UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

LEONARDO PUJATTI

A INTERFACE DIGITAL NAS DIGIGRAFIAS DE
MARIA BONOMI

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

LEONARDO PUJATTI

A INTERFACE DIGITAL NAS DIGIGRAFIAS DE
MARIA BONOMI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Linha de Pesquisa: Produção e circulação da arte.

Orientador: Prof. Dr. Edson Leite

SÃO PAULO
2017

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Pujatti, Leonardo.

A interface digital nas digigrafias de Maria Bonomi / Leonardo Pujatti ; orientador Edson Roberto Leite. -- São Paulo, 2017.

141 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -
- Universidade de São Paulo, 2017.

1. Arte Digital – Brasil – Século 21. 2. Artes Plásticas – Brasil. 3. Arte Tecnológica – Brasil – Século 21. 4. Bonomi, Maria, 1935-. I. Leite, Edson. II. Título.

CDD 709.81

FOLHA DE APROVAÇÃO

PUJATTI, Leonardo. Orientador: LEITE, Edson. **A interface digital nas digigrafias de Maria Bonomi**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Produção e Circulação da Arte.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edson Leite

Instituição: MAC USP

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À grande artista Maria Bonomi, musa inspiradora, criadora da arte mais profunda e sincera e cuja generosidade na transmissão de informações foi fundamental para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Edson Leite, que tive o privilégio de ter como orientador, cuja competência, generosidade e dedicação possibilitaram minha pesquisa no mundo das artes.

À Profa. Dra. Elza Ajzenberg, mestra que enriqueceu com sua sabedoria e visão da história da arte os meus conhecimentos e que contribuiu decisivamente para a escolha deste tema que me trouxe tantos momentos de alegria e descoberta.

Ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, onde pude conviver e aprender com os professores, funcionários e colegas discentes.

RESUMO

Este trabalho trata da relação entre arte e tecnologia e das possibilidades de representação utilizadas nas digigrafias da artista plástica Maria Bonomi, nascida na Itália, mas radicada em São Paulo desde a infância, e que atua como gravadora, pintora, professora, muralista, figurinista, cenógrafa etc., com reconhecido destaque por suas gravuras e pelas obras de grande porte em espaços públicos e que apresenta novas interfaces estéticas com o uso das tecnologias digitais e eletrônicas, potencializando a imaginação e as mediações simbólicas. Esta tese utilizou-se da pesquisa bibliográfica e da coleta de depoimentos da artista para sustentar as discussões sobre os novos caminhos da arte através da utilização dos meios digitais, buscando compreender em que medida o computador contribui na ampliação da potencialidade das técnicas tradicionais de criação artística possibilitando articulações e mediações entre a tecnologia e a arte.

Palavras-chave: Maria Bonomi; digigrafia; arte digital; interfaces.

ABSTRACT

This work deals with the relationship between art and technology and the possibilities of representation used in the digigraphies of the plastic artist Maria Bonomi, born in Italy, but based in São Paulo since childhood, and who acts as a recording company, a painter, a teacher, a muralist, scenographer, etc., recognized by his engravings and large works in public spaces, which presents new aesthetic interfaces with the use of digital and electronic technologies, enhancing imagination and symbolic mediations. This thesis was based on the bibliographical research and the collection of testimonies of the artist to support the discussions about the new paths of art through the use of digital media, trying to understand to what extent the computer contributes to the amplification of the potential of traditional techniques of artistic creation enabling articulations and mediations between technology and art.

Keywords: Maria Bonomi; digigraphy; digital art; interfaces.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1</i> – Cobra Norato.....	49
<i>Figura 2</i> – Auto Retrato.....	51
<i>Figura 3</i> – Mulher com Cabaça.....	54
<i>Figura 4</i> – Retrato I.....	57
<i>Figura 5</i> – Sem Título.....	57
<i>Figura 6</i> – Vista de São Paulo.....	58
<i>Figura 7</i> – Superimposed Cities.....	58
<i>Figura 8</i> – Árvore com Frutos.....	61
<i>Figura 9</i> – A Escada.....	63
<i>Figura 10</i> – Balada do Terror.....	64
<i>Figura 11</i> – Caudal dos Improváveis.....	65
<i>Figura 12</i> – Igreja da Cruz Torta.....	67
<i>Figura 13</i> – Edifício Jorge Rizkallah Jorge.....	69
<i>Figura 14</i> – Diretas Já.....	69
<i>Figura 15</i> – Pente, Tempo	71
<i>Figura 16</i> – Out Va.....	72
<i>Figura 17</i> – Paixão por Café.....	74
<i>Figura 18</i> – Crataegus, VA	75
<i>Figura 19</i> – Circumstantial.....	77
<i>Figura 20</i> – Transformed/Integração.....	80
<i>Figura 21</i> – A Ponte.....	80
<i>Figura 22</i> - Capa da revista <i>Livro</i>	81
<i>Figura 23</i> – Biblioteca Joanina, da Universidade de Coimbra.....	83
<i>Figura 24</i> – Epopeia Paulista	87
<i>Figura 25</i> – A Construção de São Paulo.....	89
<i>Figura 26</i> – A Construção de São Paulo – Execução.....	90
<i>Figura 27</i> – Imigração e Substituição.....	92

Figura 28 – Etnias – Do primeiro e sempre Brasil.....	93
Figura 29 – Tropicália.....	104
Figura 30 – Cairo.....	109
Figura 31 – Cairo January 2011.....	110
Figura 32 – Lena V/3.....	111
Figura 33 – Trozo 1.....	113
Figura 34 – Trozo B2.....	114
Figura 35 – Trozo B5.....	115
Figura 36 – Trozo 2.....	116
Figura 37 – Trozo 4.....	117
Figura 38 – Trozo C.....	118
Figura 39 – Trozo D.....	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A ARTE DIGITAL.....	33
<i>1.1 Novos meios de informação.....</i>	<i>38</i>
<i>1.2 A incorporação das mídias digitais.....</i>	<i>40</i>
2. A ARTISTA MARIA BONOMI	45
<i>2.1 A produção da profissional.....</i>	<i>54</i>
<i>2.2 A gravura de Maria Bonomi.....</i>	<i>59</i>
<i>2.3 Antecedentes da arte pública de Maria Bonomi.....</i>	<i>66</i>
<i>2.4 O itinerário da artista.....</i>	<i>70</i>
<i>2.5 Matizes da cidade .....</i>	<i>79</i>
<i>2.6 A Arte Pública de Maria Bonomi .....</i>	<i>84</i>
3. DIGIGRAFIAS DE MARIA BONOMI	99
<i>3.1 As primeiras experiências digitais.....</i>	<i>103</i>
<i>3.2 As digigrafias.....</i>	<i>106</i>
<i>3.3 A série desenvolvida no Eletric Works .....</i>	<i>108</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O objeto deste trabalho é a análise do desenvolvimento da tecnologia aplicada às artes visuais a partir do século XX, especialmente da informática, e como esse conhecimento se relaciona com a criação artística. A partir da análise da trajetória e das obras da artista plástica Maria Bonomi, especialmente de suas digigrafias, procedemos a observação do panorama nacional e internacional quanto ao uso de algumas das ferramentas computacionais e seus desdobramentos.

Surgem daí os problemas de pesquisa deste trabalho, consistentes nas seguintes questões: os programas de computador podem ser considerados meios que permitem a expressão das ideias de criação artística na obra de Maria Bonomi? Em que medida há a contribuição do computador na ampliação da potencialidade das técnicas tradicionais de criação?

Já existem trabalhos sobre Maria Bonomi e suas exposições e obras são destaque constante na vida cultural paulista, do país, internacional, e na mídia em geral. Entretanto, o presente trabalho é original na medida em que seu foco estará na produção da artista mediada pelas ferramentas computacionais e seus possíveis desdobramentos no fazer artístico.

Segundo Giannetti:

Desde o emprego da ‘câmara obscura’ no Renascimento, que possibilitou um novo enfoque óptico da realidade, até à utilização do computador, que transforma de maneira radical o próprio fazer artístico, as tecnologias, progressivamente assimiladas pela arte, incidem não somente na linguagem, mas na própria aparência estética das obras (GIANNETTI, 2006, p. 20).

No século XX o que é notável é o tratamento da arte como um fato de cultura especulativa. Com o advento das tecnologias digitais, ocorrem transformações em todas as áreas do conhecimento. Segundo Levy:

Novas tecnologias de pensar e de conviver estão sendo elaboradas no mundo, das telecomunicações e da informática. As relações entre os homens, o trabalho, a própria inteligência dependem, na verdade, da metamorfose incessante de dispositivos informacionais de todos os tipos. Escrita, leitura, audição, criação, aprendizagem são capturados por uma informática cada vez mais avançada (LEVY, 1993, p.7).

As contradições aparecem nas transformações em andamento nos novos modos de constituição e de transmissão do saber a fim de orientar a evolução do sistema educativo a longo prazo. As máquinas têm seus *softwares* evolutivos colocados em prática sem um exame a priori das manifestações e reações do usuário da computação.

Segundo Benjamin, a reprodução técnica afetou a autenticidade da obra, pois se torna uma tarefa impossível a determinação da cópia e do original nas artes reprodutíveis. As obras não mais carregam em si as marcas da história e das mudanças ocorridas, perdendo o “aqui e agora” de sua produção e, conseqüentemente, sua “autenticidade como objeto artístico” (BENJAMIN, 1994).

Francastel (1998) discute a partir das ideias de Walter Benjamin que o que verdadeiramente mudou não foi a natureza do fenômeno estético, mas o fato de se poder

reproduzir, com muitas cópias, uma realidade figurativa, e de se poder submetê-la, por vias e meios diferentes, a um público cada vez maior. Ainda segundo Francastel:

A autoridade tradicional da coisa criada, daquilo que se faz a partir da obra de arte, está na realidade posta em causa pela forma atual do desenvolvimento da imagem mecanizada. Nesta altura, há precisamente uma tendência para subestimar o papel do criador, daquele que criou o sistema que nos toca e deslumbra; temos tendência para pensar que estamos em presença de um simples fenómeno de registro, mas não é o registro que é a coisa mecanizada, e sim a distribuição, creio que é aí que reside um mal-entendido absolutamente fundamental (FRANCASTEL, 1998, p. 194).

A imagem da televisão e as técnicas do vídeo coletivizam as imagens ao permitir que diferentes lugares em diferentes momentos assistam a uma mesma representação imagética. A fotografia, o cinema, o vídeo e o computador seriam os principais representantes da sensibilidade artística ao longo do século XX. O advento do videoteipe permitiu a reprodução de imagens em um espaço-tempo distinto daquele em que acontece a transmissão da imagem. Segundo Machado (2001) as novas imagens produzidas são estruturas lingüísticas e matemáticas sem contexto sócio-cultural nem história, pois existem apenas no ambiente do computador. Ao deixar de lado a referência imediata de um mundo físico e tátil, a imagem está mais no nível da mediação conceitual da estrutura. Segundo Levy, “(...) não há informática em geral, nem essência congelada do computador, mas sim um campo de novas tecnologias intelectuais, aberto, conflituoso e parcialmente indeterminado. Nada está decidido a priori” (LEVY, 1993, p.9).

Essas considerações a respeito da tecnologia e da computação não podem ser apenas um discurso filosófico, mas considerações a respeito da tecnodemocracia, que

somente pode ser inventada na prática. A filosofia política não pode ignorar a ciência e a técnica. A técnica passou a ser uma questão política.

É possível, segundo Popper, “falar de uma arte da tecnociência, de uma arte em que intenções estéticas e pesquisas tecnológicas fundadas cientificamente parecem ligadas indissolavelmente, e em todo caso, se influenciam reciprocamente” (POPPER, *In*: PARENTE, 1993, p. 203). Costa chama a atenção para o aspecto fundamental da fase antropológica em que vivemos com a irrupção das neotecnologias comunicacionais e interpela sobre “as possibilidades estéticas abertas por elas, e sobre a direção que elas permitem assumir ao operar dos artistas” (COSTA, 1995, p. 29).

Segundo Plaza e Tavares (1998) as imagens produzidas através de suportes digitais dão origem a novas formas de representação que deslocam a relação *olho-imagem-objeto* e inauguram poéticas sintéticas e numéricas ao prescindir da presença do objeto durante a representação, tornando o dispositivo técnico um elemento do processo criativo. Uma das formas mais comum de circulação da arte na atualidade é a criação de *websites* artísticos que possibilitam diversas formas de interação e “*websites* que utilizam os suportes multimídia interativos são veiculados na Net, o que configura a rede como um espaço sociocultural aberto” (DOMINGUES, 1997, p.21).

Pelas redes, numa trama, verificam-se trocas imediatas, a arte circula no planeta e os computadores e as telecomunicações ganham dimensões artísticas. O artista coloca-se a favor de uma criação distribuída, mas “a representação não é jamais uma cópia inocente da realidade, mas a escolha de um espaço reconstruído de um certo modo, reconstruindo de uma certa maneira a exposição do mundo conforme leis de relato baseados sobre técnicas contemporâneas” (BARDONNÈCHE, *In* DOMINGUES, 1997, p. 196).

A simulação é a produção de um real sem origem nem realidade, destituído de essência e qualidade do real. Baudrillard aponta que simular é pôr em questão a “diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9-10). O mundo hiper-real é aquele da cultura do simulacro e a polissemia de signos prevalecem sobre o cânone da representação, colaborando na configuração de uma experiência difusa em modos de apreensão do mundo. Segundo Levy, “a questão da técnica ocupa uma posição central. Se por um lado, conduz a uma revisão da filosofia política, por outro incita também a revisitar a filosofia do conhecimento” (LEVY, 2000, p.10).

A simulação discreta de sistemas tornou-se uma ferramenta poderosa para a área das artes na medida em que possibilitou a realização de uma simulação da realidade no computador. O *Autocad*, *Photoshop* e *Paint Brush* serviram, também, como auxiliares da criação artística e como ferramentas para desenvolver telas, esculturas, maquetes etc.

A técnica e as tecnologias intelectuais em particular transformam o pensamento por um objeto. Em especial nas artes, o objeto analisado sempre trás uma leitura diferente de cada usuário em relação ao objeto, “a história da arte é substancialmente uma história de meios e linguagens (...)” (DOMINGUES, 1997, p.21).

O artista passou a interagir com o computador com a mesma familiaridade e intensidade com que manuseia seu pincel na tela. As novas técnicas e tecnologias da informação estão servindo como aliadas no processo da criação artística.

Se em outras épocas a arte já foi entendida como uma imagem da realidade, para a qual a história da arte oferecia uma moldura, na contemporaneidade, porém, ela

já escapou desta moldura. As definições tradicionais já não dão conta de abarcá-la, com uma profusão de novas práticas proliferando, e não apenas valendo-se de meios e linguagens plásticas, mas originando-se de mídias eletrônicas ou de propostas envolvendo a biotecnologia etc. A interatividade mudou a forma de pensar no mundo da arte. Podemos tocar os objetos no mundo virtual e “a palavra-chave para o próximo milênio é interatividade” (DOMINGUES, 1997, p.22).

Novos termos aparecem na área da arte tais como “estética da comunicação”, “artistas da comunicação”, “arte interativa”. Estes termos são utilizados pela mídia, pelo artista e pela criação coletiva. Em computação, em especial, é utilizado o termo arte interativa como o processo criativo em que o artista interage.

A partir das sociedades modernas e seus avanços no campo das ciências, a associação a rituais religiosos, comuns à Pré-História e à Idade Média, desaparece da criação artística. No séc. XIX, os avanços tecnológicos oriundos da Revolução Industrial transformam o campo das artes ao aproximar da produção estética os meios técnicos de criação e reprodução da imagem. A disponibilização desses novos meios, códigos e técnicas para a produção imagética promoveu uma mudança na esfera da arte, que, desde então, passou a recorrer aos recursos tecnológicos para sua criação e execução. Segundo Levy, a técnica ocupa posição central que conduz à revisão das fundações culturais que comandam nossa apreensão do real e “a sucessão da oralidade, da escrita e da informática como modos fundamentais de gestão social do conhecimento não se dá por simples substituição, mas antes da complexificação e deslocamento dos centros de gravidade” (LEVY, 2000, p.10).

Em 1956 surgem as primeiras exposições de gráficos por computador e foram constituídos os primeiros desenhos impressos em *plotter* – impressora destinada a

imprimir desenhos em grandes dimensões com qualidade e rigor. Neste mesmo ano, Abraham Moles publicou os primeiros escritos sobre a relação entre arte e computador. Segundo Rodrigues,

Inicialmente foi o cientista que se interessou por arte, o que o levou a produzir obras concebidas em computador, seguidamente, foi o artista que pegou no computador como um meio útil e produziu intencionalmente as suas criações. Isto significa em termos históricos, que as obras mais significativas tenham aparecido a partir da década de setenta, através da entrada em cena de novos médiuns como a vídeoarte, a animação etc., etc. (RODRIGUES, 2012, p.36).

No Brasil a computação começou na década de 50. A informática brasileira se desenvolveu em duas etapas. A primeira, de 1958 até 1975 se caracterizou pela quase total importação de *softwares* e *hardwares* de países mais desenvolvidos, como os Estados Unidos. O processamento de dados era realizado somente por grandes empresas e universidades, assim como entidades governamentais e agências de serviços.

Na década de 70 não havia fabricantes nacionais, mas o volume de vendas justificou a instalação das primeiras empresas de informática. Aos poucos se tornou necessário o desenvolvimento de uma tecnologia nacional e os estudos da computação e das novas tecnologias da informática foram iniciados em São Paulo, nas universidades públicas.

A Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com o apoio da Marinha Brasileira, lançou o “Projeto Cisne Branco” atendendo a uma chamada de propostas para equipar as fragatas brasileiras com computadores e a Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli-USP), elaborou um projeto para a criação do primeiro computador nacional. Foram comprados muitos dispositivos eletrônicos importados e a

iniciativa foi concebida como trabalho de conclusão de uma disciplina de pós-graduação da Poli. A disciplina era ministrada por um americano licenciado da IBM, Glen Langdon e eram vinte os estudantes envolvidos, incluindo alunos, pesquisadores e professores, com idades entre 18 e 24 anos, quatro eram mulheres.

O nome dado ao projeto de construção do computador da USP foi “Patinho Feio”, numa bem-humorada alusão ao projeto da Unicamp. Contou com muito improviso e com a ideia de que a soma de olhares múltiplos poderia ser um importante contributo ao projeto. Tudo precisava ser importado, adaptado ou recriado, e a criatividade contava muito. Até folhas de papelão foram empregadas na estrutura da máquina. A escassez de formas de comunicação obrigava a equipe a estar sempre reunida para o sucesso do projeto.

O projeto do “Patinho Feio” resultou num enorme sucesso e foi inaugurado em julho de 1972 com a presença do Reitor da USP, Prof. Miguel Reale, e do então governador do Estado, Laudo Natel. Tinha o tamanho aproximado de uma geladeira e memória equivalente a uma agenda eletrônica. O “Projeto Cisne Branco”, infelizmente, não se materializou (MOTOYAMA, 2006, p. 38).

O “Patinho Feio” utilizava um processador com potência de 8 *bits*, um microprocessador de 8 *kbytes*, o ciclo de máquina de 2.10^{-6} segundos, a entrada de dados era feita com fita de papel perfurado, vídeo, *plotter* e utilizava a linguagem *assembly*.

Nesta época, já havia demanda para justificar a construção de computadores no Brasil. O “Patinho Feio” foi fundamental na propagação de uma nova era digital no País. O interesse de vários segmentos da sociedade brasileira, em especial dos militares

e do meio científico levou à criação da Comissão de Coordenação das Atividades de Processamento Eletrônico (Capre), com o objetivo de propor uma política governamental para o desenvolvimento do setor de informática.

Já no ano de 1974, foi criada a primeira empresa brasileira de fabricação de computadores, a Computadores Brasileiros S.A. (Cobra), uma estatal que recebeu a missão de transformar a classe de computadores G-10 em um produto nacional. A segunda etapa do desenvolvimento da informática brasileira caracterizou-se pelo crescimento de uma indústria nacional. Iniciou-se em 1976, com a reestruturação da Capre e a criação de uma reserva de mercado na faixa de minicomputadores para empresas nacionais, inicialmente utilizando tecnologia estrangeira, mas passando a fabricação para cinco empresas autorizadas pelo governo federal. A partir de 1979, a intervenção governamental no setor foi intensificada com a extensão de reserva de mercado para microcomputadores e com a criação da Secretaria Especial de Informática (SEI), ligada ao Conselho de Segurança Nacional.

Em 1984, foi sancionada a lei no. 7232 que fixou a Política Nacional de Informática (PNI) e com a qual se oficializou a reserva para alguns segmentos do mercado, inclusive *softwares*, com duração limitada de oito anos. Ao final desta reserva de mercado não se manteve o desenvolvimento de *softwares* e *hardwares* na indústria nacional. Tudo passou a ser novamente importado. Contudo, a lei de informática de 1984 teve resultados positivos, o país alcançou, em 1986, a sexta posição no mercado mundial de informática, sendo o quinto maior fabricante. Além do Japão e dos EUA, o Brasil é um dos poucos países, atualmente, capaz de suprir mais de 80% do seu mercado interno.

Etapa significativa do desenvolvimento da informática no Brasil teve início em 1990, com uma série de modificações introduzidas pelo Plano Nacional de Informática (PNI), com intuito de adequação às políticas econômicas liberalizadas de maior abertura ao mercado externo postas em prática pelo governo Collor. Estas medidas de flexibilização – como foram chamadas – procuraram atender às reclamações oriundas de diversos setores industriais que protestavam contra o atraso tecnológico brasileiro e contra os altos preços provocados pela reserva de mercado; procuravam também atender aos interesses dos países desenvolvidos que chegaram a estabelecer sanções comerciais temporárias contra o Brasil, em virtude da falta de abertura do mercado nacional para concorrência comercial do exterior. Aqueles países exigiam também o fim do que consideravam violações de seus direitos tecnológicos, como a prática indiscriminada de cópia ilegal de equipamentos de *software*.

