

Amanda de Souza Apen

MARCAS E IMPRESSÕES

Trabalho de conclusão de curso de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Trabalho orientado pela professora doutora Andreia Campos de Sá.

Brasília. 2017

Sumário

1. Apresentação	5
2. Expansão do conceito de gravura	8
3. A curadoria	24
Marcas e Impressões	30
Lista de figuras	53
Referências bibliográficas	56

1. Apresentação

O objetivo deste trabalho é abordar a tradicional linguagem da gravura e seus desdobramentos nos procedimentos da construção poética dos artistas contemporâneos. Essa abordagem visa investigar a ideia de miscigenação e hibridismo que perpassa a gravura contemporânea, além de propor um sentido mais amplo do conceito de gravura no âmbito da produção atual.

Partindo do conceito ampliado de gravura, proponho fazer o projeto de curadoria da produção de 8 artistas residentes

em Brasília, a ser apresentado na forma de um livro. Esse recorte tem por fim mapear a produção gráfica de Brasília e levantar um debate sobre os procedimentos da gravura e seus desdobramentos na produção dos artistas locais.

Tal discussão é pertinente na medida em que se observa a sobrevivência de algumas questões intrínsecas à linguagem da gravura na produção poética dos jovens artistas da cidade, tais como a ideia de autoria, de originalidade e do conceito de gravura no campo

ampliado, desenvolvido pela teórica Rosalind Krauss.

Como bem questiona o crítico e curador Paulo Herckenhoff,

“quais seriam os desafios técnicos, plásticos, políticos, sociais, fenomenológicos, filosóficos que, enfrentados, assegurariam à gravura uma possibilidade de inscrição positiva no cenário da arte contemporânea?” (HERCKENHOFF, p. 18, 2000).

Certamente, não será pela especificidade técnica (e material) que se investigará a atualidade da antiga gravura. No contexto atual, importa investigar os procedimentos e operações mentais que engendram a elaboração poética dos artistas que utilizam a mesma *lógica* da construção da imagem da gravura.

Logo, os limites da gravura

se ampliam, e o que antes não era considerado gravura original torna-se, segundo análise de Herckenhoff, arte contemporânea; arte elaborada por meio da gravura como linguagem *pura* – artesanal, autônoma – ou feita com as novas mídias – mecânica/digital – obra híbrida.

Nessa discussão, a noção expressa por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* de 1936 de que a fotografia viria no futuro a colaborar com o desaparecimento da pintura, pode ser aplicada também para a linguagem da gravura. Assim como a tecnologia da fotografia não provocou o término da pintura, as novas técnicas de reprodução também não tornaram a gravura uma linguagem ultrapassada, obsoleta. As novas tecnologias foram incorporadas, se mesclaram e se harmonizam com a gravura, levantando questões pertinentes da arte contemporânea. Em outras pa-

lavras, as diversas técnicas de impressão e gravação fornecem novas questões para o fazer artístico além de também ampliar o próprio conceito de gravura.

A gravura tradicional, enquanto linguagem autônoma, associada a um virtuosismo do artista e a especificidade técnica, perde espaço no contexto da arte produzida hoje, aquela marcada pela contaminação, pelo hibridismo das linguagens, onde o artista prima pela experimentação de materiais e pelos processos híbridos de elaboração poética. Sendo assim, cabe então indagar não sobre o lugar da gravura na arte atual, mas como essa milenar linguagem se faz presente no caldeirão de experimentações e hibridismos que marcam as produções poéticas contemporâneas.

2. Expansão do conceito de gravura

No final dos anos 1970, a teórica e crítica de arte Rosalind Krauss apresenta em seu artigo 'Escultura no campo ampliado' a ideia da quebra dos limites entre as categorias das obras de arte. A partir da análise da produção das obras minimalista dos anos 60, a autora identifica a maleabilidade que a categoria escultura adquiriu nesse período.

Segundo Krauss, o furor historicista, que buscou relacionar algo do presente com algo do passado para legitimar uma visão de evolução da arte e facilitar nossa compreensão

acerca de uma obra, fez com que as obras minimalistas dos anos 1960 fossem aproximadas das obras construtivistas russas, mesmo que as questões que envolvem cada um desses movimentos não tenham um ponto em comum. A aproximação entre eles se daria pelo uso de materiais e pelo aspecto abstrato geométrico das obras. Citando Krauss:

"A suspeita de uma trajetória artística que se move continua e desordenadamente além da área da escultura, deriva

obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e, portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser considerado como rigorosamente lógico de outro. Isso porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a determinado meio de expressão – escultura – mas sim pelas operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para os quais vários meios – fotografia, livro, linha em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados.”(KRAUSS, p. 136, 1984)

Quando os limites da escultura se ampliaram ao ponto de incluir nessa categoria: buracos cavados no chão, cercas

rodeadas de valas, pedaços de troncos de árvores e latas de lixo na galeria, os críticos voltaram milênios atrás, até Stonehenge, às linhas de Nazcar e aos grafismos indígenas para relacionar aquelas obras à história da arte e tentar legitimar mais uma vez sua categoria de escultura.

Assim, o termo escultura, que se pensava estar resguardado pelo historicismo, acabou por abranger diversos tipos de trabalho de arte. Porém, a escultura é uma categoria que tem, historicamente, sua própria lógica interna e suas regras, mas que, no entanto, não são imutáveis.

A gravura, considerada uma linguagem autônoma, quer dizer, de acordo com a “demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão”, assim como a escultura, também possui suas regras internas e passou pelo processo de ampliação dos seus limites a

partir dos anos 1960, sobretudo, com o advento da *Pop-art*.

Se antes a gravura (moderna) era definida e valorizada pelos critérios materiais e pela especificidade técnica do meio¹, na contemporaneidade ela se definirá por outros paradigmas: pela combinação de ações, pela elaboração mental que lança mão da lógica da gravura.

Nesse sentido, os vários processos gráficos muito usados no movimento *Pop*, proporcionaram à gravura uma renovação de seu conceito, na medida em que ela passou a incorporar os diversos recursos tecnológicos de produção e reprodução de imagens, como a fotografia, a reprografia, e as técnicas gráficas dos meios de comunicação em

1 A maior crítica que Paulo Herkenhoff fez com relação às mostras específicas de gravura foi a ideia de que a gravura é uma linguagem 'a parte', porque demanda recursos e habilidades especiais do artista gravador. Nessa perspectiva, o valor da gravura estaria relacionado à artesanaria da obra, aos aspectos técnicos – e não à poética do artista.

massa.

