



QUESTÕES PARA UMA METODOLOGIA DO ENSINO DA GRAVURA

Rafael Pagatini. UFES

RESUMO: As transformações no campo das artes visuais têm motivado uma série de discussões em torno dos modelos de ensino da arte nas universidades brasileiras. Percebe-se que apesar de a grande produção artística atual questionar a valorização da autonomia do meio, as disciplinas voltadas ao ensino da obra gráfica ainda seguem, em grande parte dos ateliês, o modelo de ensino baseado no desenvolvimento técnico. Buscando evidenciar a necessidade de uma reavaliação do ensino da linguagem, esse artigo propõe uma discussão sobre esse tema a partir da produção de artistas que utilizam o meio gráfico como importante recurso para o desenvolvimento de suas pesquisas.

Palavras-chave: Gravura, formação artística, arte contemporânea.

ABSTRACT: *The changings in the art field since the 1960's have motivated a series of discussions about the art teaching models in the universities. The disciplines focused on teaching the graphic works, despite the fact that the extensive output nowadays question the appreciation of the autonomy of the field, it still follows, in a great part of the ateliers, the model of teaching based on the technical development. Aiming to point the necessity of a reevaluation on languageteaching, this article comes up with a discussion around the printmaking teaching from the production of artists that use the graphic means as an important resource for the development of their researches.*

Keywords: *Printmaking, art education, contemporary art.*

Sim, a gravura pode transcender a seu destino maldito
de efeitos visuais para enfrentar questões arrimadas na filosofia.
Paulo Herkenhoff

Da escola como *métier*

Mais do que um conjunto de procedimentos materiais, a gravura se constitui como linguagem da arte. Independentemente de sua forma de fatura, do meio utilizado ou das características do material, a obra gráfica carrega em si o processo de criação como uma das suas principais características. Como linguagem, podemos pensá-la a partir de uma ação que deixa uma marca em uma superfície e que pode, ou não, ser reproduzida. Essa noção possibilita uma conceituação que não limite o meio gráfico a procedimentos técnicos como xilogravura, gravura em metal ou litografia, mas em uma noção que considere a obra gráfica com todas as suas possibilidades de experimentação.

Essa reflexão indica que é preciso levar em conta no modo como o aluno utiliza a gravura não apenas a forma como a técnica é empregada, mas também as maneiras que levam o trabalho a se constituir como arte. Para isso, a abordagem da gravura nas universidades, que ainda hoje é amplamente focado na estrutura de aprendizado técnico para posterior desdobramento em possibilidades de experimentação e hibridações, deve ser reavaliado. A maior parte do ensino de gravura aplicado em ateliers de obra gráfica se estrutura a partir de uma súmula que tem como objetivo inicial o aprendizado da gravura de arte dita tradicional para, posteriormente, desenvolver possibilidades de experimentação. Essa metodologia se espelha em uma evolução linear da gravura na história da arte e não problematiza a verdadeira complexidade da linguagem. Seu ensino deve estabelecer-se a partir de provocações aos alunos, os quais, antes mesmo de entalharem o primeiro sulco entre as fibras de um taco de madeira, devem ter consciência de que o jornal que leem todos os dias, o carimbo do carteiro e a placa de trânsito são gravuras, ou seja, devem ter consciência de que o meio gráfico os envolve e transforma as suas próprias relações com o mundo.

Uma definição de processo tradicional de gravura normalmente se estabelece a partir de uma série de possibilidades técnicas baseadas no desenvolvimento histórico do que definimos como gravura de arte. Essa visão se constitui com a reflexão relacionada à monotipia, à gravura em relevo, à calcografia e à planografia, as quais, invariavelmente, seguem uma lógica histórica de desenvolvimento. Ademais, esse pensamento não preocupa-se em criar uma abordagem que perceba a gravura como uma linguagem da arte, e sim como técnicas que se consolidaram em torno desse universo. O importante é frisar ao aluno o processo de desenvolvimento de uma poética, independente se utilizou processos tradicionais ou novos desdobramentos.