Embora os setores protegidos pela PNI não tivessem sido desmontados e a própria lei estabelecesse um prazo máximo para sua vigência, ocorreram abrandamentos nos dispositivos legais que regiam as importações de *softwares* e *hardwares*, a taxa aduaneira, a limitação de quotas de importação de insumos industriais, o pagamento da conta de tecnologia, a formação de *joint ventures* com empresas estrangeiras, a fixação de similaridades. A SEI foi extinta e a atribuição da direção da política no setor, embora ainda vinculado ao Conselho Nacional de Informática (Conin) passou, na prática, para o âmbito da Secretaria Especial da Ciência e Tecnologia.

A computação teve um grande impulso nos anos 2000. Inteligência artificial, robótica, banco de dados orientado a objetos, *Internet*, dentre outras tecnologias, ganharam um impulso tecnológico muito grande na computação. Estas ferramentas aliadas a outras, como computação em nuvens, telefones com *Internet* de alta

velocidade, ajudaram a difundir ainda mais a tecnologia da informação. Outras áreas do conhecimento humano, incluindo as artes, se apropriaram da tecnologia da informação como ferramenta para o desenvolvimento da pesquisa e ensino. As redes de computadores, como a *Internet*, ajudaram a difundir o conhecimento e auxiliaram, em especial, na evolução da difusão das artes visuais.

O artista Waldemar Cordeiro foi um dos primeiros, no Brasil, a demonstrar interesse pela informática e, juntamente com o físico Giorgio Moscati – ambos professores da Universidade de São Paulo –, foi pioneiro na utilização do computador para a criação de imagens. O computador dos anos 1960 ocupava salas inteiras e seus “poderes” eram pequenos comparados com os atuais. Segundo Domingues:

O espectador não está mais diante da “janela”, limitado pelas bordas de uma moldura, com pontos de vista fixos. Ou seja, não é mais alguém que está fora e que observa uma “obra aberta” para interpretações. Com a iteratividade própria das tecnologias digitais e comunicacionais surge a metáfora da “porta aberta”. Pode-se entrar nas informações, que não são mais fechadas ou simples fachadas. Esta arte não mais centrada na aparência, permite-nos viver eventos, ou acontecimentos que são gerados em tempo real a partir de dados estocados e em estado de disponibilidade, de potencialidade no interior dos sistemas que, ao serem acionados, fazem surgir mundos virtuais. Virtual é aqui, portanto, pensado como disponibilidade de gerar outros estados através de uma ação que se dará no momento em que os dados são atualizados por escolhas e percursos que possibilitam outros modos de existir. Assim, o conceito de “obra aberta” ganha o seu sentido pleno. Com a interatividade própria das tecnologias, a “obra” abre-se para mudanças de natureza física. Interatividade torna-se, portanto, um conceito operacional, e, virtualidade, na arte interativa, é disponibilidade, atualização, estado de emergência (DOMINGUES, 1997, p. 23).

As interfaces passaram a fornecer mecanismos para o usuário trabalhar sem se preocupar com a linguagem de mais baixo nível da computação. Os artistas começaram a utilizar *softwares* com interfaces amigáveis e robôs passaram a substituir o ser

humano na realização de vários trabalhos. Segundo Domingues: “para se pensar as relações homem-máquina, temos que entender que as máquinas são programadas para assumirem determinadas funções interativas” (DOMINGUES, 1997, p.25).

Tem-se, então, na década de 90, a ampla utilização da inteligência artificial e da robótica. O robô pode, então, ser programado para fazer o trabalho do artista, não sendo possível em muitos casos saber se uma determinada produção artística é fruto do trabalho do artista ou criação do robô. Surge um dilema tecnológico e ético. Em que meios podem ser realizados os trabalhos do artista? O que é criação da máquina e o que é criação do robô? Este dilema persiste até os dias atuais e é uma questão de difícil solução.

O corpo humano, pelo diálogo com *softwares*, pode se conectar com cérebros eletrônicos que levam a processos cognitivos e mentais em parceria com os sistemas. O cérebro humano pode inclusive ser conectado a eletrodos que enviam sinais para um *software* que pode produzir uma tela no computador. Este nível de sofisticação pode levar o artista a dispensar a utilização das mãos e pincéis para a produção artística.

Em 1968 ocorre a *Cybernetic Serendipity* no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, comissionada por Jasia Reichardt. Esta foi a primeira grande exposição com realizações internacionais que utilizaram o computador e que gerou a formação do núcleo de investigação *Computer Technique Group* (LIESER, 2009, p. 22).

Segundo Correia:

A inclusão do computador como instrumento no laboratório dos artistas deve-se provavelmente a fatores que são comuns à generalidade das pessoas: utilização cada vez mais amigável,

acessibilidade, funcionalidade e encanto tecnológico. No entanto, ao computador ligam-se um conjunto de aparelhos que utilizam tecnologias eletrônicas, digitais e telecomunicacionais que facilitam o desenvolvimento da complexa *media art* (CORREIA, 2010, p. 10-1).

Nos anos 1970, a partir do surgimento do microprocessador, da invenção dos monitores gráficos, das impressoras de alta qualidade e dos recursos de multimídia, o computador passou a fazer parte dos meios tradicionais de comunicação, como o rádio e a TV, integrando o grupo dos multimeios. A geração de imagens científicas ajudou a desenvolver a tecnologia da computação gráfica e desde a criação do primeiro computador gráfico, gerou grande interesse para as artes, estimulando a aprendizagem e a criatividade dos artistas. Levy recorda que:

A serviço das estratégias variáveis que os opõem e os agrupam, os seres humanos utilizam de todas as formas possíveis entidades e forças não humanas, tais como animais, plantas, leveduras, pigmentos, montanhas, rios, correntes marinhas, vento, carvão, elétrons, máquinas, etc. E tudo isto em circunstâncias infinitamente diversas. Vamos repetir, a técnica é apenas a dimensão destas estratégias que passam por atores não humanos (LEVY, 2000, p.14).

Sendo assim, a técnica pode ser estruturada através do computador. A lista de objetos derivados do computador, que são ao mesmo tempo estruturas transcendentais, é infinitamente longa. A utilização do computador trouxe novas tecnologias na utilização do carro, do telefone. “Os produtos da técnica moderna, longe de adequarem-se apenas a uso instrumental e calculável, são importantes fontes de imaginário, entidades que participam plenamente da instituição de mundos percebidos” (LEVY. 2000 p.16).

As possibilidades na utilização de tecnologias ampliaram e diversificaram o mundo digital e trouxeram novas formas para o fazer artístico, seja através de *softwares* mais potentes ou *hardwares* que capturam e imprimem imagens.

Contextualizar as tecnologias digitais tornou-se uma necessidade, uma vez que o virtual se constitui num universo criativo, massificado e de fácil acesso. Belal Julesz, Michael Noll, Georg Nees, Max Bense e Fireder Nake foram alguns dos primeiros a explorar as possibilidades estéticas do computador, mas a crítica não os reconheceu como artistas, como profissionais que tinham o foco na plasticidade, considerou-os como profissionais da “gráfica estatística” (LIESER, 2009, p.58). Conforme afirma Marcelino:

A evolução dos meios destronou o homem tipográfico fazendo emergir o homem (...) eletrônico: ser que informaticamente vive o presente sem aparente nostalgia do passado, (...) pois cada vez mais a memória é externa ao sujeito” (MARCELINO, 2001, p. 29).

Segundo Lieser: “Pertencem à arte digital as obras artísticas que, por um lado têm uma linguagem visual especificamente mediática e, por outro, revelem as metacaracterísticas do meio”. A arte digital resume-se a uma só disciplina onde incorrem: “todas as manifestações artísticas realizadas por um computador” (LIESER, 2009, p. 11). Cumpre destacar que a arte, a ciência e a tecnologia estão combinadas na arte digital. Para Rodrigues:

O homem lega assim à máquina o poder de memorizar/armazenar e intervir, favorecendo uma alteração de competências, que deságua na pragmática questão de quem controla quem! A arte tecnológica está,

ou deveria estar, em função daquilo que a inovação técnica pode facultar (RODRIGUES, 2012, p. 21).

Afinal, “o humano se reafirma, pois atrás de *mouses*, teclados, luvas, na ponta de fios, cabos há sempre um ser humano com sua energia natural que se funde à energia das máquinas. Neste universo, o sangue tem o mesmo valor que a corrente elétrica” (DOMINGUES, 1997, p. 56).

A produção digital pode ser definida como arte “quando conceitualmente se utilizam as possibilidades do computador ou da *Internet* com um resultado que não seria alcançável por outros meios” (LIESER, 2009, p. 13).

A plasticidade da técnica já era utilizada pelos gráficos que imprimiam modelos artísticos na modelagem das telas preparadas por *softwares* gráficos. Neste caso, eles não eram considerados artistas, mas produziam modelos que se aproximavam da arte. Tanto é assim, que o resultado final produzido pelos gráficos é chamado de “arte final”. Ou seja, é um trabalho artístico e completo no sentido amplo da palavra.

Os computadores têm impacto fundamental nesta técnica moderna e suas relações com as interfaces ainda estão em estudo, não se esgotando todo o modelo matemático incorporado. Para Levy:

Vivemos hoje em uma destas épocas limítrofes na qual toda a antiga ordem de representações e dos saberes oscila para dar lugar a imaginários, modos de conhecimento e estilos de regulação social ainda pouco estabilizados. Vivemos um destes raros momentos em que, a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmos, um novo estilo de humanidade é inventado (LEVY, 1993, p.17).

O artista Jeff Koons, contemporâneo e bastante influente, defende que não existe hierarquia entre a arte, o *kitsch*, os *media* e o consumo e produziu pinturas que são colagens feitas por computador. Sobre essa posição Rodrigues pondera: “é um tema que por vezes se evita educadamente para afastar o perigo de se desmistificar o tradicional processo criativo. Neste sentido, como tornar o computador uma peça única e indissociável do protocolo criativo?” (RODRIGUES, 2012, p.43).

Em computação, a interface gráfica do usuário, do inglês Graphical User Interface (GUI), é um tipo de interface do usuário que permite a interação com dispositivos digitais por meio de elementos gráficos como ícones e outros indicadores visuais, em contraste com a interface de linha de comando. Foi criada pela Xerox, mas somente se tornou um produto com a Apple.

Nos primórdios da computação, todo o processamento da informação era feito por comandos que o usuário tinha que saber de memória ou ainda consultar num manual do usuário. Esta mudança radical só aconteceu com os avanços da Apple na década de 80, que criou dispositivos gráficos e *hardwares* auxiliares para que o usuário não precisasse mais ficar decorando comandos para inserir nas linhas de comando, como por exemplo, o Disk Operating System (DOS) da Microsoft.

Na modalidade gráfica, a interação é feita geralmente utilizando-se um *mouse* ou um teclado, com os quais o usuário é capaz de selecionar símbolos e manipulá-los de forma a obter algum resultado prático. Esses símbolos são designados *widgets* e são agrupados em *kits*. No ambiente Windows, a interação gráfica é realizada com um simples clique do *mouse* sobre o ícone da tela e a tarefa é realizada. Lembrando que no ambiente DOS, que não é gráfico, sempre existia um comando que o usuário tinha que decorar para realizar alguma atividade de texto ou gráfica. Neste sentido, a interface

homem-máquina se tornou muito útil ao artista por que pode utilizar desta interface digital para fazer diversos trabalhos. Esta interface foi desenvolvida tanto no *software* quanto no *hardware*.

Acreditamos que a arte digital ainda passa por uma fase conjuntural que precisa se impor por seus intentos artísticos, de modo a que os novos espaços críticos e de pensamento possam considerá-la legítima. Nesse sentido, este trabalho analisou as digigrafias de Maria Bonomi, obras de arte impregnadas de tecnologia digital, que fazem parte da obra maior da consagrada artista.

O objetivo central deste trabalho, portanto, foi a análise e interpretação das digigrafias de Maria Bonomi com a observação das inovações tecnológicas, especialmente as relacionadas à informática, introduzidas pela artista plástica na execução de suas obras e a interface entre a estética e o mundo digital.

Maria Bonomi utiliza em algumas de suas obras os recursos da computação, *softwares* como *Autocad* e *Photoshop*, *hardwares* em *plotters* e impressoras de jato de tinta. Ela produziu diversas digigrafias utilizando da computação como meio de produção artística.

Tendo em vista que, na atualidade, a tecnologia digital afeta e condiciona toda a experiência de vida e concepção do mundo, entendemos que suas especificidades provocam a “confluência de meios, processos e poéticas levando ao cruzamento das linguagens artísticas e das práticas participativas e interativas; desdobrando-se continuamente em novos tipos de subjetividade” (CORREIA, 2010, p. 54) e a partir do objetivo central, foram tratados como objetivos secundários:

- a) a identificação e contextualização da arte digital com seus novos protocolos de comunicação e a compreensão dos resultados alcançados pela artista Maria Bonomi com suas digigrafias e
- b) o diálogo com a informática como um novo procedimento no fazer artístico de Maria Bonomi, que potencializa a imaginação e as mediações simbólicas.

Esta pesquisa teve como enfoque metodológico a pesquisa documental e bibliográfica. Foi utilizada a técnica de coleta de dados secundários: “(...) aqueles dados já coletados que se encontram organizados em arquivos, bancos de dados, anuários estatísticos, relatórios, etc.” (MARTINS; THEÓFILO 2007, p.89). Assim, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre a arte tecnológica, as interfaces da arte com a informática e um estudo de caso sobre as digigrafias produzidas por Maria Bonomi, como artista que realiza em seu trabalho a mediação entre a arte e a tecnologia, dentre outros temas relevantes para a pesquisa.

A pesquisa bibliográfica buscou compreender um problema a partir de referenciais teóricos já disponíveis em documentos. Este tipo de pesquisa parte da análise das contribuições do passado sobre determinado assunto. Cabe destacar a diferença entre a pesquisa bibliográfica e a documental:

A pesquisa bibliográfica utiliza-se principalmente das contribuições de vários autores sobre determinada temática de estudo, já a pesquisa documental baseia-se em materiais que ainda não receberam um tratamento analítico ou que podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa (RAUPP; BEUREN, 2003, p.89).

Segundo Gil (1999), os documentos podem ser fontes de primeira mão – aqueles que não receberam tratamento analítico, como documentos oficiais, reportagens, cartas, filmes, fotos, gravações etc. –, e as fontes de segunda mão – documentos já analisados previamente, como relatórios de pesquisa, tabelas estatísticas etc.

Este trabalho buscou abrir novos caminhos para a pesquisa com foco no estudo de caso da aplicação da tecnologia da informática nas digigrafias de Maria Bonomi. Documentos, obras de arte e registros jornalísticos foram explorados para alcançar as informações necessárias e as referências envolvendo recursos artísticos. Ocorreu, também, a coleta de depoimentos que sustentaram as discussões sobre os novos caminhos da arte através da utilização dos meios digitais. De acordo com Martins (2007), no estudo de caso devem ser consideradas a relevância do estudo e sua originalidade, a capacidade do pesquisador em obter dados, analisá-los com criatividade e obter conclusões a partir de informações fundamentais para o tema por meio da coleta de dados e informações confiáveis.

Foram realizadas entrevistas por *email* e pessoalmente com a artista Maria Bonomi que forneceram subsídios para este trabalho. As visitas ao seu ateliê nos possibilitaram uma melhor compreensão da dimensão de seu trabalho, em especial, das digigrafias.

Levando em consideração que os depoimentos de Maria Bonomi e os comentários sobre suas obras estão espalhados em catálogos de exposições ou em livros menos acessíveis e a grande quantidade de depoimentos que coletamos da artista para este trabalho, optamos por realizar transcrições mais longas que funcionam como ligação com o texto autoral e que podem apresentar maior interesse para investigações futuras sobre a artista e sua obra.

Outro ponto a ser destacado é a formação do autor desta pesquisa. Vindo das áreas da matemática e da ciência da computação, no doutoramento optamos pela aproximação com a estética e a história da arte, mas recordando que fomos moldados a partir das ciências exatas e que a interface da tecnologia com a arte nos fascina e encaminha para rumos que nos fazem deixar a zona de conforto, adentrando questões e reflexões bastante complexas e que permeiam as áreas de nossa formação e a estruturação dos capítulos desta tese.

No primeiro capítulo desta tese, intitulado *Arte Digital*, discutiu-se o estado da arte da tecnologia, especialmente a computacional, em sua relação com as artes. Neste capítulo, embasado em fontes bibliográficas que incluem obras de Parenti, Domingues e Levy entre outros autores, foram apresentadas as questões mais relevantes sobre a utilização da tecnologia como aliada do processo criativo dos artistas plásticos.

No segundo capítulo, este trabalho abordou a vida e obra da artista plástica Maria Bonomi, referência da xilogravura brasileira e internacional e que tem se destacado por obras de grande porte, a “arte pública”. Através de sua trajetória, baseada em seus depoimentos, na tese de doutorado da própria artista, na tese de Oliveira (2008), nos livros sobre a sua obra (KLINTOWITZ, 1999 e LAUDANNA, 2007), buscamos demonstrar como a artista, de múltiplas facetas, dedica-se, também, ao que há de mais recente, aliando sua arte à tecnologia computacional.

O terceiro capítulo apresentou através de imagens e depoimentos da artista Maria Bonomi sua ligação mais recente e direta com a computação, através de suas digigrafias e de seus pensamentos sobre a ligação entre arte e tecnologia.

Por fim, este trabalho conclui com as *Considerações Finais*, onde foram apresentadas as articulações e mediações possíveis entre a tecnologia e a arte de Maria Bonomi, especialmente em suas digigrafias, bem como as referências bibliográficas utilizadas ao longo de toda a pesquisa.

1. A ARTE DIGITAL

1. A ARTE DIGITAL

As técnicas são possibilidades, produtos, utilizações (...), as artes são valores criados pelas sociedades, que resultam sempre em realidades, formas e objetos (FRANCASTEL, 1998, p. 149).

As imagens de computador buscam a substituição do real por modelos lógico-matemáticos (MACHADO: 2001). A simulação é capaz de gerar um real a partir de modelos sem uma realidade imediata (BAUDRILLARD: 1991). Dessa forma, ela produz um real distinto da experiência cotidiana e da cópia técnica. Esta diferente dimensão do real é uma interpretação formal, unificadora, racional, programada, na qual não existe o acaso e a desordem como formas espontâneas de organização. A máquina dá ordenação ou mesmo um caos previsível a partir da programação. Para Domingues, “neste século, a técnica ampliada pela informática oferece tecnologias que expandem a inteligência humana” (DOMINGUES, 1997, p.27).

A inteligência artificial e a robótica deram uma nova dimensão para a realidade. Tarefas que anteriormente apenas o ser humano podia realizar passaram a ser feitas por robôs. Neste sentido, a arte pode ser feita via robô e o autor da obra ser um robô que pode ter identidade própria e assinatura digital.

O ser humano passou do espaço das cavernas para o espaço cibernético onde há o uso da computação em nuvens, robótica, inteligência artificial, arquitetura do ciberespaço, entre outros.

A dinâmica que moldura a forma contemporânea do homem embater-se com o real, sua mediação com o mesmo, se dá sob a égide de uma potentíssima indústria da comunicação e impressionantes avanços tecnológicos que mais e mais influem diretamente em nossos modos de vida. A comunicação aliada à computação fornece uma nova dimensão da realidade.

Ao longo da história da humanidade a maioria dos registros realizados, em se tratando de narrativa textual, foi em forma de metanarrativas – que são as narrativas retóricas e lineares, com classificações hierárquicas em que a leitura não é feita baseada em associações, como acontece no hipertexto. Tanto em registros religiosos quanto em livros didáticos, a narrativa segue uma temporalidade linear, do mais antigo ao recente, de acontecimentos subsequentes por períodos históricos, e por outros fatores próprios do projeto da modernidade. Porém, no mundo contemporâneo nos deparamos com o excesso de informações e a urgência de seleção dessas informações. A estrutura de uma narrativa hipertextual¹ vem permitir melhor desempenho nesta seleção de informações.

O hipertexto está relacionado à própria evolução da tecnologia computacional e ocorre quando a interação passa à interatividade; quando o computador deixa de ser binário, rígido e centralizador, para oferecer ao usuário interfaces interativas. O termo interativo já pertencia ao campo das artes, quando se propunha a intervenção do

---

¹ O termo hipertexto foi criado por Theodore Nelson, na década de sessenta, para denominar a forma de escrita/leitura não linear na informática, pelo sistema *Xanadu*. Até então, a idéia de hipertextualidade havia sido apenas manifestada pelo matemático e físico Vannevar Bush através do dispositivo *Memex*.

apreciador, ou com o apreciador. No entanto, o termo interatividade passou a ser associado a sistemas da informática, por fazer um contraponto à leitura/escrita das metanarrativas. O hipertexto auxilia o ser humano na questão da aquisição e assimilação do conhecimento, pois tal como o cérebro humano, ele não possui uma estrutura hierárquica e linear, sua característica é a capilaridade: uma forma de organização em rede. Ao acessarmos um ponto determinado de um hipertexto, conseqüentemente, outros que estão interligados também são acessados no grau de interatividade que necessitamos.

Por muitos anos, interagir com o computador exigiu uma base de conhecimento em alguns sistemas de *hardware*, mas com a evolução de *softwares* hipertextuais, têm sido aperfeiçoados mecanismos de interatividade através do *mouse* e de outros periféricos, como câmeras, *scanners* etc. A tela de um monitor apresenta-se, atualmente, fragmentada e personalizada, proporcionando ao usuário a facilidade de acesso às informações e a forma lúdica de utilização das ferramentas computacionais.