Como uma linguagem impura, híbrida e contaminada com outras linguagens, como a colagem e a *frottage*, a gravura, além de ser um meio de reprodução, passa a ser um modo com o qual o artista *pop* põe em questão os paradigmas do modernismo: a originalidade, a autenticidade, a unicidade da obra, conceitos considerados irrelevantes no âmbito da obra de arte contemporânea.

Robert Rauschenberg, na obra "*Booster*" de 1967 (figura 1), miscigena a litografia, serigrafia, a fotografia, a *frottage*, a colagem e a apropriação de pranchas de raio-x de seu próprio corpo na construção da sua gravuras. O resultado é uma obra híbrida, que fala tanto da memória do artista quanto dos signos da sociedade de consumo. Toda a mistura de técnicas empregada por Rauschenberg cria uma rede combinatória de imagens que expande os significados da

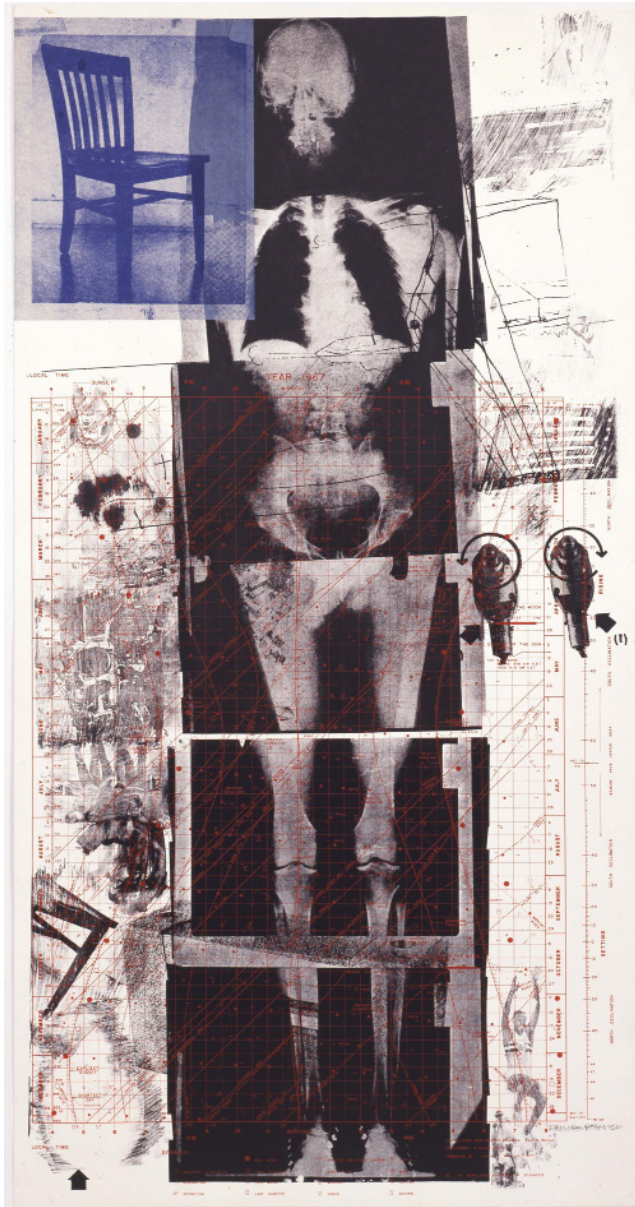


Figura 1



Figura 2



Figura 3

obra, promovendo distintas leituras ao observador.

No Brasil, a gravura contemporânea surge na década de 60, período marcado pela experimentação dos meios expressivos e pela quebra dos paradigmas modernos. Anos politicamente conturbados, nos quais os gravadores, sintonizados com a tendência da arte internacional, incorporam em seus trabalhos os diversos processos de reprodução mecânica, além de experimentarem a linguagem da gravura associada às novas tecnologias de construção e reprodução da imagem, e disseminarem suas ideias em meio ao momento de radicalismo político e repressão do pensamento livre. É época em que a gravura contemporânea surge intimamente relacionada aos livros de artista, aos cartazes e postais, e se configura como obra que circula dentro da lógica da cultura de massa.

Portanto, os paradigmas

considerados definidores da linguagem da gravura, tornam-se relevantes no âmbito da obra de arte contemporânea. Em outras palavras, a gravura deixa de ser uma linguagem específica e restrita – imagem reproduzível mediante uma matriz gravada manualmente – e passa a ser uma operação mental do artista, na qual a específica da gravura – a marca indelével de uma superfície e a impressão de uma imagem mediante contato físico – serve como modelo para engendrar outras obras.

É o que podemos observar na produção gráfica da década de 1970, onde o que passa a interessar aos artistas gravadores não é realização da gravura enquanto resultado final, mas as possibilidades criativas e interativas próprias da linguagem. O caráter experimental da criação está fortemente presente nesse período.

