

## A GRAVURA COMO OBJETO TECNO-ESTÉTICO

### ENGRAVING AS TECNO-AESTHETIC OBJECT

Andréia Machado Oliveira<sup>1</sup>

Helena A. R. Kanaan<sup>2</sup>

Tania Mara Galli Fonseca<sup>3</sup>

#### Resumo

O presente texto surge a partir da prática reflexiva com a técnica da gravura – nas confluências das modalidades de xilogravura e litografia-, e do contato com o pensamento do filósofo Gilbert Simondon (1924 – 1989), no livro “Du mode d’existence des objets techniques” (1958). Pretendemos investigar a gravura contemporânea como objeto tecno-estético, compreendendo a existência de um fazer técnico e de um pensamento estético em sua constituição. Propomo-nos a analisar o caráter tecno-estético da gravura a partir de sinais dados pela matéria, para evoluir para um estágio superior “concreto” de funcionamento, conservando-se indivisível e plurifuncional, logo, aproximando-se de sua singularidade. Consideramos que o processo de concretização da gravura como objeto tecno-estético abre potências do fundo matriz de madeira e da matriz de pedra para o fundo matriz-mundo. Buscamos o gravar-pensar como matrizes no mundo, como uma rede relacional de analogia de superfícies, que se estendem umas sobre as outras, promovendo diálogos a partir das corporeidades, eliminando o distanciamento das figuras, lançando-as na virtualidade do fundo-matriz-mundo.

**Palavras-chave:** gravura; tecno-estético; singularidade; concretização; arte gráfica.

#### Abstract

The present text is a result of practices with the technique of the engraving - in the modalities of woodcut and lithography -, and of the contact with the ideas of the philosopher Gilbert Simondon (1924 - 1989), in the book “Du mode d’existence des objets techniques” (1958). We intend to investigate contemporary engraving as a techno-aesthetic object, understanding the existence of a technical making and an aesthetic thought in its constitution. We want to analyze the techno-aesthetic character of the engraving from signals given from the substance, to evolve to a “concrete” superior functioning stage, keeping itself indivisible and multifunctional, coming, then, close to its

---

<sup>1</sup>Professora Doutora, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e Departamento de Artes Visuais – CAL - UFSM, andreiaoliveira.br@gmail.com.

<sup>2</sup>Professora Doutora, Departamento de Artes Visuais – IA - UFRGS, harkanaan@gmail.com.

<sup>3</sup>Professora Doutora, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional – PSICO - UFRGS, tfonseca@via-rs.net.

singularity. We believe that the achievement of engraving process as techno-aesthetic object opens powers of wood matrix and stone matrix to the ground-matrix-world. We seek engraving-thinking as matrices in the world as a relational network analogy surfaces that extend over each other, promoting dialogue from corporealities, eliminating the gap of the figures, throwing them in the virtual ground-matrix- world.

**Keywords:** engraving; techno-aesthetic; singularity; concretion; graphic art.

## 1. Introdução

A experiência humana passa necessariamente pela técnica que, entretanto, frequentemente apresenta-se desconsiderada como modo de humanização. Neste sentido, tomamos como estudo o pensamento do filósofo Gilbert Simondon no que propõe relacionar existência humana e realidade técnica, a qual abarca outro tipo de experiência, para além da fabricação de artefatos fazendo com que nada do humano seja estrangeiro a ele mesmo. Entendemos, aqui, a técnica concebida como algo genuinamente humano; a relação homem-máquina como integração da técnica à cultura; e o objeto tecno-estético como mediador entre gênero humano e o mundo. No fazer artístico, em especial na gravura, tal resgate torna-se imprescindível, uma vez que a técnica não se refere a um mero instrumento, sendo ativadora dos sentidos. Consideramos que não podemos ignorar a técnica que vem para sublinhar o valor do homem ao harmonizar suas ações com as funções dos objetos, proporcionando não só menos esforço na esfera produtiva, mas visando também uma experiência estética.

## 2. Desenvolvimento

### 2.1. Modos De Gravar: Xilogravura e Litografia

Algumas expressões artísticas conseguem percorrer os tempos da história da humanidade, permanecendo vivas e empolgantes, talvez por constituírem categorias bastante específicas da necessidade subjetiva de re/velar. É, para nós, o caso da gravura. Colocamos a necessidade de abordá-la a partir de uma cultura tecno-estética que não dissocia objeto estético (mundo das significações) do objeto técnico (funcionalidade). O objeto técnico deve ser conhecido em si mesmo para que a relação do homem com a máquina seja estável e válida: implica-se aí a necessidade de uma cultura técnica (SIMONDON, 1989). Buscamos, neste artigo, pensar a técnica nos planos estético e filosófico, e neles inserir a arte.

Também Walter Benjamin (1985) viu os meios técnicos de produção de arte não como meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o criador e das formas artísticas que possibilitam. Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, observou como toda arte está situada no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração das formas da tradição, do presente e da recepção. A técnica segue uma tradição; ela é operatória, está na ordem do conhecimento científico, atuando sobre uma forma de arte determinada. Contemporânea ao artista que a está utilizando, é levada ao público apreciador, inserida de acordo com as transformações pelas quais a sociedade passa em interação com a cultura vigente.