Embora o hipertexto tenha surgido no campo da informática pela necessidade de tornar o computador cada vez mais interativo, ele não precisa ser necessariamente interativo, mas sim explorativo. Ao navegar pela *Internet* encontramos endereços de *sites*, palavras sublinhadas, ícones piscando e janelas. Pois bem, este é o chamado efeito hipertextual no ciberespaço. Da mesma forma, pode acontecer num documento de texto (*Word*, página na *Internet* etc.), onde se inserem palavras-chaves que levam a outros textos ou imagens.

O hipertexto tem papel fundamental na computação e, em especial, na utilização das várias linguagens da *Internet*. Para tal, basta clicar num texto destacado para abrir novas conexões. A utilização por artistas é muito comum. Para fazer páginas

na *Internet* sobre as obras, utilizam-se hipertextos sem pensar que estamos reconectando espaços, *softwares*, *links* e outras utilidades. Para Levy: “tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que pode eles mesmos ser hipertextos” (LEVY, 1993, p.53).

Segundo Calabrese (1988, p. 21-2), “o progresso das ideias nasce quase sempre da descoberta de relações impensadas, de ligações inauditas, de redes inimaginadas”. No mesmo sentido, Galard (2008) recorda que é característico da arte em geral acolher achados fortuitos e novas técnicas a partir dos materiais. Tirar partido dos materiais é, ao mesmo tempo, deixar viver seus acidentes (nós da madeira, particularidade pessoal de um ator, assimilar ao trabalho um traço não planejado) e transformar esses dados numa nova necessidade. Os artistas passaram a utilizar os recursos de hipertexto na arte. Uma obra digital pode ser tratada em várias camadas e o leitor pode acompanhar o desenvolvimento do trabalho artístico.

Existem diferentes tipos de pessoas quando em contato com a tecnologia. Algumas tentam ignorar as tecnologias, outras tentam interagir com elas de forma mais abrangente tentando mergulhar no mundo digital e virtual. A arte entra no processo como promissora na humanização das tecnologias. Com os artistas não é diferente. Para Domingues:

Sem impedir o fluxo da história e despendendo energia inutilmente, precisamos entender a presença das tecnologias e seus efeitos na vida mediada. Assim, longe de idealismos infundados, encontro uma série de conceitos em artistas e teóricos cujas reflexões dão conta da humanização das tecnologias. A história mostra que as civilizações nunca voltaram para trás, que as descobertas e inventos são acumulados e servem de background para outros inventos. E como decorrência, a vida vem se transformando, com uma série de

tecnologias que amplificam nossos sentidos e nossa capacidade de processar informações. E, a mente humana, uma vez que teve suas dimensões ampliadas, não volta mais a seu tamanho original (DOMINGUES, 1997, p.15).

1.1 Novos meios de informação

O desenvolvimento da máquina fotográfica portátil e do instantâneo ocorreu durante os mesmos anos que também presenciaram a ascensão da pintura impressionista (GOMBRICH, 1988). A máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto da cena fortuita e do ângulo inesperado. Além disso, o desenvolvimento da fotografia impulsionou ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e experimento. Não havia mais a necessidade da pintura executar uma tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato. O desenvolvimento tecnológico permitiu que o cotidiano dos indivíduos fosse tomado pelas máquinas e, principalmente, pelas mídias. Essa nova realidade alterou as relações sociais e as maneiras de difusão dos produtos culturais.

Conforme explica Francastel:

A vida intelectual da humanidade tem-se desenvolvido, segundo as épocas, através de numerosos sistemas de fixação dos valores reconhecidos pela sociedade. Podemos verificar atualmente que, no próprio momento em que a difusão dos meios de informação atinge o seu ponto culminante, assistimos a uma alteração radical das formas de comunicação (FRANCASTEL, 1998, p. 141).

Com o advento dos *smartphones* surgiram máquinas fotográficas digitais embutidas que possibilitaram a amplitude da fotografia e serviram como base para novas experiências artísticas.

Para os desenvolvedores do computador *Apple*, ele não passava de um circuito elétrico básico. Os periféricos eram apenas um atrativo para que o usuário se utilizasse destes circuitos elétricos facilitando sua interface com a máquina. Desta forma a microinformática se tornou popular e uma mídia de massa.

Silicon Valley, mais do que um cenário, era um verdadeiro meio ativo, um caldo primitivo onde instituições científicas e universitárias, indústrias eletrônicas, todos os tipos de movimentos hippies e de contestação faziam confluír ideias, paixões e objetos que iriam fazer com que o conjunto entrasse em ebulição e reagisse (LEVY, 1993, p.43).

A percepção visual do mundo contemporâneo está indissociavelmente ligada aos novos sistemas visuais, da linguagem cinematográfica aos quadrinhos. Aumont (2001) destaca que, atualmente, a arte está em qualquer parte, seu centro e sua periferia não podem ser delimitados com segurança. Segundo Domingues, “os artistas estão checando o poder das máquinas em modificar nossa existência. O que está interessando aos artistas são estas contaminações do humano com o silício” (DOMINGUES, 1997, p. 29).

Fotografia, cartaz, desenho gráfico, quadrinhos, cinema, televisão e vídeo são meios de comunicação de massa, e cada um deles é resultado de desenvolvimento técnico específico, cuja característica comum é a possibilidade de reprodução maciça. Mas os meios de massa têm sofrido os mesmos percalços para a sua aplicação que

outras práticas artísticas de épocas passadas, com soluções e progressos técnicos desenvolvidos ao longo do tempo. Sua dimensão criativa, por isso, não nasce da aplicação da técnica por si mesma, ainda que esteja condicionada por ela, mas sim de seu aproveitamento como veículo de ideias. Para além do papel tradicional dos computadores, os artistas, a partir do pensamento abstrato, criam novos jogos combinatórios utilizando a ferramenta computacional e produzem uma arte com características pessoais (FRANCASTEL, 1998). A arte produziu sobre a tecnologia uma revolução digital que abre novos horizontes na transformação cultural em várias vertentes.

Os artistas oferecem situações sensíveis com tecnologias, pois percebem que as relações do homem com o mundo não são mais as mesmas depois que a revolução da informática e das comunicações nos coloca diante do numérico, da inteligência artificial, da realidade virtual, da robótica e de outros inventos que vêm irrompendo no cenário das últimas décadas do século XX (DOMINGUES, 1997, p.17).

1.2 A incorporação das mídias digitais

A arte contemporânea incorporou as mídias digitais no seu modo de fazer e em suas manifestações como agentes de transformação na sociedade. Segundo Machado (1994), na produção pós-industrial são utilizados processos e dispositivos de natureza numérica (infografia e computação gráfica), também chamada digital, e fotônica (holografia) para a produção de informações visuais, verbais e sonoras, que são exibidas através dos mesmos aparatos técnicos utilizados na produção.

A computação gráfica, com seus recursos embutidos, permitiu aos artistas a produção de obras sem a utilização de pincéis e outros meios tradicionais. As obras produzidas, às vezes, não permitem mais diferenciar a produção manual da computacional, às vezes não é possível saber se uma obra foi pintada de forma tradicional ou se é produto de um *plotter* ou de impressora de jato de tinta.

Os vanguardistas estão à frente de todo e qualquer tipo de progresso. Procuram criar uma grande tensão entre o público e a arte e é no diálogo com a mídia que se manifesta uma das correntes mais fortes desse mundo fragmentado. Fotografia, vídeo, televisão, computadores, holografia e outras tecnologias são cada vez mais utilizadas nos trabalhos.

Agentes imateriais são próprios da tecnologia. O conjunto dos componentes lógicos de um computador (*software*) não tem como ser quantificado como um objeto material. A produção industrial de imagens tem levado à transformação da compreensão clássica da expressão artística estabelecida. A inserção das máquinas produtoras de imagens não apenas transformou a prática artística como também provocou alterações no pensamento da arte. Segundo Couchot:

(...) o surgimento de uma técnica não é fator determinante para o surgimento de uma nova forma de arte, mas a técnica impõe diretrizes que moldam uma nova percepção e oferece condições para uma nova lógica figurativa, que pode gerar uma nova expressão artística (COUCHOT, 2003, p. 19).

No último quarto do século XX a imagem digital cria uma nova ordem na representação ao eliminar a presença de um referente a ser registrado. Essa nova poética da imagem de síntese constrói as representações e se utiliza de estudos de

comportamento com base na matemática, biologia, física, química, medicina, psicologia etc. As intensas relações entre arte, mídia e tecnologia provocaram a definição da arte além do seu campo tradicional, institucionalizado e legitimador (GIANETTI: 2002). Os artistas se apropriaram da tecnologia para o desenvolvimento do trabalho artístico através de *softwares* multimídia e *hardwares* usuais ou desenvolvidos especialmente para eles.

Os museus também exercem influência nessa nova configuração da arte, pois passaram a aceitar progressivamente mais gêneros, formatos, dispositivos e práticas, como se a sua intenção fosse a de abolir sistematicamente a maior quantidade possível de fronteiras entre o espaço institucional dos museus e as práticas artístico-tecnológicas da contemporaneidade (AUMONT, 2001).

O mundo hiper-real utiliza técnicas e canais de difusão das mídias buscando compreender a dinâmica existente entre os meios e a arte. Para Arlindo Machado (2007) esse é o universo da *artmídia* – do inglês “media art”. A arte pode se valer dos meios de comunicação de massa para conduzir um debate sobre o seu próprio funcionamento ou sobre o universo de signos e códigos relacionados, empregando críticas e propondo caminhos qualitativos para mudanças. Na cultura contemporânea, a distinção entre práticas artísticas e midiáticas tornou-se impossível. A arte e a mídia estão bastante imbricadas para que seja possível uma determinação segura de seus domínios nas expressões artísticas contemporâneas.

As transformações ocorridas a partir do início do século XX atingiram também o âmbito da fruição estética, pois a percepção também se modificou devido às novas modalidades de apresentação a partir das máquinas e dos recursos expressivos contidos em seus programas, que deram outra dimensão à representação imagética. Segundo

Francastel: “na vida das sociedades, o papel da arte é fornecer aos homens os meios de se subtraírem às regras rígidas da palavra e da lei, dos deuses e dos homens, e tornarem o seu mundo um pouco mais humano” (FRANCASTEL, 1998, p. 160). Os novos meios de comunicação e a computação nas diversas áreas ampliaram a dimensão destas transformações no século XX e início do século XXI.

Analisar a inserção da computação nas artes e, em especial, nas obras de Maria Bonomi é um assunto de fundamental importância para os estudos de estética e história da arte e que está diretamente relacionado com a produção e circulação da arte no Brasil. Para Domingues, “a arte que se faz com materiais é uma arte que trata da permanência, que fixa uma idéia sobre um suporte” (DOMINGUES, 1997, p.19). Sendo assim, a análise das técnicas, materiais e tecnologia empregadas pela artista, esclarecem sua obra e auxiliam na compreensão, para a transmissão às gerações futuras do seu legado artístico, das mediações com seu meio e seu tempo, e sua importância como produtora de cultura. A produção cultural de Maria Bonomi ganhou nova dimensão com as tecnologias de computação.

Na arte tecnológica, os artistas estabelecem laços com cientistas e técnicos que produzem uma relação muito fértil nesta simbiose. O computador é uma ferramenta poderosa: as coisas simples, através dele, podem ser recolocadas no mundo de maneiras diferentes e complexas. As possibilidades de experimentação são infinitas na criação e no tratamento das imagens, criando um vasto repertório de ideias e técnicas resignificadas através da experimentação digital. Esta resignificação é ampliada com uso de ferramentas computacionais que trazem aos artistas inúmeras possibilidades de produção de arte.

Entretanto, o que se quer produzir, realmente, são emoções e memórias. A aceleração da tecnologia é exponencial, ela passa a nossa frente a cada instante, com novas possibilidades. Mas os artistas, como é o caso de Maria Bonomi, conseguem imprimir sua marca humana e pessoal naquilo que leva à contemplação estética e metafísica do que ainda chamamos de Arte. Esta arte experimental abre as portas para uma nova dimensão com inúmeros significados.

As imagens geradas pelo computador, em especial as digigrafias, têm como o objetivo ampliar a visão do usuário em relação à percepção do mundo real e o sentido imagético, aliando a tradição ao que há de mais contemporâneo. Como afirma Almeida:

A maneira como ela [Maria Bonomi] centra os objetos ou sujeitos em sua composição; o entorno ao qual recorre como suporte; os cortes abruptos na sequência de planos; mais os silêncios ou densidades postos na narrativa – são componentes que geram uma obra ao mesmo tempo contemporânea e recheada de diálogos com a tradição (ALMEIDA, 2008, p. 10).

2. A ARTISTA MARIA BONOMI

2. A ARTISTA MARIA BONOMI

A arte é uma construção. Sai do coração, passa pela cabeça e vai para as mãos para ser impressa em uma superfície de madeira ou de gesso. (BONOMI, apud KIYOMURA, 2016, p. 10).

Maria Bonomi é gravadora, escultora, pintora, muralista, curadora, figurinista, cenógrafa, professora e um dos nomes de maior expressão das artes plásticas no Brasil. Tem grande projeção internacional, comprovada pelos vários prêmios conquistados, como o Prêmio de Melhor Gravador da VIII Bienal de São Paulo (1965); o Prêmio de Gravura na V Bienal de Paris (1968); o Prêmio de Gravura da VIII Exposição Internacional Ljubljana, modalidade xilogravuras (1968); e o Prêmio Internacional de Gravura, modalidade litografia (1983), entre outros. Bonomi realizou exposições individuais no Brasil e no exterior e tem coleções em vários museus pelo mundo, como o Museum Art, de Nova Iorque; o Museu do Vaticano, em Roma; o Museu Bezelel, de Jerusalém; o Museu de Arte Moderna, de São Paulo; e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. “Grandes dimensões, figuração sintética e cores intensas caracterizam as litografias de Bonomi, além de evidenciarem que na intersecção entre o estético e o técnico o deleite também se inscreve” (LAUDANNA, 2016, p. 65).

Araujo destaca que:

Homenagear Maria Bonomi pode parecer, em um primeiro momento, redundante ou mesmo contraditório. Com efeito, poucos artistas plásticos alcançam hoje, no Brasil, uma ressonância midiática como ela, personagem de mini-série televisiva; testemunha e agente dos últimos 50 anos da história cultural de nosso país; responsável por um dos mais numerosos e destacados grupos de obras em espaços públicos da capital paulista; artista com o maior número de participação em Bienais de São Paulo; detentora de premiações nacionais e estrangeiras nas áreas de artes visuais e cenografia (ARAÚJO, In ARAÚJO; BELLUZZO, 2008, p. 7).

Maria Anna Olga Luiza Bonomi nasceu em Meina, aldeia italiana às margens do Lago Maggiore, em 1935, de italiano (Ambrógio Bonomi) e mãe brasileira (Georgina Martinelli Bonomi), e radicou-se em São Paulo ainda criança, no ano de 1946. Segundo Rouquié:

Nascida na Itália, às margens do lago Maior, Maria Bonomi, cedo tornou-se brasileira, estudou na Columbia, Estados Unidos, com um mestre gravador chinês. As fadas da globalização haviam se debruçado sobre seu berço. Ela soube transformar sua consciência planetária cada vez mais aguda em experiência artística brasileira dentre as mais potentes e mais audaciosas de sua geração. Quer seja na área da gravura – uma arte integral que desenvolve com maestria, ou naquela da escultura, do desenho, das instalações, Maria Bonomi maneja, virtuosa, todos os materiais e todas as escalas (ALAIN ROUQUIÉ. In CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI, 2012, p. 13).

A infância de Maria Bonomi foi marcada pela II Guerra Mundial. Seu pai foi engenheiro militar e lutou na Guerra e sua casa foi ocupada pelo exército alemão. A mãe de Maria era brasileira e conseguiu retirar a família da Itália, atravessando a

fronteira, chegando à Suíça e abrigando a família com Raul Bopp, diplomata brasileiro e poeta modernista. Bonomi relata a aventura de escapar da Itália:

Meu pai era militar e estava sediado em Milão. Minha mãe, meu irmão e eu estávamos em Meina, no Lago Maggiore, na cidade onde eu nasci. Tivemos a casa ocupada pelo comando alemão. Nós fomos obrigados a ficar na casa, porém no porão, e eles instalaram um QG nessa casa. Alguns oficiais austríacos garantiram ao meu pai o direito de levar a esposa estrangeira e os filhos para a Suíça; era só atravessar o lago Maggiore que a Suíça estava do outro lado. “Mas depois você retorna, porque senão voe será desertor. Você tem 24 horas”. E ele fez isso, só que a choradeira da minha mãe foi muito grande, e ele não retornou, foi considerado desertor; ouvimos pelo rádio. Eu me lembro do meu pai na Suíça, sem dinheiro nenhum, ensinando latim com a roupa de militar virada do avesso. E da Suíça minha mãe tentou contato com o meu avô aqui no Brasil, a essa altura ele morava no Rio de Janeiro, no Morro da Viúva. Ele conseguiu dar um jeito de a gente ir para Portugal e depois vir para cá; levou um ano inteiro (BONOMI. In: ALMEIDA, 2008, p. 16-18).

Raul Bopp entrega a Maria Bonomi seu livro *Cobra Norato*, para o qual ela realiza, descompromissadamente, ilustrações em nanquim. Desde cedo, Maria já demonstrava grande talento e inclinação para as artes e seus desenhos para o livro de Bopp foram publicados.

Figura 1 – Cobra Norato

Maria Bonomi. 1944. Nanquim s/papel. Dimensões: 21 cm X 25 cm.

Fonte: <http://www.mariabonomi.com.br/obras_desenho-e-pintura.asp?pa=2&mt=18>

Acessado em 30/11/16.

Da Suíça, Maria Bonomi e sua família seguiram de trem para a França, passaram pela Espanha e chegaram a Portugal. Embarcaram para o Brasil, chegando ao Rio de Janeiro e ficando hospedadas na casa do avô materno, Giuseppe Martinelli.

Eu era uma criança surda, de 5 ou 6 anos, e portanto um pouco isolada, então eu desenhava muito, gostava muito de desenhar tudo que via. Desenhava, jogava fora, desenhava, jogava fora, pelo puro prazer de desenhar. Mas não era tanto o desenho que me encantava, era a anotação, o registro. [...] Quando eu cheguei ao Brasil, fui morar com meu avô, o velho José Martinelli, aquele visionário, e ele descobriu que eu respirava mal, a surdez era causada por adenoides e amídalas gigantes que eu tinha. Fomos ao hospital, me operaram. O fato é que nunca mais tive fortes ataques de surdez, ela se diluiu, e fiquei ótima (BONOMI. In: ALMEIDA, 2008, p. 13-15).

Maria Bonomi conviveu com artesãos originários de Lucca, na Itália, que trabalhavam para seu avô. Martinelli idealizou e investiu na construção do Edifício

Martinelli, iniciada em 1922, em São Paulo: prédio com 30 andares, o mais alto da América Latina na época de sua construção.

Com a morte do avô, em 1946, Maria Bonomi mudou-se para São Paulo e passou a estudar no Colégio Des Oiseaux, colégio religioso, das Cônegas de Santo Agostinho, onde concluiu o colegial clássico e sempre demonstrou a obsessão pelo desenho. Bonomi sempre pensou em fazer arte, e no início da adolescência:

[...] tinha tal fascínio pela madeira e pelo trabalho na madeira que chegou a aterrorizar a família afirmando que a sua profissão seria a de marceneiro. Imaginem a cena, numa família de alta projeção social e econômica, a jovem dominando cinco idiomas, preparada para uma posição de destaque, pretender ser marceneira (KLINTOWITZ, 1999, p. 6).

Quando adolescente Maria Bonomi foi convidada por uma das freiras para ser bibliotecária no Colégio. Este foi seu primeiro emprego. Ela passava horas folheando e arrumando os livros. Com o tempo, descobriu que a razão de ter sido escolhida para esta função tão especial foi a sua altura. Sendo mais alta que a média das colegas, ela não precisava subir e descer a escada para alcançar os livros mais raros, que ficavam nas prateleiras de cima da biblioteca.

Figura 2 – Auto Retrato

Maria Bonomi. 1953. Lápis s/papel. Dimensões: 66 cm X 48 cm.

Fonte: <http://www.mariabonomi.com.br/obras_desenho-e-pintura.asp>

Acessado em 30/11/16.

Marcela Ascarelli, amiga da família e importante colecionadora de arte, insistiu com a mãe de Maria Bonomi para que ela levasse sua filha adolescente até o ateliê de Lasar Segall. Ele examinou a pasta de Maria Bonomi e recomendou que ela estudasse desenho e pintura com Yolanda Mohalyi e Karl Plattner e gravura com Lívio Abramo.

Mas o caminho não foi tão fácil, afinal, o que “dominava era o ensino do Liceu de Artes e Ofícios, e o Lívio não, ele permitia a você trabalhar de outra maneira” (BONOMI. *In*: ALMEIDA, 2008, p. 24). Sendo assim,

O contato com a obra do grande mestre gravador brasileiro, Lívio Abramo, a deixou fascinada. Fez de tudo para ser sua aluna e, a cada tentativa, era rejeitada pelo mestre. Depois, finalmente, tornou-se aluna de Lívio Abramo, mas, fiel a ‘pedagogia de atelier’ dos antigos

mestres, na tradição renascentista, Lívio a fez lixar madeiras, limpar instrumentos. Isso por mais de um ano. Só depois, humilde e respeitosa, sabedora do valor dos instrumentos e da madeira, Maria Bonomi teve autorização para ela própria, gravar as suas xilogravuras (KLINTOWITZ, 1999, p. 6 e 8).

Com 17 anos de idade, Bonomi já está expondo pinturas no Museu de Arte de São Paulo em coletiva de alunos de Yolanda Mohalyi (LAUDANNA, 2016, p. 35).

Tinha o Museu de Arte Moderna na Sete de Abril, que eram duas salas, um corredor e um bar. Eles ofereciam um corredor para os jovens. Eu me inscrevi lá e quem me apresentou foi o Lourival Gomes Machado. O prêmio era você ser apresentada pelo Lourival, foi em 1956 (BONOMI. In: ALMEIDA, 2008, p. 27).