Um exemplo do aspecto experimental relacionado aos

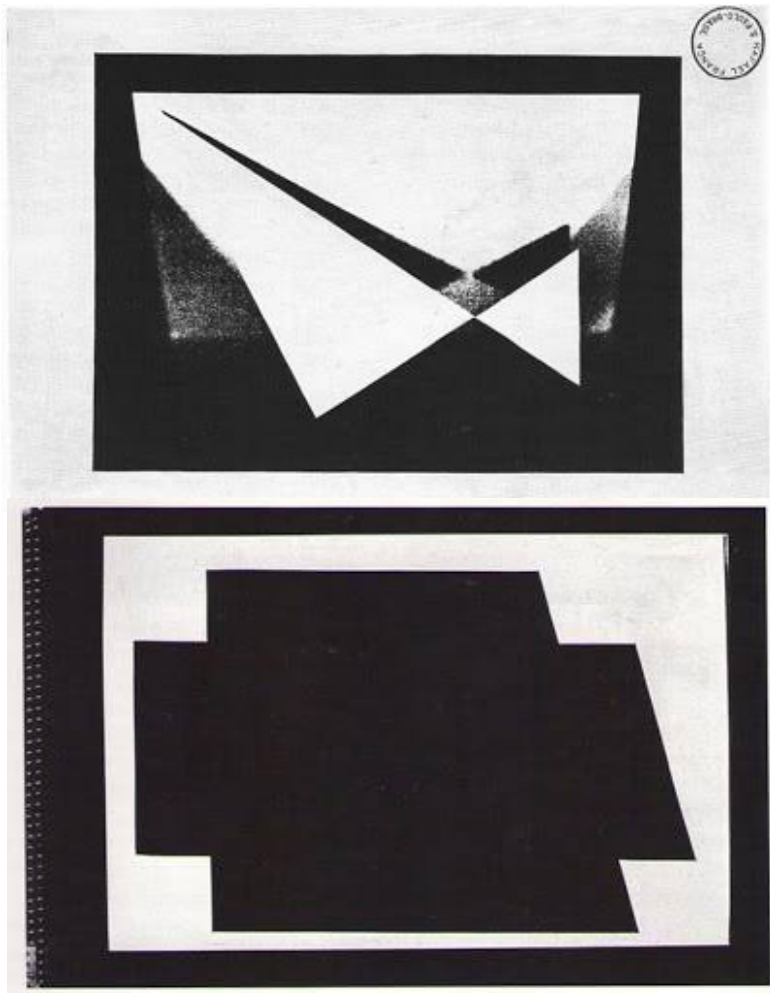


Figura 4

procedimentos da gravura é a performance "Ferrogravura" de 1974 (figuras 2 e 3) de Paulo Bruscky, que mais tarde se tornaria um livro. Nesta performance, o artista utiliza um ferro de passar roupas para imprimir a marca característica desse objeto nas folhas de papel, transformando o eletrodoméstico em matriz do seu trabalho, e a queimadura do papel, em gravura.

O processo de produção da gravura e as suas possibilidades plásticas são fundamentais neste trabalho - o artista evidencia a abertura dos limites discursivos da linguagem e configura a posição experimental da gravura no contexto da arte contemporânea.

Assim, a xerografia², a fotografia, o off-set e a apropriação de imagem entram definitivamente na produção gráfica brasileira. Período em que artistas orientados por uma prática mais

² A xerografia é o processo de reprodução de imagens através de uma máquina fotocopadora ou Xerox.

aberta a experimentações e politicamente engajada, põem em questão a gravura como linguagem pura, impregnada de certa "aura" pelo fazer manual específico do gravador e detonam através da reprodutibilidade da obra, o valor de mercado. Neste sentido, o uso da xerografia não só esteve à margem do mercado, como também o contestou, já que aos artistas desse período interessava pensar a obra múltipla como uma propriedade eminentemente antimercadológica, como uma ferramenta de engajamento político. (TAVARES, 1990).

O grupo 3NÓS3, formado pelos artistas Rafael França, Mário Ramiro e Hudinilson Jr. estava abertamente interessado nos meios experimentais do fazer artístico. Suas experiências com a *xerox* tornaram-se um marco do uso dessa nova tecnologia dentro do contexto da arte brasileira.

Os trabalhos do grupo

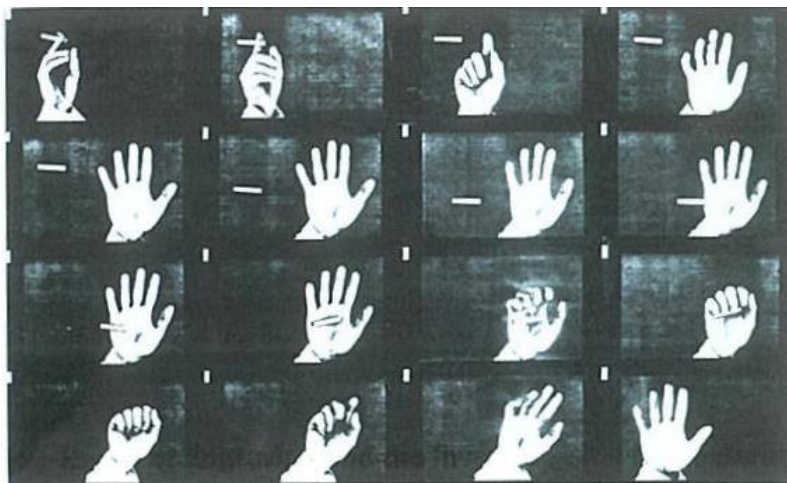


Figura 5

revelam a percepção das possibilidades da reprodução xerográfica como meio de produção de imagem, no qual o uso da máquina remete ao gesto pré-histórico da estampa da mão do homem – a sua marca – na parede das cavernas.

Esses trabalhos também questionam a ideia de dessacralização do original e de fetiche do objeto de arte único, uma vez que a repetição do gesto rompe com o aspecto auráti-

co da imagem, ao mesmo tempo em que transgridem a ideia da cópia como multiplicação do mesmo.

Rafael França explora as formas em movimento e a profundidade da imagem que a máquina de *xerox* propicia. Em seu livro, feito com imagens xerocadas, de 1979 (figura 4), França produz imagens a partir da disposição de formas – papéis quadrados, dobrados e fios – posicionadas perpendicular-



Figura 6



Figura 7

mente à superfície do scanner. Como resultado, surgem outros elementos, composições que se desdobram em outras formas, passando do espaço tridimensional para a superfície plana do papel. A evolução da forma e suas relações de posição, justaposição, transparência e contraste produz diferentes efeitos, puramente visuais. A cinética expressa na estrutura sequencial da obra também é característica nos trabalhos de Mário Ramiro e de Hudinilson Jr.

Mário Ramiro, em sua série "Passe de Mágica" de 1979 (figura 5), apresenta séries de *xerox* que registram o percurso do tempo da e da imagem e a interação de uma mão com um cigarro, relacionando a intrínseca reprodutibilidade da *xerox* com o cinema, onde uma imagem sucede a outra para formar uma narrativa. No caso da obra citada, o "passe de mágica" é o desaparecimento do cigarro da mão do artista. O corpo e o gesto passam a ser

os lugares privilegiados onde os artistas irão operar as questões subjetivas, sociais e políticas.

Hudinilson Jr. começa em 1982 a série 'Exercícios de me ver' (figuras 6 e 7) na qual combina as tendências artísticas do corpo na época - *body-art* e performance - com a xerografia, em uma dança erotizada que transforma o corpo nu do artista em matriz de gravação. O resultado são imagens afetivas do encontro fugaz entre o corpo e a máquina e da troca de seus calores, orgânico e mecânico.

Anna Bella Geiger, importante gravadora brasileira, incorpora na sua produção gráfica as novas mídias na construção de suas obras ainda na década de 1970. Em "Diário de um artista brasileiro" de 1975 (figura 8), Geiger utiliza a fotocoloragem e xerografia para reproduzir sua imagem ao lado de ícones da história da arte hegemônica, como Duchamp, Matisse e Warhol, tornando-se parte da narra-

tiva oficial ao lado dos 'grandes' artistas. A artista assume assim uma posição crítica com relação ao sistema de arte e questiona seu espaço enquanto artista brasileira.

