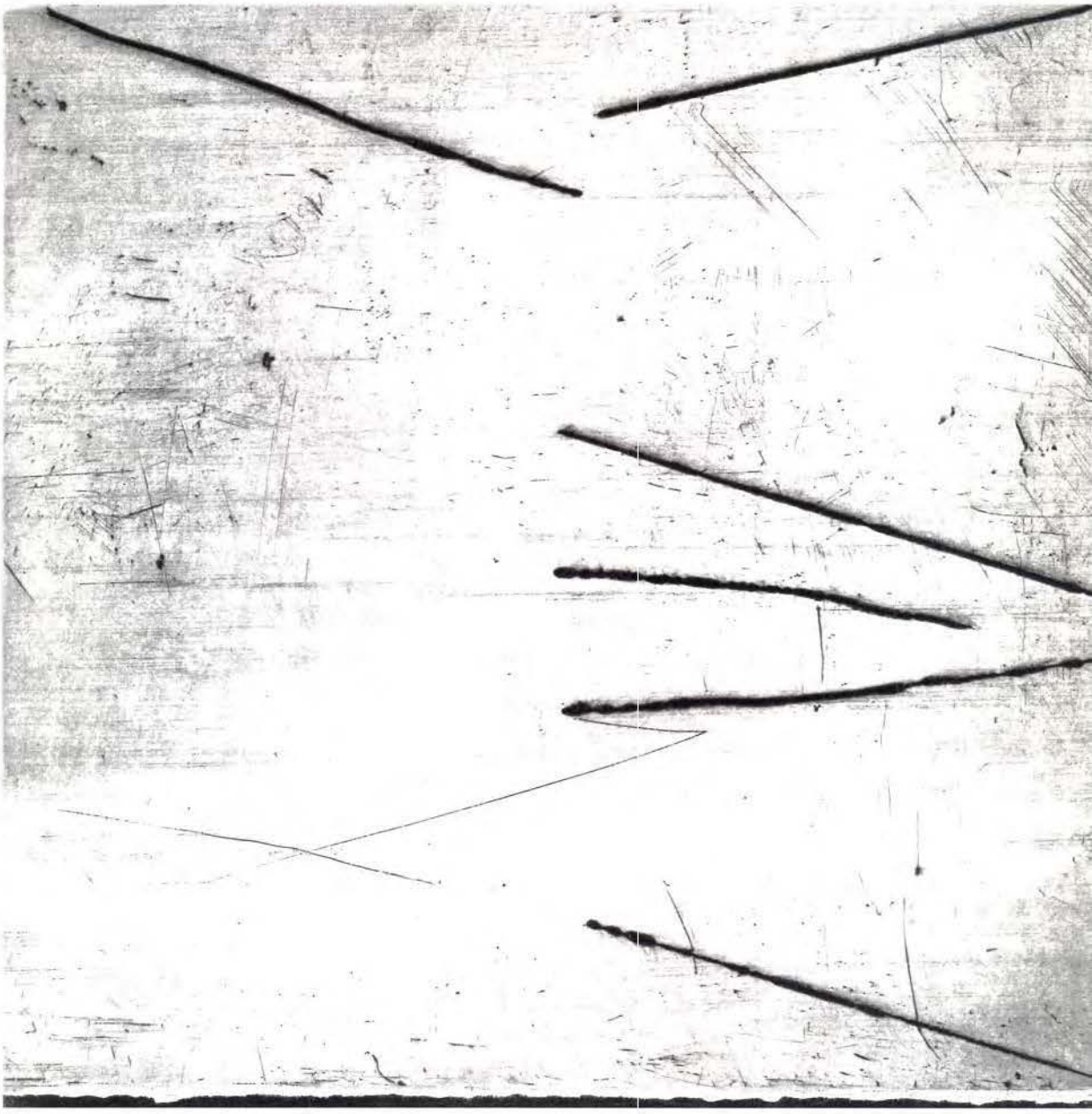
23-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

No processo gráfico defrontamo-nos constantemente com a matéria e suas leis. Sempre que não as compreendemos, a visualidade que é sua consequência não se articula plenamente. A solução é refazer. A gravura não alimenta ilusões, nega a aparente realização, a auto-indulgência. Apesar de multiplicável, é um anti-simulacro. Esse fazer é, também, uma ética.



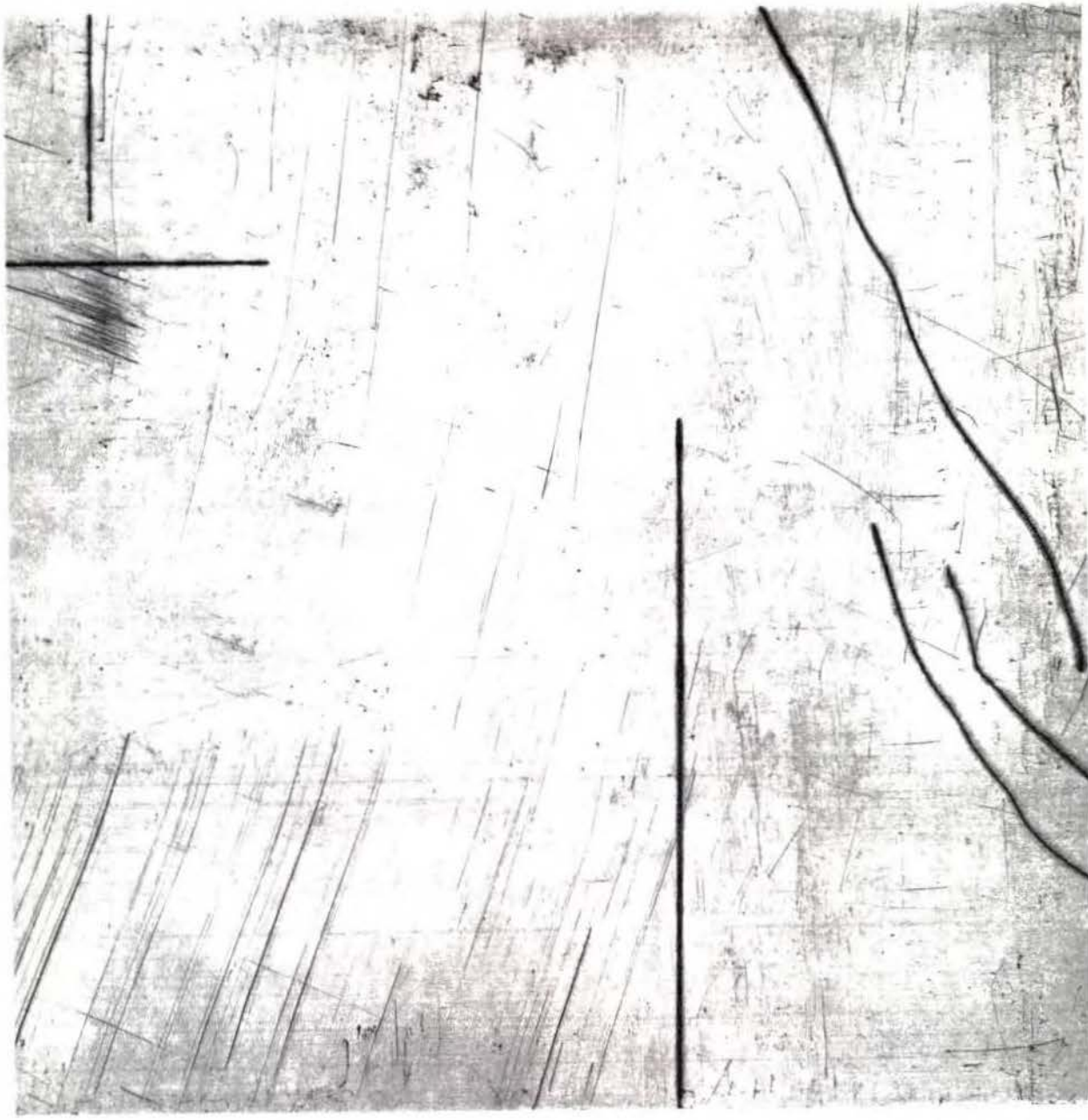
24-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

A linha que se grava ainda não existe visualmente. A matriz é uma possibilidade, onde se escreve às avessas. É uma espécie de espelho, que já antes do ato da gravação, inverte o curso do pensamento. É onde a gravura realmente se define; no trabalho sobre um objeto simultaneamente virtual e concreto, guiado por uma primeira matriz, mental.



