

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

TALES BEDESCHI FARIA

TORNANDO VISÍVEL O NÃO VISTO:
estratégias da arte política
no campo ampliado da gravura

BELO HORIZONTE

2013

TALES BEDESCHI FARIA

TORNANDO VISÍVEL O NÃO VISTO:
estratégias da arte política
no campo ampliado da gravura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso

BELO HORIZONTE

2013

Dedicatória

Dedico esta dissertação a todos os artistas que passaram pelo *Kaza Vazia – galeria de arte itinerante*,
que me fizeram acreditar ser possível fazer da necessidade uma virtude.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Cacau, pela cumplicidade, empenho e dedicação.

A Ângela Bedeschi (mãe), Cristiane Lima (grande amiga), Juliana Andrade (grande amiga), Lucas Dupin (grande amigo), sem os quais esta pesquisa não seria possível.

Aos meus professores da Escola de Belas Artes da UFMG, da Gravura e da Pós, em especial: Clébio Maduro, Lucia Pimentel, Daisy Turrer, Tânia Araújo, André Brasil, Ângela Marques, Rodrigo Vivas, Sara Rojo, Stéphane Huchet e, por fim, Arnaldo Alvarenga, de quem tive o privilégio de acompanhar as aulas, em vista do estágio docência da Bolsa Reuni.

À Capes e ao Reuni, pela oportunidade da bolsa de estudos e trabalho, que foram fundamentais para uma dedicação séria a essa pesquisa.

A Francisco de Assis (pai) e à família, pelo apoio; à vovó Nilza, tia Regina e à tia Terezinha, pela torcida. Ao tio Mota por descer as escadas de bananeira, quando eu era criança. Ao Treinel Murcego e ao meu Mestre, João Angoleiro, por me ensinarem a capoeira, que dá balanço à minha vida. Ao professor Tomio Kikuchi por ter-me sugerido uma educação vitalícia.

Epígrafe

*Ver as coisas até o fundo...
Mas e se as coisas não tiverem fundo?*

*Ah, que bela superfície!
Talvez a superfície seja a essência
E o mais que a superfície seja o mais que tudo
E o mais que tudo não é nada*

*/ Ó face do mundo, só tu, de todas as faces,
És a própria alma que refletas/*

Resumo

A gravura, apesar de ser considerada um procedimento secular e antiquado, permanece ainda na esteira produtiva de artistas contemporâneos, ao contrário do que se pode acreditar ao se ler os arautos da revolução tecnológica e digital. A questão que se coloca é: a gravura pode contribuir para as mais recentes discussões sobre arte e política? A partir desta indagação, delinheio uma escolha teórica que encara a gravura não como técnica, mas como campo do fazer e do pensar. Ela se coloca como campo amplo e diverso que incorpora os elementos da cultura do impresso, como o jornal, o livro, o cartaz, o panfleto, o *outdoor* e diversos tipos de impressão. Nesse sentido, esta dissertação procura aproximar as estratégias dos artistas que atuam nesse campo ampliado das questões da política, na perspectiva de uma reconfiguração da “partilha do sensível”, termo cunhado por Jacques Rancière. O que o artista dá a ver? Como ele atua sobre a ordem sensível que dá visibilidade a uns e retira a de outros? Por meio de um estudo das eficácias da arte e seus modelos pedagógicos e estéticos, atento para projetos que se desenvolvem dentro e fora dos museus e que, apesar de estruturalmente diferentes, pretendem ser considerados políticos.

Abstract

Although considered a secular and old-fashioned procedure, printmaking is still productive in the wake of contemporary artists, contradicting the claims of the harbingers of digital and technological revolution. The question that arises is: can printmaking contribute to the most recent discussions about art and politics? From this question, a theoretical choice is outlined. One that faces printmaking not as a technique, but as a field of thought and action. It presents itself as a wide and diverse field that incorporates the elements of the print culture, such as newspaper, book, poster, flyer, billboard and various types of printing. In this sense, this dissertation aims to bring closer the strategies of artists that work in this expanded field of politic issues on the perspective of a reconfiguration of the "distribution of the sensible", a term coined by Jacques Rancière. What the artist gives to see? How he acts upon the sensible order that gives visibility to some and removes other? Through a study of the "efficacy of art" and its "aesthetic" and "pedagogical models", turns to projects that develop within and outside museums and, although structurally different, wish to be considered political.

Lista de ilustrações

- Fig. 1 - 3nós3: *Ensacamento*, 1979. Intervenção urbana. 12
- Fig. 2 - Ateliê Piratininga. *Vamos gravar o rinoceronte do Dürer*. 2003. Intervenção urbana com xilogravuras. 16
- Fig. 3 - Tiago Gomes. *Xilogravura Modificando uma cidade*, 2009. Intervenção urbana com xilogravuras. Resende, RJ. 20
- Fig. 4 - Jean-François Millet. *As respigadeiras*, 1857. Pintura à óleo. 45
- Fig. 5 - François-Joseph Heim. *Carlos X de França distribuindo condecorações no Salão de Paris de 1824, 1825-27*. Óleo sobre a tela. 48
- Fig. 6 - MC Escher (esq.). Tales Bedeschi, *Revoadas*, 2008 (dir.). *Stencil* sobre tapume de madeira. 53
- Fig. 7 - Felix González-Torres, *Untitled (death by gun)*, 1990. Pilha de impressões de *off-set*. 54
- Fig. 8 - Albrecht Dürer, *Adão e Eva*. 1504. Butil. Composição inteira e detalhes. 66
- Fig. 8 - Mestre E.S. *O banquete amoroso*. 1450-67. Butil. 23,2cm x 15cm. 68
- Fig. 9 - Fayga Ostrower, *5736*, 1957. Xilogravura a cores sobre papel de arroz. 30,3 x 49,5 cm. Esta obra é cópia do exemplar que participou da XXIX Bienal de Veneza. 71
- Fig. 10 - Iran do Espírito Santo, *Still*, 1987-97. Impressão serigráfica sobre bloco de madeira. 75
- Fig. 11 - Beatriz Milhazes, *Beleza Pura*, 2006. Técnica mista. Disponível em: < <http://db-artmag.com/en/59/feature/no-fear-of-beauty-beatriz-milhazes/>>, acessado em 10 mar. 2013. 76
- Fig. 12 - Rosângela Rennó, *Untitle (Tattoo 2)*, da série *Museu Penitenciário Cicatriz*, 1997. Fotografia. 77
- Fig. 13 - Robert Rauschenberg, *Signs*, 1970, serigrafia. 79
- Fig. 14 - Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962. Tinta acrílica sobre a tela. 83
- Fig. 15 - Regina Silveira, *Mundus Admirabilis*, 2007. Vinil adesivo. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, MG. 87
- Fig. 16 - Rafael Pagatini. *Névoa subindo a serra*, 2009. Xilogravura, 106x84cm (esq., acima). *Passagem1*, 2012, tinta acrílica sobre linho perfurado, 100x70cm (esq., abaixo). *Reflexão*, 2012, 4 espelhos de 90x1.80cm gravados industrialmente (dir.). 88
- Fig. 17 - Daniel Santiago e Paulo Bruscky. *Arte Classificada*. Composição Aurorial. 1976. Intervenção em classificados de jornal. 92
- Fig. 18 - Paulo Nazareth. *Aqui é Arte*, 2005. Panfleto impresso em *off-set*. 94
- Fig. 19 - Maria Bonomi, *Construção de São Paulo*, 1998, intervenção em arquitetura (dir.) e *Epopéia Paulista*, 2005, intervenção em arquitetura (esq.). 95
- Fig. 20 - Grupo Poro. *Website. Outra casa foi demolida*, disponível para download. 2010. 96
- Fig. 21 - Tales Bedeschi. *Matriz Perdida*, 2008. Xilogravura a fio. Estampas I, VI, VIII e XI. 101
- Fig. 22 - Alfredo Jaar. *The eyes of Gutete Emerita, Rwandan Projects*, 1996/2000. Um milhão de slides sobre mesa de luz, lupas e texto. 102
- Fig. 23 - Mentalgassi, 2012. Impressões fotográficas instaladas em validadores de metrô e latas de lixo. 103

| | |
|--|-----|
| Fig. 24 - Frente 3 de Fevereiro. <i>Zumbi Somos Nós</i> , 2006. Bandeirão. Ocupação do Edifício Prestes Maia. São Paulo, SP. Foto Julia Valiengo | 105 |
| Fig. 24 - Barbara Kruger, ônibus: <i>School Bus</i> , 2012. <i>Outdoor: Untitled, (Human History)</i> , 2012. Foto de Joshua White. Los Angeles, EUA. | 109 |
| Fig. 26 - Cildo Meireles. <i>Inserções em circuitos ideológicos</i> : Projeto cédula, 1970-1976. Carimbos de borracha sobre cédulas, 6,5 x 15 cm. Foto: Wilton Montenegro. | 110 |
| Fig. 27 - Martha Rosler, <i>Cleaning the Drapes</i> , da série <i>House Beautiful: Bringing the War Home</i> , 1967–72. Recorte e colagem de papel impresso sobre prancha. | 123 |
| Fig. 28 - Josephine Meckseper, <i>Selling out</i> , 2004. Vitrine com diversas mídias. | 124 |
| Fig. 29 - Kaza Vazia 8. <i>Chuveiro</i> (esq.); <i>Fogão e Coador de café</i> (cent.) instalações; <i>Fogão em uso</i> (dir.). 2008. | 131 |
| Fig. 30 - Conjunto Vazio, <i>A ilha</i> , 2007. Intervenção urbana. Belo Horizonte, MG. | 133 |
| Fig. 31 - Daniel Escobar. <i>A verdade das coisas</i> , 2008. Faixas publicitárias e fibra de poliéster. Intervenção nas ruas de Belo Horizonte, MG. | 137 |
| Fig. 32 - Kaza Vazia 8. <i>Redes jardins</i> , 2008. Instalação. | 138 |
| Fig. 33 - Tales Bedeschi, <i>Cardume</i> , 2007. Kaza Vazia 5. Detalhe. Impressão de sola de sapato manipulada sobre parede e tinta tipográfica, feita por Sylvia Amélia. | 139 |
| Fig. 34 - Lucas Dupin. <i>Paisagens Submersas</i> . 2007. Kaza Vazia 5. Gravação de goiva e espátula sobre parede. | 140 |
| Fig. 35 - Tatiana Cavinato. <i>Intervenção no muro</i> , 2007. Kaza Vazia 5. Gravação de goiva sobre parede. | 142 |
| Fig. 36 - Jan van Eyck. <i>O retábulo de Gand</i> (detalhes), 1432. Pintura sobre madeira. | 147 |
| Fig. 37 - Alexandre Farko aka Vhils. Diversas intervenções. | 161 |
| Fig. 38 - Tales Bedeschi, <i>Hachuras em movimento, Linha curva da Terra</i> , 2010. Intervenção urbana. | 162 |
| Fig. 39 - Grupo Poro. <i>Azulejos de Papel</i> . 2007-2011. Azulejos impressos em <i>off-set</i> sobre papel jornal em tamanho natural (15×15 cm). | 163 |
| Fig. 40 - Kaza Vazia 8. <i>Fabriquinha de esteiras</i> . 2008. Tear feito com madeiras e capim colhidos no local. | 173 |
| Fig. 41 - Kaza Vazia 8. <i>Cozinha Belo Horizonte</i> . 2008. Fotografia de Tales Bedeschi. | 174 |

Sumário

| | |
|---|------------|
| APRESENTAÇÃO | 11 |
| Tornando visível o não visto | 18 |
| A gravura e sua intervenção na sociedade: ressonâncias com a política | 22 |
| CAPÍTULO 1 - ESTÉTICA E POLÍTICA: A PARTILHA DO COMUM | 30 |
| Regimes de visibilidade da arte e noções de política | 34 |
| Desnaturalização e política | 39 |
| A autonomia do sistema de visibilidade da arte e a consolidação do regime estético | 42 |
| A reprodutibilidade técnica na partilha do comum | 50 |
| CAPÍTULO 2 - A GRAVURA COMO DISPOSITIVO DE VISIBILIDADE | 57 |
| Os discursos da gravura: entre o tradicional e o ampliado | 62 |
| Pureza, obsolescência e hibridismos: a versatilidade da gravura | 72 |
| O pensamento ampliado da gravura | 85 |
| A gravura, o museu e a criação de circuitos complementares | 89 |
| A gravura como campo de visibilidade de conceitos | 99 |
| A gravura como campo de expansão do discurso crítico | 104 |
| CAPÍTULO 3 - QUESTÕES DA POLÍTICA: O DISCURSO CRÍTICO E AS EFICÁCIAS DA ARTE | 112 |
| A política da estética e engano do dispositivo crítico | 116 |
| A dialética da tradição crítica e suas raízes | 122 |
| As eficácias da arte | 132 |
| CAPÍTULO 4 - DIALÉTICAS DA SEPARAÇÃO: UMA POLÍTICA DE VISIBILIDADE | 143 |
| O <i>sensorium</i> específico a partir do <i>sensorium</i> comum | 145 |
| Distanciamento, separação e política | 151 |
| Da imagem ostensiva, nua e metamórfica | 157 |
| Entre um regime de visibilidade e um regime prático | 164 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 178 |
| REFERÊNCIAS | 185 |
| OUTRAS REFERÊNCIAS | 188 |

APRESENTAÇÃO

No fim da década de 1970, o coletivo 3nós3 fez intervenções pontuais na cidade de São Paulo, SP. Seus componentes Mário Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França atuavam de madrugada e, nas primeiras horas da manhã, acionavam jornalistas que, por sua vez, cobriam o fato com matérias, fotografias e reportagens. No dia 27/04/1979, das 0h às 5h da manhã, os artistas ensacaram as cabeças das estátuas da cidade de São Paulo, a maioria delas representando os grandes heróis da história brasileira (fig. 1). Eram os anos subsequentes aos chamados anos de chumbo, período de grande repressão e censura exercida pelo governo militar no Brasil. A atuação do grupo alude aos sacos de plástico, que eram colocados sobre a cabeça das pessoas durante as torturas nas prisões. Em *Arco 10*, uma faixa plástica alaranjada foi usada como uma intervenção pictórica em viadutos da cidade, impedindo o trânsito dos ônibus e carros de quem ia para o trabalho pela manhã. Usando a imprensa, como difusora da ação artística, o coletivo conseguiu distribuir sua imagem para milhares de pessoas e leitores dos jornais envolvidos.



Fig. 1 - 3nós3: *Ensacamento*, 1979. Intervenção urbana.

Disponível em: < http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/courseventos/mac_encontra/2011_2/ramiro.asp>, acessado em 13 mai. 2013

A incorporação da mídia como divulgadora do trabalho do grupo 3nós3 remete a uma perspectiva do artista enquanto criador de estratégias de visibilidade. Essa função é uma demanda de artistas que se dedicam à construção de circuitos alternativos ou complementares de visibilidade de um trabalho, por meio do fomento de redes de circulação de trabalhos centralizadas em *blogs*, *websites*, grupos de *e-mail*, publicações, sedes próprias, eventos etc., incorporando também circuitos de visibilidade já estabelecidos, muitas vezes não artísticos, como é o caso da mídia jornalística. Esses artistas

desenvolvem questões sobre as formas de vida na cidade, problematizam seus usos, lançam no rosto dos cidadãos suas próprias mazelas, exibem toda sua inquietação. Muitos deles escolhem a própria cidade, como palco para tornar essas questões visíveis, ou seja, procuram lugares de grande circulação de pessoas para mostrar seus trabalhos, em vez de destiná-los às salas “restritas” dos museus. É a partir dessa perspectiva que os trabalhos de intervenção urbana geralmente surgem, articulando questões da arte em meio à vida das pessoas, numa pretensa missão de levar arte para quem não está pensando em arte. São trabalhos que partem de quem considera as galerias e os museus pouco fecundos para causar qualquer transformação a partir das denúncias, questões ou críticas da arte. Nesse sentido, seria preciso ocupar a cidade, fazer a arte estar presente na vida das pessoas e para todo tipo de pessoas, cultas e incultas.

Os projetos de intervenção podem ser *performances* efêmeras como a pintura da marca da sombra de uma grade de passarela em um viaduto, que se move com o avançar do dia, criando novos desenhos entre a pintura e a sombra (minha autoria); uma multidão de bonecos de gelo na forma humana derretendo-se sob o sol (Nele Azevedo); mensagens inúteis e poéticas lançadas como anúncios em jornal de grande circulação no país (Paulo Bruscky); anti-monumentos feitos a partir do preenchimento da contra-forma de uma casa, deixados em bairros em transformação, por causa da especulação imobiliária, (Rachel Whiteread); projeções de moradores de rua sobre as estátuas dos heróis da república nas praças (Krzysztof Wodiczko); cachoeiras artificiais instaladas ao pé de uma grande ponte (Olafur Eliasson); panfletos, sugerindo que o transeunte escolha pontos da paisagem e os declare como arte (Paulo Nazareth); faixas usadas pelo comércio local com contra-informação, alertando a população para “ver através das aparências” (grupo Poro), são todos projetos que pretendem aproximar questões da arte às da vida das pessoas, independentemente se elas costumam ver arte, ou estão pensando em questões da arte.

Uma vez que o artista não atua em um local específico e construído para a arte, como uma galeria, ele abdica de uma série de aparatos que mediam a experiência artística do visitante ou espectador. O ambiente do museu e da galeria, instituições oficiais da arte, são conformados a partir de um padrão de visibilidade específico, que é resultado de dois séculos de tradição, experimentações e modelos que deram certo. Assim que se entra em um museu, sabe-se que haverá imagens nas paredes, objetos pelo espaço e, talvez, corpos à mostra. É sob esta perspectiva que trabalha o artista, tanto para reafirmar certa expectativa do público, como para desconstruí-la. O que não ocorre, a princípio, com o artista que atua fora do museu, que não tem as mesmas perspectivas, quais sejam: filosófica, conceitual, estética e material. Sendo assim, é preciso que ele desenvolva estratégias, com o objetivo de criar condições de visibilidade para um trabalho de arte, ou seja, tornar seu objeto/fenômeno

destacável de outros objetos ou fenômenos do cotidiano e, portanto, acessível e visível enquanto algo feito para ser visto.

Estratégias de visibilidade dizem respeito a manobras de todo e qualquer artista, independente do circuito no qual ele atua, seja dentro do museu ou fora dele. Elas não dizem respeito apenas a modos de difusão e disseminação, como ilustram bem as operações do 3nós3, mas também a processos de confecção da imagem. Se se considerar, como propõe Jacques Rancière (2005), que a prática da arte se faz a partir de rearranjos e combinações materiais de signos e imagens, convém pensar que o artista tanto seleciona, articula e hibridiza imagens (de sua autoria, da comunidade, da TV e de outras práticas), como cria estratégias para tornarem os elementos desse trabalho visíveis. Portanto, ele forja maneiras de lidar com a matéria e o espaço, evidenciando um elemento ou outro, favorecendo certos modos de acesso, combinando um conceito com outro, articulando uma imagem com outra.

Dentro do campo das estratégias de visibilidade estima-se também a posição dos corpos de pessoas perante o ambiente escolhido, definem-se os modos de apresentação do trabalho e criam-se modelos de atenção. O museu, o teatro e o cinema possuem galerias, auditórios ou palcos que implicam condições de visibilidade específicas – quanto à luminosidade, distância, disposição da montagem etc. – e geram modelos de atenção com regras bem definidas (CIFUENTES, 2010). Na medida em que o artista opta por desenvolver trabalhos em um muro da cidade, ou pretende inserir suas imagens no jornal impresso – em vez de ordenar impressões emolduradas na parede, ou projetar imagens à frente de um conjunto de cadeiras, por exemplo –, ele é convocado a criar estratégias que dialoguem com as especificidades do local escolhido e indiquem o tipo de atenção requerida do observador.

O desafio desta pesquisa é justamente analisar as estratégias de visibilidade empregadas em projetos inscritos no campo ampliado da gravura¹. São projetos que associam práticas artísticas e comerciais, ou apropriam-se de circuitos de visibilidade já estabelecidos, em sua maioria não artísticos, com o

¹ O termo “campo ampliado da gravura” remete à discussão de Rosalind Krauss sobre o “campo ampliado da escultura”, no texto “A escultura no campo ampliado” (KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *In: Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, nº17, 128-137, 2008.), retomado por VENEROSO em “A gravura no “campo ampliado”: relações entre palavra e imagem na gravura, gravura e fotografia e gravura tridimensional na contemporaneidade”. *In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angélica (org.). Diálogo entre linguagens*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009., e VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações*. Também na palestra apresentada no evento de lançamento do ARJ – I International Journal of Arts – Brazil: *O conceito de pesquisa na pesquisa em arte*, promovido pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2012. No sentido empregado nesta dissertação, esclareço que o “campo ampliado” e o “campo expandido” serão utilizados como sinônimos, fazendo referência às gravuras que ultrapassam ou questionam os limites tradicionais da técnica, ampliando ou expandindo seu campo. Essa discussão aponta também para a existência de um campo ampliado da arte, onde diferentes modalidades se dialogam.

objetivo de inserir novos elementos no cotidiano comum, tornando visível o que não era visto (RANCIÈRE, 2010, p. 9). Nesse sentido, interessa entender como se faz um recorte de uma realidade dada e nela se insere novos objetos e sujeitos por meio da difusão de gravuras pelos muros das cidades, como lambe-lambes; de inscrições artísticas na página de classificados dos jornais; da produção de *outdoors* dotados de contra-informação, ou mesmo por meio da reprodução massiva da fotografia do olhar de quem viu os familiares sendo mortos em um país longínquo, marcado por genocídios, tão distantes da nossa realidade pacífica e complacente.

Nessa perspectiva, esta dissertação se propõe a uma reflexão sobre as estratégias de visibilidade desenvolvidas em intervenções artísticas que partem da racionalidade da gravura, podendo estar na galeria ou fora dela. Ela pretende fazer uma investigação sobre as implicações das escolhas dos artistas nessa (re)partilha do que é “comum”². Em outras palavras, averiguar como as escolhas técnicas e conceituais visam estabelecer formas de partilha, em contextos fundados em partes e lugares já repartidos. Portanto, interessa saber, como esses projetos incorporam o comum dado, ou seja, as referências distribuídas a todos livremente e, a partir daí, detectar quais operações são feitas a fim de se propor uma experiência extraordinária. E pergunta: quais imagens cotidianas são exploradas? Quais imagens adventícias são inseridas? Qual a natureza das combinações forjadas? É nesse sentido que, nesta, será trabalhado o termo “partilha do comum”: como construir um novo comum? Como “aproximar e tensionar o comum” hegemônico (que define os direitos de uns em detrimento dos de outros), do “comum que caracteriza os ‘sem parcela’” (MARQUES, 2012, p. 7)? Como o comum, o ordinário, o consensual é apropriado, por ações que pretendem um deslocamento do familiar? Como suscitar outros modos de envolvimento com esse comum e apontar “para um horizonte sensível que ultrapassa significados instituídos” (PALLAMIN, 2006, p. 92)?

² O “comum”, para Rancière, diz respeito ao que pode ser compartilhado por todos e todos têm acesso. Nesta dissertação, o “comum” estará ligado às evidências sensíveis que dão a ver quem pode tomar parte do quê, e quem não pode. De acordo com o conceito da “partilha do sensível”, o comum tanto pode ser o que une como o que separa, ou seja, um comum partilhado, ou um comum dividido em partes.



Fig. 2 - Ateliê Piratininga. *Vamos gravar o rinoceronte do Dürer*. 2003. Intervenção urbana com xilogravuras. Disponível em: < <http://www.printeresting.org/tag/atelier-piratininga/>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

Em *Vamos Gravar o Rinoceronte do Dürer*, artistas do Ateliê Piratininga, em São Paulo, SP, se apropriam de muros e fachadas de prédios para anexar uma famosa gravura, realizada há quase 500 anos atrás (fig. 2). O célebre “Rhinoceros”, do pintor e gravador alemão Albrecht Dürer (1471-1528), convive lado a lado com placas de anúncio, *outdoors* etc. Todavia, a gravura do século XVI que já foi muito usada na ilustração de livros de Biologia, medindo 24,8cm x 31,7cm, passa por uma releitura: é copiada por um *scanner* e ampliada de forma a adquirir o tamanho de um rinoceronte real (273cm x 350cm). Dessa forma, 10 artistas dividem a grande imagem em 10 pranchas de xilogravura, cujas estampas são juntadas e montadas na parede com grude, à maneira dos *outdoors*. A partir da sua cópia, ampliação, subdivisão e colagem, os artistas tornam visível uma peça, que, apesar de ser emblemática, mantém-se esquecida no cotidiano das cidades.

É importante pensar que as estratégias de visibilidade criadas no trabalho descrito acima, agora, fazem parte da própria estrutura de uma obra que não é uma simples gravura, mas uma imagem dinâmica. A gravura é apenas um dos elementos desse trabalho, realizado pelo Ateliê Piratininga, e não a obra em si. Caso contrário, o autor do trabalho seria Dürer. Como menciona Ricardo Basbaum: “tudo ali – arquitetura, dimensão discursiva, possibilidades de circulação, estratégias de montagem de trabalhos etc. – é portador de interface sensível, elemento sógnico, sinal da construção pretendida pelo evento” (BASBAUM, 2005, p. 66). Ao mesmo tempo que os artistas postam o *Rhinoceros* como um grande lambe-lambe, eles trazem à memória uma imagem que fala de um outro tempo e seu

solo. Como se sabe, a gravura de Dürer é resultado de relatos de um rinoceronte ganhado pelo Papa Leão X, em 1515. Dürer nunca chegou a ver um rinoceronte, de fato. Por isso, o animal representado traz o dorso levemente deformado, composto por uma espécie de carcaça ossada, escamas e chifres, que não existe na realidade. Para se operar uma dialética entre dois contextos históricos, faz sentido executar o *Rhinoceros* em xilogravura, assim como fez Dürer, ou seja, carregar sua imagem de traços dos meios de fabricação da imagem reprodutível existentes na época, das marcas de goiva na placa de madeira. Uma imagem, que por sua vez, já é carregada de um passado remoto: uma época em que os rinocerontes tinham chifres, escamas e armaduras. É por meio da operação de recorte e colagem que o Ateliê Piratininga faz, no campo da técnica e do conceito, o “Pretérito” encontrar o “Agora” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Junta fragmentos distantes, operando uma novidade configuracional na ultrapassagem de formatos antigos, empregos passados da gravura, paradigmas da arte. Essa é a perspectiva que o campo ampliado e a atuação fora dos espaços circunscritos da arte vão trazer para a gravura, arrastando-a para outro universo. A gravura não é mais imagem de ilustração, nem imagem de um livro ou de uma pasta, nem mesmo imagem preciosa acondicionada na moldura. Ela mergulha no contexto dos meios de comunicação de massa, energizando-se de uma forma absolutamente original.

Na arte contemporânea, identificam-se muitos artistas que transitam pelo universo da gravura em uma noção expandida. São projetos cujas impressões ou estampas são resultados de uma reinterpretação ou recombinação de técnicas da gravura tradicional associadas a técnicas comerciais de reprodução da imagem e aliadas também a outras modalidades artísticas. Para a manufatura de uma estampa, nem sempre são usados materiais convencionais, ou nem sempre a noção de matriz compreende uma fisicalidade. Nesse sentido, é possível ver artistas como Rafael Pagatini, que frequentemente emprega o raciocínio de *softwares* de computação em suas imagens, trabalhando com uma ideia de uma matriz digital. A matéria prima de seus trabalhos é sempre a retícula, o alto-contraste, o claro e o escuro, e ele desdobra esses elementos tanto por meio de xilogravuras como por outras formas de gravação/impressão, como o linho perfurado e esticado em bastidor de pintura, ou mesmo espelhos nos quais as retículas são gravadas por meio de processos industriais³ (fig. 16). Artistas como Pagatini muitas vezes não estão interessados em fazer uma gravura *stricto sensu*; simplesmente partem de uma ideia, de uma intenção e depois recorrem a determinados procedimentos que podem solucionar sua execução, garantindo a expressividade desejada. Trata-se, portanto, de projetos que empregam certa racionalidade da gravura, articulando questões da

³ O trabalho de Rafael Pagatini será abordado no capítulo 2. Mais informações sobre o artista disponíveis em: < www.rafaelpagatini.com.br>, acessado em 3 mar. 2013.

gravação, da impressão e da reprodução com operações estéticas e políticas específicas, ampliando, dessa forma, o campo da gravura.

Tornando visível o não visto

Os projetos a serem estudados nesta dissertação estão ligados ao campo ampliado da gravura, que flerta com a intervenção urbana quando se entremeiam com as atividades cotidianas da população, ultrapassando os espaços silenciosos e separados das galerias e museus de arte. Nessas condições, podem se concretizar por meio de ações efêmeras, antimonumentais, que visam ocupar as frestas dos eventos corriqueiros das cidades e intervir em um ambiente dado, pretendendo a quebra da continuidade dos fatos ordinários desse local. Trata-se, portanto, de projetos que se empenham na criação de aparatos mediadores voltados para espaços comuns, não artísticos, que consideram a interrupção do fluxo dos acontecimentos “normais” ou cotidianos para engendrar uma experiência particular - artística. Todavia, vão interessar também estratégias de visibilidade operadas dentro de galerias e museus, que já contam com os aparatos convencionais, como local fechado, iluminação específica, paredes brancas geralmente sem decoração, e produzem estratégias específicas, pensando nesse espaço e no tradicional regime de visibilidade que ele representa. Em ambos os tipos de propostas – a gravura no campo ampliado articulada a circuitos de visibilidade comerciais, publicitários, informacionais e a articulada aos espaços do museu –, o produto plástico afirmará sua conexão com elementos da vida ordinária – e, principalmente, quando estiver na rua em meio às imagens e fatos da vida comum –, sem com ela se misturar. Essas operações, em outras palavras, consistem em fazer um recorte sensível do comum, dando-lhe novo sentido. Sobre ações em espaços públicos externos, Pallamin (2006) discorre:

ao mesmo tempo em que [a intervenção artística] nos diz que participamos de um mundo ‘em comum’, provoca um deslocamento do familiar (...). Lida com modos distintos de inteligibilidade dos domínios urbanos, não ratificando propriamente o que já temos posse, ou experiência, mas nos abrindo outros poros de comunicação, outros modos de envolvimento (...) Nosso corpo, ao adentrar na espacialidade e temporalidade forjadas pela intervenção artística, é lançado num campo de distinção em que a reversibilidade entre nós e os outros, entre nós e as coisas, emerge numa relação expressiva inédita. Para além do que é atual, penetramos no terreno dos possíveis aberto pela arte, apontando para um horizonte sensível que ultrapassa significados instituídos e do qual não temos as chaves imediatamente à mão (PALLAMIN, 2006, p. 92).

É justamente nesse campo obnubilado entre a arte e outras atividades que o artista da intervenção urbana pressupõe a socialização do trabalho de arte para um público heterogêneo, geralmente não frequentador dos espaços específicos para a arte, como o museu. Tal gesto pode ser visto como um desdobramento de uma antiga pretensão, que habita o universo da arte há pelo menos 200 anos, ligada à aproximação da arte com as massas, como reflete Walter Benjamin (1994), em seu célebre ensaio: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Ele também pode ser visto como um resgate de momentos seletivos do projeto moderno, ou mesmo uma releitura do programa do romantismo alemão, em especial, as *Cartas para a Educação Estética da Humanidade*, do filósofo Friedrich Schiller (1963), que relaciona a experiência artística à emancipação do homem: “uma experiência de um certo tipo, que (...) dá lugar a que se abram outras regiões da sensorialidade ou da inteligência (...) esta abertura é a condição para uma vida mais profunda ou mais intensa”⁴ (LADDAGA, 2010, p. 27-28, tradução nossa).