Dessa forma, uma metodologia para o magistério da gravura tem necessariamente de construir uma forte consciência da história da arte não como história dos desenvolvimentos técnicos, mas como história das diferentes estratégias que os artistas empregaram para deixar suas marcas, produzir uma impressão, multiplicar uma ideia, transpor um pensamento e criar uma latência na imagem. Essa construção não fará referência ao fato de que a xilogravura se desenvolveu no ocidente durante o final da Idade Média, mas sim à necessidade de divulgação do

conhecimento gerada pelo aperfeiçoamento do pensamento científico, à utilização da imagem como forma de catequização de analfabetos, ao surgimento de uma nova classe social – a burguesia – muito interessada no acesso a obras de arte que até então ficavam restritas a palácios e igrejas, aos negócios decorrentes dessa mudança e ao desenvolvimento do papel, ou seja, a elementos que, somados, geraram a gravura. Além disso, essa metodologia apresenta aos alunos a xilogravura como forma de expressão social, destacando o processo através do qual, aos poucos, ela foi se constituindo no interior do universo da arte. Para isso, faz referência ao fato de sua técnica ter caído em desuso para fins comerciais logo no século XVI. Ademais, apresenta como a água forte e o buril substituíram o entalhe na madeira no século subsequente e como a xilogravura se revitaliza com as primeiras vanguardas do século XX. Ou seja, a construção do pensamento se estabelece através da forma como se estruturou o espírito de cada período histórico e como cada técnica incorporou esse processo.

Além disso, essa metodologia tem como objetivo apresentar a gravura como um conjunto de procedimentos da arte que primam por uma construção baseada na liberdade de criação e na ligação desse pensamento com a vida e com o mundo. O início desse processo objetiva construir, juntamente com o aluno, uma conceituação do processo gráfico através de proposições ligadas ao pensamento poético, literário, político, científico e a qualquer forma que proporcione trocas e construções sensíveis. Essas maneiras de iniciar a abordagem sobre o meio gráfico são importantes, pois possibilitam que o aluno exercite não apenas o seu contato com a matéria, mas consiga desenvolver uma imagem mental do meio gráfico. A universidade deve deixar de ser um espaço de proteção da obsolescência técnica da gravura para se tornar um espaço de criação crítica. A autonomia do meio precisa ser eliminada para a constituição da atividade reflexiva.

Portanto, a ênfase no ensino da gravura tem de se consolidar por meio de proposições que possibilitem aos alunos a relação com o mundo através das formas de pensamento que essa linguagem suscita. Muitas questões interessantes podem ser desenvolvidas a partir dessas relações, por exemplo, questões ligadas à memória, à relação entre ausência e presença, à comunicação, ao ruído, à interferência, ao corpo fraturado, marcado, dolorido, à matriz corpo, ao contato com o outro, à alteridade, à cópia, ou seja, existem milhares de possibilidades de

reflexão. Relações com o espaço coletivo também são muito pertinentes, por exemplo, a possibilidade de pensar o espaço público e o privado no mundo atual a partir de ações como a colagem de cartazes nesses espaços, as reivindicações e a crítica que eles suscitam, a inserção desse pensamento no mundo da arte e o trabalho colaborativo que muitas vezes caracteriza essas ações. Existe uma série de abordagens que podem ser utilizadas pelo professor para refletir sobre o processo de ensino de gravura.

