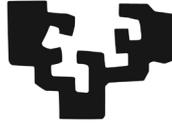


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO – EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

A lógica do índice: a marca como estratégia artística

La lógica del índice: la huella como estrategia artística

Doctoranda

Sandra Margaréte Abello

Directoras de la tesis

Dra. Rita Sixto Cesteros

Dra. Cristina Miranda de Almeida

Leioa, Vizcaya, País Vasco, España

2015

A lógica do índice: a marca como estratégia artística

La lógica del índice: la huella como estrategia artística

Tomo I, Tomo II e Tomo III

“*Volta para as próprias coisas*”.

Husserl

“Um dia em que me dirigía a la canoa, descubrí en la arena las huellas de un pié desnudo. La impresión hizo que me detuviera en seco, como si hubiera sido alcanzado por um rayo o hubiese visto algún fantasma. Miré hacia todos lados, pero no vi ni oí nada. Trepé a um pequeno promontorio para otear más lejos, bajando luego y encaminándome hacia la playa pero tampoco conseguí avanzar en mis observaciones. Regresé otra vez al lugar del espantoso descubrimiento, con la esperanza de que mis temores resultaran infundados, pero torné a ver las huellas precisas de un pie descalzo: los dedos, el talón y demás detalles que conforman la planta humana. Desde ese momento no sabía yo que pensar ni que hacer. Corrí a mi fortificación sumamente turbado y mirando hacia atrás a cada momento, tomando por hombres las matas que encontraba”.

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*

"Descubra o fundamento que o leva a escrever; investigue se têm raízes no lugar mais profundo do seu coração; reconheça se para você seria necessária a morte no caso de ser privado de escrever. Isto diante de tudo: pergunte-se na hora mais quieta da noite: devo escrever? Busque no mais profundo de si mesmo a resposta. E se esta é afirmativa, se enfrenta a esta grave pergunta como um seguro e sensível “devo”, sendo assim, edifique sua vida conforme a tal necessidade: sua vida, ainda na hora mais insignificante e pequena, deve ser signo e testemunho deste ato. Então, trate de expressar como o homem primogênito o que vê e sente, o que ama e perde”.

Rainer Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*

Sumário dos 3 tomos

Agradecimentos 13

Resumen 15

Abstract 17

Resumo 19

Tomo I

Aspectos estruturais e teórico-conceituais da tese de doutorado

Capítulo I

Introdução, Interesse Pessoal, Problema e Questão de Pesquisa, Hipótese, Objetivos e Metodologias

1.1 Introdução 23

1.2 Interesse pessoal e justificação 27

1.3 O Problema, as questões e a hipótese 32

1.4 Objetivos 34

1.5 Metodologia 36

1.5.1 Marco conceitual geral 36

Teorias da fotografia

Paradigma indiciário

Fenomenologia-hermenêutica

Semiótica

1.5.2 Metodologia artística 42

1.5.3 Metodologia didática 45

Capítulo II

Estado da questão, antecedentes, aspectos históricos da gravura no Brasil e casos de estudo de gravura expandida atual

- 2.1 Aspectos históricos da gravura 51
- 2.2 A imagem fotográfica em relação à gravura 60
- 2.3 A gravura expandida no Brasil (1992/1995) 63
- 2.4 Novas expansões da Gravura 68
 - 2.4.1 Regina Silveira 72
 - 2.4.2 Carlos Vergara 74

Capítulo III

Alguns elementos estruturais essenciais para uma ontologia da imagem gravada

- 3.1 Ontologia da imagem gravada. Aspectos essenciais 81
- 3.2 A lógica do índice 91
 - Paradigma indiciario
 - Marca, metáfora da memória, arquivo
 - Tipos de huellas

Capítulo IV

Conclusões 113

Bibliografia 125

Capítulo I en Castellano 133

Tomo II
Obra pessoal
Sonham as artistas com cientistas distantes?

Introducción 5

A origem e sentido do personagem 7

Obra. A obra-sonho-texto: Sonham as artistas com cientistas distantes? 11

Tomo III
Experiências docentes

Apresentação 5

I. Experiências docentes 7

1.1 Exercícios 8

1.2 Exercícios aplicados na Educação básica realizados pela aluna orientanda 10

1.3 Proposta de novas grades curriculares 11

II. Imagens resultantes das experiências didáticas de gravura. Curso de licenciatura em artes visuais 19

III Imagens resultantes das experiências didáticas de gravura na Educação Básica 41

Lista de Ilustrações

Tomo I

- Figura 01. Buzz Aldrin/ Johnson Space Center, NASA. 1969. *Marca do homem na lua*. Imagem fotográfica 51
- Figura 02. Robert Rauschenberg. 1953. *Automobile Tire cópia*. Pintado em 20 folhas de papel montado em tecido, 16 1/2 x 264 em 1/2 in (41,91 centímetros x 671,83 centímetros) 71
- Figura 03. Regina Silveira. 2004. *Projeto Parede, derrapagem, vinil adesivo sobre parede*, carros de madeira. Museu de Arte de São Paulo. Imagem fotográfica 72
- Figura 04. Regina Silveira, 2004. *Marca*. Porcelana sobre-vidrada. Dimensões 6 x 30 cm (diâmetro) 73
- Figura 05. Regina Silveira, 2002. *Agulha (Série Armarinhos)*, plotter e vinil adesivo. Imagem fotográfica 74
- Figura 06. Carlos Vergara. 1989. *Monotipias realizadas na Cerâmica Morgan*, Rio Acima, Minas Gerais. Imagem fotográfica 75
- Figura 07. Carlos Vergara. 1989. *Monotipias realizadas na Cerâmica Morgan*, Rio Acima, Minas Gerais. Imagem fotográfica 76
- Figura 08. Carlos Vergara. 1989. *Monotipia sobre lua crua*. Dimensões de 185 x 268 cm 76
- Figura 09. Carlos Vergara. 1989. *Boca de forno*. Monotipia s/ lona crua 185 x 268cm 77
- Figura 10. Carlos Vergara. 1995-97. *Monotipia s/ lenço*. Dimensões 120 x 120 cm 78
- Figura 11. Carlos Vergara. 1994. *Muro*. Monotipia s/ tecido de poliéster. Dimensões 196 x 316 cm 78
- Figura 12. Carlos Vergara. 1995. *Ouro Preto II. Monotipia sobre lona crua*. Dimensões 146 x 221cm 79
- Figura 13. Dennis Oppenheim. 1970. *Leitura de Posição para queimadura de segundo grau*. Tempo de exposição: 5 horas. Jones Beach, New York. Imagem fotográfica 84
- Figura 14. Richard Long. 1967. *Uma Linha Feita pelo Caminhar*. Imagem fotográfica 85
- Figura 15. Marcel Duchamp. 1920. *Criação da poeira*. Dimensões 24 x 30,5cm, fotografia de Man Ray 87
- Figura 16. Joseph –Benoit. 1799. *Suvée Dibutate ou l'Originedu Dessi*. Imagem fotográfica 99
- Figura 17. Sandra Abello. 2004. *Álbum de huellas*. Dimensões 32cm x 30cm x 5cm 107
- Figura 18. Sandra Abello. 2011. *A mão crua*. Argila. Dimensões 20cm x 18cm 110
- Figura 19. Fotografia. Sandra Abello. 2011. *A mão*. Fotografia. Dimensões 32cm x 35cm 110
- Figura 20. Sandra Abello. 2011. *A mão luz*. Radiografia. Dimensões 34cm x 28cm x 6 cm de altura 111

Listado de Figuras

Tomo II

- Figura 21 Monumento Desbravador – artista Pablo de Siqueira 12
- Figura 22 A mão em barro cru 14
- Figura 23 e Figura 24 A mão em uma caixa com vidro 17
- Figura 25 A mão em fotografia 16
- Figura 26 A mão em radiografia 16
- Figura 27 e Figura 28 Processo do trabalho Mão sobre o pedestal de madeira 16
- Figura 29, 30 e 31 Organização da imagem ‘mão’ sobre o pedestal 17

Figura 32	Imagens dos ícones da religiosidade	18
Figura 33	Imagens da cultura	19
Figura 34	Imagens dos ícones da economia	19
Figura 35	Imagens dos traços	20
Figura 36	Imagens da representação da Educação	21
Figura 37	Tampa com a data no verso (5 de abril)	23
Figura 38	Tampas com os desenhos gravados	24
Figura 39	Tampas como os desenhos gravados	24
Figura 40	Imagem impressa e emoldurada	25
Figura 41	Tampas com os desenhos gravados	25
Figura 42	Tampa gravada	26
Figura 43	Tampa em branco	26
Figura 44	Tampa gravada com o desenho de velas	27
Figura 45	Gravura com velas gravura das velas	27
Figura 46	Tampa com gravura de cruzes	27
Figura 47	Tampa com cruzes	28
Figura 48	Tampa com gravura de museu, ponte e ônibus	28
Figura 49	Figurativo	29
Figura 50	Abstrato	29
Figura 51	Imagem impressa	29
Figura 52	Imagem impressa	30
Figura 53	Representação de uma igreja	30
Figura 54	Imagem impressa	30
Figura 55	Imagem impressa	30
Figura 56	Tampas gravadas	31
Figura 57	Desenho de um coração gravado	31
Figura 58	Tampas gravadas	31
Figura 59	Organização de sete imagens impressas com molduras	32
Figura 60	Imagem do diário Imagem do todo com a exposição do diário das atividades desenvolvidas no período de seis meses	32
Figura 61, 62 e 63	Fotos da interferência	33
Figura 64	<i>Marcas/ Huellas</i>	34
Figura 65	Demarcação 01	34
Figura 66	Demarcação 02	35
Figura 67	Demarcação 03	35
Figura 68 e 69	Registro da área DSCO1028	36
Figura 70	Demarcações 01	37
Figura 71	Demarcações 02	37
Figura 72	Demarcação 03	38
Figura 73, 74, 75, 76		38
Figura 77		39
Figura 78		39
Figura 79	Disposição das imagens	41
Figura 80	Disposição das imagens	41
Figura 81	Organização do trabalho – relatório	41

Listado de Figuras

Tomo III

Figura 82	Frottage. Exercício 1	19
-----------	-----------------------	----

Figura 83 Carimbos. Exercício 2	20
Figura 84 Produção artística / impressão dos carimbos sobre suporte preparado para a construção de caverna com motivos inspirados na pintura paleolítica	20
Figura 85 Impressão de texturas (exercício 3)	21
Figura 86 Impressão de texturas (exercício 3)	22
Figura 87 Impressão de texturas (exercício 3)	23
Figura 88 Impressão de texturas (exercício 3)	24
Figura 89 Impressão de matrizes alternativas (exercício 4)	25
Figura 90 Carimbo com legumes (exercício 5)	26
Figura 91 Impressão de objetos (exercício 6)	28
Figura 92 Impressão de objetos (exercício 6)	29
Figura 93 Impressão de objetos (exercício 6)	30
Figura 94 Transferência da imagem (exercício 7)	31
Figura 95 Imagem impressa (exercício 8)	32
Figura 96 Atividades de repetição da imagem a partir da fotocópia (Exercício 09)	33
Figura 97 Atividades de repetição da imagem a partir do carimbo (Exercício 10)	34
Figura 98 Atividades de transferências de imagem através da fotocópia (Exercício 11)	35
Figura 99 Atividades de produção da imagem a partir do conceito de tautologia (Exercício 12)	36
Figura 100 Atividades de representação da imagem a partir do caráter indiciático, impressão de digitais (2) e carimbo de pegadas (exercício 13)	37
Figura 101 Atividades de impressão da imagem a partir de máscaras ou stêncil (exercício 14)	38
Figura 102 Atividades de impressão da imagem a partir de máscaras/ stêncil (exercício 15)	39
Figura 103 Atividade de impressão da mão sobre o vidro (exercício 16)	40
Figura 104 Imagens das experiências didáticas de gravura na Educação Básica	41
Figura 105 Imagens das experiências didáticas de gravura na Educação Básica	41
Figura 106 Imagens das experiências didáticas de gravura na Educação Básica	42
Figura 107 Imagens das experiências didáticas de gravura na Educação Básica	42
Figura 108 Imagens das experiências didáticas de gravura na Educação Básica	42

Índice de tabelas do Tomo III

Tabela 1. Grade curricular	11
Tabela 2 Grade curricular	11
Tabela 3 Grade curricular	12
Tabela 4 Grade comparação do ensino tradicional e expandido em relação com os elementos estruturais da gravura	14

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer à Dra. Rita Sixto Cesteros, diretora da tese, sem a qual não poderia ter dado continuidade a esta investigação. Sua dedicação, paciência e incentivo foram determinantes nos momentos cruciais de dúvidas e desesperos.

À Dra. Cristina Miranda de Almeida, co-diretora da tese, companheira e incentivadora ao cumprimento das regras da investigação acadêmica, agregando valor à produção realizada. E, ademais, para uma pessoa estrangeira como eu, que está sempre a desbravar territórios, foi um porto seguro em que pude me ancorar e espelhar.

Aos professores da banca da tesina em 2005, que me compreenderam e incentivaram a seguir com a temática 'huella'. Ao professor Fernando Mardones, pela 'paixão' com que trata do tema gravura, pois se percebe que está no sangue, como a todos os gravadores que amam a gravura com paixão.

A minha amiga e irmã de coração, Elisa Iop, que me pôs neste caminho que juntas estamos percorrendo.

A minha mãe, Iris Weber Abello, *in memoriam*, e a meu pai, Flori José Abello, com muito amor. A minha irmã, Simone, pelo apoio e incentivo.

Aos amigos, colegas e companheiros de trabalho, que me incentivaram a seguir e se alegram com o meu êxito.

Um especial agradecimento a Paula Ortiz e toda sua 'maja' família.

A Deus, por levar-me pela mão e dar a paz e a serenidade quando necessárias.

RESUMEN

La tesis de doctorado "La lógica del índice: la marca como una estrategia artística" es originaria de las investigaciones plásticas realizadas en un atelier artístico y también en las aulas en la disciplina de Grabado del Curso de Artes de la Universidad UNOESC, SC, Brasil. La cuestión de investigación central de la tesis es identificar cuáles son los elementos presentes en la experiencia plástica y en la investigación artística internacional de tipo indicial (fotográfico y no fotográfico), que no han sido todavía integrados a los planes de estudio universitarios de la enseñanza de la disciplina de Grabado en Brasil. A partir de esa cuestión fundamental, algunas sub-preguntas de investigación son formuladas: 1) ¿Cómo ampliar, extender, enriquecer y desarrollar un proceso creativo, didáctico y reflexivo de investigación de la disciplina de Grabado, más allá del marco conceptual semiótico que es dominante? 2) ¿Cuáles son los elementos presentes en la expresión plástica y en la invención artística de tipo indiciática (fotográfica y no fotográfica) que deberían ser incorporadas a los planes de estudio universitarios de la enseñanza de la disciplina de Grabado en Brasil? 3) ¿Cuál sería el perfil de este nuevo modelo de enseñanza del Grabado en Brasil?

Pensando en una versión más actual y con algunas influencias artísticas que motiven la creación de la expansión del Grabado, se objetiva una investigación que se apropie de aspectos puntuales y amplíe la reflexión para generar un proceso creativo expandido. Esa forma expandida de pensar sobre el Grabado deberá alimentar el proceso creativo propio, así como la posibilidad de iluminar las clases de Grabado de la universidad, para que se pase a reflexionar sobre el Grabado como un medio capaz de dialogar con los demás medios del arte.

La metodología de la investigación se desarrolla por medio de una relación profunda entre teoría y práctica que orienta los procesos experimentales, didácticos y conceptuales. En la parte experimental, primeramente, se ha producido una experiencia artística que privilegie la imagen impresa, explotando su carácter indicial. En la parte práctica se han explotado las cuestiones de la obra que demuestran, en su elaboración, la posibilidad de realizar experiencias de ese orden en los medios escolares, y eso se comprueba con las producciones tanto de la parte artística como la desarrollada en la didáctica del aula. Existe una fuerte relación entre la imagen indicial y la fotografía. Debido a esta afinidad entre estos dos campos, para el análisis de los aspectos conceptuales importantes sobre la imagen de tipo indicial han sido buscadas referencias sobre el concepto de índice en la reflexión sobre la fotografía en autores como Rosalind Krauss, Vilén Flusser, Philippe Dubois y Roland Barthes, entre otros.

La Tesis se compone de tres tomos. El Tomo I presenta la parte histórico-conceptual, metodológica y analítica de la tesis incluyendo los antecedentes del Grabado y sus

características en cada momento histórico para comprender la trayectoria actual del Grabado. Este panorama histórico ha sido completado con el análisis del surgimiento y la evolución del Grabado en Brasil y como el mismo se ha integrado a los demás lenguajes contemporáneos y se ha analizado cómo esta integración se manifiesta en la obra de dos artistas paradigmáticos. También se incluye un análisis ontológico de los elementos estructurales y esenciales de la imagen indicial tales como la marca, la señal y el vestigio.

El Tomo II está dedicado a la obra artística. Presenta un libro de marcas (*huellas en castellano*) construido por un personaje onírico, un científico-artista que construye la obra a partir de los conceptos y teorías desarrolladas por la autora durante la tesis dentro de un sueño. La obra se presenta como un compendio de imágenes y textos que refleja la experiencia vivida, percibida por este personaje (lo que implica una deslocalización del punto de vista de la artista y doctoranda) y desarrollada a través de un proceso metodológico indicial. El artista-científico, alter ego de la artista, es parte de la obra y autor de la misma. Se trata de una ‘obra/personaje’ que crea otras ‘obras/grabados’, en un proceso en el cual se forma una dupla capa de sentido. Por un lado, el personaje sirve como un avatar de la artista y aplica los reflejos teóricos desarrollados por ésta a las prácticas artísticas desarrolladas durante la tesis. Esta ha sido una estrategia de creación que ha posibilitado un distanciamiento entre autora y obra, entre investigadora y creadora; un alejamiento de sí para consigo misma. Por otro lado, esta práctica artística por deslocalización del punto de vista ha posibilitado un diálogo de apropiaciones, transformaciones y ajustes entre ambos agentes (artista y alter ego) que eran recuperados por la artista como reflexiones conceptuales e incluidas en la parte teórica de la tesis.

El Tomo III presenta la parte didáctica de la tesis, dedicada a los trabajos realizados por alumnos en el aula de la disciplina de Grabado del curso de artes de la UNOESC, SC, Brasil. Los alumnos han producido Grabados a partir de los conceptos del Grabado tradicional ampliando hacia la reflexión del concepto de la marca/huella como proceso indicial de producir/captar una imagen. Los Grabados producidos han estrechado la relación del carácter indicial de la fotografía con el carácter de índice del Grabado demostrando así las posibilidades de producir/captar Grabados con lo inusitado o lo inadvertido. Los ejercicios propuestos han privilegiado el contacto con los lenguajes contemporáneos eligiendo algunas estrategias de captura de la imagen a partir del *frottage*, del sello, del calco y además de la impresión de un objeto sobre otro.

ABSTRACT

The Ph. D. research “The indexical logic: the imprint as an artistic strategy” has its origin in the art creation and research made in an art studio and also in Engraving Art Course at the UNOESC University, in Santa Catarina, Brazil. The thesis’ central question is to identify which elements that are present in the international indexical art research and creation (photographic and non-photographic), have not been yet integrated into the university studies plans related to the discipline of Engraving in Brazil. From this fundamental question, some sub-questions are formulated: 1) How to enlarge, extend, enrich and develop a creative, educational and reflective process of research in the discipline of Engraving, beyond the dominant conceptual semiotic framework? 2) What are the elements present in the plastic expression and the art creation of indexical type (photographic and no-photografic) that should be incorporated to the university studies plan of the discipline of Engraving in Brazil? 3) What would be the profile of the new teaching model of the discipline of Engraving in Brazil?

Thinking of a more actual version and with some artistic influences that would have justified the creation of the engraving expansion, the objective is to investigate specific punctual aspects and expand a reflection to develop an expanded creative process. This expanded way of thinking engraving should feed personal creative processes, as well as to enlighten university Engraving teaching, so that Engraving dialogues with other art media.

The methodology was developed through a deep relationship between theory and practice that guides the experimental, educational and conceptual processes. On the experimental phase, firstly, there has been art experiences that would privilege the printed image, exploring its indexical character. The conceptual phase explored the possibility of realizing experiences of this order in school environments, and this is proved positive based on the productions developed both in art and didactic experiences. There is a strong relationship between engraving and photography. Because of the affinity between these two areas grounded on the concept of index, for the analysis of important conceptual aspects, references were sought about the concept of index in the writings about photography by authors such as Rosalind Krauss, Vilén Flusser, Philippe Dubois and Roland Barthes, among others.

The thesis consists of three volumes. The Volume I presents the historic-conceptual, methodological and analytical part of the thesis and includes the antecedents of Engraving and its characteristics in different historic moment to understand the current path. This historical overview was completed with the analysis of the appearance and evolution of Engraving in Brazil, how it was integrated in other contemporary languages, and how this integration is manifested in the work of two case studies from art. An ontological analysis of the structural

and essential features of indexical images such as the imprint, the sign and the trace has been included.

Volume II is dedicated to the artistic work. It presents a book of imprints (*huellas* in Spanish) built by an oniric character, a scientist-artist who builds –from within a dream-artworks and research conclusions based on the concepts and theories developed by the author of the Ph. D. thesis. The work is presented as a compendium of images and texts reflecting the lived experience realized by this character (what implies a relocation of the point of view of the artist and researcher) and developed through an indexical methodological process. The artist-scientist, artist's alter ego, is at the same time created as a part of the artwork and author of the art-works inside the artwork. So he is an 'artwork/character' that creates other 'artworks/engravings', shaping a process in which a double layer of meaning is formed. On the one hand, the character serves as an avatar of the artist and applies the theoretical reflections developed by the author to the artworks carried out during the thesis. This was a creation strategy that enabled to open a distance between author and artwork, between researcher and creator; a withdrawal from herself by herself. On the other hand, the relocation of the point of view made possible a dialog of appropriations, transformations and adjustments between both agents (artist and alter ego) that was useful for conceptual reflections and included in the theoretical part of the thesis.

Volume III presents the didactic part of the thesis and the works done by students of Engraving Arts Course, at UNOESC University, Santa Catarina, Brazil. Starting from the traditional concepts of engraving students expanded the reflection on the concept of imprint/huella understood as an indexical process of producing/capturing an image. The produced pictures revealed the indicial nature of the relationship between photography and engraving based on the concept of index, demonstrating the possibilities of including the unusual or unnoticed in the process of producing/capturing pictures. The exercises gave priority to the contact with contemporary languages based on capture strategies like *frottage*, stamping, decal and impression of objects on objects.

RESUMO

A tese de doutorado ‘A lógica do índice: a marca como uma estratégia artística’ é originária das investigações sobre as produções realizadas em um ateliê artístico e também nas salas de aula na disciplina de gravura do curso de Artes da Universidade UNOESC, SC, Brasil. A problemática central da tese é identificar quais são os elementos presentes na experiência plástica e na investigação artística internacional do tipo indicial (fotográfico e não fotográfico), que não foram ainda integrados nos planos dos estudos universitários do ensino da disciplina de Gravura no Brasil. A partir dessa questão fundamental, algumas sub-perguntas de pesquisa são formuladas: 1) Como ampliar, estender, enriquecer e desenvolver um processo criativo, didático e reflexivo de investigação da disciplina de Gravura, além do marco conceitual semiótico que é dominante? 2) Quais são os elementos presentes na expressão plástica e na invenção artística de tipo indiciática (fotográfica e não fotográfica) que deveriam ser incorporadas aos planos de estudo universitário do ensino da disciplina de Gravura no Brasil? 3) Qual seria o perfil deste novo modelo de ensino da Gravura no Brasil?

Pensando em uma versão mais atual e com algumas influências artísticas que motivassem a criação da expansão da gravura, objetiva-se uma investigação que se aproprie de aspectos pontuais e amplie a reflexão para gerar um processo criativo expandido. Essa forma expandida de pensar a gravura deverá alimentar o processo criativo próprio, bem como a possibilidade de iluminar as aulas de Gravura da universidade, para que se passe a refletir sobre a gravura como um meio capaz de dialogar com os demais meios da arte.

A metodologia da investigação desenrola-se por meio de uma relação profunda entre teoria e prática que orienta os processos experimentais, didáticos e conceituais. Na parte experimental, primeiramente, produziu-se uma experiência artística que privilegiasse a imagem impressa, explorando o seu caráter indicial. Na parte conceitual explorou-se as questões da obra que demonstram, na sua elaboração, a possibilidade de se realizar experiências dessa ordem nos meios escolares, e isso se comprova com as produções tanto da parte artística como a desenvolvida na didática da sala de aula. Existe uma forte relação entre a imagem indicial e a fotografia. Devido a esta afinidade entre estes dois campos, para a análise dos aspectos conceituais importantes sobre a imagem de tipo indicial foram buscadas referências sobre o conceito de índice na reflexão sobre a fotografia em autores como Rosalind Krauss, Vilém Flusser, Philippe Dubois e Roland Barthes.

A Tese compõe-se de três tomos. O Tomo I apresenta a parte histórica-conceitual, metodológica e analítica da tese incluindo os antecedentes da gravura e as suas características

em cada momento histórico para compreender a trajetória atual da gravura. Este panorama histórico foi completado com a análise do surgimento e a evolução da gravura no Brasil e como ela se integrou as demais linguagens contemporâneas e se analisou como esta integração se manifesta na obra de dois artistas paradigmáticos. Também se incluiu uma análise ontológica dos elementos estruturais e essenciais da imagem indicial tais como a marca, o sinal e o vestígio.

O Tomo II está dedicado à obra artística. Apresenta um livro de marcas (*huellas* em castelhano) construído por um personagem onírico, um cientista-artista que constrói a obra a partir dos conceitos e teorias desenvolvidas pela autora durante a tese dentro de um sonho. A obra se apresenta como um compêndio de imagens e textos que reflete a experiência vivida, percebida desde este personagem (o que implica uma deslocalização do ponto de vista da artista e doutoranda) e desenvolvida através de um processo metodológico indicial. O cientista, alter ego da artista, é parte da obra e autor da mesma. Assim se trata de uma ‘obra/personagem’ que cria outras ‘obras/gravuras’, um processo no qual se forma uma dupla capa de sentido. Por um lado, o personagem serve como um avatar da artista e aplica as reflexões teóricas desenvolvidas por esta às práticas artísticas desenvolvidas durante a tese. Esta foi uma estratégia de criação que possibilitou um distanciamento entre autora e obra, entre pesquisadora e criadora; um afastamento de si para consigo mesma. Por outro lado, esta prática artística por deslocalização do ponto de vista possibilitou um diálogo de apropriações, transformações e ajustes entre ambos agentes (artista e alterego) que eram recuperados pela artista como reflexões conceituais e incluídas na parte teórica da tese.

O Tomo III apresenta a parte didática da tese. Apresenta os trabalhos realizados por alunos na sala de aula da disciplina de gravura do curso de artes da UNOESC, SC, Brasil. Os alunos produziram gravuras a partir dos conceitos da gravura tradicional ampliando para a reflexão do conceito da marca/huella como processo indicial de se produzir/captar uma imagem. As gravuras produzidas estreitaram a relação do caráter indicial da fotografia com o caráter de índice da gravura demonstrando assim as possibilidades de se produzir/captar gravuras com o inusitado ou o desapercibido. Os exercícios propostos privilegiaram o contato com as linguagens contemporâneas elegendo algumas estratégias de captura da imagem a partir da *frottage*, do carimbo, do decalque e ainda da impressão de um objeto sobre outro.

A lógica do índice: a marca como estratégia artística

La lógica del índice: la huella como estrategia artística

Tomo I

Aspectos estruturais e teórico-conceituais da tese de doutorado

Capítulo I

Introdução, Interesse Pessoal, Problema e Questão de Pesquisa, Hipótese, Objetivos e Metodologias

1.1 Introdução

Esta Tese de Doutorado compõe-se de três tomos. O Tomo, I titulado *Aspectos estruturais e teórico-conceituais da tese de doutorado*, se subdivide em cinco capítulos. O Capítulo I (Tomo I) que agora nos ocupa é uma introdução geral, na que se explica o interesse pessoal, o problema e as questões de pesquisa, a hipótese, os objetivos e as metodologias adotadas.

O Capítulo II (Tomo I) desenvolve o estado da questão, antecedentes, aspectos históricos da gravura no Brasil e se centra em dois casos de estudo de gravura expandida atual. O estado da questão é tratado desde uma perspectiva histórica que relaciona o desenvolvimento da gravura expandida e a sua evolução no Brasil. Apresenta-se, ainda, a relação da gravura com a fotografia, de onde originou-se o pensamento a partir do viés do índice e a demonstração de alguns artistas brasileiros que se utilizam desse aspecto nas suas obras plásticas.

O Capítulo III (Tomo I) se titula *Ontologia da Imagem Gravada*. Este capítulo está enfocado à ontologia da imagem gravada, à análise dos elementos estruturais da gravura e à discutir o papel das ações técnico-estéticas na evolução da produção de imagens através de registros, não importando a técnica.

O Capítulo IV (Tomo I) se titula *Sugestões para um Futuro Modelo Didático da Gravura*. Neste capítulo apresentam-se os elementos essenciais a tomar em consideração para o desenvolvimento de um futuro modelo de didática da gravura no Brasil. Este capítulo subdivide-se em três aspectos. O primeiro apresenta os elementos presentes nas práticas artísticas expandidas de gravura, demonstrando o que já existe de método tradicional e de onde se partiu para se refletir ontologicamente sobre a gravura. O segundo apresenta as práticas artísticas pessoais, explicitando a construção da obra

em seus fazeres artísticos, explorando o campo da gravura expandida. Já o terceiro se enfoca sobre as experiências docentes, demonstrando como se faz os exercícios desenvolvidos nas aulas da Universidade e da Educação básica.

Por fim, o Capítulo V (Tomo I) se intitula *Conclusões* e apresenta as reflexões e sínteses finais da tese elaboradas a partir deste estudo de aplicação de uma proposta em gravura com um viés no campo expandido e as sugestões que surgiram desta reflexão para o futuro da didática da gravura no Brasil.

O Tomo II se intitula *Obra Artística* e apresenta uma obra artística na forma de um livro de marcas (*huellas em castelhano*). Esta obra tem um processo de criação que nasce da própria tese e da necessidade de pesquisar sobre as marcas. Os trabalhos apresentados são gerados a partir de 3 estratégias distintas e em ambos casos as obras foram criadas desde uma perspectiva de gravura expandida, a partir de elementos indiciais básicos, e de se pensar a gravura desde a marca de um modo expandido. A primeira estratégia é parte de minha obra pessoal realizada durante a tese, através de vários processos indiciais e mostra os caminhos de elaboração da obra a partir da experiência vivida, percebida e descrita através de um compêndio de textos e imagens. A segunda estratégia se produz através da criação de um personagem que representa um cientista que trabalha com indícios e constrói a obra a partir dos conceitos e teorias desenvolvidas pela autora durante a tese. A estratégia da criação do personagem possibilitou um afastamento na elaboração da obra, ou um distanciamento do meu papel como pesquisadora do meu papel como artista, de mim mesma comigo mesma; de um si mesmo consigo mesmo em geral. Tratar-se a si mesmo como outro, diz Ricoeur, “abre acesso a si mesmo, e se permite uma objetivação progressiva, potencializa a crítica de si para si, rechaçando o narcisismo presente em cada um.” (Ricoeur, 1976:19). O personagem constrói os acontecimentos, elaborando-os em hipóteses e insinuações que explicam os signos produzidos no seu corpo artístico. A sua interpretação se fundamenta através da lógica do índice e do conceito de paradigma indiciário. A obra se apresenta como um compêndio de imagens e textos que reflete a experiência vivida, percebida desde o ponto de vista deste personagem (o que implica uma deslocalização do ponto de vista da artista e doutoranda) e desenvolvida através de um processo metodológico indicial. O artista-cientista, *alter ego* da artista, é parte da obra e autor da mesma. Assim se trata de uma ‘obra/personagem’ que cria outras

‘obras/gravuras’, num processo na qual se forma uma dupla capa de sentido. Por um lado, o personagem serve como um avatar da artista e aplica as reflexões teóricas desenvolvidas por esta às práticas artísticas desenvolvidas durante a tese: busca o entrelaçamento de relações teóricas e práticas em um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. Esses ajustes foram definidos e redefinidos constantemente em um processo dinâmico. E a terceira estratégia tomou forma de uma obra-sonho (um sonho não sonhado, mais criado como parte experimental da tese). Neste sonho tento unir os contrários: eu como artista me transformo em cientista para poder desenvolver a fase analítica sobre a minha própria obra que é, ao mesmo tempo parte da tese. Esta obra-sonho é texto, um texto afim ao processo denominado como ‘estranhamento do familiar’ que é conhecida na literatura antropológica e filosófica. Este estranhamento consiste numa forma de distanciamento do cientista em relação com a alteridade, com o mundo do ‘outro’, um processo de ser estrangeiro.

Esta foi uma estratégia de criação que possibilitou um distanciamento entre autora e obra, entre pesquisadora e criadora; um afastamento de si para consigo mesma. Por outro lado, esta prática artística por deslocalização do ponto de vista possibilitou um diálogo de apropriações, transformações e ajustes entre ambos agentes (artista e alter ego) que eram recuperados pela artista como reflexões conceituais e incluídas na parte teórica da tese.

O Tomo III se intitula *Experiências Didáticas* e se caracteriza como um catálogo com imagens provindas da aplicação de experiências de gravura expandida ao ensino da gravura em aulas de educação básica e universitária no Brasil. Esta parte do trabalho tem objetivos artístico-didáticos para dar os primeiros passos práticos na direção do modelo de gravura expandida. No ensino universitário as experiências foram desenvolvidas: (1) no Curso de Licenciatura em Artes Visuais na disciplina de Gravura da Universidade do Oeste de Santa Catarina - UNOESC -, nos anos de 2006 a 2012, envolveu a disciplina de Gravura do curso de Licenciatura em Artes Visuais, da qual sou professora credenciada para ministrar a disciplina; (2) na aula de Artes de uma escola da rede básica do município de Xanxerê, SC, Brasil e (3) na Universidade do Vale do Rio do Peixe – UNIARP – Caçador, do Curso Licenciatura em Artes, também

na disciplina de Gravura. Em relação com a educação básica a experiência deu-se na aula de Artes, da Licenciatura em Artes Visuais da UNOESC – Xanxerê¹.

A problemática central da tese é identificar quais são os elementos presentes na experiência plástica e na investigação artística internacional do tipo indicial (fotográfico e não fotográfico), que não foram ainda integrados nos planos dos estudos universitários do ensino da disciplina de Gravura no Brasil e poder assim propor a sua integração.

A partir dessa questão fundamental, algumas sub-questões de pesquisa foram formuladas: (1) Como ampliar, estender, enriquecer e desenvolver um processo criativo, didático e reflexivo de investigação da disciplina de Gravura, além do marco conceitual semiótico dominante?; (2) Quais são os elementos presentes na expressão plástica e na invenção artística de tipo indiciática (fotográfica e não fotográfica) que deveriam ser incorporadas aos planos de estudo universitário do ensino da disciplina de Gravura no Brasil? e (3) Quais seriam os elementos deste novo modelo de ensino da Gravura no Brasil?

Algumas influências artísticas atuais se desenvolvem desde o marco da gravura expandida. Esta tese se apropria dos aspectos propostos por estas práticas contemporâneas e amplia a reflexão para gerar um processo criativo expandido desde a gravura. Essa forma expandida de pensar a gravura deverá alimentar o processo criativo próprio, bem como a possibilidade de iluminar as aulas de Gravura da universidade, para que se passe a refletir sobre a gravura como um meio capaz de dialogar com os demais meios da arte.

¹Esta parte esteve apoiada por Eliane Scheis, uma professora que desenvolvia o seu projeto de Estágio Curricular Supervisionado por mim tendo como temática “*A gravura: uma percepção poética e simbólica como linguagem artística.*”, sob minha orientação/ tutoria. Segundo Scheis a pesquisa teve os seguintes propósitos: “Este trabalho foi desenvolvido com o objetivo de ampliar uma proposta de ensino aprendizagem voltado à linguagem da gravura, despertando a sensibilidade dos educandos para que possam representar suas vivências pessoais, através da gravura, produzindo uma percepção poética e simbólica como linguagem artística no âmbito escolar”. (Scheis, 2012:03). A intenção da pesquisa de Estágio Curricular de Scheis era difundir esta linguagem artística nos meios da educação básica que já vêm, há algum tempo, trabalhando somente as outras linguagens artísticas, como desenho, pintura e escultura ou modelagem. A partir do que vivenciou nas aulas de Gravura da Universidade, Scheis deu continuidade ao tema e produziu uma pesquisa na área de gravura, aplicando em uma escola Estadual de Educação básica no Ensino Fundamental nas séries finais no município de Xanxerê-SC.

1.2 Interesse pessoal e justificação do interesse da tese para a arte

A tese "A lógica do índice: a marca como uma estratégia artística" é resultado de questionamentos que me acompanham desde que ministrei aulas de gravura na Universidade do Oeste de Santa Catarina – UNOESC, Chapecó, SC, Brasil, quando tomei contato com a técnica da gravura, que se ensinava de forma rígida e enfocada em um modo tradicional. De forma exaustiva, conduzia o processo de preparação da matriz com exatidão e cuidado, para alcançar os propósitos de cada técnica. Auxiliava o/a aluno/a construir passo a passo a técnica da gravação da matriz com as devidas ferramentas ou os ácidos próprios para tal. Por fim, observava os estudantes tirando as cópias na prensa e percebendo que a imagem impressa representava exatamente a textura da matriz sobre o papel. Essa marca, carregada de relevos e sulcos deixados pela matriz, era conferida ponto a ponto no intuito de buscar a nitidez da referência de causa e efeito, confirmando o resultado do trabalho.

O amadurecimento do pensamento concretizou-se no doutorado, na disciplina de Gravura² e da Imagem Impressa³. Esse amadurecimento levou à construção da pesquisa "*Marcas: exercícios em arte*" um trabalho de investigação apresentado como marco do Programa de Doutorado em Desenho, no Departamento de Desenho da Universidade do País Vasco, em 2005. A ideia central da possibilidade de construção de uma tese ocorreu quando foi estabelecido o contato com leituras sobre a representação da imagem, a partir da relação sógnica nos termos de Charles Peirce (2003). A gravura trabalha a representação da imagem por meio da impressão de uma matriz sobre o suporte. A ideia foi a de perceber que essa impressão é a produtora de uma imagem que leva à observação das minúcias, detalhes, vestígios e fragmentos dos registros de um objeto sobre o outro, no qual deixa uma *marca*.

A partir deste interesse pessoal comecei a desenvolver esta tese, que tem como tema a lógica do índice: a marca como estratégia artística, e apresenta uma produção artística que tem como base a experimentação com elementos presentes na experiência plástica e a investigação artística internacional de tipo indicial (fotográfico e não

²Professor Fernando Mardones.

³Professores Rita Sixto Sexteros e Juan Crego Morán.

fotográfico). O viés da investigação é a disciplina de Gravura no meio universitário no Brasil, e analisar como esses elementos podem contribuir para a futura construção de um novo modelo de ensino da Gravura, baseado em experiências plásticas de tipo indicial.

As produções artísticas das décadas de 60 e 70 trouxeram rupturas na arte moderna da gravura. Essas produções puseram em relevo obras que contribuíram para aproximar a arte à experiência da marca como índice de uma prática. Apresentam-se artistas que trabalhavam desde o universo da marca, sinal ou vestígio, tais como Richard Long [1945], artista inglês que deixa marcas ou pegadas por onde passa, através de ações. Esse artista seleciona pedaços de território e faz caminhadas deixando as marcas dos seus pés como testemunho da sua passagem. Estas inscrições delicadas e frágeis estabeleceram uma clara relação indicial com o solo pisado. Apropria-se da paisagem (real) como suporte de suas pegadas, inscrevendo-se como um veículo de transformação, dando um significado mais profundo ao lugar, ultrapassando a percepção meramente visual da forma. Richard Long afirma que:

“A natureza sempre foi registrada por artistas, desde as pinturas pré-históricas das cavernas, até a fotografia de paisagem do século vinte. Eu também queria fazer da natureza o tema do meu trabalho, mas de novas maneiras. Comecei a trabalhar na paisagem, usando materiais naturais como grama e água, e isto evoluiu para a ideia de fazer escultura ao caminhar” (Tufnell, 2007: 39)⁴

Na mesma linha de produção, entretanto com um viés de maior interação com o material, mostra-se o artista italiano, Giuseppe Penone [1947-], que busca, em uma dimensão analógica, propor que a criação humana se equipare à criação da natureza. O artista tem consciência corporal em relação à própria natureza. Olho, boca, nariz, dedos, palma da mão: o uso dessas partes do corpo, ligadas aos órgãos dos sentidos, é uma constante no trabalho do artista, entre a arte e a vida, travando uma batalha de resistência entre a matéria e o ser humano. Em seu processo de intervenção na natureza, tem uma prática de baixa preocupação com o conceito de posteridade. Utiliza principalmente o caráter metafórico da natureza, tanto que, na obra *Pommes de terre*, 1977, explicita o limite do molde entre o homem e a matéria, plantando sementes de batatas dentro de moldes de gesso em forma de orelhas e nariz.

⁴ Disponível em <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142/text-summary> Consultado em 10 de setembro de 2015.

Além de Long também outros artistas me serviram como referencia para reflexionar sobre a arte indicial e a gravura, entre estes o grupo de artistas da Arte Povera (Michelangelo Pistoletto [1933], Jannis Kounellis [1936], Piero Manzoni [1933-63], Alberto Burri [1915-95], Antoni Tàpies [1923-2012], Luciano Fabro [1936-2007], Lucio Fontana [1899-1968], Giovanni Anselmo [1934-])em especial os que tem a intenção de produzir novos significados a partir da matéria pobre e descartável.

Entre as referências brasileiras se inclui as pesquisas plásticas ligadas ao ativismo ambiental de Frans Krajcberg (1921-), artista de origem polonesa, radicado no Brasil⁵. Outras referências do Brasil foram Carlos Vergara [1941-], Regina Silveira [1939-] e o Cyro Sosnosky [1939-2004].

A relação entre esses artistas dá-se pela proximidade dos seus discursos e processos criativos que beiram o universo do signo como marca, sinal, carimbo e decalque sobre um suporte, enfim, através de uma relação indiciática de produção de marcas. O que se altera em suas obras são os meios utilizados em uma mesma concepção de captação da imagem. As obras desses artistas falam de memória, metáfora, sinal e vestígio, aspectos que são retomados e que estão presentes tanto no discurso da fotografia como na produção da gravura.

Outro artista é Carlos Vergara (Passo Fundo, RS, Brasil) que trabalha com monotipias ao ar livre feitas em fornos de tijolos cerâmicos no interior de Minas Gerais, Brasil. O artista escolhe fornos que produzem o pó xadrez marrom/ocre, um produto que serve para pintar o chão das casas e se assemelha à terra da região, como resgate de uma “brasilidade”. O artista capta a imagem a partir da monotipia; trabalha com a repetição e a sobreposição de imagens coletadas no solo e pincela novas tintas para buscar o acabamento da “pintura” na tela de algodão. Ao final, preserva a imagem com fixadores e resinas próprios para tecido. Vergara usa esse registro como forma de chamar atenção para o chão que pisamos e para os possíveis significados que temos ao

⁵Esse artista trabalha com elementos naturais para produzir suas obras e denunciar a agressão à natureza. Em algumas obras usa troncos naturais queimados enquanto em outras realiza gravuras em papel japonês a partir de rochas naturais (Itaberito, Minas Gerais, Brasil), das quais tirou cópias das ranhuras. Associa a queimada, que tem origem nas suas experiências nos campos de guerra que vivenciou quando jovem, com o proliferação da queimada no desmatamento das matas brasileiras e o descaso social. O seu processo criativo nasce desta critica para questionar a atitude social para com a natureza.

observar a imagem impressa ou a textura capturada do solo. É um artista que tem grande influência da pintura e, portanto, concentra sua atenção sobre o poder que a cor e a textura exercem sobre o público.

A artista Regina Silveira, iniciou-se na arte pela pintura e, posteriormente, foi aproximando-se à gravura, com propostas iniciais desenvolvidas por meio de malhas e perspectivas. Aluna de Iberê Camargo identificou-se com a ironia de Marcel Duchamp, ao tratar as imagens, reinventando significações. Não trabalha com metáforas, realiza fotomontagens em *off-set*, concebidas a partir de simulacros de construções aleatórias que ocupam o espaço em perspectiva. Utiliza simulacros de sombras, com projeções distorcidas, propondo uma amplidão da imagem.

Escolhi estes artistas para a análise porque suas obras nos permitem compreender o papel do signo e da lógica indiciática que Rosalind Kraus (1996; 2002) traz nas suas reflexões. Ambos estão envolvidos em práticas que visam produzir ou coletar uma marca (Krauss, 2002) através da captura da imagem, da sua projeção ou, ainda, por decalque, carimbo ou *frottage*. Essas produções artísticas podem ser utilizadas como referências didáticas para a ampliação do ensino da gravura nas aulas. A reflexão sobre cada obra a partir da discussão de cada artista poderá auxiliar na proposição da gravura sobre o viés do campo expandido.

A gravura é umas das disciplinas que tem como premissa o processo indireto de resolução. O indivíduo deve, inicialmente, trabalhar uma matriz, imprimi-la, para, em seguida, ter o resultado do que gravou. Implica uma sequência de fatos que só acontecem se o processo for realizado passo a passo. Esse conjunto de fatores faz com que exista subserviência de uma etapa em relação à outra, constituindo-se um processo amalgamado.

Em aulas de gravura, essa miríade de imagens produzida no dia a dia pelos/as alunos/as se correspondia ponto a ponto com a matriz, num processo de “fidelidade” do traço em relação com a imagem. Envolvidos em um rigor técnico, a disciplina de Gravura, na Universidade, segue os padrões de construção de imagens que com riscos, manchas, relevos e sulcos impressos exatamente na mesma forma e proporção dos moldes calcados com um rigor técnico referenciado na história da arte da gravura.

No sentido da experiência artística atual, a disciplina de Gravura está clamando por um novo paradigma teórico-prático para se inserir em um diálogo amplo e

expansivo que dialoga com o que está sendo produzido com as demais linguagens artísticas da contemporaneidade, para não ficar no ostracismo nem fechada em si mesma e ser capaz de incluir a observação dos relevos, marcas e sinais do dia a dia, do entorno; estas marcas que também pertencem a este universo da verossimilhança tão impactante aos olhos do observador e que fazem parte da minha experiência. Essas marcas que estão em outro âmbito, que não é o da gravura propriamente dito, podem ter suas ramificações se as considerarmos desde o ponto de vista da gravura expandida.

Nesse sentido, analisou-se a grade curricular do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Oeste de Santa Catarina - UNOESC -, mais especificamente a disciplina de Gravura, a qual foi construída para atender aos propósitos de uma aula que garantisse a aprendizagem da gravura com possibilidades expandidas no seu modo de ser. A necessidade surgiu quando se percebeu que falar da gravura de modo ampliado e das possibilidades de que seja levada na sua continuidade à educação básica, seria um elemento imprescindível para garantir a difusão desta técnica nas escolas.

Esta tese de doutorado propõe a construção de uma reflexão que parte das aulas de gravura que possuem um processo criativo preso a princípios técnicos enraizados na tradição da gravura desde o século XV, associada à uma produção artística. A reflexão sobre a história da gravura é o início da pesquisa, que demonstra o seu enraizamento técnico enredado em conceitos elaborados ao largo da história tradicional da gravura. As observações constatadas nos procedimentos técnicos levaram a pensar na ampliação de possibilidades de proposições mais fecundas no campo da experimentação, da espontaneidade e da criação artística, sem negar a construção e a evolução histórica dos procedimentos da linguagem em específico. O discurso teórico sobre a gravura foi construído a partir da investigação sobre o estado da gravura na sua origem e do seu ensino no meio universitário no Brasil. O paralelo com a fotografia ocorreu devido a comparações entre a formação da imagem fotográfica e a gravura. As aproximações deram-se na forma de pensar a imagem no seu aspecto indicial de ser. A metodologia da investigação desenrola-se por meio de uma relação profunda entre teoria e prática que orienta os processos experimentais, didáticos e conceituais. Na parte experimental, primeiramente, produziu-se uma experiência artística que privilegiasse a imagem impressa, explorando o seu caráter indicial. Na parte prática explorou-se as questões da obra que demonstra, na sua elaboração, a possibilidade de se realizar experiências dessa

ordem nos meios escolares, e isso se comprova com as produções tanto da parte artística como a desenvolvida na didática da sala de aula.

Existe uma forte relação entre a imagem indicial e a fotografia. Devido a esta afinidade entre estes dois campos, para a análise dos aspectos conceituais importantes sobre a imagem de tipo indicial foram buscadas referências sobre o conceito de índice na reflexão sobre a fotografia em autores como Rosalind Krauss (1996; 2002), Vilén Flusser (2002), Philippe Dubois (2004; 2001), Henri Focillon (1983) e Roland Barthes (1984; 2004) e sobre o paradigma indiciário em Carlo Ginzburg (1989; 2001). Estes autores foram tratados para articular a Gravura com distintas linguagens artísticas e meios contemporâneos o que ajudará a expandir os limites da sua expressão criativa.

1.3 Problema, questão de pesquisa e hipótese

Existe um conjunto de elementos, presente nas experiências plásticas e na investigação artística em nível internacional, do tipo indicial, que ainda não foi assimilado pelas instituições acadêmicas com relação ao ensino da gravura. Esse modelo está pautado em um passado em que a disciplina da Gravura dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais era meramente uma prática técnica, acompanhada de uma reflexão histórica. No entanto, práticas em torno da questão do índice, surgidas em vários campos da arte contemporânea (desde a fotografia até a instalação e à gravura), põe em questão a validade desse modelo acadêmico, exclusivamente prático, alheio à reflexão conceitual, e clama por um novo paradigma teórico-prático na formulação universitária brasileira das artes da gravura.

O modo técnico de pensar e agir que permeia a gravura demonstra uma falta de mobilidade, imediatismo e espontaneidade que possui essa linguagem artística. Percebeu-se, com a investigação, que o engessamento prejudica a criação da gravura, que historicamente está enraizada nos conceitos elaborados por meios arcaicos, tradicionais, pré-industriais e industriais da gravura e da impressão. Considerando que, na prática, a gravura é a marca de um material sobre outro, passa-se a refletir sobre um modo de investigar a gênese dessa marca em seu campo expandido, buscando valorizar a espontaneidade e os acasos do processo como um aspecto indicial.