Um gesto emblemático, nesse sentido, é o projeto *Xilogravura Modificando uma Cidade*, em que Tiago Gomes monta uma espécie de mostra de gravura a céu aberto, disponível para todos, na cidade de Resende, RJ (fig. 3). O próprio nome do evento confirma a crença de Gomes no papel transformador da arte, digno de um leitor fascinado de Schiller. Ele inicia o projeto convocando gravadores para lhe enviarem cópias de suas gravuras. Forma um grupo de artistas de todo o Brasil, que juntos somam 846 gravuras que são espalhadas por toda a cidade. A grande mostra de Gomes prescinde de uma galeria. E, mesmo se não prescindisse, ele não encontraria galerias suficientes na cidade para montá-la, dado o grande número de trabalhos recolhidos. As gravuras, porém, de acordo com a proposta, não devem ser separadas e protegidas em uma instituição, casa ou cômodo. Devem estar nas ruas, visíveis ao público transeunte, interessado em arte ou não, a qualquer hora do dia ou da noite. Resende ganha uma mostra a céu aberto. A iniciativa fomenta um circuito alternativo de visibilidade da arte, apostando em outras maneiras de apresentar e condicionar uma estampa de gravura. Ela ganha ares de lambe-lambe e é postada com grude em postes, muros e bancas. Habita os lugares comuns, nos encara ao atravessar a rua, ao namorar no portão. Marca e reorienta o espaço.

⁴ “la ocasión de una experiencia de un cierto tipo, que una experiencia como ésta da lugar a que se abran otras regiones de la sensorialidad o de la inteligencia, que esta apertura es la codición para una vida más profunda o más intensa...” (LADDAGA, 2010, p. 27-28).



Fig. 3 - Tiago Gomes. *Xilogravura Modificando uma cidade*, 2009. Intervenção urbana com xilogravuras. Resende, RJ.

Disponível em: < <http://www.xilogravuramodificandoumacidade.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

Todavia, torna-se premente a pergunta: a iniciativa de disponibilizar o trabalho de arte no espaço público é suficiente para a geração de novos públicos? Inserir obras de arte no cotidiano da cidade é o bastante para minimizar a distância entre a arte e públicos “menos preparados”? Essa é uma das questões trazidas por Canclini que faz remissão ao que é tratado na obra *A Partilha do Sensível*, de Rancière (2005). Sobre as diferentes condições de recepção, pontua Canclini:

Nas sociedades modernas, essa divergência produz duas maneiras de integração e discriminação com respeito ao público. (...) A maior ou menor competência para apreender esses sentidos especializados [da arte] distingue o público “assíduo e informado” do “ocasional”, distingue o público que pode “colaborar plenamente” ou não com os artistas na empresa comum de levar à cena uma obra e de recebê-la, que é o que lhe dá vida (CANCLINI, 2006, p. 40).

Rancière chama de “estética primeira” essa distinção implícita no acesso às evidências sensíveis. Para ele, o que distingue o público assíduo e informado do ocasional são as ocupações das pessoas. Explica como o *comum* é repartido e distribuído de acordo com as ocupações de cada um e o tempo e o espaço em que essas atividades se exercem. Essa partilha é o que determina as competências ou incompetências para o comum. Portanto, a intervenção artística lida com contextos em que as separações entre as pessoas já estão definidas:

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha. (...) A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. (RANCIÈRE, 2005, p. 15-16).

A partir desse questionamento, insinuam-se outras indagações: quais aspectos da “partilha do sensível” são tramados em projetos de intervenções artísticas? O que eles recolocam como comum? Como esses trabalhos redistribuem as relações entre os corpos, imagens, espaços e tempos? Como eles forjam estratégias de visibilidade, tendo em vista a partilha do sensível?

O empreendimento dessa pesquisa lida com campos muito diversos, amplos e indefinidos. Expressões como “comum”, “sensível”, ou mesmo “cidade” ou “público” podem ser demasiado generalizantes, requerendo contextualizações em cada estudo de caso. Por outro lado, pensar que uma intervenção artística se apresenta nos muros de uma movimentada avenida da cidade, disponível a todos os cidadãos que por ali passem, significa lidar com ideias de incerteza em relação ao público. Se direcionar a qualquer um, ao espectador desconhecido da era moderna, compreende a impossibilidade de definir um tipo de receptor em particular. Por mais que o artista elabore um projeto de intervenção com certos indivíduos em mente, ele jamais poderá coletar as evidências da apreensão de suas imagens por essa ou aquela pessoa, por esse ou aquele tipo de público. O público do artista que se lança aos espaços não convencionais não é o público mais ou menos definido do museu, mas o público contingente. Não se trata de uma comunidade pré-definida, mas, sim, de um grupo heterogêneo de pessoas estranhas entre si, definido justamente no ato de apresentação do trabalho, ou seja, passa a ser determinado no ato em que uma pessoa dirige o olhar para a obra.

Sobre a formação do público na era moderna, Laddaga cita Michael Warner, evidenciando que a energia dos públicos diversos nos fazem crer que “nossa consciência é decisiva. A direção de nosso olhar pode constituir nosso mundo social”⁵ (WARNER *apud* LADDAGA, 2010, p. 239, tradução nossa). Portanto, qualquer análise sobre a repartição do comum compreende uma análise vertical de uma certa conformação de um olhar que relacione fatores específicos de um determinado contexto, de forma a dar concretude a termos como “comum”, “sensível”, “cidade” ou “público”. É preciso definir a escolha de suportes, aparatos de mediação, circuitos de visibilidade em questão, locais de atuação,

⁵ “...nos hace creer que nuestra conciencia es decisiva. La dirección de nuestra mirada puede constituir nuestro mundo social” (WARNER *apud* LADDAGA, 2010, p. 239).

lógica operativa, imagens e conteúdos colocados em relação, noções de política, assim como certo tipo de indivíduos que o artista tem em mente.

A gravura e sua intervenção na sociedade: ressonâncias com a política

No final do século XVIII, a gravura esteve ligada à democratização da imagem artística no contexto dos salões parisienses, compreendidos como grandes exposições com entrada gratuita. Os pintores que expunham nesses salões usavam contratar gravadores para fazerem várias cópias da sua pintura, permitindo-lhe criar outras formas de acesso à sua composição para além daquela única pintura. Esse é o momento também em que uma nova prática da arte começa a se consolidar, baseada na instituição de espaços reservados para se ver arte, ou seja, os primeiros museus. Diferentemente do que se tinha anteriormente, a arte passa a poder ser vista não só nos espaços de sociabilização da corte, como nos banquetes, por exemplo, em conversas animadas, ou nas visitas aos palácios. O museu é o meio pelo qual a arte aparece a qualquer um, em espaços públicos. Ele toca à política, não exatamente por torná-la pública, ao invés de reservá-la à vista de seus proprietários afortunados, mas por engendrar um outro olhar do espectador. Não o olhar dos entendidos, iniciados na arte de ler a pintura, definir o seu gênero, identificar os seus códigos e a posição social do encomendador. Mas o olhar livre para se afetar com alguma coisa em uma pintura, de alguma forma: um olhar sem pré-requisito das regras que organizam o fazer do artista, um olhar sem vontade de dominar a intenção do criador da obra, um olhar em suspensão. Enquanto na época das cortes, as artes eram produzidas com fito no endereçamento conveniente, para uma classe social específica, na época da revolução burguesa, ela se destina ao grande espectro da burguesia, ou a qualquer um: a grandes ou pequenos burgueses, a pessoas cultas ou incultas, a imigrantes ou nativos, ou seja, não havia endereço preciso.

Esse contexto descrito engendra um novo paradigma da arte, chamado por Rancière de “regime estético”. Ele é caracterizado pela superação de uma prática das sociedades de corte bem segmentadas que partilhavam de uma noção de paradigma, que o teórico define como regime representativo ou mimético. Enquanto este é caracterizado por um fazer baseado na dominação da matéria artística passiva por uma mente ativa que respeita uma série de regras e hierarquias pré-estabelecidas, no regime estético existe um projeto político aberto. Salienta Rancière:

isso quer dizer constituição de espaços neutralizados [museus ou galerias], perda da destinação das obras e sua disponibilidade indiferente, encavalamento das temporalidades heterogêneas,

igualdade dos sujeitos representados e anonimato daqueles a quem as obras se dirigem. (RANCIÈRE, 2012a, p. 64)

A política da arte, para Rancière, recebe o nome de “política da estética”. Não se trata de uma política no sentido convencional, mas uma política específica. Ele explica:

Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político (RANCIÈRE, 2012a, p. 65).

Essa política da arte é paradoxal, pois ao mesmo tempo que encerra uma política, suprime qualquer possibilidade de determinar sua concretização. O autor afirma que, “à medida que passa pela ruptura estética”, o efeito de engendrar os mundos do *nós* político “não se presta a nenhum cálculo determinável” (RANCIÈRE, p. 65). Não há regras pré-definidas, apenas um mecanismo baseado no jogo-livre ou livre aparência, ligados ao livre olhar do museu. Toda essa liberdade consiste no fato de que a arte é produzida sem que o artista tenha um indivíduo determinado em mente como público e, portanto, ele abre mão de qualquer tentativa de estabelecer uma comunicação direta de significado e efeitos definidos. A arte que suprime um mecanismo de transmissão exata de uma intenção de um emissor a um receptor é uma arte em que o receptor é livre para traçar seu caminho, ou seja, livre para interpretar a obra e para articular suas coordenadas internas. Essa política, estando ligada à superação de uma distinção que separa os seres humanos entre cultos e brutos, inteligentes e sensíveis, rompe com a lógica da dominação de uma classe sobre a outra que vigora na sociedade. Essa é uma das questões basilares do “regime estético”, em que as artes deixam de ter a função de instruir a população e de se alinhar à desigualdade entre os setores arregimentados da sociedade. Ao invés disso, inaugura-se uma mudança no *status* do sensível em que os objetos, independentes do seu tema, qualidade ou função, podem ser passíveis de uma experiência estética, disponível a todos, tanto aos ditos cultos como os considerados incultos.

Desde os primeiros salões parisienses, a gravura atua na amplificação da visibilidade de certos tipos de imagem, as imagens artísticas, que já agregam em si mesmas uma política própria. Portanto, alimentando a crescente demanda de circulação da arte, abrangendo espaços ou setores da sociedade que a pintura ou a escultura não seriam capazes de alcançar, ela se firma como fomentadora da “política da estética”. Para Rancière, as “práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e

formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Nesse sentido, trazer a imagem artística para outros setores da sociedade, assim como para os locais do cotidiano, significa um empenho na disponibilização de evidências sensíveis que, além de reconfigurarem o mundo vivenciado, podem ser apropriadas e internalizadas pelas pessoas, despertando nelas novas posturas frente aos modos de fazer e suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade. Isso significa um empenho na reconfiguração da “partilha do sensível”, ou seja, introduzir no espaço comum novos sujeitos e objetos, tornando visível o que não era visto (RANCIÈRE, 2010, p. 9).

Essas são questões que marcaram minha atuação no Kaza Vazia⁶, desde 2005, e no PIA – Programa de Interferência Ambiental⁷, desde 2008, e que acabaram por contaminar meu trabalho em gravura, suscitando novas investidas no espaço. Em 2008, desenvolvi um projeto de pesquisa denominado *A reprodutibilidade da gravura como processo criativo*⁸ em que eram analisados murais, instalações, ou composições em que a reprodutibilidade funcionava como recurso para formar uma composição, e não como meio de uma tiragem⁹ tradicional. Nessa experiência desenvolvi diversos projetos autorais e, inclusive, ações no espaço público. A *Matriz Perdida*, assim como os *Cardumes* e *Revoadas* iniciaram uma pesquisa que deu origem a outro projeto de iniciação científica, intitulado: *Coletivos: transformação da relação entre artista, obra e espectador*¹⁰. Dar continuidade a essas investigações, assim como analisar as estratégias de outros artistas que hibridizam a prática da gravura com outras mídias, artísticas ou não, foi uma das metas desta pesquisa. Todos esses trabalhos citados, de certa forma, embasaram a presente dissertação, suscitando questões que articulavam o universo da gravura com questões da política, muitas vezes resultantes da vontade de extrapolar o espaço restrito do museu para acessar novos públicos. A partir desse instante, acrescenta-se um questionamento pontual a respeito da noção de política que é atribuída aos artistas, assim como a política atribuída à arte em si e ao regime estético, em acordo com a perspectiva teórica de Rancière.

⁶ O Kaza Vazia é um coletivo aberto de artistas, que atua a partir da ocupação temporária de espaços aleatórios da cidade. Os projetos do Kaza Vazia são sempre ocupações temporárias, que objetivam criar um centro de referência para a incorporação das dinâmicas locais nos projetos artísticos.

⁷ O PIA (Programa de Interferência Ambiental) é uma rede nacional de comunicação de coletivos de artistas voltados para a intervenção urbana. A proposta é criar um encontro nas cidades natais de cada coletivo, em que representantes desses coletivos executam projetos já existentes. No fim, cada artista volta para sua cidade natal, a fim de re-executar um projeto que não era seu.

⁸ “A reprodutibilidade da gravura como processo criativo” (Probic/Fapemig), em 2008, sob a orientação da Profa. Dra. Lucia Pimentel.

⁹ A tiragem é o conjunto de estampas, ou seja, cópias ou impressões, oriundas de uma mesma matriz de gravura. Essa tiragem é limitada pelo artista, que se compromete a controlá-la e a numerar cada uma de suas estampas de acordo com o número das impressões realizado.

¹⁰ “Coletivos: transformação da relação entre artista, obra e espectador” (Probic/Fapemig), em 2009, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Angélica Melendi.

É quando se faz necessário travar um diálogo entre projetos artísticos escolhidos, fotografias, depoimentos e textos críticos, que dizem respeito a eles, e colocá-los frente à estrutura de um pensamento filosófico específico.

O primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “Estética e política: a partilha do comum” vai tratar das transformações ocorridas no cenário artístico europeu, em especial na França revolucionária, que indicam a associação entre estética e política. É nesse período, final do século XVIII, que se funda os pilares daquilo que Rancière chamou de “regime estético da arte”, que compreende a superação de uma lógica segregacionista do “regime representativo”, o paradigma anterior. Ao engendrar um *modus operandi* que não comunga com a lógica da dominação, os agentes do novo circuito da arte estabelecem um circuito autônomo. É quando os salões parisienses e os primeiros museus se consagram como o espaço ideal para a experiência artística, consumando a separação da arte perante outras atividades da vida cotidiana. Partindo desse ponto, é possível problematizar a questão da “partilha do comum”, operada, todavia, a partir de uma separação (da arte perante outras esferas da vida). Cabem então reflexões sobre a pintura que retrata temas banais e cotidianos, dando visibilidade ao homem da natureza, sempre desprezado pela “dignidade” representativa da pintura. Soma-se aí a contribuição da crítica de arte nascente e da reprodutibilidade técnica da gravura, que energizaram a consolidação da aproximação da arte com novos públicos, ou conforme à concepção de Walter Benjamin, com as massas.

No segundo capítulo, “A gravura como dispositivo de visibilidade”, descreve-se um panorama do desenvolvimento do emprego da gravura no ocidente, que traça uma linha de conexão entre o advento da imprensa e os recentes projetos da gravura no campo ampliado. Se no século XV a imprensa revoluciona, atendendo a demandas de impressos, livros, folhetins e criando ainda mais demandas, hoje passamos por um processo em que os frutos da imprensa se multiplicaram e se modernizaram, criando um campo complexo e múltiplo de atuação. O capítulo focaliza primeiramente a produção europeia, em especial, o contexto de difusão das gravuras de tradução a serviço da pintura e, depois, o da reprodutibilidade técnica das primeiras peças gráficas publicitárias, que favoreceram uma nova experiência perante a visualidade da cidade, a ponto de mudar a percepção dos indivíduos e sua relação com o ambiente urbano. Em seguida, a gravura que se pretende autônoma se eleva ao nível de técnica artística a custo de sua segregação. Na medida em que ela se firma obsoleta para a indústria gráfica, ela é abraçada pelos artistas, que exploram suas questões plásticas e matéricas e levam essa prática para um outro plano. Em 1960-70, nos EUA, no Brasil e em outros países, uma série de artistas começam a abandonar o preciosismo do início do século, passando a incorporar processos fotomecânicos, pintura e diversos procedimentos em seus

resultados gráficos. Surgem os projetos híbridos e a noção do campo ampliado da gravura. Nesse sentido, a gravura se firmou, no decorrer de longos anos, como técnica conhecida por multiplicar as imagens e torná-las mais visíveis. Todavia, acompanhando as mudanças tecnológicas, geopolíticas e sociais do mundo, ela se volta para outras questões. Ela deixa de ser a referência da simples multiplicação horizontal de uma imagem e passa a ser a porta-voz de uma outra multiplicação, agora a serviço das ideias do artista contemporâneo, da tradição crítica e das diversas questões da política.

O terceiro capítulo, “Questões da política: o discurso crítico e as eficácias da arte”, trata da maneira como os artistas, que trabalham no campo ampliado ou expandido da gravura, articulam, em seus trabalhos, o dispositivo crítico, buscando alertar a sociedade quanto à alienação e à separação do cidadão da sua vida real, ambas promovidas pelo espetáculo das imagens. Chega-se então em um momento no qual a gravura e os elementos da chamada cultura do impresso, como livros, cartazes, *outdoors*, dentre outros, são exemplares fomentadores do discurso da crítica. Todavia, o dispositivo crítico deve ser questionado a partir do momento em que o artista se reserva o dever de orientar a população “inconsciente” ou “incapacitada”, hipoteticamente manipulada pelos meios de comunicação de massa. Certos de que esse não é o caminho da política, uma série de artistas se envolvem com outro tipo de eficácia, o da estética. Nesse sentido, não se preza pela comunicação direta, pela definição da intenção de um emissor, mas, sim, pela fissura interna de toda obra, por onde entra o livre olhar do espectador para recriá-la.

O quarto capítulo, “Dialéticas da separação: uma política de visibilidade”, versa sobre a lógica paradoxal da aproximação da arte com a vida no regime estético. Como trabalhar com os costumes, os hábitos, a banalidade da vida cotidiana sem nela se misturar? Nesse momento, é preciso investir em conceitos como “distanciamento” e “suspensão”, elaborados por Rancière¹¹, para que se possa compreender todo um mecanismo da política da estética. É quando Gustave Flaubert se liga a Andy Warhol, que se liga à *performance*, e esta a uma série de projetos artísticos baseados na construção de relações interpessoais. Frente a uma tese da arte, que lida diretamente com o real e dispensa a tradição da era estética, funda-se o “regime prático da arte”, segundo Reinaldo Laddaga. Todavia, Rancière é exemplar ao destacar a necessidade intrínseca desses projetos se fazerem visíveis no museu. A dissertação encerra, então, discutindo o imperativo da visibilidade da arte, a despeito de qualquer prioridade “prática” voltada para o reestabelecimento de laços entre as pessoas e as coisas. Entre aproximações e distanciamentos, entre um modelo de eficácia pedagógico, um ético e um estético, analisa diversos projetos que articulam a tradição estética com uma pretensão de não

¹¹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 128 p. ISBN 9789898327062.

exatamente ir para fora do museu, mas fragmentar o circuito de visibilidade da arte, energizando um diálogo entre o museu e outros dispositivos: *sites*, catálogos, livros etc.

Para desenvolver a pesquisa, este trabalho recorre à bibliografia atual existente, constituída de livros e artigos, que trata desse universo de hibridação entre a gravura no campo ampliado e a arte em fricção com a política. Uma vez que não se encontra disponível uma abordagem específica sobre o tema, coube a esta dissertação compilar uma série de textos úteis, que culminaram nesse esforço inédito de reuni-los para refletir sobre estética e política no âmbito da gravura no campo ampliado.

No campo da gravura, seu percurso histórico e seu quadro contemporâneo, recorre, principalmente, a artigos¹² de Artur Freitas, Maria Luisa Tavora e Maria do Carmo de Freitas Veneroso, publicados em anais de congressos da área (ANPAP e CBHA) e em revistas científicas, assim como à dissertação de Rafael Pagatini¹³ e livros como *Gravura: arte brasileira do século XX*¹⁴, de Leon Kossovitch, Maria Laudanna e Ricardo Resende, *Gravura brasileira contemporânea*, de José Teixeira Leite¹⁵, *Marcas do corpo, dobras da alma*¹⁶, organizado por Adriano Pedrosa e Paulo Herkenhoff, e os grandes manuais de história da arte de autores como Ernerst Gombrich e Giulio Carlo Argan¹⁷.

¹² FREITAS, Artur. Gravura expandida: as mostras da gravura dos anos 1990. In: Entre Territórios. Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Artes Plásticas. Cachoeira, BA, 2010.

TAVORA, Maria Luisa. *O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio-1959/1969*: projeto pedagógico de atualização da linguagem. In: CAVALCANTI, Ana. Arte & Ensaios n.15. Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, 2007, pp. 58-67.

VENEROSO, M C F. Gravura e Fotografia: um estudo das possibilidades da gravura como linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. Anais Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: ANPAP/UEDESC, 2007. Vol. 1. p.1508-1518.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Gravura e fotografia. Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. In: 16º Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2007, Florianópolis. Anais. *Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007. p. 392-396.

¹³ PAGATINI, Rafael; CATTANI, Maria Lucia. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Marcas e transposições da memória*: Reflexões sobre procedimentos utilizando a gravura. 2012. 146 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, 2012.

¹⁴ KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify: Itaú Cultural, 2000. 270p. ISBN 8575030345 (enc.).

¹⁵ LEITE, Jose Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, c1966. 70p.

¹⁶ HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (orgs.). *Marcas do corpo, dobras da alma*. São Paulo: Takano, 2000. 383 p. il. color.

¹⁷ GOMBRICH, E. H.; CABRAL, Alvaro. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos, 1999. 688 p. ISBN 8521611854

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: 1992. 709p. ISBN 8571642516

A discussão a respeito da relação entre arte e política se desenvolve basicamente por meio dos livros e artigos de Jacques Rancière¹⁸. Sua abordagem foi acompanhada sistematicamente pelos apontamentos de Laddaga¹⁹ e de contribuições valiosas de Walter Benjamin²⁰ e Susan Buckmorss²¹. Teóricos como Georges Didi-Huberman²², Maurice Blanchot²³, Sonia del Castillo²⁴, Maurizio Lazzarato²⁵, Ângela Marques²⁶, dentre outros, foram trazidos mais pontualmente em momentos específicos da dissertação, assim como elucidações de Adolfo Cifuentes²⁷.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. Trad. Augustin de Tugny. In: *Devires - Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 1996.

_____. *O destino das imagens*. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b. 168 p. ISBN: 9788578660512.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a. 128 p. ISBN 9789898327062 (broch.).

_____. Política da arte. In: *São Paulo S.A. práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. Situação #3 estética e política. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sescsp.org.br%2Ffsec%2Fimages%2Fupload%2Fconferencias%2F206.rtf&ei=iJymUN_aNM7h0wGz6IDQBw&usq=AFQjCNEQgv1QpkpXYtEtyJ5YrBw3BT7fJA&sig2=PBBexxD1GgHEcnXln7zUkw>. Acessado em 16 nov. 2011.

_____. Será que a arte resiste alguma coisa? In: LINS, Daniel (org). *Nietzsche e Deleuze*. Arte e resistência. Simpósio Internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/31368542/Ranciere-SERA-QUE-A-ARTE-RESISTE-A>. Acessado em 08/01/2011.

¹⁹ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de La emergência*. 1ª Ed.1ª reimp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010. 296 p. ISBN 978-987-1156-44-3.

²⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter; GRÜNEWALD, Jose Lino. *Ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 151p.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p.

²¹ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma consideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 256 p.

²² DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. 260 p.

²³ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: 1987. 278p

²⁴ CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008. 347p., [16]p. de estampas. (Todas as artes) ISBN 97

²⁵ LAZZARATO, Maurizio. *Art and work*. Parachute 122. Travail**work. 2006. Disponível em: <<http://thenewobjectivity.com/pdf/artandwork.pdf>>. Acessado em 3 de jul. 2012.

Para a análise de projetos híbridos, como os já mencionados, foi necessário estabelecer uma metodologia que tornasse possível o diálogo entre questões tradicionais da gravura, os elementos trazidos pelo campo ampliado da arte e as problematizações do campo da política. Sabendo da impossibilidade de definir todas as conexões possíveis que um artista pode fazer em um trabalho, esta pesquisa procura definir um ponto de partida: o que o trabalho dá a ver a partir dos elementos disponíveis em seu espaço de exposição/apresentação, seja ele o museu ou uma via pública? Nesse sentido, foca nas conexões finitas, materiais, técnicas, geográficas (geopolíticas), baseando-se em evidências de documentos e na intenção e reflexão do(s) próprio(s) artista(s), autor(es) dos projetos, além de textos críticos sobre os mesmos. Recorre a artistas de diversas nacionalidades, e não utiliza outro critério senão o da pertinência dos projetos desenvolvidos à discussão em curso e ao trabalho poético do autor.

A partir de textos, fotografias e vídeos publicados, delineia um mapa crítico formado por hipóteses e conclusões do pesquisador. Dados como técnicas utilizadas, processos da gravura, algumas combinações de imagens e procedimentos, elementos em evidência, local escolhido, região da cidade etc., e diversas estratégias para dar a ver elementos dos trabalhos foram associados à perspectiva teórica em questão. Nesse sentido, os trabalhos plásticos foram analisados e testados mediante ferramentas conceituais trazidas por Rancière e Laddaga, principalmente. Nesse sentido, algumas perguntas orientam a análise das estratégias criadas, como: o que o artista dá a ver? A que tipo de elementos ou fenômenos da cidade ele articula seu trabalho? A quem estão destinadas suas imagens? Qual é o tipo de disposição receptiva requerido por ele? A que tipo de eficácia (pedagógica, ética ou estética) ele está vinculado? Quais as estratégias de visibilidade criadas pelo artista a fim de que seu trabalho cumpra seu destino político? São estas, portanto, as principais perguntas que esta dissertação pretende responder.

²⁶ MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência*. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXI Encontro da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação), na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

²⁷ CIFUENTES, Adolfo; BIASIZZO, Maria Angélica Melendi UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas*. 2011. 283 f. : Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

CAPÍTULO 1 - Estética e política: a partilha do comum

A teoria de Jacques Rancière indica que a arte nem sempre existiu enquanto tal. Não há uma essência do que se pensa sobre a arte que permaneceu no tempo, desde as civilizações antigas. O que entendemos por arte hoje é algo que não tem mais de dois séculos de história. Segundo o filósofo francês, as práticas artísticas são identificadas, nomeadas e avaliadas segundo regimes de visibilidade, que têm lugar em determinado universo sociocultural. Esses regimes são um “vínculo entre modos de produção, formas de visibilidade e modos de conceitualização que se articula com as formas de atividade, organização e saber”²⁸ de um contexto histórico específico (RANCIÈRE *apud* LADDAGA, 2010, p. 23, tradução nossa). É dentro desses regimes que as práticas artísticas ganham sentido.

O atual regime de visibilidade da arte começa a se consolidar, no final do século XVIII, a partir da concepção de uma igualdade inata aos homens. Firma-se também uma igualdade entre todos os temas e objetos, sendo eles todos “portadores da mesma dignidade expressiva”: suspendem-se a distinção e a hierarquia entre gêneros, entre a dignidade dos temas e qualquer coisa passa a ser passível do olhar estético. Trata-se de “uma verdadeira transformação do *status* do sensível” em relação ao regime anterior, o representativo: “a pura presença das coisas, de qualquer coisa, *fala*, sugere, permite ler a sociedade e suas gentes, seus feitos e seus sentidos”²⁹ (AMADOR *in* RANCIÈRE, 2011, p. 22, tradução nossa). Todavia, para Rancière, a arte é política quando trata de uma desigualdade. É a desigualdade de nomeações, visibilidades, participações e funções, distribuídas entre os homens por meio de uma partilha polêmica. A política da arte, portanto, atua na distribuição do comum repartido, abalando as estruturas do sensível, recolocando suas fronteiras, refazendo suas paisagens, inventando propriedades e significações e gerando outros modos de sentir e de pensar onde só se percebia ruído ou não se percebia nada (AMADOR *in* RANCIÈRE, 2011, p. 12).

Esse regime, nomeado por Rancière de “regime estético” da arte, nasce das transformações políticas e sociais ocorridas na Europa, que contribuíram para um novo delineamento desse paradigma ou cultura da arte. Ele define o estatuto da imagem da arte que cultivamos desde então, que, por sua vez, orienta toda a conformação de um sistema e suas práticas. Para Laddaga, esse estatuto da imagem estética é margeado por uma crença de que uma “obra de arte é exitosa na medida em que possa apresentar-se como ‘um sucesso ostentadamente improvável’, uma aparição que nenhum

²⁸ “Un tipo específico de vincula entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de estas prácticas y modos de conceptualización de unas y otras” (RANCIÈRE *apud* LADDAGA, 2010, p. 23).

²⁹ “la pura presencia de las cosas, de cualquier cosa, *habla*, sugere, permite ler la sociedade y sus gentes, sus hechos y sus sentidos” (AMADOR *in* RANCIÈRE, 2011, p. 22).

estado de coisas do mundo houvera permitido antecipar”³⁰ (LADDAGA, 2010, p. 34, tradução nossa). O que diferencia as imagens da arte de outras imagens não é uma técnica ou maneira de fazer específica, mas uma maneira de ser própria dos produtos da arte: trata-se de forjar uma singularidade a partir de um “recorte de um espaço de apresentação pelo qual as coisas da arte são identificadas como tais” (RANCIÈRE, 2010, p. 8). É a partir dessa noção, a maneira de operar um recorte de espaço-tempo específico, que pode-se distinguir a aparição da arte do estado comum das coisas do mundo. Também diferenciar, por exemplo, a intervenção de Paulo Bruscky, *Arte Classificada*, 1973, nos classificados do Jornal do Brasil, dos demais anúncios. É possível ainda entender porque um monte de folhas marcado pelo corpo do artista que deita sobre ele, como *O sopro das folhas*³¹, 1979, de Giuseppe Pennone, seja procurado pelas galerias de arte ao contrário das esculturas de bronze, feitas em moldes tradicionais, que retratam grandes nomes da literatura mineira³², 2003, de Leo Santana, espalhadas pela cidade de Belo Horizonte. As esculturas de Santana resgatam uma prática antiga de glorificar e perenizar a presença de pessoas públicas eminentes, algo de que nossas cidades estão repletas. Pennone não emprega as técnicas tradicionais de execução de uma escultura, mas utiliza folhas secas que devam ser movidas pelo vento. Ele não pretende perenizar nada, mas apenas criar um fenômeno inédito, ou melhor, um recorte espaciotemporal específico. Os produtos da arte firmam-se, portanto, como “um fragmento do sensível” formado por uma organização extraordinária de elementos comuns que revela uma “potência superior, uma poeticidade já presente na vida da linguagem, no espírito de uma comunidade”³³ (RANCIÈRE, *apud* LADDAGA, p. 31, tradução nossa). É nesse sentido que pode-se falar do objeto de arte enquanto “uma forma autônoma da vida”, vinculando esta autonomia a uma capacidade de formar também a própria vida, intervindo nas maneiras de ser das pessoas e nas relações que elas estabelecem com as atividades da vida (RANCIÈRE, 2005, p. 37).

A arte, portanto, está destinada a culminar em objetos, gestos, ações, obras, ou seja, formas autônomas e singulares, que se destacam perante as outras, apesar de serem construídas com as

³⁰ “la creencia según la cual una obra de arte es exitosa en la medida en que pueda presentarse como ‘un suceso ostentosamente improbable’, una aparición que ningún estado de cosas en el mundo hubiera permitido anticipar” (LADDAGA, 2010, p. 34).