Da gravura como arte

Algumas exposições de gravuras apresentam-nos possibilidades interessantes de reflexão para uma abordagem da obra gráfica através da forma como se estabeleceram suas estruturas curatoriais e como os artistas responderam a essas provocações. As Mostras de Gravura realizadas de 1992 a 2000 em Curitiba-PR são um exemplo profícuo de uma abordagem em torno da linguagem que valoriza muito mais o caráter reflexivo e intelectual da arte gráfica do que a estima por suas especificidades técnicas. Curada por Paulo Herkenhoff, a mostra neste período passa a ter um caráter crítico e inovador, tornando-se referência internacional sobre as possibilidades de inscrição da gravura na arte contemporânea. A diferença fundamental se estrutura no fato de que as reflexões curatoriais se basearam em analisar como artistas desenvolveram suas pesquisas à luz de alguns desafios intelectuais através da gravura. Obras de caráter distinto se estruturaram em torno da noção de dobra de Gilles Deleuze, do cárcere de Michel Foucault e da diferença de Jaques Derrida. Herkenhoff abordou a gravura como uma categoria que se expandia para uma análise do mundo e que a livrara do fardo das técnicas e dos suportes.

Através desse pensamento podemos refletir sobre como a ênfase no ensino da gravura pode se estabelecer não somente em processos do saber fazer, do *métier*, mas em uma complexa gama de possibilidades de criação artística. Marca, contato, inversão, múltiplo, antes de serem procedimentos formais carregam as transformações do tempo em matéria. Devemos valorar uma metodologia que

promova ao aluno a possibilidade de observar o seu mundo em sala de aula e que ele enxergue na gravura uma relação com o mundo.

Em uma exposição realizada em 2010 pelo curador colombiano José Roca nos Estados Unidos, podemos analisar interessantes mecanismos para a utilização de algumas reflexões no ensino da obra gráfica. Intitulada “Philagrafika 2010” a exposição recebe o subtítulo “The Graphic Unconscious”. A reflexão do conceito de inconsciente político de Fredric Jameson levou a abordagem do meio gráfico a partir da ideia de que ele se estrutura inconscientemente no centro da arte contemporânea. Segundo Roca, esse conceito se consolida na forma como essa produção se caracteriza pela importância que manifesta no processo do artista, fato que é extremamente relevante no desenvolvimento da obra gráfica. O que muitos gravadores normalmente entendem como a disciplina do gravador, pela necessidade de respeitar alguns processos materiais, na verdade oferece ao artista a consciência de que o processo de desenvolvimento do trabalho é tão importante ou até mais relevante que o resultado final obtido. Influenciado pelas ideias do crítico e historiador da arte Georges Didi-Huberman sobre como os artistas contemporâneos, ao produzirem impressões, sublinham a importância do processo sobre os resultados obtidos, afirmando a sua qualidade na heurística e não do fim do processo, Roca indica como muitas produções dialogam e fazem uso da linguagem gráfica sem terem consciência dessa relação. Acredito que esse pensamento seja extremamente relevante para o ensino da gravura, por possibilitar o acesso a discussões que estão no interior da arte. Ademais, várias produções artísticas através de instalações, performances e vídeo arte têm expandido o vocabulário artístico. Contudo, cada vez mais essas produções têm feito referências à utilização do múltiplo, do corpo como matriz e do espaço coletivo, questões fundamentais em uma discussão sobre a obra gráfica.

Portanto, acredito que as estratégias metodológicas podem ser baseadas em processos de criação de conhecimento sobre a obra gráfica que primem por indicar a importância de sua linguagem para arte. Assim, devemos repensar a educação em termos gerais, não focando sua construção no desenvolvimento técnico que tenha como objetivo, inicialmente, ensinar o processo, mesmo que a ideia seja, após esse desenvolvimento, possibilitar a expansão de pensamento sobre o meio. Como professores, devemos fazer com que nossos alunos não só compreendam a

importância da gravura, mas e acima de tudo também percebiam a importância da arte. Dessa forma, cada meio será utilizado de acordo com a relevância que ele manifestar no pensamento do aluno. O objetivo aqui é que o ensino da gravura não se estabeleça como uma sucessão de técnicas para que o discente inicialmente aprenda o que é uma gravura para após tentar romper com as suas estruturas. A estratégia é fazer com que o aluno crie, desde as primeiras aulas, uma relação com a obra gráfica e suas estruturas de significação, conhecendo sua importância histórica e a forma como acabou sendo inserida no universo da arte.