Simondon (1989) nos ajuda a romper com posições opostas entre cultura e técnica, homem-máquina, promovendo uma fusão intercategórica. O sentimento tecno-estético refere uma categoria primitiva, constatada no homem neolítico ao fabricar suas cerâmicas (ânforas e vasos), quando a preocupação estética acompanhava a utilidade do objeto. Podemos dizer que a busca do valor estético naqueles objetos técnicos já aponta uma necessidade de superação funcional, de atribuir dignidade aos fazeres do cotidiano. Há um anseio estético na construção técnica, como sendo a estética pertinente à vida, na busca de uma totalidade que vai além da própria cultura. Observamos que a cultura pode funcionar como uma barreira, por onde a expressão estética tem que se desviar para poder concretizar algumas nuances da impressão estética vital. A cultura impõe padrões que, muitas vezes, abafam as expressões do contemporâneo, não permitindo a emanção de sentidos latentes. Quando a cultura represa os anseios e impressões estéticas, ela atua como limite. Podemos afirmar que a impressão estética pertence ao plano das virtualidades, das potências em fluxo que, ao passarem pelo crivo da cultura, se reduzem.

Assim, podemos dizer que o objeto estético não pode ser chamado propriamente de objeto, mas antes de um prolongamento do mundo natural ou do mundo humano que permanece inserido na realidade que o traz; ele é um ponto notável de um universo; esse ponto resulta de uma elaboração e um beneficiamento da técnica; mas ele não está arbitrariamente colocado no mundo [...]. (SIMONDON, 1989, p. 186.)

Seu posicionamento se dará por uma ação artística com vistas a inseri-lo em uma composição estética. Na gravura, o objeto estético não se constrói sem os instrumentos que prolongam o corpo do artista; a técnica expressa tanto a experiência do artista quanto as qualidades do material, isto é, há uma relação direta entre funcionalidade e significação. Pedra, madeira, homem, tinta, rolo, papel, prensa: objetos técnicos individualizados, prolongamentos sem dominado nem dominante. Para nos aproximarmos da técnica da gravura, no que concerne à gravura tradicional, temos que pensar no objeto técnico. Isso envolve instrumentos, goivas, formões, no caso da xilogravura que age por subtração de matéria, arranca lascas da madeira; e touselles, pincéis e lápis litográficos, no caso da litografia, que age por adição de matéria, depositando gordura na superfície da matriz (Figura 1). Também necessitamos de equipamentos como a prensa de prelo para xilogravura, e a prensa com ratora<sup>4</sup> para a litografia.

A impressão que resulta do contato do papel com a matriz, é um gesto técnico. A técnica é uma estrutura do tempo, da memória, traz-nos sentimentos ambíguos, desafiando-nos a trabalhar com a tradição e subverter alguns elementos que regem as convenções do fazer da gravura, sem deixar os passos necessários para se fazer uma impressão: preparo da matriz, execução da imagem, gravação, preparo da tinta, rolos, superfície na qual será multiplicada a imagem. Um vai e vem na história.

Um campo operatório que remonta ao pré-histórico e nos indica caminhos para o estético contemporâneo. Poderíamos, aqui, pensar com George Didi-Huberman, que a

---

<sup>4</sup> Ratora é uma espécie de régua de madeira forrada com couro, posicionada no centro da prensa litográfica, na base inferior da alavanca, a qual, pressiona o papel sobre a pedra para a cópia da imagem. In: KANAAN, Helena (org.). Manual de gravura. Pelotas: EDUFPEL, 2002. p. 18.

“técnica não quer dizer então progresso ou novidade, ela olha em todos os sentidos do tempo. Temos o valor heurístico (conjunto de regras e métodos que conduzem à descoberta, à invenção e à resolução de problemas) da impressão, e o seu valor de experimentação aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1989, p.3). Isto daria ao processo da gravura, desde a gravação até a impressão, um *status* de objeto técnico-estético, reunindo em si, experiências técnicas e estéticas, proporcionando-nos conviver com dois modos diferentes de pensamento.

**Figura 1: Ateliê em Preparo para Impressão: Pedra Calcária Sobre Prensa Litográfica, Esponja Natural, Água.**



Fonte: Helena A. R. Kanaan (2013)

A História da gravura está diretamente ligada à evolução técnica, uma vez que seu primeiro exemplar foi diretamente o carimbo da mão na parede da caverna, e continua entre o fazer manual - pelo auxílio de instrumentos - e a reprodução mecânica pela necessidade de equipamentos. Como técnica, inicialmente surgiu a xilogravura (+-800 d.C.), depois a calcogravura (+-1450 d. C.) e a litografia (+-1790 d.C.), tendo cada uma suas próprias inovações. Posteriormente, vieram as reproduções industriais, e o mundo viu o tempo passar rápido: a fotogravura, a fotolitogravura, o *off-set*. A serigrafia cruzando com a fotografia, a xerografia, o fax, a impressão digital e chegamos a gravura digital (matriz numérica). Para o artista é sempre instigante o domínio do novo instrumento como ferramenta de sua expressão, uma vez que ele dialoga com as técnicas de sua época em uma perspectiva de transgressão do uso convencional. Um desejo de se integrar com um simples lápis, uma goiva, um mouse, utensílios que transformam o que a natureza oferece.

As matrizes que utilizamos fazem parte de uma história estratificada, descoberta em escavações feitas nas camadas do tempo. A matriz de pedra calcária está na formação do planeta terra, tendo sido extraída milhões de anos depois de sua solidificação para servirem às gráficas e artistas da Europa, Ásia, até chegar ao Brasil. As pedras que utilizamos já foram manuseadas por centenas de outros impressores e artistas, carregando consigo energias e memórias dos lugares e das mãos que nelas gravaram.