³¹ *O sopro das folhas* é alojado próximo a uma corrente de ar, na galeria, a fim de que as pequenas folhas se dispersem. Ele cria uma tensão frente à marca deixada pelo corpo do artista que pode ser considerada tanto um vestígio de sua presença, ou o seu contrário, o testemunho de sua ausência. Esse testemunho, contudo, é abalado, uma vez que a corrente de ar deforma e redesenha o monte de folhas marcado pelo corpo.

³² Essas esculturas são retratos de poetas mineiros, instaladas em calçadas ou ruas da cidade, em posturas corriqueiras, conversando prosaicamente ou observando a paisagem.

³³ “...‘una potencia superior de una poeticidad ya presente en la vida del lenguaje, en el espíritu de una comunidad’”(RANCIÈRE, *apud* LADDAGA, 2010, p. 31).

formas da vida. Essa é uma particularidade da arte do regime estético, pois ele funda, conforme explica Rancière, “a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2005, p. 34). É dessa maneira, operando na e através da vida e de seus elementos simbólicos e materiais comuns, mas separando-se dela, que a arte efetiva sua participação na política. É nesse sentido que Rancière traz o “paradoxo da resistência artística”, a resistência da arte em não se diluir na vida, a fim de engendrar um novo espaço-tempo que reestabeleça as relações da “partilha do sensível”:

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo (...) ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço (RANCIÈRE, 2010, p. 8).

É esse *tipo* de tempo e de espaço e esse *modo* como recorta esse tempo e espaço que interessam para uma análise sobre a atuação política das obras de arte. Essas especificidades têm a ver com uma certa maneira de acessar e encarar esses objetos, gestos ou ações. Diante de uma obra de arte em um museu, o espectador a observa adequadamente se se deixa conduzir “pela rede de distinções que ela propõe”, se ocupando das formas que foram criadas para sua observação, ou seja, “quando reconstrói as indicações de observação indicadas pela obra”³⁴ (LUHMANN *apud* LADDAGA, 2010, p. 35, tradução nossa). O momento de observação compreende um recolhimento em que o indivíduo se dedica à apreensão da estrutura interna da obra e à criação de sentido para ela. Essa apreensão não se baseia na detecção da intenção do autor, mas numa liberdade de interpretação, numa liberdade do olhar. Tal é a ideia que conduz toda a construção de um sistema de visibilidade da arte, movido por galerias, museus e outros circuitos complementares, que se organizam em volta de uma prática “cujo momento central é o isolamento” de “um fragmento de matéria ou de linguagem”³⁵ em um espaço separado da vida comum (LADDAGA, 2010, p. 31, tradução nossa).

Como se sabe, nem sempre foi essa a noção de arte que movimentou os trabalhos das oficinas de artistas ao longo da História. Como foi apontado, trata-se de um paradigma recente que, segundo Rancière, é usualmente recoberto pela ideia de “modernidade”. Todavia, esse termo não atribui um conceito à singularidade de um regime particular da arte e simplifica ou reduz a configuração

³⁴ “...cuando se ocupa, en tanto observador, en las formas que han sido creadas para su observación, es decir, cuando reconstruye las indicaciones de observación incorporadas en la obra” (LUHMANN *apud* LADDAGA, 2010, p. 35).

³⁵ “...la proposición de que hay una forma de práctica cuyo momento central es el aislamiento, la puesta a distancia de un fragmento de materia o de lenguaje” (LADDAGA, 2010, p. 31).

complexa do regime estético, traçando “uma linha simples de passagem entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou antirrepresentativo” (RANCIÈRE, 2005, p. 34).

Regimes de visibilidade da arte e noções de política

No livro *A Partilha do Sensível* (2005) e em outros textos como o *A Estética como Política* (2010), Rancière estabelece três regimes de visibilidade: o ético, o mimético ou representativo e o estético. Um regime de identificação da arte define “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). No primeiro, o “regime ético”, a arte não se encontra como tal, mas enquanto imagens sujeitas a uma dupla questão: quanto à sua origem (e seu teor de verdade) e quanto ao seu destino (os usos que têm e os efeitos que induzem). Rancière salienta que pertence a esse regime “a questão das imagens da divindade, do direito ou a proibição de produzir tais imagens, do estatuto e do significado das que são produzidas” (RANCIÈRE, 2005, p. 28).

O regime mimético ou representativo cria gêneros, classificações, códigos e regras para a execução e apreciação dos produtos artísticos. Trata-se de um “princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” (RANCIÈRE, 2005, p. 31). No entanto, o fazer imitações está muito além de fazer cópias de um modelo. O mimético engendra um regime normativo que define “as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (RANCIÈRE, p. 31). No caso desse regime, a obra de arte será boa ou ruim, na medida em que ela demonstra o virtuosismo do artista na conjugação de desenho e cores, por exemplo, em um acordo exemplar com essas regras.

No regime estético, como já foi mencionado, a arte não é dada por uma característica técnica, mas por fazer parte de um conjunto de objetos dotados de um *sensorium* específico, próprio aos produtos da arte. Esses objetos não extraem suas características artísticas da conformidade da obra de, por exemplo, um escultor, “a uma ideia de divindade ou aos padrões da representação”. São marcados pela partilha de uma certa forma de apreensão sensível, na qual se dá em uma experiência específica “que suspende as conexões ordinárias do pensamento”, ou seja, aquelas operações receptivas e intelectivas habituais, que faríamos diante de qualquer outro objeto comum. Trata-se de uma experiência que forja o “estado estético”, um estado decorrente da experiência sensorial e cognitiva do espectador perante a obra de arte, que culmina no chamado prazer estético. Ele foi

preconizado por Friedrich Schiller (1963), que o concebeu, nas *Cartas para a educação estética do homem*, como um instante de “pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma” ou “o momento de formação de uma humanidade específica” (RANCIÈRE, p. 34).

Para se aproximar da dimensão política fundada junto ao regime estético, é preciso conceber que esse “fragmento de matéria ou linguagem” altamente especial, “portador de outras potências” e “interpretador universal” seja acessível a todos os seres humanos (LADAGGA, 2010, p. 31). Trata-se da concepção de uma igualdade inata aos homens, ou seja, que todos indistintamente possuem as mesmas faculdades inatas (sensoriais e cognitivas) e são capazes de apreender, decodificar e fruir as potencialidades de uma obra de arte. Tal questão torna-se mais evidentemente política, na medida em que se imagina o contexto das sociedades tradicionais, baseadas em uma hierarquia de classes pautada na hereditariedade de um título. As artes também eram marcadas por uma hierarquia bem definida que dividia seu público consumidor entre iniciados e ignorantes, cultos e brutos. Nessas sociedades, a arte possuía destinatários particulares e era produzida a partir de um “‘princípio de conveniência’ segundo o qual a linguagem a ser usada deveria sê-lo conforme o representado e a finalidade da representação”³⁶ (LADAGGA, 2010, p. 232, tradução nossa). Nesse sentido, definem-se comédia para os pobres e tragédia para os nobres, ou a ocasião da pintura de gênero histórico ou de paisagem, por exemplo, tal como é definida pela lógica do regime representativo (RANCIÈRE, 2005).

A noção de política, que permeia o regime estético, está ligada à superação dessa lógica que rege toda a produção das imagens artísticas no regime representativo e que separa os públicos da arte, ou melhor, separa os homens em “duas humanidades” distintas: os homens da inteligência e os homens da sensação. Para compreendê-la, é preciso conceber uma organização político-social da comunidade, ou então uma definição *a priori* da posição e direitos dos indivíduos, de acordo com suas ocupações, os tempos e locais em que elas se exercem. Essa posição definirá o que o indivíduo tem direito de falar e sobre o quê ele está autorizado a opinar; se o que ele fala é reconhecido enquanto fala, discurso, ou simplesmente ruído, reclamação. A diferenciação entre a fala e o ruído determina a diferença entre duas humanidades, a propósito, os homens cultos dos homens brutos. Essa distinção é o ponto de partida da lógica operativa da “partilha política do sensível”, que significa justamente redistribuir essas posições ou lugares, a partir das evidências sensíveis, cenas, ficções etc.

O regime representativo das artes, como foi visto, se organiza por meio de uma série de regras, hierarquias de temas e modos de fazer. Essas regras de gênero e definição da dignidade dos temas organizavam a relação entre o destinatário, o conteúdo e a forma de apresentá-lo. “Comédias ou

³⁶ “‘principio de conveniencia’ según el cual el language que se usara debía ser conforme a lo representado y a la finalidad de la representación”(LADAGGA, 2010, p. 232).

tragédias, peças de temas elevados ou temas baixos” eram apresentadas a certo tipo público, respeitando as convenções que cada uma delas requeria: “linguagem elevada se se tratava de comover por meio da sorte de um sujeito nobre em suas alternativas de fortuna ou de desgraça; linguagem popular se se tratava de expor o irrisório da sorte das pessoas baixas”³⁷ (LADDAGA, 2010, p. 232, tradução nossa). A questão está no fato de que esses dois modos de fazer consideram a separação entre duas humanidades, pessoas nobres e pessoas baixas. As artes, portanto, não só aceitam essa distinção, como organizam sua lógica produtiva a partir dela, de acordo com Rancière e Laddaga. Elas ainda eram responsáveis por induzir cada uma dessas classes a certos tipos de comportamento, partindo do pressuposto de que há uma linha direta entre uma intenção, uma recepção e uma reação, supondo “uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (RANCIÈRE, 2012a, p. 53). Por outro lado, as artes incorporam em si a separação da atividade da inteligência sobre a passividade da matéria – já que os critérios de avaliação observam como se processam a escolha dos temas e das falas dos personagens da peça, assim como a distribuição de pigmentos na tela da pintura, resultando no leal cumprimento das regras pré-estabelecidas. Trata-se aqui da submissão da matéria sensível ao pensamento racional das regras estabelecidas, que é análoga à subjugação da classe da sensação à classe da inteligência. No tocante ao desenvolvimento do regime estético, no âmbito da política, o importante é a superação dessas separações intrínsecas ao regime representativo, mudando toda a lógica produtiva da arte e criando espaços para a fruição e a livre interpretação de uma evidência sensível, destinada a “qualquer um”³⁸.

Para se compreender essa relação entre as duas humanidades, é interessante trazer um exemplo da Idade Média e o emprego que a arte tinha na instrução das massas iletradas ou na sublimação das elites intelectuais. As artes foram proibidas pela Igreja medieval durante muito tempo, em algumas regiões, dado o seu vínculo com o paganismo. Chegaram a ser toleradas em outro momento, mas somente em decorrência da validação do discurso de que elas poderiam instruir e educar a massa ignorante e grosseira. Assim, a Igreja vai julgar as artes “em função dos seus efeitos de aprimoramento ou aviltamento do caráter do indivíduo como unidade social e dos seus supostos

³⁷ “linguaje elevado si se tratava de conmovier por la suerte de un sujeto noble en sus alternativas de fortuna o de desgracia; popular si se tratava de exponer lo irrisório de la suerte de las bajas gentes” (LADDAGA, 2010, p. 232).

³⁸ Para Rancière, a expressão “qualquer um” se refere ao espectador anônimo e desconhecido do regime estético. Ele é o contraponto do público específico das artes eruditas, oriundo das cortes das sociedades tradicionais. A partir dos salões parisienses, registra-se uma série de iniciativas – como gratuidade da entrada, auxílio da crítica na iniciação de novos apreciadores, ou a reprodução das pinturas por meio de estampas de gravura – que acabarão por incorporar pessoas de diversos níveis da sociedade burguesa ao público da arte. Essas pessoas sem título e sem qualidade, às vezes maltrapilhas, podem ser vistas nas charges de Honoré Daumier, em suas abordagens sobre esses salões.

efeitos sobre o próprio organismo social” (OSBORNE, 1986, p. 124). Perpassa aqui a noção do regime ético das imagens, que está em ressonância com o pensamento de Platão que confere à política e à arte um lugar bem definido, para depois as suprimirem. Sobre isso, elucida Rancière:

Nada de aparência sem a realidade que serve para julgá-la, nada da gratuidade do jogo compatível com a seriedade do trabalho. Essas duas prescrições estavam estritamente ligadas uma à outra e juntas definiam uma partilha do sensível excluindo tanto a política quanto a arte em favor da única direção ética da comunidade (RANCIÈRE, 2010, p. 14)

Harold Osborne cita Paulino, bispo de Nola, no século V, que mandou pintar imagens em suas Igrejas e constatou sua eficácia. Em seu relato, ele destaca que, diante das imagens, a multidão examina tudo e demora mais para pensar nas festas de louvação dos santos. Ela se alimenta com os olhos, em vez de se alimentar com os lábios,

se maravilha com as pinturas e esquece a fome, um hábito melhor se apodera gradualmente de todos, que ao “*lerem*” as histórias sagradas, aprendem com os exemplos piedosos quão estimáveis são as santas ações e quão satisfatória para a sede é a sobriedade (OSBORNE, 1986, p. 124).

Para os homens cultos, no entanto, as pinturas funcionavam de outra maneira. Tratava-se da supremacia do valor intelectual sobre o sensorial. Para a Igreja medieval, a arte deveria alcançar seu propósito enquanto revelação da Natureza Divina, não pela beleza ou pela representação naturalista do mundo perceptível, mas evidenciando, na própria estrutura, a harmonia ou consonância matemática e intelectualmente apreensível entre partes diferentes (OSBORNE, 1986, p. 120). O seu esplendor não deveria ser captado, de fato, pelos sentidos, mas sim pela razão, pela visão simbólica, pelo ato de decodificação, ou melhor, pela apreensão de uma realidade invisível do inteligível, que se esconde por trás daquelas imagens. Osborne esclarece que “a verdadeira beleza, supunha-se, transcende a esfera sensual, pertence apenas a Deus e é apreendida, ou através da intuição intelectual, ou ainda mais perfeitamente, através da intuição mística” (OSBORNE, 1986, p. 121).

A execução dessas imagens deveria seguir uma série de regras que eram analisadas sob o rigoroso critério da suspeição da Igreja. A negação do fator sensual da arte, em prol de seu valor intelectual e sublimador evidencia a ação do pensamento ativo sobre a matéria passiva de que fala Rancière em relação à lógica do regime representativo. Trata-se de uma educação realizada por meio de imagens que reproduzem, em seu estatuto, a dominação de uma humanidade sobre a outra e justifica a

hierarquia da sociedade. Sobre uma mesma imagem, portanto, previam-se “duas” maneiras de abordagem, ou vias de apreensão:

a legitimidade da dominação sempre se apoiou na evidência de uma divisão sensível entre humanidades diferentes. Eu mencionava anteriormente a afirmação de Voltaire: as pessoas comuns não têm os mesmos sentidos que as pessoas refinadas. O poder das elites era, então, o dos sentidos educados sobre os sentidos brutos, da atividade sobre a passividade, da inteligência sobre a sensação (RANCIÈRE, 2010, p. 14-15).

Nesse sentido, é fácil entender porque a arte patrocinada pela Igreja e incorporada ao Estado opôs-se frontalmente ao naturalismo da Antiguidade e ao prazer clássico proporcionado pela beleza sensual, física, manifesta na arte e na literatura dos antigos (OSBORNE, 1986, p. 120). E é justamente a partir da beleza encontrada na estatuária grega, que Schiller vai definir os fundamentos da suspensão da atividade dominante do pensamento intelectual sobre a receptividade. Na experiência diante da estátua da deusa *Juno Ludovisi*, ocorre a suspensão das “conexões ordinárias, não só entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 13). Não se trata de reconhecer a habilidade do escultor em “dar forma à matéria bruta”, ou mesmo sua capacidade de “dar às figuras convenientes as formas de expressão convenientes”, que era o papel do espectador no regime representativo (RANCIÈRE, p. 12). Trata-se de identificar na estátua uma maneira de ser própria dos produtos da arte, um *sensorium* específico, de reconhecê-la como uma “livre-aparência” (RANCIÈRE, p. 13): um objeto, ou um fragmento do sensível, ou mesmo um modo de disponibilidade perante o mundo capaz de provocar uma anulação da dominação da razão sobre a sensorialidade, concedida a qualquer olhar.

O regime estético representa, portanto, a ruína de um sistema baseado na representação, que separa públicos entre temas e gêneros e desobriga a arte de estar subjugada a uma série de regras orientadas pelo texto, em forma de conceitos manifestos em imagens, histórias ou alegorias, reconhecidos e estudados nos manuais de iconografia. Esse regime revoluciona não no sentido da ruptura, mas no sentido de propor um novo mecanismo de recorte do sensível, que não separa os homens de acordo com a sua ocupação na sociedade e que ainda dá visibilidade a qualquer um, ao anônimo, ao banal, em vez de tratar exclusivamente da vida dos santos, dos heróis do Estado ou dos nobres guerreiros.

O viés democrático desse regime, no entanto, nasce na literatura, quando esta “empresta aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa”³⁹ (RANCIÈRE *apud* LADDAGA, p. 234, tradução nossa). Quando Gustave Flaubert (1821-1880), romancista francês, se recusa a atribuir uma mensagem ao seu livro, opta por “pintar em vez de instruir”, é considerado um democrata, apesar de ser um aristocrata (RANCIÈRE, 2005, p.19). *Madame Bovary* ou *A Educação Sentimental* apresenta uma igualdade de indiferença: “igualdade de todos os temas”, indiferença aos modos normativos e hierárquicos da representação. Rancière salienta:

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

Antes de buscar a separação entre as artes, o regime estético vai procurar uma igualdade entre os gêneros, as técnicas e entre todos os indivíduos, introduzindo novos sujeitos nos temas da arte e assim tornando visível o que não era visto e para quem não estava “autorizado” a “ver” determinados tipos de imagens e formas. Trata-se de conceber um público como “comunidade sem legitimidade”, sem estirpe, ou melhor, sem estirpe e com estirpe ao mesmo tempo, ou sem referência, sem precisão: é o público anônimo, o espectador desconhecido e silencioso que o artista deve ser capaz de cativar. Seu trabalho não compreende instruir, ou dar um cunho moral para uma narrativa pictórica, mas busca suscitar uma comunidade livre a partir de um mecanismo estético. Uma comunidade que é livre, porque é calcada na igualdade entre todos os homens e têm oportunidade de se recriar. Essa educação estética, por conseguinte, se faz no próprio contato com as obras de arte, como previu Immanuel Kant em seu texto *Crítica da Faculdade do Juízo*⁴⁰.

Desnaturalização e política

Quando os artistas superam a lógica representativa ou mimética, abolem um sistema de ordenação “arbitrária” da composição plástica cuja “organização hierárquica era análoga à ordem política social” (RANCIÈRE, 2005, p. 23). Essa ordem hierárquica se justificava pela “superioridade natural”

³⁹ “Les presta a los detalles insignificantes de la prosa del mundo su doble potencia poética y significativa” (RANCIÈRE *apud* LADDAGA, p. 234).

⁴⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. In: DUARTE, Rodrigo A. de Paiva (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, c1997. 286 p.

atribuída à classe dos homens da cultura e os homens da natureza, como bem ilustra a posição de Paulino, o bispo de Nola, citada anteriormente.

Dentro do *modus operandi* da arte, ocorre a substituição de um processo em que uma parte ativa (ação pensante) opera, domina e molda uma matéria passiva, escrava e receptiva. Isso significa que a arte passa a ser um gesto de materialização da suspensão de uma separação correspondente ao domínio de uma classe sobre a outra, operando a “desnaturalização” de uma lógica “natural”, que, na verdade, é antes imposta e não inata, como inata é a hereditariedade de um título de família, nas sociedades tradicionais.

Rancière infere que, no regime representativo, “as próprias formas da experiência sensível eram encarregadas de identificar a diferença das funções e dos lugares com uma diferença de naturezas” (RANCIÈRE, 2010, p. 14-15). Nas superações operadas, em seguida, pela arte, esquadrinha-se um programa político a partir da proposta de povoar o mundo com uma outra lógica. Esse povoamento compreende a criação de um novo “comum” “de modo a torná-lo aberto a outros ‘comuns’”, definindo uma ação política (MARQUES, 2012, p. 3). Esse “processo criativo” da política compreende o desafio de “uma forma consensual de registro e imposição de um ‘comum’ (...) [que], ao mesmo tempo, instaura a possibilidade de opor um mundo comum a um outro” (MARQUES, p. 3). O artista, portanto, se torna uma das molas propulsoras de uma revolução política, operada desde então, no campo sensível. É daí que Rancière atribui à confusão entre os inventores das novas formas sensíveis com os arautos da revolução política, sob a figura das vanguardas do início do século XX (RANCIÈRE, 2005). O que se propõe é uma virada epistemológica carregada de suspensões e de diluições de separações, operadas no cerne de uma experiência imagética:

Na análise kantiana, o livre jogo e a livre aparência suspendem o poder da forma sobre a matéria, da inteligência sobre a sensibilidade. (...) Schiller, no contexto da Revolução francesa, as traduz [as proposições filosóficas kantianas] em proposições antropológicas e políticas. O poder da “forma” sobre a “matéria” é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre a classe da sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza (RANCIÈRE, 2010, p. 14).

Na medida em que Kant outorga a qualquer um, inclusive ao homem bruto, a possibilidade julgar e, portanto, de fruir e apreender questões da arte, ou de se educar esteticamente, ele toca no ponto chave para se poder pensar na emancipação, ou melhor, nas condições de uma comunidade política livre. A ideia da sociedade francesa revolucionária e a proclamação dos princípios universais,

“Liberdade, igualdade e fraternidade”⁴¹, aludem à ideia de emancipação estética do homem, desenvolvida por Schiller na mesma época (1795). Todavia, a igualdade preconizada por ele estava bem distante daquela que a Revolução “havia pretendido encarnar no reino da Lei” (RANCIÈRE, 2010, p. 15). Para esse filósofo, o “erro” da Revolução Francesa foi justamente a tentativa de instaurar essa liberdade pelo reino da Lei, que ainda é “o reino da forma livre sobre a matéria escrava, do Estado sobre as multidões”. Nas palavras de Rancière, “a Revolução tornou ao terror porque continuava a obedecer ao modelo da faculdade intelectual ativa que constringia a materialidade sensível passiva” (RANCIÈRE, p. 15).

Schiller (1963), antes de determinar modos específicos de conceber a forma ou pregar a dissolução de um comum instituído, propõe a recriação de um paradigma das artes, como maneira de “contribuir para a construção de novas subjetividades e de modos plurais (e sempre conflituosos) de convivência” (MARQUES, 2012, p. 4). Ele coloca a arte em um projeto político aberto, em que as formas da arte formam e interferem nas da vida, definindo um “modo específico de habitação do mundo do sensível” (RANCIÈRE 2005, p. 39). Ele define, a partir de Kant, “um estado neutro, um estado de dupla anulação em que atividade de pensamento e receptividade sensível se tornam uma única realidade, constituindo algo como uma nova região do ser” (RANCIÈRE 2005, p. 39). Este é o “estado estético”, movimento por um estado de anulação, em que o indivíduo tem a oportunidade de se recriar (SCHILLER, 1963).

A experiência artística é definida em moldes diferentes daqueles da experiência sensível ordinária. Na medida em que apreendemos a realidade com os cinco sentidos, a faculdade intelectual logo atua sobre a receptiva, a conceitualizá-la e a determiná-la, naturalmente. Na experiência artística, existiria ainda um segundo momento em que a faculdade receptiva retorna e causa a anulação da predominância da faculdade intelectual, gerando um estado neutro. É neste estado neutro que o indivíduo está livre para se recriar: é um terceiro momento, em que a vontade do ser humano impera (SCHILLER, 1963).

Se a primeira e a segunda partes das cartas insistiam na autonomia da aparência e na necessidade de proteger a “passividade” material das tarefas do entendimento dominador, a terceira nos descreve o inverso, um processo de civilização em que o gozo estético é o de uma dominação da vontade humana sobre uma matéria que ela contempla como o reflexo de sua própria atividade (RANCIÈRE, 2010, p. 18).

⁴¹ Frase de autoria de Jean-Jacques Rousseau.

É daí que nasce a crença na experiência artística, ligada à formação de uma comunidade política livre. Laddaga afirma que essa crença vai perpassar a ideia de modernidade artística, em que uma experiência específica “dá lugar a que se abram outras regiões da sensorialidade ou da inteligência. (...) esta abertura é a condição para uma vida mais profunda ou mais intensa”⁴² (LADDAGA, 2010, p. 27, tradução nossa). Essa é a ideia que vai alimentar a crença no papel da arte ligada a um “tempo dedicado à realização sensível de uma humanidade ainda latente do homem” (RANCIÈRE, 2005, p. 39). Ela norteia a instituição do que Laddaga vai definir como uma estrutura típica em que a experiência artística se dá. Essa estrutura compreende um artista solitário em seu ateliê a incrementar sua receptividade; um objeto destinado a aparecer em outro sitio, como um museu e, por fim, “um espectador desconhecido e silencioso que o escute atentamente, com a intenção de descobrir sua estrutura”⁴³ (LADDAGA, 2010, p. 40, tradução nossa). Esse sistema de visibilidade compreende mostras, exposições, galerias e museus, que passaram a surgir na medida em que a arte foi ganhando autonomia.

A autonomia do sistema de visibilidade da arte e a consolidação do regime estético

O regime estético surge a partir de transformações que advêm de uma “crise” instaurada na Europa, a partir do fim do século XVIII. Ernest Gombrich (1999) menciona a reorganização do fazer da pintura a partir do advento das artes mecânicas, da Revolução Francesa e, depois, da Revolução Industrial. O que, a princípio, são manobras de artistas a operar rupturas com a tradição – nos dizeres de Gombrich –, ou o dar voz ao anônimo e se mergulhar no cotidiano de qualquer um – de acordo com Rancière –, ou até a substituição do valor de culto pelo de exibição – na estrutura teórica de Benjamin –, revelam a fundação de uma nova pensabilidade dos produtos da arte, contribuindo para que ocorra uma mudança na noção de obra de arte.

O início do século XIX é um momento conturbado, em que os estilos ou paradigmas da arte não estão definidos: “a ruptura na tradição abra-lhes um campo ilimitado de opções” (GOMBRICH, 1999, p. 501). Se por um lado, os artistas estão investidos de uma grande liberdade para inventarem seus temas e darem forma às suas convicções filosóficas pessoais, por outro perdem a segurança e o

⁴² “la ocasión de una experiencia de un certo tipo, que una experiencia como ésta da lugar a que se abran otras regiones de la sensorialidad o de la inteligencia, que esta apertura es la codición para una vida más profunda o más intensa...” (LADDAGA, 2010, p. 27).

⁴³ “un objeto donde se manifiesta un pensamiento otro, destinado a desplegarse en otro sitio, quizá neutralizado, donde un espectador desconocido y silencioso lo escrute atentamente, con la intención de descubrir su estructura” (LADDAGA, 2010, p. 40).

status que gozaram nos séculos precedentes. A nova posição ou postura assumida pelo “novo” profissional da arte requereu estratégias que passavam pela revisão das regras e hábitos da sua prática.

O artista está diante da substituição de uma estrutura de visibilidade da arte, que antes estava vinculada à hierarquia das sociedades tradicionais. A era estética, para Laddaga, engendrou novas relações institucionais, recompondo os locais de visualização da arte, como é o caso dos salões parisienses, onde

se expunha a produção de artistas vivos ao juízo do indivíduo qualquer, ‘espaço público para o juízo privado’, como disse Thierry De Duve, diferente daqueles outros espaços da aristocracia onde as disposições acadêmicas propunham mapas compartilhados e articulavam critérios técnicos e estéticos com uma visão hierárquica do plano social e os artistas podiam saber os termos em que os pactos da pintura se propunha a observadores determinados⁴⁴ (LADDAGA, 2010, p. 110-111, tradução nossa).

Não ter quem financiasse o trabalho artístico, por outro lado, compreendia a necessidade de garantir compradores frente a uma “burguesia que é uma multiplicidade fluída” e com quem o “pacto é incerto”⁴⁵ (LADDAGA, p. 111, tradução nossa). Se por um lado é interessante se ver livre do gosto limitador do antigo mecenas, o Estado monárquico, por outro, é necessário conquistar o burguês, por vezes arrogante e sem educação estética. O desafio do artista, cuja reputação podia vacilar entre o sucesso dos salões e a marginalidade convicta, era dar uma nova forma à prática artística a partir de soluções pessoais. Para Sonia del Castillo, na medida em que os salões ganhavam interesse de uma elite burguesa financiadora, emergia, ao mesmo tempo, “a autonomia do sujeito artista, a formação de um público de arte e as primeiras críticas impressas” (CASTILLO, 2008, p. 26). É nesse contexto “liberal” que se firma a chamada autonomia do circuito artístico.

A aproximação da arte com diferentes e novos públicos – a serem seduzidos pelo artista –, no entanto, sugere certa complexidade. O paradigma da arte que avança na ampliação do círculo de “consumidores” é o mesmo paradigma que nasce nas exposições acadêmicas da França que operam

⁴⁴ “se exponía la producción de artistas vivos al juicio del individuo cualquiera, ‘espacio público para el juicio privado’, como disse Thierry De Duve, diferentemente a aquellos otros espacios de la aristocracia donde las disposiciones académicas proponían mapas compartidos y articulaban criterios técnicos y estéticos con una visión jerárquica del plano social, y donde los artistas podían saber los términos en que los pactos de pintura que les proponían a los observadores se cerraban” (LADDAGA, 2010, p. 110-111).

⁴⁵ “El pintor moderno se encuentra con un problema específico: que se dirige a una burguesia que es una multiplicidade fluída; y ‘si las partes del pacto son fluidas – como escribe Thierry De Duve –, el pacto es incierto” (LADDAGA, 2010, p. 110-111).

uma “distinção entre Arte com A maiúsculo e o mero exercício de ofício” (GOMBRICH, 1999, p. 500). Mas, como conceber essa “aproximação autônoma”, a princípio, tão contraditória? Se antes o artista era um profissional atuante em várias frentes da sociedade⁴⁶, em que medida, agora, sendo parte de uma mão de obra especializada e mais restrita aos ambientes dos acadêmicos, ele se aproxima do público? Para responder essas questões, é preciso pensar em um movimento de legitimação de um circuito destinado à “Arte” e a sua ampliação a demais setores da sociedade. A pintura de ofício, portanto, não está implicada nessa legitimação nem nessa ampliação. Nesse sentido, pode-se dizer que quando a pintura deixa “de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz”, ela ganha um novo *status* e contribui para que a “Arte” se aproxime mais da sociedade (GOMBRICH, 1999, p. 480). Isso se dá mediante uma ressignificação – ou distinção – da prática da pintura, ligada à autonomia da arte perante às demais práticas do mundo, que, segundo Rancière, engendra uma política da arte enquanto distância⁴⁷. Nas academias, a arte torna-se uma disciplina como a Filosofia, o que contribui para uma nova organização do universo artístico que acompanha toda uma mudança por que passam as ciências na Europa. Segundo Schawelka:

Na segunda metade do século XVIII, durante a Era do Iluminismo, a estética foi fundada como uma disciplina filosófica e pouco depois filósofos como Kant, Hegel ou Schopenhauer escreveram extensivamente sobre a arte. Mais ou menos ao mesmo tempo, a história da arte surgiu como uma disciplina acadêmica seguindo o exemplo de Winckelmann. Ao mesmo tempo, os artistas já não eram treinados em oficinas: arte tornou-se uma disciplina acadêmica com a fundação de uma série de academias de arte, onde não só a prática, mas também - e até mesmo predominantemente - a teoria, história e filosofia da arte foram ensinadas⁴⁸ (SCHAWELKA, 2011, p. 2, tradução nossa).

