

GRÁFICA ARTESANAL/GRÁFICA INDUSTRIAL: ANOTAÇÕES

HANDMADE GRAPHICS/INDUSTRIAL GRAPHICS: ANNOTATIONS

¹ Universidade de São Paulo |
Escola de Comunicações
e Artes | Departamento de
Artes Plásticas | Av. Prof. Lúcio
Martins Rodrigues, 443, Cidade
Universitária, 05508-020, São
Paulo, SP, Brasil |
E-mail: <claudiomubarac@
gmail.com>.

Luiz Claudio Mubarac¹

ORCID iD: [0000-0003-2648-6558](https://orcid.org/0000-0003-2648-6558)

Estamos mais acostumados a distinguir artesanato de indústria pelo viés da produção quantitativa, produzindo um fosso quase intransponível entre essas duas práticas. O artesanal seria, assim, ligado a uma tradição reverente, a um passado imemorial, voltado ao consumo de pequenas audiências; e o industrial cumpriria agendas sempre renovadas devido a demandas urgentes, ancoradas nas mais novas tecnologias. Não é essa a visão na qual me apoio aqui, nem a experiência que tenho, para pensar a relação dos processos gráficos com a produção e/ou reprodução de imagens, tentando assim recolocar o papel do artífice/artista gráfico diante do imenso repertório de processos técnicos atualmente disponíveis.

Gostaria de pensar nessa ótica uma epistemologia do artesanal, que inclui a indústria como um momento de sua cadeia produtiva, onde a distinção clássica entre o conhecimento teórico obtido por entendimento de sistemas e o conhecimento prático, que se consegue por repetição mecânica de receitas e regras mais ou menos inconscientes, perdem também sua distinção tradicional. Estou tentando entender a posição de um artífice/artista que tenha com a gráfica uma relação de constante uso e reflexão na construção de objetos, que tanto seja estimulada pelas novas possibilidades anunciadas quanto pelos processos acumulados pelo conhecimento histórico, vendo nessas atividades cruzadas um campo fértil para a condensação de imagens do mundo.

Se essa é a partida, não teriam muito sentido distinções bastante utilizadas dentro da prática artística, que tendem a dividir a produção de estampas em gêneros: artístico versus industrial e poético versus pragmático, chegando assim aos objetos raros versus os de consumo. Mais eficiente, para que se entre mais verticalmente nessa seara, seria encontrar a indústria no artístico e uma práxis no poético, que certamente têm importante papel a cumprir nessas empreitadas.

Também pouco me interessaria estabelecer limites precisos entre artífice e artista, já que os problemas que aqui são tratados interessam igualmente quando faço gravuras em minha oficina particular, onde as provas geralmente são únicas, e quando tenho que decidir sobre a precisão de reprodução de uma estampa na boca de uma impressora *offset* digital para um catálogo com duas mil cópias previstas, por exemplo. A prova, em ambos os casos,

Como citar este artigo
How to cite this article

Mubarac, L. C. Gráfica artesanal/gráfica industrial: anotações. *Pós-Limiar*, v. 4, e215017, 2021. <https://doi.org/10.24220/2595-9557v4e2021a5017>

Recebido em 1/7/2020
e aprovado em 10/11/2020

funciona como evidência e experiência de fabricação de imagens calculadas, na já decantada definição de Willian M. Ivins Jr. em seu livro *Prints and Visual Communications*.

Para realizar as provas, trabalhei com conjuntos de ferramentas e sistemas, que são sempre possibilidades e ameaças à fluidez e à natureza das imagens. Diante disso, não há senão que abandonar-se à arte de reconstruir catástrofes, apostando num contínuo da experiência. E assim, a viciosidade do circuito reprodução/visibilidade fica entre o demais e o demasiadamente pouco, entre a execução e a inquietude, criando um grande dínamo ligado ao não finito. Explico melhor: artesanato e indústria, no momento da produção da prova, tornam-se atividade única, entre a repetição do fracasso e o fracasso da repetição, banhados pela alegria que não inunda senão os mortais no ato exato de construir. A prova é sempre uma dupla visada, que não deixa de demandar cadeias ininterruptas de reproduções. Aqui, desenho e prova são uma só coisa.