Entretanto, não há uma teoria formulada sobre esses pressupostos de investigação que trate da linguagem da gravura a partir dessa questão. O que há são experimentações empíricas efetuadas pelos artistas em seus ateliês e que servem de viés norteador de demonstrações das possibilidades de ampliação deste discurso.

Questões de pesquisa e hipótese da tese

Nesse sentido, a questão fundamental desta tese é identificar quais são os elementos presentes na experiência plástica e na investigação artística internacional de tipo indicial (fotográfico e não fotográfico), que não foram ainda integrados nos planos dos estudos universitários do ensino da disciplina de Gravura no Brasil. Além disso, ver como esses elementos podem contribuir com a construção de um novo modelo de ensino da Gravura, o qual reflete a contemporaneidade das experiências plásticas ligadas ao indicial. A partir dessa questão fundamental, algumas sub-perguntas de pesquisa são formuladas em relação com:

- 1) Aspectos teórico-conceituais da gravura expandida: Quais são os elementos essenciais (tanto conceituais como experimentais) que estão presentes nas práticas artísticas contemporâneas (de tipo indicial) que podem ser ajudar a ampliar o seu ensino da Gravura no Brasil se são incorporados à didática e às grades curriculares desta disciplina?
- 2) Aspectos artísticos pessoais: Como posso explorar mais profundamente os elementos essenciais da arte indicial através da minha expressão plástica e na invenção artística de tipo indiciática para posteriormente incorporá-los à minha docência e sugerir a sua inclusão nos planos de estudo universitário do ensino da disciplina de Gravura no Brasil dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais?
- 3) Aspectos didáticos: Qual seria o perfil de um futuro modelo de ensino da Gravura no Brasil, nos curso de Licenciatura em Artes Visuais?

Essas questões de pesquisa me conduzem a propor a **hipótese** de que a inclusão da experimentação plástica e da análise conceitual dos elementos essenciais e aspectos ontológicos da imagem indicial integradas no processo educativo e didático pode contribuir a que os estudantes conheçam um modo de construir o conhecimento que é

próprio da arte, distinto do semiótico, e que este conhecimento pode resultar numa expansão das dimensões da gravura contemporânea no Brasil.

1.4 Objetivos

O objetivo central-geral desta tese é identificar os elementos presentes na experiência plástica contemporânea da gravura, a nível nacional e internacional e também na minha prática experimental artística, que ainda não foram suficientemente introduzidos nos planos de estudo dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais na disciplina de Gravura no âmbito universitário no Brasil, além de propor um possível modelo alternativo para o ensino da Gravura.

A partir desse objetivo geral, a tese tem três tipos de sub-objetivos específicos diretamente relacionados com as questões de pesquisa mencionadas anteriormente: (1) Teórico-conceituais; (2) artísticos pessoais e (3) didáticos. A cada um destes tipos está dedicado um tomo da tese:

- (1) Objetivos Teórico-conceituais (Tomo I);
- (2) Objetivos Artísticos (Tomo II);
- (3) Objetivos Didáticos (Tomo III).

Esses objetivos devem ser alcançados por meio de metodologias específicas.

Objetivo Geral

Expandir os aspectos específicos a partir de aspectos pontuais e ampliar para uma reflexão em um processo criativo expandido. Essa forma expandida de pensar a gravura deverá alimentar o processo criativo próprio, bem como possibilidade de iluminar as aulas de Gravura dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais da universidade, para que se passe a refletir sobre a gravura como uma linguagem capaz de dialogar com as demais linguagens da arte.

Objetivos Específicos

a) Objetivos teórico-conceituais

Estes objetivos estão relacionados com a primeira pergunta de pesquisa: Quais são os elementos essenciais (tanto conceituais como experimentais) que estão presentes nas práticas artísticas contemporâneas (de tipo indicial) que podem ser ajudar a ampliar o seu ensino da Gravura no Brasil se são incorporados à didática e às grades curriculares desta disciplina nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais? Os objetivos teórico-conceituais são quatro:

- a1- Identificar e analisar os elementos essenciais ontológicos da gravura;
- a2- Identificar os elementos essenciais presentes nas práticas contemporâneas da Gravura e que não estão integradas suficientemente ao seu ensino no Brasil;
- a3- Analisar o desenvolvimento da gravura na historia;
- a4- Construir um quadro síntese dos elementos essenciais tanto conceptuais como a partir da prática de artistas.

b) Objetivos artísticos

Estes objetivos estão relacionados com a segunda pergunta da pesquisa: Como posso explorar mais profundamente os elementos essenciais da arte indicial através da minha expressão plástica e na invenção artística de tipo indicial para posteriormente incorporá-los à minha docência e sugerir a sua inclusão nos planos de estudo universitário do ensino da disciplina de Gravura no Brasil nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais? Os objetivos artísticos são três:

- b1- Recolher marcas de diferentes lugares por meio de variadas técnicas;
- b2- Experimentar plasticamente com os elementos essenciais da imagem indicial e com diversas formas de gerar metáforas da memória e arquivo do vivido;
- b3- Realizar uma serie de exposições da obra artística pessoal.

c) Objetivos didáticos

Estes objetivos estão relacionados com a terceira pergunta da pesquisa: Qual seria o perfil de um futuro modelo de ensino da Gravura no Brasil nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais? Os objetivos didáticos são quatro:

- c1- Desenvolver alguns exercícios desde a perspectiva da gravura ampliada;
- c2 Aplicar o modelo baseado nos elementos essenciais a grupos de estudantes;
- c3- Analisar os resultados obtidos;
- c4- Sugerir uma possível ementa curricular a partir dos resultados obtidos. Sugerir alguns elementos para um futuro um modelo para o ensino da Gravura universitária no Brasil, incluindo aqueles essenciais identificados nas práticas contemporâneas.

1.5 Metodologia

Para alcançar os objetivos propostos nesta tese, é necessário usar metodologias específicas. Para isto a metodologia foi dividida em 3 aspectos: (1) metodologia geral, dedicada a construir o corpo teórico-conceitual da tese; (2) metodologia prático-experimental pessoal, que se refere à metodologia da construção da obra artística que se apresenta no Tomo II e (3) metodologia da investigação didática, que se apresenta no Tomo III e inclui os caminhos metodológicos da prática artística em sala de aula.

1.5.1 Marco conceitual geral

O marco metodológico geral para o desenvolvimento do objetivo específico teórico-conceitual se baseia nos marcos conceituais da teoria fotográfica (Krauss [1996; 2002], Roland Barthes [1984; 2004], Philippe Dubois [2004; 2001]), do paradigma indiciário (Carlo Ginzburg), da fenomenologia e da fenomenologia-hermenêutica (Maurice Merleau-Ponty [2004, 2011]; Paul Ricoeur, 1976) e da semiótica (Charles Peirce, 2003).

Teorias da fotografia

Para facilitar a compreensão das atitudes e comportamentos que se refletem nas práticas, atitudes e procedimentos da disciplina da Gravura nos dias atuais busquei referências na história e nas teorias fotográficas. Entendendo que a Gravura tem como método a impressão de um material sobre o outro, tomei esta ação como um ato de

índice nos mesmos moldes dos conceitos teorizados por Rosalind Krauss (1996; 2002) para com a fotografia analógica. Esse viés indicial foi utilizado para analisar a obra artística através da aplicação das teorias da fotografia à gravura.

Esta investigação gira ao redor do termo “marca”, relativa à fotografia analógica, que tem como pressuposto a relação entre um índice e o seu referente (Krauss, 2006). Nessa referência, a fotografia é um índice, porque ao tirar a fotografia, ela é gravada em um filme que, por sua vez, é revelado em um papel fotográfico. A imagem desse filme é depositada sobre o papel e fixada com materiais químicos.

A partir desses pressupostos, foram selecionadas algumas obras de artistas considerados paradigmáticos pela forma em que trabalham com a condição indiciática, com a marca, deste o ponto de vista da gravura expandida. Na obra desses artistas, percebeu-se e analisou-se que a marca, ao ser encontrada ou feita, suscita conceitos que a enredam em uma teia de significações que podem ser oriundas das metáforas (registradas e arquivadas) da memória de cada artista.

Paradigma indiciário

O paradigma indiciário, desenvolvido teoricamente por Giovanni Morelli no final do século XIX, argumenta sobre a necessidade de se examinar detalhes técnicos e estéticos que, às vezes, podem parecer menos importantes. Esse método compara-se ao de um detetive que busca, nas minúcias, descobrir pistas ou sinais sobre o ocorrido, e procura ampliar a relevância da individualidade, do singular, sacrificando a generalização. Preenche os requisitos de rigor científico a partir de que “O pretendido rigor das ciências exatas talvez seja inatingível e inclusive indesejável para as formas de conhecimento mais ligadas a nossa experiência cotidiana ou, para sermos mais precisos, a todo contexto em que o caráter único e insubstituível dos dados seja decisivo para aqueles que neles estejam implicados” (Ginzburg, 1995:110). É uma forma de saber baseado no que não está escrito nos livros, e sim “no viva a voz”, nos gestos, nos golpes de vista, fundamentam-se em sutilezas que são formalizadas e traduzidas verbalmente. É um método que se baseia na experiência humana e no rigor elástico.

Ginzburg propõe que o “rigor elástico” é particular ao paradigma indiciário, cujas regras não se prestam facilmente a serem articuladas formalmente. Trata-se de formas de saber que não se valem de regras previamente existentes. É um tipo de conhecimento baseado nos sentidos, como olfato, visão (golpe de vista) e intuição. Ginzburg define a intuição como “a recapitulação instantânea do processo racional”, referindo-se à noção antiga árabe de “firāsa”, significando, entre outras coisas, “a capacidade de dar o salto do conhecido ao desconhecido por inferência (em base a indícios, pistas)” (Ginzburg, 1995:112). Intuição é um tipo de saber inconsciente.

Essa forma de entender o indicial pode contribuir para a construção das primeiras fases de um novo modelo teórico-prático para o ensino da gravura porque até agora a análise do indicial está predominantemente influenciada pela semiótica. Ao contrastar-se com a teoria semiótica, o paradigma indiciário abre uma nova via para a consideração da Gravura como instrumento de conhecimento, que se norteia através de hipóteses de origem adivinhatória baseadas em detalhes triviais considerados insignificantes, mas que resultam indícios reveladores de uma realidade descoberta. A análise das obras a partir do paradigma indiciário permitiu uma observação sistematizada dos fenômenos que nelas emergem.

Fenomenologia-hermenêutica

Durante o processo de pesquisa surgiu a necessidade de desenvolver uma relação profunda entre teoria e prática (produção experimental plástica pessoal e o ensino prático da gravura). Na parte experimental, isso se traduziu, primeiramente, na produção de experiências artísticas que privilegiassem a imagem impressa, explorando o seu caráter indicial tanto a nível pessoal como no ensino da gravura como proposta didática levada para o âmbito da sala de aula, onde os trabalhos podiam ser experimentados e ampliados e que estas experiências alimentassem a reflexão teórico-conceitual, e vice-versa. Paul Ricoeur (1976) foi uma das referências mais importantes nesta vertente da análise.

Caracterizando-se como uma tese em poética das artes, o objeto de pesquisa não pode ser definido *a priori*, ele está em *vir-a-ser*, e a parte conceitual forma simultaneamente à elaboração prática. Com efeito, o objeto vai sendo conhecido e

descoberto à medida que o estudo resultante é um objeto descrito minuciosamente em atos e fatos definidos quando “avança na construção das hipóteses que vão surgindo e constantemente revisitadas e reavaliadas” (Brites, 2002:40). A obra artística foi o agente motor para a construção da tese e teve tanta importância quanto à parte escrita, na qual ela é rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável.

O corpo teórico foi sendo estabelecido pela análise da obra artística e a partir das possíveis interpretações que esta suscitava, e que guiaram o levantamento bibliográfico, com a intenção de propor a relação de compreensão conceitual e o amadurecimento da parte poética da obra.

Segundo Peirce, “o estudo do fenômeno ou a fenomenologia seria a descrição e a análise das experiências que estão em aberto para todo o homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano” (apud Santaella 1990:32). Por outro lado, a fenomenologia tem o mérito de superar a análise a que se limitam os textos, buscando atingir o leitor real, o sujeito histórico e cultural que produziu sentido ao ir se apropriando de textos, ao mesmo tempo em que os ia interpretando e compreendendo. Segundo Ricoeur, “existe um conflito aparente entre a explicação e a compreensão” (Ricoeur, 1976:11).

Para Ricoeur, “O poder da memória também depende da clareza com a qual o estímulo se reflete na alma” (Ricoeur, 1977:30). Memória, entendida como a reativação de um vestígio plantado por experiência anterior, em um rico campo de significações feitas por alguém a partir de experiências vividas ou imaginadas, articuladas; uma linha de contiguidade que pode estar interrompida em alguns pontos da ação ou dos procedimentos. A intenção é explicitar o visto em uma referência da reconstrução de possibilidades para demonstrar um cenário de conhecimentos mais nítido. Este autor visa superar a dicotomia entre interpretação e texto afirmando que compreender um texto é,

“[...] encadear um novo discurso no discurso do texto. Isso supõe que o texto seja aberto. Ler é apropriar-se do sentido do texto. Dum lado não há reflexão sem meditação sobre os signos; doutro lado, não há explicação sem a compreensão do mundo e de si mesmo.” (1977:33)

A metáfora leva consigo o aspecto artificial da mente interpretar a recordação, o acontecimento e o ato futuro como um ponto de apoio essencial para a interpretação,

mas, por outro lado, sabe-se de outras vertentes que levam a memória a estudos de coisas que não são recordadas e estão detidas no inconsciente. Segundo a Poética de Aristóteles, diz Ricoeur, “a metáfora é a transferência do nome usual de uma coisa à outra, em virtude de sua semelhança” (Ricoeur, 2006:24)

“Falar a partir das metáforas se impõe como uma estratégia de se afastar, garantindo, assim, a profundidade da análise, que muitas vezes acaba sendo comprometida devido à subjetividade do investigador.” (Ricoeur, 2006:23)

Discernir o oculto do aparente e fazer manifestar os sentidos da ausência de sentido, pois o signo é, antes de tudo, a ausência de algo que está em lugar de alguma coisa, é, enfim, uma representação. É a versão da utilização da metáfora como função de maturidade cognitiva.

Todavia, o pano de fundo tem como teia a teoria de Paul Ricoeur, que discute a fenomenologia da hermenêutica nas reflexões sobre discursos e a narração, e uma interrogação sobre a ideologia da ação humana na questão da experiência vivida e relatada. São as leis da história de luta racional e emocional, verdade ou ausência de verdade, que não preserva réplica e, no entanto, dá a impressão latente da experiência. A metáfora é vista como a transferência do nome usual de uma coisa à outra, em virtude de sua semelhança.

Essas criações artificiais são utilizadas como uma defesa à transitoriedade da memória, que não só absorve, alivia, mas, ocasionalmente, substitui a memória natural, e encara a recordação e o que se esqueceu. A criação deve incorporar-se a uma filosofia reflexiva, que leve à compreensão de um sujeito das operações cognitivas, volitivas e estimativas.

O mundo linguístico pode ser considerado como um movimento de estar afastado a partir do modo como são transformados os signos em coisas; significa já, por si, um argumento e um sentido que surgem para serem interpretados ao mesmo tempo em que o próprio sujeito está imbricado.

Aliada à fenomenologia, a teoria hermenêutica pode ser uma guia metodológica, uma guia de orientação de leitura e interpretação de textos. Por ser um método que busca a compreensão de uma obra, teórica ou poética, nos pareceu relevante também para a leitura de obras artísticas de gravura. Na abordagem através do método hermenêutico, foi fundamental considerar a influência do imaginário social nas ações

sociais, dado que alguns aspectos dos discursos e ações se impregnam das expressões do imaginário, da ideologia e da utopia.

Em relação às obras de gravura, a nossa apropriação tratou de captar o projeto de mundo, a proposição de um modo de ser no mundo, que o texto (obra artística) desvela pois, para Ricoeur, “as imagens descritivas capacitam a imaginação a aprender as relações entre processos hipotéticos” (Ricoeur 2000:16). Neste sentido a gravura, como meio apto para captar, imprimir e multiplicar imagens de forma plural, oferece uma oportunidade essencial para a reflexão sobre os significados do processo artístico em si mesmo.

Semiótica

A semiótica serviu para interpretar os signos e seus códigos no seu próprio contexto histórico-sócio-cultural, produzindo sentido no universo da cultura de signos.

A semiótica foi usada para interpretar as relações codificadas que se constroem através da prática artística. Em muitos sentidos, é um método formalista que une a expressão de significados, ou de conteúdo, à análise dos elementos da composição formal e permitem ler diferentes níveis de significados por trás do signo, assim como de resolver as relações entre ambos no interior do texto.

A construção da obra não teve como intenção copiar a realidade no sentido estrito da palavra, como uma *mimese*, e sim, o de organizar o pensamento a partir da observação do próprio mundo, tornando-o simbólico. Traços da realidade são utilizados no intuito de buscar uma experiência que contribua para a criação de um descobrimento como referência para uma construção simbólica.

Cada sociedade interpreta e dá significados às marcas através do filtro cultural que forma o seu imaginário social. Procedimentos concretos, artísticos, visíveis, tecnológicos e, em si mesmos, simbólicos, são usados para exteriorizar estas imagens e satisfazer a necessidade social de registrá-las e arquivá-las. Uma vez exteriorizadas, estas imagens assumem uma dupla função: rememoração do passado e permanência para o futuro, um futuro que é chamado a participar da ação. As metáforas da memória traduzem os artificios utilizados para registrar e imprimir o ato artístico como forma de

garantir a permanência do elemento em um modo de lidar com a recordação e com o esquecimento.

Em síntese, em geral a análise da relação íntima entre teoria e prática teve a intenção de abrir a possibilidade de pensar sobre o fazer da gravura, especialmente para entender o que sucede quando esta se hibridiza e conhecer o impacto desta mestiçagem sobre os seus aspectos ontológicos básicos e que podem ser sintetizados como um processo em que se deixa uma marca sobre o suporte, que pode ser múltiplo.

Neste processo da tese o discurso teórico está particularmente focado à entender a relação entre os procedimentos da reprodução técnica e a linguagem artística. Por isso, a história da gravura é colocada ao lado da referência à linguagem da fotografia, pois esta última ajuda a explicar os conceitos essenciais da imagem indiciática. Estes conceitos teóricos permitem ler níveis reais e hipotéticos de significado, tanto por cima como por debaixo do signo, assim como resolver as relações entre ambos.

1.5.2 Metodologia artística

Os resultados da obra plástica pessoal realizada podem ser encontrados no Tomo II da tese, no qual apresento o livro de marcas resultante do processo.

A metodologia usada para a realização da parte artística pessoal desenvolveu-se através da criação de um personagem anónimo, um *alterego científico-artístico* da artista⁶. Este alterego artístico-científico cria uma série de obras artísticas indiciais através do processo científico dedutivo de observação de marcas deixadas no entorno. A partir delas, o personagem construiu hipóteses que vão sendo desvendadas dedutivamente com a conseguinte produção de significados que tende a chegar a uma

⁶A criação de alteregos artísticos é uma prática relevante na arte. Existem exemplos na história da arte e especialmente na música e na literatura como, por exemplo, Rose Sélavy -o alterego feminino de Marcel Duchamp (1921)-, ou Claude Cahun -alterego de Lucy Schwob (1919)-, ou os múltiplos egos poéticos de Fernando Pessoa (Alvaro de Campos e Ricardo Reis, entre outros). No caso desta tese o alterego que desenvolvi é anónimo para que a maior relevância seja dada a sua formação, baseada na mirada científica. É um alterego que dialoga com o meu lado de artista desde uma perspectiva científica.

interpretação da realidade. Este processo criativo me possibilitou criar obras artísticas a partir do filtro científico do paradigma indiciário. Segundo Ricoeur,

“[...] devemos reconsiderar nosso conceito convencional de verdade, ou seja, que deixemos de limitá-la a coerência lógica e a verificação empírica, para que possamos levar em conta a pretensão de verdade vinculada à ação transfiguradora da ficção”. (Ricoeur, 2006:27)

O alterego criador construiu o discurso do texto e da obra, como um mentor que interfere na tese, ajudando-me a distanciar-me do trabalho artístico e poder assim refletir sobre o mesmo.

Essa ideia de pensar a partir de um personagem cujo ponto de vista é científico surgiu num curso que realizei no Brasil, em 2004, depois de cursar os créditos de doutorado durante seis meses na Espanha. A proposta do curso era imaginar um personagem que trabalharia com os procedimentos artísticos de um ateliê. O personagem deveria planejar, executar, montar e elaborar o fazer artístico e apresentá-lo. Foi uma experiência muito enriquecedora porque desde então este personagem me acompanha e continua a ser o mentor de minha obra.

A prática ligada a essa parte da criação foi oportuna, pois a estratégia de assumir o rol do personagem organizou o meu fazer artístico. O afastamento da obra que o personagem proporciona auxiliou-me na reflexão sobre os aspectos de relação de fora para dentro. Como Ricoeur aponta, entre viver e relatar existe um espaço, por ínfimo que seja. “A vida é vivida, a história é relatada” (Ricoeur, 1976:106). Assim, dito de outra forma, a obra criada incluiu a criação do personagem para, através do mesmo, comunicar algo a partir da plasticidade ou dos signos que ele inventa. Neste caso no espaço entre o viver e o relatar aparece uma capa mais, um mentor-criador, que me permite tomar distancia da minha própria criação artística durante a tese.

No mesmo sentido, permanecer por um tempo longe da prática e somente envolvida com a teoria resulta num crescimento intelectual que ajuda a olhar para a produção desde outras perspectivas e referências, o que pode levar a potenciar a poética. Os cursos de doutorado da Universidade do País Basco me possibilitaram entrar em contato com questões de pesquisa atuais sobre a produção artística contemporânea desde a perspectiva europeia.

Assim, a metodologia ligada a minha prática experimental plástica se baseia numa atitude de investigação, através da qual tomei o cuidado de privilegiar tanto a

teoria como a prática, de forma complementar entre o fazer e a reflexão. Como afirma Viadel,

“Temos que admitir, portanto, que existe uma atitude investigadora no campo da arte que se trata de centrar mais do que definir, porque está tão vinculada com opções pessoais, como a busca da própria identidade do artista, que não sempre podemos objetivar quais são os instrumentos necessários para a investigação. Para Gauguin, foi necessário ir ao Taiti, para Picasso à Paris.” (Viadel, 1998:62)

Quiçá, com muita pretensão, ‘à Espanha’ para mim, pois foi a partir desta estada em Bilbao que percebi e reconheci a utilização da palavra “huella” que teve uma significação muito intensa na percepção do meu objeto de estudo e investigação na tese.

No entanto, uma investigação-criação poética busca, primeiramente, o desenvolvimento das competências e habilidades da percepção, sensibilização, do privado, do observar o que se projeta e o que é projetado, constituída por experiências acrescentadas de significados, considerando o comportamento dos indivíduos em relação ao artístico. Ela compreende a busca aliada ao compromisso e interesses quanto ao objetivo investigado, à consideração dos processos tendo os resultados como consequência desses caminhos.

“Digamos provisoriamente que a função da transfiguração do real de reconhecer a ficção poética implica que deixemos de identificar realidade e realidade empírica ou o que ver a ser o mesmo, que deixemos de identificar experiência e experiência empírica.” (Ricoeur, 2006:27)

Em relação à construção do texto e das obras realizadas pelo alterego (artista-cientista), a decodificação hermenêutica foi o eixo norteador da interpretação do universo dos signos. Como diz Ricoeur, em relação com o “mundo do texto”:

“Seu sentido é o objeto real que visa; este sentido é puramente imanente ao discurso. Sua referência é seu valor de verdade, sua pretensão de atingir a realidade. Por esse caráter, o discurso se opõe à língua, as palavras remetendo a outras palavras na ronda infundável do dicionário. Somente o discurso visa as coisas, aplica-se à realidade, exprime o mundo.” (Ricoeur, 1977:55)

O texto da obra artística foi construído a partir de um evento que pode ser verdadeiro ou falso e que, por sua vez, fala de alguma coisa que foi feita por alguém ou alguma coisa vivida no âmbito privado e torna-se pública. Não se trata de uma

descrição, pode-se dizer que apenas se aceita o trabalho transformativo e que o texto produzido pode ter um impacto social, mas não deixa de ser uma obra da imaginação. A proposição do evento torna-se um pretexto para desencadear o sentido que deixa explícito como a real intenção da experiência humana.

A obra é, também, o próprio texto que se apresenta em um discurso que tem suas características próprias e o eleva à experiência humana de comunicar-se pela distância na que se coloca o autor. É um texto construído, não a partir do texto mesmo, mas da dialética da fala com a escrita que se inscreve com o distanciamento das ações que são promovidas. Percebe-se que a fala vai estruturando um discurso com objetivação de linguagem que projeta mundos e leva à mediação da compreensão de si. Forma-se uma tríade discurso-obra-escrita, que prepara para um deslocamento do texto para um mundo que o discurso abre.

A obra artística exibiu marcas que se referem a situações e coisas conhecidas e reconhecidas dentro de um meio, acercando, assim, a identificação que se dá por meio dos signos, rememorando a origem de um pensamento e reforçando a intencionalidade de um feito. Uma investigação sobre os aportes do arquivo abre as discussões sobre a intencionalidade humana de eternizar as imagens, e sobre os pressupostos da fotografia até algum tempo.

O trabalho foi interpretado a partir da atribuição de significados construídos através de uma investigação científica. As metáforas da memória expressaram as atividades e preocupações do autor alterego, e funcionaram, elas mesmas, como uma forma de memória, como reflexo de uma cultura, ou um ambiente, rememorando e suscitando novas idéias.

1.5.3 Metodologia didática

De forma paralela à prática artística pessoal foram desenvolvidas experiências docentes, com práticas em sala de aula com alunos/as da disciplina de Gravura do curso de licenciatura em Artes Visuais da Unoesc – Universidade do Oeste de Santa Catarina. Essa disciplina possui um total de quatro créditos, sendo 60 horas semestrais, distribuídas nas aulas práticas em ateliê. Um total de 22 estudantes tomou parte nas experiências docentes levadas a cabo nesta universidade.

Estas práticas docentes nos ateliês e na sala de aula se enriqueceram com o viés investigativo da tese, pois se integraram em um processo que permitia ampliar os limites da gravura e questionar a forma em que se ensina.

Os objetivos específicos gerais e específicos da experiência docente para a tese foram adotados como programa do curso e foram:

-Aspectos perceptivos ligados aos estudantes: Aumentar a capacidade perceptiva dos estudantes para identificar, no cotidiano, diversos materiais apropriados para o desenvolvimento de uma pesquisa de exploração de texturas (carimbo e impressão);

-Aspectos conceituais: Facilitar a aquisição de conhecimentos sobre a linguagem da gravura e suas especificidades;

-Aspectos técnicos: Favorecer a experiência com diferentes matrizes e suportes, buscando construir uma produção plástica significativa baseada na composição do registro e da marca; favorecer o conhecimento da técnica da impressão com materiais alternativos baseados nas especificidades da gravura – gravação-entintagem-impressão;

-Aspectos didáticos: Buscar alternativas para a construção de uma proposta aplicável ao ensino da arte na escola de educação básica;

- Aspectos docentes: Revisar o Componente Curricular da Gravura a partir de um estudo de caso. Este estudo de caso foi o curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Oeste de Santa Catarina – UNOESC. Produzir alterações no Componente Curricular da Gravura da Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Oeste de Santa Catarina – UNOESC-, para servir de exemplo para outros cursos.

Expandir a disciplina de Gravura nos meios escolares e acadêmicos demandou articulações com as várias linguagens artísticas, com o objetivo de buscar uma metodologia que ampliasse a criação artística para além da resolução técnica. Buscou-se articular as análises das práticas com os conceitos construídos na tese nas proposições poéticas tanto quanto na da investigação artística, procurando obter um processo criativo-reflexivo baseado na lógica do índice e no paradigma indiciário.

No contexto acadêmico, como estudo de caso, analisaram-se as ementas do componente curricular Gravura, do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Oeste de Santa Catarina - UNOESC -, e produziram-se alterações para que essas proposições pudessem ser atingidas (anexo). Percebeu-se, nas ementas um e

dois, que as gravuras contemplam a diversidade da aplicação da linguagem da gravura tanto a partir da parte histórica como da artística ligada às demais linguagens contemporâneas.

A principal categoria analítica, utilizada na parte didática da investigação, teve como propósito discutir a linguagem da gravura articulada com os conceitos das linguagens poéticas da contemporaneidade que se utilizam de diversos procedimentos artísticos, aproximando, assim, a gravura desenvolvida nos meios acadêmicos à gravura produzida nos ateliês dos artistas do país e, de modo indireto, do mundo.

O propósito da experiência docente de produção artística em aula foi ajudar aos estudantes a criar a partir de experiências próprias, vividas ou imaginadas, múltiplas em quanto aos procedimentos técnicos e apoiadas pela reflexão conceitual sobre o significado das ações.

Para aprofundar a compreensão dos estudantes sobre a relação entre os conceitos da fotografia e da gravura, foram usadas referências de autores tais como Rosalind Krauss (1996; 2002), Vilén Flusser (2002), Philippe Dubois (2001) e Roland Barthes (1984; 2004). A percepção da relação fotografia-gravura foi construída e ampliada especialmente através da análise de textos de Krauss nos que se explica o processo indicial da fotografia analógica, que implica o depósito de materiais sobre o suporte, no caso sobre um papel fotográfico. Para a interpretação das obras se usou o foco de Giovanni Morelli (Carlos Ginzburg, 1989; 2001) que propõe a valorização dos detalhes ou dos fatos pouco percebidos que podem suscitar novas idéias, conceitos e hipóteses. Para aspectos de interpretação de imagens como representação ou apresentação se buscou o apoio de autores como Jacques Aumont (1995) e John Tagg (2005).

Na questão da gravura, fez-se um recorrido histórico, demarcando suas tipologias, seus processos e suas características, bem como as principais especificidades que advêm de uma trajetória baseada firmemente na tradição, da qual se apropriou de uma parte, que é a relação de índice, percebido também na gravura, e se construiu um paralelo com a teoria da fotografia. Essa ínfima parte que se construiu a relação foi o pretexto da construção da reflexão teórica e prática desta investigação, que pode sugerir alternativas de se produzir gravura sobre o viés da gravura expandida.

O referencial teórico ainda foi alimentado com autores que contribuíram para o clareamento das idéias formuladas no decorrer da produção deste estudo. Inicialmente,

Rudolf Arnheim (1980; 2001), um autor na efervescência do Pós-Modernismo, que foi sendo recuperado pelos cognitivistas, usou-se na defesa da gramática visual que para o autor não depende só da forma, mas deriva de um contexto da percepção. Arnheim leva em conta a cognição como um processo em que o organismo se torna consciente de seu ambiente e de seu meio, não só pelo meio fenomênico, mas como a reflexão da constatação cultural da imagem. As regras, para Arnheim, são da gramática visual subjacente a todas as operações envolvidas na cognição, como recepção, estocagem e processamento de informações, percepção visual, memória, pensamento, aprendizagem, entre outros. Para continuar nessa linha de investigação, usou-se Donis A. Dondis (1997), que contribuiu para o entendimento dos elementos visuais que compõem o mundo visual da obra produzida. O autor é estudado para compor as análises das criações e composições imaginárias das obras artísticas como um ponto para se chegar à interpretação. Como recurso exemplificador desse tema, foi observada a obra de Joan Fontcuberta (1998), que construiu um mundo imaginário de seres que se envolvem com o fictício e o real com formas, e as recria em seres que se confundem com o real. Essa reprodução de mundos fictícios usada por Fontcuberta aproxima-se da leitura e da decodificação de signos que foram exploradas pela semiótica. No caminho da semiótica, foi buscada, em Charles Peirce (2003), a compreensão da produção de signos e de suas relações com a representação de um objeto ou forma para alguém. A obra registrada e guardada teve como suporte teórico as referências de Douwe Draaisma (2005), que aborda as várias formas de se guardar a informação de cada época na memória, e o que isso pode contribuir para que melhor compreendamos o mundo. O período do passado com pretensão de futuro é abordado na obra de Jacques Derrida (2001; 2008), que na intenção do arquivo instala-se à espera de um futuro. Arthur Danto (2002) e Henry Focillon (1983) contribuem com a reflexão sobre a materialidade da obra artística como suporte para a criação.

No campo da didática, pode-se afirmar que não há um caminho exato a percorrer. O trabalho foi levado como um processo em formação, respeitando as suas idas e voltas, com uma dimensão teórica embutida em si mesma, levando em conta o desvelamento dos conceitos que constroem a obra plástica. O método didático teórico-prático busca ser uma filosofia da criação, considerando-se as condutas da instauração da obra.

A obra demonstra, na sua elaboração, a possibilidade de se realizar experiências dessa ordem nos meios escolares, e isso se comprova com as produções tanto da parte artística como a desenvolvida na didática da sala de aula. As proposições apresentadas no catálogo anexo demonstram os exercícios elaborados e produzidos a partir do estudo da marca como objeto de interesse. Essa marca acompanhou todo o desenrolar do fazer artístico, chegando ao reflexivo como meio reprodutor de significados.

Partindo da ideia de que a obra é parcialmente um processo de pensamento intelectual, antes da sua exteriorização (Arnheim, 1980; 2001), foi-se apontando tudo o que acontece como forma de detectar os pormenores subjacentes ao processo. Detectaram-se, assim, os conceitos que deveriam buscar os aportes teóricos de iluminar e traçar novos caminhos para a continuação da obra.

Em aula se deu importância à externalização das percepções, pois, segundo Ostrower, “o pensar somente poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, senão somente será um divagar sem compromisso ou rumo e sem finalidade” (Ostrower, 1987:32). Desde um ponto de vista fenomenológico, que se busca descrever e analisar as experiências que estão no entorno cotidiano, explicitar o pensado, através de uma reflexão que surgia aos poucos da prática, Lucia Santaella interpreta a Peirce sobre a análise das experiências, afirmando que estão disponíveis para qualquer pessoa, em qualquer lugar.

“Fenomenologia seria, segundo Peirce, a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo o homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano”. (Santaella, 1990: 32)

Agora passaremos ao Capítulo dedicado ao Estado da Questão no qual analisaremos os aspectos históricos da gravura no Brasil, a relação entre gravura e imagem fotográfica e se apresentarão dois casos paradigmáticos de gravura expandida através da análise da obra de dois artistas brasileiros, Regina Silveira e Carlos Vergara.

Capítulo II

Estado da questão, antecedentes, aspectos históricos da gravura no Brasil e casos de estudo de gravura expandida atual

2.1 Aspectos históricos da gravura

Para observar a realidade necessitamos canais e filtros para identificar, interpretar e compreender a configuração, a riqueza e contexto de seus elementos. Entre os elementos e formas que percebemos se encontram as naturais e as artificiais: um simples galho de árvore, ao projetar a sombra no chão, pode ser percebido como o prolongamento de uma construção visual (Munari, 2007) si estamos educados para isso.

A história da humanidade pode ser contada a partir das marcas que o ser humano deixa como registro: as mãos em negativo deixadas nas cavernas pré-históricas, as pegadas de dinossauros ou, ainda, a pegada humana impressa no solo lunar (ver figura 1).



Figura 1
Marca do homem na Lua

Por outro lado, quando nos damos conta de que fazemos parte de um mundo rodeado de manifestações visuais oriundas de uma cultura visual, marcas, sinais e

vestígios deixados pelos seres vivos, percebemos que, muitas vezes, somente conseguimos interpretar ou compreender estes vestígios quando se apresentam em um contexto que lhes dá sentido, ou lhes damos sentido a partir do contexto ao qual pertencem, sobre o qual criamos significados. É necessário “falar de um mesmo lugar”, desenvolver um modo consciente de perceber a realidade, para que as marcas observadas encontrem a referência e o significado que resultam da compreensão do contexto de modo sensível.

Estudar a origem e a história das marcas, e por extensão da gravura, nos dá embasamento e conhecimento para compreender melhor os porquês e as causas da situação que nos ocupa. As possibilidades de inovação de um sistema fechado na tradição da gravura nos leva a apreender como elas eram feitas na Europa desde o seu surgimento, no século XIV, seus distintos procedimentos e serventias, tais como as imagens impressas para ilustrar textos, ou as obras de arte produzidas em ateliês. Ainda, se formos mais adiante, perceberemos que a xilogravura já era utilizada na China no primeiro século D.C., e era contemporânea à invenção do papel.

Por outro lado, a história da gravura também se construiu por meio de experimentações com materiais e técnicas alternativas que produziram inovações para cada época, por exemplo, os tecidos que hoje usamos já eram usados pelos egípcios, os quais foram os primeiros a usá-los para imprimir.

Agravação em pedra e madeira é a atividade conhecida desde a antiguidade e em quase todas as culturas como um dos mais simples modos de expressão da impressão. Enquanto os chineses faziam uso da gravura desde o século II, e aprimoraram-se com os estudos de criação de papel, em 1380 os artesãos europeus talharam madeiras e as imprimiram sobre toalhas de altar. Em 1395 cartas de baralho foram impressas em xilogravura em Bolonha.

Os monotipos, ou gravuras não reproduzíveis são peças únicas, uma variação de gravuras das que nem sempre são feitas cópias. Podem ser feitos com vidros gravados, inscrições em cartões de metal e pedras preciosas, entre outros materiais, através de processos considerados como espontâneos e diretos, tais como a monotipia, a *frottage* e o estêncil.

A natureza da gravura está associada à da arte gráfica em especial por ser reproduzível: apresenta todas as qualidades da arte gráfica, e se torna popularizada e

menos exclusiva pela grande quantidade de cópias que permite produzir e difundir. A gravura também foi usada de modo documental ou comercial como bulas de remédios, rótulos de frascos, imagens para embalagens, jornais, livros e cartazes.

A gravura ainda oscila entre dois mundos, arte e técnica, sendo o segundo o polo mais forte. Apresenta-se às vezes envolta em uma redoma de vidro ou, como diz Moro (1998:17), de forma dinossáurica por desenvolver métodos e formas de vida que se encontram desatualizados. A gravura nos deixa claro que o que vem em primeiro lugar é a técnica, que determina a forma de atuar, e em segundo lugar, que a qualidade das obras é dependente da qualidade técnica com que é desenvolvida a gravura (Moro, 1998:28). Esta dependência se observa no carácter específico de cada gravura, nas suas possibilidades e limitações. Como método indireto, o seu resultado somente é visto através da cópia uma vez impressa.

Dada a natureza da gravura, o gravador tem uma relação de dependência com o seu processo e objeto de trabalho, por exemplo, um determinado tipo de matriz impõe regras e metodologias que deverão ser seguidas quando o processo é tradicional.

Como exemplos de produção desta arte na história, temos que nos ater a alguns detalhes sobre o diferencial do fazer artístico e nos reportar a uma época que valorizava o trabalho manual do artesão. Na Grécia clássica, valorizavam-se os ofícios dos artesãos tanto quanto o das artes maiores e os artesãos eram comparados a *Demiurgos*. Ao analisar a elaboração de uma jarra produzida há cinco mil anos por um artesão anônimo, percebe-se quanto o artesão, com um propósito bem definido de atender a certa finalidade prática, talvez o de guardar água ou óleo, vai moldando a terra à medida que vai projetando suas emoções e conhecimentos no processo. A produção desse jarro está impregnada da vida de quem a fez.

A materialidade da gravura foi adquirindo novas particularidades e carácter. A observação do processo facilita a compreensão da gravura, a receptividade aumenta especialmente quando se mostra a matriz que passa a ser vista de múltiplas maneiras.

A história da arte reflete os aspectos culturais, econômicos e sociais que tem influencias diretas sobre as artes de cada época. Por exemplo, apropriou-se da xilogravura pela Igreja Católica para a divulgação de ensinamentos e doutrinas através de imagens ilustrativas.

No entanto, o que se quer ressaltar aqui são dois aspectos. Por um lado, que a gravura, atendia ao seu tempo e respondia às necessidades que lhe cabiam, espelhando, de uma forma ou outra, uma construção e interpretação da realidade de cada época. Por outro lado, que a gravura se submete ao domínio das normas técnicas, bem definidas pela história da gravura, o que dificultou que se hibridizasse com as demais linguagens artísticas. Então, pergunta-se: quais seriam as diferenças entre o processo ancestral de produção e reprodução de formas e imagens de teor artesanal, por exemplo, a xilografia, e os processos predominantes no contexto da arte atual?

A gravura apareceu na Idade Média, inicialmente usada para a ilustração de livros. Naquela época, a gravura vivia no livro e para o livro. A imagem era dependente do texto; imagem e texto eram gravados nas mesmas tábuas e impressos sob pressão manual.

Quando as letras ganham individualidade gráfica com a descoberta dos tipos móveis, a gravura de ilustração ganha mais liberdade e surgem outras possibilidades para a imagem. No Renascimento, surgem novos tipos de gravura, tais como a calcogravura ou gravura em metal. Impressa em folha solta a gravura ganha um espaço próprio, abrindo-se assim o caminho para a consolidação de suas características específicas. No mesmo sentido, quando surge a estampa em cobre em 1420, e a água-forte⁷ aparece em 1515, a tiragem das cópias se ampliou devido à resistência do cobre.

A origem da gravura não é artística, sino que respondeu a uma necessidade social. Está ligada a outras funções sociais que hoje podiam ser consideradas hoje como ataduras. Não podemos esquecer a história, mas o que se reivindica aqui é uma postura mais espontânea, livre, ampla no ato do pensar e produzir gravura num processo similar ao das outras linguagens artísticas, que foram evoluindo com o advento das tecnologias e das hibridizações de linguagens. O que se aponta, e com moderação, é o excesso de cuidado ou o servilismo técnico que envolve a gravura, o que dificulta a criação espontânea em um processo que não consegue privilegiar o imediato, o espontâneo, acarretando uma falta de mobilidade devido às limitações dos procedimentos técnicos que são sistemáticos e rígidos.

⁷O processo denominado como 'água forte' é produzido através da corrosão do metal e o uso de materiais químicos, vernizes e gomas.

O artista não deve ficar como um refém do aspecto técnico, mas deve-se valer dele para ampliar e potencializar a sua obra. Novos conceitos estéticos instalam-se em benefício de uma realidade mais artística e produtora de significados que explore a realidade como fonte inspiradora na apropriação, no registro na busca de algo que venha a referendar a memória individual ou coletiva.

Percebe-se que todos esses métodos têm como objetivo o registro e a multiplicação deliberada de imagens e textos. A criação da gravura não pode ser levada somente pelo lado do aprimoramento técnico, como o da ação do fazer manual para a ação mecânica de uma máquina. Para Walter Benjamin com a fotografia se da a substituição da mão pelo olho nos processos de captação e reprodução de imagens:

"Com a fotografia, pela primeira vez a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução da imagem, que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva. Como o olho capta com mais rapidez do que a mão é capaz de desenhar, acelerou-se extraordinariamente o processo de reprodução de imagens, que passou a acompanhar a própria fala. O câmara grava no estúdio as imagens que serão filmadas na mesma velocidade em que o ator fala. Da mesma forma que o jornal ilustrado já se encontrava virtualmente presente na litografia, o mesmo se dava com o cinema falado em relação à fotografia " (Benjamin, 2012:11)

Por outro lado, não se trata de defender um abandono da técnica em favor dos processos manuais desde um ponto de vista nostálgico, porque estes modos manuais de fazer gravura (como os processos manuais de gravação de matrizes e impressão manual de formas e imagens) ainda estão presentes no campo das Artes Plásticas até hoje e são os que predominantemente se tornaram artísticos. Em paralelo, o campo da ilustração de revistas, jornais, folders e da imprensa foi dominado pelas tecnologias mecânicas de produção e seriação de imagens, bem como a fotografia, o cinema, o vídeo e a computação gráfica.

Devido à grande variedade de termos mecânicos e procedimentos que compõem o mundo da gravura, precisamos esclarecer o que é gravura para esta tese. Como diz Moro, uma gravura é uma imagem sobre um suporte e que pode ser reproduzida. Esta forma de definir a gravura descarta-se todo e qualquer outro meio que não seja reproduzível. A partir de uma imagem única, a matriz, o artista tira uma ou mais impressões e cada reprodução pode chegar a ser, em si, uma obra de arte que pode vir a

incorporar-se às coleções de museus, ateliês e casas de colecionadores que têm o gosto pela arte da gravura, como vem acontecendo. Elas têm, ainda hoje, o seu *status* de idoneidade, pois apresentam uma imagem que está diretamente ligada à matriz que dá origem a cópia.

Segundo Moro, “cada tipo de gravura tem os seus elementos plásticos específicos e idôneos para a expressão e representação de determinados conceitos e ideias estéticas” (Moro, 1988:29). A gravura apresenta uma variada especialização em termos de técnica e materiais tais como a calcografia ou a gravura em metal, como é mais conhecida, se desenvolve através de técnicas como água tinta, verniz mole, maneira negra, água forte e ponta seca que servem a diferentes propósitos.

A partir da composição estrutural de cada imagem, o artista busca a potencialidade da especificidade de cada técnica. A gravura em metal busca construir e revelar os matizes entre a luz e a sombra e poder gravar com precisão tanto os pretos de uma linha como a sobreposição entre esta e uma mancha, na sua espacialidade do cinza ao negro, como característica primordial de seu intento. O efeito de claro e escuro que se consegue na gravura em metal tem como valor estético a possibilidade de proporcionar a profundidade visual por meio da mancha. A mancha ainda pode proporcionar um aspecto aveludado ao plano da representação que constrói a metáfora do espaço e da profundidade interior, abrindo uma dimensão técnico-estética simbólica para a gravura.

A causa e efeito são frutos de uma singular relação normativa sobre a articulação entre a técnica, os conhecimentos gerais e a materialidade dos processos. “Por gravura original” entende-se, antes de tudo, “um trabalho de arte gráfica regida por conceitos estabelecidos internacionalmente”, segundo os quais “o próprio artista” deve “fazer as suas matrizes” (Moro, 1998:22).

A gravura produz originais múltiplos. A reprodução se dá por meio da impressão, que é a arte de multiplicar por pressão, o desenho talhado na matriz (xilogravura), em papel, pano, couro, etc., ou gravado no metal (calcografia), ou a litografia (pedra). No caso da xilogravura também se utiliza a colher de madeira fazendo pressão nas costas do papel ou se usa uma prensa de rolo ou prelo para fazer as cópias.

A xilogravura trabalha com as goivas ou formões que fazem incisão sobre a placa de madeira como o propósito de arrancar pedaços da madeira para fazer o relevo. Cada pedaço tirado se corresponde com a parte branca da impressão.

Nesse sentido, ainda que tanto a calcogravura como a xilogravura abra relevos, sulcos ou mesmo buracos na matriz, para formar um desenho, os processos usados em cada caso são diferentes: no caso da xilogravura a arte de gravar é executada com instrumentos cortantes; no caso da calcogravura, com um reagente químico.

A xilogravura teve sua origem ligada à ilustração de imagens bíblicas e ficou conhecida na Europa por volta de 1400. Serviu para ilustrar as passagens religiosas aos fiéis através de imagens. Ao analisarmos a palavra xilogravura, vemos que o seu significado literal é *xyloné*, uma palavra grega que significa madeira. Como diz Fernandez, a gravura “é ato ou efeito de gravar; trabalho de gravador; chapa gravada; estampa, ato de produzir imagens sobre uma superfície, por meio de incisões, visando reproduzir essas imagens sobre o papel ou outra base” (Fernandes, 1960: 570). Dasilva agrega que este corte pode ser feito sobre diversos tipos de material: "A gravura é o corte, a incisão, o sulco, o talhe, feito em material duro, metal, madeira pedra, vidro, osso, etc" (Dasilva,1976: 40).

Em definitivo, a xilogravura é a obtenção de uma imagem gerada através de cortes sobre a madeira permitindo a posterior estampagem sobre papel ou outro material. Os cortes se correspondem com as áreas brancas, porque o rolo com tinta não os atinge. A imagem que recebeu a tinta é formada pelo relevo de madeira, que sobra depois do corte. O que se grava, portanto, é o que ficará em branco.

Na prática artística temos observado que a xilogravura é uma sucessão de surpresas, porque as pequenas falhas, aquelas que os olhos não percebem, são desenhos formados pelos veios da madeira, cortes inesperados ou restos de áreas que pensávamos totalmente brancas e nos surpreendem na impressão. Ao arranharmos um bloco de madeira com qualquer instrumento cortante, teremos um sinal que aparecerá como uma linha branca, estampada no lado oposto ao que foi marcado no taco. O resultado somente é visto com a impressão da matriz. O artista Jasper Johns, em certo momento, disse

“[...] não gosto desta técnica porque tenho a sensação de que não a controlo tanto quanto o desenho. Sempre preferi as técnicas que não possuem esta

atração. Me considero um artista muito literal. Sempre quero fazer o que eu realmente quero fazer. Mas, na água-forte, a linha tem um poder de distração que funciona como um sismógrafo, como se o corpo fosse a terra. E na tinta negra do menor traço de uma linha de água-forte ocorrem coisas fantásticas, mas nenhuma delas corresponde ao que o artista queria fazer.” (Moro, 1998:64)

A arte requer que o artista seja capaz de superar as especificidades da técnica, um legado carregado de normas que lhe são próprias, com especificidades únicas e imprescindíveis para que o resultado seja alcançado, mas que supeditam um processo artístico que deveria ser livre.

Em relação com a litografia esta abriu um mundo novo para a gravura, pois os procedimentos se diferenciavam na aplicação dos desenhos sobre uma pedra, permitindo um apurado trabalho gráfico. A imagem era desenhada e suas produções alcançaram ainda mais o mercado das massas, pois acertaram o passo com a imprensa.

"Litografia" é um termo de origem grega, formado por *lithos* (pedra) e *graphein* (escrever). O termo foi criado por Mitterer em 1805, em Munique. A litografia foi inventada em 1787 por Alois Senefelder que nasceu em Praga, mas cresceu e viveu na Baviera. Durante o século XVIII disfrutou de um período de grande popularidade por permitir a ampliação da produção gráfica. Senefelder, conhecido como autor de teatro, procurava meios de impressão para seus textos e partituras, e ao não encontrar interesse por parte dos editores resolveu produzir o seu material e através de diversos experimentos. Acabou chegando ao que chamou de processo de impressão químico, ou impressão em pedra (donde o nome litografia, cunhado na França, muito embora a técnica seja aplicável a outros materiais), um processo químico que tornou a impressão mais barata e menos morosa. A invenção abriu caminhos para a impressão a nível comercial e Senefelder criou um “Tratado da litografia”⁸ no intuito de contar a tortuosa história de sua invenção e detalhar as suas diversas maneiras de aplicação. O texto originalmente foi escrito em alemão, mas logo foi traduzido para o francês e para o inglês.