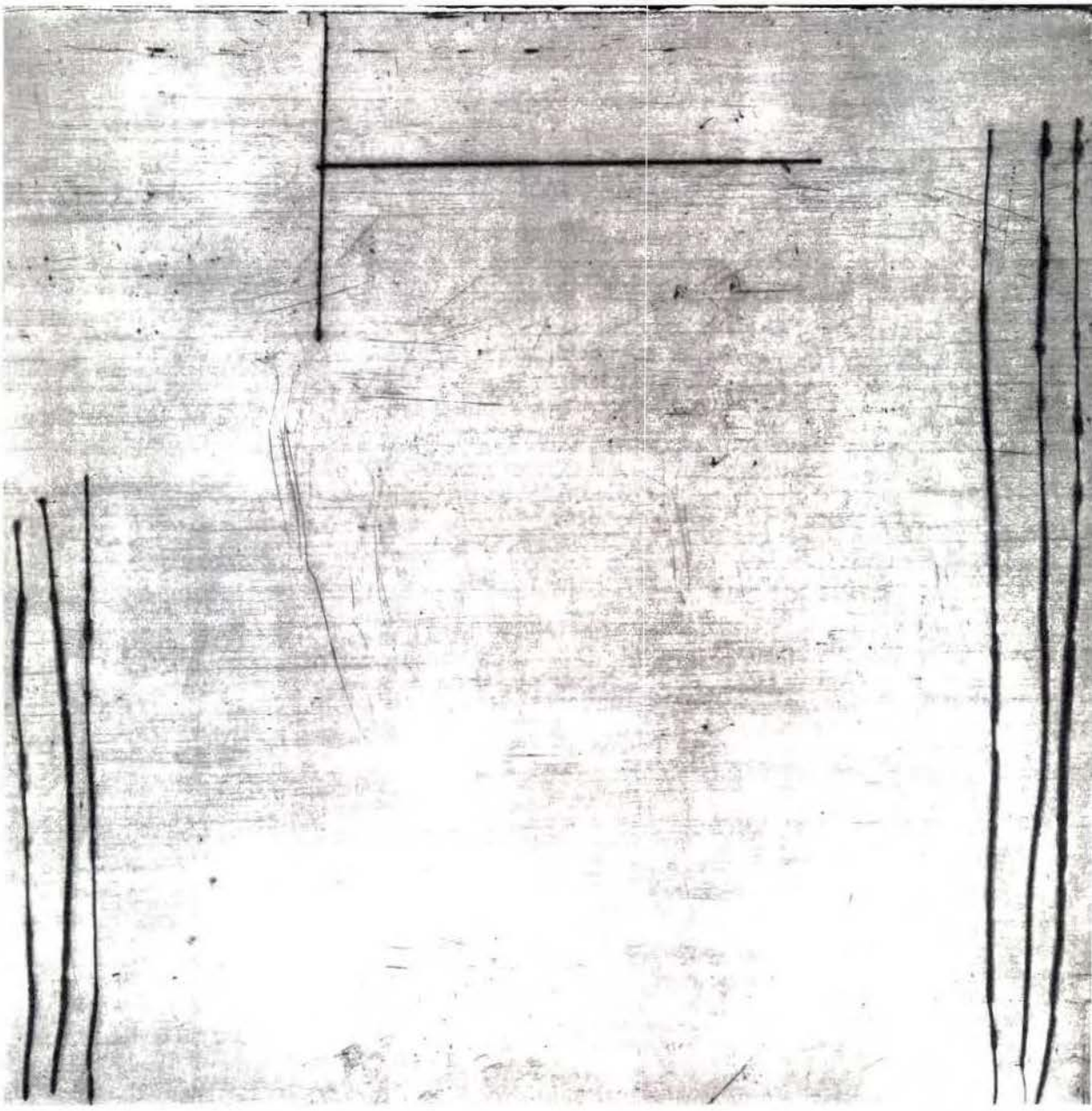
25-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

Intenção, cultura, motivações inconscientes, projetos, meios técnicos, emoções, controle, acaso, história, informação, sensibilidade, economia, tempo, fundem-se na materialização da forma artística. Acontecimento único, alterável qualitativamente pela mudança de apenas um elemento. É como órgão desta rede que a gravura deve ser enfocada, sem ser reduzida apenas a produto final. Na ação gráfica, as estruturas mentais e materiais entram em sintonia, repercutindo por todas as ligações. Para ter o ponto de vista adequado a uma reflexão mais profunda, deve-se, mais que estar, ser no processo, inevitavelmente alterando-o. É dessa perspectiva que a prática da gravura pode gerar seus significados mais densos. É também seu maior desafio.



26-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

Os raios de luz que o olhar recebe não são apenas aqueles retilíneos, analizados como fenômenos óticos. Os olhos são órgãos exteriores de uma sensação global que abrange a mente, o corpo e sua sintonia com o mundo. Ver não é um fenômeno apenas retiniano, mas já pensar. O olhar está simultaneamente voltado para dentro e para fora, tanto recebe como projeta, revela e se revela. Fixando o concreto, vê-se também uma lembrança, um desejo, um pensamento. A complexidade supera a já paradoxal natureza corpuscular e ondulatória da luz analizável. Aqui, há também um feixe que não seria registrado por nenhum aparelho, nem decomposto por um prisma: mas marca, tornando-se signo. Seu tempo é passado, presente e futuro, sua trajetória não só reta e mensurável. Na única construção possível, confluem o espaço recordado, o espaço vivenciado, o espaço desejado.