A madeira traz já gravado o desenho de suas fibras, mostrando que o tempo faz imagens nas superfícies. Ela se apresenta ao gravador como corpo que exala cheiros, atijando memórias; como peles com elasticidades e resistências distintas que falam de suas vontades de matéria e revelam seus segredos adormecidos. A madeira não se cala ao gravador; ao contrário, impõe-se com resistência ao ataque da goiva na força da mão; ela exige um diálogo. Das minuciosas xilogravuras chinesas, às dramáticas expressionistas, observamos o cuidado na escolha do tipo de madeira (maciez, dureza, quantidade de veios), na maneira do corte (topo ou fio, perpendicular ou paralela ao tronco), podendo ainda ir de um simples taco de madeira, de uma madeira industrializada, a uma requintada madeira de lei (cedro, mogno, louro). As matrizes nos ensinam cuidado e paciência. Torna-se inerente à criação, o diálogo entre artista e técnica vigente, possibilitando aos nossos olhos o aparecimento do objeto tecno-estético.

## 2.2. O Diálogo Com As Matrizes

Abordando a gravura artística contemporânea, podemos pensar que a técnica se comporta como elemento formal constitutivo, principalmente a partir da gravura do final do século XIX, em que se propõe resgatar seu valor expressivo nas qualidades da matéria, isto é, das potencialidades e particularidades das matrizes de madeira (xilogravura), de metal (calcogravura), de pedra (litografia). Os cortes explícitos das goivas, as marcas aparentes das fibras da madeira, as linhas arrancadas do cobre, as gorduras que se acomodam nos poros da pedra, propiciam um jogo de rebatimentos entre a individualização técnica e o sujeito, encontrando na matriz sua potencialização, se expandindo assim para além daquela gravura voltada somente para os desafios dos recursos rígidos da técnica. Para Simondon (1989), é no fazer artístico que se experimenta o acontecimento que permite o encontro técnico e estético. “A estética não é a única nem primeiramente a sensação do “consumidor” da obra de arte. É também mais originalmente ainda, o feixe sensorial mais ou menos rico, do próprio artista: um certo contato com a matéria enquanto trabalhada” (Ibidem. 1989, p.257).

Desde a gravura moderna, observamos a insistência da presença do artista nos registros na matriz, como modo de explicitação do processo de construção e individualização da obra. Registram-se e mostram-se os gestos marcantes, as excitações dos traços, as reações dos químicos, os desenhos das fibras, as marcas dos instrumentos. Matéria e mão se complementam. O objeto tecno-estético constitui-se em si, contendo sua própria processualidade. Nesse sentido, novamente Simondon coloca que não se pode entender a lógica evolutiva de um objeto técnico, se não forem apreendidas as séries daquele objeto. O que estaria em investigação, seria não o indivíduo técnico, considerado aqui, a prensa de prelo ou o rolo de entintagem, mas a individualização que aparece por meio de todo processo, incluindo da matriz até a impressão. O objeto tecno-estético se instaura em um meio associado entre ferramentas, artista, atelier e estilo.

Como se dá a relação do artista com seu objeto técnico, nesse caso, a matriz da gravura? Seria o momento de pensar numa relação de igualdade em que sentimo-nos nem inferior nem superior ao objeto, em que mantemos com ele uma relação de reciprocidades e trocas? Podemos pensar que o processo da gravura se aproxima em muitos momentos apenas como trabalho de artesão, que utiliza o conhecimento mais operatório, estimulado pela intuição. Mas, a gravura se manifesta na relação expandida, do artista intelectualizado, com a matriz. “Desde a intuição presente no processo, ela

desenvolver-se-á como uma capacidade mais do que um saber, por natureza ela será secreta para os outros, pois ela será secreta para ele mesmo, a sua própria consciência” (Ibidem. 1989, p.89). Assim, parece-nos a relação com a matriz de gravura, seja ela de pedra calcária (litografia) ou de madeira (xilogravura): um diálogo secreto entre o corpo do artista e o corpo da matriz, esse entre-corpos, numa relação que se concretiza passo-a-passo até a imagem impressa. Para uma aguada litográfica, ou uma xilogravura, temos que contar com o “poder de participação” (Ibidem, 1989, p.90). Matriz e artista, em diálogo, com suas forças. Talvez pudéssemos chamar de reciprocidade - quando a natureza do artista se duplica numa segunda natureza,- “como um pacto ancestral” (Ibidem). Trata-se de algo que pode ser uma herança natural do contato com o mundo vivido, levando-nos a dialogar com elementos da natureza e produzindo com eles obras de arte (Figura 2). A matriz coloca-se como o pacto, na concretização da imagem, pois ela conjuga fundo e forma.

**Figura 2: Ateliê de Litografia, Matérias em Uso para o Preparo da Matriz Calcária: Pedra Litográfica, Pó de Limalia de Ferro, Água, Goma Arábica.**



Fonte: Helena A. R. Kanaan (2013)

Ainda problematizando o fundo-matriz como virtualidade, precisamos considerar que este fundo-matriz, cheio de possibilidades, marcas, fibras e porosidades, também é um espaço que pode reproduzir formas estabelecidas. A matriz, paradoxalmente, contém as virtualidades das formas, bem como formas dadas *a priori*.