O processo interessou a muitos artistas devido a forma com que esta impressão apresenta a imagem. A litografia é planográfica, ou seja o desenho é feito através da

⁸<https://uspdigital.usp.br/siicusp/cdOnlineTrabalhoVisualizarResumo?..>

gordura e da água sobre uma matriz, e não através de fendas ou sulcos como na xilogravura ou na gravura em metal.

A litografia tem uma proposta diferenciada de formar a imagem; baseia-se na repulsão mútua entre a água e a gordura. Numa pedra calcária perfeitamente desengordurada, o desenho é feito por lápis gorduroso ou tinta, também gordurosa, aplicada a pincel ou caneta. Essa preparação é obtida pela aplicação de ácido e goma arábica (Dasilva,1976). O desenvolvimento de seu princípio, combinado com a fotografia, levou ao que hoje é a impressão off-set, um dos meios de reprodução mais utilizados pela indústria gráfica.

A litografia surgiu com o intuito de proporcionar edições em escalas maiores que a gravura em metal e apresentar novas possibilidades gráficas, atraindo cada vez mais os gravadores de reprodução e documentação. A imagem era desenhada e suas produções alcançaram ainda mais o mercado das massas, pois acertaram o passo com a imprensa.

A litografia abriu um mundo novo para a gravura, pois os procedimentos se diferenciavam na aplicação dos desenhos sobre uma pedra, permitindo um apurado trabalho gráfico e assim diversos artistas franceses, como Jules Cheret, Toulouse-Lautrec, Bonnard, entre outros, promoveram uma renovação da litografia a cores, criando excelentes cartazes.

Para a expansão da imagem impressa, a litografia foi peça fundamental no processo de sua popularização ao ampliar não só as possibilidades reprodutivas (pois permitia tiragens maiores em menor tempo que os métodos até então usados) mas também as possibilidades poéticas, sendo uma forma de reprodução mais próxima do desenho e, portanto, mais familiar aos artistas.

Isso permitiu o surgimento de revistas e livros ilustrados em grande escala abrindo ainda expectativas para artistas tais como Goya, Delacroix e Daumier realizassem algumas de suas obras-primas, só para citar alguns de sua fase inicial.

Até aqui vimos os tipos de gravura abordados nesta tese, que são e foram trabalhados por mim em sala de aula com meus alunos e que se correspondem com minha preparação como professora de arte, educadora e artista. A nível pessoal e artístico, minha linha técnica esta ligada tanto a xilogravura como à gravura em metal e

à litogravura. Existem outros tipos de gravura que não desenvolvo aqui mas que são abordados por outras disciplinas em momentos diferenciados do currículo escolar.

Agora passaremos a explicar a evolução da gravura no Brasil durante o período de 1922 a 1995, que são anos de referência para a mudança do marco da gravura no país.

2.2 A imagem fotográfica em relação à gravura

A gravura relaciona-se com a fotografia. Essa relação tem como eixo a imagem. A criação da arte visando às possibilidades e estratégias da fotografia em junção com as características da gravura provocaram a ira e o descontentamento de muitos artistas nas décadas de 60/70. Hoje, em pleno século XXI, enquanto o hibridismo da gravura com outros meios intensificou-se, esta ira deu origem a novas convulsões e atritos ainda maiores do que os anteriores.

Os artistas apoiaram-se no modo como a fotografia trabalha com a imagem para agregar novas formas de manipulação que podem ser mecânicas, químicas ou físicas.

Em meados do século XIX, a gravura litográfica já se sentia ameaçada pelo advento da fotografia devido à importância que esta tinha no campo do retrato e na reprodução de obras de arte. Em vez de recorrer ao desenho, pintura, litogravura ou gravura, a demanda aumentou para a fotografia que foi aos poucos tomando o espaço, gerando uma crise de meios. Inclusive, as editoras de livros começaram a usar a imagem fotográfica na época como meio de reprodução de imagens. Em este contexto instalava-se outro tempo para a gravura e os artistas gravadores protestaram pela reprodução de revistas por meio fotomecânicos.

Ao final do século XIX, muitos gravadores converteram-se à fotografia para retocar e gravar suas placas. Com isso o método da reprodução fotográfica alcançou o grau de eficácia e transformou a gravura em obsoleta.

Nessa época, deu-se, em grande parte, o suplantamento do artesanato tradicional por métodos mecânicos. Isso gerou reação contrária em artistas que acreditavam que a fotografia poderia destruir a arte, prostituir o gosto e a visão e a desanimar o gravador devido aos mecanismos que a fotografia possuía com seus recursos de rápida resolução.

E nessa época classificava-se o fotógrafo como “um espelho, uma brutal emanção do mundo exterior” (Dubois, 2004,115).

Por um lado é possível se considerasse que fotografia tivesse prejudicado consideravelmente a gravura ou destruído a arte e implantado o fim das artes gráficas, mas, por outro lado, é evidente que a fotografia mudou a consideração da gravura que se baseava na transcrição artística do natural, e abriu novos campos para a imaginação artística expressada através dos meios gráficos que refletem conceitos formais de reiteração da imagem, pela repetição, sequencialidade, fragmentação, acumulação, módulo, superposição icônica, interferência, simulacro ou apropriação. Da imagem, se passa à constituição de novas realidades, por meio da representação.

A autora, Rosalind Krauss, propõe a ideia do traço do real a partir da fotografia como eixo de uma condição semiótica. Krauss articula esses signos como objeto teórico de discussão e os transporta para a situação contemporânea da criação de imagens, as quais são fabricadas e se impõem como modelo dominante, cuja principal função é imitar outras gravadas ou registradas que se assemelham à representação (Krauss, 1996). A fotografia, o vídeo, o filme são considerados como meios produtores de ícones puros, semelhantes à realidade e confiáveis, porque são registros a partir de ondas geradas pela própria coisa.

Essa associação de fotografia e cinema com a verdade começou a intensificar-se quando a primeira deixou de ser somente registro de um fato familiar, paisagem ou documento, e passou a ser considerada como prova judicial, sendo usada como testemunho de fatos. As discussões enfocavam a veracidade da imagem, usada como prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atestava a existência do fato que encenava.

A partir desse momento, a fotografia assume duas funções: de documento e estética. Para Dubois, “a conotação dos valores mudou, mas a lógica permanece a mesma: porque é uma técnica muito mais bem adaptada que a pintura para a reprodução mimética do mundo, a fotografia vê-se rapidamente designada como aquilo que deverá a partir de então se encarregar de todas as funções sociais e utilitárias até aqui exercidas pela arte pictural.” (Dubois, 1993:30)

Para o artista Pablo Picasso, a fotografia há chegado ao momento certo, em uma época em que a pintura se liberta de qualquer compromisso com a cópia da realidade.

Em outras palavras, André Bazin diz “que a pintura esforçava-se, e no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão chega à arte, por outro lado, o cinema e a fotografia buscavam, em sua própria essência, a obsessão do realismo” (Bazin,1991: 18).

Ao aliar-se a novos paradigmas, a fotografia chegou à revolução da técnica da transmissão de informação e cópia. A criação da imagem fotográfica teve grande repercussão na comunicação e facilitou uma maior compreensão da diferença entre informação visual e expressão visual. Como consequência, o artista começa a ver a composição não mais como cópia da realidade e busca, dentro de si, as próprias imagens a serem criadas.

No século XX, as artes gráficas e a fotografia se aliam aos novos meios digitais, o que gera novas experiências visuais com potencialidades renovadas para a gravura. A sua matriz, que no passado era de metal, de pedra ou madeira, adquire agora características imateriais de formato digital e o pixel da imagem substitui o ponto, a linha e a mancha gravados pela ação física do gravador ou por meios químicos de ácidos e vernizes, integrando imagens virtuais em suportes digitais, deixando o papel, numa primeira fase, fora do processo.

A gravura e a fotografia permitem a disseminação da arte à grande escala, pelo recurso da cópia e da repetição da imagem. Destoam nos processos mecânicos, mas se valem da repetição da imagem.

Segundo Sontag, “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” Sontag (2004:14). Estabelece-se um contato do sujeito com o mundo, semelhante a quando se adquire conhecimento e, portanto, poder.

O resultado dessas simbioses mediáticas pode adquirir a forma de instalações, imagens digitais, web-arte, entre outras. Essa passagem para o campo virtual é um tanto drástica, pois passam da materialidade do papel e da tinta à virtualidade, da energia sólida para a energia fluída.

A dominância do visual, a mediação cultural da visão em relação à representação vem sendo um dos temas centrais do pensamento crítico. “A valorização da percepção visual como meio da percepção dos objetos no mundo corresponde a uma percepção direta, do indivíduo sobre a organização espacial do mundo físico que nos chega por intermédio da luz que entra por nossos olhos”. (Arnheim, 1980:129)

Por meio da percepção, um mundo constante e consistente aparece: um mundo de objetos individualizados que conhecemos por meio das formas da nossa sensibilidade e das categorias estruturantes. O fato de julgar cada objeto artístico, cada ideia criativa, leva a uma determinada configuração visual em uma condição de equilíbrio no campo das forças compositivas até chegar à criação da obra. Ao fenômeno percebido é atribuído o significado.

Como explorador do funcionamento da percepção visual e profundo estudioso da teoria da Gestalt, Rudolf Arnheim vai adiante valorizando os elementos formais de uma composição, explorando a qualidade visual individual e suas estratégias de unificação com um todo final e completo. Para Arnheim, “com os estímulos visuais que temos ao nosso entorno, o significado pode encontrar-se nos dados representacionais, mas, também, estabelecem relação com a informação ambiental que apresenta nos símbolos, incluso nas imagens, mas também nas forças compositivas que existem e coexistem com a expressão factual e visual” (Arnheim, 1980:38). No entanto, a Gestalt não valorizou suficientemente o papel da interpretação, das experiências passadas e suas contribuições para plasmar a percepção visual.

2.3 A gravura expandida no Brasil (1992/1995)

A gravura é conhecida tanto no Brasil como internacionalmente, pelo seu lado tradicional, tanto em termos de suportes e técnicas como de temáticas. No Brasil ainda é desenvolvida pelos ateliês para retratar temáticas regionais. Por exemplo, no nordeste, a temática privilegiada é a produção da literatura de Cordel. No Sul do país, se desenvolve através da criação dos Clubes de Gravura de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, relacionados com as temáticas expressionistas da vida campesina retratadas por meio dos desenhos de acampamentos gaúchos. Já, no Sudeste do país, no Rio de Janeiro e São Paulo, foi influenciada tanto pelas características do movimento modernista de influência européia, em seus inícios, como apoiada pelos ateliês e cursos de arte oferecidos por instituições federais ou universidade. A estrutura dos ateliês era tradicional, com prensas, tanques e mesas que hoje fazem parte do patrimônio de várias instituições brasileiras e são albergados em locais que hoje são frequentados por artistas

e estudantes de arte, colecionadores e público interessado na gravura que é ainda produzida.

A evolução dos meios tecnológicos e a sua influência sobre as artes levaram os artistas a adotar novos meios poéticos de produzir gravura. Alterando os suportes convencionais, apropriaram-se de modos diferenciados para ampliar o contexto da poética da gravura, a qual esteve, por muito tempo, em segundo plano em relação à pintura, pois nos salões de arte, a gravura foi sempre considerada uma arte menor. Devido às interferências e apropriações de métodos próprios de outras tecnologias, a gravura dá um salto e passa a ser valorizada como produção artística contemporânea.

Um dos exemplos deste salto é a *Mostra de Gravura*, criada em 1978, em Curitiba, Paraná, como um importante evento que teve como propósito dar oportunidades para que gravadores pudessem expor seus trabalhos de gravura em exposições coletivas. Esse Salão de Artes dedicado exclusivamente à gravura tinha a intenção de transformar Curitiba em um Núcleo de Gravura no Brasil. A Mostra da Gravura, que funcionou por 10 anos e ficou conhecida no país, criou relações tanto em nível nacional como internacional e atraiu um número de participantes cada vez maior por reação ao menosprezo de ser considerada como uma arte menor em comparação à pintura e à escultura em outros salões. Em paralelo ao salão funcionavam oficinas, se organizavam palestras e *workshops* de formação. Neste salão somente eram aceitas gravuras impressas no método dito ‘tradicional’.

Nos anos 90, com os adventos dos meios fotomecânicos de reprodutibilidade de imagem, tais como serigrafia, o fax, o offset, a lito-offset, a fotogravura, a heliografia e a fotocópia os artistas abandonam a forma ‘artesanal’ de se fazer gravura e desenvolvem seus trabalhos com outros meios. Estes trabalhos não conseguiam encaixar nos critérios pré-estabelecidos, e em vigência até então. Diante destas circunstâncias e da crítica gerada, artistas e críticos de arte reuniram-se, revisaram o regulamento, e o alteraram para ampliar as possibilidades ao campo da gravura, respeitando o tempo e a época em que se vivia. Desse modo, o Salão pôde contar com trabalhos de Alex Flemming, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Cláudio Tozzi, Eliane Prolik, Hudinilson Júnior, Mário Ramiro, Paulo Laurentiz, Regina Silveira, Rosane Schlögel, entre outros⁹.

⁹ Sobre a sala especial ver Procopiak, Nilza. Sobre a 9ª Mostra da Gravura. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 jul. 1990; Mostra da Gravura promove workshops. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 14 out. 1990. Sobre a discussão da cópiagem eletrônica na gravura ver *Jornal do Estado*, Curitiba, 19 out. 1990. Sobre os

Foi nessa exposição que se percebeu a gravura desde o âmbito da problemática da contemporaneidade, que remontava à Arte Pop e à arte processual dos anos 60 e 70, influenciada pela visualidade da fotografia, que se instalou para as próximas décadas.

A mostra de 1992 foi considerada a maior realizada na cidade de Curitiba. Atribui-se esse sucesso à influência do Salão anterior, ficando como marco de referência na história da gravura no Brasil. Freitas ressalta a importância desta mostra em relação à autoafirmação da gravura no contexto de vanguarda.

“[...] esta X Mostra foi o principal sintoma de uma contradição histórica que poderia ser resumida na contraposição de dois vetores contrários: de um lado, a necessidade de autoafirmação da gravura – e em especial da gravura no contexto específico do Solar do Barão, em Curitiba –, e de outro, o impasse de se lidar com tal necessidade num momento de revisão da autonomia dos meios expressivos. Vital para a compreensão daquele contexto, tal contradição requer, contudo, um olhar mais atento”. (Freitas, 1990: 8)

O mesmo autor ressalta a importância da Mostra no contexto histórico por contar com grandes nomes da arte contemporânea de referência internacional:

“Do ponto de vista historiográfico, a Mostra afirmou, sobretudo a força da gravura no contexto moderno, passando com destreza do expressionismo à pop. Exposta pela primeira vez no Brasil, a coleção do mítico galerista norte-americano, Leo Castelli, apresentou, na X Mostra, 28 gravuras dos papas da pop art, das apropriações de quadrinhos de Roy Liechtenstein às Marilyn de Andy Warhol, passando por obras de Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg. Uma sala para o chamado “grupo da Califórnia”, também dos Estados Unidos, expôs, ainda, gravuras de Bruce Nauman, Chris Burden, Ed Ruscha e John Baldessari, reforçando, assim, o corte internacional da Mostra. E isso para não falar da presença de artistas como Louise Borgeois, Félix Gonzalez Torres, Eva Hesse, Luis Camnitzer, Wifredo Lam, Nancy Spero ou Jesus Soto, também expostos em outras salas”.¹⁰ (Freitas, 1990: 38)

Do lado da arte brasileira, uma importante exposição sobre a sensualidade da cor em Goeldi levou, inclusive, à revisão ou, no mínimo, à reconsideração do legado expressionista do artista, geralmente abordado sob um viés melancólico taciturno. A presença na X Mostra de nomes de artistas brasileiros relevantes tais como Amílcar de Castro, Antônio Dias, Cildo Meireles, Fayga Ostrower, Hélio Oiticica, Iberê Camargo,

processos fotomecânicos na gravura de arte ver *Jornal do Estado*, Curitiba, 26 out. 1990 e BORTOT, Fátima Maria. Gravura em copiagem eletrônica. *Correio de Notícias*, Curitiba, 19 out. 1990.

¹⁰O número de inscritos impressionou, pois contou com cerca de 1500 obras de mais 200 artistas de 17 países, num total de mais de 40 exposições montadas em 14 espaços distintos de Curitiba.

Iran do Espírito Santo, Leonilson, Lívio Abramo, Lygia Pape, Mira Schendel, Regina Silveira, Samico, Sérgio Camargo, Tunga e Waltércio Caldas, todos considerados como expoentes do país, ajudou a reiterar o caráter afirmativo da gravura naquele contexto.

Tanto a curadoria geral da mostra, que esteve aos cuidados dos críticos Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita, como a direção do Museu da Gravura, nas mãos da artista plástica e gravadora Uiara Bartira -que então contou com o apoio da coordenadora de Artes Plásticas Nilza Procopiak- tiveram dificuldades para entender a noção mais ampla sobre a gravura que estava presente nos trabalhos apresentados e por isso, no início, não houve consenso sobre a seleção. A XI mostra aconteceu com um ano de atraso devido a problemas de orçamento

Foi um evento que teve a participação significativa de artistas brasileiros e estrangeiros, inclusive a célebre obra histórica conhecida como a ‘Viagem Pitoresca’, de Debret, e o álbum Jazz, de Matisse, entre as 800 obras de 150 artistas que expuseram em mostras paralelas como ‘Múltiplas Memórias’, as quais eram formadas por artistas norte-americanos, como David Salle, Mel Bochner e Peter Halley, com grande repercussão. Esta mostra reforçou a representação da gravura com a instalação, o que já havia ocorrido com a pintura e a escultura. Nessas obras, manifestara-se a força da contraposição, do neoconcretistas e dos minimalistas, que tinham como referência artistas como Amilcar de Castro, Hélio Oiticica e Richard Serra: a gravura reivindicava um espaço maior.

Em uma entrevista a uma rede de imprensa na época, Nilza Procopiak afirmou que não só a gravura é diferente dos demais meios expressivos, como ela é outro universo (Procopiak, 1990). Na mesma linha, Uiara Bartira reforçou a existência de certas especificidades da gravura, ou seja, de certos determinantes muito específicos que, segundo ela, permitiriam, inclusive, detectar, com muito mais expressividade, a qualidade da obra” (Freitas, 2010:125). A crítica levantou a questão de que não interessava saber o que é gravura, e sim, o que é arte. Entre as discussões, ainda se debateu a questão de que a mostra estava rompendo com os modelos tradicionais da gravura em seu método de reprodução de imagens, e pela qual se libertou a gravura da obrigatoriedade da multiplicidade.

Enfim, diante de tantas polêmicas e discussões, o conceito deveria ser mudado, conforme os próprios anseios da mostra. Pensando em uma forma mais ampliada da

arte, o crítico Paulo Herkenhoff, ponderou que o rompimento não se dava somente em relação à gravura e se perguntou sobre:

“Quais são as possibilidades da gravura na arte contemporânea? Quais são as possibilidades da pintura na arte contemporânea? Quais são as possibilidades da escultura na arte contemporânea?” (Herkenhoff, 2000:12)

Para Herkenhoff, o que ocorreu foi uma transformação estética da arte da gravura, e esta mostra teve um impacto que ecoou de forma geral nas artes plásticas do país. Como resultado, matrizes convencionais foram deixadas de lado e os artistas apropriaram-se de outras técnicas e métodos de apresentação da gravura. Um exemplo é o caso do artista José Resende, que em uma obra prensou matéria líquida entre duas chapas de vidro, remetendo, assim, de acordo com Paulo Herkenhoff, “à materialidade da transmigração da imagem no ato de impressão” (Herkenhoff, 2000). Resende é um artista que exterioriza os processos físicos e mentais do resultado, dando forma ao incontrolável e ao inefável. Trabalha com as matérias sem se preocupar com uma linha de representação nem com uma linha teórica. Busca materiais que demonstram o gesto e a cristalização da ação, “são imagens que fixam algo” (Resende, 2000:15), diz o artista.

Em outra vertente apresentam o artista canadense, Micah Lexier, que produziu gravações nos azulejos do banheiro do Solar do Barão de Curitiba, um dos locais da mostra, e a artista norte americana, Josely Carvalho, que dispôs, dentro de um caixão, um conjunto de serigrafias que abordavam a Guerra do Golfo, numa integração gravura-instalação que seria recorrente na X Mostra.

O jornalista e crítico de arte Daniel Piza escreveu sobre a X Mostra que a “diversidade de procedimentos novos [demonstrada pelos] intercâmbios entre gravura, escultura e instalação[seria a base mesma da] discussão principal que a Mostra pretendeu equacionar: a da sobrevivência da gravura na era tecnológica” (Piza, 1992, 126). Ainda, afirmou que no contexto da exposição iam ficar equacionados exemplos concretos a partir da computação gráfica, filmes, vídeos e arte conceitual. Uma nova era de conceitos de arte aparecia no contexto da gravura.

A gravura tem como característica os ‘contornos ontológicos da técnica’ que a guia e, ao mesmo tempo, podem proporcionar a sua expansão para o mundo eclético da arte. As crises do fim da arte, como diz Artur Danto, “não assolaram somente a uma

linguagem artística” (Danto, 2006:18). Várias delas tiveram os seus momentos de repensar a sua própria existência ou continuidade. Para Danto, “os novos conceitos acendiam a era do repensar a arte em determinada narrativa da história ou da arte advinda da mudança de como se passou a fazer arte (Danto, 2006:52). Belting amplia esta discussão para a observação da imagem com um todo. A arte, a partir da perspectiva da imagem, suscita significados que advêm das suas relações históricas, sociais, políticas e religiosas que se constroem tendo como base novos paradigmas (Belting, 2010). Esse corte com as antigas regras da história da arte determinou a noção de conhecimento de mudança de discurso, porque os objetos de arte passaram a se enquadrar em um processo vivo, em contínua transformação.

As mostras de gravura refletiam esses conceitos e, aos poucos, iam apresentando esses cortes de regras que há tanto tempo engessavam a produção da gravura.

No ano seguinte, a Mostra da Gravura tornou-se quase insustentável devido à mudança do discurso. Isso acarretou o surgimento de mostras paralelas que ofertavam possibilidades de integração de obras não baseadas em definições rígidas nem essencialistas sobre o que é gravura. Isto causou o enfraquecimento do evento em Curitiba, o que foi intensificado pela abertura da exposição Brasil Reflexão 97, no Rio de Janeiro.

2.4 Novas expansões da Gravura

Os anos 70 estão marcados por um período de dispersão e possibilidade de incorporar o gosto pessoal, o que permitiu aos artistas libertar-se das restrições históricas provenientes dos períodos anteriores.

Produziu-se, assim, uma atitude distinta em relação aos meios. A unidade não se dava mais pela busca de um estilo, e sim, pela ausência dele. Os artistas daquela época sofrem o impacto da expansão dos processos artísticos. Por exemplo, a Pop Arte inclui misturas de meios e efeitos, especialmente os pictóricos e fotográficos. Os artistas envolvem-se com vídeo, performance, *bodyart*, arte conceitual, fotorrealismo em pintura e hiperrealismo em escultura, arte processual, escultura abstrata monumental, *earthworks*, e a pintura abstrata com deliberado ecletismo.

Enfim, esses meios são usados por meio de uma linguagem irônica, de crítica aos meios de comunicação de massa que apontam ao início da mestiçagem das artes já iniciada no Dadaísmo. Essas obras foram surgindo apoiadas pela ideia de liberdade pessoal de cada artista. Não havia a preocupação em fazer parte de um ou outro movimento ou estilo artístico, e sim, fazer a partir dos procedimentos que cabia a cada um de forma independente. Essa atitude surgida neste período proeminente da história da arte foi se concretizando, começou a proliferar-se, e sua influência chega até nossos dias.

Na arte contemporânea, as linguagens artísticas mesclam-se umas com as outras. Esta atitude híbrida artística presente na época já existia desde a invenção da fotografia, que importou procedimentos da pintura, buscando traços e características pertinentes à computação gráfica a qual também parte da imagem e de ferramentas de manipulação de imagens. No campo das artes, este cruzamento se produz em relação estilos e materiais em busca da fusão de elementos constituintes na obra que dão origem a um terceiro elemento.

Quando as obras se impõem como significantes referidos a outros objetos, se encurtam as distâncias entre as intenções do artista e do público. Como afirma Danto,

“Ver algo como arte requer algo mais do que os olhos podem perceber, uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte, um trabalho de sentido mediatizado pela imersão de um sistema de referências múltiplas e complexas, uma cultura, uma atmosfera teórica.” (Danto, 2002:66)

A lógica do índice pode construir-se a partir dessas novas práticas artísticas e desses recursos foram usados na construção das suas obras. O suporte do índice pode adotar configurações tanto bidimensionais como tridimensionais. Esta reflexão tem a sua origem nos pressupostos da fotografia, entendida como modelo operativo de abstração de maior influência para diferentes gamas das artes visuais do final do século XX e princípios do XXI.

Um dos primeiros artistas da vanguarda histórica a estabelecer a conexão entre o índice (como tipo de signo) e a fotografia foi Marcel Duchamp. Duchamp apropriou-se de procedimentos da técnica fotográfica para experimentar a noção de índice em outros suportes deixando marcas, depósitos, registros de modo similar ao que sucede num processo indicial na fotografia. Arthur Danto utilizou o conceito “mundo da arte” no

âmbito dos objetos artísticos. Ele refere-se às teorias que os explicitam, descontextualizando, assim, a palavra corrente. O autor resolve o problema de semelhança entre os objetos artísticos e os objetos não artísticos em termos históricos a partir dos *ready-made* de Duchamp e das *assemblages* de Kurt Schwitters.

A problemática foi desenvolvida posteriormente pelos surrealistas, tornando-se a apropriação de objetos reais no contexto artístico uma prática comum na Pop Art. Desse modo, segundo Danto, se pode ver o *ready-made* de Duchamp como o início de uma nova matriz estilística, baseado no uso de objetos reais nas obras de arte. Para este autor, as teorias da arte permitem a identificação dos objetos artísticos, mesmo quando são aparentemente iguais aos objetos reais. A identificação torna-se possível por meio da comparação artística que permite distinguir diferentes categorias do objeto baseada na interpretação.

Além de Marcel Duchamp, na história da fotografia existem artistas (Bruce Nauman, Gordon Matta-Clark, Man Ray, entre outros) que enveredam pelo caráter da marca ou índice da fotografia. Man Ray desenvolveu os rayogramas, uma subespécie indicial do processo fotográfico, colocando objetos sobre um papel ultrasensível, expondo à luz, processando, posteriormente, obtendo o resultado. Essas imagens denominadas “marcas fantasmas” de objetos (Krauss, 1996:26) são resultantes de um procedimento que se parece muito com o ato de deixar as marcas dos pés sobre a areia. A partir dessas relações é possível reflexionar sobre o paralelismo entre processos que usam os mesmos procedimentos através de materiais diferenciados. Outras formas de índice são a fumaça e o fogo ou a batida na porta, ou a buzina de um carro ou uma sombra.

No universo das marcas há uma relação que se estabelece entre os códigos da fotografia e os da gravura. A fotografia é vista como o resultado de uma impressão física sobre uma superfície fotossensível, deixando uma marca, um registro. Outras incidências de marcas físicas podem ser vistas como similares em muitas formas do cotidiano tais como na impressão digital, nas pegadas na areia, marcas do pneu no solo. Segundo Krauss, a fotografia é uma impressão ou transferência do real, é um traço fotoquimicamente processado, casualmente ligado à aquela coisa do mundo real que se remete, de maneira semelhante, às impressões digitais, às pegadas ou às marcas de copos de água deixadas numa mesa. A fotografia é, portanto, genericamente distinta da

pintura, escultura ou desenho. Na árvore genealógica das imagens está mais perto das marcas de mãos, máscaras funerárias, do Sudário de Turim ou das pegadas de gaivotas na praia (Krauss, 1996).

Ainda que a gravura instale-se como uma técnica que converte uma superfície plana em uma matriz preparada para a reprodução, cada marca feita com ferramentas ou produtos químicos fica registrada como se fosse um arquivo da memória e é transposta para outro suporte que geralmente é o papel.

As artes, para serem produzidas, necessitam suportes, dispositivos e recursos. Cada técnica e tecnologia são criadas num determinado momento histórico. O desafio dos artistas está em articular essas tecnologias e técnicas e enfrentar a resistência de cada uma para encontrar a sua voz própria. Em artes analógicas, manuais e artesanais, os indivíduos geralmente possuem habilidades manuais para usar todos os recursos necessários para desenvolver seus processos experimentais ou, para usar um termo mais propício, para controlar a *alquimia* das descobertas relacionadas às composições da matéria. Entretanto, com as transformações vieram com a era industrial, os artistas aproveitaram a oportunidade para produzir suas obras por meio de dispositivos e máquinas e começam a depender de tecnologias industriais que materializaram o saber científico.

Um exemplo é a obra *Automobile Tire Print* (Robert Rauschenberg y John Cage, 1953, ver figura 2), realizada através da impressão de marcas de uma roda de automóvel sobre um papel contínuo. Os pneus do carro da marca *Ford* de Cage foram cobertos com tinta negra e o automóvel foi conduzido ao longo de uma folha de papel, deixando marcas sobre o suporte durante a exposição. Essas e outras ações evidenciam uma realidade artística que busca representar a essência do conceito gráfico com o objetivo de convidar o espectador para que perceba um fato do seu entorno, um objeto do cotidiano que faz uma marca e que faz parte da vida, mas que passa despercebido por muitos.



Figura 2

Robert Rauschenberg and John Cage (1953), *Automobile Tire Print*

Nesse caso específica à própria ação dos artistas de forma autêntica e espontânea transforma o espaço a partir do momento em que a obra é feita como um evento, caracterizando a valorização da participação imediata do proponente.

No Brasil, o uso de marcas no processo artístico, podem ser observadas no trabalho de dois artistas sobre os que vou chamar a atenção dada a sua relevância tanto no contexto nacional como pela qualidade de sua obra: Regina Silveira e Carlos Vergara. Seleciono esses artistas, porque nas suas trajetórias artísticas estão presentes os elementos essenciais que mais adiante vão me ajudar a sugerir as bases de um futuro modelo para o ensino superior e para educação básica da gravura no Brasil.

2.4.1 Regina Silveira

Regina Silveira¹¹ é uma artista que pesquisa a relação da pintura com a gravura. Nos anos 70, envolveu-se com arte conceitual, a partir da imagem fotográfica e da impressão da gravura, criando trabalhos que exploraram significativamente a dimensão indiciática unida com a dimensão geométrica da imagem. Na obra *Derrapagem* (2004, ver figura 3), a gravura se faz complexa e dos desenhos sugerem uma expansão ordenada pelas linhas de fuga em conjunto com a perspectiva.



Figura 3

Regina Silveira¹² (2004-2007), *Derrapagem*, vinil adesivo sobre parede e carros de madeira, dimensões variáveis

¹¹Regina Scalzilli Silveira é artista multimídia, gravadora, pintora e professora. Graduou-se como Bacharel em Pintura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1959) e mais tarde fez Mestrado (1980) e Doutorado (1984) na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde leciona no Departamento de Artes Plásticas, desde 1974. Nascida no Rio Grande do Sul, vive atualmente em São Paulo.

¹²<http://reginasilveira.uol.com.br/derrapagem.php>

Nessa obra, criada especialmente para o corredor do Museu de Arte Moderna de São Paulo-MASP, a artista apropria-se da imagem gráfica e a determina em uma ação da imagem impressa. Regina Silveira cria uma resposta poética sobre o trânsito, com as diferentes marcas de pneus. A imagem sugere deslocamento de carros em alta velocidade pelas ruas ruidosas. O paradoxo da imagem consiste na utilização de pequenos carros de brinquedo na cor prata, colados aleatoriamente no início das marcas, o que produz uma ironia em relação com a escala. Entretanto, pelo impacto da grandiosidade da obra e a forma como se apresentam, leva-nos a perceber a velocidade com que o trabalho projeta sobre o expectador, aludindo, assim, a relação com o trânsito urbano. Nessa relação de percepção e entendimento da obra, vê-se o caráter indicial das imagens impressas na parede através do decalque da imagem dos pneus de um carro.

Em outra obra, a artista vale-se da mesma marca de pneu em escala menor decalcada sobre dois pratos brancos. Sobrepõe a imagem dos dois pratos brancos de porcelana, transformando objetos cotidianos em suportes para a expansão da gravura (figura 4).



Figura 4

Regina Silveira (2004). *Marca*. Porcelana sobre-vidrada, 6 x 30 cm (diâmetro). Foto: Regina Silveira.



Figura 5

Regina Silveira (2002), *Agulha* (Série Armarinhos),
Dimensões variáveis, plotter e vinil adesivo.

Na obra *Agulha* (figura 5), a sua proposta artística reflete a tendência de que a gravura não permaneça em um discurso ilhado e que os artistas tenham acesso a um exercício crítico dentro da própria história da gravura, respeitando os procedimentos tradicionais, mas apropriando-se de outros. Regina Silveira decalca a imagem de um modo mais complexo e segue adiante com outras propostas que lhe permitem chegar à hibridização ou mestiçagem de linguagens, procedimentos, ferramentas e meios.

No trabalho de Regina Silveira se produz a apropriação de imagens de objetos cotidianos e a sua transformação em objetos de contemplação. O impacto se dá pela projeção em perspectiva que a artista utiliza, assim como pela distorção que a grande escala provoca.

2.4.2 Carlos Vergara

Carlos Vergara¹³ é um artista que tem um trabalho que advém da gravura, da pintura e da fotografia de modo dispersivo e espalha-se, fazendo o uso de diferentes métodos.

Desde o final dos anos 80, utiliza de pigmentos naturais e minérios como base de seus trabalhos em superfícies diversas e mergulha em um procedimento de ‘mediação com cor’, do espaço da tela dividido em diagonais paralelas. Fez monotípias

¹³Carlos Augusto Caminha Vergara dos Santos nasceu em Santa Maria (RS), Brasil.

no Pantanal, na região Central do Brasil, na qual explorou o contato direto com o meio natural, transferindo para a tela a textura das folhas, pedras e, ainda, as pegadas dos jacarés do Pantanal Mato-Grossense¹⁴.

As pinturas começam com uma impressão, monotípias realizadas sobre a boca dos fornos de usina de pigmentos situadas principalmente no interior de Minas Gerais, para onde viajou várias vezes. Após essa primeira ação, outras intervenções são realizadas pelo artista nessas superfícies. Expressões como *decalque*, inspirados nos *sudários* são usadas para remeter-nos às operações que ocorrem na construção dessas superfícies. O processo de trabalho de Carlos Vergara é construído com muitas variáveis: por um lado, há uma ordenação do espaço; por outro, o imprevisto do próprio procedimento. Porém, conforme o artista, o trabalho cresce como um diálogo em que cada ação realizada provoca uma reação visual que é avaliada para a ação seguinte. Esse procedimento lúdico transforma o *espaço* em *âmbito* e os elementos materiais físicos adquirem especial significação.



Figura 6

Carlos Vergara (1989), *Monotípias realizadas na Cerâmica Morgan*, Rio Acima, Minas Gerais

¹⁴O Pantanal do Mato Grosso é considerado pela UNESCO Patrimônio Natural Mundial e Reserva da Biosfera, localizado na região do Parque Nacional do Pantanal, Mato Grosso, Brasil.



Figura 7

Carlos Vergara (1989) , *Monotipias realizadas na Cerâmica Morgan*, Rio Acima, Minas Gerais



Figura 8

Carlos Vergara (1989) , *Monotipias realizadas na Cerâmica Morgan*, Rio Acima, Minas Gerais



Figura 9

Carlos Vergara (1989), *Boca de forno*, Monotipia sobre lona crua 185 x 268cm

Alguns registros fotográficos do processo de trabalho de Carlos Vergara (figuras 6, 7, 8, 9 e 10) dão-nos a dimensão da ação plástica desse artista no meio ambiente e sua relação *dialógica* com a natureza. A forma delimita o espaço, criando um âmbito de intenção expressiva do artista na relação com os diversos elementos da natureza. Realiza as monotipias fora do espaço do ateliê e quando estão deslocadas do contexto da impressão, recebem um chassi, além das eventuais intervenções, como cor ou fixação do pigmento com resina, a qual dá densidade à tela.

Uma forte presença da natureza aparece na obra de Vergara nas décadas de 80 a 90, quando o artista viajou pelo interior do Brasil recolhendo as marcas da terra. A obra de Vergara agrega imagens relativas à paisagem e a referências de memória (individual e coletiva). O vínculo se estabelece na matéria trabalhada no seu próprio meio, com a ação da gravura e da pintura do artista, que está atento às peculiaridades das texturas que encontra. É um resgate da ‘brasilidade’ com diz o artista, que não tem controle das impregnações, trabalha com o acidente, com o intencionalmente provocado e constrói uma tensão com cores e marcas que coleta da natureza.



Figura 10

Carlos Vergara (1995-97), *Pirenópolis*, Monotipia s/ lenço 120 x 120cm
Coleção do artista, Rio de Janeiro



Figura 1

Carlos Vergara (1994), *Muro*, Monotipia s/ tecido de poliéster 196 x 316cm.
Coleção do artista, Rio de Janeiro



Figura 12

Carlos Vergara (1995) *Ouro Preto II*, Monotipia sobre lona crua 146 x 221cm.
Coleção particular, Rio de Janeiro

O artista associa esta obra aos grafites que visualiza quando anda pela cidade de São Paulo. Para ele, o seu andar pelas ruas lhe ajuda a perceber a ‘gráfica da rua’, a ritualização da repetição, uma palheta escolhida a critério, opções de escala e superfície, e a luz do lugar. Estas são as referencias e as informações que inspiram Vergara para produzir o seu trabalho (figuras 11, 12 e 13). Para Vergara, é importante ensinar a ver e imaginar e a imaginar e ver e capacitar a entender este planeta, sua trajetória no universo. Algumas coisas podem ‘localizar trabalho’, diz Vergara, e isso pode dar uma força expressiva, fornecendo identidade e informação ao trabalho que, às vezes, parece que não tem origem.

Até aqui vimos os principais aspectos de evolução histórica da gravura no Brasil. Agora, no próximo capítulo, vamos tratar de explorar os seus aspectos ontológicos para identificar os elementos essenciais que podem ser incorporados a uma proposta de um futuro modelo didático de ensino da gravura no Brasil.

Capítulo III

Alguns elementos estruturais essenciais para uma ontologia da imagem gravada

3.1 Ontologia da imagem gravada. Aspectos essenciais

De acordo com Thomasson (2005) devemos ter uma ideia de que é realmente a gravura, “a que tipo ontológico de arte” nos referimos quando usamos o termo gravura. Um grande parte da limitação da gravura vem da confusão existente sobre a sua ontologia, sobre o que é gravura.

Quando pensamos em termos ontológicos devemos poder identificar quais são as condições necessárias para a identidade da gravura. Normalmente esta reflexão está baseada nas práticas de gravura que conhecemos ao longo da historia. Entretanto estas práticas se transformam em função de cada época.

Podemos considerar que os elementos essenciais da gravura são a matriz, o suporte, a prensa, a ação de um elemento sobre outro e a sua natureza facilitadora da reprodução e da cópia artística. Thomasson (2005) indica que devemos saber que é a gravura antes de identificar os tipos de gravura existentes ou de classificar a gravura como determinada forma de arte. Assim é necessário determinar que tipo de entidade é uma gravura dentro do contexto da intencionalidade artística.

Como afirma Thomasson (2005) podemos distinguir duas categorias ontológicas e esferas de atividade na gravura: analógica e digital. A gravura analógica permanece na escala local, atada à modernidade em termos de materiais, técnicas, tempos e rituais enquanto que a gravura digital engloba a post-modernidade e a escala global de tempo e espaço. Este tipo de gravura se conforma em ausência de um ritual, a ação não está condicionada pela elaboração lenta de matrizes e cópias e muitas vezes a produção final é externalizada. Nesta tese enfocamos a análise somente à esfera da gravura analógica, mas trazer à superfície a comparação com a esfera digital aporta matizes importantes.

Visto isso, fica claro que pensar em gravura não se restringe a pensar em papel, prensa e matriz. Implica um pensamento amplo, expandido, que parte da marca entendida de forma ampla como o resultado do contato, da pressão ou do carimbo de um corpo sobre o outro, da existência de um ritual, da forma que este assume, dos

tempos empregados, do simbolismo associado e de ver a gênese da gravura no entorno de gestação. Com isso se abre a possibilidade de analisar os processos da gravura à medida que sucedem no seu entorno e de incluir estes processos na própria linguagem da gravura.

Algumas das dimensões que devem ser consideradas na gravura são a superfície e seus graus de textura, a existência de relevo marcado, a forma de imprimir a imagem, o nível de iconicidade da imagem que leva à identificação do referente da marca, a questão da reprodutibilidade, a capacidade de reprodução múltipla, e a mais significativa, o caráter indicial da imagem. Como afirma Moro, a gravura pivota entre dois polos, a norma e a inovação, em relação a cada um destes elementos: “A condição da técnica da gravura se estabelece, pois, entre estes dois pólos: um que representa a norma, e outro que é a possibilidade da digressão e inovação” (Moro, 1998:38).

Com o abandono progressivo dos processos manuais na produção de imagens tem um profundo impacto nas artes e é necessário ampliar os marcos conceituais, analisar sem prejuízos, para compreender as transformações que emergem. Segundo Moro,

“[...] para considerar a gravura na arte contemporânea, é preciso deixar de lado os tópicos mistificadores que nada desvelam senão causam prejuízos sobre eles mesmos, e observar o que foi feito ou fazem os gravadores e os artistas que praticam esta arte.” (Moro, 1998:18)

No mesmo sentido, segundo Herkenhoff, a gravura deve ser entendida desde uma perspectiva expandida geral, ampla, da arte:

“A única condição de ação significativa da gravura para o mundo contemporâneo é deslocar sua discussão do campo restrito e protegido como meio técnico para uma reflexão geral sobre a arte. [...] a gravura é aquilo que um artista considera ser gravura. [...] O que se celebrava era a necessária perda da aura da gravura. [...] a gravura pode ser também de computador, um carimbo, uma impressão digital ou uma cédula monetária. [...] o fenômeno de expansão no campo da gravura, numa análise que se beneficia da postura de Rosalind Kraus sobre escultura, incorporaria também a nota de Zero Dollar de Cildo Meireles, os cartazes da Guerrilha Girls, o projeto para um banheiro azulejado de Micahlexier, a instalação com matrizes serigráficas de Wenemoser.” (Herkenhoff, 1993:28)

Alguns artistas (Louise Borgeois, Félix Gonzalez Torres, Eva Hesse, Luis Camnitzer, Wifredo Lam, Nancy Spero, Jesus Soto e alguns artistas da Califórnia) se valeram desses conceitos para explicitar uma obra que implicava tanto discutir as ações

técnico-estéticas da gravura, como tornar explícitos os procedimentos por meio dos recursos das tecnologias a favor da arte, demonstrando, assim, uma evolução no pensar sobre a ontologia da gravura como produção de uma imagem que é conseguida com um registro, não importando a técnica. Alguns artistas (Roy Liechtenstein, Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg) percebendo esse nicho nas artes, apropriaram-se dessa reflexão e incorporam no seu trabalho discussões que vão para além do técnico abrindo possibilidades de contato com a arte contemporânea.

O compromisso com a contemporaneidade leva a gravura a ser planejada como processo aberto que supera o marco estreito dos processos visuais-erroneamente definidos como *retinianos*¹⁵, no mundo da arte-, técnicos ou mecânicos, além de privilegiar outras linguagens e expandir seus meios para além dos cristalizados pela tradição. A gravura, com intenção “expandida”, propõe um projeto que dá ênfase à densidade do processo artístico como matriz geradora da arte e objetiva criar uma plataforma de encontro entre pessoas, pensamentos e reflexões. Os efeitos que essa mobilidade exerce nas relações entre a arte e vida cotidiana, a arte e outras áreas do conhecimento e sobre arte e o sistema das artes, possibilita, inclusive, que o artista se inclua experimentalmente na ação de gravar, captando aspectos da marca que advém da dimensão ontológica da gravura.

As etapas processuais da gravura compõe-se de vários elementos e resultados entres estes, passagem, camadas, prova de estado, provas de artista, prova única, prova de cor, transferências, pensamentos, sensações, impregnações, escavações, capturas, fissuras, ausências, formas, contra formas, reentrâncias, distâncias, e distintos níveis de contato(sutis, intensos, esmagadores, aveludados, cortantes, entre outros).

Estas etapas processuais fazem parte da produção de artistas como Dennis Oppenheim, que já na década de 1970 propõe uma ação com seu próprio corpo, que adquire notoriedade pela ousadia e ironia com que tratou o tema da experiência sensorial (ver figura 14). Nessa ação, Oppenheim se expõe ao sol durante cinco horas, com um livro de táticas militar aberto sobre seu tórax. Como consequência a sua pele descoberta adquire uma forte pigmentação e a pele protegida pelo livro se mantém intacta. Sobre seu tórax, fica a marca de um retângulo branco, que se corresponde com

¹⁵Na percepção de imagens tanto o cérebro como os olhos e os filtros culturais estão envolvidos. Não se limita ao órgão de visão.

as zonas protegidas do sol pelo livro e que contrasta com o restante do corpo, vermelho resultante da reação foto-cromática da pele.



Figura 13

Dennis Oppenheim (1970). Leitura de Posição para queimadura de segundo grau,
Tempo de exposição: 5 horas, Jones Beach, New York

Observa-se, na proposição de Oppenheim, a reflexão em torno da questão ontológica da arte da gravura quando se presta a ser o suporte da matriz de uma impressão. O artista empresta seu corpo para receber uma imagem que registra uma informação que se constrói na intenção, na forma e no significado que o livro carrega. Oppenheim explora assim as possibilidades de usar o corpo como matriz e obra, usando elementos naturais, valendo-se dos princípios ontológicos da gravura e desafiando, de modo inovador, a tradição da gravura. A exploração e o desafio dos limites da gravura possibilita a reflexão sobre o caráter indicial da proposta em relação com os conceitos de molde, marca, registro e sinal.

Outro exemplo, encontramos na obra *Uma linha sendo feita com o andar*, do artista britânico Richard Long (1967) quem, por meio do registro das pegadas deixadas ao caminhar grava a sua presença na paisagem. O entorno natural se transforma no suporte da gravura, um suporte que não tem limites físicos definidos (ver figura 14).

Long vem explorando a ideia de caminhar como uma ação artística desde 1967. A maioria de seus trabalhos consiste na experiência da caminhada intencionada por um

lugar determinado, e seu diálogo com as fotografias expostas no museu ou galeria de arte. Nas suas palavras, Richard Long afirma que:

“A natureza sempre foi registrada por artistas, desde as pinturas pré-históricas das cavernas, até a fotografia de paisagem do século XX. Eu também queria fazer da natureza o tema do meu trabalho, mas de uma nova maneira. Comecei a trabalhar na paisagem, usando materiais naturais como grama e água, e isto evoluiu para a ideia de fazer escultura ao caminhar.” (Long, 2000)¹⁶



Figura 14
Richard Long¹⁷

Richard Long não expande o suporte do mesmo modo que Oppenheim. Long vale-se do seu corpo como matriz, caminhando, deixando sinais com seus pés. O caráter indicial da obra de Long caracteriza-se como chave da lógica processual da obra que se faz na medida em que o artista se move. No caso de Long o corpo produz a marca sobre a natureza como suporte, enquanto que no caso de Oppenheim o corpo recebe a marca produzida pela ação do sol e a reação natural da pele.

Long também utilizou o corpo para medir o território: media e demarcava com seus passos a superfície dos terrenos por onde passava. Em 1968, situa a sua presença na natureza com pedras, madeiras e outros materiais encontrados nos lugares com as quais organiza composições na paisagem. As interferências geométricas que o artista

¹⁶“Nature has always been recorded by artists, from pre-historic cave paintings to 20th Century landscape photography. I too wanted to make nature the subject of my work, but in new ways. I started working outside using natural materials like grass and water, and this evolved into the idea of making a sculpture by walking”. Texto de apresentação de sua web site, consultado em 08/12/2012, disponível em <http://www.richardlong.org/>

¹⁷ Texto consultado em 08/12/2012, disponível em <http://www.artcornwall.org/crit2richardlong.jpg>

deixa na natureza, em forma de linhas e círculos, dão o testemunho de sua presença, ainda que o artista não apareça nos trabalhos. Em uma atitude intimista com a paisagem, Long trava uma luta entre marcar a paisagem sem ferir a natureza. Por outro lado, usa as mesmas pedras com as que faz composições ao ar livre para construir trabalhos também em espaços como galerias e museus.

As suas ações efêmeras só se convertem em obra permanente a partir do momento em que são feitos registros fotográficos ou filmicos. Long, muitas vezes, registra a ação de duas maneiras diferentes: uma forma de registrar é deixar as marcas no espaço e outra de modo fotográfico.

Tanto Oppenheim como Long são exemplos e referências que nos ajudam a analisar como podemos expandir a gravura ao transladar os seus elementos ontológicos a outros âmbitos. São formas de apropriar-se da gênese da gravura, dos seus elementos ontológicos, como disse Juan Martinez Moro “fazer gravura convertida em um discurso de gravura” (Moro, 1998). O que se pretende é falar da gênese desta no ato do deixar gravar, deixar a marca, o sinal, o registro, o contato. Marcar ou demonstrar uma intenção com o propósito de efetivar um testemunho de estada, presença, como um ato fotográfico de Roland Barthes, ‘isso foi’ (Barthes, 1984; 2004). A intenção é encontrar obras de outros artistas, que de forma voluntária ou não, usufruem das dinâmicas de gravação por meio de ações de marca que estão alinhadas com essa forma de ver gravura.