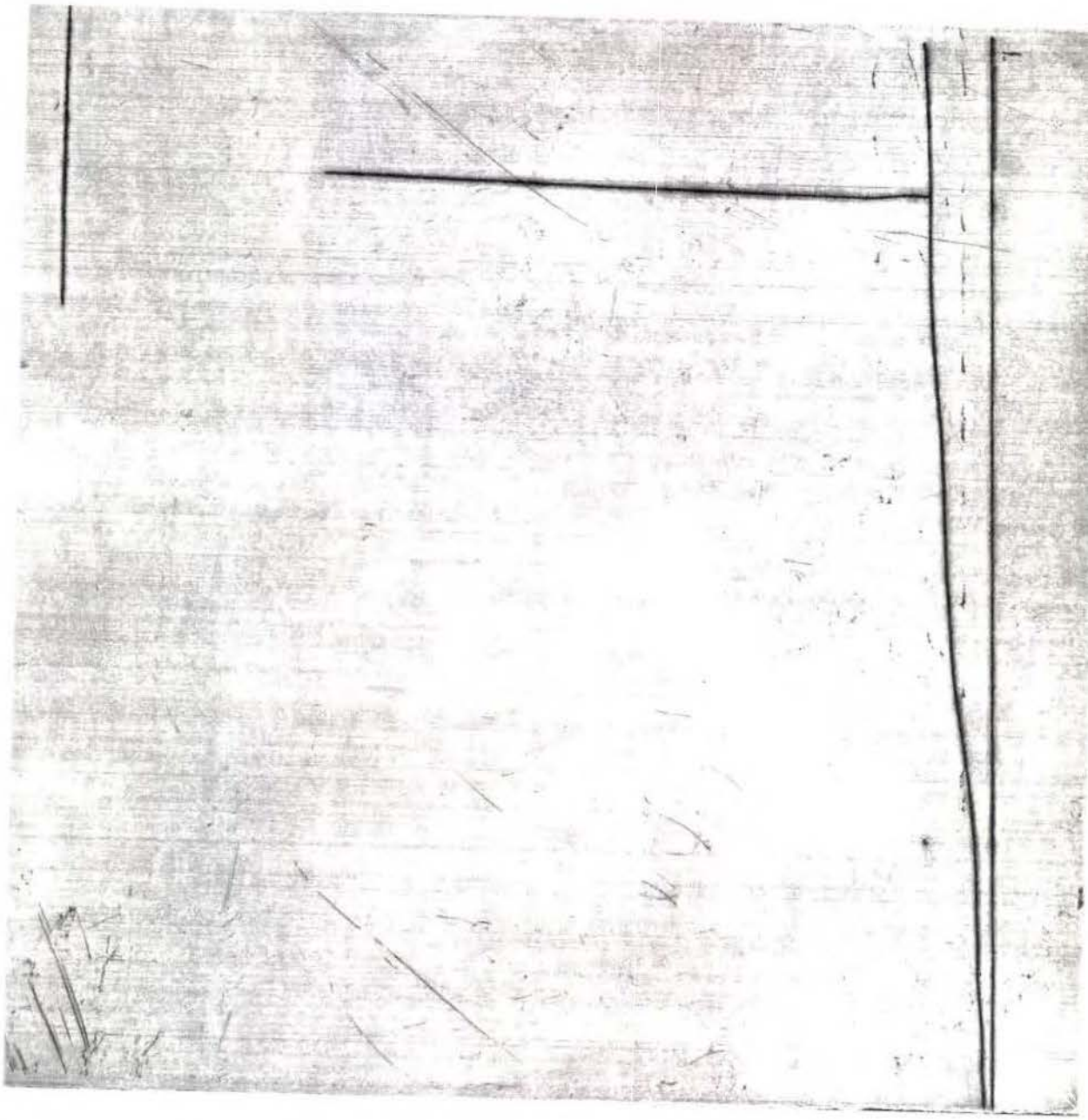
27-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

"No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetiva. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.

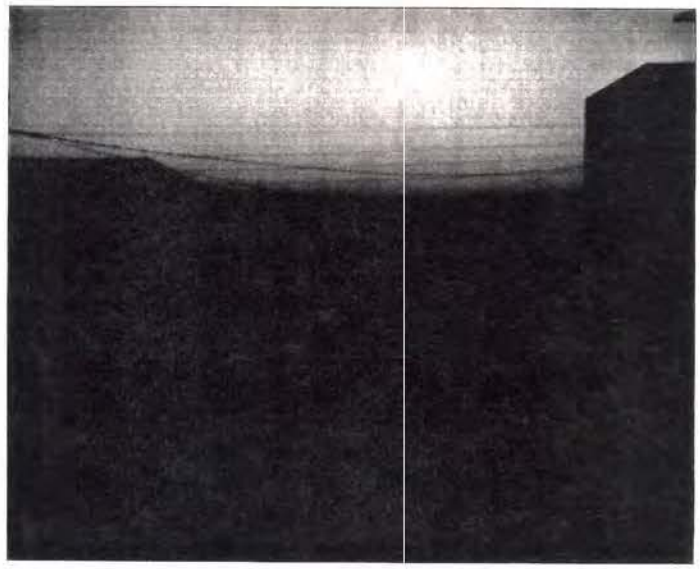
O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.

Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente sua intenção: esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte.

Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente". (10)



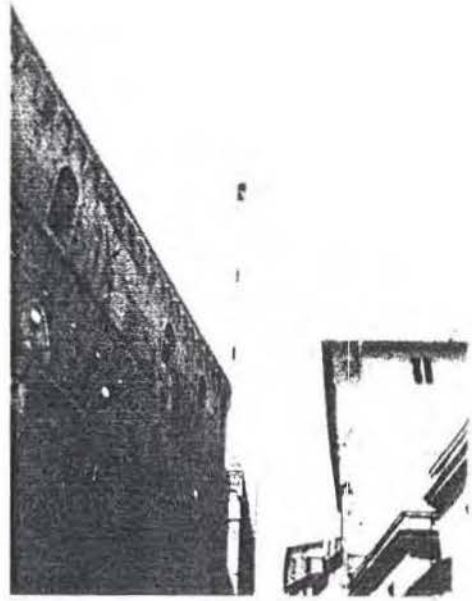
28-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992



Paisagem da janela
Polaroid, 1993

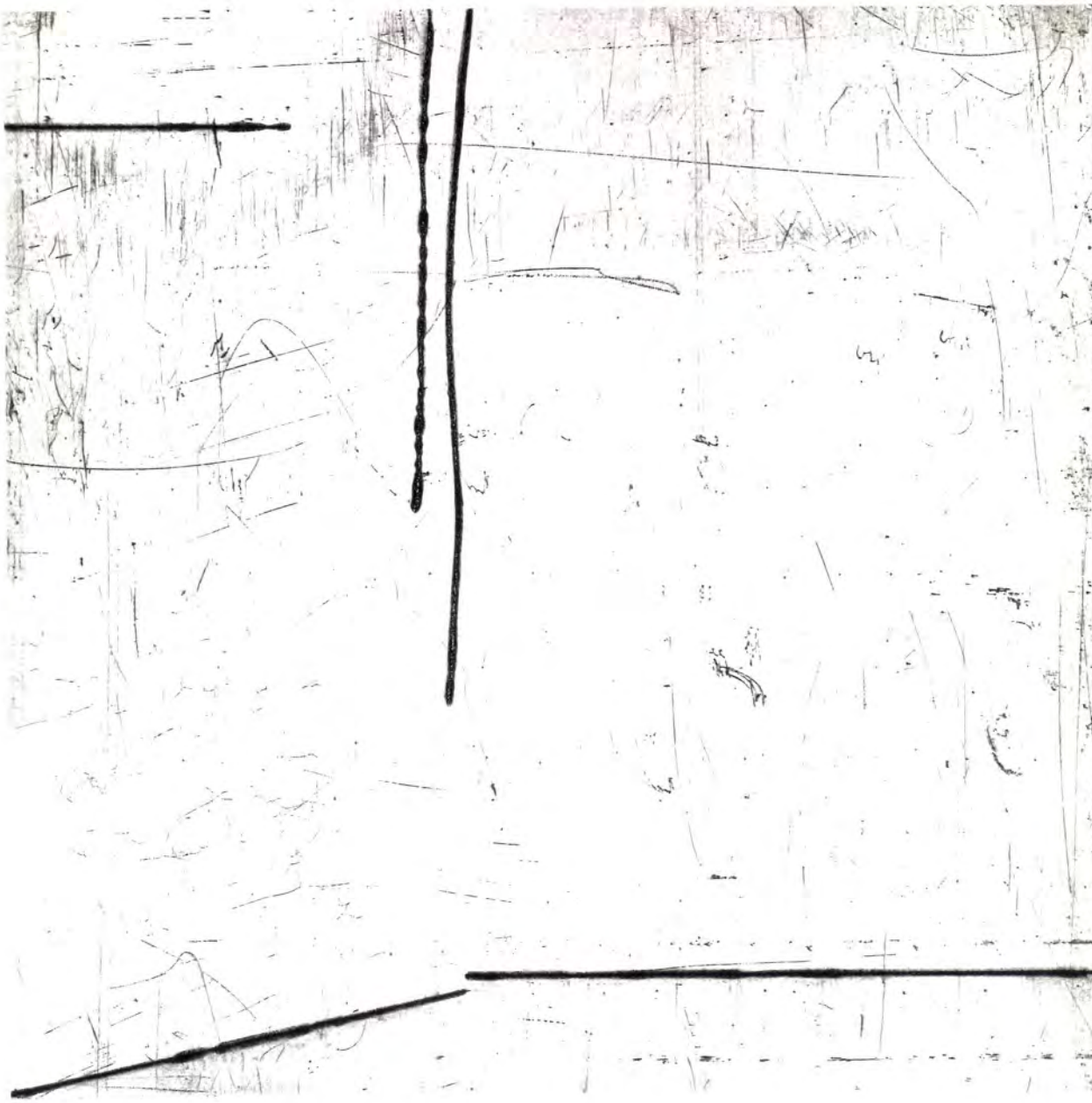
"I think one has to work with everything and accept the kind of statement which results as unavoidable, or as a helpless situation. I think that most art which begins to make a statement fails to make a statement because the methods used are too schematic or too artificial. I think that one wants from painting a sense of life. The final suggestion, the final statement, has to be not a deliberate statement but a helpless statement. It has to be what you can't avoid saying, not what you set out to say"(11)