Descendente de italianos com destaque no cenário nacional, freqüentou importantes círculos culturais de São Paulo e do Rio de Janeiro, incluindo reuniões em casa dos Magnelli, Ascarelli, Bardi e Matarazzo, participando dos bastidores de importantes momentos, como o da criação da *Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, com a qual sempre teve relações, por vezes controversas. A própria Bonomi relata:

Ele [Ciccillo Matarazzo] ligou para mim uma noite, e para Tereza Lara Campos, que era sobrinha dele, irmã do senador Suplicy. Chamou a Tereza e eu duas horas da manhã: “Vocês têm que vir aqui na Bienal porque vão passar a noite aqui, porque chegou uma obra de Santos”. Era *Guernica*. “E vão abrir, esses caras não sabem o que é, vocês têm que ficar aqui e tomar conta, Deus me livre se acontece alguma coisa”. A gente ficou vinculado, ele chamou a gente para a Bienal, e nós fomos. Eu era uma jovem estudante e artista, mas comecei a conviver com toda aquela coisa de uma maneira intensa. Em 1954, visitei uma exposição do Lívio Abramo na rua Sete de Abril que me impressionou muito. A gravura. O que mais me impressionou

foi a luz. Essa luz que vinha da gravura, do entalhe, aí eu fiquei doida (BONOMI. *In*: ALMEIDA, 2008, p. 21).

Lívio Abramo, trotskista que teve que se exilar no Paraguai em 1964, foi o grande mentor de Maria Bonomi, com quem ela aprendeu técnica e de quem “absorveu o senso de revolta e sua ligação com a liberdade”.

O que ele [Lívio Abramo] me ensinou é a simplicidade do fazer uma xilografia, que era você ter uma ponta, você ter uma madeira, e saber que a matéria que se retira se torna luz no papel. E era branco e preto, não tinha história. Branco e preto. Tanto assim que depois, quando eu fui trabalhar com o chinês Seong Moy nos Estados Unidos, eu voltei toda coloridinha, ele ficou uma onça (BONOMI. *In*: ALMEIDA, 2008, p. 25-27).

Sobre Abramo, Coli esclarece:

Militante trotskista, [Abramo] soube criar um clima de efervescência ao mesmo tempo política e artística, num tempo em que tantos artistas eram militantes de esquerda e se debatiam com questões palpitantes ligadas ao papel social da arte. Abramo, mestre das transparências delicadas, limpidamente sombrio em suas tramas aracnianas, impunha também uma extrema exigência artesanal (JORGE COLI. *In* CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI, 2012, p. 21).

2.1 A produção da profissional

Bonomi começou a expor em 1952 e nesta época:

Tem um artista italiano que vem para cá, que faleceu recentemente, Emilio Vedova. Emilio Vedova ganha o prêmio da Bienal de São Paulo, eu faço parte de um grupo de artistas que ele convida para ir trabalhar no ateliê dele em Veneza; vou, fico ligada a ele quase um ano, fazendo trabalhos com ele, e lá eu pleiteio uma bolsa para os Estados Unidos, onde trabalho com o Seong Moy, que é um chinês com quem fiquei três anos. Vivencio a Ásia pelo lado da gravura oriental, japonesa, chinesa, as cores, as transparências e até as frivolidades (BONOMI. *In*: ALMEIDA, 2008, p. 30).

Posteriormente, no Pratt Institute Graphics Center, estudou com Seong Moy e Fritz Eichenberg

Aí eu vou parar com esse chinês que passava até pincel na gravura. Tive um impacto muito grande lá porque o espaço era muito grande. Eu comecei a fazer gravuras maiores, ainda sempre em branco e preto. Fiz duas vermelhas, comecei a mexer com cor. Seong Moy me ajudou muito (BONOMI. *In*: ALMEIDA, 2008, p. 30).

Retornando ao Brasil, frequentou a oficina de gravura em metal de Johnny Friedlaender no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Uma geração foi decisiva para que esse impulso se afirmasse plenamente, aquela que se formou em torno de 1950. Os nomes de Renina Katz, Evandro Carlos Jardim, Marcelo Grassman, Fayga Ostrower, Arthur Luiz Piza, cuja carreira transcorre entre o Brasil e a França, são apenas alguns deles, escolhidos sem grande rigor entre os mais ilustres. Esses artistas beneficiaram do ensino de

alguns mestres relevantes, como Axl von Leskoschek, no Rio de Janeiro, e Lívio Abramo, em São Paulo (JORGE COLI. *In* CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI, 2012, p. 21).

A jovem Bonomi, sempre muito decidida a se expressar artisticamente, percorreu o caminho da aprendiz, dominou as técnicas e estudou a história da arte, assimilou tudo o que pode de seus mestres e, também, as influências de seu tempo e passou a produzir continuamente, com originalidade, sua própria arte, de senso estético refinado, em que a maturidade não tardou em revelar traços da genialidade inspirada pelas musas.

Para Bonomi, na gravura existe uma postura gráfica, existe a retirada da matéria, o conceito de positivo e negativo. É como se um livro fosse composto tirando as palavras que estão sobrando. Vista dessa maneira, a gravura segue o mesmo princípio da escultura de Michelangelo. Uma peça de mármore da qual ele vai retirando pedaços. A essência da gravura, toda a intimidade, a linguagem e o ideário gráfico são anteriores à execução. As primeiras gravuras de Maria Bonomi surgiram de maneira muito simples, ela pegou um papel, passou gesso, tinta preta e rasgou com uma ponta. Bonomi sempre gostou do *scratch*, da raspagem, da incisão. E a incisão foi a maneira como a estampa surgiu. A cor vinha por outros fenômenos, com uma certa incisão de luz. A gravura para Maria Bonomi nunca é colorida, é sempre em branco e preto. O resto vem pela incisão da luz. A própria Bonomi afirma:

O uso da *cor* na minha obra aconteceu um pouco como a maioria do meu pensamento. Maior abrangência, maior responsabilidade e sobretudo um profundo prazer. Uso vários vermelhos, quase sempre em contraposição uns com os outros, devido a uma coincidência com os temas que persigo. Também utilizo muitas cores secundárias e terciárias, que surgem como resultado de somas das impressões de

outras primárias, pois meu trabalho vive literalmente de sobreposição em transparência (BONBOMI. In: LAUDANNA, 2016, p. 86).

Nas figuras 3 a 7, produzidas de 1954 a 1958, podemos notar a versatilidade, a beleza e a diversidade de técnicas e estilos em que Maria Bonomi trabalhou, onde o jogo com as cores e a diversidade das temáticas reúnem temas ligados à ecologia, às cidades, aos alienígenas, a objetos de uso pessoal etc.

Figura 3 – Mulher com Cabaça

Maria Bonomi. 1954. Carvão s/papel. Dimensões: 63 cm X 50 cm.
Fonte: <http://www.mariabonomi.com.br/obras_desenho-e-pintura.asp>
Acessado em 30/11/16.

Figura 4 – Retrato I

Maria Bonomi. 1954. Óleo s/tela. Dimensões: 70 cm X 50 cm.
Fonte: <http://www.mariabonomi.com.br/obras_desenho-e-pintura.asp>
Acessado em 30/11/16.

Figura 5 – Sem Título

Maria Bonomi. 1955. Xilografia. Dimensões: 30 cm X 10 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=9&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Figura 6 – Vista de São Paulo

Maria Bonomi. 1955. Lápis s/papel. Dimensões: 17 cm X 47 cm.
Fonte: <http://www.mariabonomi.com.br/obras_desenho-e-pintura.asp>
Acessado em 30/11/16.

Figura 7 – Superimposed Cities

Maria Bonomi. 1958. Xilografia. Dimensões: 37 cm X 37 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=8&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

2.2 A gravura de Maria Bonomi

Nos anos 60, Maria Bonomi foi convidada por Lívio Abramo para fundar com ele, na Alameda Glette, em São Paulo, o *Estúdio Gravura*, um ateliê experimental para o ensino de gravura em madeira e metal e para as pesquisas artísticas. Esse centro serviu para a formação de numerosos artistas contemporâneos. Além da gravura e do ensino, Bonomi desenvolveu seu trabalho como cenógrafa e figurinista profissional, obtendo dois prêmios *Saci* e um *Molière* por seus trabalhos para o canal 9 de televisão. A própria Bonomi explica: “Eu não pensava quadros, eu sempre pensei ‘coisas’. Por isso, talvez, que eu fui para a cenografia, também. A cenografia é uma paisagem maravilhosa, fixa” (BONOMI. In: ALMEIDA, 2008, p. 19).

Sobre seu ritmo de trabalho, a própria Bonomi esclarece:

Já fiz muita gravura em metal e litografia. São superfícies que resistem e nos deixam do lado de fora. No metal com a mão ou com o ácido, a registoção é lenta. Pedra é rocha, e por isso parada e seca. A pedra aguenta o baque, mas o contragolpe é duro. Nunca se consegue penetrar completamente, de uma só vez. Quero dizer uma coisa, assim como anotaria para um diário algo visto ou vivido, elogio ou protesto, às vezes uma simples constatação. Não se trata de reproduzir uma imagem, mas de ‘achá-la’ pela execução numa superfície. O meu ritmo de trabalho é muito rápido e o impulso do ataque ao suporte corresponde a uma resistência maior ou menor da matriz. Na madeira, o ‘instrumento-mão’ encontra coerência entre o que fixa e como se fixa. Na madeira não se perde o que quero dizer, isto no sentido de dizer diretamente, sem criar climas ou halos de interferência. A xilogravura me traduz melhor, porque me limita ao essencial. O branco sobre o preto e vice-versa, os topos e o fio, são alfabeto telegráfico e veloz. Na xilogravura comunico imediatamente e nada se perde. Quero falar violentamente de toda essa violência que nos circunda. Por enquanto, só consegui com a xilogravura. Árvore, polpa

e ferros. (BONOMI, entrevista à revista Artes, em 1966. *In* CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI, 2012, p. 25).

A xilogravura é uma das técnicas mais antigas de produção de gravuras. Nesta técnica, a artista retira da matriz – superfície plana de madeira –, usando goivas – ferramentas de corte e entalhe –, as partes da madeira que não devem absorver cor na gravura quando for aplicada pressão através da utilização da prensa sobre uma folha de papel ou tecido para a qual a imagem será transferida. Realizada manualmente, utiliza processo artesanal milenar, sem mecanização, produzindo múltiplos, mas que são obras originais e que podem ser assinadas, numeradas e datadas, compondo uma edição restrita.

[...] É a própria artista quem afirma que a forma do desenho de seus trabalhos – mormente signos geometrizes – começa na escolha da madeira. Em Bonomi, após a definição da matriz, é do enfrentamento entre o trabalho das mãos que cava e a resistência do material, desse diálogo, harmonioso ou tenso, que provem a forma (LAUDANNA, 2016, p. 36).

Dürer, Rembrandt, Goya, entre tantos outros artistas, trabalharam com gravura, produzindo obras que em sua época eram mais populares que suas pinturas. Um dos marcos iniciais da gravura no Brasil está nos desenhos da literatura de cordel. Esta arte nasce popular, para ilustrar os fatos narrados e vendidos nas feiras nordestinas.

Nordeste afora, as feiras comercializam livrinhos de cordel realizados em xilo; panfletos, jornais, pequenos livros, aqui entendidos como integrantes de uma militância partidária ou de causa, sempre se escoraram nas variantes da gravura como suporte. Cartazes de postes, cartazes políticos povoaram – ainda povoam – as retinas dos

frequentadores das feiras populares – e não apenas no nordeste brasileiro (ALMEIDA, 2008, p. 9).

É exatamente na xilogravura que Maria Bonomi mais tem se expressado e demonstrado o seu talento. Talvez, até mesmo, manifestando em toda a sua obra o espírito e características próprias de quem optou pela xilografia como o fio condutor de sua arte.

Figura 8 – Árvore com Frutos

Maria Bonomi. 1962. Xilogravura. Dimensões: 60 cm X 55 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=6&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Em 1965, Bonomi recebeu o Prêmio de Melhor Gravador na VIII Bienal de São Paulo e, com a repercussão desta premiação foi convidada para mostras no Brasil e no exterior. Em Paris, na Bienal dos Jovens, foi informada de que não poderia mostrar seus trabalhos, uma vez que eles não caberiam nas mesas e vitrines destinadas para a

gravura. Depois de muita discussão baseada principalmente no argumento de que se a pintura saía do cavalete e a escultura do pedestal, “por que a gravura tinha que ficar nas mesinhas?” (BONOMI, *in* LAUDANNA, 2007, p. 73), Bonomi conseguiu “ir para as paredes” e ganhou o Prêmio de Gravura nesta V Bienal de Paris, em 1968. Como afirma Klintowitz:

Bonomi verdadeiramente alterou a significação da gravura e é precursora dos grandes formatos, o que lhe vale o primeiro prêmio na Bienal de Paris, destinada a artistas jovens. Na ocasião, colocar as suas gravuras na parede, e não nos usuais balcões, foi tarefa ingente de convencimento. Até então a gravura era entendida como leitura, in fólio, para ser vista como página de um livro (KLINTOWITZ, 1999, p. 20 e 22).

A arte milenar da gravura renasce em grandes formatos, mostrando novas possibilidades e o poder criativo que a imaginação da artista Maria Bonomi emprega com a desenvoltura e coragem da inquieta necessidade de expressão que lhe valeu o apelido de “a dama da gravura”.

Produzindo imagens figurativas, abstratas, ou algo entre elas, Maria Bonomi sempre apresenta obras de grande beleza plástica, com é o caso de “A Escada” (fig. 9), que se destaca como uma xilogravura que beira o *design* e que já prepara uma aproximação gráfica com as obras de grande dimensões que caracterizarão a arte pública de Maria Bonomi. *A Escada* é um “exemplo contundente da cor como forma sígnica” (LAUDANNA, 2016, p. 65).

Figura 9 – A Escada

Maria Bonomi. 1967. Xilografia. Dimensões: 80 cm X 80 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=5&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Durante a ditadura militar no Brasil, a Bienal de São Paulo enfrentou vários desconfortos, afinal a Fundação Bienal mantinha suas relações com o Estado. Bonomi, assim como alguns outros artistas, buscou maneiras para contestar a situação. Em 1965, Bonomi e Sergio Camargo surpreendem o Presidente Castelo Branco na Bienal com uma carta que pedia a revogação da prisão de intelectuais, entre os quais se encontravam Mário Schenberg e Iberê Camargo. No ano de 1969, como forma de protesto, ela recusa sala individual na Bienal de São Paulo.

Figura 10 – Balada do Terror

Maria Bonomi. 1970. Balada do Terror. Xilografia. Dimensões: 250 cm X 100 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=5&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

A xilografia *Balada do Terror* (fig. 10) trata o suplício da ditadura na imaginação de Maria Bonomi. Foi realizada em homenagem a Dulce Maria, ex-militante da Vanguarda Popular Revolucionária, e a todos os torturados pelo regime militar no Brasil e apresenta aspecto sombrio, como o próprio período histórico no qual se inspirou. “O retângulo vermelho estendido verticalmente [...] é sangue que verte dos órgãos femininos dilacerados por roedor” (LAUDANNA, 2016, p. 65).

Maria Bonomi participou de 12 Bienais de São Paulo e sofreu os embaraços que a ditadura afligiu aos artistas não conformados com a situação política no país, especialmente com o descaso do mercado de arte brasileiro por seu trabalho. Bonomi não abandonou o Brasil nesse período como fizeram tantos outros artistas. Ela se

manteve ligada aos acontecimentos ao compromisso com a extinção do regime de exceção e a liberdade de expressão dos artistas.

Vou para o Oriente, para a Amazônia e vou para a China. E daí quando eu volto, em 1976, tem a prisão política, que dura 48 horas, mas que é suficiente. Quem me deu muita cobertura, que me ajudou foi o Mino Carta. Aí acontece uma coisa muito estranha: eu sou boicotada para tudo que é exposição. [...] Mas eu tive uma porção de colegas que começam a expor nos Estados Unidos, eram todos dedoduros, eram todos os que fecharam com a ditadura. Esses começam a participar de tudo que é exposição no mundo, eu sou barrada. Não tenho mais exposição nem convite internacional nenhum. Eu só tenho convite direto das exposições do Leste, ou seja, Liubliana, Praga etc. Aí que eu faço minha carreira de gravura lá. É prá lá que eu vou mandar minhas coisas, é lá que eu ganho prêmio (BONOMI. In: ALMEIDA, 2008, p. 42).

Após viagem realizada à China, em 1974, a grafia oriental ganha evidência em seu trabalho, ela “confirma o interesse pela redução de meios de linguagem e pela escrita por ideogramas” (BELLUZZO. In ARAUJO; BELLUZZO, 2008, p. 41), tal como podemos observar em *Caudal dos Improváveis*, de 1976.

Figura 11 – Caudal dos Improváveis

Maria Bonomi. 1976. Xilografia. Dimensões: 85 cm x 200 cm.
 Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=4&mt=12>>
 Acessado em 30/11/16.

Bonomi sempre buscou novos suportes para sua obra. Mudando radicalmente o conceito da gravura tradicional, desenvolveu trabalhos em concreto, bronze, poliéster e alumínio. Ela é reconhecidamente uma “transgressora” que acredita que a arte não tem limites. Klintowitz esclarece que:

Maria Bonomi transformou a gravura de imagem de leitura em imagem de parede, capaz de envolver o espectador no impacto da linguagem visual direta, com perspectiva, absoluta. O que modificou fundamentalmente a relação do público com a gravura e a do artista com o ato de gravar (KLINTOWITZ, 1999, p. 22).

2.3 Antecedentes da arte pública de Maria Bonomi

Antecipando sua intensa participação em arte pública, em 1976, Bonomi inaugura as hastes moldadas em concreto para o altar da Igreja Mãe do Salvador (Cruz Torta), no bairro Alto de Pinheiros, em São Paulo. Nesses anos,

Maria extrai dos embates políticos uma dramaticidade inerente à sua sensibilidade. Sobressai a tensão da matriz sobre o papel. Domina a frontalidade planar da gravura em grande formato, disposta verticalmente na parede. A gravura encontra monumentalidade e simplicidade. O teor dramático, presente nas gravuras políticas, ganha intensidade (...) (BELLUZZO. In ARAUJO; BELLUZZO, 2008, p. 25).

Figura 12 – Igreja da Cruz Torta

Maria Bonomi. 1974. Ascensão. Igreja Mãe do Salvador (Cruz Torta)
Concreto. Dimensões: 800 cm X 2200 cm.

Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=6&mt=3>>

Acessado em 30/11/16.

Contudo, a participação de Bonomi numa obra para a Igreja não foi tão pacífica, ela mesma relata que o cardeal de São Paulo foi interpelado por uma comissão de senhoras que desaprovava seu estilo de vida e conseqüentemente tentavam impedir que ela assumisse a tarefa na Cruz Torta:

[...] Vai uma comissão de senhoras católicas dizer para o Dom Paulo Evaristo Arns que eu não podia fazer essa obra, porque eu era comunista, divorciada, lésbica e não sei mais o quê[...]. E o Dom Paulo Evaristo disse assim: “Mas ela é uma ótima artista”. E deixou eu fazer a Cruz Torta. [...] (BONOMI. In: ALMEIDA, 2008, p. 43).

O uso do concreto armado possibilitou uma aliança entre Bonomi e os arquitetos. As possibilidades abertas pelas grandes dimensões e pelo desafio de ter a obra dialogando diretamente com o público que passa pela cidade e que encontra em seu caminho algo mais, muito mais interessante esteticamente, que apenas concreto ou vidro, mostrou ser um desafio muito atraente para Bonomi: talvez a maior transgressão para a gravadora, neta de um grande construtor. Mesmo assim, Maria Bonomi mantém intensa atividade como gravadora engajada no mundo em que vive, como podemos observar na figura a seguir, intitulada “Diretas Já”, em alusão ao movimento civil ocorrido entre 1983-1984, no Brasil, que reivindicou eleições presidenciais diretas. Como relata Belluzzo:

Ao longo das experiências arquitetônicas, várias soluções nascem diretamente na obra e não na prancheta. Busca soluções estruturais para paredes. Interfere na forma e na superfície dos edifícios, produz acidentes, incisões e sulcos que incidem sobre extensões contínuas, animando, ritmando ou rompendo planos. Sua contribuição ultrapassa muito o tradicional painel ilustrativo que era anteriormente apostado sobre a arquitetura (BELLUZZO. In ARAUJO; BELLUZZO, 2008, p 39).

Figura 13 – Edifício Jorge Rizkallah Jorge

Maria Bonomi. 1976. São Paulo.
 Concreto. Dimensões: Rua Bela Cintra, 440 cm x 6785 cm; Av. Paulista, 440 cm x 1805 cm.
 Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=5&mt=3>>
 Acessado em 30/11/16.

Figura 14 – Diretas Já

Maria Bonomi. 1984. Xilografia. Dimensões: 30 cm X 40 cm.
 Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=4&mt=12>>
 Acessado em 30/11/16.

2.4 O itinerário da artista

Querida pelos amigos, artista acessível, mulher independente e militante humanista, conforme destaca Neustein (2010) em entrevista realizada pelo Jornal o Estado de S. Paulo, Bonomi foi amiga fraterna da escritora Clarice Lispector e madrinha de seu filho, “mais do que isso”, segundo formulou: “ela-eu-eu-ela-ela-eu; “como se fôssemos gêmeas na vida” (JORGE COLI. *In* CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI, 2012, p. 25). A própria Clarice resume o ofício de Bonomi da seguinte forma:

Imagino Maria no seu ateliê usando as mãos – instrumento mais primitivo do homem. Com suas belas mãos potentes é que pega os instrumentos e imprime a heróica força humana do espírito, cortando e alisando e entalhando. E, pouco a pouco, os dormentes sonhos de Maria vão se transmutando em madeira feita forma. Esses objetos são tocáveis e por assim dizer estremecíveis. E delicados no seu grande vigor aniquilável (LISPECTOR, *Jornal do Brasil*, 02/10/1971).