Na obra "O pão nosso de cada dia" (figura 9), a artista transfigura o saco de pão em obra múltipla, em embalagem dos 6 cartões postais feitos em reprodução em off-set de fotografias de sua autoria. A reprodução em sacos de pão foi um meio encontrado pela artista para a disseminação de sua mensagem dentro do contexto da ditadura militar brasileira.

Mais recentemente, na série "Recens Orbis Descriptio – Local e Global" (figura 10) de 2015, Geiger faz da placa de cera, a matriz onde são gravadas, mediante pressão, formas de mapas, de objetos e linhas. Nesse trabalho, a artista explora os sentidos dos mapas geográficos e sua própria memória afetiva. Percebe-se que o pensamento da gravação

perpassa toda a produção da artista, não somente as suas gravuras tradicionais.

Observa-se então, que as múltiplas tecnologias de reprodução de imagens tornam-se ferramentas para o artista gravador. A miscigenação com essas tecnologias é necessária, mesmo que a gravura tenha que operar nos limites de seu processo. Como menciona Ricardo Resende:

"A gravura tem capacidade infinita de dialogar e incorporar os avanços tecnológicos que, bem usados, podem se revelar uma maravilhosa ferramenta para o artista. E, na sociedade contemporânea, resistir a essas inovações pode significar sentenciar-se ao isolamento." (RESENDE, p. 229, 2000).

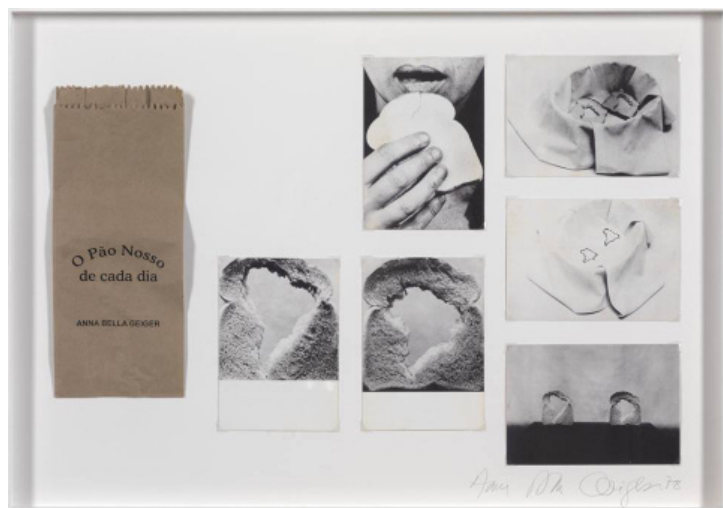
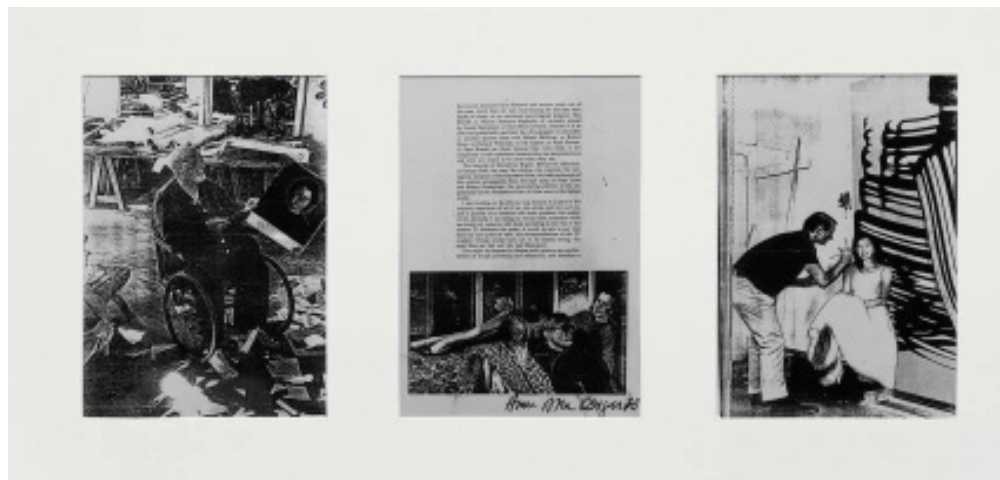


Figura 9



Figura 8



Figura 10

3. A curadoria

O trabalho curatorial implica a elaboração e a articulação de conceitos relativos às obras que constitui a mostra. Nesse sentido, a atividade curatorial e a criação artista se assemelham, na medida em que ambas criam: o artista a obra; o curador a partir da criação do artista; criando vias que estendem o sentido da obra, que expandem a percepção do observador. O artista, outro lado, pode também fazer um trabalho em colaboração com a curadoria: criando a partir da proposta conceitual do curador.

Podemos dizer que a curadoria teve um papel decisivo na abertura do entendimento da gravura na produção gráfica brasileira. O exemplo mais relevante foi o trabalho curatorial das Mostras de Gravura da Cidade de Curitiba dos anos 1990 a meados de 2000¹.

¹ As Mostras de Curitiba surgiram em 1978, por interesse de artistas e críticos de Curitiba, influenciados pelas experiências da abstração informal do ateliê de gravura do MAM do Rio de Janeiro. Foi o primeiro evento a ser totalmente dedicado à gravura no Brasil e visava transformar Curitiba no polo irradiador dessa arte no país. Com esses esforços, a Mostra conseguiu organizar um acervo próprio, que viria mais tarde a se constituir no Museu de Gravura, O Solar do Barão, espaço específico para manter o Centro de Documentação e Pesquisa

De acordo com a tradição, a gravura original é um meio de reprodução de imagem mediante contato físico do suporte com uma matriz gravada manualmente pelo artista. Mas não 'infinidamente' reproduzível. Nas primeiras edições, as Mostras de Curitiba defendiam esse lugar da gravura tradicional, do virtuosismo técnico do artista e da "cozinha" da gravura. Porém, essa defesa da gravura como uma linguagem autônoma e específica começou a se fragilizar com a IX Mostra de 1990, onde pela primeira vez, foram selecionadas gravuras feitas a partir de processos fotomecânicos e por meio das mídias de reprodução rápida, como as máquinas fotocopiadoras.

A incorporação de outras mídias em uma mostra considerada o "espaço de resistência da gravura

especializado em gravura, e local onde funcionam os ateliês de gravura da prefeitura, abertos a comunidade.

original" colocou em discussão questões importantes relativas a especificidade da linguagem, como a reprodutibilidade técnica e o fazer artesanal.