Uma gravura é uma cópia única, mesmo quando se analisa o processo da reprodução da imagem. Esse conceito ajuda a compreender algumas linguagens artísticas da contemporaneidade que se apropriam dos elementos do semelhante para produzir suas obras a partir da imitação. Como diz Martine, “semelhança demasiada provocaria confusão, semelhança de menos daria uma ilegalidade perturbadora e inútil” (2002:12). Para compreender a cultura do século XXI, é necessário conhecer os aspectos de manejo da reprodução da imagem anunciada no texto celebre de Walter Benjamin (2012:49) sobre a reprodutibilidade técnica e seu impacto sobre a essência da obra de arte. O autor fala em *obra aurática*, ou da problematização de perder-se a aura da obra quando é reproduzida. No caso da gravura, a reprodução da imagem é inerente ao seu processo de ser e existir, ou seja, gravura só é gravura porque tem como pressuposto a reprodutibilidade da imagem.

Para entender esse assunto com relação à gravura, foi necessário buscar, na fotografia, a teoria que complementasse e ampliasse a reflexão da linguagem da gravura articulada com os conceitos que explicitam e consigam novas formas de criação artística. Krauss argumenta que “a fotografia é o resultado de uma impressão física sobre uma superfície fotossensível. É, portanto, um tipo de ícone ou registro visual que atua como índice de seu objeto” (Krauss, 1996:216).



Figura 1

Marcel Duchamp; Man Ray (1920) - Criação da poeira – fotografia de Man Ray.

Nessa mesma linha do pensar, temos a obra *Criação de Pó (Elevage de poussière)* de Marcel Duchamp; Man Ray, 1920. Trata-se de uma obra que se construiu pela acumulação de pó sobre a obra *Grande Vidro* de Duchamp. Em francês, a *élever* significa voar ou *lift*. A obra *Criação de Pó* é uma criação do acaso, a partir de um vidro que ficou na horizontal sobre uma prateleira durante seis meses. Surgiu na época em que Duchamp jogava xadrez, abandonando qualquer outro tipo de trabalho. Em certa ocasião, ao entrar no ateliê, viu o vidro cheio de pó e pediu a Man Ray que fizesse uma fotografia. Man Ray utilizou uma câmera panorâmica e uma iluminação zenital. O resultado foi uma imagem que parecia uma ‘paisagem lunar’ com colinas e vales e marcas misteriosas em baixo relevo. Foi considerada uma obra conjunta de Duchamp e Man Ray. Logo após a foto ter sido tirada, Duchamp fixou com verniz a poeira e a emoldurou a obra.

Man Ray, quem colaborou em varias ocasiões com Duchamp, foi o inventor do *Rayograma*, uma técnica baseada nos fotogramas, que produz imagens colocando objetos sobre um papel sensível, expondo o conjunto à luz e revelando posteriormente o resultado. As partes do papel que não recebem luz se mantêm brancas e as partes iluminadas se escurecem em diversos graus.

A obra *Criação de Pó* é fruto de uma atitude artística de não ação que permite que a obra se faça por ação externa e neste caso, através do tempo. Essa mesma relação do depósito do pó sobre uma superfície traça um paralelo com a fotografia, a qual requer certo tempo de exposição para fixar a sua imagem, caracterizando-se ambas como processos indiciários desde o ponto de vista semiótico. Ainda que *Criação de Pó* seja uma obra aleatória, surgida do acaso, Duchamp a considerava como obra sua, pois a sua intenção artística transformou um fenómeno natural em obra. A poeira foi baixando e fixou-se pelo contato, levando um tempo para acumular-se e tornar-se perceptível. Ao depositar-se o pó, o vidro se torna opaco pela acumulação, anulando-se a sua transparência. O pó é, ao mesmo tempo, visível e invisível, dependendo das circunstâncias. Quando está suspenso no ar é invisível dependendo das condições de iluminação, mas quando repousa sobre uma superfície torna-se visível por acumulação. Para Duchamp, a obra permite a aparição do impossível, ‘aparição do irrepresentável’. Essa não visibilidade torna-se visível por meio da acumulação. Este ‘irrepresentável’ pode ser entendido como ‘*inframince*’ (Duchamp, 1998). Marcel Duchamp usa o termo *infrathin*¹⁸, ou *inframince* em francês, Infra – baixo e *mince*/leve com o objetivo de chamar a atenção sobre micro percepções do cotidiano e as relações de um estado particular das coisas que deriva do entremeio da ação de um elemento sobre o outro, o que fica quando algo entra em contato com o outro. Pode ser entendido de forma táctil ou olfativa. Segundo Duchamp, *inframince* pode ser,

“[...] a falta do que resta, o que resta e não pode ser medido ...o que está perdido, impossível de entender: o desperdício de energia que não pode ser reutilizado para qualquer outra coisa, "muita pressão sobre um interruptor, exalação de fumaça de tabaco, o crescimento do cabelo e unhas, urina caindo e merda, movimentos impulsivos de medo, temor, risos, lágrimas caindo, gestos demonstrativos das mãos, parece difícil, os braços pendurados ao longo do corpo, alongamento, o escarro corrente ou de sangue, vômitos, espirros ejaculação, ou redemoinho do cabelo rebelde, o ruído de sopro,

¹⁸ Conceito cunhado por Marcel Duchamp no seu livro Notas. Livro publicado após sua morte, em 1980.

ronco, tiques , desmaios, raiva, respiração ofegante, o bocejo.” (Duchamp, 1998:155)

Essas são manifestações de um mundo invisível que existe no cotidiano e que nos escapa. Trata-se de pensar na dimensão física e temporal de coisas que nos passam despercebidas por serem quase imperceptíveis. Entre outros exemplos, *inframince* pode referir-se à ação do vapor, ar, gás, fumaça, fogo, gelo, reflexo, obras que se constroem no velado ou no escuro ou o volume de um corpo deixado sobre uma camiseta usada somente uma vez; um olhar, uma ação ou ao desfazer desta, o calor deixado pelo corpo de alguém numa cadeira ou numa roupa, uma lágrima que cai, uma sombra projetada no chão, ou a marca de uma mão num vidro embaçado:

“O calor que desprende de um beijo; acariciar levemente as paredes de mármore de uma catedral; o rígido e seco toque do gelo; a necessidade de ver seus olhos, o meu vício, os ligeiros sopros de vento que surgem ao virar o pescoço, um rangente quadro batendo na minha cabeça, o riso da menina enrolada em minhas costelas; meus gritos silenciosos que eu guardo e ainda sinto o cheiro do medo; escrever sem que você saiba; a quente emoção de um olhar; beber absinto; o vapor gelado em uma manhã fria de inverno; observar a passagem do tempo no meu corpo; escutar o choro de um violoncelo; sentir como bombeia cada órgão do meu corpo; o som de seu corpo roçando o lençol; piscar-te, observar-te, barbear-te.” (Duchamp, 1998:155)

Diante de tantos exemplos, é possível aprender a perceber em nosso cotidiano, o que Duchamp considerou como uma atividade quase imperceptível para um apreciador apressado. Perceber os *inframinces* em nosso cotidiano requer uma atitude perceptiva, uma ação intencionada de captar um instante da vida, algo fugaz ou efêmero. É perceber a lacuna, o espaço, o ponto de respiro dos poros para que haja transparência de sentido, habitat de subjetivação.

Duchamp criou uma arte que não estava submetida aos critérios artísticos e pictóricos das belas artes. Ao apropriar-se de objetos industrialmente produzidos, ou objetos signos, evidencia uma mudança na compreensão da arte. A arte passa a incluir uma nova forma de representação, instala-se a partir dos signos e significados, cuja funcionalidade, carregada de significados, é questionada por seu deslocamento de seu *habitat* natural. Esse deslocamento produz novos significados.

Segundo Flusser, o objetivo é criar mundos alternativos a partir de formas que se multiplicam:

“Antigamente (desde Platão, ou mesmo antes dele) o que importava era configurar a matéria existente para torná-la visível, mas, agora, o que está em jogo é preencher com matéria uma torrente de forma que brotam a partir de uma perspectiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de ‘materializar’ essas formas. Antigamente, o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de forma que se multiplicam incontrolavelmente. Antes, o objetivo era formalizar o mundo existente; hoje é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos.” (Flusser, 2007:31)

Durante a formação de conceitos, produzem-se significados à medida que as imagens vão surgindo na mente e acumulando novas experiências visuais, assinalando que a percepção e a representação são indissociáveis para captar as propriedades essenciais do meio. Como afirma Dondis existe uma relação entre a experiência visual e o aprendizado que deve ser considerada:

“A experiência visual humana é fundamental no aprendizado para que possamos compreender o meio ambiente e reagir a ele; a informação visual é o mais antigo registro da história da humanidade. As pinturas das cavernas representam o relato mais antigo que se preservou sobre o mundo tal como ele podia ser visto há cerca de trinta mil anos.” (Dondis, 1997:07)

Ainda que a reprodução irreflexiva siga vigente em nossos dias, enfatizando a habilidade e degenerando-se num simples copiar ou replicar da aparência física de modo similar as técnicas de duplicação exata, obter uma expressão com significado segue sendo importante como nos lembra Arnheim:

“O que se procura é um movimento expressivo, como uma eloquente harmonia não apenas inferida em um modelo, mas imposta na imagem pelo desejo do artista de obter uma expressão com significado.” (Arnheim, 1993:37)

A reivindicação é que a arte não é uma imitação da realidade e por tanto as imagens não tem porque ser fiéis à realidade para serem úteis. Deve-se buscar alcançar uma condição de arte que vai além da imitação, como vemos em Danto:

“As imitações se contrastam com a realidade, em uma constatação 'isso não é real', contribui para que pessoas apreciem as posições imitativas. Pelo contrário, nas imitações é possível que tenha que mantê-las em um nível sumamente abstrato e transmitam o significado simbólico, garantindo função extremamente abstrusa e simbólica, garantindo, assim, a função dos objetos de arte.” (Danto, 2002: 35)

Uma obra é uma configuração de um espaço; para existir é necessário que se separe, que se renuncie ao pensamento, se converta em extensão e se exteriorize, qualificando o espaço. Para Focillon, “as relações formais em uma obra e as existentes entre as diferentes obras constituem uma ordem, uma metáfora do universo” (Focillon, 1983:10).

“A natureza também cria formas, imprime figuras e simetrias aos objetos que a compõem e às forças com as que lhes dotou, de maneira que algumas vezes nos satisfizemos em considerá-la como a obra de um Deus artista, de um Hermes oculto, inventor de combinações.” (Focillon, 1983:10)

A história da reprodução na arte é longa. Vai desde discípulos copiando mestres até falsificações. Enfim, na história das artes temos muitos exemplos de tentativas de reprodução mimética de imagens. Os gregos realizaram experiências com a fundição e o relevo com pressão, pelo qual se podia fazer uma única cópia devido a sua fragilidade. Outras técnicas de reprodução são o bronze e o barro cozido (moedas) e a gravura em madeira, provavelmente desde o século VI D. C.

Ao transportar as imagens para outro espaço ou um espaço da arte, agrega-se um *status* novo, com novos significados. Quando manejamos a realidade por meio dos signos estamos substituindo a presença de algo pela sua imagem.

A forma possui um sentido que lhe é próprio, um valor intrínseco e particular que não há como confundir com os atributos que se agregam. Possui um significado e admite diversas acepções. Em primeiro lugar, possui uma qualidade fisionômica que pode se parecer muito ao seu referente, mas que não se confunde com ele. A partir do momento em que se move a forma de seu lugar, e instala-se um novo sentido. “As soluções visuais devem ser regidas pela postura e pelo significado pretendido, através do estilo pessoal. A forma é suscetível de ser interpretada de muitos modos” (Focillon, 1983:12). Os materiais ditam algumas regras, sua cor, forma, espessura, textura, volume, etc. As matérias da natureza distanciam-se da matéria da arte, ou seja, a cerâmica cozida se distancia da argila, a madeira se distancia da árvore e assim por diante. Por outro lado, o signo significa quando convertido em forma, aspira a significar-se, a criar uma significação nova, a buscar um conteúdo; o signo adquire uma nova juventude diante das associações deslocadas e dos moldes verbais. Para Focillon, “o artista forma essa natureza antes de apoderar-se dela, pensa sobre ela, a sente e vê a forma” (Focillon, 1987:50). Este autor afirma que:

“Da mesma forma, o artista se encontra diante da existência como Leonardo diante de um muro em ruínas, devastado pelo tempo e os invernos, furados pelos choques, manchados pelas águas do céu e da terra, esquadrejado pelas ranhuras. O artista vê no muro figuras de homens separados ou mesclados, batalhas, paisagens, cidades que aparecem nas formas.” (Focillon, 1987:46)

Os gestos, escrituras têm um valor primordial, e se é verdade que todo ato é um gesto, e todo gesto uma escritura, o gesto tem sobre a vida do espírito uma influência que não é senão a forma, o mundo criado pelo artista que atua sobre ele, e sobre os demais. E, todavia, “o artista está submerso na vida e bebe dela” (Focillon, 1983:50).

Em relação ao conhecimento de épocas e formas de expressão, históricas, culturais e, sobretudo, humanas, não podemos negar, descartar ou desconsiderar a importância da arte dentro e fora das instituições educacionais, sociais e culturais.

Nesta parte vimos os aspectos essenciais da ontologia da gravura e como a obra de gravura, nasce de uma transformação na que está implicada a representação do objeto, ou seja, do signo. Até aqui analisamos os elementos essenciais da gravura: a matéria, a marca, a ação de um elemento ou força sobre outro e a sua reação, a atitude artística da ação e da não-ação tratando de compreender como estes elementos podem contribuir para a expansão da gravura através de alguns exemplos (Duchamp, Oppenheim, Man Ray, Long). Na continuação passaremos a analisar a lógica do índice.

3.2 A lógica do índice

Nos últimos tempos, assiste-se a uma troca de paradigmas na apreciação, produção e interpretação das imagens. No sentido das artes, se transpôs a tela para o objeto, e vamos do real ao imaginário, da mimese ao simulacro. As atitudes artísticas passaram a ter importância desde a primeira fase de elaboração muito antes de chegar ao produto final. Pensa-se na arte a partir de uma ideia, conceito, projeto e não simplesmente em relação com os fins, meios materiais ou técnicos para o seu desenvolvimento.

O campo de imagens que nos circunda está sendo consideravelmente ampliado, exigindo novos marcos criativos, interpretativos simbólicos e técnicos. Chauí entende “que as imagens são um rastro do vestígio da percepção e pelo qual é a reprodução de

coisas ou situações presentes” (Chauí, 1997:32). Os velhos modelos ‘saltam pelos ares’ como consequência da crise na que estamos imersos. Este é um momento de transformações e dúvidas é ideal para que a gravura possa romper com o universo das atitudes tradicionais anteriores.

Nos interessa compreender a modificação dos valores dominantes em cada momento, para analisar garantir, reforçar, reafirmar e explicitar como estas mudanças impactam o mundo da gravura. Como pesquisadora sobre a gravura me cabe o papel de aperfeiçoar e domar essa informação.

“A percepção é melhor, mais verdadeira, na medida em que é imediata à experiência, enquanto que a representação sempre deve ficar baixo suspeita, já que não é mais que uma cópia, uma recriação de outra maneira, um conjunto de signos para a experiência. A percepção nos coloca em contato direto com a realidade, enquanto que a representação se encontra a uma distância intransponível do real, apresentando apenas substitutos da realidade, substitutos sígnicos. Esta distância do real faz com que a representação se torna suspeita de fraude.” (Krauss, 1996:108)

Produzir imagens simbólicas faz parte da vida humana desde os primórdios das cavernas, pelas quais o homem sentia necessidade de se expressar imagetivamente. Etimologicamente, a palavra imagem, de origem latina – *imagine* – significa representação/imitação/retrato/representação do pensamento. É um signo cuja natureza é a de ser duplo. A imagem então é a substituição, é um simulacro que o cognitivo constrói a partir da relação dos órgãos sensitivos. Para Peirce (2003), nada chega ao intelecto sem passar pelos sentidos e pelo processo perceptivo, pois só sabemos aquilo que percebemos.

Para o mundo antigo, como um retrato da história, inicialmente a imagem esteve ligada à máscara de cera utilizada em rituais de enterramento para reproduzir o rosto dos mortos. Era usada como duplo e de memória, pois tinha o papel de recompor o ser humano, cujo corpo se decompõe com a morte. A máscara protegia os vivos da visão da morte, deixando presente o ausente e além da existência terrena. A imagem como um sentido duplo, deveria ser semelhante e suficientemente distinta de seu modelo para aparecer como tal, assumindo o papel da representação. A máscara vinha como um objeto presente que substituíria alguma coisa ausente. Na Antiguidade, com a execução de efigies que imortalizam os seres, valorizava-se a criação artística mimética que buscava a semelhança entre o modelo e a cópia.

A natureza da imagem está vinculada à figuração pela imitação, imagem como espelho, cópia da aparência. Mas, pouco importa se a própria imagem ou impressão de semelhança ou analogia entre a imagem e o real é uma construção mental, o que importa é que a interpretação mental da imagem conjugue essa relação entre o mundo e a sua imagem.

O real é imaginado pelo sujeito através de uma relação de referência. Para alguns, isso se trata de uma metáfora, pois alude a um mundo que não existe e que está por detrás dos resíduos do simbólico. Às vezes para acessar estes resíduos é necessário complementara informação como, por exemplo, na produção plástica ou artística, quando uma imagem vem acompanhada de um título ou um rótulo, o resultado da compreensão da mensagem do texto fica mais certo; ajuda a construir o sentido da imagem.

Outro tipo de imagem é o indicio. Para que um signo seja indicio deve manter uma conexão real com seu referente. Uma coisa pode estar diretamente ligada à outra coisa numa relação existencial de contiguidade física, implicada em processos perceptivos, com diferentes graus de semiose numa relação ‘aqui agora’ que indica o universo de referencia.

O caráter representativo consiste na ligação de uma coisa com outra, que tem necessariamente alguma qualidade em comum. Nesse caso, a imagem se relaciona com o objeto ou referente, ademais de ser uma referencia de memória quando estes tenham desaparecido. Segundo Peirce,

“Um índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. Portanto, não pode ser um Qualissigno, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a essas qualidades que ele se refere ao objeto. Portanto, o índice envolve uma espécie de Ícone, um Ícone de tipo especial: e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna um signo, mas sim, sua efetiva modificação pelo Objeto.” (Peirce, 2003:52)

A mente interpretadora estabelece conexões entre o índice e o referente, pois a função do índice é chamar a atenção do intérprete para o objeto como sucede, por exemplo, quando associamos a buzina a um carro, um grito a uma pessoa ou um raio a um relâmpago no céu. Para Peirce “um índice força o olhar do receptor para o objeto,

instigando o sujeito a ter uma experiência” (Peirce, 2003:58). O índice se introduz na mente antes de ter sido interpretado como um signo, ou seja, a percepção do índice não depende da percepção prévia do objeto. Neste sentido, os indícios se transformam em significantes em si mesmos.

Para Peirce, “um índice é um signo que de repente perderia o seu caráter de signo se o seu objeto fosse removido, mas que não perderia o caráter se não houvesse intérprete como quando uma pessoa deixa marcas na areia” (Peirce, 2003:62). A conexão dinâmica é que estabelece o sentido de significado.

A tese da convencionalidade indexial de Peirce traça um conjunto de argumentos que também estão presentes em Krauss, para quem o índice, no universo fotográfico, não é intenção e nem está codificado:

“[...] é a realização de um processo puramente físico-químico que resulta em uma impressão física sobre uma superfície fotossensível. No índice, há um ícone embutido, que não necessariamente tem a aparência do objeto, mas pode ter características que são próprias dele.” (Krauss, 1996:216)

Peirce estabeleceu diferenças entre os índices e ícones, diferenciando-lhes entre genuínos e degenerados. O primeiro caso são aqueles em que a relação entre o signo e o objeto é uma relação existencial, por exemplo, a marca. O segundo se refere à relação que se estabelece por meio de uma referência, por exemplo, uma batida na porta.

Em uma esfera mais ampla da história da produção artística, muitos artistas investigaram as características existências das conexões indiciáticas ou referenciais de seus trabalhos como ponto estrutural do feito criativo. Ao aproximar-se destes conceitos, os artistas apropriam-se da lógica do índice nos seus trabalhos. Alguns exemplos são as obras de *frottage* (Marx Ernest), impressões do corpo (Yves Klein), os jogos de traços (Denis Oppenheim) e alguns princípios fundamentais do movimento *Land Art* (Carl Andre, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Robert Smithson e James Turrell), incluindo também certas práticas culturais de Arte Minimalista até da ‘Arte Povera’ (entre estes Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone e Michelangelo Pistoletto). Os conceitos formam-se em torno das ações que a obra pode gerar. As relações existenciais são realmente de signos separados autônomos, transportáveis, repetíveis e intercambiáveis, os traços são, portanto, sempre fisicamente inscritos em situações referenciais determinadas e singulares em uma relação de contiguidade existencial com o meio (Peirce, 2003:29).

Paradigma indiciário

O paradigma indiciário (Ginzburg, 2005) é um modelo epistemológico que se faz conhecido a partir do século XIX ainda que, segundo este autor, tem raízes muito antigas, que remontariam a própria evolução da humanidade. Por milênios o ser humano foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pêlo, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas.

De acordo com Ginzburg, trata-se de um método de análise, comparação e classificação, pelo qual se tem que aprender com a história do caçador que teria sido o primeiro a "narrar uma história", porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa. Ginzburg acredita que a própria ideia de narração (contar uma história, descrever situações e comportamentos), distinta de outras formas de expressão, como o sortilégio, o esconjuro ou a invocação, tenha nascido numa sociedade de caçadores, a partir da experiência da decifração das pistas. Decifrar ou "ler" as pistas dos animais são metáforas. Baseado nesta experiência humana o método propõe que sejam examinados os detalhes menos importantes e, ao mesmo tempo, mais significantes para qualquer situação a analisar.

Esse método centra-se nas minúcias, de modo detetivesco, e permite análises qualitativas baseadas na observação de detalhes¹⁹ que pode sugerir novas possibilidades teóricas e metodológicas.

Baseia-se no tipo de investigação de enigmas, própria da investigação policial e médica para as quais o que interessa de uma informação não é a quantidade, mas a relevância para o problema investigado. Aproxima-se do caráter científico, adquirindo um sentido diferente daquele exigido pelas ciências naturais, como bem explicita Quartarolla,

¹⁹A ideia de observar o particular surgiu quando Ginzburg encontrou escritos de Morelli nos quais este descrevia como captar uma realidade mais profunda e revisar dados que tinham sido descartados, considerados marginais, ou menos importantes numa investigação para a identificação de autores de quadros de pintura europeia que não haviam sido assinadas. O método investigativo consistia em analisar pormenores tais como formatos de orelhas, narizes e dedos com o propósito de encontrar o criador da obra a partir das minúcias e dos aspectos similaridades (Ginzburg, 1995).

“[...] torna-se necessário [...] o estabelecimento de um rigor metodológico diferenciado daquele instaurado pelas metodologias experimentais, uma vez que o olhar do pesquisador está voltado, neste paradigma, para a singularidade dos dados. No interior desse ‘rigor flexível’ (tal como o denomina Ginzburg) entram em jogo outros elementos, como a intuição do investigador na observação do singular, do idiossincrático, bem como sua capacidade de, com base no caráter iluminador desses dados singulares – tal como propõe o paradigma indiciário – formular hipóteses explicativas interessantes para aspectos da realidade que não são captados diretamente, mas, sobretudo, são recuperados através de sintomas, de indícios.” (Quantarolla, 1994, apud Duarte, 1998, p. 41)

Baseado na ideia de que o olho humano é mais sensível às diferenças do que às igualdades, esse método identifica as causas, pistas, e sinais até chegar às provas dentro de um tipo de investigação própria das ciências naturais que logo passa a ser reconhecida pelas áreas das ciências humanas.

A ideia de que se a realidade é impenetrável, existem zonas de privilégio para a realização de testes e a busca de pistas no cerne do paradigma indiciário, que é um reforço para a ideia de que sinais considerados insignificantes poderiam dar pistas e tornarem-se relevantes.

O paradigma indiciário se traduz em "*um saber de tipo venatório*". Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador [o caçador, p.ex.] de modo tal que possa se traduzir numa sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser "alguém passou por aqui". É um método caracterizado pela capacidade de descrever uma realidade complexa que, do contrário, não seria cientificamente experimentável, a partir de dados aparentemente irrelevantes.

O paradigma indiciário se baseia na elaboração de hipóteses. Desde a literatura, nessa mesma linha de investigação por aproximação, um bom exemplo é o método de Sherlock Holmes, que utiliza a abdução (Peirce, 2004). Toda investigação nasce da dúvida que incomoda e põe em conflito as crenças individuais ou coletivas. Para Peirce, "*investigar significa ir à busca de sanar as dúvidas e alcançar as crenças que nos movem a todo instante. A investigação visa ainda, segundo o autor, acomodar as inquietações sentidas*" (Peirce, 2004:69).

Definido por Peirce, o processo abduutivo vale-se de dois momentos: um é a espontaneidade do levantamento instintivo de conjecturas, o outro é a criteriosa e consciente seleção e avaliação crítica de hipóteses. Em ambos os casos, é necessário o

trabalho lógico de aceitação de uma hipótese explicativa que oriente a buscas causas de um “fato surpreendente”, através de uma observação criteriosa do fenômeno.

Entretanto Peirce defende a ideia de que a geração de novo conhecimento se produz a partir de um processo denominado de retrodução, que ele define como “espontânea conjectura da razão institucional” (não através da indução e a dedução). Para Peirce, o processo de abdução se diferencia do processo de retrodução da seguinte forma:

1. Abdução: elaboração de hipóteses provisórias de possíveis explicações para a solução de problemas científicos;
2. Retrodução: onde há um afinamento das possíveis alternativas e aquela que de fato é correta aparece como candidata ótima. Consiste na eliminação de hipóteses com base em dados observacionais (Peirce, 2004:48).

Enquanto à indução e à dedução Peirce classificou a investigação com a tentativa de buscar a teoria das condições de verdade de um fenômeno o que chamou de lógica. Está lógica estaria subdividida em passos investigativos: indução e a dedução.

Para Peirce, a indução procura verificar o grau de relevância de uma hipótese, isto é, a sua aceitação ou refutação mesmo que parcial enquanto que a segunda enquadra uma hipótese em um referencial teórico. A distinção entre uma e outra é, segundo Peirce, a *consideração dos fatos e como se sugere a hipótese*. Na indução, o estudo da hipótese sugere a experimentação que traz à luz os próprios fatos, para os quais a hipótese havia apontado.

Marca, metáfora da memória, arquivo

Entende-se que a ciência firmou-se, por muito tempo, com os paradigmas do século XIX e XX por ser aceita como forma dominante do conhecimento humano, reclamando a independência da influência social e da consciência histórica. O positivismo imperava sobre as ciências como a única possibilidade de acerto para a cientificidade, e pela qual se instalava como a portadora de uma superioridade indiscutível do reinado da ciência como sendo a das autorreferências, universais e absolutas.

Para Fontcuberta, com a evolução dos tempos, a tecnologia reivindicou um discurso baseado na objetividade humana na concepção de mundo no século XIX que se fundamenta nos paradigmas indiciais:

“[...] paradigmas dos índices: a preeminência da marca, do documento, do arquivo, do museu, da memória, da cultura ótica da fotografia.” (Fontcuberta, 1998:20)

Nossos olhos foram guiados pelas representações do mundo que se fizeram ao longo da história, conduzidas pela sociedade desde as primeiras civilizações. Os modelos baseados nas concepções de cada época reproduziam os princípios e paradigmas vigentes. Toda representação requer escolhas que implicam em um modo de ser, agir e pensar. Segundo Fontcuberta é importante entender que as tecnologias não são neutras e que refletem o paradigma discursivo e estético usado para o seu próprio desenvolvimento: “precisamos entender que as tecnologias nunca foram e não são neutras nem nas suas linguagens, nem em seus conteúdos porque dependem sempre de uma organização discursiva e estética que o artista utiliza” (Fontcuberta, 1998:13).



Figura 16
Joseph –Benoît Suvée
Dibutade ou l’Origine du Dessin,
1799

Na fábula abaixo, explicita-se a utilização da marca como ato ou efeito da presença da ausência de uma pessoa.

De acordo com Dubois (2004), a fábula de Plínio se refere a história de Dibutades, filha de Sicyone, oleiro em Coríntia, que estava apaixonada por um jovem que tinha que partir para uma longa viagem. Durante a despedida, os enamorados estão em um quarto iluminado por uma vela acesa que projeta a sua sombra na parede. Ao fim de conservar o traço físico de sua presença do jovem, Dibutades tem a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do amado que está sendo projetada pela luz da vela. A seguir, reveste o desenho com argila, executando, desse modo, à imagem em relevo por uma espécie de modelagem de sombra. Colocando-a

em seguida no forno e obteve o primeiro ‘baixo-relevo’ de terracota.

A partir dessa narração, registra-se uma *pseudo presença* quando se enfatiza a prova de ausência. A ausência acontece porque o corpo que projeta a sombra deixa o lugar depois de um tempo. Este tempo antes de ser deixado, projetou a sombra que teria

construído o seu referente. No desejo de não perder o ‘amado’, a amante faz a conexão com o registro da ‘huella’, que se projetara na parede.

Já foi dito por Peirce que “representar é estar no lugar de algo para alguém, estar numa relação com outro que, para certos propósitos, é considerado para alguma mente como se fosse o outro” (Peirce, 1977:61).

Nesse caso, a amante parte de uma relação de índice, pois a expressão ‘isto está ali’ é o conceito do momento da ação, através da qual se registrou um signo representativo do amado. O suporte da parede foi o determinante para recolher a sombra projetada pela luz sobre o corpo do amado, que foi o meio propulsor em um jogo de duplicação de uma imagem que só existia no momento da presença ou do decalque direto da sombra sobre a parede. Essa situação estabelece-se numa relação causa e efeito. No momento em que a sombra passa de ser projetada a ser um objeto modelado, perde o seu papel indiciático em relação com a referência e passa a ser icônica. A mudança se dá pela alteração da conexão temporal que se dá pela fixação de um ícone de representação permanente. Pastor e Derrida explicam bem esta relação entre o referente e a imagem:

“A imagem é o lugar da recordação da memória, enquanto o pensamento estimulado pela elevada iconicidade da fotografia.” (Pastor, 1988:15)

“A marca onde se marca a relação com o outro, articula sua possibilidade, sobretudo no campo do ente, que a metafísica determinou como ente-presente a partir do movimento ocultado pela marca. É necessário pensar a marca antes que o ente. Mas o movimento da marca está necessariamente ocultada, se produz como ocultação de si.” (Derrida, 2008:16)

A busca de uma forma de reter a presença é uma constante na história da arte. Trata-se de que esta permaneça como recordação que atravessa o presente, ajudando a compreender o instante atual ou a extensão mais recente. A marca fica como arquivo para a memória que é uma evocação do passado, reter a informação, os dados da percepção e a experiência de um conhecimento adquirido. Para Chauí, “o poder da memória depende da clareza dos estímulos que refletem a alma” (Chauí, 1997:126).

A memória artificial, registro ou arquivo, substitui parcialmente a memória natural, além de influir sobre o nosso modo de considerar a recordação. Segundo Chauí, “as memórias artificiais além de receber, aliviar e ocasionalmente substituir a memória

natural, também têm dado forma a nosso modo de encarar a recordação e o esquecimento” (Chauí, 1997:21). Por exemplo, a escritura sobre papel oferece a possibilidade de duração, permanência, preservação de possíveis distorções da informação. *“A memória é, pois, inseparável do sentimento, do tempo e da percepção/experiência do tempo como algo que passa”* (Chauí, 1997:126). A memória faz parte da vida de nossa consciência individual e coletiva. Guardamos coisas, feitos, palavras que são únicas e produzem significados de todo tipo.

É indispensável saber distinguir a memória em relação a alguns aspectos. Existe aquela que se dá por repetição, pura, e não necessita desta para ficar a recordação. Ela se dá espontaneamente pela força ou por impacto de alguma coisa ou de algum acontecimento, dotados de grande ou importante significação em nossa existência.

A retenção de um dado, a percepção adquirida a partir da experiência, a memória é uma forma de percepção interna, uma introspecção em que o objeto é interior ao sujeito do conhecimento: as coisas passadas recordadas, o próprio passado sujeito e o passado relatado ou registrado por outras narrativas orais ou escritas. As recordações passam em certos contextos e não em fatos ilhados ou isolados. A memória corresponderá a uma retenção de dados instigados.

Existem outras dimensões da memória que englobam desde o pessoal e introspectivo, até a memória coletiva ou social, isto é a memória histórica, objetiva, gravada em monumentos, documentos e relatos da história na sociedade.

Draaisma nos recorda que *“é importante o mais antigo auxílio da memória, a escrita”* (Draaisma, 2005:21). Na antiguidade, escrevia-se em argila ou placas de cera, na Idade Média, em pergaminho e linho, e, mais tarde, surge o papel. Platão transformou a memória em um instrumento que absorvia impressões por meio de uma placa.

“A linguagem cotidiana relativa à lembrança e ao esquecimento tem um molde metafórico. Isso se aplica ainda mais às teorias filosóficas e psicológicas da memória. Desde as placas de Platão aos computadores da nossa era, a linguagem relativa à memória se expressa por intermédio de metáforas.” (Draaisma, 2005:22)

O ser humano pode fixar certos momentos e guardá-los para dispor deles num futuro ignorado ou imprevisível. Basta escolher de que forma quer fixar ou registrar isso como um fato da memória.

“A metáfora e a memória funcionam de maneira semelhante: sempre tem algum indício que arrasta uma miscelânea de experiências próprias, mas atrasadas, as recordações, os materiais com o que se reconstrói o passado.” (Fernández, 1998:13)

Na metáfora, as conotações da palavra em seu contexto normalmente são transferidas para um contexto novo, seguindo a etimologia da palavra que vem do grego: “*metapherein*” significa “transportar” ou “transferir”, encontrando preservado o que o autor viu de perto quando procurava imagens potentes para os processos ocultos da memória²⁰.

“A metáfora é utilizada para dizer aquilo que não se pode dizer literalmente ou o que não quer dizer, se faz necessário para ampliar as significações que temos no uso comum” (Ricoeur, 1996:60). Ao eliminar algumas associações e pôr em evidência outras, a metáfora cria algumas referências que fazem surgir novos significados, vincula-se tanto às antigas quanto as mais recentes teorias sobre a estática e a dinâmica das metáforas. Metáfora funciona como um de dois, é uma par. E, todavia mais, “a metáfora oferece duas ideias por meio de uma” (Draaisma, 2005:35). Sendo assim, segundo Draaisma,

“As metáforas retiram palavras do seu contexto normal e transferem seu significado para um novo contexto.” (Draaisma, 2005:32)

A partir da metáfora visualiza-se a imagem. “Os autores pensam que as metáforas capacitam a pessoa para pôr em ação o processo de reprodução com mais facilidade” (Draaisma, 2005:40). Quando mais explícitas e exatas as supostas semelhanças entre termos de comparação, mais claras se tornam as diferenças.

“Se a essência da metáfora é que as associações de dois domínios entram em interação e que a interação é um novo significado, então ela é uma formulação nas categorias da psicologia.” (Draaisma, 2005:35)

Um exemplo pertinente é a fotografia que ao fixar todos os detalhes, torna possível recuperar as recordações com a ajuda da tecnologia. Draaisma analisa o pensamento de Théodule Ribot [1880], director do Laboratorio de Psicologia do Collège de France, que era contrario às analogias físicas da memória, e afirma que:

²⁰ Ver PhotoVision 28. Arte y Proyectos Editoriales, SL Numero 28/1998. Universidad de Castilla-La Mancha:13.

“[...] a palavra memória tem triplo significado: a conservação de determinadas condições, sua reprodução e localização no passado. [...] Excluir os dois primeiros elimina a memória; si se exclui o terceiro, a memória deixa de existir no sentido objetivo, mas não no sentido subjetivo.” (Draaisma, 2005)

“As metáforas fotográficas tem a desvantagem de explicar a preservação, mas não a reprodução.” (Draaisma, 2005:178)

O surgimento da fotografia como um fenômeno mágico coincidiu com a manipulação da luz, em meados do século XIX. As representações visuais eram armazenadas em chapas fotográficas como vestígios de impressão luminosa, de estímulos ópticos. Entretanto, Draaisma posicionou-se contra a intenção de fazer analogias entre os elementos inorgânicos e os orgânicos, vitais, e físicos, entre a luz e a fotografia, afirmando que para haver metáfora, para que se vejam as impressões, deve haver consciência, um espelho que reflete os vestígios:

“[...] a matéria é capaz de preservar impressões. Mas uma característica da memória é precisamente a reprodução dessas impressões. [...] O problema das metáforas fotográficas é que elas pressupõem uma consciência.” (Draaisma, 2000: 178)

Desse modo, a matéria é capaz de preservar impressões luminosas e produzir memória. A fotografia tem um caráter automático que faltava às artes visuais manuais. Ao contrario, na pintura anterior à fotografia, não havia um só detalhe que antes não tivesse passado pelo olho ou pela mente do/a pintor/a. A meados do século XIX o caráter mecânico da fotografia foi citado como argumento a favor da inferioridade da fotografia na arte visual.

Numa imagem há ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa entre o significado e o referente. Imagem é algo que se assemelha a outra coisa. Se a imagem aparece é porque ela não é a própria coisa, ou seja, sua função é evocar a algo. E esse algo se refere a alguma coisa que a pessoa já presenciou, viu ou reconhece para poder comparar, identificar ou lembrar. Uma metáfora seria um ícone que trabalharia a partir de um paralelismo qualitativo. Metáfora é uma figura da retórica, pois necessita que se busque um significado para além do argumento em uma analogia de algo real com o imaginado saindo do método da comparação do ‘como’.

Todo arquivo propõe um lugar de consignação, lugar de depósito e de armazenamento de algo. Constrói-se como um aparato psíquico de percepção, de impressão, de registro, de distribuição tópica de lugares de inscrição, cifrado, de repressão e do deixar de lado; se organiza em algumas vezes pela repetição ou o agrupamento de signos. Tem a função de guardar inscrições, marcas, a descodificá-las e preservar as impressões de um arquivo. Se relaciona com a ideia de retorno à origem, ao arcaico, ao arqueológico, à recordação e à escavação que se referem à experiência da memória como expressão da necessidade de registrar tudo sem esquecer nada.

Alguns modos de registro são mais frágeis, mais efêmeros, que outros (mais permanentes) dependendo dos suportes sobre os quais são feitos. Essa permanência está associada algumas vezes ao registro fotográfico que constrói a dimensão histórica. Por exemplo, as pegadas do homem na Lua -um registro que passou a fazer parte da história da humanidade e marca uma mudança de época- e marcas e a arte paleolítica. Casos como esses ficam como registros de um passado que se projetam no futuro e que resgatam a história da vida, dos modos de fazer e criar de cada época.

Para preservar as marcas e os registros no tempo e garantir a permanência e a durabilidade, faz-se necessário criar estratégias, pois “o arquivo tanto produz como registra o evento” (Draaisma, 2005:29). Impõe-se como uma forma de testemunho de alguma coisa do passado que é visto no presente.

Por outro lado, o arquivo não requer um depósito, a não ser que seja necessário dispor de condições de identificação ou classificação, para ser legitimado como um lugar de consignação ou reunião de signos. Para Derrida, “o arquivo sempre foi um penhor e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mas trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira” (Derrida, 2001:31).

No mesmo sentido, como afirma este autor, “o arquivo não é coisa do passado, e sim, do futuro, é a impaciência absoluta de um desejo da memória” (Derrida, 2001:80). Por primeiro, “o arquivo remete ao passado, aos índices da memória consignada, recorda a fidelidade da tradição” (Derrida, 2001:48), por outro lado, o arquivo põe em questão a chegada do futuro, expõe a propriedade pública ao saber e a guarda, e estende a duração do saber humano. Com a imprevisibilidade do tempo, o conceito de arquivo é a promessa de uma responsabilidade para o amanhã.

Um arquivo está, pois, numa permanente tensão com a sua origem. Como elemento instituidor e conservador, reúne, consigna e guarda signos. O registrado passa a fazer parte de outro grupo de registros, incorporando um novo corpo de significações.

Com a interpretação desses arquivos, a relação que mantemos com eles, no modo de recordar, memorizar e monumentalizar a necessidade de registrar tudo, sem perder nada, fica como uma necessidade do imediato de tentar preservar algo que se quer que permaneça para um futuro.

No entanto, o arquivo é frágil e, em alguns casos, a censura e a repressão trabalham para destruí-lo, antes mesmo de haver-se produzido. Outras formas de destruição chegam através de elementos tais como a amnésia, a aniquilação da memória, a erradicação da verdade que levam à perda da história. Dito de outra forma, o arquivo é um recurso que se materializa como impressão, forma, escritura, prótese ou técnica e que tem como característica a capacidade trazer o passado ao presente e transportá-lo entre meios²¹. Como existiria o passado sem o arquivo? Não é a estrutura técnica deste ou do arquivante que determina a estrutura do conteúdo arquivável. O arquivamento produz o acontecimento à medida que o registra, tanto quanto registra o acontecimento.

Ao pensar sobre arquivo, nos referimos ao conceito de futuro, mesmo que esse conceito esteja arraigado fortemente com as coisas do passado. Com a intenção de fazer ou deixar um arquivo, com sintomas, sinal, signos de uma época até “o arquivo como o desenvolvimento e o uso descrito de novos discursos sobre a sociedade, em novos modelos de analisá-la, representá-la e tentar transformá-la” (Tagg, 2005:17).

Nem a experiência e nem a realidade podem separar as linguagens, pois as representações e as estruturas psicológicas das práticas passadas devem articular-se com as do futuro. Diante disso, não é a realidade do passado que vai estar em jogo como verdade absoluta, e sim, os significados presentes nos sistemas discursivos atuais, de onde, portanto, poderemos voltar a nossa atenção e produzir sentido. O arquivo deve ser investigado nos âmbitos da prova e evidência pelo qual, em alguns casos, o real é entendido não só como elemento material, mas, também, como um sistema discursivo de que faz parte da imagem que o contém. E aí pergunta-se: em que condições algo poderia ser prova?

²¹O transporte de conteúdos entre meios se denomina re-mediação.

Houve um tempo em que a fotografia podia ser uma prova e ainda pode, mas esta condição depende do processo social e semiótico. Segundo Barthes, “a força conotativa é um complexo resultado histórico e é exercido pela fotografia somente dentro de certas práticas institucionais em relações históricas concretas, cuja investigação nos afasta do contexto estético fenomenológico” (Barthes, 1999:59). A conotação visa esclarecer os processos intelectuais do conhecimento, entendido em sentido mais amplo, que inclui, por exemplo, a atividade de linguagem e, também, da parte da atividade da fabricação e de consumo de imagens. O sentido conotativo varia de cultura para cultura, de classe social para classe social ou de época para época. Como afirmam Santaella e Noth o significado é um elemento central na experiência humana:

“O mundo não é tratado de moderno neutro, a sobrevivência do ser humano depende de coisas e signos reconhecíveis que são de grande significado.”
(Santaella; Noth, 1999: 87)

Neste sentido, o significado pode surgir de elementos paralelos que somente irão produzir sentido quando a ideia se contextualiza. Este processo pode ser visto, por exemplo, no *Álbum de Huellas*, 2004²² que faz parte desta tese.

²²Este trabalho se detalha no Tomo II da tese. O trabalho foi construído no cumprimento dos créditos do Programa de Doutorado – curso acadêmico 2003/2004 na disciplina de Metodologia de realização de um projeto partindo do fragmento. A proposta da disciplina era construir um trabalho com a ideia do fragmento ligada ao tema ‘viagem’. Como proposta, optamos por produzir um álbum de *huellas*, *marcas*, *sinais*, *vestigios*. Foram coletados registros de *huellas* em algumas cidades européias, tais como Bilbao, Guernica, Madrid, Sevilha, Paris-França, Colônia-Alemanha. A produção técnica foi a de que com um pedaço de algodão cru foi decalcado sobre um fragmento escolhido para representar aquele contexto da cidade visitada. Os moldes técnicos da produção seguiram os pressupostos da gravura de decalque, monotipia ou captura da imagem por meio da *frottage*. Frottage (do francês “*frotter*”, em português “friccionar”). Enfim, a *frottage* consiste na apropriação da imagem pela fricção da tinta nas costas do suporte, o que leva a obtenção da textura desejada. Foram capturadas cinco texturas em cidades diferentes, as quais deram a cinco páginas do livro de *huellas*. Para melhor conceituação e identificação do trabalho, abaixo, no canto direito, está o nome da cidade em que foi coletada a huella. Parte-se do princípio de que as imagens não são por si só verdadeiras ou falsas, mas somente partes de coisas que podem ser verdadeiras ou falsas. O âmbito do real somente pode ser discutido no âmbito da própria realidade. O ato de colocar o nome no canto de cada página do álbum visa dar uma autenticidade à marca e ao local em que se coletou. A veracidade do fato se constrói na mente de cada um pela relação da identificação e reconhecimento do título, o qual é estabelecido no momento da leitura e da interpretação da obra.



Figura 17
Álbum de *huellas* (Abello,2004)

Segundo Peirce (2003:17), “A imagem faz um referencial ao passado” (Pierce, 2003:17). Fala de um sentido de existência e de ressonância. O signo não expressa, ele indica, é a experiência colateral que comunica alguma coisa” (Peirce, 2003,47). Somente se faz signo se exprimir ideias e provocar, na mente, uma atitude interpretativa.

“Toda a capacidade significativa, comunicativa e fruitiva tem como base a experiência vivida por nós e pelos outros antes de nós, mas de qualquer maneira tomadas nossas experiências que não podem ser negadas e que somente adquirem sabor, significado, valor, quando relacionadas à nossa faculdade idealizadora.” (Dorfles, 2005:13)

Um signo aguça a atenção e convida a e percebemos com vários de nossos sentidos. É possível ver um objeto, uma cor, um gesto, ouvir uma música, um som, sentirum perfume, a fumaça de um cigarro, ou, todavia, saborear algo e sentir como estas experiências se remetem a algo vivido, presenciado ou sentido previamente. *Esta coisa que está no lugar de outra*, é o que indica a particularidade do signo. Estar aí presente para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta e abstrata. Tudo pode ser signo, desde que se remeta a uma significação que depende de uma cultura, e de um contexto do surgimento do signo.

“A função da ilusão artística não é o ‘fazer crer’ como presumem alguns filósofos e psicólogos, mas exatamente o oposto, ou seja, a de fazer o desligamento da crença, a contemplação de qualidade sensorial em seus significados usuais que afirmam ‘aqui está a cadeira’.” (Langer, 2003:51)

Para Ortega e Gasset, “a crença está em nossa consciência, não de forma consciente, mas de forma latente, inconsciente” (Ortega e Gasset, 1988:65). A ideologia está implicada na criação dos signos ao fazermos associações. Os signos representam algo mais que eles mesmos, complementam a realidade e a interpretam arbitrariamente assinalando diferenças. Segundo Barthes, “a ideologia influi na percepção” (Barthes, 2004:55).

A experiência estética de imagens assinala a proximidade com o referente. O real é manipulado, demonstrando o que não parece. Para Peirce, “a realidade é dinâmica e não qualitativa” (Peirce, 2003:40). A arte somente precisa da construção própria da conformação, aprendendo o vocabulário, a forma e o conteúdo para que a comunicação efetivamente se realize.

Explica-se semióticamente e justifica-se ontologicamente que o signo vale-se do ‘*eso fue*’ e não do “*eso quiere decir*”. Fala do sentido e da existência de significado e referência, ou seja, o objeto justifica sua existência no contexto em que está inserido.

No entanto, para Tagg, um autor que rejeita a ideia de que a fotografia possa ser registro de realidade, “nem a experiência e nem a realidade podem separar-se das linguagens, das representações, das estruturas psicológicas e das práticas nas que se articulam e às quais perturbam” (Tagg, 2005:10). O que sabemos é que a realidade é aquilo que aparece para mim como fenômeno, entretanto, a partir de Hurssel, devemos aceitar a realidade como algo que também está fora do pensamento. *Segundo o autor, ainda o homem pensa que ele é a realidade para aumentar a confiança em seus mecanismos de compreensão do mundo e para sentir-se seguro na relação ao seu entorno. Faz-se necessário confiar na realidade de que se sabe, pois é o mesmo que ela usa para responder aos desafios da vida, mas ainda é importante perceber e reconhecer como válido aquilo que não se conhece.*

Desde que surgiu a imagem, destacou-se o caráter da magia sobre a humanidade. Como um recurso de representação de um modo visível e inteligível, o ser humano deixa imagens sobre suportes de diferenciados tipos. “A imagem foi se impondo como imitadora para uns, e um engano para outros. A imagem produz um texto na mente do interpretador, pois todo texto é uma atividade de produção de significado que se realiza dentro de um regime de sentido” (Tagg, 2005:128).

Tipos de Huellas

Desde os primórdios das cavernas, temos notícias de imagens feitas com a intenção de produzir uma forma que gere algum sentido. A compreensão é construída por meio de relações dos elementos que a compõem, juntamente com as relações do contexto que são estabelecidas nas leituras que fazemos sobre o período histórico, social e cultural. O que a imagem comunica está influenciado pelos modos, materiais, instrumentos, técnicas, meios e mídias de produção, reprodução e distribuição.

Vou analisar 2 imagens (*A Mão Crua* -fig. 18- e *A Crua Mão*- fig. 19-) de minha autoria para ver como se produz a relação entre matéria, tempo e processo indicial. Na obra *A Mão Crua* (figura 19) de minha autoria vemos que a produção artesanal dessa obra depende da habilidade da minha habilidade pessoal técnica. A produção artesanal desta obra está inspirada no tipo de ação e na forma de se utilizar a matéria, do período pré-histórico, tal como é definido por Vilen Flusser,

“As imagens pré-históricas representam o mundo, as imagens pós-históricas representam textos; a imaginação pré-histórica tenta agarrar o mundo, a imaginação pós-histórica tenta ser a ilustração de um texto. Portanto, os mitos pós-históricos significarão prescrições textuais; a mágica pré-histórica visa propiciar o mundo, enquanto a pós-histórica visa manipular as pessoas.” (Flusser, 2007: 146)

Pelo tanto, os modos de produção eleitos fazem evidente uma contradição entre a aspiração da durabilidade e da permanência (que está subentendida na intenção de criar estas imagens) e a fragilidade do meio do armazenamento.

Por outra parte, observando a figura 19, percebe-se que foi produzida pela captação física do mundo visível através de uma manipulação artesanal, dinâmica e direta com a matéria. A produção artesanal requer um suporte que é o receptáculo das substâncias que, juntamente com os instrumentos utilizados, impõe a presença da realidade matériaca da imagem. O resultado é um objeto único, autêntico e por isso carregado de certa sacralidade, fruto do privilégio da impressão primeira, originária, daquele instante único e ritualizado. Objetos únicos e artesanais apresentam uma contradição fundamental entre uma aspiração à durabilidade e as condições frágeis do suporte que está sujeito às erosões do tempo. Se instaura na relação temporal entre o sujeito que a cria, a imagem criada e o suporte de criação.