A relação de Maria Bonomi com Clarice Lispector foi muito profícua. Em 1959, elas estavam em Washington, na União Panamericana e Maria Bonomi precisava de um vestido para ir a um jantar na Casa Branca. O pessoal do Consulado disse a ela que a mulher de um diplomata poderia emprestar um. Ela não sabia quem era Clarice Guergel Valente, esposa do diplomata, mas ela lhe emprestou o vestido. No dia seguinte ao jantar, Bonomi foi devolver o vestido e a esposa do diplomata a convidou para um café. Clarice mostrou algumas coisas que escrevia e conversaram bastante, tornando-se amigas desde então. Já em 1971, Maria Bonomi fez uma exposição no Rio de Janeiro e Clarice escreveu uma linda crônica sobre a exposição. Maria Bonomi lhe ofereceu uma

gravura, mas ela preferiu uma matriz. Clarice Lispector foi a primeira colecionadora de matrizes, fazendo com que Bonomi refletisse, inclusive, sobre as nuances que apenas a matriz de uma obra oferece.

As figuras 15 e 16, a seguir apresentadas, são exemplos desta força humana do espírito e dos sonhos da artista Maria Bonomi, a um só tempo delicada e de vigor aniquilável, como já observava Clarice Lispector.

Figura 15 – Pente, Tempo...

Maria Bonomi. 1993. Xilografia. Dimensões: 100 cm X 265 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=2&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Figura 16 – Out Va

Maria Bonomi. 1997. Xilografia. Dimensões: 67 cm X 76 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=2&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Bonomi defendeu tese de doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP em 1999 com o tema *Arte Pública. Sistema Expressivo/Anterioridade* e obteve destaque com os grandes trabalhos realizados para murais em espaços públicos, especialmente na cidade de São Paulo. Ela defende que:

Os artistas devem ser corajosos, se aventurar por territórios desconhecidos (...). Podemos afirmar que o artista gravador nunca foi um artista encerrado numa torre de marfim nem alheio à realidade. Ele amou a estética sempre como ética (BONOMI, in KIMURA, 2008, p. 20).

O pensamento gráfico é o atributo essencial e o fio condutor que dá unidade à produção de Maria Bonomi. “A gravura tem a multiplicação de originais. Porque não é a reprodução, é a multiplicação de originais. A reprodução é uma cópia. São todos originais. Aí comecei a batalhar pela gravura” (BONOMI. *In*: ALMEIDA, 2008, p. 37-39). Segundo Oliveira:

O itinerário de Maria Bonomi mostra que, certamente é possível trabalhar sobre uma única linguagem a vida inteira. Porém, essa linguagem, em cada fase de sua produção, jamais será a mesma. A cada intervenção, há uma nova obra, ainda que o suporte ou as técnicas sejam os mesmos. (...) A essencialidade da matriz, o sistema de cópias e o processo de reprodução parecem não importar à gravadora. Pelo contrário, a artista admite a possibilidade de técnicas diversificadas de reprodução: a acessibilidade de ‘gravar’ uma ideia através da informática, da fotografia, do concreto e de tantas técnicas novas. O que se torna essencial para Maria Bonomi é o pensar gráfico como diferencial de cada novo trabalho. É o pensar gráfico que se incumbe de levar a mensagem de sua arte (OLIVERA, 2008, p. 101).

Na produção de Maria Bonomi é possível detectar o reflexo de experiências envolvendo “memórias, materiais, técnicas e procedimentos desenvolvidas pela artista, durante seu percurso visual” (OLIVEIRA, 2008, p. 97). Além disso,

(...) a unicidade da linguagem gráfica, a peculiar insubstituibilidade expressiva deste universo artístico, garante desde os primórdios a sua permanência e desenvolvimento. A ampliação dos suportes e dos instrumentos provocou sua ininterrupta renovação quer como produção seriada bem como para novas iconografias. Basicamente prevalece que a gravura autêntica não se configura apenas por meio da existência de uma matriz ou de uma imagem, mas pela presença de um ideário (Bonomi, 2000).

Expressando-se de forma figurativa ou abstrata, Bonomi inclui em suas obras memórias e referências culturais que impregnaram seu cotidiano, como nas figs. 17 e 18, sempre com imaginação, explorando esteticamente elementos que ficam, através de suas obras, plasticamente eternizados.

Figura 17 – Paixão por Café

Maria Bonomi. 2001. Xilografia. Dimensões: 35 cm X 50 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=1&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Figura 18 – Crataegus, VA

Maria Bonomi. 2002. Xilografia. Dimensões: 100 cm X 70 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=1&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Bonomi demonstra a jovialidade e a coragem da pesquisadora que busca novas ferramentas e suportes para criar a sua arte, que busca a pesquisa estética que vai além do objeto.

Concebidas em escala muito vasta, suas gravuras tendem para a monumentalidade. As menores dentre elas – como as que constituem *O elogio da xilo*, série que Bonomi realizou em colaboração com o poeta Haroldo de Campos [...] – as menores dentre elas, eu dizia, resistiram sem esforço a ampliações em qualquer escala. Possuem uma envergadura heróica. São despojadas de peso, seria mesmo possível dizer que são despojadas de matéria, fabricadas que foram pelos sulcos, pelo entalhe, quer dizer, pela ausência. Mesmo em seus negros, são atravessadas pela luz (JORGE COLI. In CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI, 2012, p. 22).

Sempre com intensidade e buscando a experimentação e a integração de novos meios, especialmente os da informática aplicada às artes, Bonomi resenha os espaços e investiga novas possibilidades de explorá-lo com suas obras. Na exposição *Circumstantiam*, por exemplo, com visitação de 25 de abril a 13 de julho de 2014 no Sesc Belenzinho, em São Paulo, a artista realizou uma instalação efêmera, flagrante em xilografias, inscritas em quadrantes de 4x4 m, entre cabos e espelhos suspensos, toda executada em papeis recicláveis e alumínio degradável, com uso da computação.

Essa obra [*Circumstantiam*, 2014] que, como qualquer outra do gênero, exige um espectador ativo, que se mova, que se abaixe e se levante, que percorra o espaço onde está, foi pensada e construída a partir de gravuras diversas, estas transpostas digitalmente para papeis colados em placas de dimensões que o espaço exigia. Concebida para ser vista a partir de diferentes pontos do edifício, o maior número possível, essa obra foi montada no teto desse centro de diversão acima de um chão feito de vidro sob o qual está uma piscina. Com isso, aqueles que além de passearem pelo local também nadavam, de costas, expandiam sua visibilidade e viam, por inteiro, o elefante indiano que estava no centro da obra (LAUDANNA, 2016, p. 29).

Figura 19 – Circunstantian

Maria Bonomi. 2014. Instalação.
Dimensões: 21 quadrantes de 4 m X 4 m.
Fonte: Maria Bonomi.

A xilogravura para Bonomi “é uma linguagem mais fiel para externar o pensamento. É ela a palavra propriamente; quanto à gravura em cobre, parece-me estar eu falando ao telefone.” (BONOMI, *in* LAUDANNA, 2007, p. 104). A artista completa esta ideia explicando:

(...) quero romper com o preconceito de que a gravura é uma arte intimista, voltada para dentro de si mesma. Ela é um meio de comunicação que pode ser usado com grande penetração, se encontrar uma linguagem de força (BONOMI, *in* LAUDANNA, 2007, p. 158).

Klintowitz esclarece o papel de Maria Bonomi com seu meio de expressão que resiste ao tempo, mas que, da mesma forma, propõe o novo, se atualiza, da seguinte maneira:

A xilogravura é uma arte de resistência, pois com a sua técnica milenar permanece a mesma, apesar das inovações tecnológicas que afetaram tão fortemente as outras técnicas da arte. E, no Brasil, a gravura é especialmente de resistência, pois era proibida por Portugal, quando do Brasil colônia, já que, através da gravura, poderiam ser feitos papéis de crédito. O mesmo sentimento de resistência impregna a artista, pois ela é resistente em outras áreas, principalmente na luta permanente pela democracia plena e a vivência popular na criação e fruição da cultura (KLINTOWITZ, 1999, p. 32).

Na mesma direção, Francisco Bosco sintetiza o trabalho de Maria Bonomi da seguinte maneira:

A singularidade da obra de Maria Bonomi está ligada, assim, ao que Herkenhoff chamou de ‘politização do abstrato’: é este sentido coletivo e histórico da abstração que permite enxergar um fio a conduzir, como que naturalmente, das gravuras para a arte pública, passando por (ou chegando a) esculturas, instalações, intervenções. ‘Naturalmente’, porque, ao aumentar as dimensões da gravura, ao reivindicar sua exposição na parede – o que fez na bienal parisiense de 1967 -, ao contrariar a tradição intimista dessa linguagem, tornando-a veículo de revelação estética de questões históricas, Maria Bonomi já conferia à gravura uma dimensão social, que só fez desdobrar-se em arte pública – com implicações, é claro, que essa mudança de linguagem impõe –, na série dos *Epigramas*, em que a fronteira com o utilitário reiterar a questão do uso, em instalações e intervenções no espaço urbano, como o projeto *Infecção da Memória*, entre outros avatares. Ao longo das mudanças de suporte e das experiências em cada material, as próprias noções de ‘político’, ‘público’, e ‘social’ vão se transformando, numa evolução cujo sentido parece ser o de um alargamento dessas questões. A rigor, tudo isso passa, a partir da década de 70, a ser produzido, ou simultaneamente, ou por meio de avanços e retomadas, configurando uma teia complexa de relações, migrações, insistências – e perfazendo afinal o que se deve chamar de um ‘pensamento xilográfico’. (FRANCISCO BOSCO. *In*

CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI - DE VIÉS, 2007-2008, p. 18).

2.5 Matizes da cidade

A minissérie televisiva *Um só coração*, produzida pela Rede Globo incluiu a personagem Maria Bonomi, interpretada pela atriz Maria Luísa Mendonça. A autoria da minissérie foi de Alcides Nogueira e Maria Adelaide Amaral e a direção foi de Carlos Araújo e Ulisses Cruz. A minissérie foi exibida em 2004 e prestou homenagem à cidade de São Paulo no ano das comemorações dos 450 anos de fundação da Cidade. *Um só coração* retratou a história de São Paulo dos anos 20 até 1954, festa do IV Centenário, em meio às transformações da passagem da cidade rural à grande metrópole, incluindo a Semana de Arte Moderna de 1922, as Revoluções de 1924 e 1932, os ecos do nazismo e do fascismo, as questões relacionadas à Segunda Guerra e a influência americana.

Em xilografias mais recentes (fig. 20 e 21, por exemplo), percebemos a Maria Bonomi de sempre, criativa, inspirada, trabalhando os matizes e as sombras entre as formas geométricas que insinuam figurações ou as figurações que insinuam formas geométricas.

Figura 20 – Transformed/Integração

Maria Bonomi. 2009. Xilografia. Dimensões: 200 cm X 250 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=1&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Figura 21 – A Ponte

Maria Bonomi. 2011. Xilografia. Dimensões: 180 cm X 268 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=1&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Em 2017, Maria Bonomi cria gravuras inéditas das bibliotecas de diversos países para ilustrar a revista *Livro*, edição n. 6, publicada pelo Núcleo de Estudos do Livro e da Edição (Nele) da USP e pela Ateliê Editorial. As matrizes foram expostas na mostra *As Bibliotecas de Maria Bonomi*, na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin por ocasião do lançamento da revista em maio de 2017. Na mesma ocasião foram expostas gravuras de Bonomi utilizadas em diversos livros, além do seu primeiro trabalho em *Cobra Norato*, como *O Sindicato dos burros* (1962), de Fernando Silva; *Ou isto ou aquilo* (1964), de Cecília Meireles, *Qadós* (1973), de Hilda Hilst; *Os búfalos pastam entre flores* (1976), de Farida Issa; *Radiografia das Multinacionais* (1975), de César Prieto etc.

Figura 22 - Capa da revista *Livro*

Maria Bonomi. 2017 – Capa de revista.

Fonte: <<http://jornal.usp.br/cultura/nova-revista-livro-traz-gravuras-ineditas-de-maria-bonomi/>>
Acessado em 26/05/17.

As imagens produzidas por Maria Bonomi documentam bibliotecas que ela visitou e onde realizou pesquisas. Muitas das bibliotecas que representou foram visitadas a partir da indicação do amigo e bibliófilo José Mindlin que, quando das viagens de Bonomi, lhe preparava um roteiro com as bibliotecas mais interessantes e que ela deveria visitar. De certa forma, este trabalho fez a artista recordar o amigo bibliófilo, sua alegria de estar entre os livros e seu primeiro emprego, ainda adolescente, como bibliotecária no Colégio Des Oiseaux, assunto já apresentado no início deste trabalho.

A xilogravura escolhida para a capa da revista (figura anterior) tem significado especial, é a da Biblioteca de Copenhague e faz lembrar a essência da literatura e do pensamento do escritor Jorge Luís Borges, sugerindo uma passagem de livros que leva ao infinito. Trata-se de uma ode ao papel, à arte da xilogravura que utiliza o papel como suporte e as histórias nas palavras impressas.

Bonomi imprimiu o estilo barroco na representação da Biblioteca Joanina do século XVIII, mais conhecida como Biblioteca de Coimbra, Portugal, como pode ser observado na figura a seguir. Ela destacou a figura do rei D. João V na nave central do edifício, ocupando o altar. Afinal, ele está entre a nobreza dos cerca de 70.000 livros do acervo desta monumental Biblioteca.

Figura 23 – Biblioteca Joanina, da Universidade de Coimbra

Maria Bonomi. 2017 – reprodução de xilogravura da revista *Livro*.

Fonte: <<http://jornal.usp.br/cultura/nova-revista-livro-traz-gravuras-ineditas-de-maria-bonomi/>>
Acessado em 26/05/17.

Bonomi recebeu o título de cidadã paulistana e está, sem dúvida, entre os artistas brasileiros mais reconhecidos no Brasil e no exterior. Na década de 70, a artista inicia sua intervenção em espaços públicos possibilitando a valorização do espaço urbano e o resgate do olhar da população (OLIVEIRA, 2008) em espaços fora de museus e galerias. A própria artista explica sua relação com a cidade de São Paulo:

Sou tão influenciada pela cidade que mesmo que quisesse não conseguiria desvinculá-la do meu trabalho. Ao mesmo tempo foi uma escolha consciente. Penso que nós, paulistanos, não percebemos muito bem em que cidade vivemos. Uma das tarefas que me propus é tentar fazer que esta percepção aumente, inclusive a minha. São Paulo cresceu tanto que perdemos não só os valores tradicionais, mas também a noção de escalas... Criou-se a cultura da superficialidade. É o restaurante da moda, o artista da moda, o

empresário da moda. O importante é o imediato. A pesquisa, a profundidade, são vistos como artigos de mau gosto. Até o ‘deixa-para-lá’, que São Paulo sempre manteve longe, está se instalando aqui. Cada vez mais respeito as pessoas que tem ‘20 anos de casa’, aquelas que tem um passado de trabalho, uma escala de valores a preservar, uma memória e um projeto (BONOMI, 1992).

2.6 A Arte Pública de Maria Bonomi

A arte pública marcou um ponto de inflexão na trajetória de Maria Bonomi, mais conhecida então como gravadora e cenógrafa. Ela realizou mais de 40 obras nessa vertente, grandes instalações tridimensionais que se incorporam à arquitetura de forma surpreendente, instaladas no Brasil e no exterior, com a maior parte delas na cidade de São Paulo. As obras e os espaços envolvem apropriações, objetos e ações que remetem a reflexões e transformações dinâmicas que podem ser entendidas como extensão de criações, vivências, aproximações e interatividade com o dia a dia das pessoas, revelando, como explica Pierre Lévy:

As sociedades, estas enormes máquinas heteróclitas e desreguladas (estradas, cidades, ateliês, escritas, escolas, línguas, organizações políticas, multidões no trabalho ou nas ruas...) [que] secretam como sua assinatura singular, certos arranjos especiais de continuidades e velocidades, um entrelace de história (LÉVY, 1993, p. 76).

Estas obras são projetadas para um local específico (*site specific*), formando uma união indissolúvel entre espaço e obra, reafirmando o caráter lúdico e experimental que prevê a interatividade e mediações do público.

Segundo a artista:

[...] pela minha sede insaciável de instigar pela percepção visual pessoas que quase nunca tiveram a oportunidade de convivência com emoções artísticas, sou levada, sempre que possível, a provocar novas visibilidades. Transpor do micro para o macro, detonando limites intimidados pelos circuitos fechados dos tradicionais redutos de arte, para os grandes espaços urbanos. A partir destes pressupostos se coloca em aberto uma reflexão para a arte pública (BONOMI, in LAUDANNA, 2007, p. 74).

Os projetos de Maria Bonomi em espaços públicos na cidade de São Paulo incluem (ARAÚJO; BELLUZZO, 2008, p. 125) entre outros:

- a) 1976 – Ascensão (concreto) – Igreja Mãe do Salvador (Igreja da Cruz Torta), Alto de Pinheiros;
- b) 1976 – Fachada (concreto) – Edifício Jorge Rizkallah Jorge, Rua Bela Cintra com Av. Paulista;
- c) 1977 – Integração (concreto) – Esporte Clube Sírio, Av. Indianápolis;
- d) 1979 – Arrozal de Bengüet Paisagem e Memória (concreto) – Hotel Maksoud Plaza, Rua São Carlos do Pinhal com Al. Campinas;

- e) 1987 – Dois Hemisférios (concreto policelular) – Banco Real, Av. Paulista com Al. Campinas;
- f) 1989 – Futura Memória (solo-cimento) – Memorial da América Latina, Barra Funda;
- g) 1992 – Anjo (pedra e bronze) – Praça Cecília Périgo Saldiva, Alto de Pinheiros;
- h) 1997 – Páginas (alumínio) – Arquivo do Estado de São Paulo, Santana;
- i) 1997 – A Construção de São Paulo (concreto) – Estação Jardim São Paulo do Metrô;
- j) 2000 – Nemeton (concreto aditivado) – Edifício Faria Lima Premium, Av. Faria Lima com Rua Tavares Cabral;
- k) 2002 – Ginete Serasa (alumínio) – Sede do Serasa, Av. Indianópolis com Al. Quinimuras;
- l) 2004 – Epopéia Paulista (concreto pigmentado) – Estação da Luz;
- m) 2008 – Etnias (cerâmica, bronze e alumínio) – Memorial da América Latina, Barra Funda.

Comentaremos, a seguir, algumas dessas obras públicas de Maria Bonomi instaladas na Cidade de São Paulo.

Figura 24 - Epopeia Paulista

Maria Bonomi. 2005 - concreto pigmentado, 7300 cm x 300 cm - estação de metrô Luz, São Paulo.

Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=2&mt=3>> Acessado em 30/11/15.

A obra *Epopeia Paulista* (fig. 24) foi concebida para o grande espaço público que faz a ligação entre o metrô e a rede ferroviária na Luz, em São Paulo. Segundo Oliveira:

O tema é selecionado pela CPTM [Companhia Paulista de Trens Metropolitanos] que propõe retratar a história do centenário da Estação da Luz pela ótica dos migrantes, sobretudo nordestinos, nunca lembrados. Seria uma homenagem a esses homens que roçam o campo ou tocam cabras (OLIVEIRA, 2008, p. 103).

Entretanto, Bonomi decidiu por estender o tema à participação dos imigrantes,

(...) milhares de espanhóis, portugueses, italianos e outros que chegam à cidade pela Estação da Luz, a partir dos séculos XIX e XX. Ao aliar-se a temática e às personagens envolvidas na concepção do painel, *Epopéia Paulista* torna-se marca da presença multiétnica existente na cidade (OLIVEIRA, 2008, p. 103).

Para a confecção de *Epopéia Paulista*, Bonomi utilizou materiais recolhidos na *seção de achados e perdidos* da Estação da Luz. Aí se incluem roupas, ferramentas, óculos, instrumentos musicais, brinquedos etc., numa opção inspirada na literatura de cordel. “Esse conjunto que mescla pessoas, narrativas e objetos compõe a memória ‘coisificada’ e ‘ressignificada’ impregnada no painel” (OLIVEIRA, 2008, p. 107). Esta homenagem a todos os imigrantes foi idealizada por Bonomi, mas, num esforço coletivo, foi “construído por estudantes, pesquisadores, artistas e pela população em geral no espaço do Museu de Arte Contemporânea, na sede da Cidade Universitária” (KIYOMURA, 2016, p. 11). As figuras desta obra foram entalhadas em MDF, como gravura a fundo, de maneira a servirem de base para o concreto, diferentemente da opção da artista em *Etnias*, onde as figuras foram gravadas no barro.

A ideia de arte pública, que é tão cara a Maria Bonomi, pressupõe investimento público, espaço público, e energia coletiva. Essa energia é fornecida por arquitetos, paisagistas, urbanistas, engenheiros, operários, e colaboradores inesperados, cruciais, todos, para a elaboração da obra (COLI, 2012, p. 29).

O princípio que orienta Maria Bonomi na feitura da arte pública envolve a ideia de que com parcerias adequadas é possível construir uma arte que permaneça. A arte pública de Maria Bonomi dialoga com o público, mas sem perder seu caráter particular, oriundo da imaginação criadora e emocional da artista.

A obra de arte pública é muito preparada, é muito bem iluminada. É um processo quase escatológico de conhecimento, ou de pré-conhecimento eu diria, porque você sabe tudo sobre a obra antes de fazê-la (BONOMI. *In*: ALMEIDA, 2008, p. 52).