Na sala reservada para as obras que transgrediam o conceito de gravura, curada pelo crítico Olívio Tavares de Araújo, estavam expostas obras de artistas citados como Anna Bella Geiger, Hudinilson Jr. e Mário Ramiro e também de Marília Rodrigues, Regina Silveira, , Alex Flemming, entre outros artistas brasileiros importantes.

Mais do que uma exposição de gravura, a Mostra buscou ressaltar a atitude política do uso do *xerox* como forma de resistência antimercadológica, uma preocupação recorrentes dos artistas que incorporaram as novas mídias de criação/reprodução de imagens.

Com uma reprodução em *xerox* passando a ter o estatuto de uma gravura original, o con-

ceito de gravura no contexto das Mostras de Gravura da Cidade de Curitiba² precisou ser revisto, já que se evidenciou uma contradição na Mostra gravura dos anos 1990: de um lado a necessidade de autoafirmação da técnica, reiterando seus pressupostos mais elementares, e de outro a inevitabilidade da revisão da autonomia dos meios expressivos, reafirmando seu lugar na contemporaneidade das artes.

Considerando a gravura não como linguagem específica, mas como arte contemporânea, os curadores ³adotaram uma postura ética nova às Mostras: gravura seria aquilo que um artista considera ser gravura, celebrando a perda da aura des-

4 A Mostra da Cidade de Curitiba teve sua última edição no ano 2000, pois com o alargamento do conceito de gravura, a mostra perdeu o seu principal mote: a valorização da gravura original.

5 A X Mostra foi composta pelos seguintes curadores: Uiara Batira, diretora do Museu da Gravura, Nilza Procopiak, coordenadora de artes plásticas e os críticos Ivo Mesquita e Paulo Herckenhoff.

sa linguagem.

Esses novos parâmetros, como vimos, se valem da ideia de campo ampliado desenvolvido por Rosalind Krauss. Assim, são incorporados às Mostras trabalhos de gravura-performance, como os cartazes das *Guerrillas Girls*, as notas *Zero Dollar* (figura 11) de Cildo Meirelles e a gravura-instalação, modalidade enaltecida na XI Mostra, ratificando a necessidade de inserção da gravura no panorama da fenomenologia do espaço.

A XII Mostra de Gravura de Curitiba com curadoria geral de Paulo Herckenhoff e Adriano Pedrosa veio a ser a última edição do evento. Nela, o discurso insustentável acerca da especificidade da linguagem foi substituído por uma ideia: aquela que pensa a gravura a partir da marca, da cicatriz, da ferida e da dor⁴.

6 Os textos curatoriais da exposição trazem uma abordagem da gravura a partir do recorte dos curadores: a característica intrínseca a gravura associada

A exposição incluiu a obra "Balada" (figura 12) de Nuno Ramos, um livro com um tiro de revólver que perpassa quase toda sua extensão de folhas, os papéis perfurados de Jac Leiner, as vídeo-performances como *Edax* de Fernando Lindote, onde o artista mastiga pedaços de plástico, e os livros de pele de Antônio Dias.

Em resumo, o termo 'gravura' deixou de descrever uma série de suportes e procedi-
ao corte, a marca indelével, a cicatriz e a ferida.

mentos determinados para se tornar uma autêntica categoria de análise. Nesse sentido, a Mostra torna-se um espaço de problematização da gravura, de questionamento dos seus limites considerando a produção da arte contemporânea. Não mais o lugar de exaltação e resguardo de uma técnica, e sim onde se fez evidente a expansão do conceito de gravura e o avanço de um meio expressivo relacional e 'contaminado' por várias linguagens, que sobrevive sobre outras bases.



Figura 11

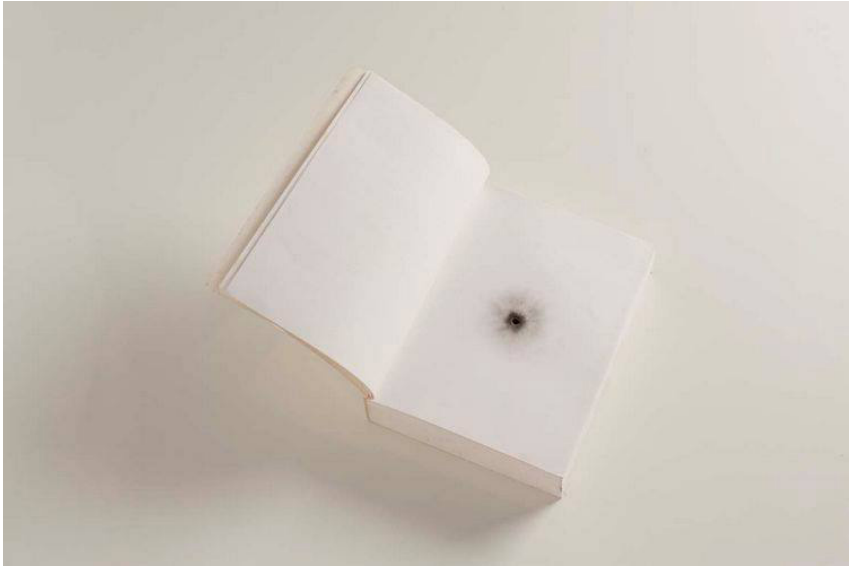


Figura 12

“Não se tratava, é claro, de mais um capítulo da lenta e interminável morte do moderno, que invariavelmente foi seguida pelo eterno retorno de tudo – da pintura, da arte, da história –, como se fosse o caso de esperarmos, *mutatis mutandis*, por um eventual e glorioso “retorno da gravura”. Antes, como anunciado pela XII Mostra, tratava-se de entender a “gravura” como um modo possível e legítimo

de compreensão do mundo: como uma categoria, enfim, que se expandiu a ponto de abarcar os sintomas, as marcas dos corpos e a transformação mesma do tempo em matéria.” (FREITAS, p. 172, 2011).

O fim das Mostras representou também a crise de identidade da gravura, que se estendia também pelo mundo da arte contemporânea, afirmando

de alguma forma a redenção da gravura no âmbito mais globalizado das artes.

Como vimos, a curadoria teve um papel central no entendimento do conceito dessa linguagem no contexto contemporâneo, pois foram os curadores que conseguiram, a partir das obras, identificar na produção gráfica dos anos 90 a ideia de contaminação e de miscigenação que perpassava a produção da gravura daquele período.