A segunda imagem *A Crua Mão* (figura 19), é uma fotografia que captura a imagem como um documento, registro do confronto entre o sujeito e o mundo visível. Tem-se assim um duplo registro do reflexo do mundo físico, uma metonímia, contiguidade entre o real e sua imagem, a qual é captada por uma máquina e tem ligação física com o que há originado por meio do sujeito. Nesse caso, a máquina necessita da presença do objeto para se apropriar dele e vice-versa. Captura o objeto e o transforma em reproduzível, sendo esta captura determinada pelo sujeito e pela tecnologia. O meio de armazenamento deste tipo de imagens não está na revelação no papel ou na exibição, mas no negativo, neste caso, no arquivo digital, em outros casos, ou na memória do aparelho que reproduziu a imagem, na qual ficou gravada, e desde a qual se reproduz.



Figura 18
A Mão Crua. Abello, 2011



Figura 19
A Crua Mão. Abello, 2011



Figura 20
A Mão Luz. Abello, 2012

O mesmo tema da mão representado de outro modo aparece na obra *A Mão Luz* (figura 20). A imagem que se forma é dependente da tecnologia e do processo químico. A radiografia é uma técnica diagnóstica que gera imagens obtidas ao interpor em corpo entre uma emissão de radiação de alta energia tipo raio X ou gama e um receptor. As partes mais densas aparecem mais visíveis numa escala de cinzas. A imagem é produzida em tempo real²³.

Uma radiografia é um tipo de imagem indicial particular dado o processo de sua obtenção que revela algo que está além da capacidade humana visual natural. Trata-se de uma imagem totalmente dependente de um tipo de tecnologia que permite um tipo de registro ajudado pela tecnologia.

²³A técnica do Raio X foi descoberta em 1895 pelo físico alemão Wilhelm Conrad Rontgen. Essa técnica auxiliou muito os estudos da medicina, tanto que em 1900 já existia a radiologia como especialidade médica. Por volta de 1940, novas tecnologias, como a televisão e intensificadores de imagens permitiram a realização de fluoroscópias de ótima qualidade e em tempo real, as quais foram os únicos métodos existentes até a década de 70. Essa técnica do raio X revolucionou a medicina, auxiliou a ampliação da criação de aparelhos que proporcionassem a observação do corpo humano pelo seu interior. Dentre os aparelhos, pode-se citar o da Ressonância Magnética, tomografia computadorizada, mamografia, ultrassonografia.

Capítulo IV

Conclusões

Este capítulo de conclusões recolhe as reflexões relativas aos três tomos da tese, tratando de relacionar os aspectos conceptuais com os experimentais e didáticos.

A marca, a textura, o sinal, a ranhura, o vestígio de um detalhe que um objeto deixou sobre outro e as relações que se estabeleceram com a gravura foram os instrumentos de estudo e análise desta tese. A produção da gravura nos meios artísticos e no âmbito da educação básica e da universitária foi alvo de observações e vivências na prática que despertaram a necessidade de se ampliar a discussão e a manipulação da gravura no seu ensino. O presente trabalho, intitulado “*A lógica do índice: a marca como estratégia artística*”, tratou de explorar como essa ampliação pode ser descoberta de modo a romper as fronteiras da própria arte por meio da expressão da gravura. Refletir teoricamente sobre o ato do fazer artístico da gravura foi o primeiro passo realizado para se perceber que essa linguagem artística está enraizada nos moldes tradicionais da tradição da história da arte, que é o modo mais habitual do ensino da gravura utilizado nos centros acadêmicos. Existe um conjunto de elementos presentes nas experiências plásticas e na investigação artística em nível internacional, do tipo indicial, que ainda não foi assimilado pelas instituições acadêmicas com relação ao ensino da gravura. Com a reflexão em torno desses processos, pode-se pensar em alterações estabelecendo relações com outros campos artísticos. O momento atual da arte é outro, as matrizes alteram-se, mas as imagens aparecem e continuam sendo criadas.

Nesse sentido, a questão fundamental desta tese é identificar quais são os elementos presentes na experiência plástica e na investigação artística internacional do tipo indicial (fotográfico e não fotográfico), que não foram ainda integrados nos planos dos estudos universitários do ensino da disciplina de Gravura no Brasil. Ainda, ver como esses elementos podem contribuir com a construção de um novo modelo de ensino da gravura, o qual reflete a contemporaneidade das experiências plásticas ligadas ao indicial.

A partir dessa questão fundamental, algumas sub-perguntas de pesquisa foram formuladas:

- 1) Como ampliar, estender, enriquecer e desenvolver um processo criativo, didático e reflexivo de investigação da disciplina de Gravura, além do marco conceitual semiótico que é dominante?
- 2) Quais os elementos presentes na expressão plástica e na invenção artística de tipo indiciática (fotográfica e não fotográfica) que deveriam ser incorporados aos planos de estudo universitário do ensino da disciplina de Gravura no Brasil?
- 3) Qual seria o perfil desse novo modelo de ensino da gravura no Brasil?

Essas questões animaram-nos a desenhar uma hipótese de que os processos indiciais são um modo de construir o conhecimento, que é próprio da arte e reflete um paradigma distinto ao semiótico. Esse paradigma denomina-se “paradigma indiciário” e surgiu formalmente no campo dos direitos humanos como um paradigma epistemológico das ciências.

O paradigma indiciário foi desenvolvido teoricamente por Giovanni Morelli no final do século XIX. O autor argumenta sobre a necessidade de se examinar e levantar detalhes técnicos e estéticos que, às vezes, podem parecer menos importantes e menos influenciados pelas características da escola de pintura a que o artista pertencia, como os lóbulos das orelhas, unhas, a forma dos dedos, das mãos e dos pés.

Esse método compara-se ao de um detetive que busca, nas minúcias, descobrir pistas ou sinais sobre o ocorrido. O método procura ampliar a relevância da individualidade, do singular, sacrificando a generalização. Preenche os requisitos de rigor científico, a partir de que “O pretendido rigor das ciências exatas talvez seja inatingível e inclusive indesejável para as formas de conhecimento mais ligadas a nossa experiência cotidiana ou, para sermos mais precisos, a todo contexto em que o caráter único e insubstituível dos dados seja decisivo para aqueles que neles estejam implicados” (Ginzburg, 1995:110). É uma forma de saber baseada no que não está escrito nos livros, e sim, no viva a voz, nos gestos, nos golpes de vista, fundamenta-se em sutilezas formalizadas e traduzidas verbalmente. É um método que se baseia na experiência humana.

O “rigor elástico”, de Ginzburg, é particular ao paradigma indiciário, cujas regras não se prestam facilmente a serem articuladas formalmente. Trata-se de formas

de saber que não se valem de regras previamente existentes. É um tipo de conhecimento que entra em jogo os elementos dos sentidos como olfato, visão (golpe de vista), intuição. Ginzburg utiliza-se muito da intuição e a define como “a recapitulação instantânea do processo racional”, referindo-se à noção antiga árabe de “firãsa”, significando, entre outras coisas, “a capacidade de dar o salto do conhecido ao desconhecido por inferência (em base a indícios, pistas)” (Ginzburg.1995:112). Intuição é um tipo de saber inconsciente.

Essa forma de entender o indicial pode contribuir com a construção das primeiras fases de um novo modelo teórico prático para compreender o processo indicial. Pode ser útil para o ensino artístico da gravura, porque até agora a predominância na análise do indicial recaí sobre a influência da semiótica. Ao contrastar com a teoria semiótica, o paradigma indiciário apresenta uma nova via para a consideração da gravura como instrumento de conhecimento, que se norteia para elaboração de suas hipóteses de origem adivinhatórias em detalhes triviais considerados insignificantes, mas que resultam indícios reveladores de uma realidade descoberta.

Por outro lado, pensando sobre o ensino da gravura e de como poderíamos torná-lo mais acessível ao universo escolar, foi proposta a valorização do artístico nas percepções das minúcias e detalhes, ultrapassando a barreira do técnico. Pensando em uma versão mais atual e com algumas influências artísticas que motivassem a criação da expansão da gravura, foi proposta uma investigação que se apropriasse de aspectos pontuais capazes de ampliar para a reflexão de um processo criativo. Esse processo de pensar a gravura no campo expandido nutriu esteticamente o processo criativo dos produtores/alunos e fez surgir elementos que iluminaram as aulas de Gravura da universidade.

A pesquisa demonstrou estratégias artísticas que os gravuristas podem não somente manejar em um amplo repertório de técnicas, que são próprias da linguagem, mas, também, articular os conceitos que as obras suscitam para poder melhor construir um diálogo artístico. A proposição técnica que se acerca a esta linguagem levou à intenção de se pensar em novas possibilidades de ampliar a investigação de modo a buscar a inovação artística.

Os capítulos do corpo teórico foram à teia norteadora dos eixos investigativos que lançaram um emaranhado de conceitos diversificados sobre os quais a investigação

foi sendo elaborada. A tese buscou referências teóricas os elementos que pudessem dar sustentabilidade a um discurso de valorização como propulsor para a busca do inovador e do imaginário, calcado nos paradigmas condizentes com o momento atual.

Apresentaram-se, no capítulo II (Tomo I), os aspectos históricos da gravura dentre os conceitos básicos da obra gráfica como autoria, assinatura, numeração e domínio técnico e, ainda, os originais múltiplos e as tipologias de gravura e características individuais desde a origem ao desenvolvimento da gravura na história da humanidade. Na sequência, estabeleceu-se a relação da impressão da imagem da fotografia como um ato indicial de se captar a imagem nos mesmos moldes da gravura de obter a imagem a partir da impressão da matriz. Nesse discurso, aprofundou-se a questão da própria denominação de “gráfica” que está desestabilizada, pois a renovação nos conceitos de matriz, a expansão do conceito bidimensional do suporte, a mestiçagem e heterogeneidade de linguagens artísticas são fundamentais para ampliar as possibilidades de expressão por meio da arte na gravura. Em seguida, apresentaram-se obras de artistas estrangeiros e brasileiros como expoentes no desenvolvimento da gravura expandida e como possibilidade artística em um processo poético.

No capítulo III (Tomo I), fez-se uma reflexão sobre a lógica do índice e a lógica do paradigma indiciário, as quais são os eixos norteadores da análise ontológica deste processo investigativo. Surgiram, no decorrer da investigação, elementos que foram sendo aprofundados e se entrelaçaram a construção teórica sobre a ideia da marca ou registro de um corpo sobre o outro. Apresentaram-se, ainda, nesse capítulo, várias formas de ‘huellas’ ou marcas que podem ser da ordem natural ou artificial e que são a base da estrutura de comparação estabelecida para com a gravura.

O Tomo II se dedicou ao trabalho artístico construído a partir de um personagem que elucidou a obra com meios hipotéticos na sua construção. O personagem criado no decorrer do processo poético surgiu como uma estratégia para produzir a obra e para potencializar a interpretação e a análise dos fatos. A análise foi construída a partir da descrição que o personagem fez sobre os acontecimentos elaborados em hipóteses e insinuações que, ao explicá-las à luz das constatações culturais dos signos, produziram sentido.

A criação do personagem como um artista-cientista, por sua vez, foi uma estratégia artística para pensar a partir das hipóteses que se geram ao analisar os

vestígios, rastros e marcas encontrados no ambiente selecionado. O *modus operandi* coincide e complementa-se a favor de uma investigação que se detém nos detalhes, texturas, formas, relevos que são os elementos plásticos peculiares da gravura.

No Tomo III, apresentaram-se os elementos essenciais para a construção de um novo modelo de didática de aula de Gravura para o Brasil e, ainda, foram demonstradas algumas práticas pessoais relacionadas ao contexto de exploração da marca ou da gravura no campo expandido. Apresentou-se uma experiência prática na linha da produção da gravura em uma poética artística, e outra na linha da produção da gravura com alunos da universidade e da escola de educação básica.

Investigar o ensino da gravura no meio universitário, ainda mais em um curso de licenciatura em Artes Visuais, levou-nos a refletir sobre como podemos contribuir para que na educação básica seja potencializado o seu ensino nesta área do conhecimento. A tese veio a demonstrar como a produção de gravura pode ser possível se for articulada a meios instrumentais que proporcionem um trabalho de forma diferenciada e que possam ser criadas metodologias de aplicação também na educação básica no Brasil. É notório que a gravura está sendo pouco difundida na educação básica, e o conteúdo da arte trabalhado somente a partir do desenho, da pintura, escultura ou modelagem, deixando de lado o ensino da arte a partir da gravura. As justificativas para essa ação são as mais diversas e, entre elas, está o fato de que a gravura tem especificidades e apresenta dificuldades para encontrar materiais específicos no interior do Brasil, ou para obter prensas, ácidos, resinas, e tintas de impressão. Por outro lado, a falta de verba das escolas públicas em adquirir o material básico para gravura também é um desafio que precisa ser superado.

Com esta pesquisa, percebeu-se que a partir da amplitude das indagações iniciais, pôde-se chegar a algumas perguntas ainda mais específicas, entre estas: De que modo a arte e a experiência estética podem alimentar a prática da docência na educação universitária e na educação básica? Existe espaço de discussão para criação e invenção na docência? O que a docência pode aprender com os/as artistas? Essas questões foram alimentadas pelo trabalho docente na arte (e outras áreas) e pelas provocações teóricas elucidadas no levantamento bibliográfico articulado com a construção poética na sala de aula. As produções dos alunos, tanto universitários como estudantes da rede de ensino básico, demonstraram nas suas produções de que o ensino instigante, e articulador pautado em

reflexões críticas sobre a produção da arte pode alterar e fazer a diferença na aprendizagem.

Pensando na ampliação do desenvolvimento da produção poética a partir da gravura nos meios escolares, foram levantadas possibilidades de reflexões sobre a problemática elencada com o propósito de ampliar esta dinâmica do ensino da gravura. Como ampliar, estender, enriquecer e desenvolver um processo criativo, didático e reflexivo de investigação da disciplina de Gravura, além do marco conceitual semiótico que é dominante?

A proposta de ensino de gravura aplicada a classes do campo universitário e à educação básica aprofundou conceitos apontados na tese que visaram ao entrecruzamento de linguagens e fizeram deste referencial um norteador em suas bases teóricas. Nesta proposta, analisou-se a articulação das metodologias e das práticas artísticas encaminhadas em um fazer artístico que privilegiasse a expansão da arte para além do aspecto técnico ou material, especificidade existente no campo da gravura. Além disso, foram buscados subsídios no conteúdo da gravura do campo expandido para ampliar o que pode ser considerado gravura. Valorizou-se, a partir deste norte, a incidência da impressão da imagem ou o registro de uma marca sobre qualquer suporte. Essa ampliação de referência foi a que alimentou a articulação com as demais linguagens, fornecendo estratégias para que as criações artísticas fossem manipuladas a partir da gravura, expandindo o seu campo de atuação.

Com as relações estabelecidas entre a prática da experiência estética e a teoria, percebeu-se ser necessário expandir a gravura para um processo além do método tradicional de se fazer gravura. Essa ampliação de referencial produtivo de gravura provocou a exploração de possibilidades na criação artística e passou-se a perceber a gravura no campo expandido implicado na transferência de imagens nas mais variadas formas possíveis. A dimensão gráfica foi utilizada como um ato distinto do ato pictórico, envolvendo questões conceituais e operacionais respeitadas, porém, não a ponto de impedir que se ampliasse a poética artística.

A marca que a gravura deixa sobre o suporte foi vista como um índice de contato de um objeto sobre outro. As gravuras são obtidas a partir da impressão de uma matriz sobre o papel, que é de onde se obtém o registro, a cópia e, inclusive, a marca, o sinal ou o vestígio que a matriz deixa. Os conceitos de marca foram utilizados como

padrão de referência para a investigação nos termos empregados na lógica do índice de Rosalind Krauss, que defende a ideia de que índice é o contato de uma matéria sobre a outra a partir do campo da fotografia. Nessa linha de raciocínio e com o intuito de melhor identificar o que está por detrás da marca nos seus sinais ou vestígios e ainda nos seus ínfimos detalhes, buscou-se, para a ampliação da análise e interpretação, a contribuição do paradigma indiciário do autor Giovanni Morelli. Morelli foi o criador de um método de investigação que busca identificar características por meio de uma análise minuciosa, centrado nos detalhes e nos dados marginais, nas pistas, nos sintomas e nos vestígios que um objeto possa demonstrar. Sendo a gravura uma arte que apresenta os seus resultados nas minúcias das cópias ou impressões.

A partir dos textos de Krauss, apresentados no capítulo II, demonstraram-se exemplos de obras realizadas no campo da fotografia, como uma razão que justifica o emprego dos distintos significados atribuídos pela autora: marca como índice com conteúdo em sua significação. Uma coisa, para funcionar com signo indicial de um objeto, deve manter uma conexão real com seu referente. Ou, ainda, para Krauss, uma coisa pode estar diretamente ligada à outra coisa em uma relação existencial de contiguidade física, implicada em processos perceptivos, com diferentes graus de semiose. Endossando as palavras da autora, buscou-se, em Peirce, a aproximação com a teoria dos signos que diz que *uma relação de “aqui, agora” de forma singular, funciona como signo indicando de que universo faz parte*. No campo da análise e da interpretação desses signos, buscou-se com o paradigma indiciário, identificar que para Morelli a possibilidade de quantificação da significação é *dada a partir do objeto valorizado no singular de uma generalização*. E, ainda, para buscar uma aproximação com o conhecimento científico rigoroso, Morelli diz que é relevante buscar as características individuais de cada objeto analisado.

Na parte prática da tese, as marcas foram tidas como espaços flexíveis, lugares para as transformações de traços singulares e imperceptíveis, o que permite avançar o objeto da tese dessa mesma maneira, pois sua construção foi delimitando - ao tempo que expandiu - sinais, pontos, temas, obras, épocas a tratar, memória, recordação e arquivo. Esse método também nos serviu para ilustrar que o ponto de partida que conduziu à investigação, ainda que seja um conceito extraído de uma obra de cunho filosófico, pretendeu apontar, sobretudo, ao artístico e ao seu detalhe.

Em relação à questão sobre que elementos presentes na expressão plástica e na invenção artística de tipo indiciática (fotográfica e não fotográfica) deveriam ser incorporados aos planos de estudo universitário do ensino da disciplina de Gravura no Brasil, vimos que com a produção de gravura é possível a criação de alternativas para a elaboração de uma obra artística, como pensar a partir do conceito da marca como um detalhe, um sinal ou vestígio que um corpo deixa sobre o outro, relacionando-a com a lógica indicial da fotografia e analisando-o a partir do paradigma indiciário de Morelli.

Este aspecto foi desenvolvido através da obra plástica produzida, construída a partir das proposições da gravura no campo expandido verificando-se assim, na prática, as possibilidades de se utilizar a gravura desta forma. Foi deixado de lado o modelo tradicional do uso do material e ferramentas da gravura como os vernizes, ácidos, buris e tinta gráfica, utilizando-se outros modos de impressão, decalque, *frottage*, e transferência da imagem, inclusive alguns que também já tinham sido utilizados na história da gravura como formas de se captar uma imagem. Romper com a noção de “meio” no ensino da arte não significa atribuir um novo dogma à produção em artes, mas sim possibilitar a ampliação do aspecto reflexivo sobre as produções artísticas que comportem manifestações advindas do plano gráfico. Trata-se, ainda, de resgatar a liberdade implícita nos processos criativos e de rever como se efetivam de fato essas dimensões no processo formativo em artes visuais. Enfim, os modos de operacionalização foram alterados para considerar a gravura desde uma forma mais abrangente, já presente na sua origem.

Outra questão perseguida na tese foi: qual seria o perfil deste novo modelo de ensino da Gravura no Brasil?

Cada artista/professor ou ministrante da área de Artes deve ter um olhar para além da intenção do manuseio do material ou do enaltecimento do aspecto técnico. O professor deverá garantir que o aspecto artístico transpareça nas produções escolares como um dos fatores relevantes no processo da criação e propulsor dos demais mecanismos da produção artística.

Formar um indivíduo torna-se um desafio a partir do momento em que o processo cognitivo somente estará garantido quando o conteúdo fizer sentido na sua vida e pelo qual estabeleça relações com o cotidiano. O que fazer com esse conteúdo na vida é o que deve ser levado como estratégia do ensino para os bancos escolares. Os

momentos de produção de sentido na aprendizagem e a disposição de se deixar envolver pela experiência estética proporcionam, a cada indivíduo, um momento singular de criação.

Muitos artistas/professores defendem que a gravura inicie sua produção a partir do momento que o sujeito adquire o domínio técnico, sendo que a criação propriamente dita fica suspensa ao talento de cada um. Segundo Ricardo Resende,

“O resultado disso é a perda da hierarquia das linguagens na arte contemporânea. A gravura tem de superar as suas barreiras tradicionais e fundir-se com as outras manifestações artísticas, mesmo que ela passe a atuar nos limites de seu processo.” (Resende, 2000:233)

Em uma demonstração de possibilidades, apresentou-se com o resultado da pesquisa a reflexão sobre a gravura na sua produção e ensino. Percebeu-se, pelo levantamento bibliográfico e pela coleta de dados junto aos alunos envolvidos, nas respectivas experiências estéticas e no trabalho artístico construído, que é possível produzir práticas pedagógicas artísticas significativas e buscar elementos que possam contribuir para um novo modelo de produção e ensino de Gravura, que reflita as experiências plásticas ligadas ao indicial.

Os estudantes envolvidos na pesquisa conseguiram demonstrar, com as produções artísticas, que a postura construída e apresentada no decorrer das aulas atendia à proposição artística de se produzir uma gravura que privilegiasse a sua gênese, buscando na ontologia do termo, a garantia da atitude de conseguir uma imagem da impressão de um material sobre o outro, independente de que material fosse. E, ainda, a de identificar a singularidade da marca, sinal ou vestígio como algo carregado de significados e significantes. Observar a postura desses alunos foi instigante devido à disponibilidade e ao envolvimento que o grupo dispensou à causa investigada. A cada trabalho finalizado, percebia-se, visualmente na produção artística, que os grupos conseguiram articular áreas do conhecimento que deram sentido a cada produção realizada. Articularam e justificaram seus universos particulares através da construção artística alimentada tanto pelas observações realizadas em casa, no seu cotidiano, quanto pelo contexto escolar, no qual percebiam ações de registro, marcas e vestígios de coisas que antes não eram percebidas. Aprenderam que um ato simples do cotidiano pode receber um *status de artístico* se assim o elegerem. Aprenderam a ser mais críticos

com a produção pessoal, buscando a inovação e um melhor resultado. Esse ir e vir deixa claro que o estudante reconhece que esses dois âmbitos da vida são importantes para a sua formação como pessoa que é co-partícipe de uma sociedade que necessita a arte para visualizar o mundo de outra forma.

Por outro lado, ainda que não se trate de um assunto novo no universo educacional, pois existem, sim, algumas instituições no país que trabalham com a gravura e com a sua diversidade, o que se propõe é que a regularidade seja alcançada e que a grande maioria dos mediadores do ensino tenham formação específica para tal. Percebe-se que gravura é um assunto esporádico e está atrelado ao interesse do educador em construir um diálogo ou um discurso a partir deste viés investigativo. A periodicidade com que se retorna a um tema também pode contribuir para a formação do hábito que nos leva a ter uma atitude e um olhar diferenciado para as artes da gravura que ainda são desconhecidas na grande maioria das escolas do interior do Brasil.

As experiências estéticas são necessárias para se criar uma consciência artística diferenciada e crítica sobre o universo da arte. Elaborar currículos que discutam a criticidade nos seus conteúdos é dever do professor como um problematizador de questões que venham a contribuir para o desenvolvimento cognitivo do aluno.

A contemporaneidade requer um indivíduo mais ativo e articulador do seu processo cognitivo e a arte pode auxiliar neste processo se estiver articulada a paradigmas estéticos que suscitem uma discussão mais ampla sobre si mesma. Continuar isolando as artes em seus campos específicos, pode romper o diálogo entre as linguagens artísticas, o que parece ser um dos caminhos mais pertinentes ao atual momento e uma melhor forma de se expor a esses resultados.

Outro caminho seria o de rever as grades curriculares dos cursos de licenciatura em Artes Visuais do Brasil e proporcionar meios para que as disciplinas sejam reorganizadas. Ainda que a Gravura, no seu modo tradicional, deva ser dada enquanto matéria e conteúdo, também, devem-se oferecer outras possibilidades a partir deste universo originário da Gravura para um campo aberto e expandido para outros e novos meios.

Esse novo e incerto processo formativo supõe dificuldades, pois mesmo atuando segundo determinadas concepções, os sujeitos continuam subordinados às

estruturas de ensino da arte, que ante as complexas relações estabelecidas entre a arte e sociedade atual, também se vêm diante da necessária reflexão e reformulação em torno da formação artística. Esses são os desafios que interconectam a atividade artística e a docente e estão associados a perfis identitários em permanente movimento de revisão e reelaboração.

São instâncias únicas, com desdobramentos igualmente imprevisíveis, mas necessários e relevantes neste processo que envolve uma reflexão crítica em torno da arte e o seu ensino na área da gravura. A produção de conhecimento surge em um cruzamento de experiências, e deve envolver diferentes áreas que sejam capazes de gerar novas associações e compreensões da realidade social na qual estamos inseridos. Isso pode resultar em formulações mais complexas, que estabeleçam novos nexos e suscitem um amplo leque de metodologias. Apenas assim diferentes maneiras de pensar o mundo podem dar corpo à produção artística, alargando os tradicionais modos de conhecer e produzir arte.

O que se concluiu é que a partir deste conjunto de elementos pode-se construir um novo modelo de ensino da Gravura, que reflète a contemporaneidade das experiências plásticas ligadas para além do indicial ou para além da relação causa e efeito. Deve-se buscar uma proposição de valorização dos detalhes, dos dados marginais como resíduos tomados enquanto pistas, indícios, sinais, vestígios de uma produção centrada nas insinuações poéticas que venham a incidir em novas realidades provocadas por este novo olhar.

Bibliografia²⁴

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira, 1980.
- _____ *O Poder do Centro. Um estudo da composição nas artes visuais* (nova versão). Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____ *Consideraciones sobre la educación artística*. Buenos Aires: Paidós, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- _____ *El império de los signos. Encuentros contemporâneos*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.
- BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: ISMAIL, Xavier (org.). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.
- BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2010
- _____ *O fim da historia da Arte: uma revisão dez anos depois. Memorial*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____ *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; HANSEN, Miriam; BUCK-MORSS, Susan. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

²⁴Acervos e bases de dados consultadas: (1) Biblioteca Central da Universidade do País Vasco UPV/EHU, Biblioteca da Faculdade de Bellas Artes, Bibliotecas da Universidade do Oeste de Santa Catarina – UNOESC- Campus de Xanxerê, São Miguel do Oeste e o acervo da Universidade Vale do Rio do Peixe – UNIARP – Caçador – SC. Também foram utilizadas teses sobre gravura, fotografias buscadas nos acervos on line das universidades, bem como artigos em revistas especializadas referentes ao tema.

- BERGSON, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- _____. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2005.
- _____. *O mesmo e o outro*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- BRITES Blanca; TESSLER, Elida (orgs.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.
- CALLE, Román de la. *En torno del hecho artístico. Ensayos de teoría del arte*. Valencia: Castellote, 1981.
- CARAMELLA, Elaine. *História da arte. Fundamentos semióticos. Teoria e Método em debate*. São Paulo: EDUSC, 1998.
- CELANT, Germano. *Arte povera*. Milán: Gabrielle Mazzota, 1969.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.
- COTTRELL, Barry. "Origins as Ontology in Printmaking", *Journal of Aesthetics and Art Criticism, special Printmaking*, Dezembro 2013.
- DANTO, Arthur. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo: Espade, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. *A Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georg. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DONDIS, Donis. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória. Uma história das ideias sobre a mente*. São Paulo: Edusc, 2005.
- DUARTE, Cristiane. *Uma análise de procedimentos de leitura baseada no paradigma indiciário* (Dissertação de Mestrado). Campinas: Unicamp, 1998.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Santander Cultural, 2003.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De La representación a la recepción*. Buenos Aires:Paidós, 2004.

_____ *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo:Papirus, 2001.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Madrid: Tecnos, 1998.

FABRIS, Anna Teresa. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro. Globo, 1960.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta; Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____ *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. Org. Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007

FOCILLON, Henry. *La vida de las formas. Elogio de la mano*. Madrid: Xarai ediciones,1983.

FONTCUBERTA, Joan. *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, arteficio*. Murcia: Mestizo, 1998.

_____ “Huellas: la memoria atrapada”, Editorial. In: *Photo Vision 28. Arte y Proyectos Editoriales*, Universidad de Castilla-La Mancha, Número 28, 1998.

FRACCAROLI, Caetano. *A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico, o problema visto através da Gestalt* (aula número trinta). São Paulo. Universidade de Arquitetura, FAU, 1952.

FREITAS, Artur. “Gravura expandida: as mostras da gravura dos anos 1990”. In: *Visualidade, Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*. Goiânia v.8 n2 p.31-47, jul-dez 2010.Disponível em:

<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/18274/10913> Acesso em 12 de março de 2014.

FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos: Desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GINZBURG Carlo: *Mitos, emblemas, indícios, morfologia e historia*. Barcelona: Gedisa, 1989.

_____ *Tentativas*. Buenos Aires: Protohistoria ediciones. Disponível em: <http://www.mdp.edu.ar/psicologia/sec-inv-pos/carreras-posgrado/maestria/2010-2011/curso-05/3-Tentativas-Ginzburg.pdf> Acesso em 10 abril de 2015.

_____ *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ *Meditações sobre um cavalinho de pau. E outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____ “Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico”. In; ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (ed.) *El signo de los tres*, Barcelona: Lumen, 1989.

GOMBRICHT, E. H. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, E. H; HOCHBERG, J. y BLACK, M. *Arte, percepción, y realidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

GOMES Filho, João. *Gestalt do objeto. Sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2004.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2002.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens na mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (orgs.). *Marcas do corpo, dobras da alma*. São Paulo: Takano, 2000.

HUSSERL, Edmund. *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós, 1998.

JOLY, Martine. *O que é imagem?* São Paulo: Papirus, 2002.

KILROE, Patricia. “The Dream as Text, The Dream as Narrative”. In *Dreaming*, vol 10, nº 3, 2000. Online en http://www.asdreams.org/journal/articles/10-3_kilroe.htm Consultado 22 Junio de 2015. Tradução da autora.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra (orgs.). *Gravura, arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____ *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

KRISTEVA, Julia. “A universalidade não seria a nossa própria estranheza?” In *Estrangeiros para nós mesmos*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 177-202

- LANGER, Suzane. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L & PM editores, 2003.
- LONG, Richard. *Richard Long*, texto consultado el 08/12/2008, disponible en <http://www.richardlong.org/>
- LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MARIN, Ricardo; DE LAIGLESIA Juan Fernando; TOLOSA, José Luis. *La Investigación en Bellas Artes*. Granada: Grupo Editorial de la Universidad de Granada, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- MICÓ Palero, Jesús. *Natura Hominis: Escenarios (1997-2009), una propuesta de investigación y creación personal*. Tesis de doctorado, Facultad de Bellas Artes, Universitat de Barcelona, 2013. Disponível en: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/135055/JMP_TESIS.pdf?sequence=1
Acesso en 10 de abril de 2015.
- MORO, Juan Martinez. *Um ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*. Salamanca: Creática, 1998.
- MUNARI, Bruno. *Fantasia*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- OESTEN, Manfred. *La memoria robada. Los sistemas digitales y La destrucción de la cultura del recuerdo. Breve história del olvido*. Madrid: Siruela, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Barcelona: Óptima, 1998.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PINHEIRO, Maria Julia Vieira (coord. ed.) *Impressões: panorama da xilogravura brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2004.
- PIZA, Daniel. “Mostra terá 2 mil obras das Américas”. In: *O Estado de São Paulo*, 14 de abril de 1992.
- PROCOPIAK, Nilza. “Sobre a 9ª Mostra da Gravura”. In: *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 de julho de 1990.

- _____. “Mostra da Gravura promove workshops”. In: *O Estado do Paraná*, Curitiba, 14 outubro 1990.
- RESENDE, Ricardo. “Os desdobramentos da gravura contemporânea”. In: *Gravura brasileira*. São Paulo: Cosac Naif, 2000
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenêutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, 2006.
- _____. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- _____. *O único e o singular*. São Paulo: UNESP e Belém: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.
- RILKE, Raine Maria. *Cartas a um jovem poeta. A canção de amor e de morte do portandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2001.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004.
- _____. *Redes de Criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora, visual e verbal*. São Paulo: FAPESP, 2001.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- TAGG, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- THOMASSON, Amie. “The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2005): 223.
- _____. “On the Qua Problem”. In: *British Journal of Aesthetics*, 52 (2012): 77.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Campinas São Paulo: Papyrus, 1996.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

TRIFONIAS, Peter. Pericles. *Barthes y el imperio de los signos*. Barcelona: Gedisa, 2004.

TUFNELL, Bem (ed.), *Richard Long: Selected Statements & Interviews*, London 2007.

Algumas referências online:

<http://www.artcornwall.org/crit2richardlong.jpg> (Acesso em 10 de julho de 2015)

http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/artur_freitas.pdf (Acesso em 6 de setembro de 2015)

<http://reginasilveira.uol.com.br/derrapagem.php> (Acesso em 17 de setembro de 2015)

<http://www.unoesc.edu.br/noticias/single/academicas-de-artes-desenvolvem-gravuras-no-campo-expandido> (Acesso em 17 de setembro de 2015)

http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_44.html (Acesso em 18 de setembro de 2015)

Capítulo I (versión en Castellano)

Introducción, Interés Personal, Problema y Cuestión de la Investigación, Hipótesis, Objetivos y Metodologías

1.1 Introducción

Esta Tesis de Doctorado se compone de tres tomos. El Tomo, I titulado *Aspectos estructurales y teórico-conceptuales de la tesis de doctorado*, se subdivide en cinco capítulos. El Capítulo I (Tomo I) que ahora nos ocupa es una introducción general, en la que se explica el interés personal, el problema y las cuestiones de la investigación, la hipótesis, los objetivos y las metodologías adoptadas.

El Capítulo II (Tomo I) desarrolla el estado de la cuestión, antecedentes, aspectos históricos del Grabado en Brasil y se centra en de los casos de estudio del Grabado expandido actual. El estado de la cuestión es tratado desde una perspectiva histórica que relaciona el desarrollo del Grabado expandido y su evolución en Brasil. Se presenta, además, la relación del Grabado con la fotografía, de donde se ha originado el pensamiento a partir de la influencia del índice y la demostración de algunos artistas brasileños que utilizan ese aspecto en sus obras plásticas.

El Capítulo III (Tomo I) se titula *Ontología de la Imagen Grabada*. Este capítulo está enfocado en la ontología de la imagen grabada, en el análisis de los elementos estructurales del Grabado y en discutir el papel de las acciones técnico-estéticas en la evolución de la producción de imágenes a través de registros, no importando la técnica.

El Capítulo IV (Tomo I) se titula *Sugerencias para un Futuro Modelo Didáctico del Grabado*. En este capítulo se presentan los elementos esenciales a llevar en consideración para el desarrollo de un futuro modelo de didáctica del Grabado en Brasil. Este capítulo se subdivide en tres aspectos. El primero presenta los elementos presentes en las prácticas artísticas expandidas del Grabado, demostrando lo que ya existe del método tradicional y de dónde se ha partido para reflexionar ontológicamente sobre el Grabado. El segundo presenta las prácticas artísticas personales, explicitando la

construcción de la obra en sus quehaceres artísticos, explotando el campo del Grabado expandido. Ya el tercero, se enfoca sobre las experiencias docentes, demostrando cómo se realizan los ejercicios desarrollados en las clases de la Universidad y de la Educación Básica.

Por fin, el Capítulo V (Tomo I) se titula *Conclusiones* y presenta las reflexiones y síntesis finales de la tesis elaboradas a partir de este estudio de aplicación de una propuesta en Grabado con una tendencia al campo expandido y las sugerencias que han surgido de esta reflexión para el futuro de la didáctica del Grabado en Brasil.

El Tomo II se titula *Obra Artística* y presenta una obra artística en la forma de un libro de marcas (*huellas en castellano*). Esta obra tiene un proceso de creación que nace de la propia tesis y de la necesidad de investigar las marcas. Los trabajos presentados son generados a partir de 2 estrategias distintas y en ambos casos las obras han sido creadas desde una perspectiva de Grabado expandido, a partir de elementos indiciales básicos, y de pensar el Grabado desde la marca de un modo expandido. La primera estrategia es parte de mi obra personal realizada durante la tesis, a través de varios procesos indiciales y muestra los caminos de elaboración de la obra a partir de la experiencia vivida, percibida y descrita a través de un compendio de textos e imágenes.

La segunda estrategia se produce a través de la creación de un personaje que representa a un científico-artista que trabaja con indicios y construye la obra a partir de los conceptos y teorías desarrolladas por la autora durante la tesis. La estrategia de la creación del personaje ha posibilitado un alejamiento en la elaboración de la obra, o un distanciamiento de mi papel como investigadora y de mi papel como artista, de mí misma conmigo misma; de un sí mismo consigo mismo en general. Tratarse a sí mismo como otro, dice Ricoeur, “abre acceso a sí mismo, y se permite una objetivación progresiva, potencializa la crítica de sí para sí, rechazando el narcisismo presente en cada uno” (Ricoeur, 1976:19). El personaje construye los sucesos, elaborándolos en hipótesis e insinuaciones que explican los signos producidos en su cuerpo artístico. Su interpretación se fundamenta a través de la lógica del índice y del concepto de paradigma indiciario. La obra se presenta como un compendio de imágenes y textos que refleja la experiencia vivida, percibida desde el punto de vista de este personaje (lo que implica una deslocalización del punto de vista de la artista y doctoranda) y desarrollada a través de un proceso metodológico indicial. El científico-artista, *alter ego* de la artista,

es parte de la obra y autor de la misma. Por eso, se trata de una ‘obra/personaje’ que crea otras ‘obras/grabados’, en un proceso en el cual se forma una doble capa de sentido. Por un lado, el personaje sirve como un avatar de la artista y aplica las reflexiones teóricas desarrolladas por ésta a las prácticas artísticas realizadas durante la tesis: busca el entrelazamiento de relaciones teóricas y prácticas en un proceso complejo de apropiaciones, transformaciones y ajustes. Esos ajustes han sido definidos y redefinidos constantemente en un proceso dinámico.

Ésta estrategia de creación de distanciamiento entre autora y obra, entre investigadora y creadora implica la deslocalización del punto de vista de la autora posibilitando un diálogo de apropiaciones, transformaciones y ajustes entre ambos agentes (artista y alter ego) que han sido recuperados por la artista como reflexiones conceptuales e incluidas en la parte teórica de la tesis.

El Tomo III se titula *Experiencias Didácticas* y se caracteriza como un catálogo con imágenes derivadas de la aplicación de experiencias del Grabado expandido a la enseñanza del Grabado en clases de educación básica y universitaria en Brasil. Esta parte del trabajo tiene objetivos artístico-didácticos para dar los primeros pasos prácticos hacia el modelo del Grabado expandido. En la enseñanza universitaria las experiencias fueron desarrolladas: (1) en el Curso de Licenciatura en Artes Visuales en la disciplina de Grabado de la Universidad do Oeste de Santa Catarina - UNOESC -, entre los años 2006 a 2012, incluyeron la disciplina de Grabado del curso de Licenciatura en Artes Visuales, de la cual soy profesora acreditada para ministrar la misma; (2) en la clase de Artes de una escuela de la red básica del municipio de Xanxerê, SC, Brasil y (3) en la Universidad do Vale do Rio do Peixe – UNIARP – Caçador, del Curso Licenciatura en Artes, también en la disciplina de Grabado. Con relación a la educación básica la experiencia se dio en la clase de Artes, de la Licenciatura en Artes Visuales de la UNOESC – Xanxerê²⁵.

²⁵ Esta parte ha sido apoyada por Eliane Scheis, una profesora que desarrollaba su proyecto de Pasantía Curricular Supervisada por mí teniendo como temática “*El grabado: una percepción poética y simbólica como lenguaje artístico.*”, bajo mi orientación/ tutoría. Según Scheis la investigación tuvo los siguientes propósitos: “Este trabajo fue desarrollado con el objetivo de ampliar una propuesta de enseñanza aprendizaje dirigido al lenguaje del grabado, despertando la sensibilidad de los educandos para que puedan representar sus vivencias personales, a través del grabado, produciendo una percepción poética y simbólica como lenguaje artístico en el ámbito escolar”. (Scheis, 2012:03). La intención de la

La problemática central de la tesis es identificar cuáles son los elementos presentes en la experiencia plástica y en la investigación artística internacional del tipo indicial (fotográficos y no fotográficos), que no han sido todavía integrados a los planes de estudios universitarios de la enseñanza de la disciplina de Grabado en Brasil y poder así proponer su integración.

A partir de esa cuestión fundamental, algunas sub-cuestiones de investigación han sido formuladas: 1) ¿Cómo ampliar, extender, enriquecer y desarrollar un proceso creativo, didáctico y reflexivo de investigación de la disciplina de Grabado, más allá del marco conceptual semiótico dominante?; 2) ¿Cuáles son los elementos presentes en la expresión plástica y en la invención artística de tipo indiciática (fotográfica y no fotográfica) que deberían ser incorporados a los planes de estudio universitarios de enseñanza de la disciplina de Grabado en Brasil? y 3) ¿Cuáles serían los elementos de este nuevo modelo de enseñanza del Grabado en Brasil?

Algunas influencias artísticas actuales se desarrollan desde el marco del Grabado expandido. Esta tesis se apropia de los aspectos propuestos por estas prácticas contemporáneas y amplía la reflexión para generar un proceso creativo expandido desde el Grabado. Esa forma expandida de pensar el Grabado deberá alimentar el proceso creativo propio, así como la posibilidad de iluminar las clases de Grabado de la universidad, para que se pase a reflexionar sobre el Grabado como un medio capaz de dialogar con los demás medios del arte.

1.2 Interés personal y justificación del interés de la tesis para el arte

La tesis "la lógica del índice: la marca como una estrategia artística" es resultado de cuestionamientos que me acompañan desde que imparto clases de Grabado en la

investigación de Pasantía Curricular de Scheis era difundir este lenguaje artístico en los medios de la educación básica en los que ya viene, hace algún tiempo, trabajando solamente los otros lenguajes artísticos, como dibujo, pintura y escultura o modelaje. A partir de lo que vivenció en las clases de Grabado de la Universidad, Scheis dio continuidad al tema y produjo una investigación en el área del grabado, aplicándola en una Escuela Estatal de Educación Básica en la Enseñanza Fundamental en los años finales en el municipio de Xanxerê-SC.

Universidad del Oeste de Santa Catarina – UNOESC, Chapecó, SC, Brasil, cuando tuve contacto con la técnica del Grabado, que se enseñaba de forma rígida y enfocada de un modo tradicional. De forma exhaustiva, conducía el proceso de preparación de la matriz con exactitud y cuidado, para alcanzar los propósitos de cada técnica. Auxiliaba al/a la alumno/a a construir paso a paso la técnica del Grabado de la matriz con las debidas herramientas o los ácidos propios para tal. Por fin, observaba a los estudiantes sacando las copias en la prensa y percibiendo que la imagen impresa representaba exactamente la textura de la matriz sobre el papel. Esa marca, cargada de relieves y surcos dejados por la matriz, era verificada punto a punto con el objetivo de buscar la nitidez de la referencia de causa y efecto, confirmando el resultado del trabajo.

La madurez del pensamiento se concretizó en el doctorado, en la disciplina de Grabado²⁶ y de la Imagen Impresa²⁷. Esa madurez me llevó a la construcción de la investigación “*Marcas: ejercicios en arte*” un trabajo de investigación presentado como marco del Programa de Doctorado en Dibujo, en el Departamento de Dibujo de la Universidad del País Vasco, en 2005. La idea central de la posibilidad de construcción de una tesis ocurrió cuando fue establecido el contacto con lecturas sobre la representación de la imagen, a partir de la relación signica en los términos de Charles Peirce (2003). El Grabado trabaja la representación de la imagen por medio de la impresión de una matriz sobre el soporte. La idea fue, percibir que esa impresión es la productora de una imagen que lleva a la observación de las minucias, detalles, vestigios y fragmentos de los registros de un objeto sobre el otro, en el cual deja una *marca*.

A partir de este interés personal comencé a desarrollar esta tesis, que tiene como tema la lógica del índice: la marca como estrategia artística, y presenta una producción artística que tiene como base la experimentación con elementos presentes en la experiencia plástica y la investigación artística internacional de tipo indicial (fotográficos y no fotográficos). La tendencia de la investigación es la disciplina de Grabado en el medio universitario en Brasil, y analizar cómo esos elementos pueden contribuir para la futura construcción de un nuevo modelo de enseñanza del Grabado, basado en experiencias plásticas de tipo indicial.

²⁶ Profesor Fernando Mardones.

²⁷ Profesores Rita Sixto Sexteros y Juan Crego Morán.

Las producciones artísticas de las décadas del 60 y 70 produjeron rupturas en el arte moderno del Grabado. Esas producciones pusieron en relieve obras que contribuyeron para aproximar el arte a la experiencia de la marca como índice de una práctica. Se presentan artistas que trabajaban desde el universo de la marca, señal o vestigio, tales como Richard Long [1945], artista inglés que deja marcas o huellas por donde pasa, a través de acciones. Ese artista selecciona pedazos de territorio y hace caminatas dejando las marcas de sus pies como testimonio de su paso. Estas inscripciones delicadas y frágiles establecieron una clara relación indicial con el suelo pisado. Se apropia del paisaje (real) como soporte de sus huellas, inscribiéndose como un vehículo de transformación, dando un significado más profundo al lugar, superando la percepción meramente visual de la forma. Richard Long afirma que:

La naturaleza siempre ha sido registrada por artistas, desde las pinturas prehistóricas de las cavernas, hasta la fotografía de paisaje del siglo veinte. Yo también quería hacer de la naturaleza el tema del mi trabajo, pero de nuevas maneras. Empecé a trabajar en el paisaje, usando materiales naturales como pasto y agua, y esto evolucionó para la idea de hacer escultura al caminar. (Tufnell 2007: 39)²⁸

En la misma línea de producción, no obstante con mayor interacción con el material, se muestra el artista italiano, Giuseppe Penone [1947-], que busca, en una dimensión analógica, proponer que la creación humana se equipare a la creación de la naturaleza. El artista tiene consciencia corporal con relación a la propia naturaleza. Ojo, boca, nariz, dedos, palma de la mano: el uso de esas partes del cuerpo, relacionadas a los órganos de los sentidos, es una constante en el trabajo del artista, entre el arte y la vida, creando una batalla de resistencia entre la materia y el ser humano. En su proceso de intervención en la naturaleza, tiene una práctica de baja preocupación con el concepto de posteridad. Utiliza principalmente el carácter metafórico de la naturaleza, tanto que, en la obra *Pommes de terre*, 1977, explicita el límite del molde entre el hombre y la materia, plantando semillas de patatas dentro de moldes de yeso en forma de orejas y nariz.

Además de Long también otros artistas me han servido como referencia para reflexionar sobre el arte indicial y el Grabado, entre éstos el grupo de artistas del Arte

²⁸LONG, Richard, Richard Long, texto consultado el 08/12/2008, disponible en <http://www.richardlong.org/>

Povera (Michelangelo Pistoletto [1933], Jannis Kounellis [1936], Piero Manzoni [1933-63], Alberto Burri [1915-95], Antoni Tàpies [1923-2012], Luciano Fabro [1936-2007], Lucio Fontana [1899-1968], Giovanni Anselmo [1934-]) en especial los que tienen la intención de producir nuevos significados a partir de la materia pobre y descartable.

Entre las referencias brasileñas se incluyen las investigaciones plásticas relacionadas con el activismo ambiental de Frans Krajcberg (1921-), artista de origen polaco, radicado en Brasil²⁹. Otras referencias de Brasil fueron Carlos Vergara [1941-], Regina Silveira [1939-] y Cyro Sosnosky [1939-2004].

La relación entre esos artistas se da por la proximidad de sus discursos y procesos creativos que rozan el universo del signo como marca, señal, sello y calcado sobre un soporte, en fin, a través de una relación indiciática de producción de marcas. Lo que se altera en sus obras son los medios utilizados en una misma concepción de captación de la imagen. Las obras de esos artistas hablan de memoria, metáfora, señal y vestigio, aspectos que son retomados y que están presentes tanto en el discurso de la fotografía como en la producción del Grabado.

Otro artista es Carlos Vergara (Passo Fundo, RS, Brasil) que trabaja con monotipias al aire libre hechas en hornos de ladrillos cerámicos en el interior de Minas Gerais, Brasil. Elige hornos que producen el polvo marrón/ocre, un producto que sirve para pintar el suelo de las casas y se asemeja a la tierra de la región, como rescate de una “brasilidad”, el artista capta la imagen a partir de la monotipia; trabaja con la repetición y la superposición de imágenes colectadas en el suelo y pincela nuevas tintas para buscar el acabado de la “pintura” en la tela de algodón. Al final, preserva la imagen con fijadores y resinas específicos para tejido. Vergara usa ese registro como forma de llamar la atención hacia el suelo que pisamos y hacia los posibles significados que tenemos al observar la imagen impresa o la textura capturada del suelo. Es un

²⁹ Este artista trabaja con elementos naturales para producir sus obras y denunciar la agresión a la naturaleza. En algunas obras usa troncos naturales quemados mientras que en otras realiza grabados en papel japonés a partir de rocas naturales (Itaberito, Minas Gerais, Brasil), de las cuales ha sacado copias de las ranuras. Asocia la quema, que tiene origen en sus experiencias en los campos de guerra que vivenció cuando era joven, con la proliferación de quema en la tala de las selvas brasileñas y el descaso social. Su proceso creativo nace de esta crítica para cuestionar la actitud social con la naturaleza.

artista que tiene gran influencia de la pintura y, por lo tanto, concentra su atención sobre el poder que el color y la textura ejercen sobre el público.

