

PROCEDIMENTOS CRUZADOS: GRAVURAS URBANAS

Tales Bedeschi - UFMG

RESUMO

Procedimentos cruzados: gravuras urbanas parte de uma contextualização do uso da gravura nos salões dos séculos XVIII e XIX, em acordo com as bases do que foi definido por Jacques Rancière por regime estético da arte. É quando a ambição pela democratização da imagem, prometida pela reprodutibilidade técnica, entra em ressonância com o projeto político de educação estética, preconizado por Friedrich Schiller. Hoje, essas aspirações se revelam nos projetos de coletivos de artistas e iniciativas independentes que trabalham a gravura em diálogo com outras modalidades da arte, como a intervenção urbana.

Palavras-chave: Intervenção urbana, gravura, regime estético, democratização

ABSTRACT

Cross-over Procedures: urban prints begins in the context of the use of printmaking in the eighteenth and nineteenth centuries salons, according to the basis of what was defined by Rancière as aesthetic regime of art. It is when the ambition for the democratization of the image, the so promised by the technical reproducibility, resonates with the political project of aesthetic education, as preconized by Friedrich Schiller. Nowadays, these aspirations are revealed in collective projects and initiatives of independent artists, whose printmaking works dialogue with other forms of art such as urban intervention.

Key words: Urban Intervention, printing making, aesthetic regime, democratization

Introdução

A gravura nunca esteve tão presente no cotidiano das cidades, como nos nossos dias, a despeito do que um dia pudemos acreditar. É certo que as tipografias são cada vez mais raras, assim como os grandes mestres do ofício. No entanto, é inegável que o raciocínio da gravura permeia não só diversas práticas do nosso dia-a-dia, como inúmeros e importantes trabalhos de arte contemporânea. Para ilustrar essa idéia, podemos citar o nosso dinheiro, ou mesmo a impressão digital, que preserva nossa identidade em documentos, sem falar nos cartazes, *outdoors* etc. A respeito da presença da gravura na arte contemporânea, não é difícil reconhecê-la em trabalhos de grande visibilidade, como os de Regina Silveira, Mônica Nador, Paulo Nazareth, Ana Mendieta e tantos outros.

O desenho foi passível de ser tecnicamente reproduzido com o advento da xilogravura, “muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra

escrita” (BENJAMIN, 1985, p. 166). Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin trata a gravura como a inauguradora de processos revolucionários na política artística. A base de tudo é muito simples: uma única matriz dá origem a várias estampas, compreendendo novas possibilidades de acesso e disseminação da imagem.

À xilogravura, na Idade Média, sucede a chapa em cobre, a água forte e, no início do século XIX, a litografia. Para Benjamin, esta última inicia uma etapa totalmente nova para a técnica da reprodução: “permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas”. O que na gravura conforma uma *tiragem* significou a oportunidade de vincular a produção artística a um contingente de pessoas ainda não imaginado: “as artes gráficas adquiriram os meios para ilustrar a vida cotidiana”. No entanto, Benjamin coloca que a litografia “ainda estava em seus primórdios quando foi ultrapassada pela fotografia”. A mão é liberada das “atividades artísticas mais importantes”, que cabem agora exclusivamente ao olho. “Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 1985, p. 167).

No anseio por estar no mundo e de se multiplicar, a obra de arte encontra, nas artes mecânicas, os meios para manifestar sua presença na sociedade. À gravura e à fotografia sucede-se o cinema, que concretiza de uma vez por todas a aproximação da arte com as massas.

Um estudo de procedimentos artísticos contemporâneos, que têm a reprodutibilidade da gravura como referência, revelam manobras para lidar com a estrutura do sistema de visibilidade da arte. Uma estrutura que nem sempre diz respeito a uma difusão democrática ou inclusiva de bens culturais e que tem sérias implicações na política artística. No entanto, não é raro vermos exemplos de iniciativas de artistas que superam as imposições da especulação do mercado, os enquadramentos sugeridos pela disciplinarização do pensamento e da técnica, ou mesmo os limites colocados pela normatização dos espaços, que conduzem os corpos a comportamentos pré-definidos. É na mistura das técnicas, na hibridação entre práticas e estratégias e na apropriação de suportes e circuitos já dados que

encontraremos meios de efetivação de experiências artísticas diferenciadas e a realização de um devir democrático da arte.