Nascida da mescla de diferentes matrizes da população, *Epopéia Paulista* mistura o popular e o erudito e “luta contra a amnésia coletiva através das imagens porque relembra as origens de cada um” (OLIVEIRA, 2008, p. 109) e como afirma Oliveira,

A interface entre história e memória constrói e ordena a leitura estética da obra. As memórias individuais presentes em cada objeto perdido ou esquecido reconstituem a história de São Paulo e vice e versa. Tudo isso ocorre por meio da obra de arte que utiliza a literatura de cordel e a metáfora dos objetos para evocar outras memórias que auxiliam nessa reconstituição. Nesse sentido, a arte, realmente transforma-se em meio de conhecimento – em instrumento de reflexão (OLIVEIRA, 2008, p. 109).

Figura 25 - A Construção de São Paulo

Maria Bonomi. 1998 - concreto, duas faces de 300 x 600 cm por duas faces de 270 x 300 cm cada - estação de metrô Jardim São Paulo, São Paulo.

Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=3&mt=3>> Acessado em 30/11/15.

Em *A Construção de São Paulo* (figs. 25 e 26), de 1998, Maria Bonomi cria dois cubos de concreto na Estação Metrô Jardim São Paulo para evocar a imagem do Pico do Jaraguá e cenas da grande metrópole paulistana. As faces dos cubos possuem relevos modulados de concreto gravado, como se fossem rabiscos feitos a lápis grosso e placas de concreto justapostas, com recortes geométricos que indicam “perspectivas sufocadas por ruas febris, esquinas duvidosas, feéricas alturas que mal se avistam” (BONOMI, 1998).

Figura 26 - A Construção de São Paulo – Execução

Maria Bonomi. 1998.

Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=3&mt=3>>
Acessado em 30/11/15.

Trata-se de arte inserida em um ambiente atribulado, com grande movimentação de pessoas que utilizam o transporte público de massa na metrópole paulistana e, talvez por isso mesmo,

(...) a fruição da obra sempre será em movimento – do trem ou da estação o espectador estará em movimento e vê a obra em ângulos fragmentados. Cabe ao espectador reconstituir a totalidade dos cubos e formar a imagem da cidade de São Paulo, como dois mundos: o exterior e o subterrâneo (OLIVEIRA, 2008, p. 91).

A metáfora realizada por Maria Bonomi em “A Construção de São Paulo” traz uma reflexão profunda e pessoal da artista sobre a cidade em que vive. Como explica Klintowitz:

A concepção da artista é particular e faz a metáfora de uma cidade em vários planos, da superfície aos subterrâneos, mas a sua realização oferece os mesmos problemas. Neste mural há uma árvore que pertence aos dois mundos, o de cima e o de baixo, o da superfície e o da caverna. A copa e as raízes. E, num bilhete para mim [Klintowitz], ‘Não esqueça (com tua afetuosa visão) que é uma obra de metrô (não de museu, preciso dizer?) prêt-à-porter como gravura, mas que será vista pelo maior número de pessoas que qualquer museu sonha... Para mim é obra de exercício subterrâneo, um pouco como as gravuras irônicas’ (KLINTOWITZ, 1999, p. 30).

Inspirada pela personalidade e pelo pensamento de Mário de Andrade, outro artista encantado com a cidade de São Paulo e agente fundamental do Modernismo que agitou e provocou a cidade a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, Maria Bonomi esclarece:

Nesta estação Mário de Andrade, naqueles dois cubos concretos, metafísicos e suspensos que envolvem as bilheterias, acima dos trilhos elétricos, a cada 6 minutos se dá a celebração da máquina e do homem, ou seja, a emoção mágica da metropolitana. Vivo a honra de brindar com uma paisagem subterrânea a tempestade de pessoas que ali passará nesta virada do século! Entre um trem e outro alguém levantará os olhos e verá a sua história, com começo, meio e fim, da qual ele faz parte como ex-pedestre, agora transeunte das vísceras da terra do Jardim São Paulo. Em São Paulo, capital, 2ª. MetrÓpole do mundo em tamanho, vocação e pretensão! O que será que Mário de Andrade pensaria para a sua cidade debaixo da terra? O que ele gostaria de imaginar nesta incomoda e vermicular posição? Sabendo que acima dos trilhos eletrificados, dinamizados e energizados haverá sempre, na praça do antigo jardim, alguém passando em ‘silêncio nortista... regado a ventinho do mato que vem do Jaraguá.’ Resposta! Uma antropofágica mistura de casa e porão onde será visto o desenvolvimento das raízes das árvores (elas crescem para cima e para baixo exatamente como prédios que crescem em janelas e alicerces) e dos edifícios através do tempo da imaginação (Trecho da A Carta, parte da justificativa de seu painel de concreto para a estação de metrô Jardim São Paulo – Centro Cultural Mário de Andrade, 1994, *apud* KLINTOWITZ, 1999, p. 140-141).

Figura 27 - Imigração e Substituição

Maria Bonomi. 1998 - alumínio e latão, dois painéis, 295 x 310 cm cada.
Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.

Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=3&mt=3>>
Acessado em 30/11/15.

Os painéis *Imigração e Substituição* (fig. 27), de 1998, “contam, através de recursos gráficos, em entalhes dramáticos e expressionistas, a sensibilidade, a história das massas humanas em suas andanças e deslocações. Narram elementos físicos e espirituais” (OLIVEIRA, 2008, p. 94). Eles “seriam a saga dos que chegam e se estabelecem, dos que lavram a terra – semelhante à artista que trabalha em sua argila” (KLINTOWITZ, 1999, p. 26). Estes painéis contam uma história de lutas, sofrimentos e redenção, vestígios dos séculos XIX e XX, trazem a rememoração da recente história de São Paulo ressignificada pela instalação da obra no Palácio dos Bandeirantes, sede do governo paulista (KLINTOWITZ, 1999).

Figura 28- Etnias – Do primeiro e sempre Brasil

Maria Bonomi. 2008. Cerâmica, bronze e alumínio. Dimensões: 25 m X 10 m. Instalação permanente no Memorial da América Latina, estação de metrô Barra Funda, São Paulo.

Fonte: <<http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/1996/imprime71548.htm>>

Acessado em 30/11/15.

Obra mais recente, *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil* (fig. 28)– painel em placas dispostas paralelamente, formando um corredor de 30 metros de comprimento e onde foram utilizadas mais de 10 toneladas de matéria-prima, que apresenta a história dos índios brasileiros e todo o processo de aculturação e destruição de que foram acometidos ao longo de 500 anos de história –, foi instalada, em 2008, na passagem subterrânea entre o memorial da América Latina e a estação Barra Funda do Metrô. A obra é formada por painéis de cerâmica, bronze e alumínio. As cerâmicas são de Antônio Nóbrega e Adolfo Morales. Colaboraram para a realização desta obra os artistas Carlos Pereañez e Leonardo Ceolin. Maria Bonomi assina a criação e a coordenação geral do projeto e contou com apoio na arquitetura e logística de Rodrigo Velazco, além da participação em sua equipe de índios das aldeias localizadas na Área de Proteção Ambiental Capivari-Monos, em São Paulo.

Além do contato com os índios, que fizeram parte de sua equipe e do que ela já conhecia sobre o assunto, Bonomi recorreu aos escritos de Darcy Ribeiro e dos irmãos Villas Boas e à iconografia de Debret e Rugendas para formar seu entendimento conceitual e apresentar o percurso da obra em três fases: a primeira pode ser denominada de “arqueológico”, onde usa apenas o barro para mostrar a terra *brasilis* antes da chegada dos europeus, evocando a mata, as cavernas, pinturas rupestres, os padrões indígenas, animais etc.; a segunda, que aborda os índios e os conquistadores, onde usa o bronze para evocar as caravelas, as armas de fogo, os sinos, as missões etc.; e a terceira, em alumínio, que remete à presença indígena na contemporaneidade, como na construção de Brasília, por exemplo.

Mais que uma experiência contemplativa, o público diário de aproximadamente 30 mil pessoas, pode passar pelos espaços vazios entre as placas maciças que por meio de espelhos se transformam em espaços de interação física com a história.

Como afirma Klintowitz:

Finalmente, penso que a concepção grandiosa da arte de Maria Bonomi transmite uma nova percepção do destino. Parece-me evidente que a sua escala é uma medida brasileira, uma concepção filosófica da possibilidade humana e do suporte que o Brasil pode oferecer para seus habitantes. Neste sentido, Maria Bonomi acrescenta à sua herança cultural européia o fascínio das possibilidades do novo mundo. Não o paraíso idílico, mas um lugar onde o ser humano pode construir a utopia (KLINTOWITZ, 1999, p. 24).

A arte pública de Maria Bonomi coloca em jogo o artista e o interpretador, demonstrando que a perspectiva pessoal e a do outro são diferentes e possíveis, constituindo um campo plural, intrinsecamente subjetivo: o campo da arte.

De todos os modos, o destino público das obras de Maria Bonomi está marcado. Por uma razão simples. É a seguinte: suas obras instauram o espaço que a envolve, definem o lugar em que estão. Impõem seu entrono. Metamorfoseiam o lugar em que se situam. Criam a própria atmosfera na qual se envolvem. Expandem-se em aura. Isso provem de que, nelas, tudo é essencial. Foram banidos quaisquer detalhes agradáveis ou ornamentais, para atingir a austera plenitude de uma forma poderosa e decisiva (COLI, 2012, p. 30).

As cidades podem ser objetos facilitadores, especialmente com relação ao novo. Ao atravessar uma cidade, estamos de certa forma engajados num certo tipo de sonho que se constrói a partir da arquitetura urbana, afinal: somos tocados pela forma dos objetos e a circulação pela cidade coloca a cidade em estado de interrogação

permanente e a arte pública pode criar um singular modo de arquivo da multidão, da exposição, dos sujeitos, da memória. A obra se torna um lugar discursivo no espaço público, intervém e carrega caráter político que pode atuar na reinvenção da cidade, reforçando também os reconhecimentos espaciais.

(...) Com efeito, a obra de Maria Bonomi demonstra, em seu sentido geral, das gravuras-cartazes da década de 60 aos grandes painéis de arte pública no espaço urbano de São Paulo, passando pelos objetos, escultura e instalações-performances desenvolvidos em períodos mais recentes, que a tematização de questões sociais não se opõe ao rigor formal, que o construtivismo pode ser dramático, que a linha reta pode ser lírica, que a gravura pode partilhar preocupações com a arte pública (FRANCISCO BOSCO. *In* CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI - DE VIÉS, 2007-2008, p. 17).

Como observa Francisco Bosco, Maria Bonomi:

[...] desenvolveu um conjunto de obras de arte pública que, conforme avalia Lorenzo Mammi, “é um capítulo importante da relação entre arte e urbanismo de São Paulo”. Um capítulo, deve-se dizer, ainda sendo escrito, com a mesma tenacidade que caracterizava aquela jovem artista que um dia foi procurar um mestre da gravura para orientá-la. Essa pulsão inextinguível da criação faz com que a obra de Maria Bonomi continue a explorar novos caminhos, sobre os quais talvez seja ainda um pouco cedo para falar, mas no exato tempo de se os admirar, o tempo de todo verdadeiro artista: o agora (FRANCISCO BOSCO. *In* CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI - DE VIÉS, 2007-2008, p. 47).

Maria Bonomi recebeu em quatro de setembro de 2006 a mais elevada honraria do Governo do Estado de São Paulo, através do então governador Cláudio Lembo, a Ordem do Ipiranga. Esta honraria é reservada aos cidadãos que prestaram serviços notórios aos paulistas e foi instituída pelo Decreto nº 52.064, de 20 de junho de 1969 e regulamentada pelo Decreto nº 52.078 de 24 de junho de 1969. Foi uma justa

homenagem a essa artista que adotou São Paulo e a enriqueceu com sua arte pública, sublinhada pela história e memória, ambientando o espaço público com arte e com apurado senso estético. Bonomi ganha destaque na arte pública ao mesmo tempo em que retrata o cotidiano das pessoas que passaram e passam pela cidade. Retrata o paulista e o emigrante com uma visão contemporânea, com materiais que complementam a sua ótica da cidade de São Paulo e de outros trabalhos realizados por onde passou. Segundo Bosco:

Numa formação sintética, Bonomi escreve: “a arte pública é a celebração emotiva, de visualização coletiva, localizada, permanente, gratuita, induzida e durável”. Essas diretrizes e valores situam seu trabalho de arte pública em quase que absoluta dissonância com a larga maioria das intervenções artísticas no espaço urbano desde a época das vanguardas até o início do século XXI. Das performances públicas de dadaísmo e surrealistas, passando pelas intervenções de nosso modernista Flávio de Carvalho, até a arte brasileira da segunda metade do século XX, as experiências artísticas fora de quatro paredes têm em geral um sentido de desestabilização, de produzir estranhamento, de quebrar provisoriamente as relações naturalizadas das pessoas com o espaço público e seus rituais cotidianos. Para ficarmos na arte brasileira, e esse é o sentido, por exemplo, das famosas *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles. Suas notas de “Zero Dólar” ou suas garrafas de coca-cola com a frase “Yankees, go home!” eram a inoculação de um vírus contra-ideológico no funcionamento alienante habitual desses grandes ícones da lógica do consumo. Os *parangolés* de Hélio Oiticica aspiravam, por sua vez, não à permanência, mas ao distante, à roupa que dança, e não apenas cobre o corpo de códigos culturais. Mais recentemente, quando um jovem artista, sem qualquer aviso, cobre de celofane os holofotes do Cristo Redentor, deixando, num final de tarde inesperado, completamente avermelhado o maior ícone cultural religioso do Rio de Janeiro, o que está em jogo é essa mesma operação de desvio, de estranhamento, de suspensão provisória do sentido, de interrupção. Cocchiarelli diz, a respeito das intervenções artísticas brasileiras e contemporâneas no espaço público, que elas “operam de modo semelhante ao de um outro componente hoje inseparável da *web* (...)”, pois “invadem sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-los em pane, para questioná-lo em suas entranhas, pô-los em curto circuito, ainda que por instantes”. No mesmo sentido, a crítica de arte Marisa Flórida Cesar afirma: “Intervêm [os artistas contemporâneos] na paisagem, nos circuitos condicionados das sinalizações urbanas, questionando a familiaridade do mundo. Provocam situações rápidas e perturbadoras, pequenos ruídos na entropia urbana, interferindo, ainda que momentaneamente, nas

práticas e hábitos de grupos sociais distintos que dominam ou se deslocam por um determinado território” (FRANCISCO BOSCO. *In* CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI - DE VIÉS, 2007-2008, p. 47).

3. DIGIGRAFIAS DE MARIA BONOMI

3. DIGIGRAFIAS DE MARIA BONOMI

Maria Bonomi usa a tecnologia digital desde 1999, mas não considera os resultados – quando cria produtos numeráveis sobre papel – como gravuras. Como ela mesma explica:

Com o computador produzi imagens impressas, mas nunca gravuras, pois não houve gravação de matrizes. Portanto, a gravura digital ou digigrafia se refere ao processo de impressão e não gravação como bem sabemos. Mas o público costuma se referir erroneamente à gravura quando fala de imagens digitais (BONOMI, 2015).

No ano de 2001, Maria Bonomi e Regina Katz participaram de um álbum editado pela Gráfica Glatt Ymagos que continha uma litografia, uma digigrafia e uma gravura em metal. Nesta ocasião, o *webmaster* Emerson Luiz incentivou as artistas a criarem imagens com as novas linguagens, visando à possibilidade de multiplicar a tiragem de “originais” que se tornariam assim mais baratos e mais numerosos. Um dos fundamentos da natureza social da gravura está baseado em que:

Como múltiplo, ela põe em cheque o original precioso e insubstituível. É ao mesmo tempo única e é numerosa. Ubíqua, ela se espalha por vários lugares, sem abdicar de si. Entrega-se ao mesmo tempo a tantos olhares, em tantas paragens. (COLI, 2012, p. 29).

Digigrafia é um termo utilizado nas artes plásticas e faz referência a uma técnica relativamente nova, que parte de um esboço gráfico já produzido, ou mesmo uma construção nova de um desenho que é digitalizado através do *scanner* e depois manipulado por um *software* de imagens, como por exemplo, o Photoshop. Depois deste tratamento da imagem é realizada a impressão no *plotter* ou numa impressora de jato de tinta de boa qualidade. Outros meios de produção artística como litografias, xilografias, gravuras em metal são bem mais caros para os artistas, de modo que tornaram-se raros, principalmente em São Paulo (ANDRIOLE, 2015).

Um fator importante que justifica a produção de obras em digigrafia é a difusão em larga escala, com produção de até 500 unidades, assinadas pelo artista uma a uma, permitindo o acesso de mais pessoas ao mercado de arte, atendendo a um público que não poderia comprar uma obra produzida por xilografia ou litografia. Entretanto, existe algo impessoal neste meio digital, discutido pelos gravadores, principalmente os mais velhos. Contudo, não aderir a essa necessidade mercadológica significa, na maioria das vezes, parar de produzir gravuras, pois o maior atelier de gravuras de São Paulo, talvez o maior do país, deixou de fazer parcerias com os artistas. Até os anos 90, o atelier produzia litografias e metal, dividindo a edição com os artistas. Todos os grandes nomes da gravura brasileira passaram por lá, chama-se Glatt & Ymagos. Mas essa prática ficou inviável há alguns anos. A falta de conhecimento sobre o assunto por parte dos compradores fez com que o preço de uma gravura ficasse injustificável diante de uma reprodução mecânica. De maneira geral, o “produto” parecia o mesmo para o leigo, que optava pelo preço mais baixo (ANDRIOLE, 2015).

A gravura sempre foi uma técnica nobre, exigindo grande perícia durante todo o processo, desde a elaboração da imagem pelo artista, até a impressão feita pelos

“artistas impressores”, por sinal, não há como omitir esses personagens fantásticos. São pessoas que manipulam as prensas, operários da imagem, e que desvendam diante do olhar do artista aquilo que estava latente em sua imaginação criadora. Desta forma mágica, a obra acontece a quatro, às vezes a seis mãos. E o resultado são as gravuras que conhecemos. Assim, foram realizadas as grandes obras de Aldemir Martins, Maria Bonomi, Guilherme de Faria, Renina Katz, Darel Valença, Burle Marx e tantos outros.

Maria Bonomi, como já observamos nos capítulos anteriores, promoveu significativas mudanças no regime discursivo das gravuras. Como observa Belluzzo, referindo-se à Maria Bonomi:

O pequeno trabalho de grafia manual tradicionalmente exposto na horizontalidade da mesa, dá lugar à estampa ampliada, levada à posição vertical da parede. Não se atém ao domínio do registro à mão, inventa instrumentos, articula mecanismos de impacto. (...) A sensibilidade de Maria será profundamente marcada pela linguagem da xilogravura, que atua sob outros modos de imprimir e formar imagens. Além de tirar riscos da madeira para levar ao papel, manipula a pedra litográfica, domina o metal, experimenta o processo serigráfico. Inventa veículos para a transferência de figuras, aplicando-se ao transporte interminável de sinais e à sua sobreposição. É capaz de tirar proveito da forma de corpos naturais, de coisas prontas e de objetos achados ao acaso, que aparecem pressionados sobre matéria moldável. (...) Maria Bonomi tira sentido da ação. Sua obra pede especial atenção aos procedimentos operativos entre a matriz e a estampa, entre a forma e a contraforma (BELLUZZO. In ARAUJO; BELLUZZO, 2008, p. 11).

3.1 As primeiras experiências digitais

Antes de 2001, Bonomi, Domenico Calabrone, Frans Krajcberg, Sonia Von Büsky, Wilton de Azevedo e outros artistas no Brasil já haviam usado o computador pesquisando a arte fractal e usando a máquina para acelerar o processo de estudo da visualidade (ABRANTES, 1999). Contudo, os resultados obtidos eram trabalhados com matrizes de madeira, goivas e buris para escavação xilográfica e impressão manual. É desse período a série *Tropicália* feita de mais de 300 matrizes, nas quais há “a ideia de formas que se estruturam no processo, organizando-se e desorganizando-se, instáveis, no momento de passagem de uma realidade à outra” (LAUDANNA, 2016, p. 86-88), provocando uma “instabilidade” percebida se comparada a obras que figuram formas diversas a partir das mesmas matrizes. A figura a seguir, reproduz uma das xilografias de Tropicália:

Figura 29 - Tropicália

Maria Bonomi. 1995. Xilografia. Dimensões: 250 cm X 100 cm.
Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=2&mt=12>>
Acessado em 30/11/16.

Em 1975, Mandelbrot descreveu como *fractais* os objetos matemáticos fragmentados e irregulares, com estruturas que se repetem em escalas distintas. Ele percebeu que nuvens, flocos de neve, flutuações do mercado de ações e até mesmo o tecido cerebral, entre outros fenômenos do mundo real, têm propriedades semelhantes. Todos estes objetos exibem a *autossimilaridade*, padrões que se repetem em escalas cada vez menores e com limites difusos (MANDELBROT, 1983). Apenas o computador pode maximizar ou sintonizar os percursos reflexos da Teoria do Caos e apenas ele pode criar a arte fractal.

Bonomi usou o computador para acelerar processos evolutivos a partir de imagens desenhadas ou gravadas, fazendo simulações também para a sua arte pública, plantas, projetos de painéis etc., sempre com apoio técnico de *webmasters* que a auxiliaram na utilização dos equipamentos e programas mais sofisticados do momento.

Ao longo de sua carreira, Maria Bonomi teve alguns relacionamentos criativos com profissionais da computação visando produtos autorais que levaram à produção de obras híbridas com ela e outros colegas, por vezes conduzindo à revelações que descortinaram as possibilidades dos meios daquela linguagem. Como afirma Bonomi (2016)²: “é um trabalho de muita interdependência, quase como um aprendizado constante que é também um enriquecimento osmótico devido ao fato de aprender fazendo e ousando ao lado de outra cabeça, a quatro mãos” (informação verbal).