A virtualização se apresenta como o movimento mesmo do devir outro – ou heterogênese – do humano (Lévy, 1996). Já que a virtualização potencializa velocidades, produzindo espaços-tempo mutantes, devemos elevar a técnica a um pensamento filosófico em que a virtualização seja potência para problematizações. Em um sentido filosófico, o virtual é o que existe em potência, esperando para ser atualizado. O virtual do latim: potência, força, e na escolástica: existe em potência e não ainda em ato. O atual ocorre como uma resposta às problematizações abertas pelo virtual, sendo uma solução exigida por um determinado complexo problemático. O processo de virtualização passa do ato ao problema, para isso introduz o devir. O processo de atualização realiza o

movimento contrário, emerge do plano de intensidade dos devires, dando uma forma possível para aquele momento. Se pensarmos na gravura, percorremos estes processos: ora atualizamos nossas escolhas perante um universo virtual, ora virtualizamos liberando-nos das escolhas dadas e imergindo-nos em potências virtuais. A arte traz o potencial de abertura para a dimensão virtual latente nas atualizações do cotidiano, já que o mundo se traduz em um universo que possibilita infinitas atualizações a partir de suas imagens.

Tal concepção de existência de espaço estriado, atual, e de outro liso, virtual, é aludida por Deleuze e Guattari, apontando a distinção entre estes espaços, bem como sua interdependência: “Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso, materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.187). São dois planos, sendo que em cada espaço está implícito o outro: não se pode estriar se em algum momento não existiu um espaço liso; assim como o espaço liso não é imaculado e não se conserva *in aeternum* sem estriamentos. Pode-se dizer que o espaço liso é a virtualização da matriz, a capacidade de perder-se, de se misturar para se achar novamente em outro estriamento não experimentado; propicia-se nele o momento da criação.

O liso não é o limpo, mas um afrontamento com o caos, uma perda, momentânea do contorno do estriamento. Depurar-se com o liso da matriz é tentar ultrapassar as marcas prontas, criar outros trajetos, deixar-se capturar pela proximidade do momento e da matéria, ficando sem foco. Como Deleuze e Guattari (1997) falam ao remeter Cézanne:

Cézanne falava da necessidade de já não ver o campo de trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se sem referência, em espaço liso. A partir desse momento pode nascer a estriagem: o desenho, os estratos, a terra, a “cabeçuda geometria”, a “medida do mundo”, as “camadas geológicas”, tudo cai a prumo... Sob pena de que o estriado, por sua vez, desapareça numa “catástrofe”, em favor de um novo espaço liso, e de um outro espaço estriado. (Ibdem, 1997, p.204).

Visualizamos a matriz como o campo de trigo, como uma paisagem aberta que nos leva à perdição pelas fibras da madeira ou pelos poros da pedra. Nas xilogravuras, as formas surgem da escuridão. Nascem da superfície negra da madeira, da ausência de forma que oculta a presença de todas, do grande campo de imanência. A ausência da luz instiga à visibilidade. Esta configura-se no rasgo de luz que rompe a escuridão, no gesto que o gravador delinea pelos caminhos da madeira. Nas litografias – no caso da modalidade aguada -, o controle do artista quase escapa sobre a pedra calcária. São minúcias do mundo físico-químico que vão determinar a repulsão e a tensão entre as matérias, graxas da tinta e a água que, ao evaporar, formaliza os traços que se acomodam em linhas trêmulas sobre a matriz. Faz-se uma experiência estética que nos move pelo espaço liso. Demarcação do espaço no devir-expressivo, na emergência das qualidades próprias como fluidez, odores, sons, manchas, luzes, tensão, repulsão (Figura 3). A arte atribui expressividade às qualidades da matéria. Não se trata de impor uma forma à matéria, mas de tornar expressiva a própria matéria, ou seja, não significa reproduzir formas prontas, mas atualizá-las em suas contingências. Isto é, abrir o espaço de encontro, na pedra, na madeira, para que aconteça o momento estético a partir de suas qualidades.

**Figura 3: Breu Sobre Pedra Litográfica, Matérias em Diálogo Explorando as Qualidades da Matéria.**



Fonte: Helena A. R. Kanaan (2013)

No processo da gravura, podemos pensar com Simondon quando nos diz que “o verdadeiro técnico ama a matéria sobre a qual trabalha, que está a seu lado. Ele forma um casal com essa matéria, depois de tê-la domado, e a entrega, com reserva, ao profano, pois ela tem o sentido do sagrado” (SIMONDON, 1989, p.92). No trabalho sobre a matriz, o gesto se torna singular e, por isso, poderíamos pensar nesse sagrado, nesse momento único, que nenhum poderia fazer igual, pois já seria outro. Simondon ainda aproxima a idéia de um *imprimeur* (aquele que imprime) com a de um camponês que oferece alimento ao seu visitante. Aquele experimenta, tal como o editor, uma adoração pela sua realização (livro ou gravura). Não pensa em comercializá-la ou exportá-la para longe de si. Pode-se perceber, aqui, uma característica secreta e não evolutiva no fazer manual da gravura, sendo que poderíamos pensar que o artista gravador reúne a intuição e o instinto, mas que também almeja o conhecimento científico, sabendo, passo a passo, todas as etapas necessárias para uma boa gravação e uma boa impressão.