Nesse sentido, podemos dizer que foram essas exposições o principal meio pelo qual as gravuras consideradas impuras ou híbridas se legitimaram, não como "gravura original", mas, como disse Herkenhoff, como arte contemporânea. Mostras que, além de questionarem a ideia da gravura autônoma, afirmaram a presença das gravuras mais experimentais nos espaços institucionais, aqueles que atingem

um grande público, como o dos Salões e dos Prêmios de artes.

Atualmente, essa discussão ainda é válida, pois a gravura e os processos de construção da imagem próprio dessa linguagem, aparecem na produção de muitos artistas, seja de sentido tradicional, seja no sentido ampliado, aquele que a curadoria da exposição Marcas e Impressões busca explorar.



**MARCAS
E IMPRESSÕES**



A exposição-livro *Marcas e impressões* é um projeto de curadoria que reúne trabalhos de diferentes linguagens artísticas com o objetivo de evidenciar a estreita relação do pensamento poético de oito artistas de Brasília com o universo da linguagem da gravura. Nesse sentido, a curadoria funciona como um vetor, cujo objetivo é levar ao público o entendimento das transformações ocorridas no conceito de gravura a partir do uso das diferentes tecnologias de produção/reprodução/divulgação da imagem.

A mostra *Marcas e Impressões* reúne trabalhos de Nelson Maravalhas e Andrea Campos de Sá, artistas professores da Universidade de Brasília, e dos jovens artistas Maria Eugênia Matricardi, Ffolle, Gustavo Silvamaral, Lucas XXX, Milton Marques, esses graduados e graduandos na UnB, e Antonio Obá, formado pela Faculdade Dulcina de Moraes. As obras quem compõem a mostra tem em comum o pensamento de gravação como ponto de partida, a busca da marca como registro e o entendimento da impressão como construção visual.

Figura 13



Figura 14

Na obra "Cachorro", Nelson Maravalhas subverte os processos tradicionais da xilogravura para compor a sua obra e apropria-se dos desdobramentos que a gravura oferece. Maravalhas utiliza o fogo para imprimir na madeira o preto, a coloração do cachorro, e cor tradicional da xilogravura. O artista explora o sulco cavado pela goiva para abrir a linha branca e criar a textura do pelo do animal. O que seria a matriz da xilogravura é apresentado aqui como o trabalho final, repensando os procedimentos básicos da gravura ao mesmo tempo em que propõe a "matriz" como objeto disposto no espaço expositivo.

Xilogravura presente
no veio a vida
em cada linha
o presente
imagem gravada
cravada
repete, reflete
a existência

Andrea Las

Andrea Campos de Sá, na série Machados, reproduz pelo processo de cera perdida, a forma de um machado. No molde em cera, a artista grava com goivas de gravura, sulcos de texturas diversas, tratando a cera como uma prancha de madeira ou metal. A peça, assim, torna-se objeto e matriz gravada; escultura e instalação. A gravura ocupa um lugar na parede e no espaço da galeria, ela é resistente. O machado, ferramenta cortante, é um objeto frágil, inútil para função que se destina. O cabo é feito de matéria imprópria, de cera ou de algodão.





Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18

O performer Antonio Obá, no trabalho *Queloides*, de 2016, faz do contato da matéria sobre um suporte a produção da forma. O artista utiliza objetos, como tesoura e giletes, para calcar na superfície do suporte suas queloides – impressão em seco da fisicalidade do objeto sobre papel. Assim como uma queloide – lesão traumática da pele – a impressão é protuberante; os objetos cortantes, a marca da própria ausência; dualidades que remetem o vazio.

Também na obra Lição de Casa a impressão é feita pelo contato direto. Agora pelo processo de queima do suporte, feita com um ferro de passar roupa que imprime no tecido a sua forma. A lição é aprendida. Há varias marcas e gradualmente elas se esmaecem de acordo com a temperatura do ferro, até o seu desaparecimento. A ausência do ferro está sempre presentificada na marca entranhada do tecido, na ferida gravada no suporte.