Esclarecendo melhor a relação direta com os profissionais da computação, Bonomi (2016)³ conta que tem que ser um “relacionamento de muito respeito recíproco, mas também de forçação de barra”, pois ela pratica uma provocação constante para obter os resultados desejados que, às vezes, não podem acontecer como ela pretendia. Nesse caso, ela tem que se adequar aos limites e “inventar” outros caminhos, possíveis, com relação à tecnologia, ela diz que “tem que pensar de maneira viável para mim e para o outro, mas ao mesmo tempo nunca se perde nada”. As sugestões transformadoras que partem dos especialistas são altamente gratificantes para Bonomi e ela compara este tipo de trabalho com “a autoria de uma composição musical em que dependo de um interprete ou mesmo de um ‘salto a cavalo’ onde a sincronia é o que mais importa” (informação verbal).

---

² Informação fornecida por Maria Bonomi ao autor em reunião realizada em seu ateliê, São Paulo, 2016.

³ Idem.

3.2 As *digigrafias*

Desde os anos 1990, o termo *giclée* (do francês pulverizado, jateado) vem sendo utilizado para denominar o processo de digitalização de uma obra de arte e posterior impressão com jato de tinta. Este termo *giclée* tem sido utilizado como sinônimo de tecnologia *ink jet*. Nos Estados Unidos, o processo de impressão de imagens artísticas utilizando equipamentos especiais é denominado *fine art printing*. Já *digigrafia*, o termo preferido por Maria Bonomi e que utilizamos neste trabalho, é o nome que se dá para impressões com qualidade artística, produzidas por uma impressora jato-de-tinta. Ela pode ser impressa em papel de impressão tradicional, em papel para aquarela, ou sobre lonas para tela. Com a aplicação de camadas protetoras resistentes aos raios UV, ou protegendo as impressões com vidros, ou plásticos com filtro UV, pode ser garantida a estabilidade das imagens. O processo para a produção de *digigrafias* utiliza, além da impressora, o computador com uma imagem criada nele ou escaneada⁴ a partir de um original. O trabalho de arte original escaneado para o computador e impresso, terá como resultado uma reprodução.

A prática de produzir obras em *digigrafia*, a partir de originais, vem sendo utilizada por alguns artistas, como Rubens Gerchman (1942-2008), por exemplo, que produziu sua última série de trabalhos a partir de obras anteriores modificadas por computação e impressas por jato de tinta em papel artístico.

---

⁴ Escanear: do inglês “to scan”, é o ato de fazer a digitalização de um documento ou foto que está em papel : converter uma imagem ou foto impressa para a forma digital.

Mauro Andriole esclarece que:

A gravura sempre foi uma técnica nobre, exigindo grande perícia durante todo processo, desde a elaboração da imagem pelo artista, até a impressão feita pelos "artistas impressores", por sinal, não há como omitir esse personagem fantástico. São pessoas que manipulam as prensas, operários da imagem, e que desvendam diante do olhar do artista aquilo que estava latente em seu peito. Dessa forma mágica, a obra acontece a quatro, às vezes a seis mãos! E o resultado são as gravuras que conhecemos. Assim foram realizadas as grandes obras de Aldemir Martins, Maria Bonomi, Guilherme de Faria, Renina Katz, Darel Valença, Burle Marx e tantos outros. A relação estreita entre o artista e o impressor já foi tema de Bienal, creio que em 1982 ou 85, quando realizaram uma mostra de um "impressor", apresentando obras de inúmeros artistas (ANDRIOLE, 2015).

Quanto ao valor de mercado de uma digigrafia, será determinado como na maioria dos outros tipos de obras de arte, pela reputação do artista e pelo quanto a imagem é desejada.

Laudanna esclarece que:

A chamada 'revolução digital', ao lado das naus variadas experimentações feitas pelos artistas contemporâneos, acabaram por descaracterizar conceitos, ou 'dessacralizar a arte', como quem críticos. Assim, a infogravura ou digigrafia, como quer que seja, procurando uma classificação a partir de nome já consagrado em arte é dita gravura digital. Com isso, retira da arte da gravura duas de suas principais características: a materialidade da matriz, nisto seus sulcos, suas incisões, e a relação direta das mãos com a matéria. Alguns teóricos começam a estudar essa diferença, todavia, muitos ainda resistem, como também artistas, em aceitarem as novas proposições, independentemente de classificações e filiações, como sendo da arte (LAUDANNA, 2016, p. 113).

Complementando sua explanação, Laudanna esclarece a arte digital possibilita a total reversibilidade de uma imagem e exige novos conceitos. Para ela, a digigrafia:

[...] É sem dúvida, outro modo de se fazer arte, diverso dos vistos até então, como outras tantas linguagens artísticas que surgiram e surgem, mesmo porque, na lógica dos dias de hoje, indiferente às determinações, alheia aos tratados e às convenções precedentes, admite-se, aliás, há anos, quaisquer procedimentos, sem que com isso deixem de ser artísticos (LAUDANNA, 2016, p. 114).

3.3 A série desenvolvida no *Eletric Works*

Em 2011, em viagem pela Califórnia, Bonomi pode realizar no *Eletric Works*, importante centro gráfico em São Francisco, uma série de imagens digitais de várias dimensões a partir de montagens de fotos e desenhos de sua autoria, produzidos em ocasiões diversas. As imagens foram *plotadas* por Bonomi com o técnico que operava a ferramenta. Estes *produtos* foram apresentados e divulgados e tiveram ótima repercussão de público e crítica, mas Bonomi não os considera “originais”⁵, pois são associações e exercícios achados e passíveis de tiragens infinitas mecanicamente (BONOMI, 2015). A seguir, as figuras 30 a 39, exemplificam essa série americana.

---

⁵ O trabalho de arte original quando escaneado para o computador e impresso gera uma reprodução. O trabalho para ser considerado original deveria ser gerado inicialmente no computador existindo independentemente da impressão. Também pode ser considerada tecnicamente como original uma obra modificada com técnicas de pintura sobre uma impressão.

Figura 30 – Cairo

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 25,5 cm X 33,5 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

Em relação aos títulos dessas digigrafias, Bonomi (2016)⁶ esclarece que eles “sempre falam ou nomeiam concepções muito próximas à definição da imagem ou das ideias que as geraram”, tal como acontece também, quase sempre, com suas outras obras.

São sensações de notícias que li, de fatos que me aconteceram. Quero captar vivências com estas imagens. Meus títulos são, neste sentido, bastante importantes, porque definem não o nome da gravura, mas o nome de uma ideia (BONOMI. In: LAUDANNA, 2016, p. 19).

---

⁶ Informação fornecida por Maria Bonomi ao autor em reunião realizada em seu ateliê, São Paulo, 2016.

O referencial dos títulos das obras está “numa memória ou num fato gerador de um impacto no momento da feitura da obra”. Bonomi acrescenta: “*Cairo* acontecia naqueles dias em que eu estava trabalhando no ateliê *Eletric Works*, em São Francisco, igualmente *Lena*... Fiz obras como *A Ponte*, *A Escada*, *O Pente* etc. que realmente se referem a objetos ou fatos, como *Balada do Terror* etc.” (informação verbal).

Figura 31- Cairo January 2011

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 78,5 cm X 103 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

Maria Bonomi (2016)⁷ explica que as digigrafias que tiveram o tema Cairo foram realizadas com base numa foto, tirada da televisão, da praça Tahrir, no Cairo, num noticiário que mostrava manifestações contra o governo egípcio. Com essas

---

⁷ Idem.

imagens da televisão foram realizadas as duas digigrafias (fig. 30 e 31). As quatro molduras dessas digigrafias possuem cores diferentes, representando os países que fazem fronteira com o Egito, seguindo as cores das bandeiras respectivas: Líbia (verde, preto, vermelho), Israel (azul e branco), Sudão (verde, preto, branco, vermelho) e Jordânia (preto, branco e verde), (informação verbal).

A figura a seguir apresenta a digigrafia intitulada *Lena*, inspirada em Maria Helena Perez de Oliveira, companheira de Maria Bonomi, *marchande* e produtora cultural. Sobre esta digigrafia, Bonomi (2016)⁸ informa que “utilizou fotografias acumuladas em um contexto simbólico, de várias coisas do planeta” (informação verbal).

Figura 32 - *Lena V/3*

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 70 cm X 93 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

---

⁸ Idem.

Bonomi (2016)⁹ esclarece que o uso de novos meios tecnológicos em relação à arte contemporânea abre um mar de possibilidades técnicas e conceituais desde que sejam usados corretamente em direção a novas potencialidades e não como camuflagem de carências expressivas. Para ela, as digigrafias são uma nova abordagem, inclusive um facilitador de meios de produção para resultados mais numerosos, rápidos, variados e econômicos. Basicamente, no entendimento de Bonomi, a digigrafia amplia e acelera o campo de experimentação e diminui os riscos, pois infinitas alternativas para uma proposta (imagem) podem se solidificar em segundos enquanto que com os meios tradicionais “a produção de alternativas” é muito lenta e laboriosa (informação verbal). Como esclarece Klintowitz:

Para Maria Bonomi o essencial não é a matriz, o sistema de cópias, o processo de reprodução. Como ignorar, nos nossos dias, a possibilidade técnica de reprodução, a facilidade de ‘gravar’ uma ideia através da informática, da fotografia, e de tantas técnicas novas? (KLINTOWITZ, 1999, p. 32).

As próximas digigrafias (figs. 33 a 39) foram chamadas de *Trozo*. Este nome italiano remete a “um conjunto de coisas”. Bonomi (2016)¹⁰ explica a origem destas sete digigrafias da seguinte maneira: “vi várias coisas amontoadas e dei o nome de *trozo*. Foi uma brincadeira. A Lena pegou um monte de coisas e denominou *o trozo*” (informação verbal). A brincadeira de Bonomi e Lena resultou nesta micro-série, dentro da série elaborada na Eletric Works. Trata-se de um tema com variações, onde uma figura de forma circular, na maioria das vezes em cor vermelha, é envolta em um fundo de linhas ou texturas rugosas que lembram as imagens produzidas pelos instrumentos

---

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

característicos da xilogravura. Para a produção destas imagens, Bonomi (2016)¹¹ conta que utilizou “um perfurador de lábios e orelhas, fotografado, e trabalhado como numa navegação espacial, que pode ver planetas” (informação verbal).

A tecnologia, segundo Bonomi (2016)¹², fornece “um cardápio infinito de possibilidades” e “embriaga com as possibilidades” (informação verbal). As variações sobre um tema podem surgir a partir de um detalhe aumentado que leva a uma metamorfose do resultado final. Bonomi realizou experiências com fractais que certamente se projetaram em suas digigrafias, auxiliando nas idéias que ela passou a inserir a partir do consciente coletivo.

Figura 33 - Trozo 1

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 29,5 cm X 25,5 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

---

¹¹ Idem.

¹² Idem.

Quanto à concepção de suas digigrafias, Bonomi (2016)¹³ esclarece que para concebê-las a mão é desnecessária, pois tal como em outras linguagens, ela é um instrumento executor, portanto existe uma base posterior à concepção. Para ela, na origem de uma imagem expressiva, ou até mesmo de um gesto, há três tempos: coração, cabeça e mão. Na digigrafia a imersão dos dois primeiros tempos é muito comum, mas enfraquece o resultado. Uma ideia ou uma imagem, segundo Bonomi, fluem de dentro para fora e seu conhecimento anterior indica quais recursos deverão ser utilizados para obtenção de um melhor resultado. Às vezes, um desenho a tinta pode ser manipulado para formar uma imagem, mas a concepção se altera com a manipulação. Mas, de qualquer maneira, é uma manipulação cognitiva, de provas ou estágios. (informação verbal). Como afirma Costa: “Com a passagem da técnica, como prolongamento do corpo, à tecnologia, como suas funções separadas, o artista é posto diante de uma desapropriação do próprio corpo como instrumento da arte, e a arte modifica profundamente a sua essência” (COSTA, 1995, p. 45).

Figura 34 - Trozo B2

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 47 cm X 61 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

---

¹³ Idem.

Figura 35 - Trozo B5

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 47 cm X 61 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

As digigrafias de Maria Bonomi incorporam o momento histórico no qual acontecem, como ocorre nas demais linguagens expressivas que ela cultiva a solo ou em equipe. Indagada sobre a utilização de pontas de lápis para dar textura às digigrafias, Bonomi (2016)¹⁴ é enfática: “o dia que eu fizesse isso mereceria ser atirada de um penhasco...”. Ela esclarece que os computadores, através de seus *photoshops* podem fornecer tratamentos suntuosos ou grotescos para a imagem sem necessidade de absorver ou agregar nenhum efeito naturalista. Isso fica evidente quando, nas palavras de Bonomi, “a imagem é boa e bem elaborada, independentemente e não imitadora de efeitos naturalistas”. O que pode ocorrer é um desenho ser fotografado ou escaneado, de modo a se tornar substância ativa numa digigrafia (informação verbal). A artista completa seu pensamento afirmando que com o uso das tecnologias computacionais:

---

¹⁴ Idem.

São anunciados produtos que não se fecham como inovação, mas apenas como corruptelas possíveis e variantes de um novo sistema. É muito salutar a função que certamente também estabelecerá uma ‘perpetuação’ das obras assim realizadas ou de outras modalidades pré-existentes. Tudo poderá ser digitalmente armazenado, mas não será acrescentada qualidade aos conceitos por estas ferramentas (BONOMI, 2015).

Em relação à numeração das digigrafias, foram mantidas por Bonomi as mesmas regras gráficas equivalentes à xilogravura, a litogravura ou à água forte, embora a tiragem seja maior ou menor conforme cada caso. Bonomi tenta (2016)¹⁵ “ignorar que uma digigrafia poderia alcançar uma numeração infinita... o que depreciaria a obra, mas como neófito trata-se de uma linguagem de impressão e não de gravação basicamente”. Bonomi imprime suas digigrafias em *plotter* e as numera até 5 (informação verbal).

Figura 36 - Trozo 2

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 29,5 cm X 25,5 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

---

¹⁵ Idem.

Figura 37 - Trozo 4

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 29,5 cm X 25,5 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

Quanto à utilização de elementos indígenas e espaciais em suas digigrafias, Bonomi (2016)¹⁶ explica que elabora objetos através do *photoshop* para integrar sentimentos, aparências e significados desta estirpe ao seu trabalho, bem como pode utilizar e utiliza qualquer coisa que lhe interesse. Há, segundo Bonomi, uma liberdade absoluta que os equipamentos tecnológicos dilatam ainda mais. Com relação aos elementos espaciais, ela afirma que “podem ser revisados para obter resultados estonteantes” (informação verbal). Em algumas digigrafias “Trozo” podemos perceber imagens que podem remeter à flechas ou outras ferramentas indígenas, mas que podem, também, lembrar lábios, cabelos etc.

---

¹⁶ Idem.

Figura 38 - Trozo C

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 47 cm X 61 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

Figura 39- Trozo D

Maria Bonomi. 2011. Digigrafia. Dimensões: 47 cm X 61 cm.
Fonte: Maria Bonomi.

Indagada sobre o efeito na imaginação e ação criativa com a utilização dos meios digitais, Maria Bonomi argumenta:

Abre-se um enorme campo de pesquisa que nos enriquece com infinitas questões tais como aceleração e provocantes associações virtuais, elaboração de efeitos etc. Mas, para mim, no ‘registro’ impresso dessas possibilidades não há ‘excelência’ de resultados. Apenas arranjos discutíveis (BONOMI, 2015).

Bonomi completa seu pensamento sobre a arte que utiliza os recursos digitais profetizando:

Imagino o futuro da Arte não vinculado à computação a menos que seja para a Arte do entretenimento. Mas reconheço que as possibilidades digitais são de tal infinitude que o artista não poderá mais de agora em diante evitá-las em seu percurso existencial, nem que seja como provocação de sua integridade sensível e apoio de sua imaginação. A partir do momento em que o suporte não seja mais o papel, mas sim qualquer material aleatório, condutor ou não de luz, água, ar, gases, metais e espaços habitados ou desertos, corpos imóveis ou móveis, multidões ou o firmamento, teremos digigrafias inscritas, tensionadas pela natureza do apoio que habitam. (BONOMI, 2015).

A artista declarou (BONOMI, 2016)¹⁷ : “a gente é um centro produtor de arte” e as digigrafias “são um outro suporte para a arte”. Para ela, “digigrafia não é usar o pincel elétrico, é fazer arte”. Embora afirme se sentir como “um artista medieval utilizando a computação”, Bonomi utiliza com grande eficiência as ferramentas computacionais mais em voga no meio artístico para realizar suas digigrafias: os

---

¹⁷ Idem.

softwares do tipo *Adobe Photoshop*¹⁸ e *AutoCAD*¹⁹. Bonomi se mostra encantada com as possibilidades abertas com as digigrafias e afirma que “as pessoas se embriagam com estas inúmeras possibilidades... As digigrafias inserem a imagem no inconsciente infinito”. Mas, perguntada sobre como é produzir uma digigrafia, Bonomi esclarece que “o arsenal que as digigrafias fornecem é o mesmo das xilogravuras: coração, cabeça e mão”, numa clara alusão à necessidade do trabalho e da imaginação criativa do artista para sua produção (informação verbal). Segundo Grau, “em última análise, é a visão intelectual, transposta para a obra passo a passo, com a tecnologia como referência, que continua como núcleo de uma obra de arte virtual” (GRAU, 2007, p. 303).

---

¹⁸ Basicamente um programa profissional de edição de imagens digitais e trabalhos de pré-impressão.

¹⁹ *Software* do tipo CAD – *computer aided design*, desenho auxiliado pelo computador – que pode ser utilizado para confecção de desenhos técnicos e criação de modelos tridimensionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maria Bonomi, Maria Gravura;
Os traços pouco a pouco, deixam
de caminhar.
As cores não passam mais
pelos olhos
Pelos ouvidos, inundam.
A noite desceu sobre a gravura -
Sombra da prensa a comprimir –
Maria Bonomi, Maria Gravura
Ouve-se agora um canto
Do papel em liberdade.
Maria Bonomi.
O corte sorri. A mão fica em silêncio.
O contraste murmura.
Maria Gravura.
(CARDOZO, 1979, p. 190)

Maria Bonomi trabalha com uma estética expandida do visual, utilizando a gravura, a padronagem de tecidos, a fachada de prédios, ou a capa de livros para se expressar artisticamente. Para a artista:

(...) cada obra é uma indagação terrível, antes, durante e depois, que acompanha a gente a vida inteira, mesmo depois que a obra já foi lançada por aí, entregue a seu destino. A obra possui sua magia e anda por si mesma. E a gente acaba um pouco o utensílio daquilo que

inventou. Hoje em dia, acho que estou muito mais à disposição de minhas gravuras que elas em função de mim (BONOMI, in LAUDANNA, 2007, p. 209-210).

A goiva funciona para Maria Bonomi como um prolongamento de sua mão, um instrumento que ela usa para transformar a matéria. Na gravura está o ponto de partida de toda a sua arte e é ela, a gravura, quem dita o ritmo e o padrão estético de toda a obra de Bonomi. Como explica Coli:

A energia que anima Maria Bonomi não a encaminha para a gestualidade, para as manchas veementes, para os rastros de tinta no papel. Ela tem, na xilo, seu meio de eleição (a gravura, disse ela, ‘nasce *dentro* da madeira; não *sobre* o papel. Madeira é receptiva, contem a energia.’ Ora, a xilo impõe disciplina. A sua prática canaliza o gesto para a estrutura (COLI, 2012, p. 30).

Para Bonomi, a grande “transgressora” que não se conforma com os limites das pequenas formas e de uma linguagem única, para ela que executou tantas obras para serem admiradas com os olhos e com o tato, que requerem a carícia do público em suas matrizes, a goiva não pode ser o único instrumento para extravasar o espírito criador. Nas obras de grandes dimensões ela deixa o papel pelo concreto e nas digigrafias troca a goiva pelo *mouse* demonstrando a interação com a tecnologia de seu tempo, ou como afirma Belluzzo:

Sob os desafios do mundo de hoje e o impacto avassalador das técnicas de reprodução e proliferação da imagem, na sociedade de massa, Maria Bonomi propõe ações de âmbito urbano, nas quais joga com mecanismos automáticos e brinca com a repetição exaustiva. Aspectos dessas ações estão registrados em linguagem videográfica (BELLUZZO. In ARAUJO; BELLUZZO, 2008, p. 81).

Certamente, Bonomi enfrentou dificuldades por ser mulher, nascida fora do Brasil, e por trabalhar com a técnica mais antiga e menos divulgada da gravura, mas essas dificuldades estimularam a sua ideia de que a cidade pode conviver com indagações, desafios e processos criativos. Como mais uma imigrante que encontrou na cidade de São Paulo o domicílio ideal para sua vida, a internacional artista Maria Bonomi deixou sua marca na cidade incluindo em suas obras, especialmente na arte pública, suas referências e as do mundo em que ela vive e testemunha como ativa artista cidadã envolvida com a arte. Como afirma Laudanna:

Sem dúvida, Bonomi encontra em suas andanças pelas ruas, em suas leituras de jornais e de livros, em sua vivência política ou até mesmo em sua vida familiar ou sexual o tema de seus trabalhos, cuja produção, extensíssima, centra-se principalmente na gravura, destacadamente a feita em madeira, arte que a tornou internacionalmente conhecida (LAUDANNA, 2016, p. 19).

Afinal, a gravura é firmadora e sensibilizante. Firmadora em relação ao seu fazer, com sua técnica ancestral e que através do desgaste firma imagens, e sensibilizante por trazer ao mundo novas imagens, ideias artísticas que se revelam através das ferramentas manipuladas pelas mãos de artistas que criam, com seu toque de mistério, formas e sensações estéticas. Segundo Laudanna,

[...] a artista afirma que toda a sua produção deriva da gravura, ‘mutante’, como a chama, para designar seus diversos outros trabalhos: painéis em concreto que faz para locais públicos, instituições e residências; objetos tridimensionais fundidos em metais diversos e, nos últimos decênios, entre outros, instalações, categoria

artística que a artista inscreve em sua trajetória por entendê-la como mais uma possibilidade de ampliar sua ‘plateia’, termo que ela adota para designar os vendedores de sua obra (LAUDANNA, 2016, p. 22).