29-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992



"Todos trazemos em nós, sem nos darmos conta, o sentido do espaço da cidade onde vivemos: suas amplitudes, suas distâncias, seus percursos, seu ar, sua luz, sua cor, as coisas que a preenchem. É uma imagem indefinida, incolor, fragmentária - quantas vezes um aspecto de nossa cidade, que vimos infinitas vezes, aparece-nos como se o víssemos pela primeira vez? Pouco importa que esse imprevisto redespertar de nossa apagada noção derive de um efeito de luz ou de uma disposição de ânimo específica de nossa parte: o inegável é que a sensação visual atinge aquele obscuro traçado, e o que se poderia chamar nossa cidade inconsciente torna-se algo extraordinariamente vivo". (12)

APÊNDICE



30-Sem título
Ponta-seca
30cm X 30cm
1992

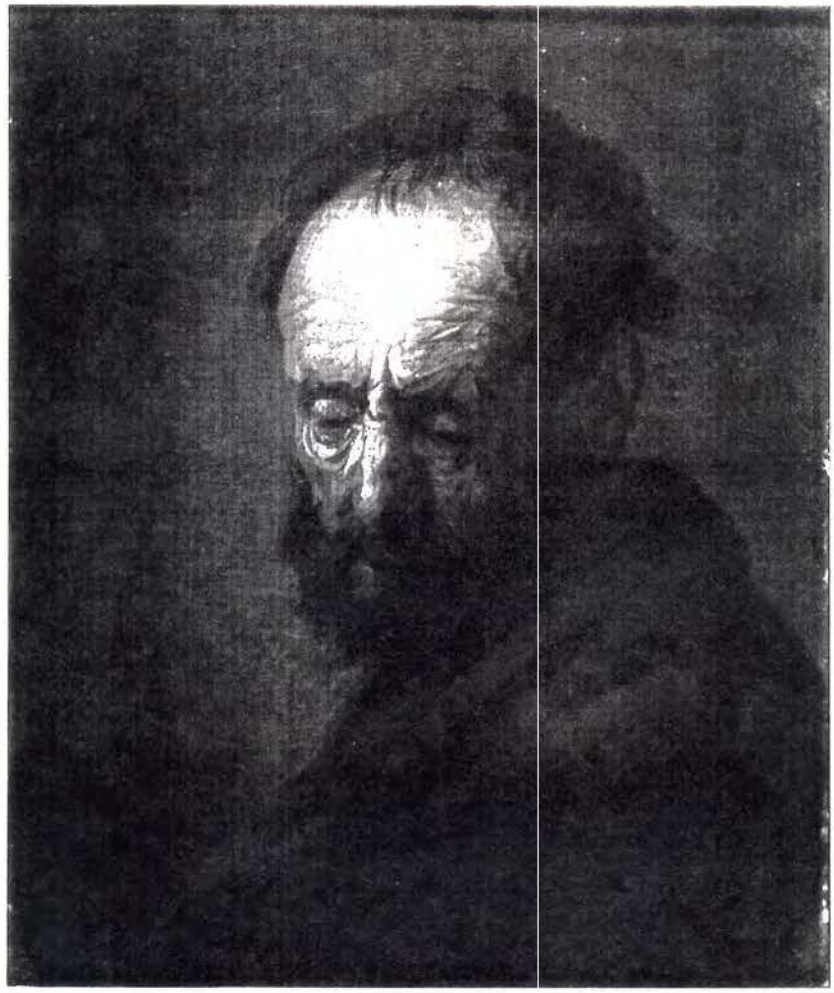
Este apêndice procura explicitar mais a questão da linguagem gráfica, como uma diferença necessariamente gerada pela associação do pensamento com uma materialidade específica. Tal preocupação acompanhou todo o desenvolvimento do trabalho, apesar das mudanças. Selecionei estas imagens entre artistas fundamentais não só para a gravura mas também para a pintura, com a única exceção de Piranesi. Nessas poéticas, a atividade gráfica tem o mesmo peso que a pictórica. Tentei escolher imagens próximas, realizadas em gravura e num outro meio, e, quando possível, a mesma imagem. Deve-se levar em conta que o meio de reprodução aqui usado também tem características distintas, e amortece, portanto, as diferenças entre os originais.

Albrecht Dürer
Auto-retrato
52cm X 41cm
1498
Museu do Prado, Madrid

Albrecht Dürer
Frederico o Sábio, grão-eleitor de Saxe
Buril
19cm X 12,5cm
1524

Albrecht Dürer
Retrato de Eobanus Hesse
12,5cm X 9,5 cm
Xilogravura
1526

t 2797



Rembrandt Harmensz Van Rijn
Cabeça de Homem
Oleo sobre madeira
16cm X 13cm
1628
Ashmolean Museum, Oxford