Figura 19

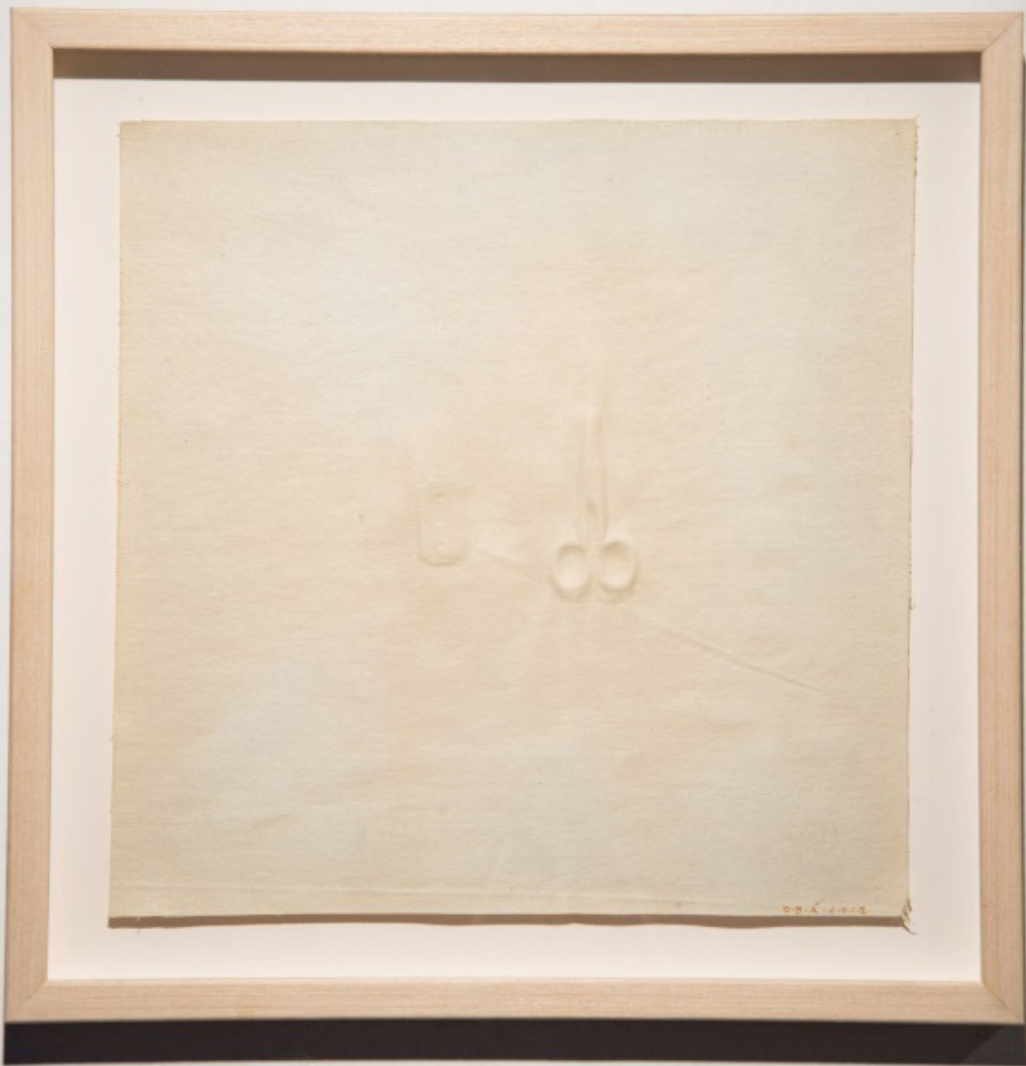




Figura 20

Milton Marques, em um de seus objetos mecânicos - uma lata de biscoitos cheia de areia - e uma roldana com letras, tipos em relevo, imprime sobre a areia a frase "O esquecimento é destruir, não construir", frase que nomeia a obra. Do outro lado da roldana uma lâmina apaga a impressão, fazendo desta obra um eterno ciclo de escrita e de apagamento da frase, remetendo ao mecanismo de lembrança e de esquecimento. Durante a observação do funcionamento do dispositivo, o sentido da frase pode ser modificado pelo observador: "não construir o esquecimento" e "construir o esquecimento é destruir" se formam ao longo do processo, evidenciando a fugacidade dessa impressão na areia. A frase impressa provoca uma cadeia de significados; o desdobramento da mesma sentença com diferentes sentidos.



Figura 21



Figura 22

Na performance "Três voltas no ICC Norte-Sul", Gustavo Silvamaral realiza uma gravura em ponta seca ao caminhar. O performer amarra na sola do seu sapato uma placa de acrílico e faz um passeio na Universidade de Brasília. Nessa gravura-performance, os vestígios do percurso – os arranhões – são gravados na superfície do acrílico e posteriormente impressas sobre papel como obra-registro. A gravura-rastro transita entre a tradição da linguagem e a experimentação dos artistas comprometidos com a renovação dos códigos na arte contemporânea.



Figura 23

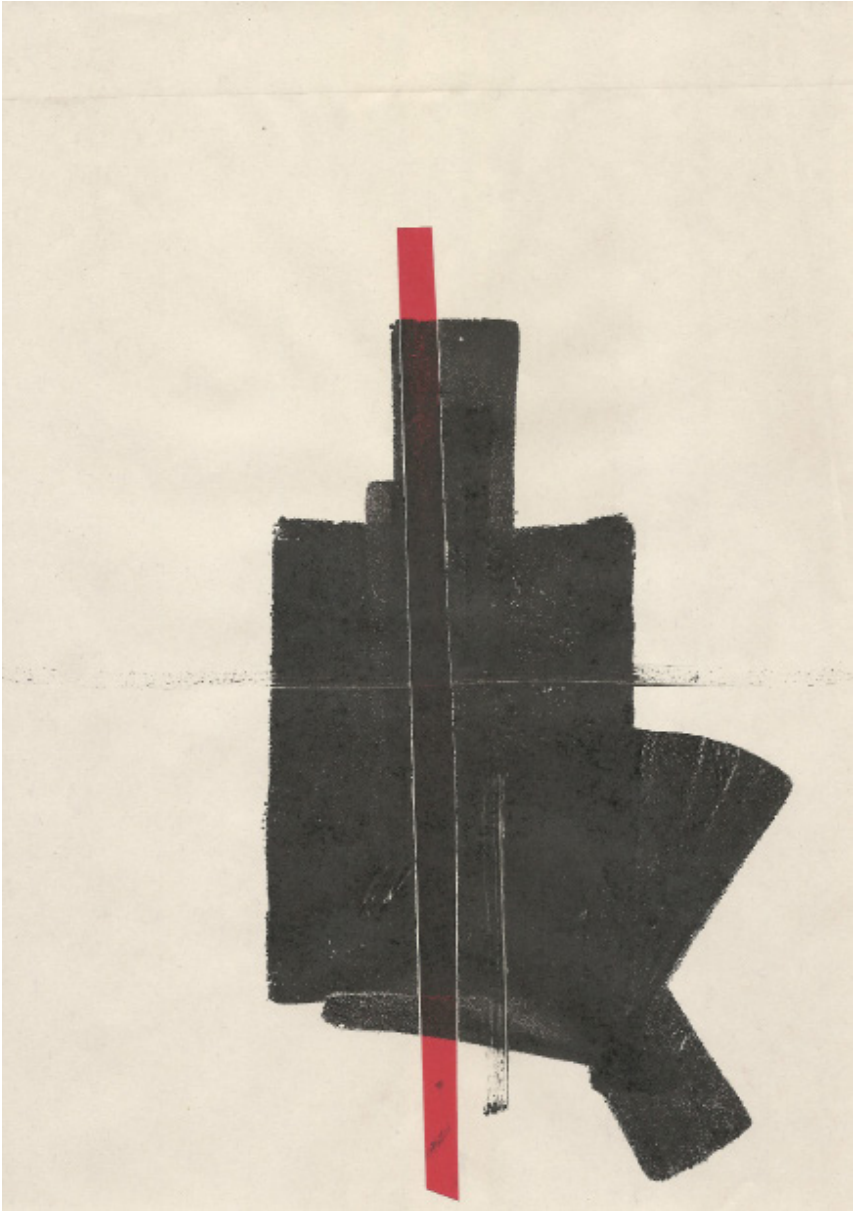


Figura 24

Na série sem título de monotipias, o estudante de designer Lucas Cora, utiliza o procedimento da monotipia e da colagem em suas experimentações gráficas. A monotipia é para o designer uma experiência plástica repetitiva; um modo espontâneo de reprodução que o permite vislumbrar resultados rápidos. A colagem de recortes de papel agrega às monotipias o elemento cor nos trabalhos, fazendo deles um experimento cromático de composição.



Figura 25





Figura 26

Na performance *Composição Residual* de 2011, Maria Eugênia Matricardi, vestida com roupas brancas, se arrasta, por cerca de duas horas, no chão da Rodoviária do Plano Piloto, em Brasília.