La artista Regina Silveira, se inició en el arte a partir de la pintura y, posteriormente, fue aproximándose al Grabado, con propuestas iniciales desarrolladas por medio de telas y perspectivas. Alumna de Iberê Camargo, se identificó con la ironía de Marcel Duchamp, al tratar las imágenes, reinventando significados. No trabaja con metáforas, realiza fotomontajes en *off-set*, concebidas a partir de simulaciones de construcciones aleatorias que ocupan el espacio en perspectiva. Utiliza simulaciones de sombras, con proyecciones distorsionadas, proponiendo una amplitud de la imagen.

He escogido estos artistas para el análisis porque sus obras nos permiten comprender el papel del signo y de la lógica indiciática que Rosalind Kraus (1996; 2002) trae en sus reflexiones. Ambos están envueltos en prácticas que buscan producir o coleccionar una marca (Kraus, 2002) a través de la captura de la imagen, de su proyección o, aún, por calcado, sello o *frottage*. Esas producciones artísticas pueden ser utilizadas como referencias didácticas para la ampliación de la enseñanza del Grabado en las clases. La reflexión sobre cada obra a partir de la discusión de cada artista podrá auxiliar en la proposición del Grabado sobre la influencia del campo expandido.

El Grabado es una de las disciplinas que tiene como premisa el proceso indirecto de resolución. El individuo debe, inicialmente, trabajar una matriz, imprimirla, para, enseñada, tener el resultado de lo que grabó. Implica una secuencia de hechos que solo acontecen si el proceso es realizado paso a paso. Ese conjunto de factores hace existir la subordinación de una etapa con relación a la otra, constituyéndose un proceso amalgamado.

En las clases de Grabado, esa miríada de imágenes producida en el día a día por los/as alumnos/as se correspondía punto a punto con la matriz, en un proceso de “fidelidad” del trazo con relación a la imagen. Envueltos en un rigor técnico, la disciplina de Grabado, en la Universidad, sigue los estándares de construcción de imágenes que con rayas, manchas, relieves y surcos impresos exactamente en la misma forma y proporción que los moldes calcados con un rigor técnico referenciado en la historia del arte del Grabado.

En el sentido de la experiencia artística actual, la disciplina de Grabado está clamando por un nuevo paradigma teórico-práctico para inserirse en un diálogo amplio

y expansivo que dialoga con lo que está siendo producido en los demás lenguajes artísticos de la contemporaneidad, para no quedar en el ostracismo ni encerrada en sí misma y ser capaz de incluir la observación de los relieves, marcas y señales del día a día, del entorno; estas marcas que también pertenecen a este universo de la verosimilitud tan impactante a los ojos del observador y que hacen parte de mi experiencia. Esas marcas que están en otro ámbito, que no es el del Grabado propiamente dicho, pueden tener sus ramificaciones si las consideramos desde el punto de vista del Grabado expandido.

En ese sentido, se ha analizado el plan de estudios del curso de Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad del Oeste de Santa Catarina - UNOESC -, más específicamente la disciplina de Grabado, la cual ha sido construida para atender a los propósitos de una clase que garantice el aprendizaje del Grabado con posibilidades expandidas en su modo de ser. La necesidad surgió cuando se percibió que hablar del Grabado de modo ampliado y de las posibilidades de que sea llevado en su continuidad a la educación básica, sería un elemento imprescindible para garantizar la difusión de esta técnica en las escuelas.

Esta tesis de doctorado propone la construcción de una reflexión que parte de las clases de Grabado que poseen un proceso creativo preso a principios técnicos arraigados en la tradición del Grabado desde el siglo XV, asociado a una producción artística. La reflexión sobre la historia del Grabado es el inicio de la investigación, que demuestra su enraizamiento técnico enredado a conceptos elaborados a lo largo de la historia tradicional del Grabado. Las observaciones constatadas en los procedimientos técnicos me han llevado a pensar en la ampliación de posibilidades de proposiciones más fecundas en el campo de la experimentación, de la espontaneidad y de la creación artística, sin negar la construcción y la evolución histórica de los procedimientos del lenguaje en específico. El discurso teórico sobre el Grabado ha sido construido a partir de la investigación sobre el estado del Grabado en su origen y de su enseñanza en el medio universitario en Brasil. El paralelo con la fotografía ha ocurrido debido a comparaciones entre la formación de la imagen fotográfica y el Grabado. Las aproximaciones se han dado en la forma de pensar la imagen en su aspecto indicial de ser. La metodología de la investigación se desarrolla por medio de una relación profunda entre teoría y práctica que orienta los procesos experimentales, didácticos y

conceptuales. En la parte experimental, primeramente, se ha producido una experiencia artística que privilegia la imagen impresa, explotando su carácter indicial. En la parte práctica se han explotado las cuestiones de la obra que demuestra, en su elaboración, la posibilidad de realizar experiencias de ese orden en los medios escolares, y eso se comprueba con las producciones tanto de la parte artística como la desarrollada en la didáctica del aula.

Existe una fuerte relación entre la imagen indicial y la fotografía. Debido a esta afinidad entre estos dos campos, para el análisis de los aspectos conceptuales importantes sobre la imagen de tipo indicial se han buscado referencias sobre el concepto de índice en la reflexión sobre la fotografía en autores como Rosalind Krauss (1996; 2002), Vilén Flusser (2002), Philippe Dubois (2004; 2001), Henri Focillon (1983) y Roland Barthes (1984; 2004) y sobre el paradigma indiciario en Carlo Ginzburg (1989; 2001). Estos autores han sido tratados para articular el Grabado con distintos lenguajes artísticos y medios contemporáneos lo que ayudará a expandir los límites de su expresión creativa.

1.3 Problema, cuestión de investigación e hipótesis

Existe un conjunto de elementos presentes en las experiencias plásticas y en la investigación artística a nivel internacional, del tipo indicial, que todavía no ha sido asimilado por las instituciones académicas con relación a la enseñanza del Grabado. Ese modelo está pautado en un pasado en que la disciplina de Grabado era meramente una práctica técnica, acompañada de una reflexión histórica. Sin embargo, prácticas en torno a la cuestión del índice, surgidas en varios campos del arte contemporáneo (desde la fotografía hasta la instalación y el Grabado), ponen en cuestión la validez de ese modelo académico, exclusivamente práctico, ajeno a la reflexión conceptual, y clama por un nuevo paradigma teórico-práctico en la formulación universitaria brasileña de las artes del Grabado.

El modo técnico de pensar y actuar que permea el Grabado demuestra una falta de movilidad, inmediatez y espontaneidad que posee ese lenguaje artístico. Se ha percibido, con la investigación, que la inmovilización perjudica la creación del Grabado, que históricamente está arraigado a los conceptos elaborados por medios

arcaicos, tradicionales, preindustriales e industriales del Grabado y de la impresión. Considerando que, en la práctica, el Grabado es la marca de un material sobre otro, se pasa a reflexionar sobre un modo de investigar la génesis de esa marca en su campo expandido, buscando valorizar la espontaneidad y los acasos del proceso como un aspecto indicial.

No obstante, no hay una teoría formulada sobre esas hipótesis de investigación que trate del lenguaje del Grabado a partir de esa cuestión. Lo que hay son experimentaciones empíricas efectuadas por los artistas en sus ateliers y que sirven como una tendencia orientadora de demostraciones de las posibilidades de ampliación de este discurso.

Cuestiones de investigación e hipótesis de la tesis

En ese sentido, la cuestión fundamental de esta tesis es identificar cuáles son los elementos presentes en la experiencia plástica y en la investigación artística internacional de tipo indicial (fotográficos y no fotográficos), que no han sido todavía integrados a los planes de estudio universitarios de la enseñanza de la disciplina de Grabado en Brasil. Además de eso, ver cómo esos elementos pueden contribuir con la construcción de un nuevo modelo de enseñanza del Grabado, el cual refleja la contemporaneidad de las experiencias plásticas relacionadas a lo indicial. A partir de esa cuestión fundamental, algunas sub-preguntas de investigación son formuladas con relación a:

- 1) Aspectos teórico-conceptuales del Grabado expandido: ¿Cuáles son los elementos esenciales (tanto conceptuales como experimentales) que están presentes en las prácticas artísticas contemporáneas (del tipo indicial) que pueden ayudar a ampliar la enseñanza del Grabado en Brasil si son incorporados a la didáctica y a los planes de estudio de esta disciplina?
- 2) Aspectos artísticos personales: ¿Cómo puedo explotar más profundamente los elementos esenciales del arte indicial a través de mi expresión plástica y en la invención artística de tipo indiciática para posteriormente incorporarlos a mi docencia y sugerir su inclusión en los planes de estudio universitarios de la enseñanza de la disciplina de Grabado en Brasil?

3) Aspectos didácticos: ¿Cuál sería el perfil de un futuro modelo de enseñanza del Grabado en Brasil?

Esas cuestiones de investigación me conducen a proponer la **hipótesis** de que la inclusión de la experimentación plástica y del análisis conceptual de los elementos esenciales y aspectos ontológicos de la imagen indicial integradas al proceso educativo y didáctico puede contribuir para que los estudiantes conozcan un modo de construir el conocimiento que es propio del arte, distinto del semiótico, y que este conocimiento puede resultar en una expansión de las dimensiones del Grabado contemporáneo en Brasil.

1.4 Objetivos

El objetivo central-general de esta tesis es identificar los elementos presentes en la experiencia plástica contemporánea del Grabado, a nivel nacional e internacional y también en mi práctica experimental artística, que todavía no han sido suficientemente introducidos en los planes de estudio de la disciplina de Grabado en el ámbito universitario en Brasil, además de proponer un posible modelo alternativo para la enseñanza del Grabado.

A partir de ese objetivo general, la tesis tiene tres tipos de sub-objetivos específicos directamente relacionados a las cuestiones de investigación mencionadas anteriormente: (1) Teórico-conceptuales; (2) artísticos personales y (3) didácticos. A cada uno de estos tipos está dedicado un tomo de la tesis:

- (4) Objetivos Teórico-conceptuales (Tomo I);
- (5) Objetivos Artísticos (Tomo II);
- (6) Objetivos Didácticos (Tomo III).

Estos objetivos deben ser alcanzados por medio de metodologías específicas.

Objetivo General

Expandir los aspectos específicos apropiándose de los aspectos puntuales para buscar la ampliación de la reflexión en un proceso creativo expandido. Esa forma expandida de

pensar el Grabado deberá alimentar el proceso creativo propio, así como la posibilidad de iluminar las clases de Grabado de la universidad, para que se pase a reflexionar sobre el Grabado como un lenguaje capaz de dialogar con los demás lenguajes del arte.

Objetivos Específicos

a) Objetivos teórico-conceptuales

Estos objetivos están relacionados con la primera pregunta de la investigación: ¿Cuáles son los elementos esenciales (tanto conceptuales como experimentales) que están presentes en las prácticas artísticas contemporáneas (de tipo indicial) que pueden ayudar a ampliar la enseñanza del Grabado en Brasil si son incorporados a la didáctica y a planos de estudio de esta disciplina? los objetivos teórico-conceptuales son cuatro:

- a1- Identificar y analizar los elementos esenciales ontológicos del Grabado;
- a2- Identificar los elementos esenciales presentes en las prácticas contemporáneas del Grabado y que no están integrados suficientemente a la enseñanza en Brasil;
- a3- Analizar el desarrollo del Grabado en la historia;
- a4- Construir un cuadro síntesis de los elementos esenciales tanto conceptuales como a partir de la práctica de artistas.

b) Objetivos artísticos

Estos objetivos están relacionados con la segunda pregunta de la investigación: ¿Cómo puedo explotar más profundamente los elementos esenciales del arte indicial a través de mi expresión plástica y en la invención artística de tipo indicial para posteriormente incorporarlos a mi práctica docente y sugerir su inclusión en los planes de estudio universitarios de enseñanza de la disciplina de Grabado en Brasil?

Los objetivos artísticos son tres:

- b1- Recoger marcas de diferentes lugares por medio de variadas técnicas;
- b2- Experimentar plásticamente con los elementos esenciales de la imagen indicial y con diversas formas de generar metáforas de la memoria y archivo de lo vivido;
- b3- Realizar una serie de exposiciones de la obra artística personal.

c) Objetivos didácticos

Estos objetivos están relacionados con la tercera pregunta de la investigación: ¿Cuál sería el perfil de un futuro modelo de enseñanza del Grabado en Brasil? los objetivos didácticos son cuatro:

- c1- Desarrollar algunos ejercicios desde la perspectiva del Grabado ampliado;
- c2 Aplicar el modelo basado en los elementos esenciales a grupos de estudiantes;
- c3- Analizar los resultados obtenidos;
- c4- Sugerir un posible plan de estudios a partir de los resultados obtenidos. Sugerir algunos elementos para un futuro modelo para la enseñanza del Grabado universitario en Brasil, incluyendo aquellos esenciales identificados en las prácticas contemporáneas.

1.5 Metodología

Para alcanzar los objetivos propuestos en esta tesis, es necesario usar metodologías específicas. Para tal, la metodología ha sido dividida en 3 aspectos: (1) metodología general, dedicada a construir el cuerpo teórico-conceptual de la tesis; (2) metodología práctico-experimental personal, que se refiere a la metodología de la construcción de la obra artística que se presenta en el Tomo II y (3) metodología de la investigación didáctica, que se presenta en el Tomo III e incluye los caminos metodológicos de la práctica artística en el aula.

1.5.1 Marco conceptual general

El marco metodológico general para el desarrollo del objetivo específico teórico-conceptual se basa en los marcos conceptuales de la teoría fotográfica (Krauss [1996; 2002], Roland Barthes [1984; 2004], Philippe Dubois [2004; 2001]), del paradigma indiciario (Carlo Ginzburg), de la fenomenología y de la fenomenología-hermenéutica (Maurice Merleau-Ponty [2004, 2011]; Paul Ricoeur, 1976) y de la semiótica (Charles Peirce, 2003).

Teorías de la fotografía

Para facilitar la comprensión de las actitudes y comportamientos que se reflejan en las prácticas, actitudes y procedimientos de la disciplina de Grabado en los días actuales he buscado referencias en la historia y en las teorías fotográficas. Entendiendo que el Grabado tiene como método la impresión de un material sobre el otro, he tomado esta acción como un acto de índice en los mismos moldes de los conceptos teorizados por Rosalind Krauss (1996; 2002) con la fotografía analógica. Esa forma indicial ha sido utilizada para analizar la obra artística a través de la aplicación de las teorías de la fotografía al Grabado.

Esta investigación gira alrededor del término “marca”, relativo a la fotografía analógica, que tiene como base la relación entre un índice y su referente (Krauss, 2006). En esa referencia, la fotografía es un índice, porque al sacar la fotografía, la misma es grabada en un film que, por su vez, es revelado en un papel fotográfico. La imagen de ese film es depositada sobre el papel y fijada con materiales químicos.

A partir de esas bases, han sido seleccionadas algunas obras de artistas considerados paradigmáticos por la forma como trabajan con la condición indiciática, con la marca, del punto de vista del Grabado expandido. En la obra de esos artistas, se ha percibido y se ha analizado que la marca, al ser encontrada o hecha, suscita conceptos que la enredan en una tela de significados que pueden ser oriundos de las metáforas (registradas y archivadas) de la memoria de cada artista.

Paradigma indiciario

El paradigma indiciario, desarrollado teóricamente por Giovanni Morelli en el final del siglo XIX, argumenta sobre la necesidad de examinar detalles técnicos y estéticos que, a veces, pueden parecer menos importantes. Ese método se compara al de un detective que busca, en las minucias, descubrir pistas o señales sobre lo ocurrido, y busca ampliar la relevancia de la individualidad, de lo singular, sacrificando la generalización. Rellena los requisitos de rigor científico a partir de que “El pretendido rigor de las ciencias exactas talvez sea inalcanzable e inclusive indeseable para las formas de conocimiento más relacionadas a nuestra experiencia cotidiana o, para ser más precisos, a todo

contexto en que el carácter único e insustituible de los datos sea decisivo para aquellos que en ellos estén implicados” (Ginzburg, 1995:110). Es una forma de saber basada en lo que no está escrito en los libros, y sí “en el viva a voz”, en los gestos, en los golpes de vista, se fundamenta en sutilezas que son formalizadas y traducidas verbalmente. Es un método que se basa en la experiencia humana y en el rigor elástico.

Ginzburg propone que el “rigor elástico” es particular al paradigma indiciario, cuyas reglas no se prestan fácilmente a ser articuladas formalmente. Se trata de formas de saber que no se valen de reglas previamente existentes. Es un tipo de conocimiento basado en los sentidos, como olfato, visión (golpe de vista) e intuición. Ginzburg define la intuición como “la recapitulación instantánea del proceso racional”, refiriéndose a la noción antigua árabe de “firāsa”, significando, entre otras cosas, “la capacidad de dar el salto de lo conocido a lo desconocido por inferencia (con base en indicios, pistas)” (Ginzburg, 1995:112). Intuición es un tipo de saber inconsciente.

Esa forma de entender lo indicial puede contribuir para la construcción de las primeras fases de un nuevo modelo teórico-práctico para la enseñanza del Grabado porque hasta ahora el análisis de lo indicial está predominantemente influenciado por la semiótica. Al contrastarse con la teoría semiótica, el paradigma indiciario abre una nueva vía para la consideración del Grabado como instrumento de conocimiento, que se orienta a través de hipótesis de origen adivinatorio basadas en detalles triviales considerados insignificantes, pero que resultan en indicios reveladores de una realidad descubierta. El análisis de las obras a partir del paradigma indiciario ha permitido una observación sistematizada de los fenómenos que en ellas emergen.

Fenomenología-hermenéutica

Durante el proceso de investigación ha surgido la necesidad de desarrollar una relación profunda entre teoría y práctica (producción experimental plástica personal y la enseñanza práctica del Grabado). En la parte experimental, eso se ha traducido, primeramente, en la producción de experiencias artísticas que privilegien la imagen impresa, explotando su carácter indicial tanto a nivel personal como en la enseñanza del Grabado como propuesta didáctica llevada hacia el ámbito del aula, donde los trabajos podían ser experimentados y ampliados para que estas experiencias alimenten la

reflexión teórico-conceptual, y vice-versa. Paul Ricoeur (1976) ha sido una de las referencias más importantes en esta vertiente del análisis.

Caracterizándose como una tesis en la poética de las artes, el objeto de investigación no puede ser definido a priori, éste está en venir a ser, y la parte conceptual forma simultáneamente la elaboración práctica. Con efecto, el objeto va siendo conocido y descubierto a medida que el estudio resultante es un objeto descrito minuciosamente en actos y hechos definidos cuando “avanza en la construcción de las hipótesis que van surgiendo y siendo constantemente revisitadas y reevaluadas” (Brites, 2002:40). La obra artística ha sido el agente motor para la construcción de la tesis y ha tenido tanta importancia como la parte escrita, en la cual ella es rigurosamente articulada a fin de constituir un todo indisoluble.

El cuerpo teórico ha sido establecido por el análisis de la obra artística y a partir de las posibles interpretaciones que ésta suscitaba, y que han guiado la investigación bibliográfica, con la intención de proponer la relación de comprensión conceptual y la madurez de la parte poética de la obra.

Según Peirce, “el estudio del fenómeno o la fenomenología sería la descripción y el análisis de las experiencias que están en abierto para todo hombre, cada día y hora, en cada rincón y esquina de nuestro cotidiano” (apud Santaella 1990:32). Por otro lado, la fenomenología tiene el mérito de superar al análisis y a los que se limitan a los textos, buscando alcanzar al lector real, al sujeto histórico y cultural que ha producido sentido al ir apropiándose de textos, al mismo tiempo en que los iba interpretando y comprendiendo. Según Ricoeur, “existe un conflicto aparente entre la explicación y la comprensión” (Ricoeur, 1976:11).

Para Ricoeur, “El poder de la memoria también depende de la clareza con la cual el estímulo se refleja en la alma” (Ricoeur, 1977:30). Memoria, entendida como la reactivación de un vestigio plantado por una experiencia anterior, en un rico campo de significados creados por alguien a partir de experiencias vividas o imaginadas, articuladas; una línea de contigüidad que puede estar interrumpida en algunos puntos de la acción o de los procedimientos. La intención es explicitar lo visto en una referencia de la reconstrucción de posibilidades para demostrar un escenario de conocimientos más nítido. Este autor busca superar la dicotomía entre interpretación y texto afirmando que comprender un texto es,

[...] encadenar un nuevo discurso en el discurso del texto. Eso supone que el texto esté abierto. Leer es apropiarse del sentido del texto. De un lado no hay reflexión sin meditación sobre los signos; de otro lado, no hay explicación sin la comprensión del mundo y de sí mismo. (1977:33).

La metáfora lleva consigo el aspecto artificial de que la mente interpreta el recuerdo, el acontecimiento y el acto futuro como un punto de apoyo esencial para la interpretación, pero, por otro lado, se sabe de otras vertientes que llevan la memoria a estudios de cosas que no son recordadas y están detenidas en el inconsciente. Según la Poética de Aristóteles, dice Ricoeur, “la metáfora es la transferencia del nombre usual de una cosa a la otra, en virtud de su similitud” (Ricoeur, 2006:24)

Hablar a partir de las metáforas se impone como una estrategia de alejarse, garantizando, así, la profundidad del análisis, que muchas veces acaba siendo comprometido debido a la subjetividad del investigador. (Ricoeur, 2006:23).

Discernir lo oculto de lo aparente y hacer manifestar los sentidos de la ausencia de sentido, pues el signo es, antes de todo, la ausencia de algo que está en lugar de alguna cosa, es, en fin, una representación. Es la versión de la utilización de la metáfora como función de madurez cognitiva.

Además, el paño de fondo tiene como tela la teoría de Paul Ricoeur, que discute la fenomenología de la hermenéutica en las reflexiones sobre discursos, la narración, y una interrogación sobre la ideología de la acción humana en la cuestión de la experiencia vivida y relatada. Son las leyes de la historia de la lucha racional y emocional, verdad o ausencia de verdad, que no preserva réplica y, sin embargo, da la impresión latente de la experiencia. La metáfora es vista como la transferencia del nombre usual de una cosa a la otra, en virtud de su similitud.

Esas creaciones artificiales son utilizadas como una defensa a la transitoriedad de la memoria, que no solo absorbe, alivia, sino que, ocasionalmente, sustituye a la memoria natural, y encara al recuerdo y lo que se ha olvidado. La creación debe incorporarse a una filosofía reflexiva, que lleve a la comprensión de un sujeto de las operaciones cognitivas, volitivas y estimativas.

El mundo lingüístico puede ser considerado como un movimiento de estar alejado a partir del modo como son transformados los signos en cosas; significa ya, por

sí, un argumento y un sentido que surgen para ser interpretados al mismo tiempo en que el propio sujeto está imbricado.

Aliada a la fenomenología, la teoría hermenéutica puede ser una guía metodológica, una guía de orientación de lectura e interpretación de textos. Por ser un método que busca la comprensión de una obra, teórica o poética, nos ha parecido relevante también para la lectura de obras artísticas del Grabado. En el abordaje a través del método hermenéutico, ha sido fundamental considerar la influencia del imaginario social en las acciones sociales, dado que algunos aspectos de los discursos y acciones se impregnan de las expresiones del imaginario, de la ideología y de la utopía.

Con relación a las obras de Grabado, nuestra apropiación ha tratado de captar el proyecto de mundo, la proposición de un modo de ser en el mundo, que el texto (obra artística) revela pues, para Ricoeur, “las imágenes descriptivas capacitan la imaginación a aprender las relaciones entre procesos hipotéticos” (Ricoeur 2000:16). En este sentido el Grabado, como medio apto para captar, imprimir y multiplicar imágenes de forma plural, ofrece una oportunidad esencial para la reflexión sobre los significados del proceso artístico en sí mismo.

Semiótica

La semiótica ha servido para interpretar los signos y sus códigos en su propio contexto histórico-socio-cultural, produciendo sentido en el universo de la cultura de signos.

La semiótica ha sido usada para interpretar las relaciones codificadas que se construyen a través de la práctica artística. En muchos sentidos, es un método formalista que une la expresión de significados, o de contenido, al análisis de los elementos de la composición formal y permiten leer diferentes niveles de significados por tras del signo, así como resolver las relaciones entre ambos en el interior del texto.

La construcción de la obra no ha tenido como intención copiar la realidad en el sentido estricto de la palabra, como una mimesis, sino, la de organizar el pensamiento a partir de la observación del propio mundo, tornándolo simbólico. Trazos de la realidad son utilizados con el objetivo de buscar una experiencia que contribuya a la creación de un descubrimiento como referencia para una construcción simbólica.

Cada sociedad interpreta y da significados a las marcas a través del filtro cultural que forma su imaginario social. Procedimientos concretos, artísticos, visibles, tecnológicos y, en sí mismos, simbólicos, son usados para exteriorizar estas imágenes y satisfacer la necesidad social de registrarlas y archivarlas. Una vez exteriorizadas, estas imágenes asumen una doble función: rememoración del pasado y permanencia para el futuro, un futuro que es llamado a participar de la acción. Las metáforas de la memoria traducen los artificios utilizados para registrar e imprimir el acto artístico como forma de garantizar la permanencia del elemento como un modo de lidiar con los recuerdos y con el olvido.

En síntesis, en general el análisis de la relación íntima entre teoría y práctica ha tenido la intención de abrir la posibilidad de pensar sobre el quehacer del Grabado, especialmente para entender qué sucede cuando éste se torna híbrido y conoce el impacto de este mestizaje sobre sus aspectos ontológicos básicos y que pueden ser sintetizados como un proceso en que se deja una marca sobre el soporte, que puede ser múltiplo.

En este proceso de la tesis el discurso teórico está particularmente enfocado en entender la relación entre los procedimientos de la reproducción técnica y el lenguaje artístico. Por eso, la historia del Grabado es colocada al lado de la referencia al lenguaje de la fotografía, pues ésta última ayuda a explicar los conceptos esenciales de la imagen indiciática. Estos conceptos teóricos permiten leer niveles reales e hipotéticos de significado, tanto por encima como por debajo del signo, así como resolver las relaciones entre ambos.

1.5.2 Metodología artística

Los resultados de la obra plástica personal realizada pueden ser encontrados en el Tomo II de la tesis, en el cual apresento el libro de marcas resultante del proceso.

La metodología usada para la realización de la parte artística personal se desarrolla a través de la creación de un personaje anónimo, un *alter ego científico de la artista*³⁰. Este alter ego científico crea una serie de obras artísticas indiciales a través del

³⁰ La creación de alter egos artísticos es una práctica relevante en el arte. Existen ejemplos en la historia del arte y especialmente en la música y en la literatura como, por

proceso científico deductivo de observación de marcas dejadas en el entorno. A partir de ellas, el personaje construye hipótesis que van siendo desvendadas deductivamente con la consiguiente producción de significados que tiende a llegar a una interpretación de la realidad. Este proceso creativo me ha posibilitado crear obras artísticas a partir del filtro científico del paradigma indiciario. Según Ricoeur,

“[...] debemos reconsiderar nuestro concepto convencional de verdad, o sea, que dejemos de limitarla la coherencia lógica y a la verificación empírica, para que podamos llevar en cuenta la pretensión de verdad vinculada a la acción transfiguradora de la ficción” (Ricoeur, 2006:27).

El alter ego creador construye el discurso del texto y de la obra, como un mentor que interfiere en la tesis, ayudándome a distanciarme del trabajo artístico y poder así reflexionar sobre el mismo.

Esa idea de pensar a partir de un personaje cuyo punto de vista es científico surgió en un curso que realicé en Brasil, en 2004, después de cursar los créditos de doctorado durante seis meses en España. La propuesta del curso era imaginar un personaje que trabajaría con los procedimientos artísticos de un atelier. El personaje debería planear, ejecutar, montar y elaborar el quehacer artístico y presentarlo. Ha sido una experiencia muy enriquecedora porque desde entonces este personaje me acompaña y continúa siendo el mentor de mi obra.

La práctica relacionada a esa parte de la creación ha sido oportuna, pues la estrategia de asumir el rol del personaje ha organizado mi quehacer artístico. El alejamiento de la obra que el personaje proporciona me ha auxiliado en la reflexión sobre los aspectos de relación de fuera para dentro. Como Ricoeur apunta, entre vivir y relatar existe un espacio, por ínfimo que sea. “La vida es vivida, la historia es relatada” (Ricoeur, 1976:106). Así, dicho de otra forma, la obra creada incluye la creación del personaje para, a través del mismo, comunicar algo a partir de la plasticidad o de los

ejemplo, Rose Sélavy - el alter ego femenino de Marcel Duchamp (1921) -, o Claude Cahun – alter ego de Lucy Schwob (1919)-, o los múltiples egos poéticos de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos y Ricardo Reis, entre otros). En el caso de esta tesis el alter ego que he desarrollado es anónimo para que la mayor relevancia sea dada a su formación, basada en la mirada científica. Y un alter ego que dialoga con mi lado de artista desde una perspectiva científica.

signos que él inventa. En este caso en el espacio entre el vivir y el relatar aparece una capa más, un mentor-creador, que me permite tomar distancia de mi propia creación artística durante la tesis.

En el mismo sentido, permanecer por un tiempo lejos de la práctica y estar solamente involucrada con la teoría, resulta en un crecimiento intelectual que ayuda a mirar hacia la producción desde otras perspectivas y referencias, lo que puede llevar a potencializar la poética. Los cursos de doctorado de la Universidad del País Vasco me han posibilitado entrar en contacto con cuestiones de investigación actuales sobre la producción artística contemporánea desde la perspectiva europea.

Así, la metodología relacionada a mi práctica experimental plástica se basa en una actitud de investigación, a través de la cual he tomado el cuidado de privilegiar tanto la teoría como la práctica, de forma complementaria entre el quehacer y la reflexión. Como afirma Viadel,

“Tenemos que admitir, por lo tanto, que existe una actitud investigadora en el campo del arte que se trata de centrar más que definir, porque está tan vinculada a opciones personales, como la búsqueda de la propia identidad del artista, que no siempre podemos objetivar cuáles son los instrumentos necesarios para la investigación. Para Gauguin, fue necesario ir a Tahití, para Picasso ir a París”. (Viadel, 1998:62)

Quizá, con mucha pretensión, ‘España’ fue para mí, pues ha sido a partir de esta estadía en Bilbao que he percibido y he reconocido la utilización de la palabra “huella” que ha tenido una significación muy intensa en la percepción del mi objeto de estudio e investigación en la tesis.

No obstante, una investigación-creación poética busca, primeramente, el desarrollo de las competencias y habilidades de la percepción, sensibilización, de lo privado, de observar lo que se proyecta y lo que es proyectado, constituida por experiencias acrecentadas de significados, considerando el comportamiento de los individuos con relación a lo artístico. Ella comprende la búsqueda aliada al compromiso e interés cuanto al objetivo investigado, a la consideración de los procesos teniendo los resultados como consecuencia de esos caminos.

“Digamos provisoriamente que la función de la transfiguración de lo real de reconocer la ficción poética implica que dejemos de identificar realidad y realidad empírica o lo que viene a ser lo

mismo, que dejemos de identificar experiencia y experiencia empírica”. (Ricoeur, 2006:27)

Con relación a la construcción del texto y de las obras realizadas por el alter ego (científico), la decodificación hermenéutica ha sido el eje orientador de la interpretación del universo de los signos. Como dice Ricoeur, con relación al “mundo del texto”:

Su sentido es el objeto real que busca; este sentido es puramente inmanente al discurso. Su referencia es su valor de verdad, su pretensión de alcanzar la realidad. Por ese carácter, el discurso se opone a la lengua, las palabras remitiendo a otras palabras en la ronda infinita del diccionario. Solamente el discurso busca las cosas, se aplica a la realidad, exprime el mundo. (Ricoeur, 1977:55)

El texto de la obra artística ha sido construido a partir de un evento que puede ser verdadero o falso y que, por su vez, habla de alguna cosa que ha sido hecha por alguien o alguna cosa vivida en el ámbito privado y se torna pública. No se trata de una descripción, se puede decir que apenas se acepta el trabajo transformativo y que el texto producido puede tener un impacto social, pero no deja de ser una obra de la imaginación. La proposición del evento se torna un pretexto para desencadenar el sentido que deja explícito como la real intención de la experiencia humana.

La obra es, también, el propio texto que se presenta en un discurso que tiene sus características propias y lo eleva a la experiencia humana de comunicarse por la distancia en la que se coloca el autor. Es un texto construido, no a partir del texto mismo, sino de la dialéctica del habla con la escritura que se inscribe con el distanciamiento de las acciones que son promovidas. Se percibe que el habla va estructurando un discurso con objetivación del lenguaje que proyecta mundos y lleva a la mediación de la comprensión de sí. Se forma una tríade discurso-obra-escritura, que prepara para un dislocamiento del texto para un mundo que el discurso abre.

La obra artística ha exhibido marcas que se refieren a situaciones y cosas conocidas y reconocidas dentro de un medio, acercando, así, la identificación que se da por medio de los signos, rememorando el origen de un pensamiento y reforzando la intencionalidad de un hecho. Una investigación sobre los aportes del archivo abre las discusiones sobre la intencionalidad humana de eternizar las imágenes, y sobre las bases de la fotografía hasta algún tempo.

El trabajo ha sido interpretado a partir de la atribución de significados contruidos a través de una investigación científica. Las metáforas de la memoria han expresado las actividades y preocupaciones del autor alter ego, y han funcionado, ellas mismas, como una forma de memoria, como reflejo de una cultura, o un ambiente, rememorando y suscitando nuevas ideas.

1.5.3 Metodología didáctica

De forma paralela a la práctica artística personal han sido desarrolladas experiencias docentes, con prácticas en el aula con alumnos/as de la disciplina de Grabado del curso de licenciatura en Artes Visuales de la UNOESC – Universidad del Oeste de Santa Catarina. Esa disciplina posee un total de cuatro créditos, siendo 60 horas semestrales, distribuidas en las clases prácticas en atelier. Un total de 22 estudiantes ha tomado parte en las experiencias docentes llevadas a cabo en esta universidad.

Estas prácticas docentes en los ateliers y en el aula se han enriquecido con la dirección investigativa de la tesis pues se han integrado a un proceso que ha permitido ampliar los límites del Grabado y cuestionar la forma como se enseña.

Los objetivos generales y específicos de la experiencia docente para la tesis han sido adoptados como programa del curso y han sido:

- Aspectos perceptivos relacionados con los estudiantes: Aumentar la capacidad perceptiva de los estudiantes para identificar, en lo cotidiano, diversos materiales apropiados para el desarrollo de una investigación de aprovechamiento de texturas (sello e impresión);

- Aspectos conceptuales: Facilitar la adquisición de conocimientos sobre el lenguaje del Grabado y sus especificidades;

- Aspectos técnicos: Favorecer la experiencia con diferentes matrices y soportes, buscando construir una producción plástica significativa basada en la composición del registro y de la marca; favorecer el conocimiento de la técnica de la impresión con materiales alternativos basados en las especificidades del Grabado – Grabado-entintado-impresión;

- Aspectos didácticos: Buscar alternativas para la construcción de una propuesta aplicable a la enseñanza del arte en la escuela de educación básica;

- Aspectos docentes: Revisar el Componente Curricular del Grabado a partir de un estudio de caso. Este estudio de caso ha sido el curso de Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad del Oeste de Santa Catarina – UNOESC. Producir alteraciones en el Componente Curricular del Grabado de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad del Oeste de Santa Catarina – UNOESC-, para servir de ejemplo para otros cursos.

Expandir la disciplina de Grabado a los medios escolares y académicos ha demandado articulaciones con los varios lenguajes artísticos, con el objetivo de buscar una metodología que amplíe la creación artística más allá de la resolución técnica. Se ha buscado articular los análisis de las prácticas con los conceptos construidos en la tesis en las proposiciones poéticas tanto como en la de la investigación artística, buscando obtener un proceso creativo-reflexivo basado en la lógica del índice y en el paradigma indiciario.

En el contexto académico, como estudio de caso, se han analizado los resúmenes del componente curricular Grabado, del curso de Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad del Oeste de Santa Catarina - UNOESC -, y se han producido alteraciones para que esas proposiciones puedan ser alcanzadas (anexo). Se ha percibido, en los resúmenes uno y dos, que los Grabados contemplan la diversidad de la aplicación del lenguaje del Grabado tanto a partir de la parte histórica como de la artística relacionada con los demás lenguajes contemporáneos.

La principal categoría analítica, utilizada en la parte didáctica de la investigación, ha tenido como propósito discutir el lenguaje del Grabado articulado con los conceptos de los lenguajes poéticos de la contemporaneidad que utilizan diversos procedimientos artísticos, aproximando, así, el Grabado desarrollado en los medios académicos al Grabado producido en los ateliers de los artistas del país y, de modo indirecto, del mundo.

El propósito de la experiencia docente de producción artística en clase ha sido ayudar a los estudiantes a crear a partir de experiencias propias, vividas o imaginadas, múltiples en lo que se refiere a los procedimientos técnicos y apoyados por la reflexión conceptual sobre el significado de las acciones.

Para profundizar la comprensión de los estudiantes sobre la relación entre los conceptos de la fotografía y del Grabado, han sido usadas referencias de autores tales

como Rosalind Krauss (1996; 2002), Vilén Flusser (2002), Philippe Dubois (2001) y Roland Barthes (1984; 2004). La percepción de la relación fotografía-Grabado ha sido construida y ampliada especialmente a través del análisis de textos de Krauss en los que se explica el proceso indicial de la fotografía analógica, que implica el depósito de materiales sobre el soporte, en el caso sobre un papel fotográficos. Para la interpretación de las obras se ha usado el punto de vista de Giovanni Morelli (Carlos Ginzburg, 1989; 2001) que propone la valorización de los detalles o de los hechos poco percibidos que pueden suscitar nuevas ideas, conceptos e hipótesis. Para aspectos de interpretación de imágenes como representación o presentación se ha buscado el apoyo de autores como Jacques Aumont (1995) y John Tagg (2005).

En la cuestión del Grabado, se ha hecho un recorrido histórico, demarcando sus tipologías, sus procesos y sus características, así como las principales especificidades que advén de una trayectoria basada firmemente en la tradición, de la cual se ha apropiado de una parte, que es la relación de índice, percibido también en el Grabado, y se ha construido un paralelo con la teoría de la fotografía. Esa ínfima parte en la que se ha construido la relación ha sido el pretexto de la construcción de la reflexión teórica y práctica de esta investigación, que puede sugerir alternativas de producir Grabado sobre la influencia del Grabado expandido.

El referencial teórico además, ha sido alimentado con autores que contribuyeron para la aclaración de las ideas formuladas en el transcurrir de la producción de este estudio. Inicialmente, Rudolf Arnheim (1980; 2001), un autor en la efervescencia del Post-Modernismo, que ha ido siendo recuperado por los cognitivistas, ha sido usado en defensa de la gramática visual que para el autor no depende solo de la forma, sino que deriva de un contexto de la percepción. Arnheim lleva en consideración la cognición como un proceso en que el organismo se torna consciente de su ambiente y de su medio, no solo por el medio fenoménico, sino como la reflexión de la constatación cultural de la imagen. Las reglas, para Arnheim, son de la gramática visual subyacente a todas las operaciones involucradas en la cognición, como recepción, almacenamiento y procesamiento de informaciones, percepción visual, memoria, pensamiento, aprendizaje, entre otros. Para continuar en esa línea de investigación, se ha utilizado Donis A. Dondis (1997), que contribuyó para el entendimiento de los elementos visuales que componen el mundo visual de la obra producida. El autor es estudiado para

componer los análisis de las creaciones y composiciones imaginarias de las obras artísticas como un punto para llegar a la interpretación. Como recurso ejemplificador de ese tema, ha sido observada la obra de Joan Fontcuberta (1998), que construyó un mundo imaginario de seres que se involucran con lo ficticio y lo real con formas, y las recrea en seres que se confunden con lo real. Esa reproducción de mundos ficticios usada por Fontcuberta se aproxima a la lectura y a la decodificación de signos que han sido explotadas por la semiótica. En el camino de la semiótica, ha sido buscada, en Charles Peirce (2003), la comprensión de la producción de signos y de sus relaciones con la representación de un objeto o forma para alguien. La obra registrada y guardada tuvo como soporte teórico las referencias de Douwe Draaisma (2005), que aborda las varias formas de guardar la información de cada época en la memoria, y lo que eso puede contribuir para que comprendamos mejor el mundo. El período del pasado con pretensión de futuro es abordado en la obra de Jacques Derrida (2001; 2008), que en la intención del archivo se instala a la espera de un futuro. Arthur Danto (2002) y Henry Focillon (1983) contribuyen con la reflexión sobre la materialidad de la obra artística como soporte para la creación.

En el campo de la didáctica, se puede afirmar que no hay un camino exacto a recorrer. El trabajo ha sido llevado como un proceso en formación, respetando sus idas y vueltas, con una dimensión teórica embutida en sí misma, teniendo en cuenta el develamiento de los conceptos que construyen la obra plástica. El método didáctico teórico-práctico busca ser una filosofía de la creación, considerándose las conductas de la instauración de la obra.

La obra demuestra, en su elaboración, la posibilidad de realizar experiencias de ese orden en los medios escolares, y eso se comprueba con las producciones tanto de la parte artística como la desarrollada en la didáctica del aula. Las proposiciones presentadas en el catálogo anexo demuestran los ejercicios elaborados y producidos a partir del estudio de la marca como objeto de interés. Esa marca ha acompañado todo el desenrollar del quehacer artístico, llegando a lo reflexivo como medio reproductor de significados.

Partiendo de la idea de que la obra es parcialmente un proceso de pensamiento intelectual, antes de su exteriorización (Arnheim, 1980; 2001), se ha apuntado todo lo que sucede como forma de detectar los pormenores subyacentes al proceso. Se han

detectado, así, los conceptos que deberían buscar los aportes teóricos de iluminar y trazar nuevos caminos para la continuación de la obra.

En clase se ha dado importancia a la externalización de las percepciones pues, según Ostrower, “el pensar solamente podrá tornarse imaginativo a través de la concretización de una materia, sino será solo un divagar sin compromiso o rumbo y sin finalidad” (Ostrower, 1987:32). Desde un punto de vista fenomenológico, se busca describir y analizar las experiencias que están en el entorno cotidiano, explicitar lo pensado, a través de una reflexión que ha surgido de a poco en la práctica, Lucia Santaella interpreta a Peirce sobre el análisis de las experiencias, afirmando que están disponibles para cualquier persona, en cualquier lugar.

“Fenomenología sería, según Peirce, la descripción y análisis de las experiencias que están en abierto para todo hombre, cada día y hora, en cada rincón y esquina de nuestro cotidiano”.
(Santaella, 1990: 32)

Ahora pasaremos al Capítulo dedicado al Estado de la Cuestión en el cual analizaremos los aspectos históricos del Grabado en Brasil, la relación entre Grabado e imagen fotográfica y se presentarán los casos paradigmáticos de Grabado expandido a través del análisis de la obra de los artistas brasileños, Regina Silveira y Carlos Vergara.

A lógica do índice: a marca como estratégia artística

La lógica del índice: la huella como estrategia artística

Tomo II

Obra Pessoal

Sonham as artistas com cientistas distantes?

Sandra Margarete Abello

Tomo II

Sumario

Introdução. Algumas esclarecimentos sobre a obra pessoal e sua inscrição no sonho 5

A origem e sentido do personagem 7

A obra- sonho- texto: Sonham as artistas com cientistas distantes? 11

Introdução

Algumas esclarecimentos sobre a obra pessoal e sua inscrição no sonho

A experiência pessoal e artística no campo da gravura que deu origem à obra que aparece neste sonho está centrada na intenção de pegar, coletar, adquirir, se apossar, se apropriar das marcas que me chamavam a atenção por onde passasse.

A ideia de aprofundar ontologicamente meu conhecimento sobre a gravura esteve sempre presente como elemento articulador da construção da proposta. A intenção era a de encontrar a possibilidade de se capturar a gravura que existia na realidade ou no campo expandido. Estratégias artesanais com instrumentos, ferramentas ou máquinas adequadas foram utilizadas para capturar a marca, o sinal, ou o vestígio de algo. A paisagem é uma síntese entre as formas que percebemos e as idéias abstratas que temos e que são nossos filtros perceptivos. As forças naturais são resultados que não controlamos, mas que as presenciamos enquanto co-partícipes deste mundo.

Ao observar a paisagem, percebia marcas e traçados, uma configuração expressiva que desejava captar. A seleção das marcas com que trabalhei estava centrada na possibilidade artística para realizar uma nova composição. Buscava a melhor alternativa para executar a ação da apropriação da marca.

Essas percepções foram traduzidas em obras que estão no Tomo II e que são visitadas e analisadas pelo cientista no sonho. Sua elaboração é fruto das constatações diárias de uma artista e professora de gravura que teve seu olhar alimentado pela prática diária de perceber a possibilidade expandir a gravura.

A obra-sonho apresenta os meus trabalhos de arte que são colocados dentro de um sonho e encontrados por um cientista que os analisa e vai compreendendo as 'huellas' do planeta Terra. Na obra-sonho o cientista descobre, investiga, constrói hipóteses sobre estas marcas. Essas *huellas* investigadas são levantadas enquanto hipóteses de um desconhecido fato que pode ter acontecido ou não. *Huellas*/marcas pertence ao conjunto de elementos que norteiam a gravura desde seus princípios: a impressão de um material sobre o outro, que libera a gravura da matriz tradicional. Esse olhar para além da matriz foi o causador de tamanha expansão.

Durante o sonho, para decifrar este planeta descoberto, o cientista analisa e interpreta as marcas, os indícios e os vestígios a partir do paradigma indiciário (Carlos Ginsburg), que anima a investigar os detalhes, as minúcias e o que está nas entrelinhas.

A obra *Álbum de Huellas* vai surgindo na medida em que o cientista-artista vai encontrando os vestígios e produzindo a obra, elaborando uma história que conta fatos e acontecimentos de uma determinada civilização. Aponta marcas que denunciam o acontecido, o passado. Esses elementos, por meio das hipóteses, norteiam o seu discurso onírico. O relato, ora assume um papel poético fantasioso, imaginativo, ora apresenta um caráter bem próximo da minha obra real. Tópicos do cotidiano foram selecionados para orientar a construção da investigação no sonho. Fatos existentes na região norteiam a obra, como o contexto histórico, cultural, religioso, econômico e educacional. Nesse viés de delimitação é que a obra se expressa nos seus signos de linguagem, icônicos, indiciais e simbólicos.

A obra plástica descrita no sonho foi construída a partir da técnica da *frottage*, ou seja, o tecido de algodão cru foi sobreposto sobre a marca no local escolhido e com o rolo de espuma embebido em tinta. Assim, fez-se pressão até a marca surgir do contato do alto e baixo relevo das partes envolvidas. Posteriormente, detalhes de elementos sógnicos da cultura local foram impressos por meio do carimbo sobre o tecido. Esses detalhes foram confeccionados em matrizes de linóleo e alumínio.

A obra *O Calendário* registrou as minhas atividades diárias realizadas por um período de seis meses. As atividades foram registradas em tampinhas de geléias consumidas no café da manhã de forma rotineira e repetitiva. Esse fato originou a idéia da elaboração do calendário de atividades.

A partir desses materiais coletados no cotidiano, as tampinhas assumiram o lugar de uma matriz, pois com uma ponta seca foram feitos desenhos no verso das tampas, mais precisamente na parte em que se encontra o material de Tetra-Pak. Na parte de cima foram registrados o dia e o mês do desenho para localizar a ordem do calendário de imagens. Os desenhos representaram cenas e eventos realizados no cotidiano. Ora apareciam figurativas, ora abstratas. A sequência dos desenhos, no total de 185, foi impressa nos moldes da gravura em metal (tinta de impressão e prensa elétrica).

A obra *Conotação/Denotação* originou-se de uma investigação minuciosa sobre o contexto cultural de um determinado lugar. Inclui as idéias comuns na cidade, compartilhadas pelo imaginário social. Apareceram conceitos de pioneirismo, de descoberta e tomada de posse, invasão do homem branco sobre a terra do índio.

A obra foi construída a partir do termo *Os Pioneiros ou os Desbravadores*, um conceito muito utilizado na região, de forte significação. Essa expressão havia sido previamente utilizada por um artista local que dela se apropriou para elaborar um grande monumento. Essa obra se originou da reflexão sobre o significado de “desbravador” num sentido pessoal, individual; de qual seria o sentido para cada pessoa sobre quem são nossos desbravadores.

O conceito de desbravadores está associado a uma época pouco mecanizada da colonização do Brasil. Com pouca ajuda mecânica, os desbravadores abriam clareiras nas florestas usando a força bruta, facões e foices. A mão foi tomada como referencia artística desta forma de desbravar, um símbolo desta época.

Inicialmente a mão foi impressa na argila crua e preservou-se sua matéria pura, significando os primórdios desta época de colonização do território. Numa segunda fase a obra, representa uma maior presença da tecnologia mecânica entre a mão e a realidade, quando começa a mecanizar-se o processo. Nesta fase também se faz uma alusão ao surgimento da fotografia, da captação de uma imagem a través de uma máquina. Essas duas formas de representação da mão deram origem ao interesse por explorar as suas partes: palma, costas e interna (ossos).

Imprimi a palma e as costas sobre um bloco de gesso. Para isso, decalquei cada uma por separado. Para captura da imagem interna da imagem, usei um aparelho de raio-x. A radiografia foi colocada em uma caixa de gesso com fundo oco e no qual foi instalada uma lâmpada elétrica, a fim de transformá-la numa caixa de luz e iluminar a chapa de raio-x e possibilitar a visão da imagem.

A obra *O olhar arqueológico do cientista* foi elaborada a partir da observação atenta da transformação a paisagem das montanhas na entrada Norte da cidade

pela ação de máquinas escavadoras. A obra foi feita sobre os vestígios de marcas de sulcos deixados: registros dos dentes da concha que a máquina deixa ao retirar a terra da montanha. A cada dia que se passava mais vestígios eram deixados e novas marcas continuamente substituíam outras anteriores.

O trabalho foi elaborado a partir do registro fotográfico realizado pelo cientista-arqueólogo-alter-ego no sonho. Este personagem seleciona, elege o local a ser examinado, delimitando-o com cordas e estuda atentamente o detalhe escolhido para análise. Foram cercados três espaços e analisados separadamente cada um deles com suas especificidades formais de relevo, qualidade de solo, pigmentação da rocha, sulcos mais e menos profundos, assim como a largura e a altura de cada um deles.

Fotos foram realizadas e um relatório foi construído, apresentando os detalhes dessa intervenção. Assim terminou o sonho relatado, quando o cientista-artista encontra o relatório no mesmo sonho.