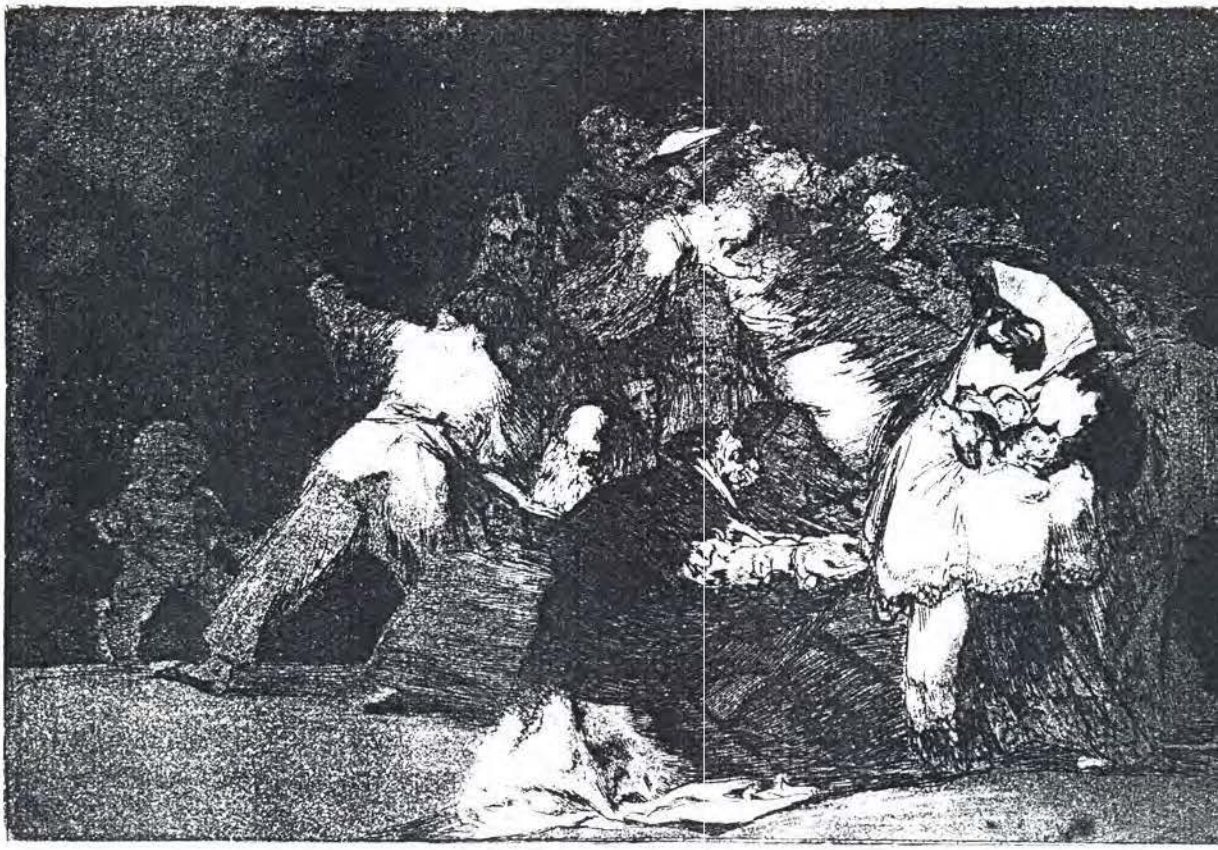
Rembrandt Harmensz Van Rijn
Retrato Póstumo de Jan Cornelisz Sylvius
Desenho
28,4 X 19,4cm
1646
British Museum, Londres

Rembrandt Harmensz Van Rijn
Retrato Póstumo de Jan Cornelisz Sylvius
Agua-forte e buril
27,8cm X 18,8cm
1646

Giovanni Battista Piranesi
Estudo para Carceri, nº. VIII
Desenho
Kunsthalle, Hamburgo

Giovanni Battista Piranesi
Carceri, nº VIII, 2º estado
Agua-forte
40cm X 53cm
1761

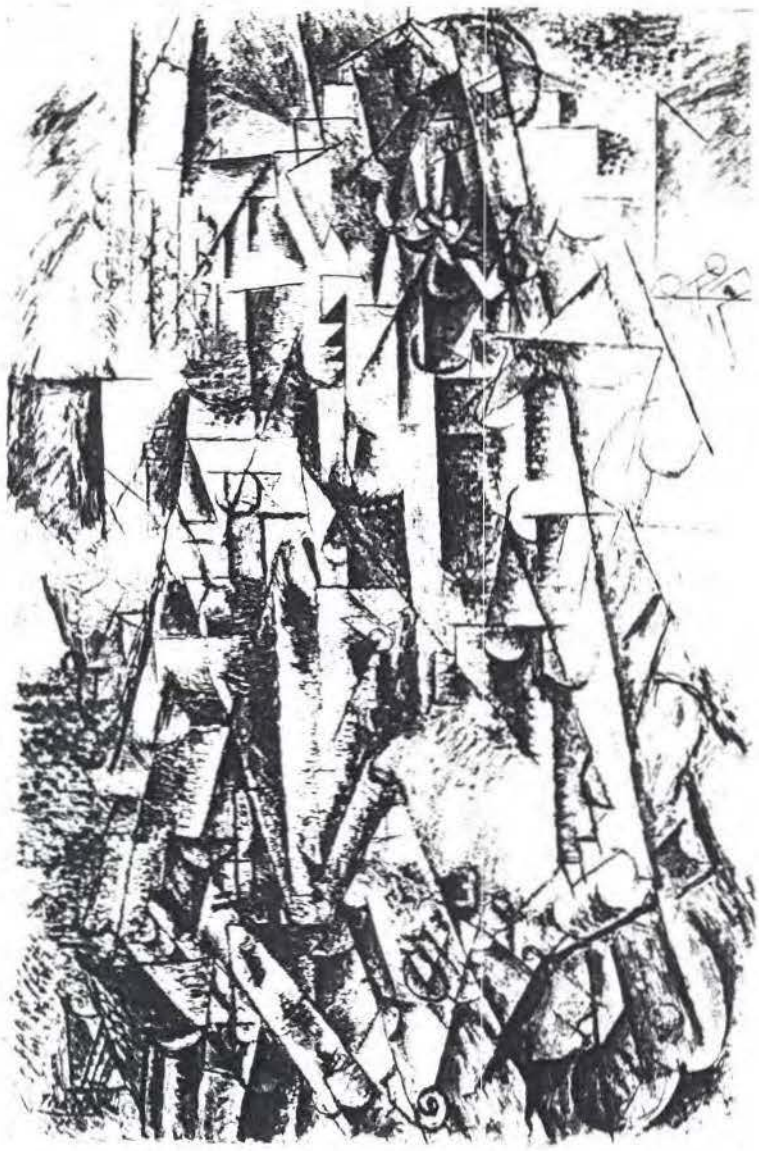
Francisco Goya
O Sábado das Bruxas
Museu do Prado, Madrid
1819/1820
Oleo sobre parede, posteriormente montado sobre tela