Mas afastemo-nos um pouco da oficina. A gravura de estampa nasceu na Europa, no começo do século XV, num momento em que os tratados de técnicas deixavam de ser encômios e onde os novos sistemas comerciais e as cidades-estados forçavam os artífices a disputarem mecenas, trabalho e fama. O trabalho da estampa, portanto, estava ligado à atividade industriosa e, ao mesmo tempo, como começa a interessar aos desenhistas, pintores e escultores, e também aos eruditos, participa das discussões por eles engendradas no estabelecimento de novos estatutos para as artes, para os artífices e para a circulação do conhecimento.

Essa dupla função, ao meu ver, nunca abandonou definitivamente a atividade gráfica, tornando a distinção entre gravura artística e industrial bastante problemática. O componente de fabricação/transmissão contido na produção de estampas é estrutural. O que constitui uma estampa não é somente o meio ou a técnica da qual a imagem se vale, mas também um agregado de aptidões ligado a esses fluxos, ao qual se tem que responder quando uma estampa "artesanal" é reproduzida por processador digitais, aumentando exponencialmente seu poder de penetração – o que antes era garantido pelas cópias sucessivas, autorizadas ou não, das gravuras de maior sucesso.

Ao desenho repetido, portátil, soma-se a velocidade de circulação. O mesmo século XV que concebeu a estampa inventou também o sistema de crédito. A estampa é sintética em sua existência material, individual e de fácil coletivização, feita para o viajante. Ela é transferível, objeto típico de substituição; sua ampla possibilidade de duplicação faz dela, fundamentalmente, desde seus inícios, um objeto de intercâmbio, de fácil apropriação tanto para o banco do paraíso quanto para a nascente civilização da imagem. Mas estamos mais acostumados, quando relacionamos sua existência ao artístico, a investigá-la somente ligada aos grandes nomes da história da arte. Esses artistas produziram obras que, citando mais uma vez o livro de Ivins Jr., são sublimes anomalias dentro de um sistema voraz de imagens, onde tratamento técnico, tratamento ideológico e intenções iconológicas formam um arco de grande poder associativo. E mais: muitas vezes esses artistas, como Dürer, Rembrandt, Goya e Piranesi, para citar quatro grandes, participaram ativamente da indústria editorial, cada um ao seu modo e no seu tempo.

Os meios de impressão querem repetir, multiplicar, difundir cópias que busquem conseguir a dignidade de originais. E, nesse exercício constante, a gravura acaba por deixar de ser derivação do desenho, tornando-se um prolongamento de suas estruturas já no primeiro século de sua existência. A cópia deixa de ser imitação servil de um modelo e passa a ser instrumento de manutenção, de transmissão, de avaliação desses modelos, de apropriação de originais; criando estoques imagéticos numa grande dança de protótipos. E a grande revolução histórica que viabiliza a ideia de circulação nessa dimensão, uma das mães da gráfica, é totalmente articulada pelo engenho mecânico, produtor e reproduzidor de sistemas técnicos.

A prática contemporânea da estampa não só, no meu entender, confirma como exacerba essas características brevemente comentadas. A multiplicidade de proposições e a diversidade de construções materiais fazem da oficina gráfica atual uma espécie de barco de argonautas.

Pensando nesses extratos e na experiência de meu próprio trabalho, não posso ver com naturalidade a divisão da atividade gráfica em dois ramos, artesanato e indústria, candidamente organizados e inarticulados. Mas, ao contrário, vejo-os cada vez mais como duas potências que inoculam, uma na outra, os venenos e antídotos continuamente produzidos e reproduzidos em suas oficinas.