Reprodutibilidade técnica e programa político

Trabalhando a formação de novos fundamentos para a obra de arte na sociedade capitalista, Benjamin explica que a reprodução técnica não só submete a totalidade das artes tradicionais a transformações profundas, como conquista para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1985, p. 167).

Certamente, não é possível pensar a cultura artística contemporânea, seus vínculos “entre modos de produção, formas de visibilidade e modos de conceitualização” (LADDAGA, 2010, p. 23), senão atravessados por questões da reprodutibilidade e uma pretensão pela amplificação do público. No entanto, é preciso considerar que a crescente demanda por acessibilidade e circulação de obras de arte está menos ligada ao advento de um dispositivo técnico do que a uma proposta estética e política própria de um regime específico da arte.

Um regime de identificação da arte, como propõe Rancière, define “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada idéia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). No regime estético, que se forma a partir de processos iniciados no fim do século XVIII e vai até os dias de hoje, aparece uma preocupação especial com o público. É no ambiente dos salões parisienses dessa época que se criam condições para o surgimento do ofício da crítica, por exemplo, tal qual a conhecemos hoje. O crítico atuava como um sensor do bom gosto e tinha como objetivo aproximar o espectador amador de questões importantes da arte.

Os salões eram exposições oficiais, que tinham entrada gratuita. Tornavam “públicas as obras subtraindo-as por assim dizer da contemplação privada dos únicos proprietários afortunados”. O trabalho do precursor da crítica considerada moderna, Denis Diderot, consistia em “ver e fazer ver”, estabelecendo uma relação entre a atividade artística e o mundo corriqueiro, comum. Como coloca Anne Cauquelin,

tratava-se menos de uma apresentação “de uma obra do que de uma maneira de se comportar, uma lição de coisas e de costumes” (CAUQUELIN, 2005, p. 142).

O uso da gravura, nesses salões, como é sabido, funcionou como a reprodução de pinturas (em tamanho reduzido), o que possibilitou a distribuição de imagens autorais para um público maior, seja ele de colecionadores, críticos ou mesmo amadores. Em seguida, a gravura, uma vez liberta da função da reprodução da pintura, significou para o artista uma mobilidade e um dinamismo muito maior perante o mercado de arte, que se ampliava, se desenvolvia e aperfeiçoava as estruturas de seus sistemas de visibilidade. A gravura democratiza a circulação da imagem artística na sociedade francesa, não só pela sua capacidade de se multiplicar, mas pelo seu próprio preço, que se fazia mais acessível do que a pintura.

Todavia, pensar a gravura como um campo atravessado pela democratização da imagem requer reflexões mais profundas, se pensarmos no contexto mais recente do regime estético da arte. É preciso considerar os moldes do sistema dos salões, sobre os quais a palavra “democrático” ressoou. Dessa maneira, essa reflexão requer acompanhar não só as recentes transformações da indústria gráfica, a proliferação de espaços para a arte na internet, por exemplo, como também os novos hábitos de produzir, acessar e consumir imagens.

O que nos propomos, portanto, é justamente acompanhar uma expectativa própria do campo da gravura que reverbera até hoje. Vamos procurar entender como a técnica da série e da reprodução entra em ressonância com uma demanda ligada não só à democratização de produtos artísticos, mas a uma proposta de “educação estética do homem”. São anseios, que, como falamos, foram planteados por discussões filosóficas de mais de dois séculos atrás e que se reinserem nos programas de ação de artistas contemporâneos.

Modernismo e pureza das artes

No Iluminismo, inauguraram-se ferramentas teóricas que acabaram por enquadrar as artes em setores próprios e específicos. As diferentes mídias são, então, separadas tanto operacional como epistemologicamente (MORLEY, 2003, p. 6).