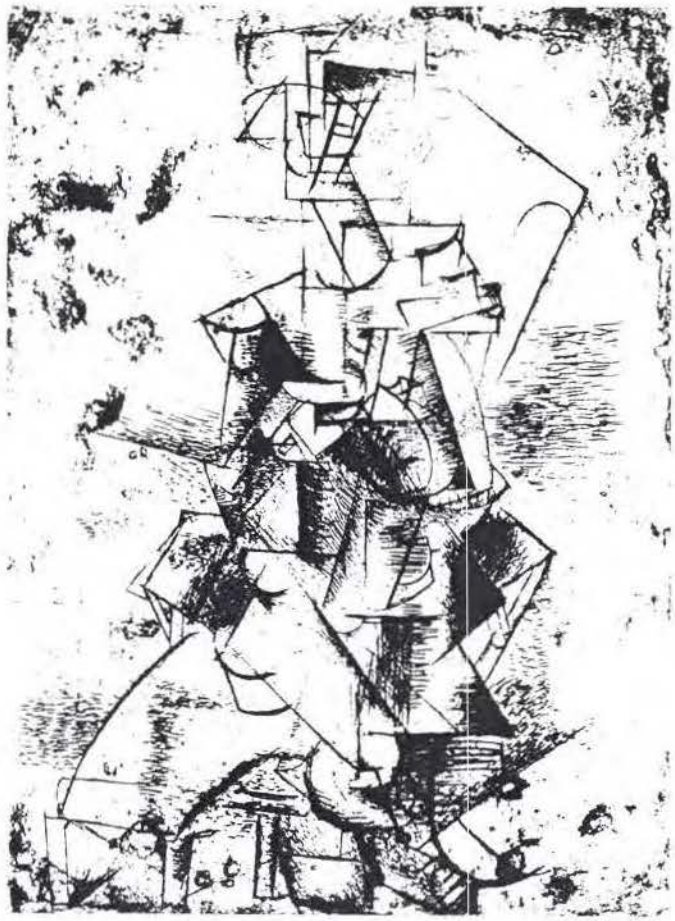
Francisco Goya
Disparate Geral, prancha no. 9 de "Os Disparates"
Agua-forte, água-tinta
21,5cm X 32,5cm
1864

Edvard Munch
Puberdade
Oleo sobre tela
150cm X 110cm
1894
Galeria Nacional, Oslo

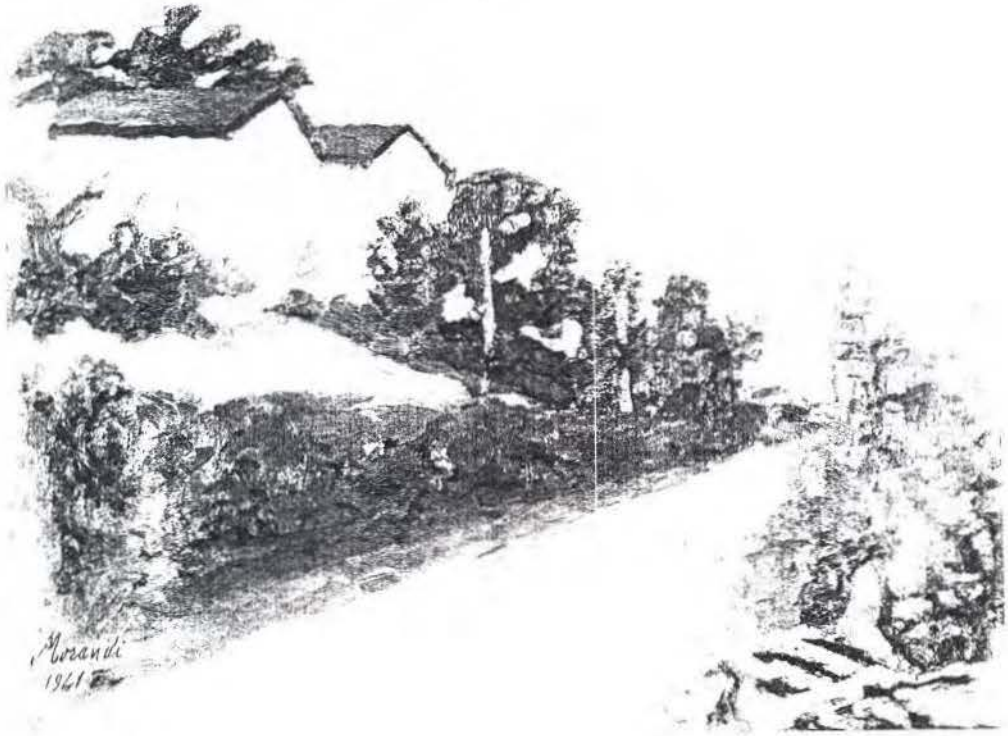
Edvard Munch
A Noite (ou Puberdade)
Agua-forte
18,6 X 14,9cm
1902



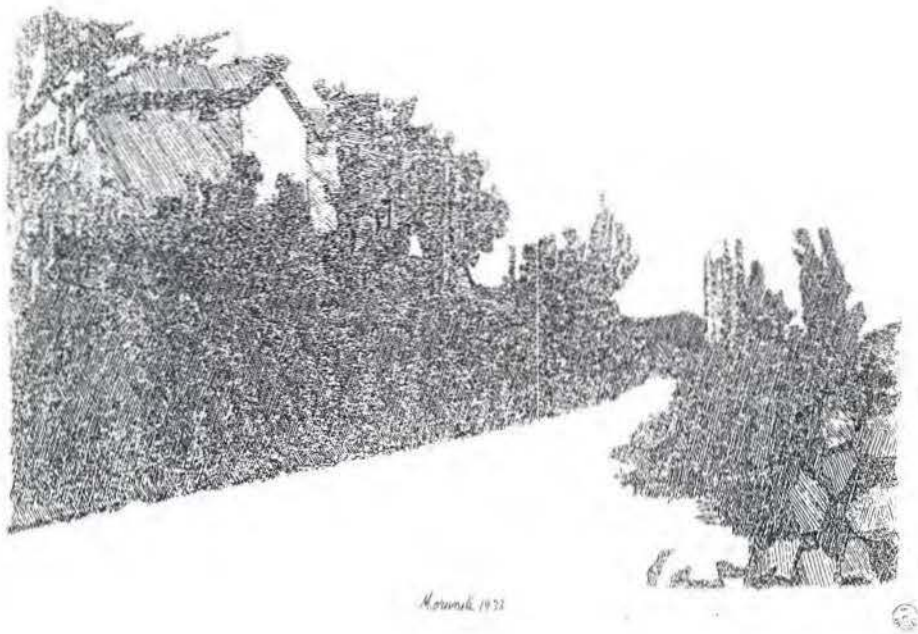
Pablo Picasso
O Poeta
Oleo sobre tela
130cm X 89cm
1911
Coleção Peggy Guggenheim, Veneza.



Pablo Picasso
Prancha no. 3 de Saint Matorel, de Max Jacob
Ponta-seca
26,7cm X 22,2cm
1911