Podemos produzir xilogravuras e pontas-secas em uma infinidade de materiais distintos desde que a superfície seja plana e maleável para possibilitar incisões. Todavia, não é porque sua fatura foi realizada de forma não usual, ou seja, não utilizando materiais estabelecidos como convencionais, que essas produções devem ser intituladas como experimentais ou contemporâneas. A produção de uma calcografia usando placa de cobre, alumínio, acrílico ou outros materiais apenas revela formas distintas de transpor uma incisão para outra superfície. Ou seja, o processo se constitui da mesma forma, não existe nenhuma experimentação além do desejo de procura de novas superfícies para serem gravadas. Ademais, essas produções muitas vezes não possibilitam uma nova experiência com o processo de gravura, somente se considerarmos que trocar uma placa de metal por uma placa de PVC traz alguma particularidade para a imagem, o que na maioria das vezes não ocorre.

O referencial artístico

Essa reflexão sobre a gravura, que também serve para a criação de uma visualidade em torno do seu ensino, manifesta-se em algumas produções contemporâneas que dialogam com a tradição sem se fecharem a novas possibilidades de desenvolvimento. Além disso encontram na complexidade de pensamento sua principal característica. Um exemplo interessante é a obra das artistas María Jesús González e Patricia Gómez. A monotipia largamente utilizada na tradição da gravura é produzida a partir da criação de imagem por meio da entintagem de uma superfície plana, que pode ser de vidro, metal ou plástico. Dessa

forma, como se estivesse pintando ou desenhando sobre uma superfície, o artista cria marcas que são impressas sobre papel ou outro suporte. Podemos pensar que as paredes de nossas casas também se constituem com essas superfícies que possuem as marcas de um nome escrito, de camadas de tinta, da goma do durex que não saiu, da infiltração da chuva. Essas superfícies são como placas de vidro entintadas que recebem, durante anos, marcas do tempo. Partindo desse raciocínio, em suas produções as artistas refletem sobre a incorporação do tempo em imagens através da Arquitetura. Para isso, escolhem locais com forte carga simbólica, como presídios, e exploram a relação entre o espaço e o tempo em arquiteturas abandonadas, marcadas pela ação das pessoas que ali passaram, pelas infiltrações, pela umidade e pela depredação. Suas obras se constituem como grandes monotipias, utilizando técnicas que fazem referência ao processo utilizado na restauração de obras de arte chamado “Strappo”, no qual um afresco é transferido para outra superfície.

María e Patricia retiram as marcas das paredes através da utilização de uma cola, a qual é espalhada sobre o local que desejam se apropriar. Com um tecido preto, as artistas recobrem as paredes do local e, como na monotipia, a imagem é transposta para essa superfície. Dessa forma, conseguem capturar imagens das paredes do local e transpor a tinta da parede para o tecido preto através da pressão das mãos. A obra das artistas possui, em seus processos, um alto grau de experimentação, pois elas conseguem problematizar a própria linguagem da gravura. Antes de pensarmos em imagens impressas, a primeira noção que envolve esse pensamento é a ideia de memória. A criação de uma marca faz referência a uma relação entre dois corpos que se tocam e estendem para sempre a memória dessa separação. As monotipias das artistas incorporam lembranças ocultas dos presídios, estampando sobre o tecido preto as marcas produzidas por uma infinidade de pessoas jogadas à própria sorte. Não é à toa que o título do trabalho mais recente das artistas, produzido em uma penitenciária abandonada na Filadélfia, seja *“Doing Time – Depth of Surface”*.