Consciente de sua responsabilidade como artista engajada social e politicamente, Bonomi realiza a arte pública de grandes dimensões buscando além do prazer estético, do embelezamento do caminho da cidade e da vida dos passantes, também a educação do olhar e a conscientização que a arte pode provocar através da sensibilização. Para Bonomi a arte pública:

(...) não enfeita a cidade nem a transforma num museu ao ar livre. Ela pressupõe muito mais do que isso. Ela se impõe o dever de resgatar a formação do olhar da população e ao mesmo tempo o de se adequar ao entorno por sua inserção social no urbano (LAUDANNA, 2007, p. 27).

A biografia de Bonomi revela uma pesquisadora dedicada, detalhista, e que busca descobrir e aprofundar a utilização de técnicas, novos materiais e tecnologia de ponta que, com seu talento privilegiado para a arte e seu intenso envolvimento e força de trabalho, conduziram a sua sólida trajetória artística, assim como a sua inserção nas artes do País a ponto de se tornar uma grande dama da arte brasileira, especialmente com as imagens que produziu da cidade e para a cidade de São Paulo. Segundo Klintowitz:

Não podemos esquecer que a artista dedica-se ao suporte desde a juventude, atua diretamente sobre ele, percebe as suas nuances, torna-o parte integrante de si mesmo e cúmplice de sua intuição. O país é, igualmente, o suporte do seu desejo e do seu sonho. O seu trabalho reflete uma percepção radiosa do suporte, profunda ligação com o

orgânico e o essencial (madeira, horizontes, formas-sementes permutáveis) e se apresenta, por sua vez, como fruto de uma lavra interna (KLINTOWITZ, 1999, p. 24).

Maria Bonomi trabalha com energia e dinamicidade, produzindo uma arte colossal que com um inesperado sopro de vida se projeta em imagens, esculturas e na arquitetura. Ela trabalha na matéria concreta as ideias que confronta por entre os negativos de suas xilogravuras, criando nuances que também surgem em sua arte pública e nas digigrafias, algo baseado numa espécie de matrizes mentais que se desdobram em diferentes produtos conforme a técnica utilizada seja com o auxílio da goiva ou das ferramentas sofisticadas da computação. Numa entrevista, Bonomi declarou:

Você sabe que um fator inesperado pode ser introduzido no trabalho, na medida em que você já tem em mente alguma coisa. E isto pode acontecer ou não. A gravura, enquanto resultado, se refere ao mundo visível, perceptível pela retina – e também pelo tato. Mas enquanto conceito, enquanto ideia, ela se conclui totalmente na nossa mente. Com isto, estou quase chegando a dizer que há uma matriz mental e há uma matriz realizada. Nós as transpomos para um terceiro suporte, através da técnica, uma materialidade que era mental, que era uma verdade nossa, que era uma imagem anterior ao que se fez. Assim, realizar uma gravura é, antes de mais nada, ter uma ideia gráfica. É possuir valores gráficos, antecedendo à sua materialidade. Quer dizer, a gravura poderia ser até considerada imaterial, e não necessariamente gravura.’ (COLI, 2012, p. 29).

Bonomi produz obras que convivem com o público nos espaços de uso coletivo da cidade, uma arte que se vê, sem saber que é arte. Cria composições que abrem nossos olhos para algo que sempre esteve lá, mas que nunca foi notado, uma arte que pode nos desafiar, produzindo memórias através das sugestões da artista. Podemos nos sentir

assombrados pelo passado, pelas citações bizarras que utilizam elementos do cotidiano buscados num “achados e perdidos”, mas seremos revigorados pela beleza da composição artística e pela ocupação estética primorosa do espaço público.

Há três vetores fundamentais na trajetória da artista. O primeiro é o respeito ao ofício, a sua maestria na técnica da xilogravura e na sua obra de caráter público. Bonomi tornou esta técnica paradigmática e recuperou com ela temas que pareciam distantes: a visão lírica dos campos cultivados, os horizontes, a forma protéica capaz de multiplicar-se em aplicações e significados, inserção no círculo, a sementeira do planeta. Estas formas que se repetem e multiplicam em sistemas de representação diferentes, adquirindo nova personalidade a cada vez, apresentam a artista com os seus temas permanentes, sempre renovados. Maria Bonomi: ‘eu faço sempre a mesma coisa, e é sempre diferente’ (KLINTOWITZ, 1999, p. 20).

As obras de Maria Bonomi nos remetem a camadas de tempo e memória, são um convite à reflexão e potencializam a imaginação e as mediações simbólicas. A técnica e os materiais são apenas uma consequência do pensamento e do ato criador da artista que interage com as novas tecnologias da informação com a mesma naturalidade com que lida com as ferramentas de ferro e madeira. Ela transita com segurança num laboratório de alta tecnologia e o faria com a mesma desenvoltura num ateliê de gravuras da Idade Média, se esse deslocamento no tempo fosse possível. “É assim que gravura, na obra de Maria Bonomi, nunca significa apenas uma técnica. A artista cria, de fato, um universo em contínua expansão. Nele, tudo se interliga, se responde, se sustenta. Ele existe graças ao formidável poder inventivo próprio à artista” (COLI, 2012, p. 29).

Bonomi usa sua arte para nos persuadir, registrando a sua história, a da cidade, e a das pessoas que vivem e viveram nela, constituindo, portanto, uma biografia de si e

do outro através das imagens que produz, e utiliza com eficiência em suas digigrafias a interface entre a estética e o mundo digital dialogando com a informática como um novo procedimento no fazer artístico. Mudando o conceito da gravura tradicional, Bonomi desenvolveu diversos trabalhos em concreto, bronze, poliéster e alumínio, demonstrando que sua arte não tem limites. Bonomi afirma que:

A informática e a fotografia foram encampadas (digitalizadas ou não) de dois modos: ampliando seu imaginário, onde a natureza desses processos fornece um elenco de metáforas inusitadas e, por outro lado, proporcionando em um novo tempo a multiplicação de originais, considerando-se a fluidez do curso da criação gráfica. Mesmo se com isso altera-se licitamente o conceito de original, abrindo a possibilidade de se discutir conceitos de autenticidade, de nomenclatura, e de edição. Basicamente prevalece que a gravura autêntica não se configura apenas por meio da existência de uma matriz ou de uma imagem, mas pela presença de um ideário. O pensamento visual do gravador tem particularidades tão peculiares que a utilização de novas ferramentas não altera sua qualidade essencial que será sempre a natureza gráfica (Dissertação apresentada no Symposium Internacional Art Prints at the End of Milenium. Ljubljana, Eslovénia, Junho de 1999, *apud* KLINTOWITZ, 1999, p. 136).

Na história da arte é comum a observação dos inúmeros exemplos de artistas que criaram uma nova forma de sublime. Para Costa: “o objeto que gera o *sentimento do sublime* não é mais um objeto da natureza, mas um produto da técnica” (COSTA, 1995, p. 54). Bonomi, tanto com as ferramentas tradicionais da gravura como com recursos da computação produz o sublime da arte e estimula o campo dos sentidos com a naturalidade de quem brinca com as formas e formatos. Segundo Belluzo:

Para Maria é sempre a vez de jogar, jogos simbólicos, em que paisagens construídas pelo olhar se encontram com lugares interiores. Jogos de sentido operados no momento de recortar a forma, no momento de sua impressão. E a vez de mover, de mexer, de mudar de posição, tirar do lugar, transpor a técnica da gravura para outros

materiais e suportes. Brincar e sabotar regras do jogo (BELLUZZO, *In* ARAUJO; BELLUZZO, 2008, p. 9).

A arte contemporânea dá a impressão de tornar o artista mais autônomo, mas o artista depende tanto do patrocínio quanto de outros profissionais, principalmente dos ligados às novas tecnologias (KRAUSS, 1990). Para a arte digital são necessários *designers*, programadores e arquitetos, que possibilitarão a criação de uma peça colaborativa e multidisciplinar. A pesquisa, a multidisciplinaridade, a interação e a produção em equipe são condição básica no trabalho da artista Maria Bonomi e, neste sentido, Laudanna esclarece que:

A itinerância em Maria Bonomi evidencia a preocupação da artista em buscar informações diversas, em alcançar destinatários de diferentes locais; mas sua circulação também indica as pesquisas que realiza para a execução de trabalhos que entende como sendo expansão da gravura. Muitas dessas obras dependem de parcerias e tecnologias várias, a exemplo de *Solombras*, série de obras em poliéster que faz a partir de matrizes de gravuras; *Epigramas*, objetos em cobre, alumínio e latão que são fundidos a partir de matriz de argila; painéis em concreto para edifícios públicos ou residências, feitos a partir de matrizes confeccionadas de modos diversos [...] (LAUDANNA, 2016, p. 29).

O uso dos níveis digitais exige o domínio das ferramentas, uma expertise técnica que pode ser de uma equipe de *experts*, mas que contará com a criatividade do artista que sustenta o ato criativo, muitas vezes subvertendo o uso comum daquela tecnologia. Afinal, as possibilidades interativas são infinitas, podem criar-se ilusões visuais, ou sensações utilizando a tecnologia digital. As camadas de tempo e de perspectiva são muito interessantes quando se utilizam ferramentas digitais na arte e incluem complexidades e paradoxos. É interessante notar como esses meios permitem

ver o tempo histórico de uma perspectiva outra. Não invalidando, contudo, toda a experiência que o ser humano construiu ao longo de milênios, mas abrindo possibilidades novas e diversas. Ainda assim, é possível comentar o mundo atual através da arte, tal como percebemos na arte de Maria Bonomi. Como ensina Grau, “o ponto no qual a ciência se torna mais atraente é onde o sujeito e artefato se combinam, além da separação estéril entre conhecimento neutro e *l’art pour l’art*. Cada nova forma de arte engendra suas próprias regras e desenvolve seus próprios métodos” (GRAU, 2007, p. 373).

A tecnologia permite utilizar a imaginação de novas maneiras, dando poder aos artistas, de modo a que “a experiência estética do *sublime* [perca] todo o caráter casual e aleatório” (COSTA, 1995, p. 54). A máquina é um meio que também influi na mensagem, trabalhando a interatividade e produzindo resultados novos, inéditos, impossíveis de serem alcançados de outra maneira. Entretanto, como aponta Lévy, “*as técnicas não determinam nada*. [...] A situação técnica inclina, pesa, pode mesmo interditar, Mas não dita” (LÉVY, 1993, p. 186). Não se deve discutir mais se as imagens produzidas pelas novas tecnologias são ou não arte, mas “o que estas imagens fazem com a arte? Ou como os produtores ‘artísticos’ se colocam diante deste fenômeno?” (PLAZA, 1996, p. 85). A obra de Maria Bonomi demonstra exatamente esta postura interativa que associa as novas técnicas digitais aos tradicionais saberes e fazeres da reprografia e da gravura de maneira a produzir novos “produtos”, como as digigrafias, mas sem a preocupação de utilizar a arte em função da técnica, muito pelo contrário: é a técnica que, sutil e naturalmente, se aproxima da artista para consolidar um novo fazer. De acordo com Bonomi:

Arte é o grande desbunde, o grande desbunde do possível, de você atravessar a fronteira do bom-mocismo, de você fazer de você, falar

da tua última loucura, da tua última descoberta, botar isso para fora. Esse que era o ponto ou onde realmente, talvez, ali se junta o teatro à informática e à obra fechada (BONOMI. *In*: ALMEIDA, 2008, p. 48).

Para Costa, os artistas se vêm diante de um novo dever, o de “tornar real o *sublime tecnológico*, de trabalhar aquela fruição socializada e controlada do *sublime* que as novas tecnologias tornaram possível” (COSTA, 1995, p. 57). Segundo Laudanna:

Sem negar o novo e evidenciando sua importância, Bonomi inscreve em sua trajetória experimentações que consideram a profusão da arte contemporânea. Possibilidades, como o demonstram seus trabalhos digitais. Todavia, não rompe com seu ideário, não por isso menos contemporâneo, tampouco abdica da mão que pensa em contato com a matéria que trabalha (LAUDANNA, 2016, p. 121).

As digigrafias constituem uma parte da história de Maria Bonomi. A entrada na era digital revelou um novo ângulo fascinante da artista. As obras digigráficas fazem parte de um significativo acervo artístico que remete à era digital. Se Bonomi tivesse optado por ficar fora desta nova perspectiva poderia ter seu trabalho diminuído em importância e significado na contemporaneidade, mas a própria Bonomi é enfática em afirmar que o pensamento de gravura, sua imaterialidade, é que legitima qualquer processo tecnológico por ela adotado. Neste sentido, Bonomi proferiu um discurso em 2001, na abertura da Trienal de Artes Gráficas de Praga onde afirma:

Acreditamos pois que exista um pensamento de gravura e que este pensamento é que legitima qualquer processo que ela adote. Assim, a gravura é arte sempre em progresso e em processo realizada seja pela computação, seja pela projeção, seja pelas instalações e *mixed-mídia* não limitada por tecnologias, não limitada por materiais. Pode ser definida e desenvolvida para além de seus veículos como uma postura, uma ideia, uma busca, uma tendência que não é retida em

circunstâncias expressivas mas que antecede a sua realização material (BONOMI. In: LAUDANNA, 2016, p. 114).

O que chamamos de arte, no mundo atual, incorpora a utilização de ferramentas digitais e de materiais de ordem simbólica, não mais física ou energética. A máquina não tem livre arbítrio, é o ser humano quem cria interfaces para que a arte aconteça, para que surjam novas coisas. Embora a gravura possa parecer antípoda da linguagem virtual – onde se permitem vários retoques, o apagar e refazer contínuos – ela pode incorporar, como ocorre nas digigrafias de Maria Bonomi, os recursos mais atuais sem prescindir, necessariamente, dos equipamentos rudimentares e das técnicas características desse fazer artístico. Como ensina Costa, “a autogeração e a auto-suficiência existencial das novas imagens é, enfim, ainda e sempre, a exposição de parte de nós mesmos, e o que nelas contemplamos é, na verdade, a colocação em cena da nossa potência” (COSTA, 1995, p. 51).

Há um tipo especial de olhar e a perspectiva que não é a humana quando se utiliza os meios digitais. Existe uma metáfora sobre a ideia de interferência, de diálogo com a tecnologia. As ferramentas digitais dão conta de complexidades fora do mundo dual. Uma parte da responsabilidade da obra é deixada por conta das ferramentas. A partir da maneira como as ferramentas são utilizadas podem emergir novas situações não esperadas. Ainda existe a possibilidade de filtrar as informações e realizar escolhas, dando conta da complexidade. As ferramentas apresentam sempre desafios.

O digital nos acelera, mas não devemos perder nosso tempo interior. Esse outro tempo que o ser humano vem aprendendo há milênios também deve permanecer. Esse frágil equilíbrio que impediu o sucesso de tantos artistas não se constituiu em problema

para Maria Bonomi, que contextualizou sua produção no tempo e espaço da contemporaneidade, acompanhando e incorporando as novas tendências tecnológicas com naturalidade, mantendo a estética de sua formação sólida, conquistada com os mestres e a vivência no Brasil e no exterior.

A obra de arte é sempre questionadora e provoca dúvidas sobre como o artista teria realizado sua obra, ou como ele teria chegado a determinado resultado. E isso em qualquer período da história da arte. Em Maria Bonomi essas questões são válidas e igualmente intrigantes, mas podemos confirmar que ela é sempre fiel ao estatuto da gravura: ela gerou essa “coisa” – gravura – a que chama de “perene mutante” e que marca toda a sua produção artística. Embora a artista se encontre numa fase diversificada, fazendo gravuras, desenhos, pinturas e digigrafias, é evidente que sua gravura deixa de ser matéria para ser postura. Ela é simplesmente imaterial, mas existe e é gráfica, agora está na *web* e está muito à vontade. Bonomi conseguiu unir a arte à tecnologia e produzir matrizes digitais. Trata-se de uma fase muito próspera e que faz com que ela mantenha o seu público e o seu nome no cenário nacional e internacional com muito sucesso. A gravura é um bem imaterial para Maria Bonomi, mas o produto permanece em seus vários desdobramentos técnicos.

Este trabalho pretendeu expor a relação entre arte e tecnologia, entre a técnica ancestral e as ferramentas computacionais, presentes nas digigrafias de Maria Bonomi. evidenciando que a gravadora Maria Bonomi, hoje uma das mais respeitadas artistas plásticas do país, é firme em seu empenho na defesa de uma produção artística atualizada e de qualidade. Ela é uma “artista perdigueira”, como ela mesma classifica. Vai sempre atrás do excesso e do extremo das coisas que pratica. Quer saber aonde encontrar a arte de ponta e ir a seu encontro. Assim acontece com suas digigrafias e

com a incorporação das novas tecnologias da computação que utiliza para mediar suas manifestações artísticas.

Os objetivos propostos na introdução deste trabalho se revelaram contemplados pelo estabelecimento das relações de diálogo, identificação e contextualização da arte digital no fazer de Maria Bonomi e acreditamos que a análise de sua produção, especialmente no capítulo dedicado às digigrafias, demonstrou a incorporação da tecnologia digital em sua obra.

Temos consciência de que muito mais pode ser observado na vida e obra dessa grande artista que continua ativa e desafiadora com sua força interior criativa que se materializa em cada novo trabalho. Esperamos, de qualquer maneira, que este trabalho possa contribuir para estudos futuros que tragam novas luzes aos temas aqui tratados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, Dalva de. *Jornal da Crítica*. ABCA, no. 6, junho de 1999.

ALMEIDA, Miguel de. Maria Bonomi. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2008.

ANDRIOLE, Mauro. *O que é “digigrafia”?* Disponível em:
<http://www.casadacultura.org/arte/Artigos_o_que_e_arte_definicoes/gr01/o_que_eh_digigraf.html> Acesso em: 20 de dezembro de 2015.

ARAUJO, Marcelo Mattos; BELLUZZO, Ana Maria. *Maria Bonomi: gravura peregrina*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. *La estética hoy*. Madrid: Cátedra, 2001.

BARDONNÈCHE, Dominique de. Espécies de espaços. In DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997 (p. 195-200).

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONOMI, Maria. Depoimento prestado por *email* a Leonardo Pujatti em 2015.

_____, Maria. I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana. Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 26 sept. /26 nov., 2000.

_____, Maria. *Bloco de Processo. N. 1. Painel: “Construção de São Paulo”*. *Estação do metrô Jardim São Paulo*. Anotado por Jacob Klintowitz, São Paulo, abril de 1998.

_____, Maria. *Identikit de Medusa*. São Paulo: Clube Atlético Monte Líbano, 21 de março de 1996.

_____, Maria. Entrevista. *Shopping News*, 20/09/1992.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI - DE VIÉS. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007-2008.

CATÁLOGO EXPOSIÇÃO MARIA BONOMI. Paris: Maison de L’Amerique Latine, 2012.

COLI, Jorge. *Bonomi: entre a gravura e a arte pública*. Brasília: Ministério da Cultura; Banco do Brasil, 2012.

CORREIA, Pedro Luís Lopes Pais. *Arte e Tecnologia: estratégias de subversão e transgressão*. Dissertação (Mestrado em Criação Artística Contemporânea) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 2008.

GIANETTI, Cláudia. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GIDDENS, Anthony. Living in a post-traditional society. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. *Reflexive Modernization*. Cambridge: Polity, 1996.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GOMBRICH, Ernst. H. *A história da arte*. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Unesp; Senac SP, 2007.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KIYOMURA, Leila. Quando Maria Bonomi Faz Arte. *Jornal da USP*, São Paulo: de 07 a 13 de abril de 2008.

_____, Leila. Maria Bonomi integra a arte no cotidiano de São Paulo. *Jornal da USP*, São Paulo: de 26 a 31 de janeiro de 2016.

KLINTOWITZ, Jacob. *Maria Bonomi, gravadora*. São Paulo: KPMG, 1999.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, set-nov, 1975.

KRAUSS, Rosalind. *October*, vol. 54 (Autumm), 1990, p. 3-17.

LAUDANNA, Mayra (Org.). *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____, Mayra. *A dialética Maria Bonomi*. Neuchâtel: Éditions du Grigffon, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 13.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência*. O Futuro do Pensamento na Era da Informática. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LIESER, Wolf. *Arte Digital*. Madrid: Ullmann Publishing, 2009.

LISPECTOR, Clarice. Carta sobre Maria Bonomi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/10/1971, Caderno B, p. 2.

MACHADO, Arlindo. *Artemídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____, Arlindo. *As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica*. *Imagens*, Campinas, n. 3, p. 8-14, 1994.

_____, Arlindo. *Máquinas e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MANDELBROT, Benoit B. *The fractal geometry of nature*. United Kigdon: Henry Holt and Company, 1983.

MARCELINO, Maria Isabel Boino. *Da palavra à imagem*. Lisboa: Asa, 2001.

MARTINS, G.A.; THEÓPHILO, C.R. *Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MOTOYAMA, Shozo (Org.). *USP 70 anos: imagens de uma história vivida*. São Paulo: Edusp, 2006.

NEUSTEIN, Marília. A meninada faz aeróbica artística, não é reflexão. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2. 31 de maio de 2010.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Poética da Memória: Maria Bonomi e epopeia paulista* 2008. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

PLAZA, Julio. As imagens da terceira geração, tecno-poéticas. In PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996 (p. 72 a 88).

POPPER, Franck. As imagens artísticas e a tecnociência (1967-1987). In PARENTE, André (Org.). *Imagens-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

RAUPP, F.M; BEUREN, I. M. Metodologia da pesquisa aplicável às ciências sociais. São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.geocities.ws/cienciascontabeisfecea/estagio/Cap_3_Como_Elaborar.pdf>. Acesso em: 19 de maio de 2014.

RODRIGUES, Marcelo Andrade. *Arte Digital*. Dissertação (Mestrado em História da Arte Contemporânea) – Faculdade de Ciências sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.