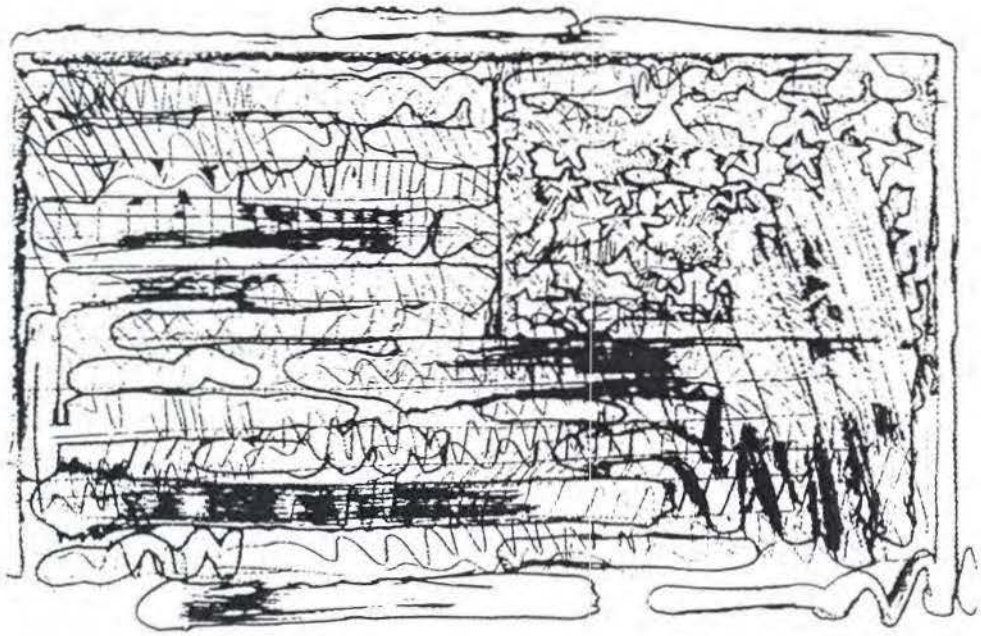


Giorgio Morandi
A Estrada Branca
Oleo sobre tela
1941

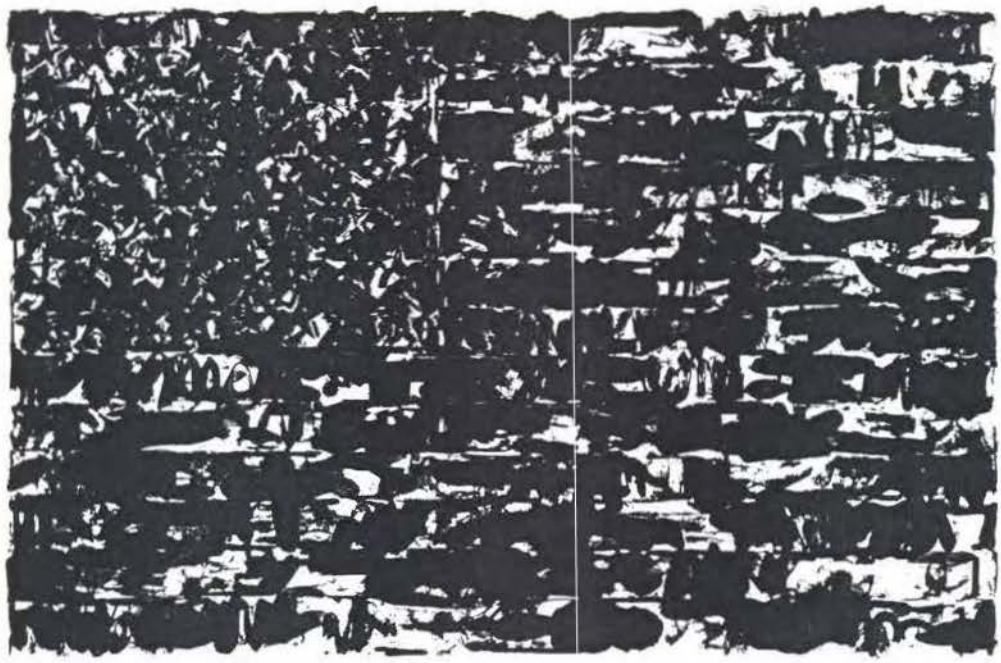


Giorgio Morandi
A Estrada Branca
Agua-forte
20cm X 30cm
1933

Jasper Johns
Bandeira sobre Branco com colagem
Encáustica e colagem sobre tela
55cm X 48cm
1955
Coleção do artista



Jasper Johns
Bandeira do portfólio First Etchings, Second State
Agua-forte e roleta
65,7cm X 50cm
1969



Jasper Johns
Bandeira
Litografia
56,5cm X 76,2cm
1960

NOTAS

1. Peter Gibbins, Particles and Paradoxes (Cambridge University Press, New York, 1987) págs. 2/3

2. Maurice Merleau-Ponty, O Olho e o Espírito (in Os Pensadores, S.Paulo, Abril, 1975) pág. 300

3. Newton C.A. da Costa, Lógica Indutiva e Probabilidade (S.Paulo, Hucitec/EDUSP, 1993), pág. 22

4. Paul Valéry, Degas Danse Dessin (Paris, Gallimard, 1938), págs. 54/55

5. Giulio Carlo Argan, Arte Moderna (S.Paulo, Companhia das Letras, 1992) págs. 90/91

6. Italo Calvino, Seis propostas para o Próximo Milênio (São Paulo, Companhia das Letras, 1990), pág.58

7. Giulio Carlo Argan, Arte Moderna (S.Paulo, Companhia das Letras, 1992) págs. 447/450

8. Philippe Dubois, El Acto Fotográfico (Barcelona, Paidós, 1986), pág. 54

9. Peter Gibbins, op. cit., pág. 55

10. Marcel Duchamp, O Ato Criador, in Gregory Battcock, A Nova Arte (S.Paulo, Perspectiva 1986, 2a. ed.), pág. 73

11. Jasper Johns, in Riva Castleman, Jasper Johns: A Print Retrospective (New York, The Museum of Modern Art, 1986), pág. 43

12. Giulio Carlo Argan, op. cit., pág. 431

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. ARTE MODERNA. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. S.Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHY in Petruck Peninah. The camera viewed, writings on Twentieth-Century Photography, Dutton, New York, 1979, vol. 2

ARMSTRONG, Elizabeth (org.) e outros. TYLER GRAPHICS. THE EXTENDED IMAGE. Walker Art Center, Minneapolis; Abbeville Publishers, New York, 1987.

AXSON, Richard H. with the assistance of FLOYD, Phylis. THE PRINTS OF ELLSWORTH KELLY. A CATALOGUE RAISONNÉ 1949-1985. Hudson Hills Press, New York. In Association With the America Federation of Arts, 1987

BACHELARD, Gaston. A POÉTICA DO ESPAÇO. in Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1978

BARTHES, Roland. A CAMARA CLARA: NOTA SOBRE A FOTOGRAFIA. Rio de Janeiro, N. Fronteira, 1984

BAZIN, André. THE ONTHOLOGY OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE. in Petruck Peninah R. The camera viewed, writings on Twentieth-Century Photography. New York, Dutton, 1979, vol. 2

BERSIER, Jean E. LA GRAVURE, LES PROCEDÉS L'HISTOIRE Paris, La Table Ronde, 1947

CASTLEMAN, Riva. PRINTS OF THE 20th CENTURY. Revised and enlarged edition. London, Thames and Hudson, 1988

_____. JASPER JOHNS: A PRINT RETROSPECTIVE. The Museum of Modern Art, New York, 1986

CALVINO, Italo. SEIS PROPOSTAS PARA O PROXIMO MILENIO. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Newton C.A. da. LOGICA INDUTIVA E PROBABILIDADE. São Paulo, Hucitec/EDUSP, 1993.

CORDARO, Michele (org.) MORANDI - L'OPERA GRAFICA: RISPONDENZE E VARIAZIONI. Milano, Electa, 1990.

DUCHAMP, Marcel. DUCHAMP DU SIGNE. Ecrits , Reunidos e Apresentados por Michel Sanouillet. Paris, Flammarion, 1975.

DUBOIS, Philippe. EL ACTO FOTOGRAFICO. De la Representación a la Recepción. Barcelona, Paidós, 1986.

EICHEMBERG, Fritz. THE ART OF THE PRINT. New York, Harry N. Abrahams, 1976

FELDMAN, Frayda, e SCHELLMANN, Jörg (editores). ANDY WARHOL PRINTS. A CATALOGUE RAISONNÉ. Ronald Feldman Fine Arts Inc., New York; Editions Schellmann, Munich/New York; Abbeville Press Publishers, New York, 1989

FINE, Ruth E. GEMINI G.E.L. ART AND COLLABORATION. National Gallery of Art, Washington; Abbeville Press, Publishers, New York, 1984.