Desta forma, a estética como tendência, pode se juntar a uma obra técnica, numa coexistência objetiva e subjetiva. Trata-se de reconstituir, no interior de cada modo de pensamento, uma reticulação que coincide com outras, aproximando pensamentos separados, mas provenientes de uma singularidade. E aqui, firma-se nosso olhar para a gravura, como sendo um efeito deste encontro, como ponto remarcável, uma reunião que privilegia o objeto proposto, numa lógica híbrida de esquemas técnicos, ato criativo e qualidades da matéria.

Na xilogravura, as figuras se geram nos cortes da madeira pela ação da mão, na busca inusitada que tensiona forças e formas, retirando pedaços, arrancando superfícies, deixando rastros; na litografia, a ação é delicada, a mão deve percorrer a camada exterior e porosa da pedra supondo a quantidade de informação que ali quer deixar, adicionando material, pelo contato da tinta gordurosa na superfície da matriz, misturando gestos às virtualidades ali contidas. “As imagens revelam-se num conflito entre a superfície e a profundidade que as permeiam. Confronta o espectador com entidades articuladas entre

a ação e a evanescência. Já não se sabe o que pertence ao gesto e o que pertence ao fundo, o que primeiro se formou” (KANAAN, 1998).

O material gorduroso utilizado pelo artista, se deposita na zona inferior dos poros da pedra, profundidade que, depois de processada com ácidos, revela-se superfície, estimulada pelo rolo entintado, no encontro com o outro (papel), ato da impressão transforma-se em objeto tecno-estético (impresso/gravura).

A madeira, com seus cheiros e marcas, seduz o gravador. Consente (com sentir) o toque, a ação das mãos do gravador: o corte de suas fibras, o rasgo de sua superfície. Das mãos que acariciam e cortam, nasce a forma sem fôrma. Na gravura, desenhamos corpos, gravamos em corpos, entintamos sobre corpos. Repetições de corpos. Riscos sobre corpos, escrituras corporais. Riscar gravando, gravar com riscos. (OLIVEIRA, 2006).

Como diz Gaston Bachelard (1985):

Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação no ofício do gravador. Não se contempla a gravura; a ela se reage, ela nos traz imagens de despertar. Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual, e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação. (BACHELARD, 1985, p. 53).

A gravura propicia uma experimentação voltada à sensação da matéria que desperta procedimentos de seguir, a partir das qualidades táteis expressivas da matriz. São procedimentos distintos no fazer humano: de reproduzir e de seguir. De acordo com Deleuze (1997), as ações de reproduzir e de seguir demonstram atitudes diferenciadas perante a vida. Para ele:

[...] reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido: ver fluir, estando na margem. Mas seguir é coisa diferente do ideal de reprodução. Não melhor, porém outra coisa. Somos de fato forçados a seguir quando estamos à procura das “singularidades” de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentando descobrir uma forma [...] quando nos engajamos na variação contínua das variáveis, em vez de extrair dela constantes. (DELEUZE, 1997, p. 40).

O seguir não parte de uma intenção fixada a priori - representação de um mundo pré-existente subjugado - e sim, de uma intensão autopoética das intensidades; guiado pela névoa do impessoal, do fora, faz com que o ser não troque intensidades por representações. Ocorre nos agenciamentos dos signos das impressões estéticas, nos acoplamentos de ações, tempos e espaços. O privilégio do artista é seguir o seu objeto técnico, como pessoa que o escolhe e cuida, e que procura, pelo contágio, uma mistura, um diálogo, podendo, assim, produzir um objeto tecno-estético. A gravura não como mera repetição, como busca do igual, mas como uma constante mutação dentro de si mesma.

“É a irrupção do inesperado em um universo em que ele deve ter o seu lugar, onde tudo parece se agitar para acolhê-lo. Trata-se de capturá-lo em pleno voo e de extrair dele toda sua força oculta. Azar dos gestos lentos, dos dedos entorpecidos!” (FOCILLON, 1983. p.103).

Seguir guiados pelas pulsões imanentes de determinada matéria-matriz a ser atualizada. Desnaturalizar as formas para captar as forças, deslocando o objeto de si, gerando agenciamentos em um campo de composição que busca validar seus mais tênues

elementos. Elementos que, muitas vezes, fazem-se presentes pelas suas ausências, que se ordenam não devido às suas vontades próprias, mas pelas necessidades das composições, dos jogos que se estabelecem nos acasos. Composições e fazeres que não ambicionam a representação de algo determinado, mas que buscam provocar as intensidades.

A impressão estética seria justamente essa ponte que permite ligar o real e o atual, voltando à unidade, ao pré-individual. A tendência das técnicas, após terem isolado as figuras do mundo mágico, é a de retornar para o mundo criando uma nova reticulação em que privilegia certos lugares numa lógica híbrida de esquemas técnicos e poderes naturais. É nesse momento de reunião que aparece a impressão estética. A impressão estética, comum ao pensamento religioso e ao pensamento técnico, é a única ponte que permite ligar estas duas metades do pensamento resultantes do abandono do pensamento mágico, estabelecendo transdutividade aos diferentes modos de pensamentos entre si. Colocamos a transdução como passagem, como transformação de um tipo de sinal em outro, uma energia em outra, uma fusão. De uma fase do desdobramento, ela chama outra fase complementar numa relação de analogia, desfazendo possíveis isolamentos do pensamento em relação a ele mesmo, isto é, promovendo uma totalidade, nunca em um domínio limitado ou de espécie determinada.