É nesse contexto de disciplinarização que a teoria formalista encontra respaldo para defender a busca pela pureza das artes. O crítico americano Clement Greenberg, nas décadas de 1940-50, dá energia a um projeto, cuja eloquência do discurso toma tão grandes proporções, que faz com que este momento específico do regime estético se confunda com a inauguração de uma nova etapa de uma cultura das artes. O crítico defendia a conquista de uma forma pura ou nua da arte e acreditava que ela “afirmaria sua pura potência de arte explorando os poderes próprios de seu médium específico” (RANCIÈRE 2005, p. 38).

O pensamento de Greenberg, no entanto, representa apenas uma das variantes do discurso da Modernidade. Rancière (2005) divide este discurso entre duas vertentes: essa primeira, relacionada à autonomia da arte e à revolução antimimética e uma outra chamada por ele de *Modernitarismo*. Nesta segunda não há determinação sobre modos específicos de tratar a forma, mas apenas um projeto político aberto: “valoriza-se a determinação da arte como forma e autoformação da vida” (RANCIÈRE 2005, p. 39).

No final do século XVIII, Friedrich Schiller escreve as *Cartas para Educação Estética do Homem* (1963), definindo um “modo específico de habitação do mundo do sensível que deve ser desenvolvido pela ‘educação estética’ para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre” (RANCIÈRE 2005, p. 39). Schiller se pauta nas ideias de Kant para definir “um estado neutro, um estado de dupla anulação em que atividade de pensamento e receptividade sensível se tornam uma única realidade, constituindo algo como uma nova região do ser” (RANCIÈRE 2005, p. 39). Este estado neutro seria possível justamente no contato do indivíduo com a arte. É daí que nasce a crença na experiência artística: “uma experiência como esta dá lugar a que se abram outras regiões da sensorialidade ou da inteligência, (...) esta abertura é a condição para uma vida mais profunda ou mais intensa” (LADDAGA, 2010, p. 27).

Essas questões são elementos fundadores do pensamento do regime estético. Norteiam a própria definição de uma estrutura típica em que a experiência artística se dá, considerando um *artista solitário* em seu ateliê a incrementar sua receptividade; um *objeto* destinado a aparecer em outro sitio, talvez neutralizado, e,

por fim, “um *espectador desconhecido e silencioso* que o escute atentamente, com a intenção de descobrir sua estrutura” (LADDAGA, 2010, p. 40).

Ao analisar iniciativas de artistas contemporâneos, Reinaldo Ladagga encontra uma pré-disposição em articular a prática artística a processos de emancipação social. Elas não pretendem uma especialização e uma separação entre as artes, mas uma aproximação entre arte e vida, desintegrando o programa greenbergiano. Reestruturam maneiras de fazer e tornar a arte visível, abrindo mão de uns ou outros elementos que um dia asseguraram o modelo ideal de experiência estética. Antes de optarem por uma diluição do programa estético, esses projetos registram sua própria natureza em dinâmica. Como coloca Rancière, o regime estético da arte não se constrói a partir de rupturas, mas a partir de “decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (RANCIÈRE 2005, p. 36).

Hibridação: modos de pensar e fazer

O conceito de hibridação, muito usado ultimamente em formulações curatoriais, tem ampla aplicabilidade. Está presente no nosso cotidiano em muitas situações, como no sincretismo das religiões ou nos processos de miscigenação presentes na formação demográfica dos povos e suas nações. Para Nestor Canclini, a hibridação está relacionada a “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, XIX). Um processo presente nas mais antigas culturas, no qual as próprias práticas chamadas “discretas” foram resultado de hibridações e não podem ser consideradas fontes puras, afirma o sociólogo.

No campo da Arte, metafórico por excelência, as combinações entre elementos e práticas revelam maneiras específicas de criação de sentido. O uso de metáforas corresponde a manobras que “permitem entender e estruturar o conhecimento em diferentes domínios para estabelecer conexões entre coisas aparentemente não relacionadas” (PIMENTEL, 2008, p. 18). Segundo Arthur Efland, para entender o funcionamento da metáfora, devemos considerar que nossa mente opera por categorizações, ou famílias de semelhanças, num sistema que define “as condições

de objetos, eventos ou pessoas como membros ou não-membros, segundo a maneira de a mente organizá-los e classificá-los em grupos” (EFLAND, 2005, p. 324). Fazendo menção a Lakoff e Johnson, ele complementa:

A metáfora é uma das nossas ferramentas mais importantes para compreender parcialmente o que não pode ser compreendido na totalidade: nossos sentimentos, experiências estéticas, práticas morais, e consciências espirituais (LAKOFF; JOHNSON, 1980 *apud* EFLAND, 2005, p. 330).