A origem e sentido do personagem

Na trajetória artística, a fantasia, a imaginação, o sonho e a invenção são as formas mais livres de fazer as coisas. Entretanto, como devemos relacionar-nos com o sonho, a invenção, a fantasia e a imaginação? Conhecemos do mundo aquilo que percebemos a partir da experiência e do raciocínio e do modo como desenvolvemos a criatividade. A criatividade entra *na geração de novas idéias, novas formas de olhar os fatos, ou mesmo na identificação de novas oportunidades, algumas vezes através da exploração de novas tecnologias, outras vezes por mudanças sociais ocorridas no mercado*¹. A invenção utiliza a fantasia, relacionando o que se conhece com o mundo externo, com o concreto, ou ainda pelo ato de inventar alguma coisa que ainda não existia. A natureza, e suas peculiaridades, podem estimular a fantasia. Às vezes esta estimulação aparece em sonhos.

Aponto alguns exemplos que agora se apresentam como fruto de um curso - Pretexto Poético²- que fiz no Brasil, assim que voltei da Espanha, em agosto de 2004. Este curso se baseava na invenção de um personagem³ que seria quem faria a obra e levaria os procedimentos artísticos no ateliê. Este personagem envolver-se-ia desde a criação da obra até a conclusão do fazer artístico.

Esta estratégia desenvolvida pelo curso permitia que as pessoas se colocassem fora do objeto, mirando-o através de um personagem que trataria o objeto, desde um ponto de vista alheio à pessoa, fragmentando-o, descompondo-o e recompondo-o em todas as suas partes.

O pensamento sobre a marca me acompanha desde que trabalho com gravura, que na *sua Genesis* aborda a impressão de um corpo sobre o outro. As percepções

1Munari, Bruno. Fantasia. Edições 70, Ltda. 2007.

2 Curso desenvolvido por duas instituições: SESC – Serviço Social do Comercio em parceria com o MASC – Museu de Arte de Santa Catarina. Curso ministrado pelos artistas plásticos Fernando Lindote y Meg Roussenq.

3 A mesma estratégia foi utilizada para descrever a tesina apresentada na UPV-EHU, em 25/11/2005.

que se produziram durante este curso, no meu caso, tiveram continuidade com a mesma linha de pensamento amadurecida na Espanha, que me inspirou a iniciar a investigação a partir da palavra *huella* (marca, sinal, vestígio) e compreender conceitos por detrás da palavra relacionando-os com o signo. A partir do visto, vivido e experimentado neste curso adotei esta estratégia de separação entre a artista e a pesquisadora, na parte prática-artística da tese, para trabalhar com estes conceitos mais livremente, artisticamente, dentro da tese de doutorado.

A angústia de ter que realizar uma divisão entre eu e eu mesma, entre eu como artista e eu como pesquisadora, tomou forma de uma obra-sonho (um sonho não sonhado, mais criado como parte experimental da tese). Neste sonho tento unir os contrários: eu como artista me transformo em artista-cientista para poder desenvolver a fase analítica sobre a minha própria obra que é ao mesmo tempo parte da tese. Este é um processo que me lembra as palavras de Kilroe, sobre o papel da metáfora, da metonímia e do jogo:

‘Os sonhos são fenômenos mentais intrigantes. Parece haver certa quantidade de processos compartilhados, por exemplo, que são importantes tanto para o ato de sonhar como para a linguagem. Alguns foram bem explorados no século desde que Freud publicou “La interpretação dos sonhos”. No meu próprio trabalho (Kilroe 1997, 1998, 1999^a) explorei o papel da metáfora, metonímia e de jogar com palavras na formação das imagens do sonho.

Agora eu gostaria de voltar minha atenção para a reflexão sobre a questão, é o sonho de um texto? E, partindo disso, uma pergunta mais estreita, pode o sonho ser adequadamente pensado como uma narrativa? Embora tenha sido assumido nas últimas décadas que o texto e narrativa são termos adequadamente aplicados aos sonhos, eu gostaria de olhar de perto para essas suposições. Vou propor que todos os sonhos são textos [...] (Kilroe 2000)⁴

Esta obra-sonho é texto, um texto afim ao processo denominado como ‘estranhamento do familiar’ que é também conhecido na literatura antropológica e filosófica. Este estranhamento consiste numa forma de distanciamento do cientista em relação com a alteridade, com o mundo do ‘outro’, um processo de ser estrangeiro. Como afirma Kristeva:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade [...]. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o ‘nós’ precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência da minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (Kristeva, 1994, p. 9)⁵

⁴Ver Kilroe, Patricia. “The Dream as Text, The Dream as Narrative”. *Dreaming*, vol 10, nº 3, 2000. Online em http://www.asdreams.org/journal/articles/10-3_kilroe.htm Consultado 22 Junho de 2015. Tradução da autora.

⁵ Mais informação em Kristeva, Julia. “A universalidade não seria a nossa própria estranheza?” In *Estrangeiros para nós mesmos*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 177-202.

Múltiplos podem ser estes estrangeiros, estes 'outros'. Neste caso eu mesma sou a outra, eu mesma como doutoranda, em um entorno científico, me distancio do meu 'outro' como artista. O sonho me permite ser ambos 'outros', passar de um a outro sem notar o abismo existente entre as diferentes formas de conhecimento que estruturam as suas perspectivas epistemológicas.

Analisar a minha própria obra através do alter-ego do artista-cientista me ajuda a redescobrir-me a mim mesma, transformando a minha própria obra em uma obra estranha para mim mesma como artista, me ajuda a ver aspectos da minha obra que o costume, ou o fato de ter sido a sua autora, me impedem perceber.

A obra-sonho-texto: Sonham as artistas com cientistas distantes?

Sou arqueólogo, tenho 59 anos, magro, de 1,88 de altura. Estou chegando ao planeta Terra, um planeta abandonado por seus habitantes. Aterrisso como posso e vejo edifícios, ruas, algumas plantas, árvores, flores e me emociono. Algumas hipóteses sobre a vida anterior cruzam a minha mente; revelações indiciáticas de um passado distante: venho a coletar vestígios, marcas ou sinais, que os seres humanos deixaram para trás.

Começo a caminhar e a observar atentamente o meu entorno, as ruas do vilarejo. Vou observando a sombra das árvores projetadas na calçada devido à incidência natural do sol sobre as folhagens. Num ritmo constante e devido ao forte vento, as sombras ora encostam-se ora afastam-se uma das outras formando novas formas redesenhando as sombras. Cada imagem avistada desperta a atenção mediante as reflexões que vão sendo construídas com o perceber das coisas e dos fenômenos que estão no entorno.

Para entender melhor os aspectos sociais da investigação, passo a observar para ver o que pode ter acontecido com a população. Nas minhas andanças vou separando informações por categorias para facilitar a leitura. Busco vestígios de marcas que expressem a vida social, cultural, moral, ética, econômica e política. Os vestígios deixados pelos habitantes do planeta são as pistas necessárias para chegar minimamente a um veredicto pelo menos hipotético sobre o que estou observando. Devido à diversidade de *huellas*⁶, primeiro seleciono as provenientes das atividades que eram desenvolvidas nos estabelecimentos ou casas da província. Com estas evidências, é possível construir hipóteses que indicam as especificidades dos modos de vida ou dos aspectos que determinam a convivência social e cultural do lugar. As coisas que podem gerar significações são acumuladas para posterior análise, formação de hipóteses, e a partir destas para ler a realidade ou aproximar-me dela.

Ao entrar na cidade, tomo como precaução ir anotando os detalhes e os aspectos relevantes da estrutura e da formação dos elementos observados. Estas anotações posteriormente provavelmente irão me auxiliar no esclarecimento da possível atividade que era desenvolvida nos espaços avaliados. A partir do modo estrutural e formal da *huella*, mecanismos da memória se aguçam com as recordações ou o reconhecimento de alguns aspectos significativos que se conectam com a minha vida fora do sonho. Expressões tais “como “isto eu já vi”, “isto eu sei como é”, ou “eu reconheço isso”, cruzam a minha mente e as evidências se concretizam em fatos passados. O pensamento carrega informações dos significados e significantes da combinação dos planos do conteúdo com o plano da expressão. Compreendo os aspectos das coisas e gradualmente as associo com elementos do contexto cultural.

De repente vejo isso:

⁶A partir deste momento marca será substituída pela palavra *huella* por ter sido o termo motivador desta investigação.



Figura 21
Monumento *Desbravador* – artista Pablo de Siqueira

Edifícios altos que se perdem no infinito do céu. Como pode um edifício ser tão alto?

A cidade próspera, com grandes construções industriais, amplas avenidas e viadutos, poucas árvores. Uma avenida com árvores dispostas em sequencia, complementadas ao lado por um conjunto de casas, edifícios, construções, e ao fundo uma igreja, me chama a atenção. A entrada da cidade fica no alto de uma colina o qual possibilita que se aviste o restante da cidade em uma posição mais baixa.

Olhando de longe vejo entre os edifícios algo estranho que aponta para o alto e que de longe parece o perfil de uma mão. Desconfio desta imagem, vou me aproximando cada vez mais e aos poucos vai se confirmando realmente entre os edifícios uma mão que se prolonga em um braço que aponta para o alto. Percebi que a mão segura entre os dedos um galho de arbusto. Aproximando-me ainda mais da imagem avisto um chapéu de abas largas e firmes que está sobre a cabeça de um homem com um grande rosto finalizado com uma barba. Cada vez mais perto vejo que o corpo do homem se completa e se transforma num grande monumento representando a figura humana envolta numa túnica como uma que vi num livro e que é usada pelos gaúchos dos pampas. A mão esquerda erguida segura um galho de louro e a direita para baixo empunha um machado. Sou tomada de surpresa pela monstruosidade da figura majestosa que impõe a sua presença pela grandiosidade.

Caminhando ao redor do monumento percebo que o pedestal está forrado com pedras basálticas e em um dos lados está uma placa de bronze com dados de identificação. Aproximo-me e leio. *Obra inaugurada em 25 de agosto de 1981 e foi criada pelo Artista Plástico Paulo de Siqueira.* Mais abaixo um texto de homenagem aos primeiros homens que para cá vieram e desbravaram estas terras. A placa diz ainda que o monumento *tem 14 metros de altura, 5,70 de largura, e pesa 09 toneladas.* A obra está colocada sob um pedestal ao lado da igreja matriz, no centro da cidade, na frente do marco zero.

Enfim, percebo que a obra possuidora de tão imponente presença é um cartão de visitas da cidade que ficou como um ponto de referência turística, porque

abaixo deste monumento existe um posto de informações turísticas, uma galeria de arte e uma pequena biblioteca com livros que contam a história do descobrimento da região e alguns livros de arte.

Entro nesta biblioteca, consulto alguns destes livros buscando mais informações e descubro que o título da obra escultórica é *Desbravador*. Trata-se de um monumento que representa os pioneiros que fundaram o povoado. Compreendo que este conceito foi apropriado pelo artista⁷ e explorado em forma de ícone da província simbolizado no monumento, que ficou como o marco da cidade. A partir de então, a população adotou o vocábulo como parte da cultura local e se construiu uma referência aos possíveis conceitos que elegem o monumento como o marco histórico.

Folhando mais adiante leio que o machado empunhado pela mão significa o trabalho a partir do cortar da mata, o abrir estradas a facão, a foice e a machado e o galho de louro da mão esquerda simbolizam as conquistas e as vitórias que foram se concretizando: o monumento é símbolo da região. Para entender este contexto aprofundo as leituras sobre a formação da cidade para saber como esta foi instalada e como a população foi se formando com as descendências e etnias que aqui chegaram. Em um dos capítulos se diz que a maioria da população veio do vizinho Estado do Rio Grande do Sul, e foram abrindo as estradas com instrumentos de facão, machado e ferramentas manuais.

Para compreender melhor o tema me vejo obrigado a estudar, fazer anotações, buscar imagens e coisas que me ajudem a me tornar um conhecedor do assunto. Em uma investigação minuciosa nos capítulos seguintes do livro me deparo com vários conceitos como pioneirismo, descoberta e tomada de posse, invasão do homem branco sobre a terra do índio, que refletem a ideologia colonizadora.

O livro diz que *os conceitos de Pioneiros ou Desbravadores* eram os mais usados, pois servem como expressão corriqueira na região devido à significação forte por conta da representação que foi se construindo em torno dela. *Desbravador* conta o livro, no sentido literal, é *aquele que abre os caminhos e que*

⁷Paulo de Siqueira nasceu em 26 de julho de 1949, em Soledade/RS. Autodidata, excêntrico e dono de uma personalidade extremamente forte, discursavam sobre a arte com firmeza e conhecimento adquirido em leituras e estudos. Escultor, ceramista, muralista, pintor e decorador, utilizando-se de sua sensibilidade e conhecimento adquiridos nas decorações, em 1972, venceu o concurso de carros alegóricos, na Festa da Uva em Caxias do sul, recebendo comprimentos especiais do Presidente Médici. Na escultura optou, preferencialmente, pelo uso de sucata como matéria-prima; criando obras absolutamente originais com um toque especial de mobilidade. Suas esculturas são expressas principalmente em monumentos, somando mais de 60 obras. No final do ano de 1972, após a morte de sua mãe, Paulo de Siqueira decide fixar residência em Chapecó. Como o artista, se denominava gaúcho por nascimento, mas catarinense por coração. Irreverente, encarava a liberdade como direito ilimitado de produzir artisticamente, desafiando padrões. Era imprevisível, espontâneo: “Eu sou um ser livre”, declarava Paulo de Siqueira. Na década de 90, Paulo de Siqueira descobre ser portador do vírus HIV. Antes de sua morte, em 1996, recebeu inúmeras homenagens. Faleceu no dia 30 de julho. Foi sepultado no dia 31 de julho, no Cemitério Jardim do Éden, na cidade de Chapecó/SC. “(...) Uma obra de arte retrata exatamente o momento em que se encontrava o seu autor, e nela está incluído todo seu sentimento, sua emoção, sua inspiração, alegria ou angústia”. Dizia Paulo de Siqueira.

proporciona o progresso para o crescimento econômico, social e cultural das pessoas que chegam à determinada região.

Deixando um pouco o livro de lado começo a andar pelo espaço da galeria para ver o que pode me auxiliar a compreender esta história. Encontro, pendurado em uma parede, um quadro com o relevo de uma mão feita em argila.



Figura 22
A mão em barro cru

Observando o trabalho (figura 22) a imagem apresenta as qualidades da própria matéria, do barro cru e argiloso, demonstrando a sua pureza, no seu estado bruto de ser. Esta mão passa a idéia de fragilidade da produção de um trabalho com argila sem recursos industriais ou mecânicos para poder torná-la mais resistente. O trabalho instala-se no meu sonho como uma imagem propulsora da imaginação visual ou mesmo o invisível em uma forma bidimensional ou tridimensional como nos desenhos das cavernas, pintura, gravura, ou escultura feita por processos artesanais de criação. A partir destas reflexões posso compreender que o contexto em que se insere a obra faz parte da sua construção e que tende a engrandecer a criação, elaboração e o seu fazer artístico. Observo longamente e tiro algumas fotos de ângulos e formas diferentes (figuras 23 e 24).

A imagem mostra a impressão da mão sobre a argila crua, a marca caracterizando o bruto, o grotesco de uma era sem máquinas ou aparatos industriais. Partindo do ícone da materialidade, terra crua, como um dos códigos

significos que esta imagem suscita, e faço uma analogia com a representação da rudeza com que o homem desbravou esta região.



Figura 23



Figura 24

A mão em uma caixa com vidro

Devido à fragilidade do material, esta mão carimbada ou decalcada na argila foi colocada em um suporte de uma caixa de madeira com tampa frontal de vidro. Em um dos lados está uma chave para trancar a caixa. Este suporte deve ter sido feito para abrigar a “mão” impressa em argila crua, um material frágil cuja caixa o protege, assegurando a sua durabilidade.

Lembrando o que havia lido entendi que esta obra tem como base a história dos primeiros povoados, dos muitos tropeiros que por aqui passaram e da sua vida sem lar, abrigando-se debaixo das árvores. Na mão estão representados os caminhos que foram abertos com a derrubada da floresta que existia no lugar já que para instalar-se as famílias tiveram que abrir estradas, construir casas, igrejas e escolas e formar cidades com as próprias mãos, sem máquina alguma, sustentando o ato de desbravar.

Um pouco mais a frente, ao lado desta obra vejo outras duas imagens de mão diferentes, uma fotografia e outra em raio-X (figura 38 e 39). Estas obras fazem referência às diversas expressões realizadas com máquinas e tecnologias disponíveis neste período da história e neste espaço de tempo. São imagens captadas necessariamente contando com a presença do objeto real existente. Esta forma fotográfica e radiológica de captar a imagem afasta a mão do homem do objeto, e o situa atrás um visor, manejando uma máquina, ou seja, o olho através da máquina seleciona o objeto e capta a sua imagem.

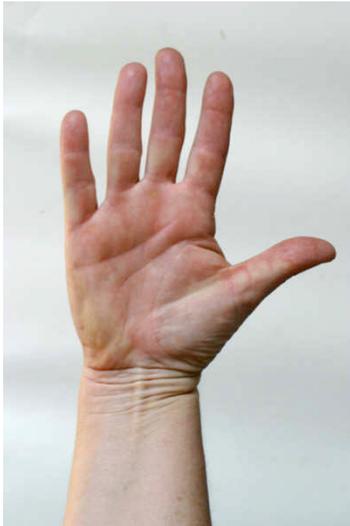


Figura 125
Fotografia



Figura 26
Radiografia

Noto que a natureza da imagem 25 e 26 diferem no sentido de que a primeiro tem a figura do visível, a figuração se dá pela imitação, imagem como espelho, cópia da aparência. Na representação da figura 06, os meios utilizados são para expor a parte interna ou externa e explorar todos os lados possíveis. Este tipo de imagem científica permite ir além do visível.

Observando estes trabalhos observo que as consequências das escolhas dos meios influenciam diretamente às produções, a tal ponto que podem interferir na mensagem, que se quer dizer. O que me levou a concluir que os meios fazem parte de um contexto e que carregam um ciclo cultural que lhes pertence. Isto é o que diferencia estes três trabalhos.

Mais adiante na galeria encontro sobre um pedestal de madeira as imagens das figuras 27 e 28. Percebo que trata-se da impressão das mãos sobre gesso. A mão esquerda foi decalcada pelo lado da palma e pelo lado das costas: as duas imagens foram captadas pela pressão da mão sobre a matéria, e tiveram ligação física com o objeto, valem como um índice pelo contato direto do corpo sobre a matéria.



Figura 27
Processo do trabalho



Figura 28
Mão sobre o pedestal de madeira

Analisando a obra mais de perto assumo o desafio de buscar a compreensão dos próprios significados e significantes que a obra impõe, como uma transmissão visual na esfera da demonstração, pois o sentido se faz pelo contato do objeto de origem. A minha referência é a 'mão', como símbolo do desbravar e sobre o qual quero ampliar minha reflexão. A obra me fala de criação e simulacro; indica o objeto que deu origem à forma como triple função como um ícone, índice e símbolo, e cuja transformação quer dizer ou apontar ou mostrar algo. O sentido desta obra se dá pelo contato ou a contaminação do significante e do significado explícitos na imagem que se apresenta.



Figura 29



Figura 30



Figura 31

Organização da imagem 'mão' sobre o pedestal

Percebo que nestes trabalhos a "mão" foi eleita para fazer a referência sêmica do conceito de 'Desbravador' por conter os elementos explícitos e diretos associados ao desbravar como fazer, manipular, agir, trabalhar ou dar forma, pegar ou transformar coisas. Sinto a presença no cotidiano da diversidade e complexidade dos fenômenos da comunicação da cultura que buscam outra maneira de compreender a realidade. Ainda que os objetos artísticos encontrados no sonho possam ter distintas interpretações segundo a cultura, a época ou a classe social, explicam o seu próprio processo e assim revelam a vida que está por trás da sua elaboração.

Continuo andando pela galeria de arte. Ao lado das mãos encontro um trabalho composto de 5 pedaços de tecido de algodão cru em páginas duplas que medem aproximadamente 0,90 x 1,00 m cada uma, penduradas na parede. Este trabalho apresenta desenhos de marcas objetos, coisas, signos, impressos sem marrom: lembro-me da terra. Num deles (figura 32) as imagens fazem alusão à figura de uma igreja com a representação das linhas e contornos bem definidos, em negativo e positivo. Aproxima-se em muito à imagem da catedral da cidade ao lado da galeria, e este sentido se reforça com a presença da imagem do monumento o Desbravador ao seu lado. O fundo do tecido parece representar lajotas, impressões de calçadas da cidade, pois apresentam uma textura semelhante a estas.

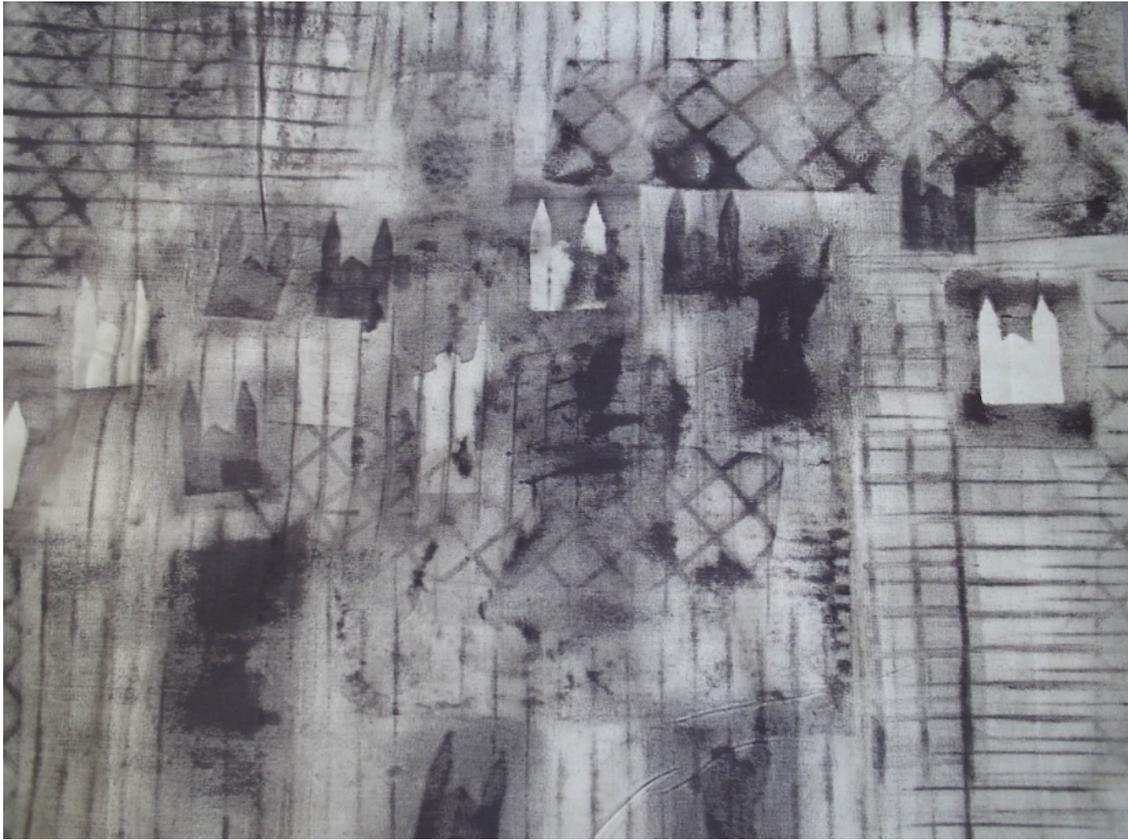


Figura 32
Imagens dos ícones da religiosidade

Mais adiante me encontro com a segunda imagem (figura 33). Diante de mim surge enorme, imponente, o desenho da silhueta do monumento que estava sobre a galeria o 'Desbravador' que se repete com o registro em negativo e positivo. Destaca-se na paisagem ao lado da igreja, um desenho em negativo, um homem gigante de forte aparência metálica. Lembro-me do monumento, do contorno da figura do homem com o braço esquerdo erguido segurando um galho de loro e o direito abaixado segurando um machado. Vejo bem os detalhes da cabeça coberta com chapéu e sobre o corpo um pala, uma veste bem ampla usada nos pampas pelos gaúchos para proteger-se do frio. O fundo da tela está preenchido com texturas de lajotas que se assemelham a que está no piso da galeria. É como se eu estivesse dentro e fora do quadro, piso o chão que está representado.

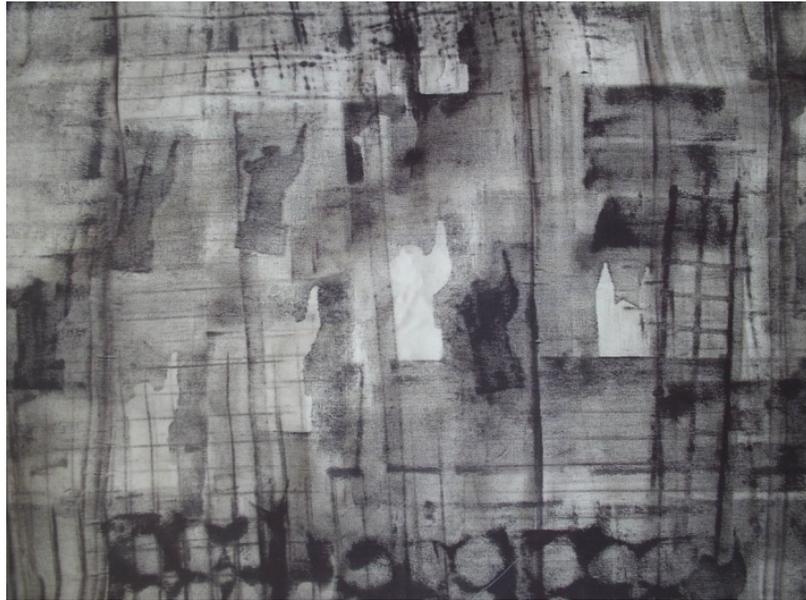


Figura 33
Imagens da cultura

Ao lado desta estampa aparece uma terceira imagem (figura 34), um desenho de marcas de patas de animais e de animais em negativo. Aves, com patas de três pontas finas e estreitas, repetidas três vezes aos pares, em coluna vertical. Ao lado uma imagem em negativo de um porco crescia e se encolhia constantemente, de maior a menor, de cima para baixo! Podia entrar no quadro, pois no fundo da tela a mesma textura de lajotas e calçadas carimbadas aleatoriamente me abria o caminho.



Figura 34
Imagens dos ícones da economia

Sigo adelante, paro e me defronto com a quarta imagem (figura 35). *Huellas* de objetos em um material tramado em forma de tranças e marcas de cordas circulares se repetem. No mundo dos objetos carimbados surgem potes de palha, arcos e flechas e cestarias. Na textura da impressão percebo os detalhes de fibras de plantas moldadas, uma matéria prima que é proveniente da agricultura local e usada para a elaboração de objetos tais como utensílios domésticos, armas e adornos. Havia lido que esta fibra era produzida por um grupo local com usos e costumes diferenciados que tinha vivido aqui. Levavam uma vida de subsistência, apoiada pelos recursos naturais (pesca e colheita) e produzia estes materiais com fibras naturais.

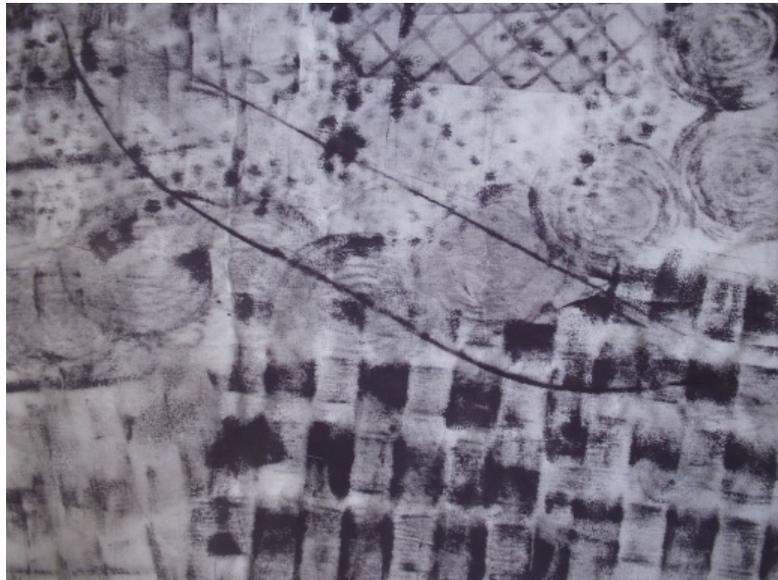


Figura 35
Imagens dos trabalhos dos índios

Continuo andando. Aparece a quinta imagem (figura 36). Livros carimbados com imagens em negativo e positivo foram espalhados pelo espaço da obra. Ao fundo vejo outra vez as texturas de marcas de lajotas de calçadas e marcas de grades de ferro que foram decalcadas sobre o tecido. Fazendo parte do conjunto, surge ainda o vulto em negativo de duas imagens do desbravador como referência ao monumento central da cidade.



Figura 36
Imagens da representação da Educação

Estas imagens me envolvem num passado que pode ter acontecido. Cada marca impressa na obra é um registro de algo que esteve ali, uma prova do que aconteceu. De uma forma simbólica o que estava presente na cidade ficou registrado como fato ocorrido e me permite conhecer o passado desde este registro da memória dentro do sonho.

Aparece um móvel num canto da galeria e neste móvel encontro uma caixa como vários envelopes contendo pequenas tampas presas em um prendedor de roupa. O verso destas tampas mostra esboços gravados, uns rabiscos em relevo, enquanto que o reverso está numerado e marcado com uma barra feita com pincel atômico.

Os esboços são desenhos ora abstratos ora figurativos, representando edifícios, ruas, rios, igrejas e flores. Deduzo que o que vi no entorno foi marcado para posterior identificação.

Organizo estas tampas sobre a mesa intuindo que os desenhos são registros de algumas coisas que haviam sido feitas naquelas datas e naqueles locais representados. Eram tampas de potes de doce. Os desenhos ainda que representavam coisas conhecidas e identificáveis geravam dúvidas. A dúvida estava sobre a que universo se referiam estes desenhos? E se fossem desenhos da produção de coisas feitas pelos habitantes? Começo a analisar e percebo que alguns desenhos possuem formas mais difíceis de interpretar, pois contém traços abstratos que se relacionam com desenhos não identificáveis à primeira vista, enquanto que outras são mais figurativas e próximas ao real.

Observando mais atentamente o material percebo que se trata de signos retratados em forma de esboços, traços, figuras representando as atividades corriqueiras de alguém. Devido à sistematização e ordenação das imagens a organização do material parece um calendário, cuja unidade de tempo é de 24 horas, cada mês lunar contém aproximadamente entre 28 e 31 dias e o ano solar se

desenvolve em 365 dias. Outra referência ainda é a da semana de 7 dias cíclicos que permite uma contagem diária.

Sinto que tenho que buscar informações para saber como está organizado o sistema de contagem e agrupamento dos dias no calendário a partir destes registros. Para entender do que se tratava aprofundo a pesquisa na biblioteca sobre como as pessoas viviam, moravam e passavam os dias, como contavam os dias, meses e anos. Observo ainda a organização das datas comemorativas, os eventos culturais e peculiaridades dos modos de vida social, histórico e cultural.

O material encontrado apresenta uma sequência de números que coincide com a do verso das tampa e guia a sequência dos desenhos e das imagens, como iam sendo postas uma ao lado da outra ordenadamente. Esta montagem revela que estas imagens podem também servir para análise e identificação das atividades diárias das pessoas.

Diante de todas as evidências compreendo que a hipótese levantada sobre a possibilidade de ser o registro das atividades diárias ia se comprovando a cada momento. Muitas perguntas passam pela minha cabeça começando por: quem poderia ter feito isso? Com que objetivo? Para quem deixaram estas pistas? A minha curiosidade se desperta e me motiva cada vez mais para saber o que poderiam significar estas imagens.

Investigar este material, identificado nos desenhos poderia esclarecer muita coisa sobre a cultura da terra e produzir os significados pretendidos.

O passo seguinte seria como melhor apresentar este 'achado' privilegiando uma melhor forma de organizar a diagramação. Sinto-me artista! A sequência teria que ser seguida para preservar a sua construção e não se perder a ordenação das peças. Analisando novamente o desenho gravado sobre a tampa, noto que as linhas foram feitas com uma ferramenta pontiaguda e precisa, como uma ponta seca, tais como aquelas usadas para desenhar na gravura em metal.

Ao observar atentamente os desenhos e as marcações em relevo que se apresentavam nas tampas, resolvo fazer um teste de impressão com o relevo nos mesmos moldes usados na gravura. Imediatamente surge uma prensa diante de mim. Entinto a peça e tiro uma cópia. Gosto do resultado e imprimo todas as tampas, uma a uma, até que se forma uma sequência programada no verso das 'matrizes'.

Transformar as tampas dos doces em matrizes, entintar-las e editar-las, é um processo ao que estou acostumada nas minhas práticas de gravura. Imprimo 183 gravuras correspondentes aos 183 dias registrados. Das tampas voam imagens de monumentos, fachadas de edifícios, museus, igrejas, pontes, ruas, jardins, rios, e também alguns esboços com linhas paralelas, ora oblíquas e ora cruzando-se por cima das outras justo diante dos meus olhos, justapostas.

Aparecem símbolos que podem representar as mais diversas coisas, desde pessoas, objetos, lugares, edificações, uns mais tradicionais como a religião, fatos sociais, culturais e outros mais abstratos, com um caráter mais pessoal que requerem uma análise diferenciada a partir da composição dos elementos visuais.

Alguns símbolos são familiares para mim, e fazem parte do meu imaginário, e me lembram as questões sociais e históricas que existem na minha cidade, outros apresentam maior dificuldade de entendimento necessitando uma observação com outros critérios que não os da associação de imagens.

Duas linhas se cruzam em um ângulo de 90° no meu campo de visão e reconheço o símbolo da cruz, muito recorrente nos desenhos. Evoca a memória religiosa, a fé, crença, na salvação, na vida, morte e espiritualidade.

Deixo a cruz e sigo adiante. Uma letra me toca, é um “T”, com seus traços feitos com linhas complementadas por outras. Este desenho mostra o sinal de um ângulo que ocorre quando os elementos básicos se unem em um único movimento, pelo qual se percebe o início da definição de uma área, o que leva a pensar que se trata de um desenho incompleto. Nesta imagem dois ou mais sinais amplos, dispostos um ao lado do outro, fazem com que o espaço intermediário entre eles ganhe uma expressão concreta.

Continuo analisando uma a uma as estampas. Percebo que umas são mais representativas que as outras e que seria importante visualizar este material no conjunto para poder apreciar as partes na combinação com o todo e poder observar os detalhes em um diálogo entre as imagens. Começo a perceber como se comunicam umas com outras, vibram, se animam, quando começo a montá-las em uma superfície. Com todas aquelas imagens impressas juntas, agora seria possível visualizar no conjunto as imagens e produzir um entendimento do contexto geral da obra.

Disponho um modo de organização das imagens. Sigo a ordem dos números do verso da tampa, pois representam uma sequência coerente com a proposição de quem elaborou o diário. Então vou pregando na parede seguindo uma organização de sete linhas correspondentes aos dias da semana, uma abaixo da outra e as demais imagens seguem a sequência conforme as datas crescentes ficando vinte e seis colunas.

Começo a analisar peça a peça respeitando a sequência numérica do verso para ir complementando a organização dos dias. A sequência numérica está constituída por números tais como o 5 seguido de uma barra e um outro número do lado, exemplo, 5/4, figura 17, o outro era 6/4 e assim sucessivamente. Vou organizando as sequências e percebo que se trata dos dias e meses de um ano, ou seja, dia cinco de abril e dia seis de abril e assim sucessivamente. Totalizando na organização 6 meses compreendidos entre 15 de janeiro a 15 de julho de 2004, totalizando 183 dias.



Figura 37
Tampa com a data no verso (5 de abril)



Figura 32
Tampas com os desenhos gravados



Figura 33
Tampas como os desenhos gravados

Nas estampas das imagens, a cada impressão, um desenho vai aparecendo. Com as estampas, a intenção de registro de um diário de atividades que foi desenvolvido neste espaço de tempo fica cada vez mais clara. Ao finalizar toda a estampagem começo a organizar as gravuras conforme a sequência para que a lógica criada seja respeitada dando sentido e propósito à atividade feita. As imagens são colocadas molduras individuais criando assim uma organização formal com padrões estéticos para melhor apreciação (figura 20).



Figura 40
Imagem impressa e emoldurada

Percebo que o elemento visual mais utilizado é à linha que direciona a minha vista que viaja nas retas, nos planos, nas diagonais justapostas, sobrepostas, circulares, onduladas, se mete nas ranhuras deixadas pela rudeza da ferramenta e percebe a fragilidade do suporte e do trabalho que provavelmente foi feito com delicadeza e cuidado. As composições se realizam com a associação destes elementos devido à simbolização presente na sua ordenação e na dos traços.

Que se esconde por detrás dos desenhos, figuras ou símbolos? Os desenhos nem sempre são claros ou perfeitamente legíveis em sua representação. Teria que haver uma leitura mais aprofundada para ter informação mais próxima à idéia original. Quem fosse observar trataria de supor um sentido oculto e procurar uma interpretação, classificar o conteúdo a partir da representação simbólica que se apresenta. Alguns desenhos (figura 41) figurativos me ajudam a reconhecer e a entender o conteúdo da estampa.



Figura 41
Tampas com os desenhos gravados

Alguns elementos parecem submergir-se na profundidade de seus planos. Começam com alguns traços lado a lado na mesma superfície, e logo aos pouco os traços se superpõem uns sobre outros. Entre o plano pequeno e o grande se abre uma distância maior ou menor e as figuras se situam lado a lado.

A constante repetição das linhas perpendiculares me chamou a atenção! Linhas verticais unidas a uma linha horizontal cortada, será uma pausa de direção?

Sigo analisando uma a uma todas as sequências de imagens. Aparecem elementos agrupados em espaços variados, ora se unindo ora se separando criando variação e ritmo. Os elementos próximos, vizinhos ou agrupados parecem estar juntos, mas entre eles surgem intervalos maiores demonstrando separação ou afastamento. Desenhos como estes, abstratos e subjetivos, são de difícil interpretação. Alguns desenhos são simétricos, estabilizados, concretos e organizados em uma situação funcional (figura 12) com traços muito curtos e repetidos sobrepostos uns aos outros formando símbolo. Vejo uma estrela? Um vórtice? Ou será um pentagrama?



Figura 42
Tampa gravada

Outra tampa parece estranha (figura 43), porque não tem nada desenhado sobre ela. Está em branco. No verso somente uma a data: 12 de março. Porque será que si todas as outras tampas estão desenhadas somente esta está em branco? Formulei algumas hipóteses tais como por esquecimento, deliberação, ou para esquecer a data. Podia inclusive ser algum acontecimento que não deveria ser registrado ou lembrado. Fiquei com esta dúvida para sempre.



Figura 43
Tampa em branco

O desenho (figura 44), também tem uma data: 11 de março. Em uma leitura posterior fiquei sabendo que está associada esta data a um triste atentado ocorrido no centro do país, no qual morreram muitas pessoas simbolizadas pelas cruzes.



Figura 44



Figura 45

Tampa gravada com o desenho de velas gravura das velas

Nesta marca existe uma muito forte associação entre a chocante agressão que as pessoas sofreram e a data com a constante aparição da figura da cruz em miniatura, repetida por toda a borda da tampa formando um círculo. Poderia isto significar algo religioso, devoção, ou até mesmo morte?

A repetição das cruzes também está num outro conjunto de tampas. Intrigada, comparo com outros calendários e percebo que se trata de um evento religioso que se prolonga por vários dias.



Figura 46

Tampa com gravura de cruzes

Comparando as datas observo que são festividades de cunho religioso, dos festejos da Semana Santa, uma festa comemorada com missas, rezas, devoções e peregrinações. Estas imagens demonstram que nesta data as pessoas caminharam pelas ruas fazendo orações e bendizendo-se mutuamente. Vestem roupas amplas, umas túnicas com capuz nas cores branca, vermelha e preta, andam pelas ruas em procissões carregando nas costas estruturas que suportam imagens de santos

enfeitados com coroas, adornos e flores. Tudo isso aparece representado figurativamente nas tampas. Não se perde a referência à manifestação, à reflexão, concentração e ao marco carregado de significados que refletem a devoção religiosa que se percebe na comunidade. Estas impressões (figura 47) são representações desta encenação religiosa.



Figura 47
Tampa com cruzes

Em outra tampa sai o desenho de um edifício com a palavra 'museu' escrita na parte superior. A estrutura do edifício demonstra similaridade com a estrutura formal com o museu da cidade o assumo que algo passou ali naquela data.

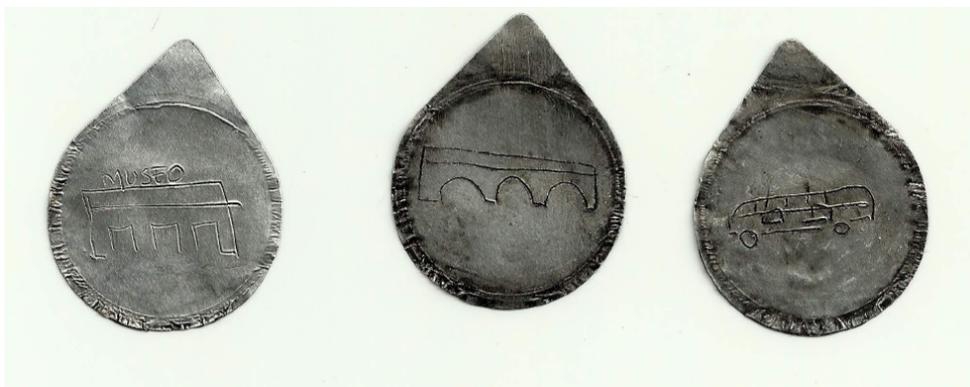


Figura 48
Tampa com gravura de museu, ponte e ônibus.

Observo estas representações e começo a interpretar. As minhas interpretações surgem das representações mais significativas, tanto das que tem desenhos e figuras que imitam algo, e que tornam mais fácil a identificação (figura 49), como das outras, mais abstratas com simbologia própria (figura 50).



Figura 49
Figurativo



Figura 50
Abstrato

Vejo como em outras tampas aparecem variações da cruz (figura 51) desenvolvidas como se fosse à letra “P”. São muitos os desenhos de cruz gravados nas tampas, umas sozinhas, outras agregadas a outros traços e ainda outras complementadas por linhas. Parece estranho, mas observar estes detalhes e a sua repetição me aguça o interesse por estas formas que ora aparecem sozinhas ora aparecem agregadas a outros grafismos, produzindo novos significados.

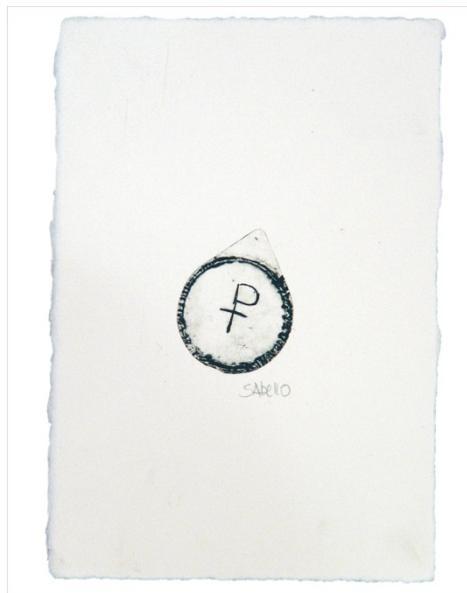


Figura 51
Imagem impressa

Em outros esboços percebo que os desenhos de figuras representam construções de alvenaria, edifícios, castelos, pontes, escolas, igrejas e ainda escadas (figuras 52 e 53).

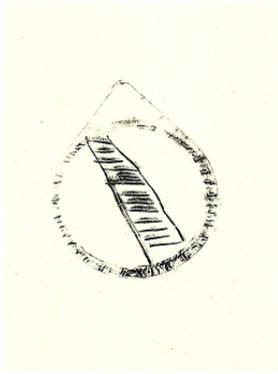


Figura 52
Imagem impressa



Figura 53
Representação de uma igreja

Encontro umas imagens nas que a repetição da linha segue uma organização e se complementa com formas similares agrupadas. Esta organização ou seqüência de ritmos em alguns desenhos pode ser de duas linhas ou mais em paralelo que representam um ordenamento de repetição como um efeito gráfico de uma área ou um traçado. Em algumas seqüências se percebe que há um espaço entre um traçado e outro numa variação completa e inesperada do traço.

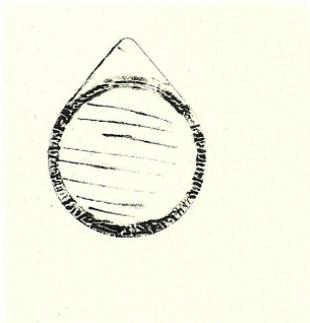


Figura 54
Imagem impressa

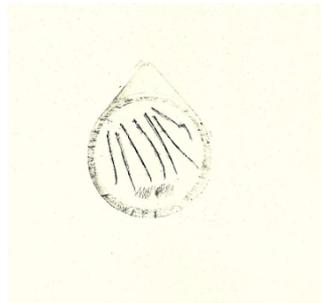


Figura 55
Imagem impressa

Novamente me dou conta de que alguns desenhos de difícil compreensão mostram um registro personalizado ou mais estilizado enquanto outros registros são mais conhecidos, mais estereotipados, como um coração que invoca as questões sentimentais ou de afeto (figuras 56 e 57) com a data de 26 de março no verso. Parece uma recordação, data ou referencia a um dia significativo para a vida de alguém. Quem sabe poderia ser o aniversário de uma pessoa querida por alguém, alguma data festiva, algum evento significativo? Fico em dúvida sobre este desenho.



Figura 56
Imagem do coração impresso



Figura 57
Desenho de coração gravado

Algumas tampas mostram uma ordenação gráfica que me lembram os traçados urbanos, ruas, estradas, pontes e praças (figura 58).



Figura 58
Tampas gravadas

Por fim acabo de organizar um calendário (figura 59), pondo uma imagem ao lado da outra, seguindo a seqüência dos dias do calendário. Se as hipóteses são corretas, a partir dos indícios que estou coletando, observando e elaborando, constatarei o que imaginei. Quero analisar o conjunto da obra de parte a parte, fazendo leituras, decodificando desenhos e tentando compreender as partes em relação com o todo.

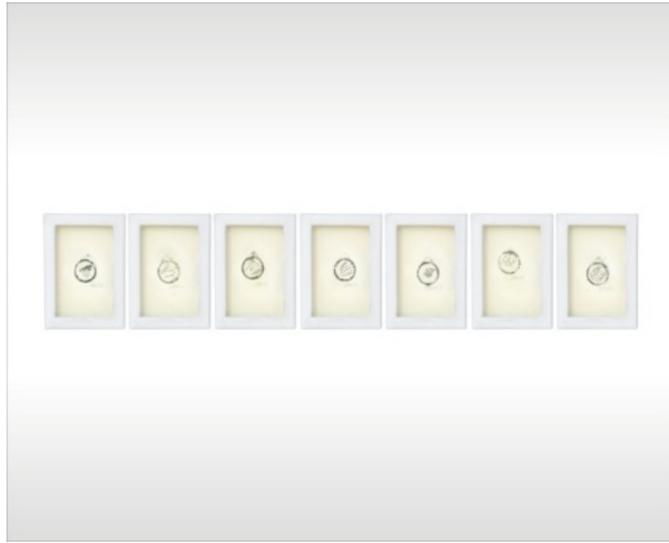


Figura 59
Organização de
sete (7) imagens impressas com molduras

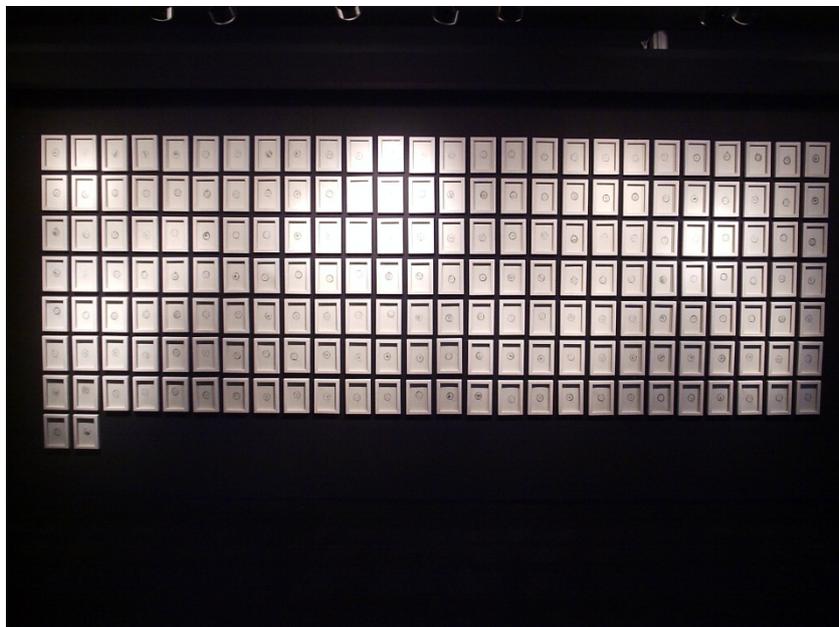


Figura 60
Imagem do diário
Imagem do todo com a exposição do diário das atividades
desenvolvidas no período de seis meses.

Organizo estas imagens, depois de impressas, na parede da galeria, para tomar distancia estética em relação com a obra. Fico observando pouco tempo, pois quero continuar a olhar as outras obras da galeria.

Encontro fotos tomadas numa área demarcada na entrada Norte da cidade cuja legenda diz: acesso a BR 282 da cidade de Chapecó – SC, Brasil. Medem aproximadamente 0,52m por 0,41m. Nelas se comprimem os morros, num aparente infinito de relevos, depressões e encostas. Estas fotos mostram como as formas se repetem; umas com erosões mais fortes enquanto outras se desenvolvem em ondulações suaves que se espalham pela encosta rochosa. Algumas marcas são naturais, feitas pela ação das águas da chuva e dos ventos; outras são mais lineares, como se tivessem sido produzidas mecanicamente. Pelo ritmo da sequência parece um trabalho sistemático feito por uma máquina que forma este relevo singular.