Figura 27

As matérias e as texturas do chão servem de pigmento que imprime na roupa da artista a memória do cotidiano da rodoviária. Nessa performance, o efêmero torna-se permanência do instante; a obra estampa e registro.

Fotos de Alexandra Martins



Figura 28



Figura 29



Figura 30

Figura 31

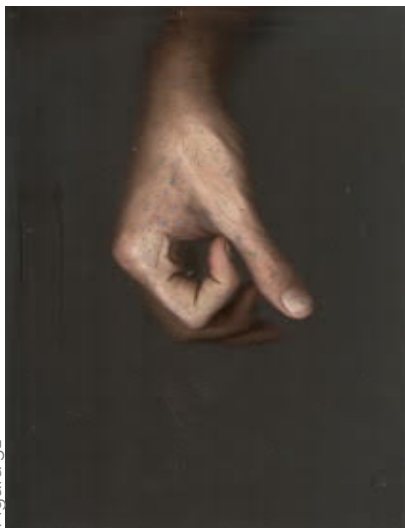


Figura 32



O artista Ffolle utiliza o scanner e a internet em sua série "Impressões Ambulantes". Nela, Ffolle registra as marcas presentes em seu corpo, como cicatrizes e tatuagens, e restos de tinta que ficam em sua mão. A pele torna-se, assim, arena e palco das transformações corporais e do mundo que a machuca e a corrói. As marcas no corpo do artista são vestígios indelévels, impressões do dia-a-dia na sua própria pele. A utilização da internet potencializa o aspecto reprodutível da imagem, uma vez que se multiplica no momento em que é inserida e compartilhada na rede, conseguindo assim um alcance de espectadores através da reprodução técnica. Com este trabalho, a ideia de materialidade da obra é totalmente desconstruída, uma vez que ela foi concebida para existir e se reproduzir apenas no mundo virtual.



Figura 33

Figura 1

Booster (1967)
Robert Rauschenberg

Figura 2

Ferrogravura (1974)
Paulo Bruscky

Figura 3

Ferrogravura (1974)
Paulo Bruscky

Figura 4

Sem título (1979)
Rafael França

Figura 5

Passe de mágica (1979)
Mário Ramiro

Figura 6

Imagem da série Exercício de
me ver (1982)
Hudinilson Jr.

Figura 7

Performance Exercício de me
ver (1982)
Hudinilson Jr.

Figura 8

Diário de um artista brasileiro
(1975)
Anna Bella Geiger

Figura 9

O pão nosso de cada dia (1978)
Anna Bella Geiger

Figura 10

Recens Orbis Descriptio - Local
e Global (2015)
Anna Bella Geiger

Figura 11

Zero Dollar (1948)
Cildo Meirelles

Figura 12

Balada (1995)
Nuno Ramos

Figura 13

Imagem da série Impressões
Ambulantes (2013)
Ffolle

Figura 14

Cachorro
Nelson Maravalhas

Figura 15

Imagem da série Machados
(2016)
Andrea Campos de Sá

Figura 16

Imagem da série Machados
(2016)
Andrea Campos de Sá

Figura 17

Imagem da série Machados
(2016)
Andrea Campos de Sá

Figura 18

Lição de casa
Antonio Obá

Figura 19

Quelóides (2006)
Antonio Obá

Figura 20

O esquecimento é destruir, não
construir
Milton Marques

Figura 21

Imagem da performance Três
voltas ao redor do ICC Norte-
Sul
Gustavo Silvamaral

Figura 22

Imagem da performance Três
voltas ao redor do ICC Norte-
Sul
Gustavo Silvamaral

Figura 23

Gravura da série Três voltas ao
redor do ICC NORte-Sul
Gustavo Silvamaral

Figura 24

Sem título (2016)
Lucas Cora

Figura 25

Sem título (2016)
Lucas Cora

Figura 26

Performance Composição Residual (2011)
Maria Eugênia Matricardi
Foto de Alexandra Martins

Figura 27

Performance Composição Residual (2011)
Maria Eugênia Matricardi
Foto de Alexandra Martins

Figura 28

Performance Composição Residual (2011)
Maria Eugênia Matricardi
Foto de Alexandra Martins

Figura 29

Imagem da série Impressões Ambulantes (2013)
Ffolle

Figura 30

Imagem da série Impressões Ambulantes (2013)
Ffolle

Figura 31

Imagem da série Impressões Ambulantes (2013)
Ffolle

Figura 32

Imagem da série Impressões Ambulantes (2013)
Ffolle

Figura 33

Sem título (2016)
Lucas Cora

Capa e contracapa

Automobile Tire Print (1953)
Robert Rauschenberg

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Olívio Tavares. Processos fotomecânicos na gravura de arte. In: IX Mostra da Gravura da Cidade de Curitiba. Curitiba: 1990. Catálogo de exposição.

BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: Illuminations. Nova York: Harcourt Brace & World, 1968.

BRUSCKY, Paulo; NAVAS, Adolfo Montejo. Poiesis Bruscky. São Paulo: Cosac Naify, APC - Associação do Patronato Contemporâneo, 2012.

COSTA, Helouise (org.). Rafael França, sem medo da vertigem. São Paulo: Paço das artes, 1997. Catálogo de exposição.

FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FREITAS, Artur. Gravura expandida: as Mostras da Gravura nos anos 1990. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011.

GONZÁLES, Ana; LAS, Andréia; FREITAS, Artur; DOS SANTOS, Maria Ivone. Solar da gravura: 25 anos dos ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Curitiba: Medusa, 2011.

HERCKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (org.). Marcas do corpo, dobras da alma. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

KRAUSS, Escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Gávea - revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC - Rio, 1984.

LAPIERRE, Arnaud. L'empreinte, le sens de l'absence. Paris: ENSCI, Les ateliers, 2009.

MARTINS, Carlos. Gravura em campo expandido. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2012. Catálogo de exposição.

MOURA NUNES, Edna Mara. Desdobramentos da impressão na arte contemporânea. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2010.

MELIM, Regina. Espaço portátil: exposição-publicação. Florianópolis: CEART/UEDESC, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. Caminhos da curadoria. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014. OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: Gravura - arte brasileira do século XX. São Paulo: Cosac Naify, Itaú Cultural, 2000.

SALVATORI, Maristela. Miscigenações contemporâneas - alguns traços da gravura. In: Actas do I Congresso Internacional CSO'2010. Lisboa: 2010.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações. Minas Gerais: Art Research Journal, 2014.

_____. Linguagens impuras: hibridismos e contaminações na gravura contemporânea. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