Nesse sentido, podemos dizer que, a partir de relações metafóricas, o artista utiliza imagens comuns à comunidade local e as articula com outras, criando sentidos. É por meio de hibridações, combinações entre elementos, associados a estratégias de visibilidade, portanto, que ele consolida seu trabalho e define aquilo que dá a sentir.

Hibridação e revolução

Num estudo mais cuidadoso do regime estético da arte, verificamos que ele se desenvolve por meio de combinações entre práticas. Segundo Rancière, muito antes de esse regime ter sido inaugurado pelo abstracionismo e pela busca pela forma pura, iniciou-se pela celebração do figurativismo identificado como *realista*. Gustave Courbet, em suas pinturas “Bom dia, Sr. Courbet”, 1854, ou “Moças à margem do Sena”, 1857, quer tratar a realidade como ela é, banal, sem falseamento. Não se trata de modo algum da valorização da semelhança, mas da destruição dos limites dentro dos quais a pintura funcionava (RANCIÈRE, 2005, p. 35). Courbet propõe a “presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história”, subvertendo as hierarquias da representação e a dignidade dos temas, tal qual eram as regras que orientavam o regime anterior ao estético: o regime *mimético* ou *representativo* das artes (RANCIÈRE, 2005, p. 35).

O regime estético representa a ruína de um sistema baseado na representação, que separa públicos entre temas e gêneros - “tragédia para os nobres, comédia para a plebe” (RANCIÈRE, 2005, p. 47) – e que revoluciona não no sentido da ruptura, mas no sentido de dar visibilidade ao *qualquer um*, ao banal e de se direcionar também às massas, incorporando, por exemplo, técnicas de reprodução mecânica, como a gravura, a fotografia e o cinema.

Esse viés democrático do regime estético nasce na literatura. Quando Gustave Flaubert se recusa a atribuir uma mensagem ao seu livro, opta por “pintar em vez de instruir”, é considerado um democrata (RANCIÈRE, 2005, p.19). *Madame Bovary* ou *A Educação Sentimental* apresentam uma igualdade de indiferença: “igualdade de todos os temas”. Rancière coloca:

Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita, disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra (RANCIÈRE, 2005, p. 19).

É nas combinações entre práticas que os artistas acabam por se desligar da normatização representativa, gerando um novo paradigma. Rancière cita a cultura tipográfica e iconográfica, “esse entrelaçamento dos poderes da letra e da imagem” (RANCIÈRE, 2005, p. 20). Coloca o autor:

Na interface criada entre “suportes diferentes”, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa “novidade” que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova (RANCIÈRE, 2005:, p. 23).

A hibridação entre as artes engendra um contexto de superação de uma lógica representativa cuja “organização hierárquica era análoga à ordem política social” (RANCIÈRE, 2005, p. 23). Essa lógica direcionava não só a distribuição do pigmento no quadro, como determinava a distribuição dos produtos artísticos a setores específicos da sociedade, permitindo sua partilha de maneira controlada. Portanto, é possível inferir que a combinação entre as artes e a sua vinculação a um projeto político mais amplo, remete a um “princípio de revolução formal de uma arte e [a um] princípio de re-partição política da experiência comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 24)

Circular e manifestar a presença

Stéphane Huchet, em catálogo da exposição *Compêndio*, de Regina Silveira, descreve a gravura como: “técnica de lucidez contemporânea”, que, em épocas passadas, “evidenciava a transparência da arte sobre a sua necessidade de circular e manifestar sua presença *urbi et orbi* na sociedade” (HUCHET, 2007, p. 8). Silveira, há algumas décadas, vem expandido o formato e a concepção de seus trabalhos,

usando resultados de programas de computador e definindo projetos em que o gesto gráfico se espalha por todo o espaço da galeria.