De acordo com Simondon (2003):

[...] por transdução entendemos uma operação física, biológica, mental, social, por que uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre uma estrutura do domínio operada de região em região: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo que esta operação estruturante. (SIMONDON, 2003, p. 112).

O processo da gravura não se constitui por etapas isoladas, mas em propagação em uma ação estrutural e funcional. A gravura, na busca de se unir ao mundo contemporâneo, vai se redefinindo, se expandindo e se liga a outras superfícies, não se fechando em si própria. Ela prolonga o mundo e se insere nele a partir de sua capacidade de multiplicação e diversidade de suportes. O gravador parte do seu fundo-matriz e se lança no fundo-mundo como plano de inscrição em um processo de transdução. Ele pode potencializar a matriz pela variação na cor, saturações, adições e subtrações de partes das imagens, utilização de diferentes papéis, tecidos ou materiais sintéticos como suportes, promovendo um diálogo das materialidades na construção de um objeto tecno-estético.

A transdução se efetua na ação estrutural e funcional, extrapolando a unidade fechada em si e a identidade. Ela está na ordem da invenção, já que não é indutiva (mantém o que é comum a todos os termos, eliminando suas singularidades) nem dedutiva (busca um princípio universal para resolver um problema), se direcionando a “descobrir dimensões” de uma problemática a ser definida. Simondon explicita que na individuação ocorre um processo de transdução, isto é, processo pelo qual se revela o si próprio e o meio que o formou, um modo de produção que está no indivíduo ao atualizar um pré-individual. A arte propõe um não-modo determinado, como se no entorno do indivíduo restasse uma realidade pré-individual associada a ele, permitindo-lhe a comunicação para instituir o coletivo. A esse momento de reunião chamamos de impressão estética.

Explicitamente, na gravura, se o objeto técnico abstrato é a tradução física de um sistema intelectual, ao contrário, o objeto técnico concreto, isto é, evoluído, aproxima-se do modo de existência dos objetos naturais. Para Simondon, a operação técnica é o lugar da combinação de elementos técnicos inventados e elementos naturais, mas não há de um lado o natural e de outro o artificial: “o artificial é o natural suscitado” (SIMONDON, 1989, p. 256). A operação técnica torna-se assim, um signo do acoplamento de um reencontro verdadeiro entre os diversos elementos do mundo e os diversos gestos do sujeito.

Por último, o que define o objeto técnico é fundamentalmente a inserção e não a imitação. Podemos afirmar que:

[...] a arte é o que estabelece a transdutividade dos diferentes modos de pensamentos entre si; a arte é aquilo que no modo continua a ser não-modal, como se em torno do indivíduo restasse uma realidade pré-individual associada a ele permitindo-lhe a comunicação na instituição do colectivo” (SIMONDON, 1989, p. 200).

De fato, “a obra de arte preserva, sobretudo, a capacidade de experimentar a impressão estética, assim como a linguagem preserva a capacidade de pensar, sem, no entanto, ser o pensamento.” (Ibidem, p. 180). Ela está inscrita no atelier de gravura, na oficina do artesão com seus instrumentos e ferramentas, nos cheiros dos ácidos, solventes, e tintas, na força do gesto, nos contágios e intenções do artista, na matriz que se apresenta ao diálogo, na imagem gravada que surge da matéria bruta, no papel que revela a realidade inversa. A impressão estética está presente nos pequenos signos do agenciamento mundo e sujeito na criação, implicando, de acordo com Simondon, no sentimento da perfeição completa de um ato, que junta objetividade e subjetividade, um ponto notável da realidade vivida que lhe insere no mundo. Ela une fundo e figura, sujeito e mundo em um meio associado: a gravura. Um objeto tecno-estético não é apenas contemplação; ele traz em si a ação. Nosso corpo, no processo da gravura, dá e recebe, ativando tato, olfato, audição e visão em pleno diálogo com a pedra calcária e a madeira. Estética e técnica ligadas por um espectro contínuo.

Desse modo, propomo-nos, então, a analisar o processo de concretização tecno-estético da gravura, como um sinal dado pela matéria, para um estágio superior “concreto”, de funcionamento do objeto, considerando que um objeto técnico evolui através do que lhe é essencial, conservando-se indivisível e plurifuncional; logo ele evolui desde sua singularidade. A gravura, vista como um objeto tecno-estético, nos indica cada um de seus momentos como individuações, sendo que estas são regidas por um equilíbrio metaestável. Isto quer dizer que a técnica distancia-se do equilíbrio estável que seria a morte, a paralização, levando a concretização para um crescente do vivo e do não vivo, do natural e do artificial, numa visão de cruzamentos que abrigam diferentes individuações. Os processos evolutivos dos objetos técnicos podem ser apreendidos através de suas séries, que indicam, portanto, as sucessivas etapas de sua concretização.

Pretendemos analisar a gravura via o seu processo de concretização, já que apontamos que o seu desenvolvimento ocorre devido a saturações em seus sistemas físico-químico-estético, distanciando-se da estabilidade técnica. Tais atualizações são impulsionadas por necessidades no interior de um próprio meio tecno-estético, em vez de ficarem condicionado ao meio já conhecido. Entendemos a gravura a partir da individuação, ou seja, a partir de uma ontologia que pondera que algo está sempre se tornando, se construindo. O princípio de individuação abrange o humano e o inumano

através de um processo de dessubjetivação constante que ocorre por meio de resoluções de nós problemáticos em determinados momentos de saturação.