Essas mudanças faziam parte de uma conjuntura caracterizada por grande falta de apreço à tradição da arte, a suas regras e temas. Os artistas passaram a ter liberdade “para escolher qualquer coisa

⁴⁶ Além do ofício artístico, este profissional agregava atividades de arte aplicada, como a construção e o arremate de aparatos arquitetônicos e decorativos em igrejas, prédios públicos e nos ambientes domésticos, ou fazia retratos para diversas ocasiões e, por isso, participava assiduamente do cotidiano da população.

⁴⁷ O termo “distância” está ligado ao conceito de “distanciamento” que será desenvolvido no capítulo 4. Por ora, cabe esclarecer que “distância” está ligado à necessidade de destacar os objetos da arte dos demais objetos da vida, a fim de dar a ver uma natureza especial. Esse destaque se dá por diversas vias, mas, principalmente, pela separação do objeto do seu contexto de origem (seja ele o ateliê do artista, seja ele um palácio real) e sua instalação em um museu.

⁴⁸ “In the second half of the eighteenth century, during the Age of the Enlightenment, aesthetics was founded as a philosophical discipline and shortly afterwards philosophers like Kant, Hegel or Schopenhauer wrote extensively on art. At roughly the same time, art history came into being as an academic discipline following the example of Winckelmann. At the same time artists were no longer trained in workshops: art became an academic discipline with the foundation of a series of art academies, where not only the practice but also – and even predominantly – the theory, history and philosophy of art were taught” (SCHAWELKA, 2011, p. 2).

como tema, desde uma cena de Shakespeare a um acontecimento do dia” (GOMBRICH, 1999, p. 481). Mas se o ambiente das academias ainda suscitava uma ideia tradicionalmente “digna” de pintura, ou a representação de personagens dignos, na França revolucionária se firmaram artistas também considerados revolucionários. Para Gombrich, o desenvolvimento da pesquisa plástica e conceitual desses artistas estava em sintonia com o programa do famoso paisagista inglês, John Constable (1776-1837), que se propôs a pintar o que via com os próprios olhos em vez de cenas idílicas ou algo além da verdade (GOMBRICH, 1999, p. 494). Jean-François Millet (1814-1875) pintou homens e mulheres trabalhando no campo, tal como realmente ele os via (fig. 4). O que aparentemente não tem nada de revolucionário, a princípio, se mostra uma grande virada, no que diz respeito a um deslocamento político ao qual Rancière, como vimos, vai atribuir à superação de duas humanidades.

Em *As respigadeiras*, 1857, Millet trata os camponeses não como homens grosseiros e vulgares, como é identificável em pinturas, como por exemplo, *Casamento de aldeão*, 1568, de Pieter Bruegel. Ele foge às regras do *genre*, às expectativas das regras de conformação de uma pintura segundo determinado tema e dota as camponesas de “uma dignidade mais natural e mais convincente do que a dos heróis acadêmicos” (GOMBRICH, 1999, p. 511). É nesse sentido que Millet suscita um dos pilares da aproximação da arte com outros setores da sociedade. Tal aproximação, muitas vezes, se confundirá (ou se entrelaçará), nessa época, com a busca da arte por novos públicos e com sua intenção de se endereçar às massas – que são dois pontos de especial interesse para esta pesquisa.



Fig. 4 - Jean-François Millet. *As respigadeiras*, 1857. Pintura à óleo.

Disponível em: <http://profmarciofm.blogspot.com.br/2011/11/as-respigadeiras-millet.html> , acessado em: 9 set. De 2012

A superação da lógica do *genre* operada por Millet faz com que a pintura coloque em um mesmo nível os homens brutos (camponeses) e os homens cultos (heróis acadêmicos). Por um lado, eleger a vida cotidiana, em especial, a cena de pessoas pobres (nada belas para a elite apreciadora e financiadora das pinturas de então) como um tema digno da arte é sugerir uma *indistinção* entre o camponês e o herói acadêmico. Por outro lado, refutar certas regras que organizam a pintura, significa romper, como foi visto, com um sistema cheio de vícios, que justificava a dominação do homem da natureza pelo homem da cultura. Nesse gesto, Millet cria uma “cena de dissenso”, ou seja, uma cena conflituosa que perturba a ordem hegemônica estabelecida consensualmente no sistema da arte, criando o que Ângela Cristina Salgueiro Marques descreve como ato de “inscrever os ‘sem parte’ em uma cena pré-existente” (MARQUES, 2012, p. 5). O consenso, de acordo com a autora, “define distribuições hierárquicas” colocando as pessoas em seus “devidos lugares”, o que é útil para preservar a estabilidade das cenas hegemônicas. Ela afirma que o consenso “mascara a reprodução do poder e da injustiça em um fenômeno sutil de reafirmação de um quadro de sentidos que direciona e molda a imaginação e o julgamento das pessoas” (MARQUES, p. 5). É no sentido da criação de uma cena dissensual que Millet e diversos outros artistas, como Gustave Courbet (1819-1877), operam politicamente. Ao produzir quadros como *As respigadeiras*, ou *O quebra-pedras*, 1846, eles rompem com um “enquadramento conceitual e imagético” que organizava a relação da arte com seus temas e a dignidade da pintura coincidentes com os interesses hegemônicos que refletiam situações existentes na sociedade e as davam como inalteráveis (MARQUES, p. 5).

A aproximação autônoma da arte com o público passa ainda por uma outra faceta da crise deflagrada no século XIX. Não podemos nos esquecer que a autonomia da arte, em especial da pintura, tem contribuição pontual no seu abalo estrutural devido ao advento da fotografia. A arte com A maiúsculo, de que fala Gombrich, indica a especialização de uma mão de obra, que, em grande parte, foi substituída pela fotografia. Os fotógrafos passam a cumprir a função do retratista e do pintor de ofício, obrigando os profissionais da arte a se destacarem, dentro da insígnia da arte com A maiúsculo. Há uma “triagem” de uma certa mão de obra, que garante assim a autonomia do circuito artístico. A arte passa, portanto, a estar restrita a um conjunto de atividades específicas, que estão ligadas à contemplação estética de certos produtos culturais, em espaços separados do cotidiano. Essa restrição a espaços específicos, todavia, passa a ganhar crescentemente adesão da população, em suas várias camadas sociais.

Esses espaços separados do cotidiano podem ser representados pelos salões. Como já foi dito, no fim do século XVIII, em 1748, surgem os primeiros *Salons* com seleção das obras feita por um júri (fig. 5). O *Salon* de Paris já existia desde 1667, porém ele foi fundado, a princípio, para expor obras de arte,

especialmente pinturas, dos membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura. Anos depois, ele pode ser visto como as primeiras exposições de arte, tal qual entendemos hoje. Ele representa o início da consolidação de um sistema de visibilidade da arte que engendra toda uma forma de organização e pensamento. Em volta desses salões se organizam os artistas, colecionadores, críticos, apreciadores, enfim, os agentes desse circuito. São eles que tornam visível toda uma série de convicções que entram em choque ou sintonia entre si e estabelecem um palco de disputa entre os compradores. Dentro dessa perspectiva, elucida Castillo:

O circuito artístico vincula-se à transmissão e recepção de seus objetos, pois é exibindo-os que as ideias e convicções artísticas adquirem concretude. (...) Por meio da veiculação pública de suas obras, os artistas assumiram uma nova posição social incorporando-se ao âmbito das artes liberais e ao campo de reflexão (CASTILLO, 2008, p. 25).

É nesse ambiente, que o sistema da arte começa a se configurar. Fomentados por transformações sociais e econômicas da França nesse período, os salões inauguram o que Cifuentes (2010) chamou de uma “tipologia de espaços”, ligada a um modelo de apresentação e a uma certa configuração cultural do fenômeno estético. Essa tipologia de espaços toma, posteriormente, o nome de “museu”. Para Cifuentes, “museu não é só o nome de uma instituição, senão também de um sistema de visibilidade da arte” e das formas de tomar de conhecimento de certos fenômenos/objetos (CIFUENTES, 2010, p. 7). O museu passa a ser o espaço destinado ao culto da arte, em que as pessoas podiam encontrar a privacidade em público. Sua consolidação remete à instituição da sala de concertos, um espaço diferente daqueles em que os músicos se apresentavam em meio às conversas e interações do público. Na sala de concerto,

a socialização ruidosa, para a qual a *performance* musical prestava meramente um acompanhamento, era nesta época substituída pela silenciosa devoção dos ouvintes que se esqueciam do mundo apesar de estarem em um lugar público, indivíduos que escutavam a mesma música, mas a recebiam como sua própria experiência⁴⁹ (BELTING *apud* LADDAGA, 2010, p. 240, tradução nossa).

Os salões parisienses nada mais foram que grandes exposições oficiais, que tinham entrada gratuita. Tornavam “públicas as obras subtraindo-as por assim dizer da contemplação privada dos únicos

⁴⁹ “...la sociabilidad ruidosa, para la cual la performance musical prestaba meramente un acompañamiento, era en esta época reemplazada por la silenciosa devoción de auditores que se olvidaban del mundo a pesar de estar en un lugar publico, individuos que escuchaban la misma música pero la recibían como su propia experiencia” (BELTING *apud* LADDAGA, 2010, p. 240).

proprietários afortunados” (CAUQUELIN, 2005, p. 142). É nessa perspectiva que a crítica moderna vai surgir, na figura de Denis Diderot, num trabalho que era menos de uma apresentação “de uma obra do que de uma maneira de se comportar, uma lição de coisas e de costumes” (CAUQUELIN, p. 142). Nesse sentido, o trabalho do crítico consistia em “ver e fazer ver”, estabelecendo uma relação entre a atividade artística e o mundo corriqueiro, comum, ou seja, contribuindo para a formação do público da arte.



Fig. 5 - François-Joseph Heim. *Carlos X de França distribuindo condecorações no Salão de Paris de 1824*. 1825-27. Óleo sobre a tela.

Disponível em: <<http://movimentorevolucionariodaarte.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

A crescente demanda por acessibilidade e circulação de obras de arte está ligada a uma proposta estética e política própria do regime estético nascente. Trata-se de um esforço pela expansão da comunidade de apreciadores, da ampliação do círculo de pessoas que consomem certos produtos culturais, ideias e formas de pensamento e partilham de determinada experiência. É um projeto que prevê que a arte ultrapasse o círculo dos iniciados, dos letrados e conhecedores dos manuais de iconografia e outros tratados, como sugeria uma organização desse sistema que estava sendo superada.

A expansão do público da arte engendrada pela burguesia francesa chega a um ponto em que os salões ficam abarrotados, tal como demonstra diversas charges de Honoré Daumier (1808-1879). De fato, é preciso concordar com Benjamin: “os quadros nunca pretenderam ser contemplados por mais de um espectador ou, então, por pequeno número deles” (BENJAMIN *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 84). No entanto, existem algumas evidências que vão nos direcionar à demanda que a arte vinha

apresentando, nessa época, para a ampliação de seu público convencional. Sabe-se da confusão nas aberturas dos salões oficiais e das dificuldades enfrentadas pelos artistas e organizadores em relação à visibilidade das obras a um grande número de pessoas. Apesar do fato de os quadros lidarem com as massas contradizer a natureza da pintura até certo ponto, “a partir do século XIX, tiveram a permissão de serem mostrados a um público considerável”. Para Benjamin, isso:

corresponde a um primeiro sintoma dessa crise, não apenas desfechada pela invenção da fotografia, mas de modo relativamente independente de tal descoberta, pela intenção da obra de arte de se endereçar às massas (BENJAMIN *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 84)

Tal tendência vai delinear a fundação de um sistema de visibilidade específico da arte que reverbera desde então. São espaços destinados a concretizar a aproximação entre arte e público, arte e massas, de maneira inédita na História da arte. Como Benjamin pontua:

Nas Igrejas e claustros da Idade Média ou nas cortes dos príncipes, até por volta dos fins do século XVIII, a acolhida feita às pinturas não tinha nada de semelhante; elas só se transmitiam através de um grande número de intermediários hierarquizados. A mudança que interveio com relação a isso, traduz o conflito peculiar, dentro do qual a pintura se encontra engajada, devido às técnicas de reprodução aplicadas à imagem (BENJAMIN *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 84).

Ampliar o público da arte, no entanto, vai além de aumentar as possibilidades de venda de obras para uma burguesia, que investe em um mercado promissor. Requer pensar na abolição de uma distinção entre um público competente para apreciar uma obra e outro público incapaz de fazê-lo. Requer estruturar uma nova proposta estética e política que acompanhe uma série de transformações sociais, políticas e econômicas e que altere a própria noção de público da arte.

É possível elencar uma série de estratégias direcionadas para a amplificação do público da “Arte”. Além do advento dos salões e da crítica, é preciso destacar a reprodutibilidade técnica e, em especial, o papel exercido pela gravura e seus descendentes, ou seja, os frutos da chamada cultura do impresso, como mais um dispositivo de visibilidade utilizado. A gravura já vinha prestando seu serviço à imagem dentro da perspectiva de outros regimes, como será visto no capítulo 2. A partir do século XIX, todavia, em um novo contexto estético e político, ela contribui pontualmente para a penetração das imagens da “Arte” na sociedade, assim como para a autonomia do sujeito artista.

A reproduzibilidade técnica na partilha do comum

Se, a princípio, o problema da obra de arte era ultrapassar os círculos restritos dos palácios e dos claustros vinculados à Igreja e aos nobres, o advento dos salões parisienses indica uma das saídas para esse impasse. Junto a esse contexto de consolidação de um sistema de visibilidade da arte, pode-se dizer que as artes mecânicas também são um dos meios encontrados para difundir a presença da arte na sociedade. O uso da gravura nos salões, como é sabido, teve como objetivo reproduzir pinturas, porém em tamanho reduzido. Apesar das águas fortes e águas tintas⁵⁰ não reproduzirem todos os elementos da pintura, em especial, a cor, elas possibilitaram a distribuição das imagens dos artistas para um público maior, seja ele de colecionadores, críticos ou mesmo amadores. A atuação do artista na sociedade torna-se, dessa forma, mais dinâmica, na medida em que ele tem mais facilidade para mostrar o seu trabalho. Com um conjunto de imagens autorais à mão, em tamanho reduzido e em várias cópias, ele está dotado de uma espécie de portfólio para suas pinturas, composto de obras mais acessíveis, economicamente, a um público mais amplo.

Ao distanciar o objeto de arte da sua tradição de obra única, “original”, a edição de várias cópias⁵¹ possibilitada pelas técnicas de gravura faz com que a pintura torne-se, portanto, mais acessível, aproximando-se de um público maior. Por outro lado, anos depois, a partir do surgimento da fotografia e seus desdobramentos, a gravura passa a se firmar, ela mesma, como uma arte autônoma, quando a reprodução das pinturas, anteriormente feita através de gravuras, passa a ser realizada através de fotografias. É quando acontece uma grande revolução nos meios de produção das técnicas comerciais de reprodução da imagem. Se, anteriormente, a gravura era utilizada, além de produzir pinturas, para ilustrar textos em livros, revistas, jornais, e, comercialmente, para reproduzir rótulos de produtos, impressão de mapas, divulgação de espetáculos teatrais através de cartazes, entre outras coisas, depois do surgimento de técnicas de impressão comercial baseadas na fotografia, como a clichéria e o *off-set*, essa produção chega a níveis antes nunca imaginados. Dessa

⁵⁰ *Água forte* (do latim *aqua fortis*) faz referência ao ácido usado para a corrosão da placa de metal. O termo engloba as gravuras de linhas realizadas com uma ponta que “descobre o verniz protetor de uma chapa de metal para que essas partes sejam corroídas pelo mordente”, ou ácido (CATAFAL; OLIVA, 2003, p. 66). *Água tinta* (do italiano *aquatinta*) permite efeitos semelhantes aos das aguadas de nanquim ou extrato de noqueira. É uma técnica que também utiliza o ácido sobre uma espécie de retícula quase imperceptível de resina que fica agarrada à chapa. A resina funciona como o verniz, protegendo a chapa e fazendo com que os pequenos pontos descobertos se transformem em “uma rede de pequenas concavidades” por onde o ácido ataca (CATAFAL; OLIVA, 2003, p. 70).

⁵¹ Cada prova de uma edição de gravuras é considerada “original”. Todavia, é preciso reiterar que essa noção de “original” surge apenas quando a gravura ganha o *status* de técnica artística ou modalidade de expressão com um fim em si mesma, mais propriamente no fim do século XIX.

forma, a gravura se torna obsoleta para o uso comercial e, uma vez liberta da função de reproduzir pinturas, ela deixa de ser apenas uma técnica a serviço de outra.

Como pontua Veneroso:

Ao se libertar do uso comercial, quando mapas, cartazes, ilustrações, marcas, rótulos passam a ser impressos por outros meios, a gravura completa seu processo de desfuncionalização, ganhando autonomia. A autonomia da gravura vai assegurar a ela a possibilidade de dialogar com outras linguagens, se realizando plenamente como linguagem (VENEROSO, 2007, p. 392-396).

Nesse momento em que a gravura passa a pertencer principalmente ao domínio das artes plásticas, o artista gravador ganha uma mobilidade e um dinamismo maiores perante o pintor ou o escultor, no mercado de arte. Enquanto o pintor ganha considerável mobilidade quando as pinturas passam a ser feitas em telas (maleáveis e transportáveis, podendo ser enroladas e transportadas por uma só pessoa) em vez de afrescos (que eram feitos diretamente na estrutura arquitetônica), o gravador tem sempre várias impressões do seu trabalho e, geralmente, em uma escala menor que as pinturas, o que torna possível às gravuras serem alojadas em pastas ou malas, facilitando o seu transporte. A gravura democratiza a circulação da imagem artística, na sociedade, não só pela sua capacidade de se multiplicar e pela autonomia dada ao artista como promovedor e vendedor do próprio trabalho, mas também pelo próprio preço praticado, fazendo-se mais acessível que a pintura.

De fato, a gravura evidenciou, como considera Huchet, “a transparência da arte sobre a sua necessidade de circular e manifestar sua presença *urbi et orbi* na sociedade” (HUCHET, 2007, p. 8). Comparada à fotografia e ao cinema, sua contribuição pode até parecer diminuta, mas é preciso encará-la como fundadora de certas bases de uma política artística, de uma noção de presença e exibição da obra de arte, que teve consequências revolucionárias. As águas fortes e águas tintas dos salões parisienses ainda estavam muito longe de operar uma reprodução técnica ao nível de perfeição que a fotografia e o cinema o farão. Enquanto arte, em princípio, ela trará a incômoda e numerosa arte da multiplicação do original “não-original”, enfrentando dificuldades para ser aceita no campo das artes maiores. No entanto, é a partir dessa impureza que ela desloca os valores tradicionais da obra de arte, promovendo transformações qualitativas, a ponto de transformar sua própria natureza. Essa transformação é ainda mais visível após o advento da litografia, seguida da fotografia e, depois, do cinema, como pontua Benjamin. As chamadas artes mecânicas colocaram as noções da obra de arte em um novo patamar.

As relações que a reprodutibilidade técnica da imagem estabelece com o contexto contemporâneo da arte, por outro lado, devem ser trabalhadas por meio de uma abordagem profunda e complexa. Do advento da litografia ao cinema até os dias de hoje, é possível falar de uma série de incorporações de novas técnicas e recursos que passam pelo campo da indústria gráfica e da indústria da comunicação social e, por fim, pela dimensão do digital e do mundo virtual. Todas essas incorporações são responsáveis por engendrar um novo plano de relação com a imagem, tanto no âmbito comercial quanto no artístico. Todas elas partem do princípio da reprodutibilidade técnica e de certa lógica de pensar a imagem, que foi calcada pela gravura.

Para pensar a reprodutibilidade como dispositivo de visibilidade, é preciso, contudo, lembrar a introdução desta dissertação no que se refere às estratégias de visibilidade. Elas não são apenas modos de multiplicar para difundir ou espalhar uma imagem horizontalmente, mas também se firmam como modos de tornar visíveis elementos de um único trabalho, ou de criar estruturas de recepção e interação pontuais, configurando toda uma dinâmica conceitual e estética do trabalho artístico. Em outras palavras, a reprodutibilidade também se firma como uma técnica, um recurso no ato criativo, tornando certas questões visíveis, a serem reveladas na análise das coordenadas “internas” da obra. Nesse sentido, muito longe da mera multiplicação de uma composição a ser apreciada em diversos museus, ou comprada por diversas pessoas, a reprodutibilidade pode ser empregada na constituição mesma de uma única composição. É quando são tensionadas outras questões da visibilidade da arte, a partir do momento em que se pergunta sobre o que a multiplicação de uma imagem dá a ver, como será exemplificado a seguir.

Em 2008, apropriei-me de uma xilogravura do holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972), fazendo um recorte de um detalhe da composição: um pássaro (fig. 6). Transpus o pássaro para uma folha de acetato e vazei-o de forma a ter uma matriz de 15 x 20 cm. *Revoadas* é um projeto de intervenção urbana, baseado na confecção de impressões sobre um muro de tapumes de madeira e por meio da técnica do *stencil*, frequentemente usada por grafiteiros ou artistas de rua. A imagem do pássaro foi impressa diversas vezes sobre uma região do tapume, de maneira controlada, e os pássaros foram encaixados, às vezes, um no outro, de maneira que a contraforma dos mesmos gerasse um outro pássaro, conforme prevê a estampa de Escher. Nessa intervenção surgiram, portanto, dois fluxos de pássaros, um impresso, em branco, e outro, que surgia sempre que os encaixes aconteciam, da cor do tapume (contraforma), na contramão. Nesse trabalho, a reprodutibilidade foi incorporada como recurso no processo criativo da composição, que previa um movimento de concentração-expansão, metaforizando uma situação de movimento: do confinamento ao voo livre (revoada). A multiplicação, nesse caso, não foi feita para uma edição ou tiragem, mas conformou uma obra única. Ela foi necessária para criar um valor por meio do tema do

coletivo, do bando, do agrupamento, da comunidade e suas *performances*. Ao instalar a obra “Revoadas” na rua, pretendi colocá-la à vista de todos os transeuntes do local, que geralmente eram pessoas que saíam do Centro Histórico da cidade de Diamantina, MG, e iam para os bairros adjacentes. Tal gesto compreendia uma estratégia de visibilidade pautada na livre circulação da imagem que, apesar de mantida fixa, esteve disponível na rua para a apreciação de qualquer passante.



Fig. 6 - MC Escher (esq.), disponível em: <<http://www.mcescher.com/Gallery/gallery-symmetry.htm>>, acessado em: 12 ago. 2011. Tales Bedeschi, *Revoadas*, 2008 (dir.). *Stencil* sobre tapume de madeira. Disponível em: <<http://www.talesbedeschi.com.br>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

Em *Untitled (Death by gun)*, de 1990, Felix Gonzalez-Torres imprime, em *off-set* comercial, uma série de estampas que são colocadas uma sobre a outra, em uma pilha (fig. 7). O espectador que chega ao espaço pode sentir-se confuso. É preciso andar em volta da pilha para vê-la em diversos ângulos, como em uma escultura?⁵² Ou se trata de impressos que posso pegar e levar para a casa? Ao utilizar a estratégia de multiplicar infinitamente a estampa e dispor os impressos em uma pilha, Gonzalez-Torres discute, como salienta Veneroso, “questões como o múltiplo e a reprodutibilidade técnica levada ao infinito, já que a ideia das pilhas é de que fossem sempre realimentadas com novas provas” (VENEROSO, 2012, p. 14). As impressões consistem em uma lista de imagens e legendas em que se apresenta “os nomes de 460 pessoas mortas por arma de fogo durante a semana de maio 01-07-1989, citados por nome, idade, cidade e estado, com uma breve descrição das circunstâncias de suas mortes” (WYE in MOMA, 2004, *on line*). Apropriando-se de dados apresentados pela revista *Times*, esse trabalho toca diretamente na questão do controle de armas.

⁵² Pergunta baseada no fragmento do texto de Deborah Wye, disponível em: < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=61825>, do livro *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 245. Acessado em 13 abr. 2013.



Fig. 7 - Felix González-Torres, *Untitled (death by gun)*, 1990. Pilha de impressões de *off-set*.

Museum für Moderne Kunst Frankfurt. Fotos de Axel Schneider.

Disponível em: <http://www.contemporaryartdaily.com/2011/03/felix-gonzalez-torres-at-mmk/>. Acessado em: 13 abr. 2013.

Multiplicando as faces das pessoas mortas e suas referências de localidade ao infinito, Gonzalez-Torres replica uma dinâmica usada pela indústria cultural que diz respeito, conforme elucida Benjamin, a uma tendência da imagem numa era da reprodutibilidade técnica. Fala-se aqui da tentativa de aproximação da imagem e da arte perante as massas, em que a reprodutibilidade permitiria oferecer um objeto à visão “em quaisquer circunstâncias”, conferindo-lhe “atualidade permanente” (BENJAMIN, 1969, p. 64). É nesse sentido que o acolhimento das massas pela reprodução tende a “depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez”, evidenciando o desprezo por certa natureza da obra de arte tradicional, vista como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, p. 66-67). Numa era em que a realidade se alinha com o desejo das massas, a autoridade de uma imagem não estaria nessa aparição longínqua ligada à autenticidade de um testemunho histórico, mas a sua capacidade de estar no mundo, de se repetir infinitas vezes, em diversos espaços, momentos e meio de comunicação. Gonzalez-Torres opera com desenvoltura nesse terreno, aproximando seu trabalho de um outro tipo de lógica.

A natureza do material recortado e processado pelo artista – imagens da revista *Times* – diz respeito a uma imagem de “realidade fugidia e que se pode reproduzir infinitamente” (BENJAMIN, p. 66). Pode-se dizer que ele, de fato, a reproduz infinitamente, mas não sem antes processar e manipular a imagem, dando-lhe uma forma totalmente diferente daquela encontrada na revista. Para se ter

noção dessa “diferença”, é necessário um aprofundamento nas estratégias de visibilidade do trabalho.

A matéria prima, ou seja, a imagem colhida por Gonzalez-Torres pode ser parecida com a imagem final estampada nas provas em *off-set*. Todavia, elas são impressas em suportes bem diferentes e disponibilizadas em locais e regimes de visibilidade bem diferentes. A maneira como encaramos uma revista, nas bancas, é bastante diversa da maneira como nos dispomos frente a uma pilha de papéis em uma galeria. Todavia, somente o fato de estar na galeria, talvez não fosse suficiente para o visitante observar aquelas imagens com a disponibilidade e a atenção requeridas pelas imagens da arte, que, diga-se de passagem, pretendem-se bastante diversas dos elementos da cultura de massa. Materializando seu projeto em uma escultura formada de uma pilha com milhares dessas folhas e alimentando essa pilha continuamente a fim de que a escultura não se desfizesse, Gonzalez-Torres consegue forjar um recorte de espaço-tempo específico que aborda a já tão divulgada questão da posse de armas. Sua maneira de tratar esse tema é especial, extraordinária: não comunga com a disposição corporal da passagem rápida das páginas de uma revista, acessadas corriqueiramente em salas de espera de consultórios, em casa ou no trabalho. Comunga com a disposição corporal diante de uma escultura minimalista disposta em um espaço expositivo. E a disposição corporal requerida por esse tipo de escultura é justamente a percepção da presença, da relação obra/espaço, espaço/corpo do espectador, corpo/obra, em que o vazio entre eles é o campo de tensão entre a presença e sua percepção. O espectador entende e sente as impressões de Gonzalez-Torres, portanto, como impressões artísticas: parte de um objeto de arte, parte de uma escultura, elemento precioso de um museu, que se pode levar para casa. Nesse instante, pode-se compreender a criação de outra natureza para uma mesma imagem, depois de sua manipulação e apresentação em uma outra configuração, ligada agora à “unicidade empírica do artista e de sua atividade criadora” (BENJAMIN, p. 67).

Uma vez em posse do visitante do museu, a peça sugere um acondicionamento especial dada a sua dimensão, apresentando certa dificuldade de ser guardada em pastas ou envelopes. Ela se assemelha a um pôster, feito para ser colado na parede ou na porta do quarto, podendo, talvez, até ser emoldurado e colocado na sala de visitas. Voltando ao museu e às manobras do artista para interromper o fluxo das imagens corriqueiras do mundo, pode-se dizer que ele cria uma estrutura de apresentação/recepção da obra que suscita um outro tipo de disponibilidade do público, a partir de um modelo de atenção específico e de um recorte de espaço-tempo. Aqui a reproduzibilidade foi o elo entre a massificação e a generosidade da obra em sua disponibilidade para o público, que poderia levá-la para casa. Já o aspecto escultural, “minimalista”, funcionou como o elo entre a

sacralidade da obra de arte e um tema altamente banalizado pelos meios de comunicação de massa. São maneiras e estratégias de repartilhar o comum, colhendo um material já pronto e veiculado no nosso cotidiano em peças de leitura de informação rápida. Repartilha, trazendo-o para um outro regime de visibilidade: o da observação suspendida, da ostensividade da imagem, da disposição corporal silenciosa, da reflexão conceitual, próprias dos produtos da arte. Comparando a revista e a obra, pode-se dizer que o tema da imagem é o mesmo, mas não sua forma e, conseqüentemente, nem o seu conteúdo. É por meio dessa diferença de tratar a forma que o artista cria estratégias de visibilidade, concedendo uma nova natureza a uma imagem. Natureza essa, que visa menos informar que mostrar, menos atemorizar que pincelar um tema temeroso pelo gesto sutil da estética e pelo olhar livre de um espectador de museu.

CAPÍTULO 2 - A gravura como dispositivo de visibilidade

A gravura, apesar de ser considerada procedimento secular e antiquado, permanece ainda na esteira produtiva de artistas contemporâneos, ao contrário do que se pode acreditar ao se ler os arautos da revolução tecnológica e digital. Conhecida como técnica da série e da reprodução, ela alimentou a necessidade da arte de circular e de se fazer visível na sociedade, acompanhando a ampliação do sistema de visibilidade da arte, marcando presença nos primeiros salões parisienses, durante a proliferação dos museus, e chegando até a fragmentação desse circuito, que se desmembra, hoje, em diversas interfaces, como a intervenção urbana e a internet. Frente à multiplicidade de possibilidades de ação, aos diversos recursos tecnológicos e ao atual estágio da proliferação digital, torna-se cabível a pergunta: é possível pensar que a técnica da gravura ainda tem potência para contribuir com a visibilidade da arte na sociedade? A partir desse ponto, delinea-se uma escolha teórica que vê sentido em encarar a gravura não como técnica, mas como “campo do fazer e do pensar”, uma “categoria de análise” (nas palavras de Artur Freitas), um “dispositivo de exposição”, ou uma “forma de visibilidade da arte” (em sintonia com o quadro teórico de Rancière). Ela se propõe como campo amplo e diverso dotado de racionalidades particulares, baseadas nos desdobramentos de uma prática calcada na confecção de uma imagem por meio de uma matriz e sua reprodução. Nesse sentido, é possível pensar que a lógica da gravura está diluída na engenharia da imprensa e em todos os elementos da cultura do impresso, como o jornal, o livro, o cartaz, o folheto, o *outdoor*, que se firmam como herdeiros diretos da chamada gravura tradicional.

Este capítulo procura demarcar os diversos empregos que teve a gravura frente aos regimes de visibilidade cunhados por Rancière, chegando à noção do campo ampliado da gravura e da arte, quando se procura analisar o impacto do fenômeno da reprodutibilidade técnica no contexto produtivo contemporâneo. Em um contexto marcado por associações entre processos manuais, mecânicos e digitais, de produção da imagem, o artista explora diversas facetas e tipos de imagem, em nome de questões conceituais alinhadas ao seu tempo. Interessa entender como a gravura se posicionou frente a contextos históricos diferentes, em acordo com paradigmas institucionais diversos, indo ao encontro de uma questão política e estética já deflagrada no século XIX, ligada à necessidade de aproximação entre a arte e as massas.