Em *Derrapagem*, 2004, Silveira marcou a fachada de grandes edifícios com a marca de pneus de carro, por exemplo, abrindo diálogo com o público de fora do edifício. Para tanto, a artista utilizou o serviço de empresas de comunicação visual, que a liberaram da pesada manualidade exigida, caso ela pintasse os trabalhos à mão. A gravura de Regina passa, então, a estreitar laços com outras técnicas. Os trabalhos expandem-se em número, série e reproduções, mantém a decisão do recorte e o alto-contraste, mas se valem de formas de impressão e suportes não convencionais. A artista usa ferramentas e instrumentos diferenciados, que servem assim ao ímpeto da gravura em manifestar sua presença na cidade.

Panfletos intitulados *Aqui é arte* tratam de uma cena corriqueira: pássaros biguás pousados em tambores instalados na superfície da Lagoa da Pampulha, a 4000 metros do Museu de Arte. Ao fim da leitura, a proposta de uma atividade: “Num dia de chuva se instale na orla diante dos tambores e observe os biguás (...) Permaneça ali e observe a chuva cair, até que seus pés se enruguem e você sinta saudade de algo”. Os panfletos de Paulo Nazareth são distribuídos nas ruas do bairro da periferia onde mora, assim como são dispostos em mesas, dentro de galerias de arte. Funcionam como um objeto de arte que se pode dobrar e guardar na bolsa para ser lido depois. Em outra ocasião, o artista distribui um decreto: “Aqui é arte, decreto de 05 de dezembro de 2005”. Campos como data, validade e horário estão em branco: cabe ao receptor defini-los.

Os panfletos são solução ideal para quem quer dialogar com diferentes públicos, em diferentes lugares e em grande quantidade. O milheiro, impresso em *off-set* sobre papel jornal, tem preço acessível, e fica em conta para um artista das classes populares. Eles se firmam como variáveis da gravura do artista, que também produz xilogravuras, gravuras em metal, litografias, fotolitografias e, por fim *off-set*. Exploram a possibilidade de disseminar e distribuir sugestões poéticas, atividades banais em sua grandeza, além de decretos em aberto e objetos de arte.

No projeto *Xilogravura Modificando uma Cidade*, Tiago Gomes convoca gravadores para lhe enviarem cópias de suas gravuras. Forma-se um grupo de artistas de todo

o Brasil, que juntos somam mais 846 gravuras que são espalhadas por toda a cidade de Resende, RJ. A grande mostra de Tiago prescinde de uma galeria. E, mesmo se não prescindisse, ele não encontraria galerias suficientes na cidade para montá-los, dado o grande número de trabalhos recolhidos. As gravuras, porém, de acordo com a proposta de Tiago, não devem ser separadas e protegidas em uma instituição, casa ou cômodo. Devem estar nas ruas, visíveis ao público transeunte, interessado em arte ou não, a qualquer hora do dia ou da noite. Resende ganha uma mostra a céu aberto (Disponível em: <http://www.xilogravuramodificando.umacidade.blogspot.com.br/>. Acessado em: 30 mar. 2012). As gravuras ganham ares de lambe-lambe e são “montadas” com grude em postes, muros e bancas. Habitam os lugares comuns, nos encaram ao atravessar a rua, ao namorar no portão, marcam e reorientam o espaço, despretensiosamente.

Em uma linha de trabalho parecida, artistas do Espaço Coringa e Ateliê Piratininga promovem o projeto *Vamos gravar o rinoceronte do Dürer*, em São Paulo, SP. Fazem uma campanha de divulgação, anunciando a gravação do célebre “Rhinoceros”, do pintor e gravador alemão Albrecht Dürer (1471-1528), só que em tamanho real (de um rinoceronte real): “Gravado originalmente no tamanho de 24,8 x 31,7 cm, o rinoceronte terá, agora, 3,5 metros de comprimento”! A gravura de Dürer, uma das mais emblemáticas e curiosas da história da gravura, é resultado de relatos ouvidos pelo artista sobre um rinoceronte doado para o Papa Leo X, em 1515.