Contingências, onde indivíduos (sujeito e gravura) não podem ser mais os mesmos e constroem um outro em si. “Talvez uma percepção da realidade que nos torna mais próximos de nós mesmos, que nos resgata intimamente – conosco e com o mundo. Pedra litográfica é algo do nosso mundo orgânico, assim como a árvore de onde sai a matriz da xilogravura. Matérias vulneráveis e tangíveis alcançando-nos num sentimento de solidariedade para com o nosso próprio desaparecimento. A gravura nos recaptura a uma antiguidade ao mesmo tempo longínqua e urgente, que nos habita e por vezes foge”. (KANAAAN, 1998, p. 65). Ela é o único meio que nos proporciona uma textura diferente de uma executada com qualquer outra técnica. A gravura nos permite aproximar técnica e estética a ponto de fundi-las num mesmo objeto.

### 2.3. No Entre Corpos: Matriz e Gravador

Desse modo, a gravura propõe-nos seguir pelas marcas do mundo, pelas impressões das superfícies, despertando-nos para os registros da passagem do tempo. A gravura delata pelas marcas, oferta-nos memórias da matéria, mostra-nos que o tempo deixa suas marcas nas superfícies dos corpos. O gravador sabe que há inúmeras imagens latentes sobre cada superfície à espera de visibilidade. Ele as pressente nos pequenos poros da pedra, nas sutilezas das fibras da madeira, como um educador alfabetizando em uma semiótica dos signos materiais.

A matriz do gravador não é somente um corte de uma superfície (rocha ou árvore), mas um corte na materialidade do mundo. O ato de gravar pode nos forçar a pensar que este não se restringe a uma determinada matriz, mas a dar visibilidade às marcas das superfícies-matrizes de nosso próprio cotidiano, despertando nosso olhar tátil, nossa consciência corporal. Gostamos de pensar a matriz como um pedacinho da matriz-mundo-superfície que nos rodeia, em uma busca de unidade: gravador e matriz, matriz e imagem, imagem e papel, que se multiplicam e se sobrepõem sobre outras imagens-superfícies.

O ato de gravar não se finaliza ao desprender o papel da matriz, ao transformar matriz em gravura-imagem. Ao contrário, ali, se inicia sua possibilidade estética de inserção no mundo em construção com o fazer técnico. Produz-se uma outra superfície, ou melhor, outras superfícies pelas inúmeras imagens retiradas, pois mesmo que se pretenda cópias, sempre há diferenças sutis, uma diferença na repetição. Essas cópias não precisam ficar isoladas, imaculadas, margeadas pelo branco do papel, como as gravuras convencionais. Elas, agora, podem se aderir a outras superfícies, por sobreposição, justaposição, cortes, fazendo-se novas imagens.

A obra estética não é a obra completa e absoluta; ela é o que ensina a ir em direção à obra completa, que deve estar no mundo e fazer parte do mundo como se ela pertencesse realmente ao mundo, ... belo é o encontro, operando-se, a propósito do objeto, entre um aspecto real do mundo e um gesto humano” (SIMONDON, 1989, p.191).

Podemos fazer uma tiragem de vinte, trinta exemplares, e a cada imagem acoplar um outro suporte, inserindo-a em um diferente campo expressivo, criando um novo corpo, suscitando novas experiências estéticas. A gravura nos permite essa variação, uma mesma imagem que pode ser muitas, uma potência de estados, uma variação de

vivências. O papel, seu primeiro encontro, pode ser amalgamado a muitos outros materiais e superfícies, transformando a imagem primeira, variando as leituras, oportunizando as diferenças na repetição. Trabalhamos com a potência do devir da imagem, pois sabemos que no próprio ato repetitivo da impressão, entintagem, folha, pressão, novos momentos surgirão. Segundo Simondon (1989):

A obra, resultado dessa exigência de criação, dessa sensibilidade aos lugares e aos momentos de exceção, não copia o mundo ou o homem; ela vem mais da realidade dada, lhe trazendo estruturas construídas, mas construídas sobre fundações que fazem parte do real e estão inseridas no mundo. (Ibidem, 1989, p. 183).

Com os gestos do gravador, se atualizam os virtuais das matrizes e se virtualizam as superfícies atualizadas. O papel se desprende da matriz, desdobrando-se, multiplicando-se e ampliando-se.

Nesse sentido, a gravura contemporânea que nos é dada experimentar, nos permite alargar o termo impressão. Esta, como já referimos, nos remete ao pré-histórico, e percorre o tempo até os dias atuais, sempre atualizando seus rastros, suas marcas. Remete-nos a uma imagem de presença e ausência, contato e distância, unicidade e disseminação, desde aquela imagem que lá está, carimbada na parede da caverna. A gravura contemporânea nos traz a ideia de um passado e de um presente que se olham, se transformam e se criticam mutuamente, como disse Walter Benjamin (1985): “O outrora reencontra o agora em um momento de luz”. Algo do anacronismo da imagem gravada, utilizada por nós como técnica expressiva atual, uma configuração dos tempos heterogêneos.

Se escolhermos por fazer uma edição, teremos as quase idênticas, isto é as dessemelhantes, pois são a mesma com pequenas diferenças. Além de serem o invertido da matriz, sofrem pequenas alterações a cada exemplar e ofereceremos a muitos espectadores o dessemelhante da imagem. Outra potência da gravura, como a lua, poder estar em diferentes lugares ao mesmo tempo, proporcionar com a mesma imagem diferentes reações em diversos observadores. É uma imagem múltipla que sai da matriz e se desdobra para o mundo.