Nas fotos aparecem marcas/*huellas* que chamam a atenção pela regularidade das linhas paralelas e pelo ritmo irregular das crateras configurando um padrão compositivo complexo, de espessuras diferenciadas.

Vejo nestas fotos a evidencia da auto similaridade, *huellas* geométricas além da geometria tradicional, cujos detalhes são significantes e visíveis desde qualquer ponto de vista. Analisando-as encontro marcas deixadas por pesquisadores anteriores: partes extraídas como mostras, um detalhe escolhido para uma análise mais detalhada que seguramente foi fotografado, medido e demarcado para mensurar a dimensão das *huellas* e a implicação de sua forma.

Pelas fotos se demonstra que o registro fotográfico foi realizado nas diferentes etapas desde a escolha do local, baseada no tipo de trabalho que o solo apresentava, até chegar ao processo da demarcação e a realização da interferência (figuras 61,62 e 63).



Figura 61
Registros DSCO 1126
10h49 /13/02/2010
Câmera DSC W-130



Figura 62
Registro DSCO 1124
10h52 /13/02/2010
Câmera DSC W-130



Figura 63
Registro DSCO 1125
10h50 /13/02/2010
Câmera DSC W-130

A continuidade da seqüência de fotos mostra que a investigação se enfocou nas interferências que algumas máquinas continuavam a fazer na encosta do morro demonstrando o processo de formação de marcas/*huellas*. Uma das fotos revela claramente as marcas que a máquina deixa quando finca seus garfos e arranca torrões de terra aprofundando ainda mais as *huellas* na encosta.



Figura 64
Marcas/ Huellas

Observo (figura 64) como as marcas/*huellas* variam em quanto à profundidade, largura e comprimento dos sulcos devido à localização e a presença de rochas misturadas ao solo. Esta mistura modifica também a tonalidade de terra cuja pigmentação passa por vários tons do vermelho, ao marron, chegando aos pretos.



Figura 65
Demarcação 01

Analisando cada imagem de forma individual, pois cada uma apresenta características diferentes. Na demarcação 01 (figura 65), as marcas de ranhuras na rocha devem ter sido feitas com muita pressão sobre a rocha deixando *huellas* na vertical. Por outro lado, percebe-se ainda que estas foram afetadas e aprofundadas também pela corrosão da terra devido às chuvas.

A foto revela que os canais entre as *huellas* são irregulares devido a que em algumas partes a rocha é de consistência mais rígida e pedregosa que em outras. O solo aparenta ser bastante arenoso com pedregulhos incrustados na rocha em maior ou menor grau de profundidade.

Na demarcação 2 (figura 66), a imagem mostra que um dos sulcos da *huella* tem um tamanho mais regular. Vejo continuidade nestas marcas e que a profundidade está próxima aos 3 cm com variações de 2,5 cm. Na demarcação 3 (figura 67) as cores variam conforme a composição do solo, ora avermelhados ora mais terrosos, como na marcação anterior e o marco total tem 90cm de extensão.



Figura 66
Demarcação 02



Figura 67
Demarcação 03

Investigação da demarcação:



Figura 68
Registro da área DSCO 1028
Foto tirada 15/01/2010 – 17h35;
Modelo da câmera DSC W- 130



Figura 69
Registro da área DSCO 1032
Foto tirada 15/01/2010 – 17h40;
Modelo da câmera DSC W-130.

Ao lado destas imagens encontro um relatório com as medidas de cada pedaço demarcado. São anotações feitas por alguém à medida que media a área. Estão apontadas as informações sobre a localização da **demarcação, execução e análise dos dados** em uma ficha com informações correspondentes com a investigação.

Relatorio

Localização:

Situada próximo ao trevo que dá acesso a Chapecó SC, na latitude de 27°05'47" e longitude de 52°37'06". Foram identificados nesta amostra alguns sulcos oriundos dos garfos dentados de uma máquina escavadeira que ao pressionar sobre a terra deixou sua marca. Por outro lado se percebe na terra a incidência da corrosão que deve ser devido às águas da chuva. As linhas estão irregulares tendendo algumas para uma inclinação diagonal. O terreno é arenoso carregado de pedregulhos que na sua superfície são frágeis esbugalhando-se ao serem tocados, entretanto estão dispostos sobre a grande rocha. Os sulcos na sua grande maioria estão de 2 a 3 cm de profundidade, rodeados por gomos de rocha. As tonalidades variam do ocre avermelhado na superfície a marrom escuro no rebaixamento. Esta mostra intitulada 'Demarcação 1' está sob o registro IMG_0234 foi fotografada em 14/02/2010 as 11h05. Modelo da Câmara Canon EOS 40D. Esta fase corresponde à retirada de terra do local, das quais são visíveis as marcas da máquina que realizou o trabalho. Não foi ainda possível esclarecer a natureza da retirada desta terra, no entanto levanta-se como hipótese a necessidade de deslocamento de terra para outro local. Somente a evolução da investigação no local permitirá resolver estas questões. A investigação seguiu critérios de elaboração de um trabalho científico para que o rigor planejado fosse o mais correto possível. As informações sobre as marcas foram sendo arquivadas para posterior análise e demonstração. Para registro da expedição

em uma das pranchas optei por apresentar três fotos pequenas com a demonstração da ação e ao lado coloquei as informações pertinentes ao registro e a localização. Os textos se dividiram em duas páginas e as fotos ficaram em outras duas como na figura 65, sendo que era uma para cada demarcação. Este relatório apresenta informações sobre os procedimentos da investigação e as fotos mostrando as demarcações em detalhes. Este trabalho foi executado na entrada Norte da cidade, situado próximo ao trevo de acesso a cidade de Chapecó, Santa Catarina, Brasil a uma latitude de $27^{\circ}05'47''$, e a uma longitude de $52^{\circ}37'06''$.



Figura 70
Demarcações 01

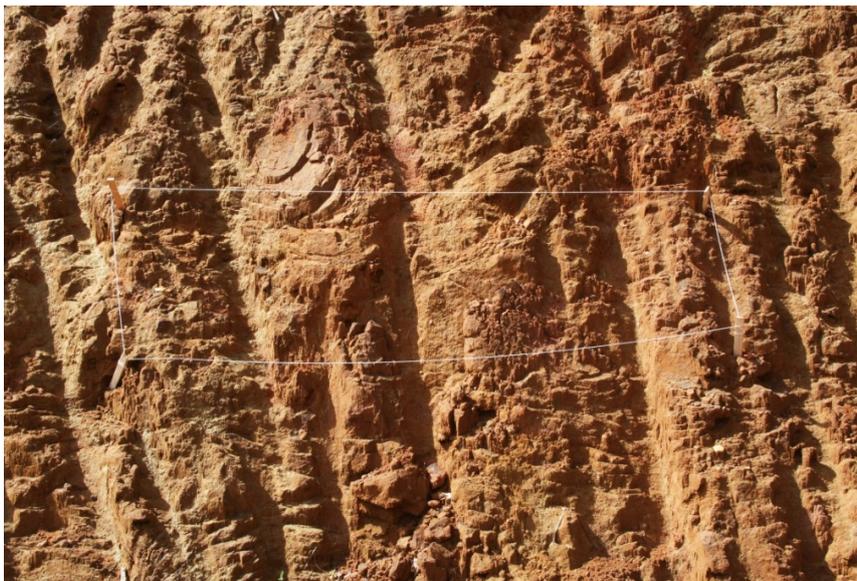


Figura 71
Demarcações 02



Figura 72
Demarcação 03



Figuras 73,74,75,76

Execução:

Com o objetivo de estudar mais atentamente a composição e a organização visual da marca, as áreas selecionadas foram demarcadas de forma retangular com um fio de algodão. Esta demarcação atendia aos moldes de uma expedição científica realizada pelos arqueólogos que tem como propósito inicialmente cercar a área escolhida para estudo. A proposição teve como objetivo o recorte de proporção de terra que seria estudada. As extremidades foram presas com pedaços de madeira que foram pregados ao solo e pelo qual foram passados fios amarrando-os ligando ponta a ponta. As demarcações ficaram assim expostas(figuras 77 e 78).



Figura 77



Figura 78

Análise dos dados:

Os sulcos na grande maioria tinham de 2 a 3 cm de profundidade, eram arredondados por volumes que pareciam almofadas de rocha. Na demarcação 3 (figura 72) percebe-se a presença da rocha com maior intensidade e largura. Os relevos são amplos e pedregosos. A máquina incidiu sobre a rocha deste monte com uma concha com garras mais largas produzindo marcas com sulcos mais aprofundados. Ou talvez, os sulcos poderiam ter sido feitos pela ação da água da chuva. Em todas as demarcações existe a textura do próprio material que são pedras rochosas como elemento primordial de observação cujas tonalidades variam de espaço a espaço, rocha a rocha.

As áreas foram demarcadas para uma melhor visualização das partes. Esta demarcação foi feita com um fio de algodão que cercou as 3 áreas de um todo permitindo a observação do detalhe, como um grande fragmento de rocha, direcionando o olhar para todos os pontos importantes postos em relevo. Estes pontos estratégicos são selecionados pelos elementos que contém o detalhe como representatividade do todo. O direcionamento foi consciente e planejado, pois após análise minuciosa da seleção os sítios foram demarcados em função das combinações do relevo. [Como artista científico penso: A beleza do todo está enaltecida com a observação dos detalhes dos fragmentos inscritos na composição total]

A observação direciona a atenção para aquele recorte selecionado e recortado do mundo real para ser observado no detalhe de forma isolada do resto.

A seleção das partes demarcadas foi dada pela busca de um equilíbrio de elementos verticais e horizontais, simétricos e assimétricos, sem deixar de observar as tonalidades de cores distintas e os relevos diferenciados. Os elementos selecionados tiveram como quesito o grau de importância em representar o maior número possível de detalhes na composição da rocha. Houve uma investigação inicial com estudos e observações até chegar à seleção do pedaço que iria ser estudado. Uma pequena área de visão que mais continha detalhes para representar o todo foi elegida. A intenção não foi buscar uma área pelo tamanho e sim pela quantidade de aspectos e graus de representatividade. Como se a mostra a ser investigada fosse uma pequena parte que pudesse dar conta de mostrar a generalização das texturas, formas, relevos, cores, tamanhos do todo, figura 57, 58, 59 e 60.

Ao observar mais de longe os detalhes de cada área demarcada o desequilíbrio da composição e da forma -devido à falta de simetria de uma parte em relação com a outra- foi posto em relevo. A distância na observação permite a sensação do equilíbrio, ritmo e simetria que não existe quando se olha de perto. De longe se percebe a repetição dos detalhes, dos ritmos causados pela repetição dos dentes, das conchas da máquina, que ao incidirem sobre a rocha, demarcam a sequência de linhas verticais uma ao lado da outra.

Abaixo imagens deste relatório de investigação.



Figura 79



Figura 80

Disposição das imagens



Figura 81

Organização do trabalho – relatório

Enfim, após ler e observar atentamente este material exposto na galeria sinto que o relatório é a chave entre sonho e realidade.

Desperto: o real toma o espaço do sonhado. Sonho a tese, imagino o real, dentro da tese o sonho é imaginação realizada, dentro do sonho a tese é o texto sonhado.

A lógica do índice: a marca como estratégia artística

La lógica del índice: la huella como estrategia artística

Tomo III

Experiências docentes

Tomo III

Experiências docentes

Sumario

Apresentação 5

I. Experiências docentes 7

1.1 Exercícios 8

1.2 Exercícios aplicados na Educação básica realizados pela aluna orientanda 10

1.3 Proposta de novas grades curriculares. 11

II. Imagens resultantes das experiências didáticas de gravura. Curso de licenciatura em artes visuais 19

III Imagens resultantes das experiências didáticas de gravura na Educação Básica 41

APRESENTAÇÃO

O Tomo III, *Experiências Didáticas*, se centra na parte didática da tese. Construir um caminho para ampliar a reflexão sobre ato do fazer artístico da gravura que fosse visto a partir do campo expandido é o desafio destas experiências didáticas. As atividades apresentadas neste tomo foram desenvolvidas nas aulas com o propósito de expandir os conceitos da gravura desde a docência complementando a parte artística pessoal (Tomo II).

Estas experiências didáticas foram realizadas por estudantes da disciplina de gravura em aulas de educação básica e universitária. Esta parte do trabalho tem objetivos artístico-didáticos para dar os primeiros passos práticos na direção do modelo de gravura expandida. No ensino universitário as experiências foram desenvolvidas nas seguintes instituições:

- (1) Universidade do Oeste de Santa Catarina – UNOESC, Xanxerê, Capinzal, São Miguel do Oeste (Curso de Licenciatura em Artes Visuais, disciplina de Gravura, de 2006 a 2012, Professora Sandra Margarete Abello); Escola Estadual de Educação Básica, Xanxerê, Rua Emilio Allet, nº 625, Bairro Veneza, Xanxerê, Veneza, Santa Catarina, (aula de arte);
- (2) Universidade do Vale do Rio do Peixe –UNIARP– Caçador, Santa Catarina (Curso Licenciatura em Artes, disciplina de Gravura, Professora Sandra Margarete Abello).

Em relação com a educação básica a experiência deu-se na aula de Artes, da Licenciatura em Artes Visuais da UNOESC – Xanxerê. Os trabalhos de gravura foram desenvolvidos a partir da reflexão ontológica sobre o conceito da marca/huella como processo indicial de produzir/captar uma imagem, com o objetivo de ampliar o ensino da gravura.

As gravuras produzidas estreitaram a relação entre o caráter indicial da fotografia e o caráter de índice da gravura. Os exercícios propostos privilegiaram o contato com as linguagens contemporâneas baseados em algumas estratégias de captura da imagem a partir da *frottage*, do carimbo, do decalque e ainda da impressão de um objeto sobre outro. As Experiências Didáticas se apresentam em um catálogo.

Por tratar-se de um curso de licenciatura em artes visuais a intenção da proposta foi dar subsídios para que a gravura fosse respeitada na sua especificidade artística e que fosse desenvolvida no ensino da educação básica. A partir dos conhecimentos e saberes adquiridos através da arte, algumas práticas em aula foram revisitadas, para adequar-las ao contexto da arte contemporânea.

Para entender a gênese ontológica é necessário refletir sobre a essência da impressão de um material sobre um suporte, ou do decalque ou o carimbo de um corpo sobre o outro que resultam em imagens que podem estabelecer relações com outras existentes. Como consequência desta análise a gravura se expande.

I. Experiencias docentes

Ensinar a analisar trabalhos artísticos requer a compreensão das transformações que ocorrem no desenvolvimento dos acadêmicos y dos estudantes, assim como ensinar a fazer trabalhos artísticos requer o conhecimento sobre a gênese da arte. A escola é um espaço para a história e para os projetos pessoais, com saberes plurais em situações fecundas de aprendizagem.

Para desenvolver esta parte da tese se escolheu o ensino da gravura na Universidade e na Educação Básica, apresentando-se como sugestão, a organização dos conteúdos e conhecimentos da gravura. Dentro de um processo histórico pautado pelas transformações cotidianas o trabalho adentrou-se em um universo experimental enfocado na introdução de novos métodos de trabalho e uso de novos equipamentos nas aulas.

A professora e o grupo de estudantes participaram numa ação pedagógica, que criou possibilidades com os meios acessíveis, baseadas no inventar novas formas de usar os materiais existentes, inovar e ousar.

Partindo de um referencial histórico, iniciaram-se as aplicações da gravura no processo de entalhe da superfície da madeira utilizando a técnica de xilogravura. A continuação trabalhou-se com a gravura em metal, com suportes como o cobre, o latão ou alumínio.

Durante este processo no campo tradicional da gravura, o material mais utilizado foi o cobre, por ser considerado o material nobre da gravura em metal. Também se usou a litogravura, através do desenho sobre uma pedra previamente acidulada com gomas e produtos químicos adequados á técnica. Esse procedimento é um dos mais antigos do universo gráfico, pois se difundiu na produção dos rótulos e embalagens por um longo período nas produções gráficas.

Partindo da origem e da evolução dos procedimentos experimentais se demonstravam outras formas de materialização em novas superfícies, não acostumadas tradicionalmente.

Com o objetivo de designar processos artísticos que procuraram ampliar fronteiras entre disciplinas ou alargar os limites de determinadas práticas artísticas se usava o conceito de ‘campo expandido’. Buscou-se incluir referencias a artistas que expandiram a gravura através da sua prática. A análise destas referencias personalizadas foi um elemento enriquecedor para a prática artística experimental dos estudantes que, em suas experiências particulares, retomavam a estas fontes poéticas e ao conhecimento adquirido nas aulas de gravura.

Através deste prisma os estudantes podiam criar, a partir da matéria-prima cotidiana, novas matrizes que se transformavam no elemento que instigava o processo, influía nas formas que configuravam a imagem, funcionando como uma superfície que expandia o significado a partir de um elemento do cotidiano.

A seleção dos elementos deu-se pelo seu grau de expressão e pela possibilidade de ser tecnicamente impresso (por exemplo através de colher de madeira, ou *frottage*, por citar alguns). Entre estes elementos estavam pneumáticos, folhas de árvore, texturas de tecido, renda ou qualquer outro material que tivesse relevo e pudesse ser impresso, enfim, marcas ou sinais capazes de traduzir alguma riqueza de informação visual e que pudessem ser impressos na prensa ou friccionados com uma colher de madeira ou que tivessem sua textura captada a partir do processo da monotipia. Enquanto as inscrições em muros, paredes, calçadas, grama, chão e pátio da escola, estas foram coletadas a partir do método da *frottage*, que consiste em capturar a textura no momento em que se passa o rolo de tinta no verso do tecido ou papel. No caso do solo a textura transparece no tecido devido à pressão que o rolo exerce sobre a superfície.

Os objetos mais frágeis (como louças, pratos, copos e similares) receberam a interferência da imagem por meio do método do carimbo de um material sobre a louça ou até da colagem de um adesivo. Também através da fotografia se capturou imagens de marcas, registros, rastros ou vestígios em plantações e lavouras da região, e registros das forças naturais sobre a paisagem rural e urbana, que parecem desenhos.

Propor aos alunos/as a experiência do pensar a gravura a partir da ontologia da palavra proporcionou-lhes a uma nova forma de ver as formas existentes na realidade e no cotidiano, as quais poderiam fazer parte do universo da gravura ou da marca. As marcas estão inscritas no nosso meio e somente tem de ser reconhecidas como tal para que sejam incluídas no processo artístico.

Várias estratégias foram criadas para que estas marcas fossem captadas, experimentadas e transformadas em um elemento artístico passível da apreciação no universo da sala de aula. Dentre os exercícios produzidos com os estudantes, podem-se destacar as seguintes experiências significativas que se apresentam à continuação.

1.1 Exercícios

Exercício 1. Texturas do ambiente

Atividade: buscar elementos de textura significativos em relação a elementos visuais tais como ponto, linha, forma, cor, textura, profundidade, e perspectiva.

Modo de coleta: *frottage* – com um giz de cera deitado sobre o verso do papel, rolar o giz de forma que o conteúdo expresso na textura coletada se fixe no papel. Utilizar várias cores para enaltecer os pontos mais significativos. Depois da coleta, observar as partes mais significativas, recorrer a uma caneta ‘hidrocor’ preta e destacar essas áreas importantes.

Exercício 2. Produzindo carimbos

Atividade: sobre um retalho de papelão, produzir um desenho a lápis e, posteriormente, colar sobre esse desenho um barbante, linha grossa ou corda. Esperar secar para, em seguida, entintar e carimbar sobre uma superfície.

Exemplo: desenhos estilizados, animais das cavernas pré-históricas carimbadas sobre uma superfície preparada com tinta em tons de fundo de caverna. Usar tinta à base de água.

Exercício 3. Pesquisa de texturas

Atividade: selecionar tipos de textura diferenciados, tais como renda, tecido, linha, barbante, lã, corda sisal, guardanapos de crochê, tecidos, papel amassado, folhas naturais, folhas e flores desidratadas e naturais.

Modo de coleta: organizar a ‘textura escolhida’, dar forma, recortando ou agregando outros elementos e passar a tinta tipográfica de impressão sobre essa montagem. Levar para a prensa para obter uma melhor impressão ou imprimir manualmente com a colher.

Exercício 4. Matrizes alternativas

Matriz 1: Caixa de Tetra-Pak

Atividade: abrir uma caixa de embalagem que tenha, em seu interior, o material Tetra Pak e separar a parte que não tenha emendas. Sobre esta parte, fazer um desenho com material cortante que pode ser estilete, prego, tesoura de ponta ou a ferramenta ponta seca da gravura em metal. Essa parte será a matriz e o trabalho deverá equivaler-se ao de uma gravura em metal, portanto, na hora de ‘gravar’ sobre esse material, deverá ser feita somente uma linha parecida com a da gravura em metal na ponta seca.

Modo de coleta: na hora de entintar, cuidar a limpeza da ‘matriz’, como se estivesse limpando uma chapa de metal, preservando a tinta que está na linha. Entintar com tinta à base de água e rolo de espuma. A tinta à base de água permite que a matriz seja lavada devido à impermeabilidade do material, entretanto, a imagem não terá tanta nitidez quanto àquela que se obtém com a tinta tipográfica própria da gravura. Imprimir sobre papel liso. Usar uma colher de madeira para friccionar sobre a matriz, ou levar para a prensa.

Matriz 2: Papelão

Atividade: em um retalho de papelão corrugado, fazer um desenho delimitando áreas. Com o estilete, marcar o contorno da figura ou a parte da que será retirada o papelão, devendo deixar aparecer os sulcos que estão no meio. Cuidar para preservar um pedaço retirado e que o papel permaneça para preservar a visibilidade do desenho.

Modo de coleta: entintar com tinta à base de água e rolo de espuma adequada à tinta. Imprimir sobre um papel liso. Usar a colher de madeira para friccionar o papel sobre a matriz.

Matriz 3: Isopor

Atividade: pegar uma bandeja de Isopor (descartável, que vem com embalagens de massas, biscoitos, etc.) e recortar as bordas. Escolher o lado mais liso e rascunhar uma forma. Com um objeto com ponta, aprofundar a linha até que forme um sulco sem ultrapassar para o verso da bandeja.

Modo de coleta: entintar com tinta à base de água, usando rolo de espuma, que é o mais adequado. Imprimir sobre uma superfície lisa. Esse material permite que a matriz seja

lavada e utilizada com outras cores. Pode-se imprimir com tinta tipográfica, tomando cuidado para não tocar no solvente, por ser corrosivo.

Exercício 5. Carimbando legumes

Atividade: escolher legumes que tenham uma consistência e firmeza aptas para ser transformados em um carimbo. Exemplo: batata, chuchu, cenoura, mandioca, tomate, limão, laranja, etc. Escolher o legume ou a fruta e cortá-los ao meio. Se quiser, explorar as formas dando recortes, desenhando formas como estrelas, círculos ou, então, explorar a forma do próprio legume/fruta.

Modo de coleta: secar o excesso de umidade com um papel toalha. Passar com rolo de espuma tinta à base de água e carimbar, pressionando sobre uma folha lisa.

Exercício 6. Objetos

Atividade: escolher um objeto de relevância pessoal e cultural que possa ser impresso. Esse objeto será carimbado ou impresso sobre uma superfície de livre escolha (papel, tecido, plástico, lona, acrílico, etc.)

Modo de coleta: organizar a composição de forma que fique clara a idéia da representação, significativa da relevância pessoal e cultural do objeto. Pensar como apresentar esse trabalho/objeto de modo poético. Entintar com tinta de impressão, levar para a prensa ou imprimir com a colher.

Exercício 7. Transferência da imagem

Atividade: escolher uma foto pessoal ou uma imagem e tirar uma fotocópia (usar máquina de impressão de toner- não pode ser digital). Essa imagem fotocopiada deverá ser transferida para um tecido liso.

Modo de coleta: virar o desenho impresso de face para baixo e pressionar o verso desse desenho com solvente (Thinner) ou um produto similar para transferência da imagem, até que esta seja transferida completamente para o tecido. A imagem ficará transparente com uma nitidez clara, não totalmente visível. Desenvolver uma poética com esse trabalho condizente com a proposta escolhida.

Exercício 8. Pintar-imprimir

Atividade: pintar com tinta algumas folhas de jornal ou outro papel qualquer. Com retalhos de estopa desfiada, organizar uma composição e entintar com tinta de impressão e imprimir sobre essas folhas pintadas.

Modo de coleta: levar essa composição para a prensa para conseguir uma melhor impressão. Organizar uma poética explicitando a idéia da criação.

1.2 Exercícios aplicados na Educação básica realizados pela aluna orientanda

Atividade 1 - carimbo de frutas (disponibilizar em sala de aula diversas frutas cortadas, as quais os alunos/as deverão escolher para fazer composições, imprimindo com tinta à base de água sobre alguma superfície).

Atividade 2 - estender um tecido no chão, numa área livre da escola. Organizar uma bandeja com tinta à base de água e pedir que os alunos/as pisem nesta bandeja e caminhem sobre o tecido, deixando suas marcas. Podem caminhar descalço ou com sapatos.

Atividade 3 - imprimir CDs descartados. Fazer algumas incisões com uma ponta seca sobre o metal do CD e imprimir sobre um papel liso.

Atividade 4 - *Frottage* na grama – com tinta à base de água, recolher a textura da grama, passando o rolo no verso e captando a textura. Utilizar várias cores.

Atividade 5– montar álbuns com texturas diferenciadas. Solicitar que os alunos/as colem, em casa, durante as semanas, texturas diferenciadas e elaborem, durante o período de um mês, um álbum, que deverá ser feito de forma individual.

A continuação apresento as mudanças nas grades curriculares que refletem a implantação deste tipo de experiências docentes.

1.3 Proposta de novas grades curriculares

Como resultado das experiências docentes, apresento as novas grades curriculares implantadas no ensino da gravura. Estas novas grades são contribuições paralelas a esta tese de doutorado.

1.3.1 Tabela nº1- Grade curricular

Ffase 05	° 34	Componente curricular: Gravura I
Ementa		
Contextualização e fundamentação histórica da gravura; dados históricos, técnicas gráficas e possibilidades alternativas.		
Referências		
COSTELLA, Antônio F. Introdução a gravura a sua história. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2006.		
KOSSOVITICH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. Gravura: arte brasileira do século XX. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000.		
HERSKOVITS, Anico. Xilogravura: arte e técnica. Porto Alegre: Tchê!, 1986.		

1.3.2 Tabela nº 2: Grade curricular

Ffase: 07	° 45	Componente curricular: Gravura II
Ementa		
História e a cultura da gravura e as técnicas gráficas artísticas.		
Referências		
COSTELLA, Antônio F. Introdução a gravura a sua história. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2006.		
FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Marcio do. Oficinas: gravura. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.		
JORGE, Alice; GRABRIEL, Mara. Técnicas de gravura artística – xilogravuras, linóleo, calcografia e litografia. [S/L]: Livros Horizontes, 1984.		

BLOCO B - CONHECIMENTOS ESPECÍFICOS

Articulado ao anterior, esse bloco constitui-se pelos conhecimentos específicos da área de conhecimento onde será realizada a atuação do profissional da educação básica. Esse bloco de conhecimentos está organizado em dois núcleos de conhecimento.

A) Núcleo 4 - propõe a “formação profissional na área específica” por meio de um corpo de conhecimentos específicos à área de atuação do acadêmico na sua vivência profissional. Visa a estudar os princípios epistemológicos e metodológicos das ciências de referência da área de conhecimento de sua inserção como profissional da educação. Constituem-se como objetivos desse núcleo:

- a) Trabalhar a globalidade do processo curricular nas especificidades das áreas de conhecimento que farão parte deste projeto;
- b) Compreender os princípios epistemológicos e metodológicos das ciências que compõem o currículo da área.

1.3.3 Tabela nº 3: Grade curricular

Componente Curricular	Ementa	Créditos	Fase
História da Arte I	A arte no seu contexto sociocultural: da pré-história à Idade Média.	3	1 ^a
Fundamentos da Linguagem Visual	A história da linguagem visual, fatores que intervêm na percepção visual e estética.	3	1 ^a
Desenho I	Teoria e prática dos elementos expressivos e formais na linguagem do desenho. Desenho na Educação.	3	1 ^a
História da Arte II	A arte no contexto sociocultural: do Renascimento até os antecedentes da Arte Moderna.	3	2 ^a
Desenho II	Teoria e prática dos elementos expressivos e formais na linguagem do desenho. Desenho na Educação.	3	2 ^a
Folclore e Arte Popular	Formação e prática da tradição, a partir da miscigenação cultural brasileira, ênfase no Folclore Catarinense.	2	2 ^a
História da Arte III	A arte no seu contexto sociocultural: da Arte Moderna aos Movimentos de Vanguarda. História da Arte Moderna Brasileira e Catarinense.	3	3 ^a
Modelagem e Cerâmica	Antecedentes históricos. As possibilidades da cerâmica e materiais alternativos como expressão artística e educativa.	3	3 ^a

Componente Curricular	Ementa	Créditos	Fase
Escultura I	Contextualização e fundamentação histórica da escultura. Processos investigativos da linguagem escultórica, estudos de materiais e técnicas.	3	3 ^a
Estética e Psicologia das Artes	A projeção das Artes Visuais e suas relações com a humanidade que a originou. A complexidade da psicologia e as implicações dessa produção nos bens culturais, sua repercussão no contexto das Artes Visuais.	3	3 ^a
História da Arte IV	A arte no seu contexto sociocultural: manifestações contemporâneas.	3	4 ^a
Fundamentos e Metodologias do Ensino da Arte	História do ensino da arte no Brasil. Reflexão sobre a aplicabilidade da arte na realidade escolar. As relações entre as teorias pedagógicas e suas respectivas metodologias na área das Artes.	4	4 ^a
Elaboração e Gestão de Projetos Culturais	Elaboração de projetos culturais e conhecimento das instituições e empresas fomentadoras da Cultura no Brasil. Análise de Projetos.	3	4 ^a
Gravura I	Contextualização e fundamentação histórica da gravura; dados históricos, técnicas gráficas e possibilidades alternativas.	4	5 ^a
Pintura I	Contextualização e fundamentação da pintura história. Processos investigativos formais e expressivos na linguagem da pintura.	4	5 ^a
Fotografia e Arte Digital	Processos investigativos da linguagem fotográfica e digital	3	6 ^a
Vídeo e Cinema	Processos investigativos da linguagem em movimento: cinema e vídeo.	3	6 ^a
Escultura II	Processos investigativos da linguagem escultórica: estudos teóricos e práticos de materiais, técnicas e do espaço.	3	6 ^a
Gravura II	A história e a cultura da gravura e as técnicas gráficas artísticas.	3	7 ^a
Pintura II	A pintura numa linguagem contemporânea.	3	7 ^a
Estética e Filosofia da Arte	A projeção das Artes Visuais e suas relações com a humanidade (gregos) que a originou. A complexidade filosófica e as implicações dessa	2	7 ^a

Componente Curricular	Ementa	Créditos	Fase
	produção nos bens culturais, sua repercussão no contexto das Artes Visuais.		
Linguagens Contemporâneas nas Artes Visuais	Artes visuais na atualidade: conceitos e prática.	3	8 ^a
Teoria e Crítica da Arte	A crítica de arte e os seus diversos enfoques. Implicações da crítica de Arte no Sistema das Artes.	3	8 ^a
Patrimônio Cultural	Organização e promoção cultural na educação e na sociedade. O patrimônio histórico, artístico e cultural: uma identidade local/regional.	3	8 ^a
TOTAL DE CRÉDITOS: 73			

Esse plano de curso foi discutido e implantado na instituição, a partir da revisão da atual grade curricular, e contemplou as alterações necessárias.

A Gravura 1 passou a ter a seguinte ementa, “*Contextualização e fundamentação histórica da Gravura; dados históricos, técnicas gráficas e possibilidades alternativas*”. Dessa forma, a componente curricular parte da questão da origem e da história da Gravura desde os seus conhecimentos tradicionais, estudos de técnicas e tipos de gravura, principais gravadores da história. Vai-se construindo uma teoria que dá embasamento para conhecimento da linguagem como um todo.

A Gravura 2 tem como ementa, “*História e a cultura da gravura e as técnicas gráficas artísticas*”. Esse componente curricular dá a possibilidade da ampliação da exploração da gravura para o campo expandido, pelo qual se constrói a interação com as demais linguagens artísticas e contemporâneas.

Esta atitude reflete um questionamento profundo do isolamento que a gravura sofreu e o reconhecimento de que a poética artística deve estar unida ao debate teórico que contribui para a reflexão sobre o fazer e é inclusive capaz de alterar o foco inicial da produção artística. Ampliar o modo de pensar a gravura nos meios acadêmicos implica assumir que a ação deve se unir à reflexão.

Tabela nº 4- Comparação do ensino tradicional e expandido em relação com os elementos estruturais da gravura

Elementos estruturais da gravura	Ensino da Gravura tradicional	Gravura Expandida nas práticas	Incluir mudanças na

			contemporâneas¹	didática²: Modelo didático sugerido
1-Matriz	Matriz: Diferentes escalas desde a matriz tradicional até formas expandidas de matriz	Cobre, latão, alumínio, linóleo, madeira, Serigrafia.	Pneumático, folhas naturais, paredes, solo, chão, calçadas, pátio da escola, rua, pegadas, paisagem, marcas nas plantações, forças naturais.	Isopor, papelão, material TetraPack (caixa de leite) borracha, papel sulfite, lãs, linhas, barbantes, corda sisal, rendas, guardanapos de crochê, tecidos, folhas naturais, folhas e flores desidratadas, legumes, frutas e verduras,

¹ Essa lista não exclui as novas experiências relacionadas com a gravura que seguirão sendo desenvolvidas pela arte de cada época, e que respondam a uma definição de gravura entendida como qualquer imagem gerada por uma marca deixada sobre um suporte. Nessa lista, apresentam-se alguns exemplos relacionados com as práticas didáticas que desenvolvo em aula.

² Nessa lista não se trata de esgotar todas as possibilidades existentes, simplesmente de enumerar algumas das mudanças possíveis para que se introduzam no ensino da gravura desde um ponto de vista expandido.

				etc.
2-Marcas (huellas)	Huella/ marca: diferentes escalas desde a <i>huella</i> tradicional até formas expandidas de <i>huella</i>)	Impressão digital, fotocópia, fotografia, carimbo.	Pegadas, fractais, rastros, vestígios, fotografia, raioX, impressão na argila	Impressão de matrizes alternativas Papel sulfite, Caixa de Tetra-Pak, Isopor, papelão, etc.
3- Técnicas de coleta	Forma de colher as <i>huellas/</i> escala, métodos etc.	Transferência da imagem, impressão manual (colher) ou na prensa. Offset, processos fotomecânico.	Frotage, carimbo, sudário, decalque, monotipia, fotografia.	Impressão na prensa ou no modo manual (colher), monotipia, carimbo, <i>frottage</i> , decalque, etc.
4- Suportes/ ação do artista	Suportes (comparar tradicional e expandido)	Pele (coro) de animal, pergaminho papel próprio para gravura, tecido, argila.	Papel, tecido, argila, plástico, acrílico, paredes, pratos, corpo,	Diferentes tipos de papeis e tecidos. Paredes, solo, chão, calçadas,

			praia, solo, chão, Campo, plantação calçada, grama, campo, inscrições em superfícies ou na paisagem. natureza, paisagem urbana, <i>in</i> <i>site.</i>	pátio da escola, rua, pegadas, muros, ruas, etc.
--	--	--	---	---

II. Imagens resultantes das experiências didáticas de gravura

Curso de Licenciatura em Artes Visuais

Nesta parte serão apresentados os resultados dos trabalhos realizados pelos estudantes nas diversas experiências didáticas e de acordo com os diferentes exercícios propostos.

FROTTAGGE (exercício 1)

Desenho sobre papel sulfite

Giz de cera e hidrocor

29,5 x 21cm



Figura 82

FROTTAGGE (exercício 1) CARIMBOS (exercício 2)

Impressão de carimbos

Papelão, barbante, papel craft, tinta à base de água

Cada peça do carimbo 0,10cm



Figura 83

CARIMBOS (exercício 2)

Confecção de carimbos com motivos inspirados na pintura paleolítica



Figura 84

Produção artística – impressão dos carimbos sobre o suporte preparado anteriormente para a construção de uma caverna com motivos inspirados na pintura paleolítica

IMPRESSÃO DE TEXTURAS (exercício 3)

Impressão de texturas

Papel sulfite, tinta de impressão, lãs, linhas, barbantes, corda sisal, rendas, guardanapos de crochê, tecidos, papel, folhas naturais, folhas e flores desidratadas.

29,5 x 21cm



Figura 85

Impressão de texturas (exercício 3)



Figura 86



Figura 87

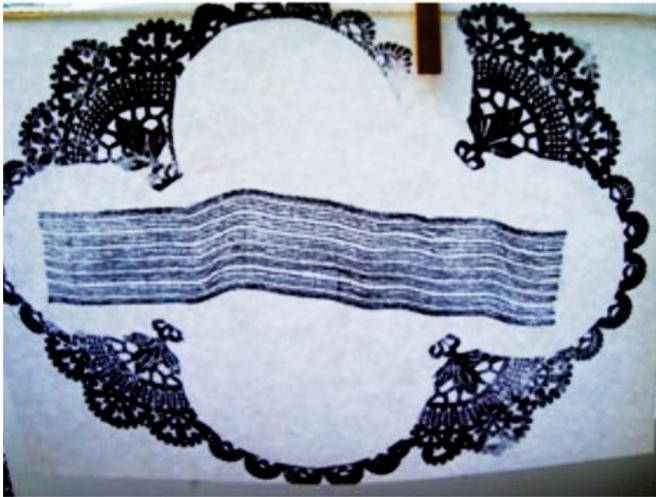
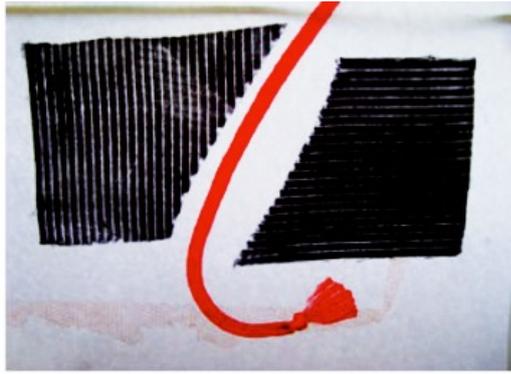
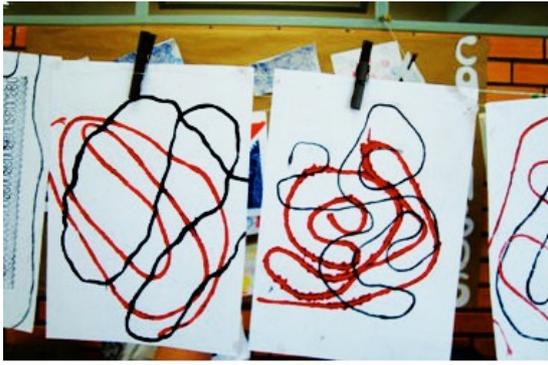


Figura 88

Impressão de matrizes alternativas (exercício 4)

Papel sulfite, tinta tipográfica

Caixa de Tetra Pak, isopor, papelão. 29,5 x 21c



Figura 89

CARIMBO COM LEGUMES (exercício 5)

Impressão de legumes

Papel sulfite, tinta a base de água, legumes.

29,5 x 21cm

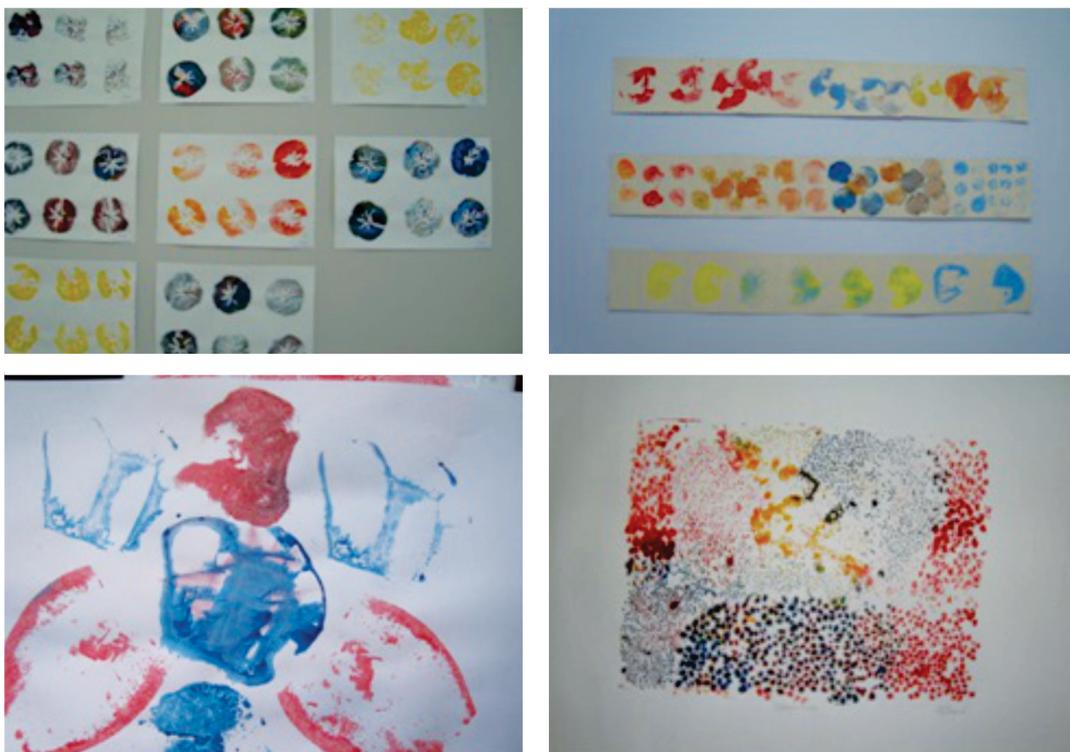


Figura 90

IMPRESSÃO DE OBJETOS (exercício 6)

Objeto 01

Carimbo sobre tecido

Tecido, tinta tipográfica e sapato infantil

1,50 cm x 0,40cm

Objeto 02

Carimbo sobre tecido

Tecido de algodão e tinta tipográfica.

1,80cm x 0,90cm

Objeto 03

Impressão sobre tecido

Tinta de impressão tipográfica e terra

Tecido sintético

Objeto 04

Carimbos

Tecido, papel, plástico,

10 peças de 40cm x 22cm cada peça



Figura 91



Figura 92

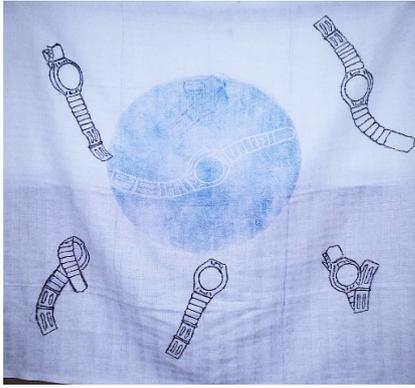


Figura 93

TRANSFERÊNCIA DA IMAGEM (exercício 7)

Poética 1

Transferência da imagem

Xerox, solvente Thinner, tecido, estopa desfiada, tecido de voal, linha, agulha.

1,0m x 1,30

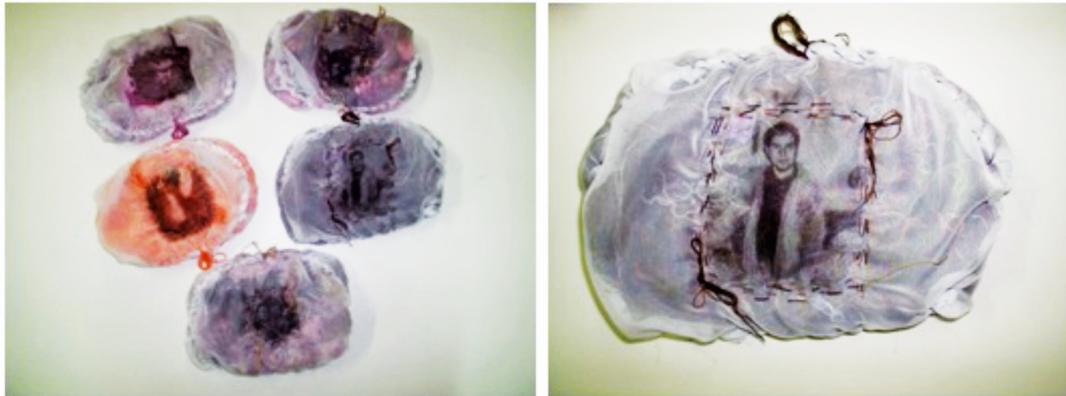


Figura 94

IMAGEM IMPRESSA (exercício 8)

Poética 2

Papel jornal, estopa, tinta de impressão tipográfica

Cada peça 0,90cm (4 peças)



Figura 95

Atividades de repetição da imagem a partir da fotocópia (Exercício 09)



Figura 96

Atividades de repetição da imagem a partir do carimbo de objetos (Exercício 10)



Figura 97

Atividades de transferências de imagem através da fotocópia (Exercício 11)



Figura 98

Atividades de produção da imagem a partir do conceito de tautologia (Exercício 12)



Figura 99

Atividades de representação da imagem a partir do caráter indiciático, impressão de digitais (2) e carimbo de pegadas (exercício 13)



Figura 100

Atividades de impressão da imagem a partir de máscaras ou stêncil (exercício 14)

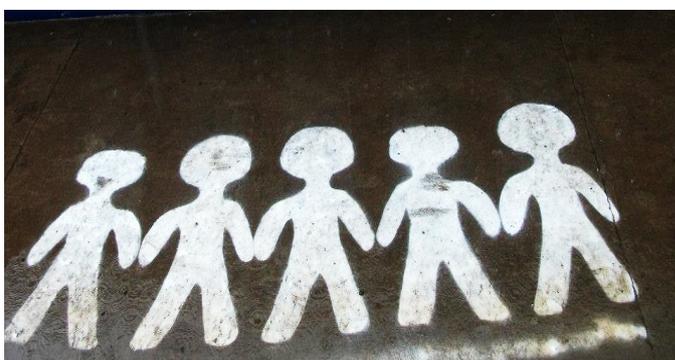
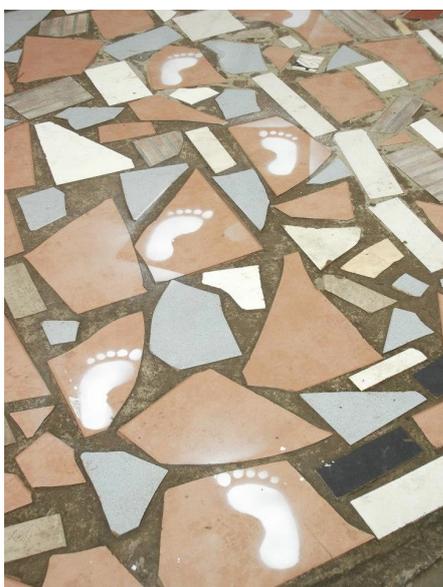


Figura 101



Figura 102

Atividade de impressão da mão sobre o vidro (exercício 16)



Figura 103

III. Imagens resultantes das experiências didáticas de gravura na Educação Básica

Nesta parte serão apresentados os resultados dos trabalhos realizados pelos estudantes da Educação Básica, Disciplina Artes – Ensino fundamental – Series finais (6º ao 9º ano). Este trabalho foi desenvolvido durante o Estágio Curricular Supervisionado pela Estagiária Eliane Scheis (Orientadora – Sandra M. Abello).

IMPRESSÃO E CARIMBO

Carimbo de frutas

Papel sulfite e tinta a base de água

29,5 cm x 21,0 cm



Figura 104 Impressão de laranja

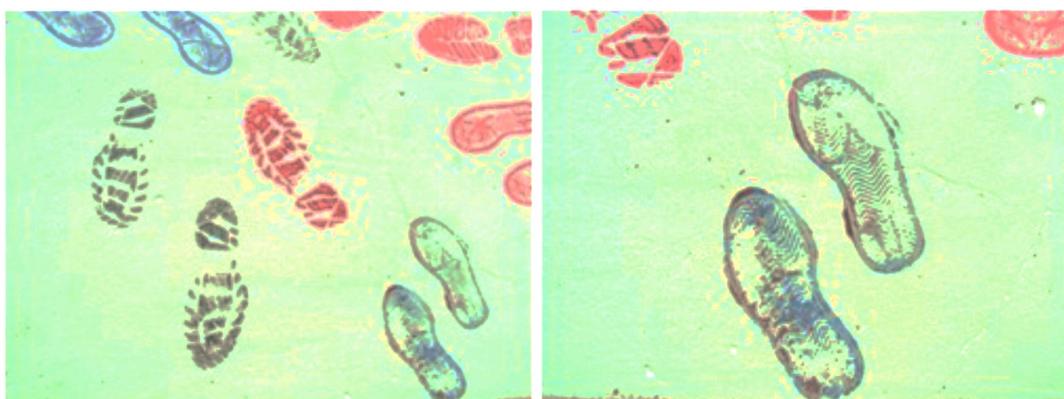


Figura 105 Atividade: ‘O caminhar como reprodução da imagem’

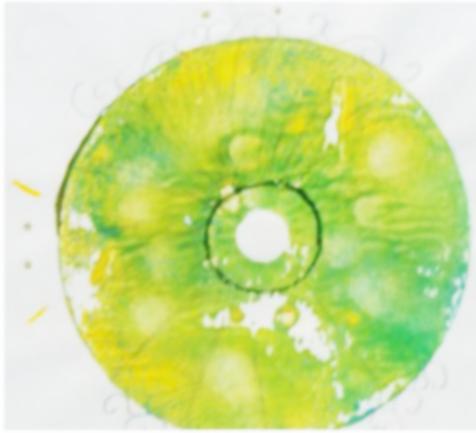


Figura 106 Impressão de CD

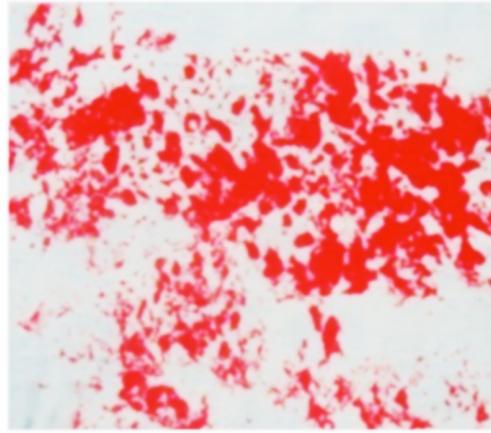


Figura 107 Frottagem da grama

Álbuns com impressões de imagens do cotidiano



Figura 108