A grande gravura é dividida entre 10 pranchas e entre 10 artistas que “trabalharão em colaboração para que o velho “rhinoceros” possa passear pelos muros da cidade” (Disponível em: <http://artebr.com/lambelambe>. Acessado em: 30 mar. 2012). A gravura de Dürer, matéria-prima para o projeto, sofre uma espécie de releitura a fim de que sirva aos propósitos dos artistas. Eles distribuem a imagem por muros de diversas cidades, fazendo um cruzamento da prática da gravura com a intervenção urbana. Assim como no projeto de Resende, as gravuras dos paulistas não são emolduradas, mas coladas com grude, a exemplo dos cartazes de publicidade de eventos que se acumulam em muros da cidade (Fig. 1). É interessante perceber como os artistas manobram cruzamentos entre diversas práticas e utilizam modos de fazer que não necessariamente habitam o universo da gravura. Trata-se, portanto, de um projeto híbrido, que suscita a história e a técnica da gravura, ao

mesmo tempo em que se articula a expectativas da intervenção urbana e a práticas da publicidade.



Fig. 1 –*Vamos gravar o rinoceronte do Dürer*. Ateliê Piratininga. Disponível em: <
<http://www.printeresting.org/tag/atelier-piratininga/>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

Revoadas é um trabalho de minha autoria que também dialoga com o contexto de cruzamento da gravura com a intervenção urbana. Nesse caso, me aproprio de uma xilogravura do holandês MC Escher (1898-1972) e faço um recorte de um pássaro da composição. Transponho-o para uma folha de acetato e vazo o que será a matriz, formando um stencil de 15 x 20 cm. Em *Revoadas*, as diversas impressões dos pássaros, ao contrário dos exemplos acima, não significam maiores possibilidades de acesso. Cada impressão conforma a composição de uma revoada, ou seja, gera mais um integrante de um bando de pássaros em pleno voo, em um muro qualquer da cidade.

A iniciativa de encarar a reprodutibilidade da gravura como elemento criativo da obra, nasce na ocasião da 5ª edição da Kaza Vazia, que foi marcada pela ocupação de um casarão abandonado em Belo Horizonte, MG. Alexandre Braga havia instalado, em cômodo ao lado, uma série de facas de modelos diferentes, na parede. A instalação ganhava dinamismo e velocidade dado o *design* desses objetos. Tal imagem inspirou a criação do *Cardume*, uma instalação formada por impressões de uma sola de sapado cortada em forma de peixe (Fig. 2).



Fig. 2 – *Cardume*. Tales Bedeschi, 2007. Detalhe de impressão feita por Sylvia Amélia. Kaza Vazia 5. Disponível em: <http://cardume-kaza5.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

A Kaza Vazia configura-se como uma plataforma de reunião de pessoas, ou um coletivo em aberto. Assim que alguns artistas definem um novo local de ocupação, novas pessoas (artistas ou não) se agregam ao grupo. A proposta da Kaza foi sempre desenvolver projetos artísticos diretamente nos locais, incorporando suas dinâmicas, as marcas do tempo, os usos que eventuais frequentadores fazem do espaço etc. As ocupações são iniciadas com visitas periódicas dos interessados, que são margeadas por discussões, trocas de ideias, sugestões e experimentos. Em seguida, cria-se uma residência artística, em que os artistas moram no local ou, pelo menos, criam uma agenda intensiva de encontros ali. Uma vez que os trabalhos vão sendo concebidos e construídos ao mesmo tempo, existe um contato direto entre os artistas e frequentadores do espaço com o processo criativo dos trabalhos em desenvolvimento. É o que se aproxima do que Laddaga define como “processos que implicam a mobilização de uma série de recursos disponíveis para o desenvolvimento de conversações criativas, de onde se estruturam discursos e imagens, edificando microesferas públicas experimentais” (LADDAGA, 2010, p. 285).