A gravura tecno-estética resulta do acoplamento entre as estruturas figura e fundo - do artista e da gravura – e se estende na relação figura e fundo do mundo. Como nos diz Simondon (1989):

Para apreender os seres em seu nível de unidade e para apreendê-los múltiplos sem destruir a unidade de cada um pelo fracionamento ou pela incorporação, é preciso que cada ser seja operado e julgado como um universo completo, sem excluir outros universos: é preciso que a relação constitutiva do devir do ser, aquele que distingue e reúne figura e fundo, possa se transpor de uma unidade do ser a uma outra unidade do ser. O pensamento estético apreende os seres como indivíduos e o mundo como uma rede de seres em relação de analogia. (SIMONDON, 1989, p. 191).

A gravura, mundo das superfícies, propõe comunicação trazendo, de suas profundidades, marcas e vestígios encontrados pela mão do artista.

Cada matriz traz em si sua potência. A madeira que foi semente, arbusto, árvore. A pedra, rocha solidificada há milhões de anos, quando do resfriamento do planeta. Elas foram arrancadas da natureza, com suas potencialidades redefinidas. As sementes se

fizeram florestas, atravessaram estações, viraram matrizes. As pedras pré-históricas, são as mesmas desde que a litografia foi inventada, passaram por centenas de gráficas e ateliers, e continuam vertendo forças para que o artista técnico as desperte de seus sonhos. Intenção, técnica, controle, acaso, história, superfície e profundidade fundem-se na concretização de um objeto tecno-estético. Acontecimento único a cada imagem impressa, resultante dos quismas ocasionados. O objeto se expande e se contrai em seu próprio fazer, em seu sistema vital, como uma rede que conecta seus elementos para potencializar sua força. É um devir, nem só atualização de uma virtualidade, nem só resultado de conflitos entre as realidades que o contém, mas uma série de acessos à estruturação do sistema, individualizações do sistema do fazer da gravura, suma concretização.

### 3. Considerações Finais

Consideramos que o processo de concretização da gravura como objeto tecno-estético abre potências do fundo matriz de madeira e da matriz de pedra para o fundo matriz-mundo. Buscamos o gravar-pensar como matrizes no mundo, como uma rede relacional de analogia de superfícies, que se estendem umas sobre as outras, promovendo diálogos a partir das corporeidades, eliminando o distanciamento das figuras, lançando-as na virtualidade do fundo-matriz-mundo. A gravura em virtude de seus próprios fundamentos físicos, e dos sinais dados pela matéria fomenta um fecundo campo de inter-relações internas ao seus próprios devires e a pensamos em um estágio superior concreto de funcionamento. O trabalho de ateliê tem início pela escolha e preparação da matriz, eleição da imagem e escolhas quanto a materiais, conservando as singularidades de cada técnica, pensadas junto ao envolvimento processual exercido frente as matérias manuseadas, visibilizando o fluxo refluxo da consciência individual.

Para Simondon, o fundo é o que acolhe os dinamismos, o reservatório comum das tendências formais, ou melhor, um sistema de virtualidades, de potências, de novos sistemas de formas. As formas apresentam-se como sistemas de atualidades do fundo-matriz. Quando a forma resulta de um forçamento do sistema de atualidade pelo de virtualidade, ocorre a criação como um sistema único. Matéria e gesto se atualizam. Na gravura, percebemos a matriz como um fundo pleno de virtualidades, de potências a serem atualizadas em formas. Nós a entendemos como um plano pré-individual, um plano de imanência de virtualidades e devires e como meio associado, fundindo mundo natural (pedra, madeira) e mundo fabricado (tinta, goiva), mediados pelo homem. A pedra calcária e a madeira nos trazem ideia de virtualidade, pois são matérias primeiras, algo da natureza, com texturas, temperaturas, pesos, zonas de maciez e de dureza que respondem aos nossos gestos. As matrizes estão carregadas de potência.

Das sensações procedem os sentidos, propondo à gravura um trânsito reflexivo, gerando uma imagem advinda da experimentação aberta com a técnica. Deu-se vazão a um fazer perceptivo-intuitivo, admitindo o procedimento da gravura não somente como linguagem. O gravar/imprimir como processo e paradigma, reunindo os dois sentidos da palavra experiência: o sentido físico do experimental e o sentido de uma apreensão do mundo.

### Referências

- BACHELARD, Gaston. **O Direito de sonhar**. São Paulo, DIFEL, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed.34, 1997b, vol. 5.
- DIDI-HUBERMAN, George. **L’empreinte**. (Catálogo) Trad. Patrícia Franca / UFMG. 1998.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.
- KANAAN, Helena. (org.) **Manual de Gravura**. Pelotas: EDUFPeI, 2004.
- SIMONDON, Gilbert. **Du mode d’existence des objects techniques**. Paris: Editions Aubier, 1989.
- KANAAN, Helena. **Poros mix Pixels. Possibilidades de cruzamento entre litografia e infografia**. Dissertação em Poéticas Visuais. Porto Alegre: IA / UFRGS, 1998.
- OLIVEIRA, Andréia M. **Um olhar sobre o invisível, o duplo cognição e criação no território-escola**. Dissertação em Psicologia Social e Institucional. Porto Alegre: PSI/UFRGS, 2006.