Outro artista cuja obra é interessante para a reflexão das possibilidades de processos em gravura é o colombiano Oscar Muñoz. Em suas produções, Muñoz articula relações entre memória e esquecimento através de meios de impressão associados à gravura. Para o artista, a gravura se constitui como uma tentativa de

preservar o tempo. O que sua produção propicia é o questionamento da condição de preservação da memória através da imagem. A utilização da gravura possibilita um conflito com o suporte que recebe a estampa, seja superfície de água ou papel. Através da utilização de fotografias dos conflitos das guerrilhas na Colômbia ou de seus próprios autorretratos, Muñoz tem como intenção encontrar, buscar ou propor um ponto em que a representação se converta em memória. Assim, o artista cria metáforas entre materiais que rejeitam ou aceitam dados icônicos, refletindo assim sobre a dificuldade da capacidade humana de reter imagens para, dessa forma, manifestar o desejo do homem de transcender através da marca e da impressão.

A obra *Narciso*, iniciada em 1991, é o resultado de um processo de peneirar o pó de carvão através de uma tela de serigrafia na qual encontra-se gravado o retrato do artista. Embaixo da tela, encontra-se um recipiente com água no qual o pó de carvão cai, criando a imagem sobre a água. Essas partículas vão lentamente decantando no fundo do recipiente enquanto a água evapora, criando assim distorção da imagem. O espectador não encontra uma obra acabada, mas em processo de se tornar, de se construir. Após a evaporação da água o artista expõe o trabalho agora com o nome *Narcisos Secos*, fazendo referência à morte do processo, ao momento em que o pó adere ao fundo do recipiente e a água distorce a imagem.

A obra de Muñoz é um exemplo de problematização da linguagem da gravura a partir de seus processos tradicionais. Ao imprimir pó de carvão sobre água, o artista subverte a noção do suporte “neutro”, que recebe a estampa sem reagir a esse processo. Ademais, Muñoz reafirma a força do processo na fatura da obra, sem deixar que esse processo seja percebido apenas por meio de relações técnicas, mas sim através do lirismo de produção de uma estampa. Suas gravuras problematizam a constituição, a mutação, a transformação e o eterno devir da identidade no mundo atual, além do desejo perene de transcender a matéria.

Trabalhando com extremo vigor político, o artista alemão Thomas Kilpper realiza gravuras gigantescas a partir da relação de criar marcas como indicação de sua passagem pelo espaço, a fim de resgatar a memória de locais abandonados. Kilpper trabalha com xilogravura, mas a sua utilização desse meio gráfico não se constitui por um desejo de fazer referência a uma tradição, mas sim como forma de

ocupar espaços e gravar a si mesmo no chão dos locais escolhidos. Kilpper tem como objetivo promover o acesso do público aos temas que ele aborda em suas gravuras. Para isso, existe um estudo sobre a história do espaço, sobre sua utilização e serventia e sobre os jogos de poder existentes na cidade, no país e no mundo. Seu processo de trabalho incorpora colaborações de pessoas do local, as quais trabalham conjuntamente com o artista, escolhendo desde as imagens que serão gravadas sobre o tablado de madeira ou linóleo até o processo de entalhe e impressão. Utilizando um retroprojektor, o artista projeta as imagens que serão gravadas sobre o chão e escava as partes brancas da imagem. Cada imagem apresenta políticos, personalidades, pessoas anônimas ou imagens do imaginário do artista que questionam a história oficial consolidada nas cidades, estados e países por onde o artista passa.