Na Kaza Vazia 5, acontece um cruzamento interessante entre procedimentos da gravura. Mesmo estando em diferentes cômodos da casa, os trabalhos suscitam maneiras comuns de lidar com a matéria, empregando a incisão, o múltiplo e o recorte. No quintal do casarão, Tatiana Cavinato elege uma parede colorada de mofo como espaço ideal para a criação de paisagens oníricas. Usa goivas para fazer

incisões no reboco, revelando a camada escondida de tinta e definindo linhas em cor branca (Fig. 3).

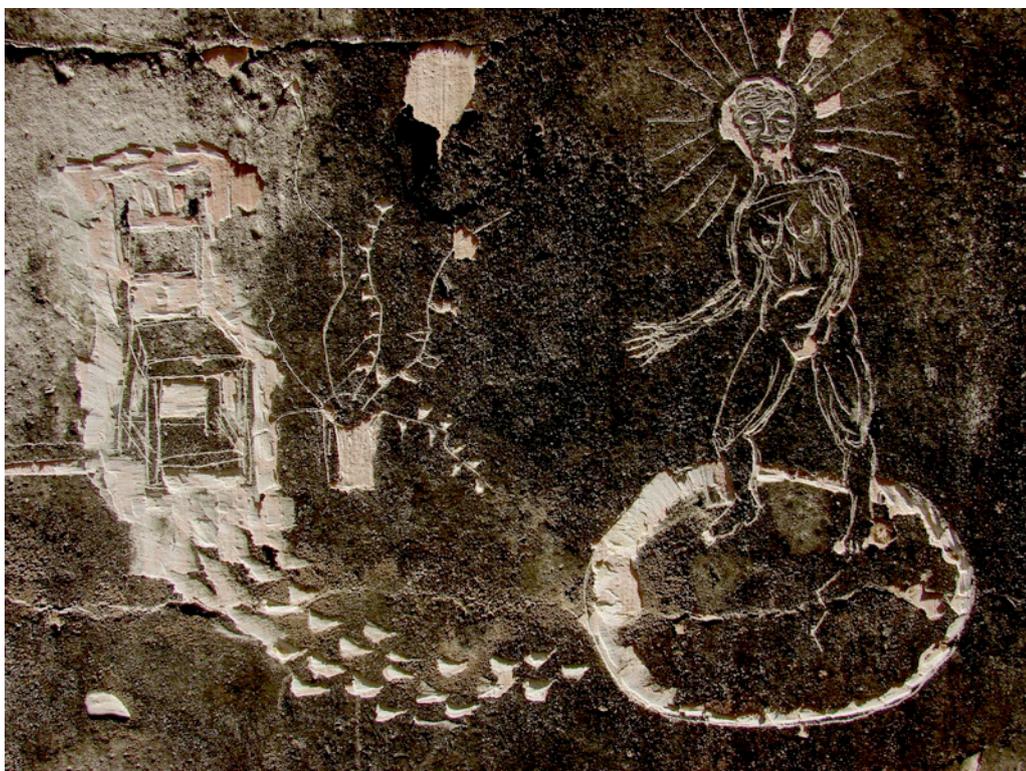


Fig. 3 – *Intervenção no muro*. Tatiana Cavinato, 2007. Kaza Vazia 5. Disponível em: <http://tatianacavinato.blogspot.com.br/>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

No salão principal da casa, Rafael Perpétuo vê, no assoalho de madeira, a projeção da luz da manhã que transpassa pela janela. Forja o quadrado luminoso no chão por meio de uma marca clara, adquirida pela fricção de material áspero sobre a madeira, como um lixamento. No mesmo espaço, Lucas Dupin cria pinturas, *Paisagens Submersas* e as emoldura. São quadros de cores pálidas e variadas, verde, branco, amarelo, cor-de-rosa etc (Fig. 4). No entanto, muito ao contrário do que pode parecer, as pinturas de Lucas não compreendem adição de pigmento. O processo de manufatura das paisagens está ligado aos procedimentos adotados por Tatiana e Rafael. Lucas desbasta a parede e faz incisões, criando um movimento de subtração de matéria. As imagens do processo nos fazem ver um restaurador ou mesmo um arqueólogo em ação. Luvas, espátulas e máscara descartável usadas por quem escava cuidadosamente, revelando as diversas camadas de tinta que a parede já recebeu pelos seus diversos moradores, compondo uma espécie de arqueologia cromática.