A reprodutibilidade técnica prestou um papel importantíssimo para o mundo ocidental, propiciando a difusão de textos e imagens. Nos séculos XV e XVI, não só a produção de documentos, mas livros da importância da Bíblia, relatos de viagem, tratados científicos, como o do astrológico de Copérnico, de 1510, que propunha uma ideia revolucionária de organização dos astros do hoje chamado Sistema Solar, puderam ser impressos por meio da imprensa, inventada por Johannes Gutenberg, e que logo se disseminou pela Europa. Na mesma época, a xilogravura foi amplamente usada para a difusão de imagens de santos, orações, sermões, assim como para a produção de cartas de baralho e ilustração

de livros. No campo da arte, ela foi amplamente usada pelos grandes mestres, como também a gravura em metal, que se firmou como uma das maiores divulgadoras da renascença italiana, responsável por gerar grande impacto, nos países nórdicos, seguido por uma revolução estética que tomou dimensões continentais. Em poucos anos, a matriz de madeira, em alguns casos, foi substituída pelo cobre e, depois, pela pedra litográfica (cujo processo foi inventado em 1792), fazendo com que essa técnica superasse as demais em questão de qualidade de detalhes, eficiência, velocidade e abrangência de seus níveis de produção. Portanto, desde o séc. XV, a gravura cumpre uma demanda pontual na circulação de imagens, tanto da arte como de todo tipo de imagens, conforme mostra o texto de abertura da exposição *Papéis Estrangeiros*, ocorrida no MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 2013:

Reproduzir uma imagem numa placa de barro, madeira ou metal e depois dela tirar uma cópia em papel ou pano foi um dos primeiros recursos de expressão artística e informação. Um meio de massa, para mais pessoas do que aquelas alcançadas pelo desenho, pelo mural. Foi sobretudo pela gravura que, antes da fotografia, se conhecia alguma notável obra de pintura e arquitetura, alguma paisagem bela ou insólita. E, depois do desenho, foi pela gravura que os artistas puderam expressar-se sem as restrições dos meios caros como a pintura. A pintura revelou-se espetacular; mas, a gravura manteve seu prestígio pela simplicidade e liberdade que permitia e por sua reprodutibilidade a preço acessível⁵³.

É no século XIX, contudo, que a gravura invade, de fato, o cotidiano das grandes cidades da Europa, por meio da impressão litográfica, ilustrando livros, jornais e revistas, assim como na impressão de cartazes, embalagens e rótulos, empenhados em difundir produtos comerciais e suscitando o desejo de consumo. Somado a esse novo contingente imagético, multiplicam-se os álbuns litográficos com imagens dos artistas viajantes, as gravuras de tradução dos salões de arte e surge o “Livre de peintre”, no qual poetas e artistas plásticos colaboram na criação de obras que associam o texto e a imagem, impressos em processos de gravura e tipografia. Com a litografia, as imagens atingem um contingente de pessoas ainda não imaginado: “as artes gráficas adquiriram os meios para ilustrar a vida cotidiana” (BENJAMIN, 1985, p. 167). No entanto, Benjamin recorda que essa técnica “ainda estava em seus primórdios quando foi ultrapassada pela fotografia”. A mão é liberada das “atividades artísticas mais importantes”, que cabem agora exclusivamente ao olho. “Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens

⁵³ Texto de abertura da segunda edição da exposição “Papéis Estrangeiros”, realizada em 2013, no MASP (Museu de Arte de São Paulo), sob a curadoria de Teixeira Coelho. Este texto é o resultado de uma releitura feita pelo comissário da atual exposição sobre o texto do curador, com pequenas modificações do texto original, disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=117&periodo_menu>. Acessado em: 12 abr. 2013.

experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 1985, p. 167). A presença dessas novas imagens reproduzidas tecnicamente provoca mudanças na percepção, na cultura e na arte de então. Essa reprodutibilidade acelerada causa mudanças profundas no próprio estatuto das imagens artísticas: “o deslocamento quantitativo entre as duas formas de valor⁵⁴, típicas da obra de arte, transformou-se numa modificação qualitativa, que afeta sua própria natureza” (BENJAMIN in GRÜNEWALD, 1969, p. 70).

No século XX, as técnicas de reprodução se afirmam também como modalidades artísticas e não só como técnicas a serviço da pintura, da indústria ou dos meios de comunicação de massa. Salienta Benjamin:

As técnicas de reprodução (...) ficaram em condições, não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte (BENJAMIN, 1969, p. 61-62)

Podem-se mencionar aqui artistas como Man Ray, que desenvolve uma emblemática pesquisa estética com a fotografia (década de 1920), ou a *Société des Aquafortistes* (fundada em 1862), empenhada em produzir gravuras originais e não, meramente, reproduzir originais alheios. Por outro lado, os produtos impressos comercialmente, como o jornal, os rótulos e marcas de embalagens de produtos, assim como bilhetes de trem passam a ser incorporados pela arte. Nessa linha da interlocução da arte com outras modalidades técnicas e a produção gráfica comercial, podem-se citar alguns trabalhos: Pablo Picasso usa recortes de jornal em suas colagens cubistas (década de 1910); Robert Rauschenberg coleta imagens de revistas, jornais e fotografias e as associa à impressão litográfica e serigráfica e à pintura, conformando colagens e assemblagens (década de 1960); Andy Warhol reproduz as embalagens de produtos comerciais, como sabão em pó ou sopa enlatada (década de 1960); também Lotus Lobo, mais tarde, apropria-se da estamperia litográfica mineira e suas marcas para produzir suas gravuras (década de 1970). Trata-se de um século em que se manifestam diferentes posições sobre a gravura, que podem sempre ser ilustradas pela comparação entre dois polos: de um lado os artistas que prezam pela pureza técnica e, de outro, os que se interessam pela sua combinação com imagens e procedimentos comerciais, além de explorarem o diálogo entre a gravura e outras linguagens artísticas. Daí, têm-se, em uma mão, os que se voltam para a gravura em busca da reprodutibilidade técnica e difundem seu trabalho em larga escala e, na

⁵⁴ Sobre essas duas formas de valor, escreve Benjamin: “Esses valores são exatamente o valor da obra como objeto de culto e o seu valor como realidade exibível” (BENJAMIN in GRÜNEWALD, 1969, p. 69)

outra, aqueles interessados principalmente nos seus recursos plásticos e conceituais, voltados para a cópia única. Mediante esse impasse, o campo da gravura se enriquece, angariando conceitos de outras modalidades, e estas, por sua vez, passam a gozar das possibilidades técnicas e reprodutivas da gravura.

Ainda no fim desse século, associando os recursos da tecnologia aos mais arcaicos e seculares meios de impressão, uma série de artistas lançam-se para fora dos museus e galerias, a fim de colocarem as questões da arte em meio às atividades cotidianas das pessoas. Trata-se de uma postura que se enlaça com a tradição do dispositivo crítico, a ser tratada posteriormente, sugerindo algumas remodelagens para a noção da gravura artística. Intervenções em muros, jornais diários, casas abandonadas, *outdoors* ou afixação de faixas e adesivos, distribuição de panfletos são algumas das ações detectadas nessa linha. Mais recentemente, processos digitais são incorporados aos processos artísticos, favorecendo um pensamento mais elástico sobre noções como matriz, impressão e reprodução. Se, a partir do Renascimento, as gravuras dão mais dinâmica para o artista, por serem muito mais fáceis de transportar e vender do que a pintura, o artista que usa processos digitais goza de uma autonomia nunca vista antes. Utiliza-se do serviço de gráficas comerciais que dispensam-no da manualidade da impressão e sua reprodução, assim como veicula suas “gravuras” pela internet em *sites* pessoais, por exemplo, gerando novos modos de tornar as questões da arte visíveis. Partindo desse ponto, pode-se dizer que a arte nunca se aproximou tão facilmente das massas. Da poltrona de sua própria casa, o espectador pode visitar uma série de sítios, de artistas de diferentes partes do globo e acessar suas questões. Trata-se, portanto, de um panorama altamente diversificado, em que os artistas ultrapassam limites antes colocados por instituições, gostos dominantes, sistemas de poder, flertando com questões políticas.

Certamente, o contexto produtivo, teórico e institucional da gravura se transformou drasticamente ao longo dos anos. Se, no início do século XX, qualquer museu deveria ter um setor de “gravuras”, acondicionadas em pastas, como de praxe, hoje esse setor pode não existir mais. As pastas não foram trocadas por molduras, mas a gravura, além de ter se tornado uma modalidade artística, hoje tem se comportado de maneira bastante versátil, incorporando novos processos e lógicas de produção e reflexão em projetos híbridos, jogando por terra qualquer tentativa de isolamento ou enquadramento por meio de uma definição técnica.

Antes de prosseguir, é necessário reafirmar que a gravura, enquanto técnica, nada afirma como uma prática política ou comunitária (senão apenas como potência). Estas questões são definidas, como se verá à frente, de acordo com as maneiras de pensar, fazer, mostrar a gravura, ou melhor, como ela opera “um novo recorte do espaço material e simbólico” (RANCIÈRE, 2010, p. 8). Por outro lado, o

que seria uma simples técnica, será vista, em sintonia com o quadro teórico de Rancière, como um “dispositivo de exposição”, “uma forma de visibilidade da arte”, uma maneira de tornar visíveis certos procedimentos técnicos, que engendram imagens, ou melhor, certa pensabilidade da feitura da imagem (RANCIÈRE, 2010).

Os discursos da gravura: entre o tradicional e o ampliado

As técnicas de gravura possuem uma história específica, cujas origens, no Ocidente, remetem ao ofício da reprodução da imagem em oficinas de artesãos, no século XV. Trata-se das primeiras matrizes em madeira, pelas quais, afirma Benjamin, “conseguiu-se, pela primeira vez, a reprodução do desenho, muito tempo antes de a imprensa permitir a multiplicação da escrita” (BENJAMIN *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 60). O que se sucede, no âmbito da técnica, é uma série de incorporações de materiais, recursos e modos de fazer que, séculos depois, conformariam as técnicas da chamada gravura tradicional: uma técnica artística autônoma.

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2012), todavia, coloca a gravura como parte de um repertório de técnicas e modos operativos mais amplo, o da impressão. Segundo ela, é possível pensar em um panorama desse procedimento em que se articule gestos “involuntários ou intencionais, de épocas tão distantes quanto a pré-história e o século XXI” (VENEROSO, 2012, p. 6). Nesse sentido, Veneroso vê a impressão como uma técnica anacrônica, a exemplo de Didi-Huberman:

As impressões produzidas pelos artistas contemporâneos não são nem particularmente arquetípicas, nem particularmente pós-modernas. É preciso que compreendamos de que maneira, deslocando a noção usual de estilo, deslocando os recortes cronológicos espontâneos, elas formam um anacronismo fundamental, que impõe o reconhecimento dos limites históricos geralmente em uso para falar das coisas ou sobre as coisas artísticas (DIDI-HUBERMAN *apud* VENEROSO, p. 6-7).

Partido dessa perspectiva teórica, faz sentido procurar compreender os desdobramentos da gravura ao longo dos séculos como uma vertente que pertence a um universo mais amplo. Neste, o artista depara-se com uma racionalidade operativa que pode ultrapassar os limites de uma prática, que surgiu e se consolidou apenas no século XV. Ainda é possível esclarecer melhor esse ponto. Para tanto, é preciso pensar que, no início do século XX, o que se firma como gravura tradicional são desdobramentos de uma prática que vinha se aperfeiçoando desde o século XV, a qual, por sua vez, é o resultado de aperfeiçoamentos e invenções acumulados ao longo de séculos e milênios. Nesse

sentido, pode-se pensar que a invenção da imprensa resulta da reunião de adventos tecnológicos disponíveis, como afirma Mário Camargo, “o domínio da tecnologia dos metais, [...] o fabrico do papel” já “amplamente difundido na Europa, [...] a escrita, partindo da associação silábica dos sumérios e passando pelos fenícios” e, por fim, a disponibilidade de tintas de impressão se associaram ao princípio da prensa, que “era utilizado para espremer uvas e fazer vinho”, conformando o advento da imprensa, em Mainz, na Alemanha.

Por este prisma, também, pode-se dar sentido aos procedimentos mais recentes da gravura no campo ampliado não como uma ruptura ou um desligamento da origem, segundo a opinião de muitos, mas como a continuidade de um processo de experimentação e apropriação de recursos tecnológicos disponíveis, que se valem das descobertas e conquistas das civilizações.

Escavar o solo da história da gravura induz-se a reconhecer que ela, na verdade, nunca foi uma prática isolada ou pura, como se define a gravura tradicional. Essa foi uma pretensão que ocorreu apenas abstratamente, assim que se definiu, no modernismo, um conceito especificista, o qual pretendia uma separação entre a gravura, a serviço da reprodução de um original, e a gravura artística, ou original em si mesma. O recente diálogo entre gravura tradicional e gravura expandida ou ampliada é, na verdade, um diálogo entre conceitos, articulados por dois diferentes discursos sobre a gravura. Trata-se de conceitos cunhados, cada um à sua maneira, por artistas, críticos ou curadores, em uma época definida, em função de um contexto artístico-cultural específico. Enquanto os aguerridos defensores da gravura tradicional defendem as especificidades da técnica e as restrições que diferenciariam a gravura artística e original da comercial, os fomentadores da gravura expandida celebram a versatilidade da técnica, considerando-a uma modalidade da arte em inter-relação constante com as outras e com práticas não artísticas.

A gravura tradicional envolve processos pontuais como a criação da imagem em uma matriz, sua gravação, a impressão e sua reprodução. Restringe-se a quatro técnicas, a saber: a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a mais recentemente aceita nesse grupo seletivo, a serigrafia. Os modos corretos ou consagrados de se fazer gravura estão ligados a um conjunto de procedimentos de eficácia comprovada. São maneiras pelas quais o artista pode configurar uma gravura artística, uma vez respeitados os limites que separam o fazer artístico do fazer comercial. Para ser considerada artística, a gravura precisa ser original, e, portanto, todas as suas etapas devem ser feitas pelas mãos do artista, assim como ela deve ter uma tiragem limitada, tal como preconizou a já mencionada *Société des Aquafortistes* francesa (fundada em 1862), assim como os brasileiros Edith Bering, Orlando da Silva, Oswaldo Goeldi, Carlos Oswald, por exemplo, a partir da década de 1910.

Essas condições exclusivistas da gravura, contudo, passam a ser questionadas por alguns artistas. Se por um lado, fotógrafos, pintores, escultores lançam mão das técnicas da gravura sem compromisso com as regras do seu *métier* – como é o caso de Robert Rauschenberg e Andy Warhol nos EUA, a partir dos anos 1950 –, por outro, os gravadores reclamam da constituição de um “gueto” técnico e da falta de diálogo com as questões colocadas pela arte contemporânea - como é visível na trajetória de Marco Buti, Cláudio Mubarac e Laurita Salles, nos anos 1990, no Brasil (CHIARELLI, 2000, p. 97). Assim, na segunda metade do século XX, é possível reconhecer, em todo o mundo, uma simpatia pela flexibilização das regras da gravura tradicional, sinalizada por diversos artistas que caminham em direção à conformação de um novo paradigma. Trata-se, mais uma vez, assim como no fim do século XIX, de uma tentativa de inserir e posicionar a gravura no contexto artístico que lhe é contemporâneo.

Para dar mais sentido a essa formulação de discursos que visa justificar a instituição de uma nova praxe na gravura, convém se fazer um retorno no tempo. Trata-se de avaliar, com mais riqueza de detalhes, o emprego que a gravura tem ao longo dos séculos, de acordo com o sistema da arte vigente, com condições econômicas, culturais, políticas e tecnológicas de diferentes contextos históricos. A reprodutibilidade da imagem ou do texto remonta à pré-história da humanidade, há quase 6000 anos atrás, quando os sumérios imprimiam imagens acompanhadas de textos, usando sinetes sobre argila fresca (VENEROSO, 2012). Desde essa época, a reprodução da imagem serviu a muitos povos, por meio de diversos procedimentos e finalidades. Em cada civilização, reconhecem-se diferentes agregados técnicos que cumpriam a função da reprodução da imagem, utilizando espécies de carimbos feitos a partir de caules vegetais, ou máscaras que funcionavam como *stencil*, por exemplo. No século XV, a associação de descobertas pontuais deram, de fato, um outro ritmo para a reprodutibilidade, fazendo com que a imagem (assim como o texto) alcançasse um público cada vez maior.

A invenção de Gutenberg (...) representou mais do que um passo adiante no processo de acumulação tecnológica através das eras. Numa Europa alheia de novidades – onde a urbanização se acentuava, o sistema produtivo renunciava a transformação das corporações em unidades pré-industriais (das obras únicas à produção em série) e ocorria uma enorme expansão cultural –, a prensa de tipos móveis representou uma revolução (CAMARGO, 2003, p. 12).

Produzindo imagens e textos em grande escala, a imprensa, associada à gravura, favorece uma expansão de informação para vários setores da sociedade: “o atendimento de uma demanda já notada nas primeiras universidades e a criação de mais demanda” (CAMARGO, p. 12). Em pouco

tempo, as prensas passam a habitar diversas oficinas não só em Mainz, como em várias cidades da Alemanha e da Europa. A partir de então, essa produção ganha uma dinâmica especial, dando início ao que Laddaga chama de “redes de inovação tecnológica”, que amadureceriam no século XVIII, por meio da “organização de uma vasta circulação de textos impressos”⁵⁵, gerando grandes transformações nos modos de produzir conhecimento, nos hábitos e na cultura europeias (LADDAGA, 2010, p. 24, tradução nossa).

Durante todo o século XV, a xilogravura foi hegemônica como técnica de reprodução. A “primeira estampa impressa exatamente repetitiva”, cujas “primeiras impressões foram realizadas por meio de frotagem sobre o bloco de madeira”, serviu, mesmo com a invenção da imprensa, para imprimir “imagens em livros, folhetos, cartas de baralhos, possibilitando uma grande disseminação da informação e do conhecimento” (PAGATINI, 2012, p. 124). Se a gravura a buril fica restrita a certo segmento da sociedade, dado o seu alto custo e a tiragem limitada, com o advento da água forte e da utilização de vernizes, a gravura em metal torna-se mais acessível. Todavia, o acesso a essa técnica ainda era restrita, como sugere Rafael Pagatini, uma vez que a gravura em madeira é a “utilizada para produzir imagens baratas, destinadas às classes menos privilegiadas” (PAGATINI, p. 125).

De acordo com o que se apresenta, a gravura se firma, nesse momento de difusão da imprensa, como uma técnica de reprodução, um ofício a serviço da ilustração de textos, da divulgação de documentos e informações e da estamperia pré-industrial, ou seja, não trata de desígnios artísticos. Esta é a base do enquadramento da gravura como uma arte menor, que durará por longos anos. Nessa época, o processo de confecção da gravura era subdividido: o artista “desenhava sobre o bloco de madeira, após, habilidosos artesões abriam sulcos na superfície” (PAGATINI, p. 125). Com a utilização da gravura em metal e a necessidade de manejo de todo um repertório técnico que envolvia o domínio de soluções químicas e sua aplicação, a divisão do trabalho passa a ficar um pouco mais complexa. Na reprodução de uma obra de arte, como de uma pintura, por exemplo, havia o desenhista que copiava a composição, traduzindo-a para preto e branco e tons de cinza; havia o gravador que executava o desenho sobre a chapa metálica e também o impressor, especializado na multiplicação das estampas.

⁵⁵ “redes, por exemplo, de innovación tecnológica (...) tenderían a convertirse en dominantes a partir de la segunda mitad del siglo XIX, era la organización de una vasta circulación de textos impresos” (LADDAGA, 2010, p. 24)

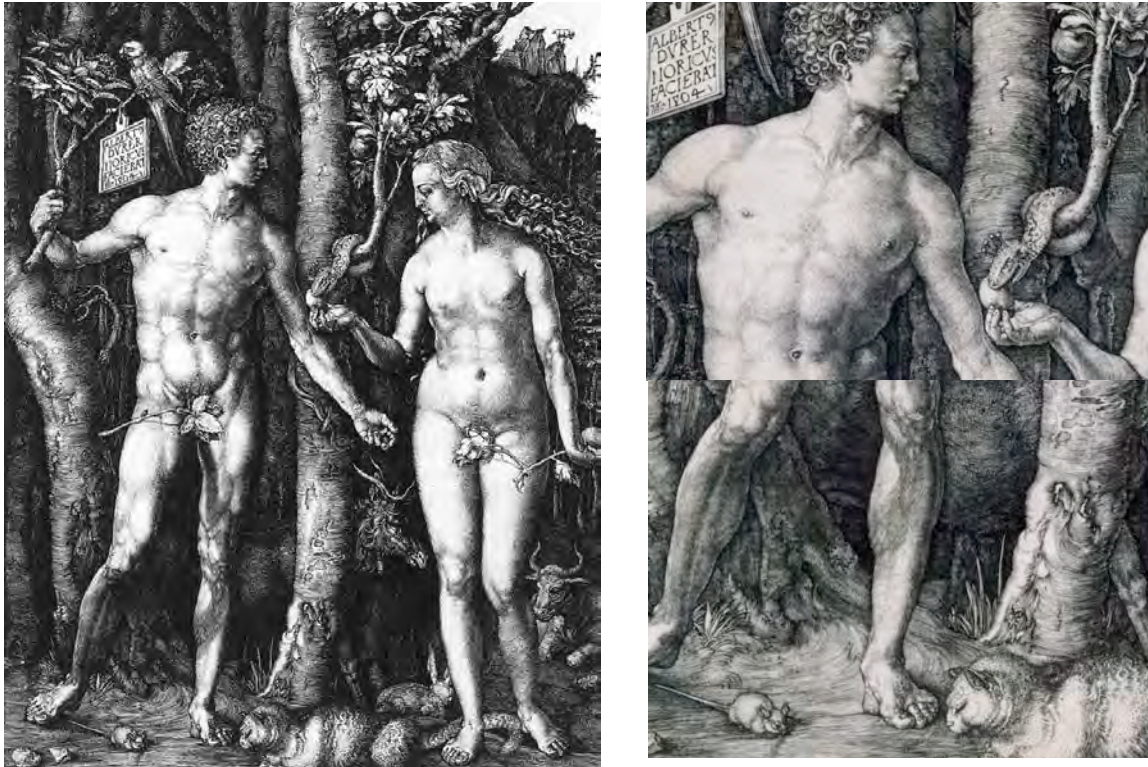


Fig. 8 - Albrecht Dürer, *Adão e Eva*. 1504. Buril. Composição inteira e detalhes.
Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Adam_Eva,_Durer,_1504.jpg>. Acessado em: 20 jul. 2012.

Esse também é o caso de algumas das gravuras da autoria de Albrecht Dürer (1471-1528) ou Rembrandt van Rijn (1606-1669), muito admiradas até hoje. Esse fato normalmente transforma-se em um problema quando se associam aos mais emblemáticos artistas da gravura renascentista a ideia da corrupção do que é uma gravura “original”. Nesse momento é preciso ter cautela, para não fazer uma confusão típica de uma transposição entre dois regimes ou culturas da arte distintos. É preciso atentar para o fato de que o conceito de gravura original, que se costuma trabalhar, é cunhado só no período moderno, ou no período estético, a partir do fim do século XIX. Ele prevê que a estampa deve ser o resultado de processos realizados exclusivamente pelas mãos do artista, assim como prevê a limitação de sua tiragem, já que o original ainda pretende carregar certa aura, certo valor de culto. As gravuras da renascença estão muito longe de se enquadrarem nas condições modernas de original. Isso não significa que Dürer ou Rembrandt não gravavam suas chapas ou as imprimiam, mas significa que o fato de delegar esse serviço a terceiros era algo absolutamente normal para a época e não macularia a grandeza desses artistas. Nessa época, as gravuras também eram assinadas pelo artista, no entanto, isso era feito na própria chapa de madeira ou metal, assim como o gravador e o impressor poderia colocar suas insígnias, garantindo legitimidade e valor à obra. A própria ideia de falsificação não existia como se concebe hoje. Como afirma Gombrich (1999), os artistas eram exaustivamente copiados e reinterpretados pelos artífices. Na verdade, Dürer é quem

destaca o debate sobre a questão da falsificação, uma vez que ele passa a ser muito copiado e suas insígnias falsificadas, atrapalhando seus rendimentos.

Albrecht Dürer, o maior nome da gravura até a chegada de Rembrandt, fez diversas viagens pela Europa, levando gravuras em malas e pastas, sendo responsável por influenciar diferentes regiões com suas gravuras. Foi ele quem

levou a renascença italiana para o norte da Europa, não apenas com os temas que introduziu na arte de sua região como ainda, e de não menor importância, pelos conceitos novos que aportou sobre a arte e o novo papel do artista a caminho da liberação total conseguida pelos modernos do século XIX (COELHO; GUARDIOLA, 2012, p. 10).

Como salienta Teixeira Coelho, foi na Itália que Dürer aprendeu a se portar como um artista, deixando para trás os traços do artesão: atuar como “quem imagina, como quem cria seus próprios *fantasmas*. Como artista não daria corpo aos fantasmas dos outros, em particular do grande cliente do momento, a Igreja” (COELHO; GUARDIOLA, p. 10). A gravura, nessa época, ainda cumpria um importante papel na instrução e elevação espiritual das massas, e, nesse sentido, seguia regras de representação bem determinadas. Dürer, contudo, além de um excelente técnico, foi grande e inovador nas soluções que deu às suas composições, tornando-se célebre mais pelas suas gravuras que por qualquer outra técnica, e tirando delas seu ganha-pão. No fim da vida, o artista se dedicou a pesquisas teóricas, ficando famosos alguns de seus tratados (COELHO; GUARDIOLA, 2012, p. 77). São essas relações do artista criador, intelectual e cavalheiro que se consolidam na renascença – sendo que Dürer contribuiu para isso –, diferenciando o artista da maioria dos outros artífices e gravadores da época. Essa é uma posição que, de certa forma, perdurará até os dias de hoje, no chamado período estético⁵⁶.

Mestre E. S. (em atividade por volta de 1446-1467) é um dos maiores gravadores antes de Dürer, representando o primeiro aceno à arte da gravura na região que hoje é a Alemanha. Junto com Martin Schongauer (em atividade por volta de 1450-1491), ele fez “do procedimento da multiplicação das imagens um meio de expressão artística completo” (COELHO; GUARDIOLA, 2012, p. 43). Os trabalhos desses artistas revelam modos de produção da imagem próprios do regime representativo da arte e das sociedades tradicionais. Em “O banquete amoroso” (fig. 8), de Mestre E.

⁵⁶ É preciso deixar claro que, a partir do romantismo, essa posição do artista cavalheiro, intelectual é abalada. No modernismo, o artista se coloca à margem do poder, criticando e entrando em desacordo com o ideal burguês em muitos momentos. Todavia, a posição do artista contemporâneo não é uma, mas bem relativizada, variando entre o intelectualismo e o marginalismo.

S., “a gravura se apresenta como uma paródia moralizante do amor cortês e da tradição cavaleiresca. Os prazeres da caça e dos torneios”, elementos típicos da vida na corte, “são evocados no segundo plano da composição, enquanto que os prazeres da mesa e do amor são apresentados de modo bem trivial no primeiro plano” (COELHO; GUARDIOLA, p. 43). As tiragens desses artistas eram elevadas, “vinte e cinco a sessenta (...) para os temas religiosos, uma dezena para as cenas de gênero e os ornamentos menos apreciados pelo público” (COELHO; GUARDIOLA, p. 43).



Fig. 8 – Mestre E.S. *O banquete amoroso*. 1450-67. Butil. 23,2cm x 15cm.
Disponível em: COELHO; GUARDIOLA, 2012.

Apesar do claro vínculo com o paradigma da arte representativa, os trabalhos desses mestres, mais principalmente os de Dürer, se aproximam do paradigma estético, na medida em que estão empenhados em fazer da gravura “um meio de expressão artística completo”. Essa é a mesma pretensão da *Société des Aquafortistes*, já citada, que se empenha na recuperação do prestígio da água forte, a fim de elevar a gravura à condição de técnica artística. Para tanto, como elucida José Teixeira Leite, era preciso se libertar do utilitarismo e do ofício meramente reprodutivo, ou seja, “publicar estampas originais, isto é, que não reproduzissem apenas as obras primas do passado” para serem vendidas em álbuns (LEITE, 1966, p. 5).

No começo do século XX, a gravura já era considerada uma técnica emancipada da função de instrumento da pintura, firmando-se como modalidade de expressão (KOSSOVITCH; LAUDANNA, 2000, p. 6). Todavia, ela pagava um alto preço, ao se isolar em uma especificidade restrita. Passou a ser enquadrada dentro dos limites definidos para a técnica artística e autoral, ou seja, produzida inteiramente pelas mãos do artista e com tiragem limitada. Forja-se, nesse momento, o arcabouço técnico, o modo de fazer e pensar a imagem que denominamos “gravura tradicional”. Ele ganha sentido a partir de uma definição modernista que, por sua vez, é tributária de uma especialização e separação dos campos do saber e das disciplinas propostas no Iluminismo. Trata-se de um esforço em definir a especificidade das técnicas da gravura enquanto disciplina artística, a exemplo do que propôs Clement Greenberg (1909-1994) para a pintura, na década de 1950, firmando-se como o mais vultuoso exemplo nesse sentido. Para Rancière, chega-se, aqui, em uma das duas variantes do discurso da modernidade. Trata-se daquela que identifica a autonomia da arte como “uma revolução ‘antimimética’” da arte idêntica à conquista da forma pura, enfim nua da arte”. Nesse sentido, “cada arte afirmaria sua pura potência de arte explorando os poderes próprios de seu médium específico”:

A modernidade poética ou literária seria a exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional. A modernidade pictural seria o retorno da pintura ao que lhe é próprio: o pigmento colorido e a superfície bidimensional. A modernidade musical se identificaria à linguagem de doze sons, livre de toda analogia com a linguagem expressiva (RANCIÈRE, 2005, p. 38).

Nessa perspectiva, a gravura teria seus canais próprios, “enquanto reunião de técnicas de gravar imagens sobre superfícies planas” (CHIARELLI *apud* KOSSOVITCH; LAUDANNA; RESENDE, 2000, p. 231). Essa reunião de técnicas ainda seria diversificada de acordo com as quatro modalidades da gravura, a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia, como foi falado, cujo processo de confecção se basearia em etapas bem demarcadas e interdependentes como desenho, gravação, impressão e reprodução.

Pensar na gravura tradicional como um conjunto de técnicas bem definidas, e maneiras “corretas” de se fazer uma imagem, significa analisar uma organização da técnica orientada por um discurso que procura posicionar a gravura dentro do universo da arte. Discurso esse que pretende afastar a gravura do ofício meramente reprodutivo, como sugere Teixeira Leite, distanciando-a de suas “implicações puramente utilitárias, mero processo multiplicador de originais alheios” (LEITE, 1966, p. 5), sejam estas peças gráficas ou pinturas. Dessa forma, “gravura artística” ou “original” são termos recorrentes no discurso dos gravadores empenhados em elevar a gravura ao nível de uma técnica

artística, uma técnica com um fim em si mesma, um meio de expressão.