GIBBINS, Peter. PARTICLES AND PARADOXES. THE LIMITS OF QUANTUM LOGIC. Cambridge University Press. New York, 1987.

GINESTET, Colette de, e POUILLON, Catherine. JACQUES VILLON. LES ESTAMPES ET LES ILLUSTRATIONS. Catalogue Raisonné. Arts el Métiers Graphiques, Paris, 1979.

GLEICK, James. CAOS. A CRIAÇAO DE UMA NOVA CIENCIA. Rio de Janeiro, Campus, 1990.

HAYTER, Stanley William. NEW WAYS OF GRAVURE. Revised Edition, New York, Watson-Guptill Publications, 1981.

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

HIND, Arthur M. A HISTORY OF ENGRAVING AND ETCHING. From the 15th Century to the year 1914. New York, Dover Publications Inc., 1963.

IVINS JR., W.M. IMAGEM IMPRESA Y CONOCIMIENTO. Analisis de la imagem prefotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O VISIVEL E O INVISIVEL. São Paulo, Perspectiva, 1987.

_____ O OLHO E O ESPIRITO. In "Os Pensadores", São Paulo, Abril, 1975.

_____ A DUVIDA DE CÉZANNE. In "Os Pensadores", São Paulo, Abril, 1975.

NOVAES, Adauto (org.). O OLHAR. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

POLKINGHORNE, J.C. O MUNDO DOS QUANTA. Publicações Europa-América, Portugal.

SONTAG, Susan. ENSAIOS SOBRE FOTOGRAFIA. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986.

SPARKS, Esther. UNIVERSAL LIMITED ART EDITIONS. A History and Catalogue: The first twenty-five years. New York, The Art Institute of Chicago and Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1989.

TYLER, Kenneth; ARMSTRONG, Elizabeth; GILMOUR, Pat. TYLER GRAPHICS: CATALOGUE RAISONNÉ, 1974-1985. Walker Art Center, Minneapolis; Abbeville Press Publishers, New York, 1987.

VALERY, Paul. DEGAS DANSE DESSIN. Paris, Gallimard, 1938.

_____. VARIEDADES. São Paulo, Iluminuras, 1991

WESTHEIM, Paul. EL GRABADO EN MADERA. Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1954

RESUMO

Este trabalho procura apresentar os processos mentais que acompanharam a materialização das gravuras. Eles só podem existir através da experiência deste fazer. Para maior clareza, resumo separadamente o desenvolvimento do trabalho plástico e das reflexões sobre a gravura; no entanto, elas formam um só corpo, são absolutamente indissociáveis.

A primeira imagem, formada pela justaposição de 25 gravuras, origina-se de trabalhos anteriores, ligados ao espaço urbano. No momento da sua elaboração, foi pensada como síntese e encerramento dessas buscas. Ela incorpora reflexões quanto à materialidade e linguagem da gravura, suas técnicas, e às possibilidades da gravura contemporânea no Brasil face à produção internacional. Estas preocupações mantém-se constantes durante todo o desenvolvimento do trabalho, apesar das mudanças, às vezes inesperadas, sofridas pelas imagens.

O segundo segmento agrupa imagens baseadas na forma circular. Aqui o trabalho evolui procurando transformar a perfeição do

círculo numa presença instável e distante; a forma abre-se gradativamente para o espaço, respeitando sempre o círculo como estrutura básica, indicada porém de maneira cada vez mais indireta. Este processo atinge limites de configuração, onde a forma circular se dissolve quase totalmente. A partir deste ponto começa o terceiro segmento, que usa arcos de círculo com o mesmo raio como estrutura, e procura acentuar a incorporação de linhas acidentais à gravação. Inesperadamente, as imagens voltam a criar alusões ao espaço urbano, voltando a dialogar com a primeira gravura deste trabalho e outras anteriores.

Em todo este processo, foi constante a presença de um projeto irrealizado, que deveria produzir imagens incompletáveis, pela permutação entre 64 gravuras. Das infinitas possibilidades, nenhuma chegaria a construir plenamente uma imagem definitiva. Considerada inviável, esta idéia acabou orientando o desenvolvimento do trabalho efetivamente realizado, tanto consciente como inconscientemente.Os textos que se intercalam às imagens abordam questões centrais da gravura, discutindo também aspectos essenciais ligados ao fazer, que só podem ser adequadamente enfocados através da experiência direta.

1. A gravura, apesar de evidentemente ligada aos questionamentos mais amplos da arte, também tem sua singularidade, consequência da integração do pensamento com materiais e técnicas distintas. A própria estrutura da imagem e seu significado dependem desta consciência gráfica.

2. A multiplicidade inerente à imagem gráfica deve ser pensada sempre numa perspectiva histórica. O desenvolvimento de outros meios de reprodução, com capacidade práticamente infinita, aproxima a gravura da obra única.

3. Portanto, a gravura é levada a se auto-examinar em profundidade. Essa indagação se incorpora ao fazer, contribuindo também para determinar a estrutura das imagens.

4. Analisada não apenas como imagem final, mas também em seus processos constitutivos, a ontologia da imagem gráfica torna-se mais aparente. Esse enfoque dificilmente poderá ser desenvolvido sem a experiência direta, em que fazer e reflexão sejam uma única atitude.

ABSTRACT

The aim of this work is to present the mental processes related to the making of prints and which can only exist through the experience of this making. Although thought and act constitute one single body, absolutely indissoluble, to greater clarity of the exposition I treat separately the developement of the graphic work and the mental processes connected to printing.

The first image, formed by the juxtaposition of 25 prints, has its origins in previous works, related to the urban space. At the time of its elaboration it was thought as a synthesis and culmination of these searches. It incorporates thoughts that concern the material and language of prints, its techniques and the possibilities of brazilian contemporary printing facing the international production. These concerns are constant throughout the developement of my work, although the changings that, sometimes unexpectedly, ocurred in the images.

The second segment groups images based on the circular form. Here the work evolves trying to transform the perfection of the circle into a distant and unstable presence; form

opens gradually to space, keeping the circle as the basic structure, but indicating it each time through more indirect ways. This process attains the limits of configuration, where the circular form almost dissolves itself completely. At this point starts the third segment, which employs arcs of circles with the same radius as structure, and tries to accentuate the incorporation of accidental lines to the etching. Unexpectedly, the images evoke again allusions to the urban space, re-enacting a dialogue with the first image shown in this work and with previous ones.

Throughout this process there was a recurrent presence of an unrrealized project that should have produced incompletable images, through the permutation of 64 prints. None, of its infinite possibilities, would ever build a entirely definitive image. Considered non viable, this very idea finally oriented - consciously as well unconsciously - the development of the work effectively realized. The written texts intercalated with the images deal with central questions of printing, discussing also essential aspects connected to its making, and that can only be properly focussed through direct experience.

1. Printing, though evidently connected to the most ample questionings of art, has its own singularity, consequence of the integration of thought with distinct materials and techniques. The image structure itself and its meaning depend on this graphic consciousness.

2. The multiplicity inerent to the graphic image has to be understood in a historical perspective. The development of other techniques of reproduction, with practically unlimited capacity, turn printing almost into a unique work.

3. Consequently, printing is obliged to question itself deeply. This questioning is incorporated in its making, contributing also to determine the structure of the images.

4. Analysed not only as a final image, but also in its constitutive aspects, the ontology of the graphic image becomes more apparent. This focus can hardly be developed without direct experience, in which making and thinking become a unique attitude.