Fig. 4 – *Paisagens Submersas*. Lucas Dupin, 2007. Kaza Vazia 5. Disponível em: <
<http://www.flickr.com/photos/lucasdupin>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

Nos intriga perceber como essas iniciativas independentes criam ricos espaços de experimentação nos quais o artista é convocado a vislumbrar seu trabalho autoral sob outras condições. Na Kaza Vazia 5, é possível identificar as maneiras como gravadores de formação tornam certo repertório de técnicas flutuante, que passam a ser incorporados por outros artistas e identificados pelos visitantes. É o que se assemelha ao que Laddaga chama de “campos de atividade transparente’ cuja singularidade não reside somente nos materiais que reúnem senão na singularidade da reunião de indivíduos e de espaços, de organizações e recursos que provocam” (LADDAGA, 2010, p. 280). A experiência de visitar espaços como estes nos remete a um campo de tensões em que podemos identificar as intuições e as conexões que circulam por todo ambiente, de maneira aleatória, mais ou menos na mesma falta de ordenação em que os trabalhos foram concebidos e construídos. É como se cada trabalho tivesse em si a potência de revelar as linhas estruturais de um outro.

Ao visitante resta a abertura, a porosidade receptiva às informações que vêm de todos os lados. Vestígios dos processos de trabalho que ressoam pelos cômodos e convocam o recém-chegado a explorá-los. Talvez por mera coincidência, ou

contaminação, o trabalho do *Cardume* incorpora essa abertura ao espaço e aos visitantes. A matriz de borracha é disponibilizada ao público, junto de um rolo de gravura e uma placa de vidro entintada. Os visitantes interferem e complementam a instalação, fazendo novas impressões, experimentando a proposta e participando do processo criativo do artista, que agora não é mais só dele. (Fig. 2)

Bibliografia

- ALVES, Cauê. Gravura e Democracia. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Catálogo do Clube de Colecionadores de Gravura do MAM*. São Paulo.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 253p.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana R. Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo: USP, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. 1. ed. São Paulo: Martins, 2005. 177 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. L'empreinte. Tradução/leitura de TOFANI, Wanda. *A impressão como paradigma: uma arqueologia da semelhança*. p. 23-59
- EFLAND, Arthur D. Imaginação na cognição: o propósito da arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo:Cortez, 2005. pp.318-345.
- HUCHET, Stéphane. Museu de Arte da Pampulha. *Compêndio*. MAP. Belo Horizonte, 2007.
- KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo; RIBERNBOIM, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000.
- LADDAGA, R. Arte e organizações. In: *Shifting Map*. RAIN Artists' Initiatives Network. 2004.
- _____. *Estética de La emergência*. 1ª Ed.1ª reimp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010. 296 p. ISBN 978-987-1156-44-3.
- MORLEY, Simon. *Writing on the wall*. Word and image in Modern Art. Berkeley, Los Angeles: University of Califórnia Press, 2003. Introduction: Words and Pictures. p. 9-16 (Tradução: Maria do Carmo F. Veneroso).
- PIMENTEL, Lucia (org.). *Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.
- RIVITTI, Thaís, *et all* (textos). *Espaços Independentes*. Conexões Artes Visuais MinC Funarte Petrobrás. São Paulo, 2010. 160p. ISBN:978-85-911472-0-5
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: Herder, c1963. 134p.

Mestrando da Escola de Belas Artes da UFMG, onde se graduou em Gravura (2006) e em Licenciatura (2009). Foi professor da Escola Fundamental do Centro Pedagógico/EBAP/UFMG e tutor do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais (CEEAV-EAD) da EBA/UFMG. Participou de exposições no Brasil, Cuba, Estados Unidos e Uruguai e atua frente a coletivos de arte como o *Kaza Vazia* e o *PIA* (Programa de Interferência Ambiental).

Tales Bedeschi Faria