A elevação da gravura à condição de uma técnica pura, destinada ao ofício quase sagrado do artista, rendeu-lhe uma separação tanto perante a sua função comercial, de ofício, quanto a outras modalidades artísticas. No Brasil, tal segregação revelou-se um incômodo, na década de 1990, para artistas paulistas ligados ao Clube de Colecionadores de Gravura do MAM-SP. Com o incentivo da curadoria do Museu, eles se lançaram a pesquisas mais diversificadas e flexíveis, associando a gravura a outros procedimentos artísticos e não artísticos, dando uma nova cara para o Clube, que até então era formado por colecionadores mais conservadores. Uma outra referência sobre essa mudança de paradigma, é a Mostra da Gravura da cidade de Curitiba, PR, que, por 20 anos, congregou importantes obras da gravura nacional e internacional e teve um papel relevante nos debates sobre a gravura contemporânea. As Mostras foram eventos acompanhados de seminários e discussões, que contou com a reflexão de curadores, como: Uiara Bartira, Paulo Herkenhof, Ivo Mesquita e Adriano Pedrosa. No fim dos anos 1970, elas deram voz aos gravadores empenhados em defender as especificidades preciosas da gravura artística e original e em combater combinações e o uso de processos fotomecânicos. Já em 1990, as Mostras passaram a incorporar trabalhos envolvendo processos usados comercial e industrialmente, propondo pensar a gravura de “modo amplo”, como também colocá-la no centro das discussões da arte contemporânea (FREITAS, 2010, p. 120).

Em seu princípio, as Mostras da Gravura de Curitiba foram influenciadas pela produção dos artistas vinculados ao Ateliê de Gravura do MAM-RJ, inaugurado em maio de 1959. O Ateliê do MAM-RJ, projetado pela engenheira Carmen Coutinho, com as indicações do gravador franco-alemão Johnny Friedlaender, tinha uma estrutura bastante completa, com equipamentos e materiais de altíssimo nível. O Governo não havia poupado gastos para tal, pois o Ateliê, assim como todo o Museu, fazia parte de um projeto de divulgação da “produção moderna brasileira (...) reaproximando assim o artista do público e incluindo nesse processo o intercâmbio com a arte internacional” (TAVORA, 2007, p. 59). De fato, a produção no Ateliê foi intensa contando com aulas e orientações do próprio Friedlaender, Edith Bering e seus assistentes, dentre eles artistas da importância de Anna Letycia Quadros, Rossini Perez e Roberto Delamônica. O ensino baseado no binômio, rigor técnico e liberdade de criação individual, foi de grande valia para os gravadores que passaram por esse espaço, como Marília Rodrigues e Fayga Ostrower, dentre outros. Esta foi premiada, assim como outros colegas, pelas maiores exposições da época, como as bienais de São Paulo e Veneza. Além de levar a produção da arte moderna brasileira com brilhantismo para o exterior, a gravura adquiriu destaque dentro das formulações conceituais da arte de uma maneira geral. Como informa Maria Luisa Tavora,

“mais que a pintura, nos anos 50/60, a abstração de natureza matérica revelou-se através da gravura em metal” (TAVORA, 2007 p. 65). O Rio de Janeiro se torna, assim, nessa época, um polo de desenvolvimento teórico e técnico da gravura, mérito esse que seria disputado pela cidade de Curitiba, na ocasião das Mostras da Gravura.



Fig. 9 - Fayga Ostrower, 5736, 1957. Xilogravura a cores sobre papel de arroz. 30,3 x 49,5 cm. Esta obra é cópia do exemplar que participou da XXIX Bienal de Veneza.

Disponível em: <<http://www.faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=240>>. Acessado em: 5 mai. 2013.

Arthur Freitas, professor da Faculdade de Artes do Paraná, recorda que durante boa parte dos anos 1980, as Mostras da Gravura de Curitiba aceitaram e mostraram apenas gravuras impressas a partir de matrizes de madeira, pedra ou metal. Essa era a época do retorno da gravura e da pintura, depois do abandono das mesmas pelo conceitualismo dos anos 1960/1970, “partilhando da dita retomada aos suportes tradicionais”. “Modernista na forma e conservadora na técnica, a gravura das primeiras Mostras reiterava em obra a questão elementar da autonomia” (FREITAS, 2010, p. 120). Freitas analisa a “Carta-advertência sobre a gravura atual”, do artista e colecionador Odetto Guersoni⁵⁷, apresentada durante a I Mostra da Gravura, afirmando a fé nas convenções da gravura tradicional:

o texto chama para si a messiânica tarefa de “proteger e preservar a gravura brasileira” e passa a propor uma série de “normas para a disciplinação [sic] e conceituação da gravura no Brasil”. A “gravura original”, lemos, só é original se “o próprio artista” fizer “a matriz em metal, madeira, pedra ou outro material”. Ou seja: só o

⁵⁷ GUERSONI, Odetto. Carta-advertência sobre a gravura atual. 4 folhas, datilogr, [nov. 1978] (disponível no Setor de Pesquisa do Solar do Barão). Todas as próximas citações entre aspas, presentes neste parágrafo, foram retiradas deste mesmo documento.

gravador – essa espécie de rei Midas da gravura – é capaz de assegurar, pelo toque de ouro de suas mãos, a autenticidade de suas matrizes. Compreendido isso, todas as demais explicações do texto sobre tiragem, número de série, assinatura, provas de estado e fichas de autenticidade surgem como meras variações de um mesmíssimo tema: a questão de se preservar, com o apoio do estado, a “originalidade” da gravura, garantindo assim, por extensão, o seu valor de mercado (FREITAS, 2010, p. 120).

No momento em que a gravura conquista sua autonomia, automaticamente fica abalada uma questão que sempre foi fundamental para a técnica: sua reproduzibilidade. O ato de limitar as tiragens demonstra que a prática da gravura está sendo colocada em outro plano que não a simples difusão de uma imagem. Para compreender melhor esse fenômeno, é preciso rememorar que desde os meados do século XX, nos EUA, os processos fotomecânicos de produção de imagens já geravam uma verdadeira revolução não só no campo da indústria gráfica, como no campo das artes visuais. Procedimentos que trabalham a fotografia de maneira mais simples e fácil que a da antiga fotogravura, como a serigrafia, o *off-set*, o clichê e o xerox, por exemplo, tornavam possível a reprodução mecânica de imagens já existentes feita de uma maneira bem mais prática e rápida. Nesse sentido, as modalidades tradicionais da gravura, como a xilogravura, a gravura em metal e a litografia deixam de ser a referência única, quando se pensa em reproduzir uma imagem. Elas tornam-se, portanto, obsoletas para diversas funções.

Pureza, obsolescência e hibridismos: a versatilidade da gravura

A história da gravura, na verdade, é uma história de obsolescência e até descarte de técnicas – nenhum deles definitivo. Da mesma forma que o buril e o cobre superaram a xilogravura em termos de possibilidade de detalhes e arrojo da linha, eles foram desbancados pela litografia que inaugura modos diversos de trabalhar a linha, a massa e a cor em tiragens muito mais numerosas. Mas a revolucionária litografia também, por sua vez, foi ultrapassada pelos processos fotomecânicos, tornando-se obsoleta para o uso comercial (VENEROSO, 2009, p. 11). E, justamente, no instante em que se decreta a obsolescência das técnicas da gravura para o campo do mercado gráfico, é que ela passa a ser assumida pelos artistas, digamos, eruditos, os quais se propõem a explorar a fundo a matéria, as especificidades da técnica e as suas possibilidades plásticas. Como evidencia Tavora a respeito da produção do Ateliê de Gravura do MAM-RJ, os artistas exploravam a materialidade desse meio, “não mais como elemento hostil a ser dominado e sim como oportunidade de expansão do universo interior” (TAVORA, 2007, p. 65). Portanto, a gravura se desvincula do seu uso comercial,

abrindo portas para uma nova e rica pesquisa. Sobre a obsolescência da gravura, Veneroso explica que

isso ocorreu com a pintura, desde o surgimento da fotografia, que iria revolucionar os meios de representação da “realidade”. Assim, não mais se preocupando com a representação, a arte busca outros modos de existência, e vamos assistir, no modernismo, à negação da representação pela arte, que passa a procurar na própria materialidade sua razão de ser. As técnicas de reprodução da imagem têm trilhado um caminho semelhante (VENEROSO, 2009, p. 7).

O caminho da gravura, portanto, é um caminho de idas e vindas em que a técnica é sempre flexionada pela inquietude do artista. Embora gozando da autonomia conquistada, enquanto técnica e como modalidade do pensamento artístico, a gravura ainda será levada a rever seus limites conceituais, afastando-se do seu ideário modernista ligado à pureza e à especificidades do meio.

Se, a partir de 1950, a gravura moderna brasileira ganha grande destaque, tanto na mídia como nos debates críticos sobre arte moderna, os anos da década de 1970 se configuram como os de conceitualismo e questionamento das técnicas tradicionais da arte, definidas por uma das variantes do discurso do modernismo. Nessa época, muitos artistas usam processos fotomecânicos de impressão, sem pudor, e associam técnicas da gravura a outras artes e a processos não artísticos. O preciosismo de um verdadeiro gueto técnico é questionado por aqueles que têm múltiplas pretensões perante a gravura. Reprodutibilidade técnica, efeito plástico, versatilidade, inovação são alguns dos recursos que ela oferece não só para gravadores, mas também para pintores, escultores, poetas e artistas ditos multimídia.

No fim da década de 1960, a gravura é vista como maneira acessível e barata para difundir as ideias de muitos artistas, em tempos de ditadura militar (KOSSOVITCH; LAUDANNA; RESENDE, 2000). Nessa perspectiva, artistas exploram seu arcabouço técnico e suas possibilidades, incorporam sua pensabilidade e produzem novos meios de lidar com essa modalidade da arte. É quando se vê Hudinilson Jr., fazendo imagens inusitadas a partir do uso da máquina de xerox; Cláudio Tozzi, imprimindo xilogravura em larga escala para a UNE (União Nacional dos Estudantes), em luta política contra o governo militar; ou mesmo Paulo Bruscky, utilizando o jornal impresso para atingir um público ainda maior para suas ideias. Trata-se de um grande desvio do ideal modernista e de uma mudança de discurso, ou seja, uma mudança de estratégia para posicionar determinada produção artística em um outro contexto da arte que, por sua vez, é tributário de transformações tecnológicas, geopolíticas, econômicas e sociais.

Os anos 1980, como foi mencionado, são marcados pelo retorno triunfante da pintura e também da gravura tradicional, para que, a partir dos anos 1990, se faça uma espécie de mistura seletiva dos processos das décadas passadas. Nessa época, em Curitiba, o rigor das primeiras Mostras da Gravura se flexibiliza e já, no ano de 1990, são aceitos processos fotomecânicos como a serigrafia, o xerox, o *off-set* e outros (FREITAS, 2010, p. 121). A curadoria da Mostra passa então a colocar em cheque a noção do original, o qual, anteriormente, deveria surgir pelas mãos do artista e sua tiragem deveria ser limitada - exatamente aquilo que os processos fotomecânicos abalam. Daí por diante, as Mostras de Curitiba seguintes, assim como a Rio Gravura, no Rio de Janeiro, RJ, vão pensar a gravura de modo amplo, colocando-a frente às problematizações contemporâneas da arte e recusando qualquer segregação preservacionista ou sectária. O norte da gravura, portanto, passa a ser outro: ela não se detém na exploração da técnica. Valorizam-se os diversos experimentos e invenções que incluem certa racionalidade da gravura, desde que a articule com outras lógicas, delineando novos conceitos e possibilidades para seu campo.

Integrando a curadoria da X Mostra da Gravura de Curitiba, em 1992, Paulo Herkenhoff explica ter optado por uma postura ética: “gravura é aquilo que um artista considera gravura” (HERKENHOFF *apud* FREITAS, 2010, p. 127). O curador é claro quando pontua que não pretende proteger um espaço reclamado para a gravura, salvaguardando-lhe a manualidade e o ofício técnico visivelmente ameaçado pelas facilidades das novas tecnologias:

Desde 1992, a Mostra da Gravura tem sido um espaço de problematização da arte, mais do que um território onde uma espécie de “retorno do reprimido” da gravura pudesse emergir e expressar sua queixa. O que muitos vêem como recalcado na gravura é, de fato, uma arte sem interesse, uma técnica que insiste em reivindicar inteligência para o virtuosismo do *métier*, que prefere ser vítima a atuar criticamente. Algo que transita entre a histeria e a esterilidade (HERKENHOFF, 2000, p. 18).

Nesse sentido, interessavam à Mostra projetos que reinventam as maneiras de explorar as propriedades da gravura e seus efeitos plásticos, que reinterpretam as maneiras de pensar a confecção da imagem por meio da marca, ou de uma matriz, e que questionam as estruturas da arte e da gravura sob novas formulações conceituais. São artistas, antes que gravadores, que não estão presos às convenções do *métier*, mas, inclusive, as transgridem, na medida em que elas não são suficientes para concretizar uma ideia. É por isso que os artistas não vão ter pudor em pintar com pincel sobre suas gravuras, em combiná-las com a escultura, ou em passar o pensamento gráfico para o computador para que ele seja projetado em uma parede imensa.

Detalhando o cenário artístico paulista dessa década, Tadeu Chiarelli reporta uma situação de inquietude semelhante à verificada em Curitiba. Trata-se da insatisfação de jovens gravadores perante os “limites que a própria gravura havia imposto para si mesma nas décadas anteriores”, criando para si “um estado de auto-exílio”. Artistas, como Marco Buti, Cláudio Mubarak e Laurita Salles, por exemplo, passam a trabalhar no sentido de se inserirem “no debate mais ampliado e extremamente rico da arte brasileira dos anos 90” (CHIARELLI, 2000, p. 97). Na condição de curador do MAM-SP, Chiarelli propõe novas perspectivas para o Clube de Colecionadores de Gravura. Ele pergunta: “não seria importante para o Museu – sempre idealmente comprometido com a atualidade – trazer definitivamente para o Clube as novas formulações dessa nova geração de gravadores?” Nesse sentido, o CCG-MAM-SP abriga trabalhos como *Still*, 1987-1997, de Iran do Espírito Santo (fig. 10).



Fig. 10 - Iran do Espírito Santo, *Still*, 1987-97. Impressão serigráfica sobre bloco de madeira.
Disponível em: < <http://www.artehall.com.br/guia-de-preco/still-iran-do-espírito-santo/> >, acessado em: 8 nov. 2012.

Nesse trabalho, o artista vai diluir a fronteira entre gravura e escultura, imprimindo uma imagem em serigrafia sobre tocos de madeira. A obra tem uma tiragem de cinquenta peças, que não são numeradas. Traz consigo questões da gravura, ao mesmo tempo que goza de uma tridimensionalidade e é exibida como uma escultura, não numa moldura afixada na parede, mas no espaço, em uma espécie de plinto. É um trabalho que cruza técnicas e conceitos de diferentes disciplinas da arte, agregando diferentes valores, dando ao trabalho “um significado único e absolutamente original” (CHIARELLI, 2000, p. 98).

Outra gravadora, que explora a lógica empregada na confecção da imagem por meio de uma matriz de maneira nada tradicional, é Beatriz Milhazes (fig. 11). Em obras de 1996 a 1998, apresentadas na XII Mostra da Gravura de Curitiba, a artista combina processos da pintura e da gravura, usando serigrafia, moldes em linóleo e plástico, tinta acrílica, pincel e tinta, colagem e frotagem. Em processos diversificados de impressão, que são multiplicados sobre a tela, Milhazes consegue diversos efeitos plásticos.



Fig. 11 - Beatriz Milhazes, *Beleza Pura*, 2006. Técnica mista.

Disponível em: < <http://db-artmag.com/en/59/feature/no-fear-of-beauty-beatriz-milhazes/>>, acessado em 10 mar. 2013.

A água tinta *Sem título*, de 1998, de Paulo Pasta, também participante dessa Mostra, tem similaridades profundas com sua pintura. Essa obra é um exemplo da falta de importância que as fronteiras entre as técnicas pode ter para um artista. Demonstra mais um dos resultados de uma pesquisa coerente e pontual do artista, voltada para a delicadeza da variação de tons em formas abstratas.

Encarar a noção da gravura em sua dimensão conceitual, foi a proposta da XII Mostra da Gravura de Curitiba, que teve a curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. Questionando a contribuição da gravura para a renovação dos códigos da arte contemporânea, Herkenhoff avança numa perspectiva filosófica, que ultrapassa o campo restrito da técnica:

As dobras da alma também abririam, na gravura, a perspectiva de discussão das marcas do corpo. A gravura, como poucas artes, poderia ser o emblema mesmo dessa posição ética [...] Sim, a gravura pode transcender a seu destino maldito de efeitos visuais para enfrentar questões arrimadas na filosofia (HERKENHOFF, 2000, p. 22).

Nesse sentido, a gravura, entendida de maneira “mais inteligente”, como propõe o curador, como o campo da marca, do registro, da impressão, do vestígio, da reprodução, é um universo riquíssimo para desenvolver questões da arte contemporânea. *Sem título – tattoo 5*, da série *Museu Penitenciário Cicatriz*, 1997, trabalho de Rosângela Rennó, encaixa-se perfeitamente no discurso curatorial, uma vez que faz da marca da gravura um conceito facilmente transposto para as marcas do corpo como registro da gravação da própria pele (fig. 12). A artista reproduz negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal sobre a fotografia de pele, realizados por ela⁵⁸. Escreve Herkenhoff: “O corpo é a matriz da dor. A tiragem é a repetição da regra jurídico-penal e do aparelho do Estado desregulado”. Nesse plano, uma marca fixada no corpo, ou uma cicatriz na chapa de metal, se encontram com aquela fixada na mente do gravador. A mente do artista possui várias possibilidades e seu pensamento não se restringe a uma materialidade ou a uma técnica determinada, como uma chapa de metal que possui um fim técnico-conceitual específico. Os modos de fazer e pensar a marca, a gravação, a impressão e a gravura são infinitos. Ainda no texto sobre o trabalho de Rennó, sugere Herkenhoff: “a gravura é também uma espécie de pele – seria uma marca ora física ora moral que se faz como um contínuo no corpo do mundo e na alma do sujeito” (HERKENHOFF, 2000, p. 23).



Fig. 12 - Rosângela Rennó, *Untitle (Tattoo 2)*, da série *Museu Penitenciário Cicatriz*, 1997. Fotografia.
Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/44/ros%C3%A2ngela-renn%C3%B3>>.
Acessado em: 2 mai. 2013.

⁵⁸ Informações disponíveis em: < <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/44/ros%C3%A2ngela-renn%C3%B3>> .
Acessado em: 12 jan. 2013.

A gravura, nessa perspectiva, se firma, como demonstra Artur Freitas, como uma “autêntica categoria de análise”.

Como anunciado pela XII Mostra, tratava-se de entender a “gravura” como um modo possível e legítimo de compreensão do mundo: como uma categoria, enfim, que se expandiu a ponto de abarcar os sintomas, as marcas dos corpos e a transformação mesma do tempo em material (FREITAS, 2010, p. 130).

Mencionar o esforço desses artistas e curadores no pensamento dos elementos técnicos, conceituais e filosóficos da gravura significa prever uma mudança de foco desses profissionais perante o que se cultivava, há alguns anos atrás – e ainda se cultiva. Ao comparar as questões trazidas pelos artistas das últimas Mostras da Gravura de Curitiba com as trazidas antes pelos artistas do Ateliê de Gravura do MAM-RJ, percebe-se um interesse que vai além da técnica, além da lide do artista com as especificidades de um meio expressivo e sua relação com a matéria. Detecta-se um interesse pelas questões da sociedade (jurídico-penais, morais, sociais, políticas, conceituais, etc.), além de questões formais e espaciais, é claro, o que permite encarar a gravura não como uma técnica que é transmitida de mestre para discípulo desde o século XV, mas como um “campo do fazer e do pensar”. Campo este que analisa questões de certo contexto histórico, devolvendo-lhe imagens e tensionando conceitos por meio de elementos como a marca, o relevo, a fissura, a cicatriz, a impressão, a pressão entre superfícies, a reprodutibilidade, ou seja, um campo que é uma “categoria de análise” que agrega certas operações lógicas que, antes de serem atemporais, são anacrônicas.

Nesse sentido, o gravador contemporâneo pode não se identificar com aquele especialista de avental com as unhas sempre sujas de tinta tipográfica. Não se trata aqui de desvalorizar a figura do gravador tradicional, mas apenas apontar outras possibilidades. A figura do gravador com o avental sujo pode ser tão caricata para uns quanto o é, para outros, a pintada por Ricardo Resende (2000), na pessoa de Jim Dine⁵⁹ e seus colegas de camisa social alvejada a manipularem computadores. O esforço que aqui se faz está voltado não para a criação de novos estereótipos, mas para apontar a existência e a legitimidade de outros tipos de profissionais, que, hoje, também falam em nome da gravura, assumem outras características e direcionam sua força criativa para diversos lados.

A versatilidade da técnica da gravura pode ser analisada também à luz da ponte que se estabelece entre a imageria artística e a comercial. Ao mesmo tempo que Cláudio Tozzi imprimia gravuras para a

⁵⁹ Gravador e pintor americano, com trajetória reconhecida dentro da perspectiva da *Pop art*, que, em depoimento, reconhece a revitalização do trabalho coletivo da “cozinha da gravura” no laboratório de informática e suas impressoras digitais, em que os colegas gravadores são substituídos pelos manipuladores de *software* e impressoras.

UNE, em que um homem abre um pergaminho contendo o escrito “o povo é contra a ditadura militar / por um Brasil livre”, nos EUA, Robert Rauschenberg fazia composições, que associavam Janis Joplin e o astronauta Neil Armstrong a um jipe de guerra, com soldados americanos armados no Vietnã (fig. 13).

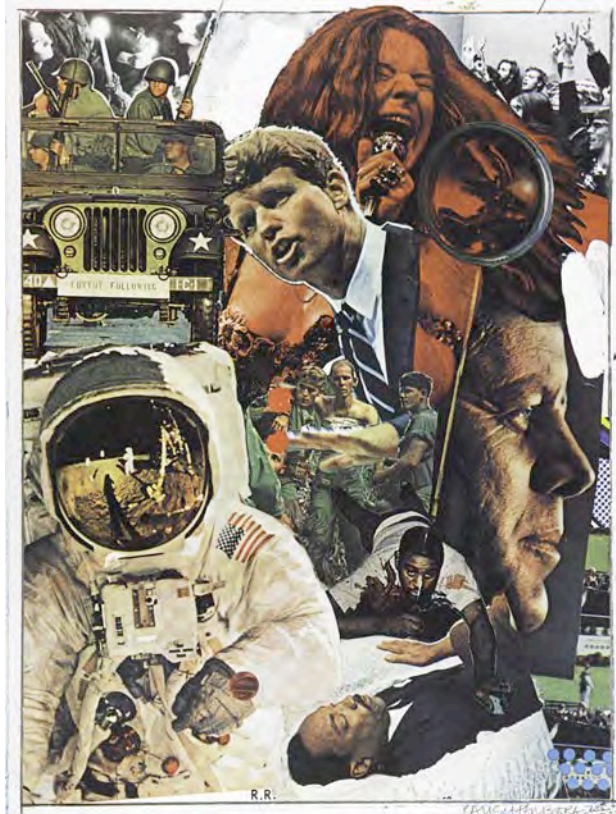


Fig. 13 - Robert Rauschenberg, *Signs*, 1970, serigrafia.

Disponível em: < <http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=47248> >. Acessado em: 8 mar. 2012.

Rauschenberg era pintor e escultor, mas também se dedicou às artes gráficas, fazendo célebres assemblagens. Nos seus trabalhos, ele associava, em um mesmo suporte, litografia, serigrafia, colagens de jornais e revistas, assim como neles empregava pincel e tinta. Diferentemente dos artistas citados até agora, Rauschenberg representa um grupo de artistas seduzidos não por imagens como as de Dürer, ou pela matéria prima de uma xilogravura, ou ainda pela pintura de sua autoria, mas por imagens do cotidiano, intensivamente difundidas pelos meios de comunicação de massa. A apropriação e a combinação de imagens é uma operação amplamente conhecida e, em certo sentido, desgastada, porém ela vai ser alvo de interesse por celebrar certa impureza não só da gravura, mas da arte em si, atacando a linha que separa a alta da baixa cultura.

Rauschenberg foi conhecido por combinar a pintura com uma série de outras práticas além da gravura, inclusive a escultura e os *ready-mades*, em seus *Combines*. Nessa perspectiva, ele utiliza as

possibilidades técnicas da gravura, mas não se restringe a elas (VENEROSO, 2009, p. 11). Na verdade, a trajetória desse artista, que além de ter atuado no campo das artes gráficas, trabalhou também com cenografia, *performance*, figurino e dança, nos prova que seu interesse era bem outro. Ele atua na perspectiva de artistas que migraram de outras técnicas artísticas, ou faz parte daqueles que nunca se limitaram a um ponto fixo, e passaram a usar a gravura. Não partilhava, portanto, das mesmas premissas de gravadores, que se preocuparam em manter a técnica guardada em seu próprio reduto, preservando-lhe uma suposta pureza do meio.

O que interessa a Rauschenberg é a maneira pela qual pode se valer de resultados plásticos da gravura, associando-os a composições e dando origem a outros resultados plásticos que ultrapassam a noção tradicional de técnica. A gravura participa da obra desse artista, assim como a pintura, o que resulta na porosidade das fronteiras e hierarquia estabelecidas entre elas. É curioso perceber que ele opera essa diluição, só que dentro de uma mesma composição. Superar essa hierarquia entre a gravura e as outras artes, como a pintura e a escultura, era, justamente, o que diversos artistas – como Guersoni ou Orlando da Silva, no contexto brasileiro – vinham defendendo bravamente. Rauschenberg chega a esse ponto, todavia, fazendo o caminho inverso deles: em vez de isolar a gravura, ele a combina com outras técnicas. Na medida em que sua pesquisa ganha notoriedade, ele faz com que a gravura adquira destaque em todo o mundo. Esse destaque e essa participação ativa nos desenvolvimentos conceituais e estéticos da arte é o legado de Rauschenberg para um estudo como este, que procura investigar a atual conjuntura da gravura contemporânea.

A partir desse ponto, é preciso estabelecer uma linha divisória com fins didáticos, que, apesar de porosa ou mesmo inexistente, pode evitar confusões a respeito do contexto de visibilidade no qual se está analisando a presença da gravura. Trata-se de distinguir seu emprego comercial do seu emprego artístico, ou seja, separar uma produção a serviço de outros originais, de uma produção autônoma e artisticamente “autêntica”. Quando falou-se que a gravura ganha destaque em todo o mundo, referiu-se a uma atuação no campo da arte. Todavia, quando foi mencionada, mais acima, a superação da xilogravura pela gravura em metal e depois pela litografia, referia-se tanto a um emprego comercial quanto artístico, tanto ao trabalho dos mestres italianos, quanto ao dos operadores de tipografias e seus colegas de trabalho. A partir daqui, é preciso pontuar uma questão que será debatida mais à frente: a dificuldade de discernir o emprego comercial ou artístico da gravura, ou seja, como a gravura participa de ambos os contextos produtivos. É possível reconhecer que a história da gravura é uma história do diálogo entre o erudito e o popular, entre o artístico e o comercial, dando a ver uma verdadeira ponte de abastecimento e contaminações, responsável pela renovação de cada um desses polos. Técnica mista e impura, por excelência, a gravura se firma como

um campo de trabalho do repertório da imageria comercial, assim como da artística, tornando essa relação indissociável e muitas vezes ambígua.

Nessa perspectiva, do século XV a meados do século XX, é muito difícil pensar em um artista da gravura que não fizesse as vezes de comerciante de imagens do mercado editorial, da publicidade ou do “mercado” de imagens sacras, por exemplo. Por outro lado, a partir da segunda metade do século XX, algo diferente acontece: artistas vinculam operações artísticas a circuitos da publicidade ou do mercado editorial, em um contexto de cultura de massas já consolidado. Enquanto alguns deles trazem os elementos veiculados pelos meios de comunicação para dentro da gravura (e da galeria), outros levam sua gravura para ser veiculada por esses mesmos meios de comunicação. É quando jornais, cartazes, adesivos, faixas, *outdoors* tornam-se meios de expressão e de veiculação de questões da arte. Nesse sentido, celebra-se a antiga associação entre a alta e baixa cultura, estratégias de visibilidades do circuito comercial com estratégias do circuito da arte, demonstrando que a pretensão moderna de isolamento de uma técnica pura pode ser vista como algo abstrato e engendrado no campo da arte de maneira artificial.⁶⁰

Nos anos 1960, mais ou menos na mesma época em que a gravura moderna brasileira alcançava seu apogeu, Robert Rauschenberg e Andy Warhol traziam novas questões sobre a gravura nos EUA. Abordando o cenário americano, Veneroso evidencia que a chamada “gravura artística” (expressão até hoje marcada pelo contexto modernista de tentativa de emancipação da gravura do mero ofício), “que existia paralelamente à comercial, continua seu caminho sem alterações significativas até as décadas de 1960 e 1970, quando as técnicas e imagens gráficas invadiram o mundo artístico” (VENEROSO, 2009, p. 11). As inovações operadas nesse momento são várias. O trabalho de Rauschenberg e Warhol, além do de outros artistas de tendência *Pop*, não implica apenas substituir a imageria artística pela comercial em suas composições, mas desestruturar a própria ideia de gravura de arte. Nota-se, por exemplo, a ruptura com uma das bases da gravura, a sua reprodutibilidade. A “cópia única” é a gravura que não pode ou não deve ser reproduzida pelo fato de agregar técnicas não reprodutíveis, como pincel e tinta acrílica, ou simplesmente por já ser o resultado de várias impressões numa mesma composição, como uma das variações das latas de sopa da marca *Campbell's*, *100 Cans*, 1962, de Warhol.

A cópia única abre novas discussões no meio, sem deixar de gerar polêmica. Todavia, é preciso pensar, que “com o surgimento dos processos fotomecânicos e da apropriação de imagens

⁶⁰ Sobre esse assunto conferir: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações, apresentado no evento de lançamento do ARJ – I International Journal of Arts – Brazil: *O conceito de pesquisa na pesquisa em artes*, promovido pela CAPES, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2012.

preexistentes”, os modos de se pensar e de se fazer a gravura tiveram que ser redefinidos. Como elucidada Veneroso, “seu conceito ampliou-se, a fim de abarcar as imagens fotográficas, a cópia única e as imagens apropriadas, não necessariamente feitas pela mão do artista, e também as imagens processadas no computador” (VENEROSO, 2009, p. 11). Nesse sentido, têm-se, por um lado, os artistas interessados em difundir largamente seus trabalhos, que, agora, podem se valer dos processos fotomecânicos, como é o caso de Paulo Bruscky, Hudinilson Jr., Bené Fontelles, que utilizam procedimentos industriais e comerciais, o *off-set*, o jornal diário, a xerografia, o aparelho de fax e os correios; e, por outro, têm-se aqueles que se interessam pelas questões técnicas, plásticas e expressivas da gravura, sequer importando-se com a reprodutibilidade, como Rauschenberg quanto ao emprego de várias técnicas sobre suas impressões, e Warhol, que usa a reprodutibilidade para agregar valor a uma única composição⁶¹.

Com estes últimos artistas, a gravura ganha nova visibilidade no mercado da arte, em um contexto de hibridação. Ao contrário do que acontecia no início do século XX, em que também cabia ao artista a produção de obras publicitárias, na sua segunda metade, surge a figura do *designer* gráfico, que substitui o primeiro e se especializa numa dada forma de operar e pensar. Apesar dessa separação, artistas como Rauschenberg e Warhol engendram uma reaproximação entre imagens comerciais e artísticas, como também entre processos técnicos da indústria e da arte. O elo desse (re)encontro na gravura é a serigrafia, um processo fotomecânico muito usado até hoje na confecção de *outdoors*, estamperia de tecidos e equipamentos eletrônicos, por exemplo. Nesse movimento que ganha vulto sob a insígnia da *Pop Art*, os artistas misturam fotografias a pinceladas, impressões a colagens, associando imagens da arte com imagens encontradas em jornais e revistas.