Na obra *¿Cómo puede superarse el estado de negligencia?* o artista interveio no fosso do Teatro Pablo Tobón Uribe na cidade de Bogotá, na Colômbia. Para o trabalho, contou com a colaboração de assistentes colombianos que, juntamente com o artista, criaram o contraponto entre a imagem de um estrangeiro sobre o país e a realidade nacional. Um elemento importante na obra foi a preocupação com a problemática da existência de exércitos paramilitares atuantes no país. Kilpper gravou no chão do teatro imagens que vão desde o atual presidente da Colômbia até figuras emblemáticas como o famoso traficante Pablo Escobar. Assim, para o artista, a gravura se constitui como instrumento de provocação para reconstrução da história, e cada sulco realizado por ele manifesta o desejo de entalhar o tempo e imprimir a memória. Kilpper promove uma nova experimentação com a linguagem gráfica, não apenas por produzir gravuras enormes que se relacionam com o espaço em que foram produzidas, mas pela forma como consegue, através da xilogravura, questionar como a sociedade está organizada. Se em seu início no ocidente a gravura tinha como um dos seus principais objetivos ser um veículo de difusão do conhecimento, Kilpper nos revela que essa função ainda continua latente em sua linguagem através da cooperação entre pessoas, espaços e sociedade.

A produção desses artistas nos mostra que a gravura não deve ser compreendida apenas através da forma como uma estampa é produzida, mas também pela maneira que o processo do artista cria relações com o mundo exterior à arte. María Jesús González e Patricia Gómez, Oscar Muñoz e Thomas Kilpper

utilizam a gravura não pela forma como ela consegue produzir um efeito interessante a partir de procedimentos como monotipia, serigrafia e xilogravura, mas pelo modo como, através desses processos, a linguagem gráfica promove discussões relacionadas à importância da memória, à existência de locais de controle, ao desenvolvimento da história, à construção da identidade e à importância do processo como elemento signifiante na arte. Dessa forma, procedimentos em gravura devem ser percebidos por promoverem novas experiências que transcendam os seus processos técnicos. O objetivo é desenvolver uma metodologia que promova questões, discussões, reflexões que possam ser problematizadas através do meio gráfico desde o primeiro contato dos alunos com a linguagem.

Portanto, o objetivo das disciplinas que abordam a obra gráfica deve estar relacionado a uma preocupação em criar uma metodologia que promova o contato do aluno com possibilidades reflexivas presentes nos procedimentos. Devemos nos questionar se há a necessidade de apresentar ao aluno quais são as subcategorias da gravura para, talvez, conseguirmos perceber que o mais pertinente seria analisar a importância de suas estruturas e de como ela nos envolve. Saliento, no entanto, que a importância dos procedimentos tradicionais não deve ser diminuída, mas que esses sejam consequência da necessidade dos trabalhos desenvolvidos, e não apenas como se faz usualmente, disponibilizar a técnica para que o aluno consiga desenvolver algo com essa aparelhagem. É preciso oferecer ao discente a responsabilidade pelas suas escolhas, pelos seus caminhos e, se for necessário, estimular a pesquisa relacionada às questões técnicas, quando elas forem uma necessidade do trabalho, de suas investigações, e não apenas pelo seu efeito visual.

REFERÊNCIAS

- HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. **Marcas do corpo, dobras da alma**. Curitiba: Mostra de Gravura de Curitiba, 2000. 383p.
- COLDWELL, Paul. **Printmaking: a contemporary perspective**. London: Ed. Black dog, 2010. 192 p.
- IVINS, William M. **Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotografica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1970. 233 p.

Catálogo da exposição:

Philagrafika: The Graphic Unconscious. Philadelphia. EUA. January 29 – April 11, 2010.
Curadoria: José Roca.

Websites:

Patricia Gomez. Disponível em: <<http://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/>>
Acesso em: 01 abr. 2013.

Tomas Kilpper. Disponível em: <<http://www.kilpper-projects.de/blog/>> Acesso em: 03 fev. 2013.

Rafael Pagatini

Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Exerce o cargo de Professor Auxiliar na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde desenvolve atividades de ensino em disciplinas de gravura e desenho, além de pesquisas voltadas as áreas da arte contemporânea. Como artista plástico participou de várias exposições individuais e coletivas, e em 2012 recebeu a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais, desenvolvendo pesquisa relacionada à paisagem brasileira.