Incorporar elementos da mídia de massa em produtos da arte não é nenhuma novidade desde o cubismo, uma vez que esse gesto está presente “nos *papiers collés* de Picasso e Braque, nas colagens de Kurt Schwitters e nos *ready-mades* de Marcel Duchamp, como *L.H.O.O.Q.* (1919)” (VENEROSO, 2012, p. 10). Todavia, a novidade trazida pelos artistas da *Pop Art* seria o nível de ousadia empregado não exatamente no ato de fazer uma composição, constituída totalmente de imagens vulgares, mas no ato de incorporar as estratégias da mídia de massa, deslocando o lugar do olhar na arte e desamparando toda uma tradição moderna até então cultivada.

⁶¹ É preciso esclarecer que Rauschenberg e Warhol desenvolviam também gravuras editadas, paralelamente ao trabalho com cópias únicas, todas elas consideradas relevantes na obra desses artistas. Enfatizo aqui o trabalho mais experimental de ambos e isso deve-se ao fato de eles terem contribuído efetivamente com a ampliação do campo da gravura, ao trabalharem a imagem gráfica sem os entraves trazidos pela obediência incondicional às regras da gravura tradicional. Pode-se considerar que o fato de eles terem subvertido pressupostos básicos da gravura, como a reprodutibilidade, abriu novos campos para a prática artística.



Fig. 14 - Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962. Tinta acrílica sobre a tela.

Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>>. Acessado em: 5 jan. 2013

Ao reproduzir uma imagem de Marilyn Monroe diversas vezes (fig. 14), sem nenhuma modificação, ou reproduzir um acidente de uma ambulância, Warhol emudece a imagem, rompendo com qualquer jogo associativo e descarta qualquer possibilidade de uma experiência de natureza icônica (pelo menos naquele contexto). A imagem já amplamente vista e desgastada, agora gravada, se apresenta isolada e muda, longe de qualquer interpretação (LADDAGA, 2010, p. 126). Citando Buloch, Laddaga explica que, apesar de Warhol usar da mesma técnica que Rauschenberg, a serigrafia, ele submetia as imagens a numerosas transformações críticas:

Warhol privava as suas pinturas do infinito tesouro de jogos associativos e as referências múltiplas e simultâneas próprias da estética tradicional da colagem que Rauschenberg oferecia ao observador. Pelo contrário, o desenho da imagem de Warhol (seja por sua emblemática estrutura de unidades simples, seja por suas repetições) extingue todos os recursos poéticos e bloqueia a associação livre dos elementos pictóricos que poderia realizar o observador, impondo em seu lugar uma restrição agressiva. (BULOCH *apud* LADAGGA, p. 103-104, tradução nossa)⁶².

⁶² “En primer lugar, Warhol privava a sus pinturas del infinito tesoro de juegos asociativos y las referencias múltiples simultáneas propias de la estética tradicional del collage que Rauschenberg ofrecía al observador. Por el contrario, el diseño de imagen de Warhol (sea por su emblemática estructura de unidades simples, sea por sus repeticiones) extingue todos los recursos poéticos y bloquea la asociación libre de los elementos pictóricos que podría realizar el observador, imponiendo en su lugar una restricción agresiva” (LADDAGA, 2010, p. 103-104).

O artista não faz isso sem alterar as bases do estatuto da imagem, cultivada, até então. Continua Laddaga:

A imagem dissociada de *Diamond Dust Shoes* [de Warhol, está relacionada] (...) ao término desta “larga marcha”, na estação final de uma trajetória que descende da classe de uma “cultura da imagem” que um Jean-Claude Schmitt descreve quando se refere ao medieval europeu. (...) [são imagens que] se apresentam como “índices de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar”, como formas de “fazer presente” o que transcende o mundo ordinário: como aparições, como epifanias (LADDAGA, 2010, p. 119, tradução nossa)⁶³.

Em *Andy Warhol, escultura invisível*, de 1985, o artista se fotografa dentro de uma galeria, ao lado de uma plaqueta de identificação de obras com o título do trabalho. Trata-se de uma menção irônica ao estatuto da imagem icônica, a imagem artística por excelência. Tal tipo de imagem suscita operações de ativação da memória involuntária, ou seja, de imagens que não estão materializadas naquele local. Elas aparecem como em uma visão onírica, despertando o inconsciente e remetendo os indivíduos a sítios exteriores ao da galeria, de forma a unir um “Antes com um Agora” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Nesse trabalho, Laddaga também conecta o artista americano à tradição a que se soma “desde Joseph Beuys até Yves Klein, desde Vito Aconcci até Günther Brus”, que “consistia na materialização terminal da revolta contra o ideal da autoria pessoal que caracterizava as vanguardas na forma da substituição do objeto pela apresentação corporal do artista” (LADDAGA, 2010, p. 120, tradução nossa).

Warhol recorre a um novo tipo de presença do objeto, tal qual o quer o minimalismo e todo um grupo de artistas que vai procurar se desvincular da ideia da obra de arte tradicional. Por meio de movimentos como o da *performance*, neodada, arte conceitual, minimalismo, videoarte, dentre outros, inaugura-se uma nova maneira de criar sentidos a partir de operações entre arte e imagens do cotidiano. Esse é o momento em que se questionam a relação obra, artista e espectador e se resgata Marcel Duchamp, fazendo dele a grande referência. Aqui, a figura do artista é colocada longe do virtuose que manufatura o seu objeto por inteiro e o expõe como prova da sua genialidade. Muitas vezes, esses artistas apresentavam objetos que não eram portadores de nenhum vestígio de

⁶³ “La imagen disociada de *Diamond Dust Shoes* o el aparato de retardos de Duchamp se encuentran al término de esta ‘larga marcha’, en la estación final de una trayectoria que descende de la clase de ‘cultura de la imagen’ que un Jean-Claude Schmitt describe cuando se refiere al medioevo europeo. La imago medieval, las imágenes que se encuentran en manuscritos o en iglesias, iluminaciones y vitrales, sostiene Schmitt, se presentan como ‘índices de realidades invisibles que trascienden las posibilidades de la mirada’, como formas de ‘hacer presente’ lo que trasciende al mundo ordinario: como apariciones, como epifanías” (LADDAGA, 2010, p. 119).

intervenção artística. São esses movimentos que, de uma forma ou de outra, vão trazer para a gravura novas maneiras de lidar com a matéria, o tempo e o espaço. É nesse momento em que ela se questiona e se lança a uma série de indagações, seguidas de experimentações que vão transcender os limites da técnica de imprimir imagens bidimensionalmente. Dessa forma, ultrapassa-se a noção de uma gravura artística de qualidades gráficas apreciáveis e perfeito emprego da técnica, como evidencia Debora Wye:

As tradicionais fronteiras da arte impressa não são mais tão claras como costumavam ser. Na imaginação popular, a gravura quintessencial deveria ser uma delicada gravura em metal em preto e branco, mas na realidade não há tal coisa como uma gravura quintessencial. Os artistas estão continuamente redefinindo parâmetros (WYE, 1996, p. 7 *apud* VENEROSO, 2012)⁶⁴.

Essa redefinição de parâmetros é o objeto de estudo do chamado campo ampliado da gravura. Trata-se da ideia de um campo que agrega imagens e processos baseados na lógica operativa, técnica e conceitual da gravura, mas cuja ideia de “gravura”, tal como se usa pensar, não seria capaz de abrigar.

O pensamento ampliado da gravura

Ao tratar do conceito “campo ampliado da gravura”, Veneroso se apropria de um termo cunhado por Rosalind Krauss, no momento em que a crítica americana discute novos parâmetros para se pensar a escultura. Assim que a gravura vai ganhando autonomia perante seus usos comerciais e industriais, os artistas trazem para seu campo

questões que Rosalind Krauss coloca a respeito da escultura. “Para a arte pós-modernista, a prática se define em função não de um determinado meio dado – aqui a escultura”, poderíamos dizer – a gravura – “mas de operações lógicas efetuadas sobre um conjunto de termos culturais, e para os quais todos os meios podem ser utilizados: fotografias, livros, linhas sobre o muro, espelhos, ou a própria escultura” (KRAUSS, 1993, p.125-126) – ou a gravura (VENEROSO, 2007, p. 1511).

⁶⁴ Tradução de Maria do Carmo de Freitas Veneroso, *in*: VENEROSO, M C F. *O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações*. Palestra apresentada no evento de lançamento do *ARJ – I International Journal of Arts – Brazil: “O conceito de pesquisa na pesquisa em artes”*, promovido pela CAPES na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2012.

Krauss salienta que “nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura” e nenhuma dessas coisas poderia explicar esse campo, “a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável” (KRAUSS, 2008, p. 129). Todavia, ela acrescenta, “a categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa” (KRAUSS, p. 131). Portanto, se inaugura o pensamento de “um conjunto ampliado, porém finito” de possibilidades de exploração, “como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão” (KRAUSS, p. 136).

O campo ampliado está longe de ser um inchaço dos modelos dos campos tradicionais das técnicas artísticas, tratando-se, em vez disso, de sua expansão conceitual. Trata-se de ir muito mais além do que aumentar o repertório técnico dessas modalidades. Esse campo é composto de ferramentas conceituais e parte de uma lógica que encontra certa ressonância com a pensabilidade dessas modalidades tradicionais. Supera-as, na medida em que o artista não parte delas para atuar, ou seja, ele não define a sua ideia a partir de uma técnica ou modalidade artística, mas define as técnicas a serem usadas depois de definir a ideia de seu projeto conceitualmente. Como sugere Resende,

volta-se para a intenção, para a ideia e para a solução da realização de seu trabalho. Se o produto final é uma gravura, uma escultura, uma instalação pouco importa. O que importa é a expressividade da obra (KOSSOVITCH; LAUDANNA; RESENDE,, 2000, p. 230).

É justamente esse pensamento ampliado que muitos artistas contemporâneos têm projetado sobre a gravura. É o caso de Regina Silveira, artista que já foi muito criticada por fazer uso da racionalidade de *softwares* de computador para realizar seus trabalhos. Professora de litografia aposentada pela USP (Universidade de São Paulo), ela justificava o uso de outras técnicas alegando estar se poupando da pesada manualidade requerida por seus novos e grandes projetos. Nesse sentido, enormes sombras são projetadas nas paredes da galeria, ou mesmo em fachadas de prédios inteiros. Trocando a tinta gráfica por vinil adesivado, e a prensa litográfica pelo serviço de gráficas rápidas, a artista dá nova potência ao seu gesto gráfico (fig. 15).

Os trabalhos de Silveira partem da gravura não só porque a artista produz litografias e ensina a técnica, mas porque se expandem em números e séries, assim como mantém a decisão do recorte e o alto-contraste (HUCHET, 2007). Por outro lado, suas instalações-gráficas trazem novas questões

para a gravura contemporânea, pois a artista ainda trabalha com a noção de matriz, mas uma matriz numérica e virtual. Muito longe da fisicalidade de uma matriz tradicional, Silveira cristaliza sua imagem digitalmente, transportando-a por meio de CDs e podendo executá-la ou imprimi-la em gráficas rápidas de qualquer cidade do mundo. A artista nem sequer monta o trabalho, pois eles são executados por funcionários da gráfica que seguem suas instruções na forma de uma planta impressa.



Fig. 15 - Regina Silveira, *Mundus Admirabilis*, 2007. Vinil adesivo. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, MG.

Disponível em: <<http://www.reginasilveira.com/>>. Acessado em: 10 fev. 2012.

Longe da figura do artista como mestre de ofício, do artífice virtuoso, Regina Silveira é um dos exemplos emblemáticos da gravura brasileira na contemporaneidade. Figurando como uma artista que pensa, que cria estratégias, ela viola, para tanto, o que é considerado técnica tradicional, a fim de olhar a gravura como campo de operações conceituais, cuja racionalidade, altamente eficiente, impregna diversas técnicas de produção da imagem hoje e lhe permite projetos inovadores. Ela está longe de definir sua pesquisa como uma busca pelo belo romântico ou pela gravura quintessencial, retiniana. Salta em busca do háptico, a fim de configurar uma experiência estética radical, que envolve todo o ambiente e o corpo do espectador, com um pensamento calcado na gravura, mas não preso a ele.

O campo ampliado suscita o desdobramento dos processos técnicos da gravura tradicional em conceitos. Assim, se cria um campo bem mais elástico de atuação, em que a noção de gravura é

repensada sem constrangimento. Rafael Pagatini, artista gaúcho, é um bom exemplo de quem trabalha em um campo elástico de pensamento da gravura. Ele transita entre técnicas tradicionais, processos digitais de manipulação de imagens e diversos tipos de impressão. Trata-se de um artista altamente criativo, nitidamente proveniente da gravura, mas que lança mão de várias possibilidades técnicas para a execução de uma ideia. Suas xilogravuras são resultado de um processo intrincado de manipulação de fotografias digitais e sua releitura pela chapa de madeira (fig. 16) . Em *Passagem*, 2012, o artista transporta o raciocínio gráfico para telas de linho perfuradas, criando paisagens que transparecem no atravessamento do olhar. As telas são vazadas de acordo com uma retícula usada na manipulação de fotografias e esticada em um bastidor de pintura. No fundo dos furos, a parede: um jogo entre luz, máscara e sombra em três dimensões. Em *Reflexão*, 2012, o artista também faz o uso de retículas em uma instalação com 4 espelhos gravados a laser industrial, criando um jogo óptico entre a paisagem gravada e o reflexo do espelho⁶⁵.



Fig. 16 - Rafael Pagatini. *Névoa subindo a serra*, 2009. Xilogravura, 106x84cm (esq., acima). *Passagem1*, 2012, tinta acrílica sobre linho perfurado, 100x70cm (esq., abaixo). *Reflexão*, 2012, 4 espelhos de 90x1.80cm gravados industrialmente (dir.).

Disponível em: <<http://www.rafaelpagatini.com.br/>>, acessado em 10 mai. 2013.

⁶⁵ Informações disponíveis em: <<http://www.rafaelpagatini.com.br/>>, acessado em 10 mai. 2013.

É possível diluir o peso que essa flexibilidade pode ter para muitos gravadores, que veem o arcabouço técnico da gravura como algo precioso que não deveria ser maculado. Isso pode ser resolvido por uma questão de nomenclatura. O termo gravura, que define o nome da técnica, em língua portuguesa, remete à primeira de suas etapas de produção, ou seja, indica a gravação de uma matriz. “Gravura” é um vocábulo originado do grego e do latim:

Atendendo a etimologia da palavra gravar, teremos de nos remeter ao termo de origem grega *graphein*, que faz alusão à acção de escrever e desenhar, ou ao latim *cavare*, que se traduzirá por cavar, aprofundar, abrir (CATAFAL e OLIVA, 2003, p. 10).

Nesse sentido, “gravura” compreende o desenho por meio de sulcos e relevos, incluindo aí, a princípio, apenas a xilogravura e a gravura em metal. Portanto, as técnicas planográficas, como a litografia e a serigrafia estariam de fora se seguíssemos à risca as delimitações terminológicas. É nesse sentido que Ricardo Resende (2000) reclama uma nova nomenclatura para as práticas dessa técnica, lembrando que, em inglês, *printmaking* (que é como “fazer impressões”) é um termo bem mais abrangente e atual. De todo modo, hoje pode-se pensar a gravura não como uma técnica, mas como um campo do fazer e do pensar, pautado numa racionalidade, que gira em torno da produção de imagens por meio da impressão de uma matriz, que permita sua reprodução.

A gravura, o museu e a criação de circuitos complementares

Até agora a gravura foi analisada dentro da perspectiva de uma técnica artística autônoma a ser exibida em museus e galerias. O gesto de separar a obra de arte de seu contexto cotidiano – que seja o seu contexto de produção no ateliê/oficina do artista – caminhou junto, por certo tempo, com o gesto de separar a gravura de outras técnicas e processos comerciais. Todavia, como foi visto, ao se afastar das tendências modernistas, a gravura se hibridiza à luz de um pensamento dinâmico e mais conceitual do artista.

A autonomia da gravura está ligada à de um sistema de visibilidade da arte que encontra um de seus pilares na separação da obra em um espaço de visibilidade próprio, neutro e preparado para a experiência estética e icônica da obra de arte. Algo que difere bastante do contexto vivenciado por Dürer, no Renascimento, por exemplo, em que as gravuras eram acondicionadas em pastas e legadas ao manuseio das mãos. Como explica Teixeira Coelho, o papel e sua fisicalidade “convoca o toque dos dedos do contemplador”, e ressalta que o desenho, assim como a gravura, “em si está protegido pelas margens que, normalmente, são largas e existem para isso” (COELHO; GUARDIOLA, 2012, p.

10). Essas questões são muito elucidativas para se pensar diferenças na estrutura de visibilidade de diferentes regimes da arte.

Uma vez na parede, a obra de arte do regime representativo era acessada nos claustros, nos palácios e templos religiosos, destinada à apreciação coletiva, em meio a socialização ruidosa de que fala Laddaga. Assim como a música, nesses ambientes, a pintura “se prestava meramente a um acompanhamento”: era ou um auxiliar doutrinário, ou um composto cenográfico, simbólico e codificado, também voltado para a criação de um ambiente para as atividades da vida. “Ambiente” aqui não em um sentido meramente decorativo, mas organizado por regras, hierarquias e maneiras corretas de fazer, que colocavam à vista – e, ao mesmo tempo, justificavam – a posição dos seus proprietários.

Pensar no museu, à luz da figura da sala de concertos, trazida por Laddaga, significa pensar também na substituição do direcionamento regulamentado a um público pré-definido pelo agenciamento a um espectador desconhecido. Isso compreende uma maneira específica de pensar a obra artística antes mesmo da sua concepção e todo um *modus operandi* da arte. O destinatário bem definido pela família, posição social e pelo nome do remetente das encomendas é trocado pelo burguês, em sua grande e incerta gama de possibilidades. Seja ele um grande ou pequeno burguês, rico ou pobre, letrado ou analfabeto, imigrante ou nativo, apreciador de arte ou noviço, ele é o novo cliente dos artistas não só na condição de comprador, mas na de observador. No contexto da consolidação do sistema autônomo de visibilidade da arte, a partir do fim do século XVIII, a única certeza que o artista tem é que, por mais que os espaços expositivos mudem, existe uma prática específica, cujo eixo central se encontra em um espaço separado da socialização ruidosa, cujo ambiente é regido por um pacto social que define os modos de se portar em um museu e diante das obras.

No momento em que a gravura é levada para fora do espaço da galeria ou do museu, ela está fora de um regime de visibilidade regido por modelos de atenção com regras bem definidas. São essas regras que direcionam o olhar do espectador, favorecendo-lhe uma experiência própria dos objetos artísticos. Elas ordenaram a configuração da experiência sensível, materializando todo um pensamento sobre a configuração do espaço de visibilidade da arte e um certo padrão de organização dos objetos em seu interior. Sendo assim, o museu é o polo central de uma cultura das artes que, segundo Laddaga, se organizou em volta de uma estrutura de recepção e produção da arte, baseada em um artista isolado em seu ateliê; um objeto separado do fluxo comum e alocado em um espaço neutro que requer, por fim, a presença de um espectador desconhecido e silencioso (LADDAGA, 2010, p. 41).

Trazer essa contextualização histórica se justifica pela ideia de uma construção do olhar no ocidente, ou seja, pelo nosso hábito cultural de fazer e olhar para imagens artísticas. Mesmo em pleno século XXI, o espectador, frente a uma escultura ou monumento no espaço público, sabe que eles compreendem uma atitude contemplativa e silenciosa específica – e isso também se aplica às artes de recepção coletiva. Aquele foi educado para estar disposto a entrar em um estado de recolhimento, a fim de apreender as coordenadas internas da obra. Nesse sentido, pode-se dizer que o hábito de dispor uma obra de arte numa galeria e separá-la da vida e das conexões ordinárias estabelece a estrutura de uma experiência, que comanda nossa receptividade e intelecto perante a uma obra de arte, mesmo que ela esteja situada em um local que não foi construído para recebê-la, como em um muro, no espaço público, por exemplo. Essa constatação nos leva a acreditar na eficácia e no nível de penetração dessa cultura das artes, fundada há mais de 200 anos. Todavia, não são poucos os sinais de que ela tem sofrido abalos estruturais, e tem passado a remodelar algumas de suas bases.

Na medida em que a gravura passa a habitar um espaço que não foi construído ou não está “preparado” para receber uma imagem artística da maneira como a galeria o está, como o espaço urbano ou o jornal, por exemplo, o artista precisa direcionar a confecção do seu trabalho, tendo em vista as condições de visibilidade do local escolhido para sua exibição. É preciso que ele crie condições para que o observador “decodifique a estrutura de distinções da obra e infira, a partir dessa estrutura, que o objeto não poderia haver emergido espontaneamente senão que deve sua existência à intenção de comunicar uma informação”⁶⁶ (LUHMANN *apud* LADDAGA, p. 35, tradução nossa). Por mais que essa intenção possa ser indeterminável, uma vez que se trata de uma obra de arte, ela não deixa de existir. Mesmo que a gravura esteja fora de uma instituição museal, ela precisa reunir elementos ou características – visuais ou conceituais – que a localize dentro de um grupo de imagens específico, o das imagens artísticas. Dessa maneira, ela sempre estabelece conexões com as imagens ou conceitos do universo da arte, suscitando, de alguma forma, uma experiência própria dos produtos artísticos, ligados a um *sensorium* específico (RANCIÈRE, 2005). Não se trata de reconhecer uma gravura no muro de uma rua, por exemplo, a partir da indicação de uma etiqueta com título e nome do artista, própria de galerias. Trata-se de reconhecer evidências que constam em sua própria estrutura material, ou em suas coordenadas internas.

A partir dessa reflexão, pode-se resgatar a figura da gravura no campo ampliado como um “dispositivo de exposição” ou uma “forma de visibilidade da arte”. Uma prática histórica de se

⁶⁶ “observar las obras de arte como arte, más bien que como objetos de algún otro tipo, tiene lugar solamente si el observador decodifica la estructura de la obra e infiere de esta estructura que el objeto no podría haber emergido espontáneamente sino que debe su existencia a la intencion de comunicar información” (LUHMANN *apud* LADDAGA, p. 35).

empenhar na visibilidade da imagem que não se limita à reprodutibilidade de um original, mas que avança por meio de estratégias de apropriação de circuitos já estabelecidos (artísticos ou não) e da criação de circuitos paralelos. Um dispositivo que, em alguns momentos, atua como coadjuvante do sistema de visibilidade da arte e se adapta a formatos estabelecidos e que, em outros, atua como protagonista de circuitos que são logo absorvidos pelo sistema central da arte.

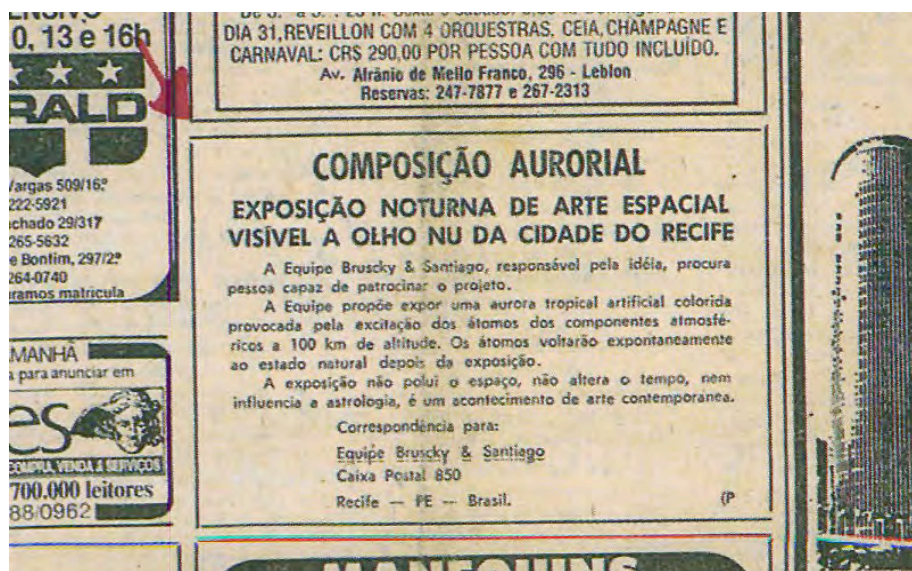


Fig. 17 – Daniel Santiago e Paulo Bruscky. *Arte Classificada*. Composição Aurorial. 1976. Intervenção em classificados de jornal.

Disponível em: < <http://www.revistabrasileiros.com.br/2010/04/26/paulo-bruscky/>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

Em *Arte Classificada* (fig. 17), os pernambucanos Daniel Santiago e Paulo Bruscky se apropriam das páginas de classificados de jornais para veicular seus trabalhos. A princípio, trata-se de um anúncio como qualquer outro. Todavia, o conteúdo do texto é bastante diferente dos demais anúncios. Palavras e expressões como “exposição”, “arte espacial”, “acontecimento de arte contemporânea” indicam o campo de operações a que estão vinculadas. Os artistas são proprietários não de um imóvel ou de um carro, mas de uma ideia e declaram, expressamente, buscar patrocínio para uma exposição. Todavia, isso pode ser pouco para identificar esse anúncio como uma intervenção artística. É preciso que o próprio texto indique uma natureza específica dos produtos da arte, algo que diferencie sua natureza da dos outros, causando certa suspensão.

Por meio de um empenho descritivo dos artistas, o espectador visualiza não uma aurora qualquer, mas uma aurora “tropical”, “artificial” e “colorida”, a ser construída por meio de ações imensuráveis, intangíveis, dada a sua complexidade, dada a sua altura e a tecnologia não-disponível requisitada. Essas são questões que fazem esse projeto ser inviável, materialmente falando, firmando-se como um não-anúncio e reforçando sua natureza de ideia, de imagem. O anúncio, deixa-se claro, não pretende transmitir uma mensagem de compra e venda comum, ligada à lei de oferta e procura,

mas, antes, suspende as expectativas do leitor para trazer-lhe algo indeterminado, um anúncio sem utilidade, que paira no ar, em uma essência de imagem. Nessa perspectiva, é possível fazer um recorte do conceito de “imagem pensativa”, de Rancière, deslocando-a para este contexto: “uma zona de indeterminação, entre pensamento e não pensamento, entre atividade e passividade, mas também entre arte e não-arte” (RANCIÈRE, 2012a, p. 103).

De maneira parecida, Paulo Nazareth recorre a gráficas comerciais, trazendo sua gravura para a forma de panfletos, fazendo uso de um circuito já estabelecido, em que as empresas contratam pessoas para panfletar suas propagandas. Nesses trabalhos, o artista demonstra não se importar com a perda dos traços do gesto gráfico manual na impressão, mas se interessar pela alta reprodutibilidade de suas peças. Depois de trabalhar com xilogravuras, gravuras em metal, litografias e fotolitografias, o artista incorporou, ao seu trabalho, processos fotomecânicos comerciais de produção, como o *off-set*. Longe de anelar pelas práticas tradicionais de apresentar a gravura, Nazareth usa expô-las sobre mesas, em pilhas. Em muitas exposições, ele permanece ao lado das obras, vendendo-as a “preço de banana”: entre 5 e 20 reais. Desde 2005, o artista faz grandes tiragens não numeradas de suas matrizes, demonstrando interesse pela circulação do seu trabalho. Agora, com o *off-set* comercial sobre papel jornal, Nazareth imprime grandes quantidades a baixo custo, permitindo que ele não só venda as gravuras a 0,50 centavos, como também as distribua pelas ruas, como panfletos. O artista traz, assim, seu trabalho para um novo contexto, na medida em que aproxima imagens e ideias da arte a práticas comerciais e, ao usar o formato de panfletos, imita também as práticas de empresas. Em vez de uma propaganda, todavia, Nazareth anuncia um projeto de arte, ou sugere uma ação para o transeunte: “Num dia de chuva se instale na orla diante dos tambores e observe os biguás (...) Permaneça ali e observe a chuva cair, até que seus pés se enruguem e você sinta saudade de algo”⁶⁷. Em vez de gravuras a serem contempladas, o artista convida o espectador para experienciar uma nova condição, a de apreciador do espaço ao redor, de fazer do espaço público um espaço de contemplação, em que se isola da socialização ruidosa, e faz de uma cena corriqueira algo a se dedicar os sentidos e a cognição, fazendo do contato com o ambiente urbano uma experiência estética.

Os panfletos de Nazareth, ao serem distribuídos nas ruas de bairros de periferia ou dispostos em mesas, em galerias de arte, funcionam como objetos de arte, que podem ser dobrados e guardados na bolsa para serem lidos depois. Em certas ocasiões, o artista distribuiu um decreto: “Aqui é arte, decreto de 05 de dezembro de 2005” (fig. 18). Campos, como data, validade e horário estão em branco: cabe ao receptor defini-los.

⁶⁷ Disponível em: < <http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.



Fig. 18 - Paulo Nazareth. *Aqui é Arte*, 2005. Panfleto impresso em *off-set*. Disponível em: < <http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

Colocar a gravura a circular nas ruas, como faz o artista, alude a um gesto de redistribuição de papéis ou posições em si mesmo, ou seja, a uma tentativa de *repartilhar* o sensível. A gravura disponível a quem quer que seja, para qualquer olhar, rompe com a segregação da arte ao olhar dos “informados”, dos “apreciadores”. Ela convoca assim um espectador desavisado a uma outra disposição corporal, buscando interromper um fluxo comum a fim de gerar uma experiência incomum, ou extraordinária. Lidando com pessoas que não trazem, no repertório de suas cogitações mais imediatas, a visita a um museu ou galeria, o gravador que intervém na rua engendra-lhes uma redistribuição de lugares. Ele torna a fruição estética da paisagem disponível a todos, ao invés de deixá-la reservada aos frequentadores dos museus. Isso não significa que a possibilidade de se encantar com a paisagem não existisse antes do advento do panfleto do artista. Todavia, ele é quem materializa essa possibilidade por meio de uma estratégia de visibilidade, que torna visível uma igualdade, entrando em sintonia com o que afirma Rancière, rompendo “com a divisão entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho dos braços e os que dispõem da liberdade do olhar” (RANCIÈRE, 2012a, p. 61). Portanto, esses panfletos de Nazareth recompõem a partilha do sensível, desestabilizando o senso comum, que prevê a segregação do olhar estético para as pessoas “cultivadas”, e transformando “em comum”, como faculdade de todos, a faculdade estética. O

transeunte é transformado em fruidor, a partir do desvio do seu caminho sugerido pela intervenção, em um espaço ordinário.

Também Maria Bonomi é uma artista que transita por diversas modalidades artísticas, como gravuras, esculturas, painéis e arquitetura dentro do contexto da arte pública⁶⁸. Gravadora conhecida por suas grandes xilogravuras em cores, trabalhou com Lívio Abramo, um dos pioneiros da gravura artística brasileira, demonstrando, em uma longa e rica trajetória, alto nível no emprego das técnicas tradicionais. Convidada pela Prefeitura de São Paulo para executar projetos para a Estação da Luz, do metrô, Bonomi funde sua gravura em imensos baixos-relevos feitos de cimento e concreto (fig. 19). Seu trabalho compreende projetar e confeccionar toda sorte de matrizes que moldarão a massa, que secará e será instalada na estrutura arquitetônica de edifícios. Sem dúvida, a matéria prima desses projetos é o relevo, compreendendo a lógica do molde ou da matriz e sua impressão, como duplicação da semelhança. Trata-se da mesma natureza elementar de uma matriz de xilogravura, só que de maneira ampliada.

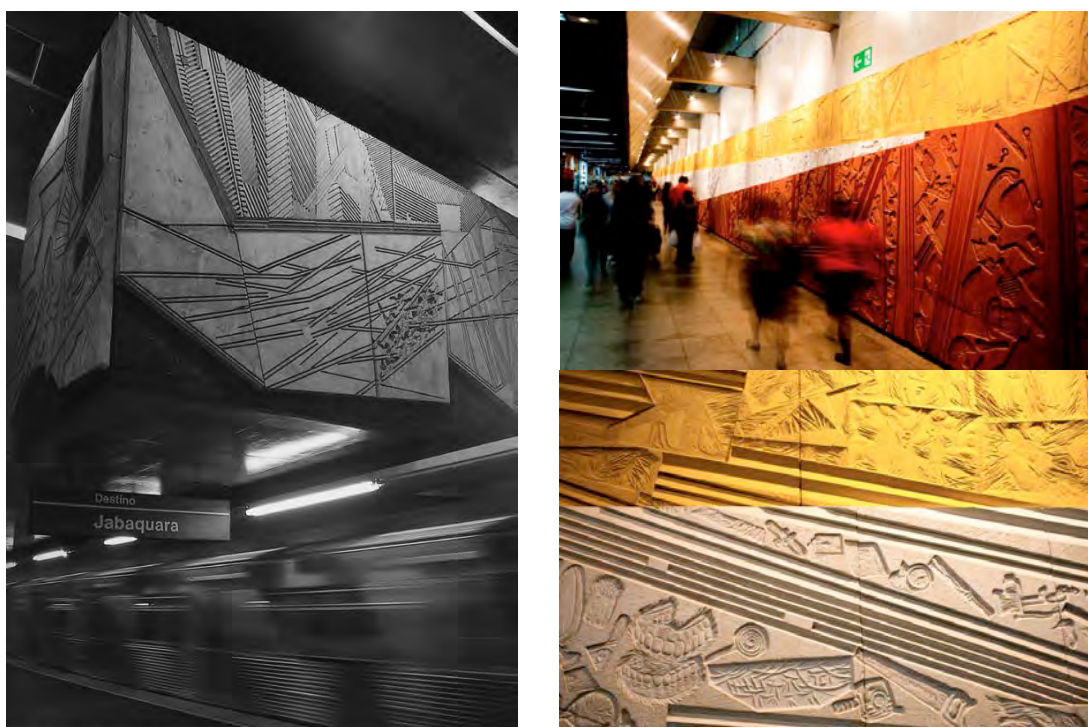


Fig. 19 - Maria Bonomi, *Construção de São Paulo*, 1998, intervenção em arquitetura (dir.) e *Epopéia Paulista*, 2005, intervenção em arquitetura (esq.).

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000100005&script=sci_arttext>. Acessado em: 08 nov. 2012

⁶⁸ Para mais detalhes sobre os trabalhos aqui mencionados: < http://tvuol.uol.com.br/assistir.htm?video=metropolis-entrevista-com-a-gravurista-maria-bonomi-0402376CDCC11326#videos.htm?tag=maria+bonomi-_63265&discard_cache=true&video=metropolis-entrevista-com-a-gravurista-maria-bonomi-0402376CDCC11326>, acessado em 2 mai. 2013.

Nesse contexto da ampliação dos sistemas de visibilidade da arte, a internet também se firma como um outro fórum de debate, podendo ser acessado por qualquer pessoa do mundo e em qualquer computador, sem nenhum custo e com uma velocidade antes não imaginada, desde que esteja conectado à rede. É explorando esse novo campo de atuação que o grupo Poro, de Belo Horizonte, MG, por exemplo, disponibiliza suas peças gráficas na rede, como uma possibilidade a mais de visibilidade das mesmas e seu compartilhamento. Os espectadores podem acessar seus cartazes e panfletos, assim como uma série de outros trabalhos no *website*⁶⁹ do grupo (fig. 20), que não só os disponibiliza, como incentiva que os visitantes façam *download*, imprimam, reproduzam e ocupem a cidade com as peças desenvolvidas por eles. Esse é um fato destacável, pois, além de engendrar um circuito de visibilidade complementar às ações na rua, o grupo dá oportunidade de o espectador experimentar a condição de agente ativo na concretização do efeito desses trabalhos na cidade.



Fig. 20 - Grupo Poro. *Website. Outra casa foi demolida*, disponível para download. 2010. Disponível em: <<http://poro.redezero.org/ver/cartazes/>>, acessado em: 10 mar. 2013.

Atuar fora dos limites do museu, não indica, entretanto, um desligamento das premissas do regime ou sistema de visibilidade da arte. Ao se reconhecer uma obra no espaço público ou ao se procurar obras de artistas na internet, o espectador está lidando com diferentes facetas de um mesmo circuito, ou melhor, com desmembramentos do circuito artístico. O museu, como foi visto, antes de uma instituição, deve ser encarado como um sistema de visibilidade, um campo de tensões, uma maneira de dar sentido a certas imagens e a certas experiências. Os projetos que saem dos limites das paredes do museu (ou sequer chegam a passar por eles) e invadem o cotidiano das cidades, por mais que entrem em contato com outros regimes de visibilidade, trazem em si a necessidade de

⁶⁹ Disponível em: <<http://poro.redezero.org/ver/downloads/>>. Acessado em: 26 mar. 2013.

trabalhar características do regime da arte. Eles não pulam fora desse circuito, mas, antes, vão para suas margens, podendo retornar ao seu centro quando lhes for conveniente. Esse é um tema que será debatido no capítulo 4 mas, por ora, vale destacar que os projetos de intervenção urbana ou projetos inseridos na estética relacional, antes de procurarem se desligar desse circuito, reforçam uma linha que os liga a ele. Quanto mais se estica essa linha e mais longe do centro se vai, maior é a necessidade de se reaproximar dele.

Pensando na grande variedade de trabalhos estudados até agora, esta pesquisa procurou desenvolver uma tabela simples, que tem por objetivo a organização de diferentes tipos de estratégias empreendidas pelos artistas do campo ampliado da gravura dentro de lógicas específicas, apresentada a seguir.

| Estratégias | Características | Artistas |
|--|--|---|
| Vínculo com o regime de visibilidade do museu | | |
| Incorporação de fragmentos de impressos na obra artística | Essa prática inicia-se no princípio do século XX com o cubismo com a incorporação de impressos não artísticos como bilhetes de metrô, pedaços do jornal diário, por exemplo. Ela atinge um outro plano com Rauschenberg, Warhol e Lobo, imersos em contextos da mídia de massas bem mais complexo, na segunda metade do século ⁷⁰ . | Pablo Picasso, Georges Braque (<i>papiers collés</i>), Kurt Schwitters (<i>assemblages</i>); Robert Rauschenberg (serigrafias e colagens); Marta Rosler (colagens); Andy Warhol (serigrafias); Lotus Lobo (marcas e rótulos da estamperia litográfica mineira). |
| Apropriação de procedimentos técnicos usados em meios comerciais | Nesse campo, os artistas lançam mão de recursos empregados na indústria ou do comércio (como o xerox, o fax adesivos, <i>off-set</i> comercial, fotografia de <i>slides</i> , vinil adesivado etc.), mas ainda vinculam seus projetos majoritariamente ao circuito dos museus. | Antoni Muntadas (adesivos, cartazes e faixas); Regina Silveira e Kara Walker (instalações com vinil adesivo); Hudinilson Jr., Paulo Bruscky e Bené Fontelles (xerox); Felix Gonzalez-Torres e Paulo Nazareth (uso do <i>off-set</i> comercial), Alfredo Jaar (<i>slides</i> de projeção) |

⁷⁰ Sobre esse assunto também conferir: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações, apresentado no evento de lançamento do ARJ – I International Journal of Arts – Brazil: *O conceito de pesquisa na pesquisa em artes*, promovido pela CAPES na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2012.

| Estratégias | Características | Artistas |
|--|--|--|
| Vínculo com diferentes regimes/circuitos de visibilidade não-artísticos | | |
| Apropriação de circuitos de visibilidade (informacional, comercial, jornalístico etc.) | Aqui os artistas inserem suas questões em circuitos de visibilidade já existentes. Trata-se de gestos marcados por intervenções sutis, a ocupar as frestas desses circuitos gerando uma desestabilização da integridade desses circuitos por meio da veiculação de contra-informações. | Honorè Daumier (charges veiculadas em jornais), Cildo Meireles (<i>Inserções em Circuitos Ideológico</i>); Barbara Kruger (<i>outdoors</i>), Grupo Poro (<i>Faixas Anti-sinalização</i>), Paulo Bruscky (<i>Arte Classificada</i>), Antoni Muntadas (<i>On Translation</i>) |
| Criação de circuitos alternativos de visibilidade e circulação de obras/questões da arte | Os artistas aqui inseridos criam circuitos inéditos de circulação de imagens/textos ou apropriam-se de espaços ou possibilidades já existentes, criando circuitos próprios dentro desses circuitos maiores. | Kaza Vazia (utilização de casarões abandonados e da internet); Grupo Poro (internet); Ateliê Piratininga (<i>Vamos gravar o rinoceronte do Dürer</i> , fotos das intervenções reunidas na internet), Paulo Bruscky, Bené Fontelles, Grupo Fluxus (<i>Arte Correio</i>); Yves Klein (jornal <i>Dimanche</i>) |
| Ações diretas de utilização o espaço da rua, muros ou calçadas | Lidam com os espaços da cidade, arquitetura, muros e paredes. | Mentalgassi, Banksy, Tales Bedeschi (<i>Revoadas, Hachuras em movimento</i>), Alexandre Farko, Grupo Poro (<i>Azulejos de Papel</i>), Ateliê Piratininga (<i>Vamos gravar o rinoceronte do Dürer</i> , estágio de afixar gravura na rua), Tiago Gomes (<i>Xilogravura Modificando uma cidade</i>), Maria Bonomi (<i>Epopéia Paulista</i>) |

Se nesse item foi trabalhada uma noção da criação de circuitos complementares, por meio da prática da gravura e seus desdobramentos, ao longo dos últimos anos, cabe agora pensar a gravura enquanto arcabouço técnico e conceitual. Um campo do fazer artístico que apresenta características particulares e permite manobras conceituais dignas de menção.

A gravura como campo de visibilidade de conceitos

Não faltariam exemplos de como a gravura é hoje usada largamente para a ampliação das possibilidades de visibilidade da arte. Artistas, como os do Ateliê Piratininga, do coletivo Kaza Vazia, do Mentalgassi, ou Paulo Bruscky, Barbara Kruger, Antoni Muntadas, Giuseppe Penone, Alfredo Jaar, Félix Gonzalez-Torres, dentre outros, incorporam a lógica produtiva da gravura em diversos projetos, cada um à sua maneira. Em galerias de arte, nos museus, nas ruas, nos *outdoors*, nos classificados de jornais, ou mesmo em casarões abandonados e abertos à visita pública, a gravura é pensada de maneira ampliada e é usada para tornar questões da arte visíveis. É preciso se perguntar como essas técnicas, essas pensabilidades podem ser empregadas na articulação de um discurso crítico, tornando visível o não visto, dando visibilidade para aquilo que era considerado não passível de visibilidade.

Em *Matriz Perdida* (fig. 21), série de gravuras de minha autoria, a reproduzibilidade da xilogravura é corrompida para mostrar a analogia entre as alterações na matriz e as alterações da paisagem real da cidade, tratando-se de dar a ver uma certa desconsideração pela natureza estética da paisagem. As questões que me ocorreram e a partir das quais desenvolvi esse projeto foram: como a cidade é desenhada? Quem desenha a cidade? Quem compõe a paisagem vista da minha janela? Quem determina como a cidade é vista? Passei a me perguntar, então, se as pessoas se importavam com a paisagem da cidade. De fato, a “vista” de um imóvel, mais especificamente, a dos apartamentos, é uma questão importante a se ponderar, no momento de avaliar seu preço. A paisagem lá fora, o limite que os olhos podem tocar da janela agrega valor financeiro aos imóveis. Quanto mais bela a vista, mais valorizado é o imóvel e isso faz sentido. O mercado imobiliário, contudo, está longe de revelar coerência na tentativa de dar aos seus clientes a melhor “vista”. Cada prédio é responsável pela remodelagem da visibilidade do espaço aéreo da vizinhança e compromete a visibilidade da paisagem. Mais ao longe, ele significa um anteparo branco entre a janela e as montanhas. Se, por um lado, o prédio cobre a “vista” dos vizinhos ao redor, ao longe, ele cria um novo desenho para o horizonte. Essa relação, entre o privado e o público, o apartamento e o ar, o lar e o céu, pode ser problematizada.

Segundo o conceito formulado, as construtoras trabalham na lógica da paisagem perdida. Muitas vezes, um prédio é feito à frente de um outro prédio e o que se compunha de montanhas e céu se transforma em parede de concreto e janelas. A superposição e a obstrução da “vista” é uma constante de quem altera as estruturas da vida urbana, trazendo intrigantes questões: a cidade é feita para ser vista? O que é dado a ver nessas mudanças estruturais?

*Matriz Perdida*⁷¹ foi o primeiro desdobramento dessas questões: uma série de onze xilogravuras⁷² realizadas em 2008. Trata-se de uma obra de onze etapas, realizadas a partir da impressão da mesma matriz de madeira, usando a técnica da matriz perdida. Esta é um procedimento da gravura em que uma mesma matriz dá origem a diferentes estampas em diferentes estágios. Na medida em que a primeira impressão (uma montanha e um céu) é feita, logo se grava a matriz novamente, ou seja, subtrai-se madeira da matriz, gerando novas áreas de branco na impressão (um prédio sobre a montanha e o céu). Cada nova impressão corresponde à perda da possibilidade de fazer uma nova estampa da etapa anterior, uma vez que cada alteração na madeira é irreversível. Dessa forma, esse trabalho buscou estabelecer uma relação entre a paisagem da gravura e a paisagem real. Em ambas, as mudanças visuais operadas por cada prédio ou nova construção são permanentes e irreversíveis.



⁷¹ Esse trabalho foi desenvolvido dentro da pesquisa (Probic/FAPEMIG) “A reprodutibilidade da xilogravura como processo de criação” (2008-2009), desenvolvido sob a coordenação da profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel.

⁷² Xilogravura é o nome que se dá para a técnica da gravura feita em madeira. A partir de uma chapa lisa e tratada, o artista faz gravações que consistem em baixo-relevos, por meio de goivas, estiletos ou outro instrumento de corte. Ao terminar o processo de gravação, inicia-se o processo de impressão: a chapa é entintada e levada à prensa, onde se coloca uma folha de papel sobre ela. Com a alta pressão da prensa, o papel é comprimido contra a matriz e absorve toda a tinta da chapa. O resultado é a chamada “estampa”, em que a parte de cor é a superfície da madeira e a parte sem tinta (geralmente branca, pois é a cor do papel) corresponde às áreas em baixo-relevo, que não receberam tinta, nem tocaram o papel.



Fig. 21 – Tales Bedeschi. *Matriz Perdida*, 2008. Xilogravura a fio. Estampas I, VI, VIII e XI.
Disponível em: < <http://www.talesbedeschi.com.br>>. Acessado em: 30 de out. 2012.

Se a paisagem é como uma matriz perdida, porque nunca se pensa em sua composição em relação ao todo, em questões de equilíbrio, em ponderações sobre o que se esconde e o que se revela? Que tipo de olhar é lançado sobre a paisagem? Paisagem: um gênero da arte, ou uma realidade factual? *Matriz Perdida* procura dar a ver, portanto, uma desconsideração da cidade enquanto espaço do belo, enquanto espaço da contemplação e da experiência estética, em prol da desordenada reconstrução da paisagem que segue o fluxo da especulação imobiliária.

De uma outra maneira, Alfredo Jaar, artista chileno que reside em Nova York (EUA), usa a reprodutibilidade de uma fotografia em *slide* e multiplica 1 milhão de vezes o olhar de uma mulher, sobrevivente de um genocídio ocorrido em Ruanda, em 2004 (fig. 22). *The eyes of Gutete Emerita*, 1996/2000, parte do *Rwandan Projects* (Projetos de Ruanda), apresentado na 29ª Bienal de São Paulo, consiste em uma grande mesa de luz, sobre a qual 1 milhão de *slides* emoldurados (tal como se coloca no projetor de *slides*) são amontoados, acompanhados de lupas e de um texto na parede. Jaar decidiu não mostrar imagens de vestígios do massacre, como os próprios cadáveres apodrecendo, estirados no chão. Concentrou-se apenas em uma das sobreviventes, cuja expressão ele diz não esquecer⁷³. Na moldura, apenas parte do rosto de uma mulher, apenas seus olhos. Os mesmos, que viram o marido e os dois filhos serem abatidos. O olhar é profundo e enigmático: belo,

⁷³ Baseado em texto de Katherine Hart, no site do Hood Museum of Art, disponível em: < <http://hoodmuseum.dartmouth.edu/collections/recent/200617.html>>, acessado em 12 jan. 2012.

sem deixar transparecer pavor e ameaça. Jaar poderia mostrar os olhos de várias mulheres, várias fotografias, mas não. Ele multiplica apenas um. Amplifica seu poder, jogando com a proporção entre um e milhões. Enquanto temos apenas uma mulher fotografada, temos milhões de mulheres ausentes. Mortas? Quem são essas mulheres escondidas, ou melhor, que não aparecem, mas são representadas por esse mesmo e único olhar? Nesse abismo, entre o um e os milhões, encontram-se grandes e cruéis genocídios, ao mesmo tempo que se encontra nossa distância, ou complacência, perante os massacres que ocorrem, agora, no continente ao lado.



Fig. 22 - Alfredo Jaar. *The eyes of Gutete Emerita, Rwandan Projects*, 1996/2000. Um milhão de slides sobre mesa de luz, lupas e texto. 29ª Bienal de São Paulo. Foto do autor.

Para os artistas do Mentalgassi, coletivo alemão que se dedica a projetos de intervenção urbana, faz sentido inscrever olhares e rostos nas ruas e nos equipamentos, que milhares de pessoas utilizam todos os dias nas grandes metrópoles. Em validadores de bilhetes de metrô, o grupo cola impressões de rostos de cidadãos comuns, como o rosto de um velho, cuja boca agora “engole” bilhetes, milhares deles por dia (fig. 23). A função do objeto se cruza com a expressão facial do velho, criando afetos nas atividades que as pessoas fazem, automaticamente, no cotidiano corrido de Berlim. Talvez se tenha mais cuidado ao colocar o bilhete na máquina, que agora é a boca do velho, para não machucá-lo. Como somos nesses momentos? Como lidamos com o aparato que nos serve? Friamente, maquinalmente? Entre a humanização de máquinas, faz-se visível a maquinização das pessoas, que são olhadas como objetos ou ferramentas automáticas feitas para dar sequência à

trajetória individual acelerada da rotina casa-trabalho, pois o trabalho, o relógio, os compromissos, as preferências particulares não podem esperar.



Fig. 23 - Mentalgassi, 2012. Impressões fotográficas instaladas em validadores de metrô e latas de lixo. Disponível em: < <http://mentalgassi.blogspot.com.br>>. Acessado em 03 nov. 2012

É nesse sentido que pretendem-se reconhecer as práticas da gravura: como práticas em que se torna visível o não visto. Não se trata apenas de encarar a reprodutibilidade como maneira de amplificar as possibilidades de acesso a uma obra, no sentido que mais uma impressão corresponde a mais uma compra, mais um museu, ou mais um acesso. Tal questão é típica da gravura religiosa, da gravura de tradução, de momentos em que a gravura era o único recurso para tornar algo circulável ou acessível. Com os processos fotomecânicos de impressão e reprodução, os artistas desdobram as noções de gravura, que foram construídas historicamente, e passam a ver sua racionalidade e suas propriedades – materialidade, natureza plástica, reprodutibilidade – de outra maneira. A tiragem, a impressão, a reprodução, a matriz não são hoje o que foram. De ferramentas técnicas passaram a ser pensadas, agora, como conceitos, escolhas estratégicas, formas de materialização de imagens, posturas, críticas e modos de fazer política.

A gravura como campo de expansão do discurso crítico

Os trabalhos desses artistas podem não tratar a gravura em sentido estrito, mas participam do universo da gravura, se se pensar de modo mais amplo. Eles, na verdade, não só empregam a racionalidade da gravura (utilizando procedimentos de gravação, impressão ou reprodução) em seus projetos, como também se valem de mídias, como os jornais, livros, cartazes e *outdoors*, os chamados elementos da cultura do impresso, que são herdeiros diretos da xilogravura, da gravura em metal, da litografia e da serigrafia, no sentido da função exercida por elas no mercado gráfico (MORO, 2000, p. 41). Portanto, pensar nessa hereditariedade é conseguir ver o desenvolvimento de uma lógica operativa, a manutenção, a ampliação e a sofisticação de um circuito fundado pelas técnicas da gravura tradicional. Para o pesquisador espanhol Juan Moro, o cenário geral das artes digeriu e fagocitou “os parâmetros que historicamente pertenceram às artes de reprodução da imagem”, que é uma consequência da presença intensiva dos produtos dos meios de comunicação de massa e de sua linguagem gráfica na cultura moderna, que foram, por sua vez, apropriados pelos artistas (MORO, p. 41).

No cartaz *Outra casa foi demolida*, o grupo Poro cria uma enquete a ser completada pelo observador, que tem oportunidade de se contrapor a diversas formas de ver uma situação típica nas grandes cidades do Brasil e do mundo, ligadas à reconfiguração da paisagem urbana. O cartaz, na verdade, traz uma enquete, que dá as seguintes opções para serem marcadas: “não tem problema, era uma casa velha”; “vai ser um lindo prédio novo”; “preservar a memória é coisa do passado”; “ponto para a especulação imobiliária”, ou “nossa cidade em demolição”. Os artistas propõem diferentes pontos de vista, aos quais o cidadão não teve acesso, ou sobre os quais nunca foi levado a pensar, em decorrência das eficientes campanhas publicitárias que exaltam uma cidade renovada, moderna e repleta de empreendimentos sofisticados. Nesse sentido, esse projeto do Poro pode ser pensado como uma tentativa de reconfiguração da partilha de informações, saberes e posturas, uma vez que dá a ver questões que não são colocadas em circulação pelo serviço da grande mídia, mas muito pelo contrário: é comum saber que a cidade ganha uma nova vida a partir da eliminação do antigo, este visto como antiquado, despropositado ou sem serventia. É nesse sentido que esse projeto pode ser encarado, como uma tentativa de remanejar aspectos do sensível e do inteligível em um local público, dando a ver o que não se esperava ser visto.

Na mesma linha de raciocínio, pode-se resgatar o trabalho do coletivo Frente 3 de Fevereiro, que apesar de não pertencer à gravura, lida com circuitos de informação e a sua infiltração se dá por meio de faixas e bandeiras. O grupo trabalha com questões de racismo e violência policial e carrega no nome uma homenagem a um amigo, negro, morto, sem razão, por policiais militares. Um dos

trabalhos do grupo, o *Futebol Vídeo Brasil*, usa um bandeirão que é geralmente hasteado em meio às torcidas dos jogos de futebol, durante os gols. O plano do grupo é, simplesmente, levar, para os jogos, bandeiras pintadas com as cores do uniforme de um dos times – vermelho, branco e preto para o São Paulo, ou verde e branco para o Palmeiras, por exemplo. Na hora do gol, o grupo aciona o bandeirão que é automaticamente puxado e balançado pela torcida. A imagem formada, *Brasil Negro Salve*, ou *Zumbi Somos Nós*, pululando junto ao brado da massa, é vista então por todo o estádio. Em jogos mais importantes, o grupo ainda consegue veicular sua imagem nas redes de televisão, transmitindo a intervenção para milhares ou milhões de telespectadores. O que interessa aqui, contudo, é esse bandeirão inserido em outro contexto, como no Edifício Prestes Maia, durante a ocupação de centenas de famílias sem-teto (fig. 24). Aqui, ele ganha outra potência. Num momento de grande pressão do Estado e da polícia, para a desocupação do edifício, o grupo aproveita a grande visibilidade do conflito na imprensa, para transformar o Prestes Maia em um símbolo de uma resistência heroica.

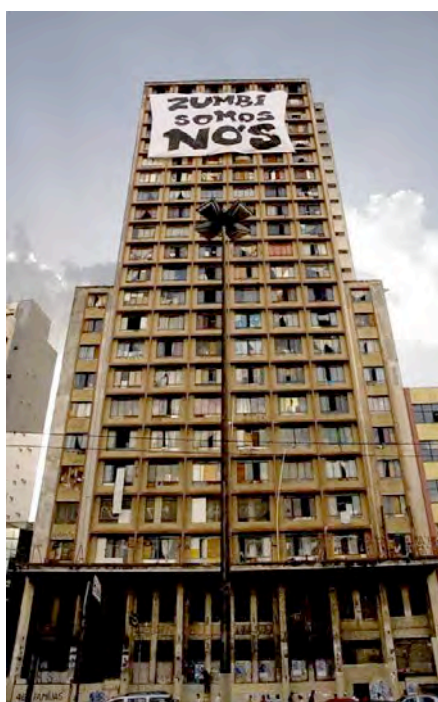


Fig. 24 - Frente 3 de Fevereiro. *Zumbi Somos Nós*, 2006. Bandeirão. Ocupação do Edifício Prestes Maia. São Paulo, SP. Foto Julia Valiengo

Ao vincular o nome do guerreiro Zumbi à valentia das famílias sem-teto da cidade de São Paulo, o grupo transforma pobres e desvalidos em grandes guerreiros inglórios, “que através da nossa história não esquecemos jamais”⁷⁴ e que atualizam um projeto de luta pela liberdade e pela moradia. A

⁷⁴ Música *O Mestre Sala dos Mares*, de João Bosco e Aldir Blanc. Disponível em: <http://www.cefetsp.br/edu/eso/patricia/revoltachibata.html>. Acessado em 23 dez. 2012.

despeito da imagem negativa cultivada pela mídia, a bandeira *Zumbi Somos Nós* opera um deslocamento de um senso comum, refazendo certa paisagem compartilhada por grande parte da população de São Paulo. Esse gesto se aproxima do que Rancière chama de “atos estéticos”:

Os atos estéticos são capazes de alterar as trajetórias da palavra e dos corpos, de reformar as linguagens, os gestos dos afetos que se compartilham. Trabalhando nas dobras do sensível, as intervenções da arte deslocam suas fronteiras e refazem suas paisagens, inventam propriedades e significações, dão nova forma e consistência e geram outros modos de sentir, de pensar onde só se percebia ruído ou não se percebia nada, sentido onde se carecia dele⁷⁵ (AMADOR *in* RANCIÈRE, 2011, p. 12, tradução nossa).

A operação feita pelo Frente consiste em articular uma série de referências comuns sob condições novas, que são acionadas por um dispositivo de visibilidade – o bandeirão instalado no topo do prédio –, que engendra, assim, uma reavaliação a partir da livre circulação da palavra, da mensagem de uma bandeira. Contando ainda com as filmagens tomadas dos helicópteros das emissoras de TV, essas palavras atuam no *comum*, no modo de ser da comunidade, no espaço comum a todos.

Cada comunidade estabelece regimes compartilhados do sensível, planos de sentido que organizam um mundo ao estabelecer as condições, os critérios e os limites em que as coisas são nomeáveis, compreensíveis e comunicáveis. (...) os planos de sentido que lhe são próprios garantem a coerência de seus espaços e de seus tempos, uma certa solidez sensível que se compartilha, se exerce e se transmite sem cessar⁷⁶ (AMADOR *in* RANCIÈRE, 2011, p. 11, tradução nossa).

Assim como o Frente e o Poro, diversos artistas fazem o uso de circuito de informações de lambe-lambes, *outdoors*, cartazes, anúncios ou faixas. São projetos que perpassam a lógica da gravura não só por meio de uma herança técnica direta, mas pelo fato de se apropriarem ou mesmo de forjarem para si um circuito de informação fundamentado na reprodutibilidade técnica de textos ou imagens.

⁷⁵ “los actos estéticos son capaces de alterar las trayectorias de la palabra y de los cuerpos, de reformar los lenguajes, los gestos y los afectos que se comparten. Trabajando en los goznes de lo sensible, las intervenciones del arte desplazan sus fronteras y rehacen sus paisajes, inventan propiedades y significaciones, dan nueva forma y consistencia y generan otros modos de sentir, pensamiento donde solo se percibía ruído o no se percibía nada, sentido onde se carecia de él” (AMADOR *in* RANCIÈRE, 2011, p. 12).

⁷⁶ “cada comunidad establece regímenes compartidos de lo sensible, planos de sentido que organizan un mundo al establecer las condiciones, los criterios u los límites bajo los que las cosas son nombrables, comprensibles, comunicables. Esos planos hacen inteligible la experiencia al asociarla a nombres, categorías, conceptos, y encarnar a su vez las palabras en el poder de sus efectos. Así se constituye el modo de ser de cada comunidad, su existencia como lugar compartido de palabra y de experiencia: los planos de sentido que le son propios garantizan la coherencia de sus espacios y de sus tempos, una cierta solidez sensible que se comparte, se ejerce y se transmite sin cesar” (AMADOR *in* RANCIÈRE, 2011, p. 11).

Todavia, Moro ainda abre uma nova possibilidade para se pensar a presença da gravura na racionalidade desses projetos, ao identificar em vários trabalhos de arte contemporânea a lógica operativa de uma “matriz”. São trabalhos que não se vinculam propriamente à gravura, mas funcionam como uma prancha calcográfica, que “permite ser trabalhada mediante uma sequência temporal em que são registradas e superpostas a modo de palimpsestos as distintas intervenções” (MORO, 2000, p. 42). Essa argumentação ganha concretude ao se ver, por exemplo, a exposição *On Translation: Warning*, de Antoni Muntadas, em que o artista produz “intervenções impressas em jornais, cartões postais e adesivos, além de vitrines” (VENEROSO, 2012, p. 14). Com a mensagem “Aviso: percepção requer envolvimento”, Muntadas desenvolve produtos que são impressos, distribuídos ou colados em diversos locais do mundo, em momentos diferentes, fazendo uso da reprodutibilidade, assim como empregando uma lógica em que as ações se superpõem em sequência temporal, típica da gravura. Sobre o seu trabalho, Veneroso cita as palavras de Wye e Weitman, que afirmam que:

Ao adotar estratégias dos meios de comunicação de massa, anunciando e subvertendo-os para as suas próprias mensagens, Muntadas atinge uma população que aprendeu a absorver e interpretar os ubíquos materiais impressos ao redor. Seu objetivo é romper o entorpecente excesso de informação, proporcionando uma nova visão sobre as formas e meios de manipulação da mídia e chamando para uma participação ativa no mundo em geral (WYE; WEITMAN, *apud* VENEROSO, 2012, p.14).

Essa é uma das principais características dos projetos de arte engajados no chamado discurso crítico: se infiltrar em circuitos comerciais, publicitários, midiáticos, a fim de veicular informações que não lhes são comuns. Eles pretendem tornar visíveis questões da existência humana, questões da arte, problematizando a avalanche de imagens que se é obrigado a absorver, uma situação conflituosa que merece atenção. Trata-se de suscitar uma lembrança, uma reflexão, uma tomada de consciência, talvez uma suspensão. Nesse sentido, pode-se pensar ainda em *Faixas de anti-sinalização*, projeto em que o grupo Poro fixou faixas nas ruas de um bairro tradicional de Belo Horizonte, MG, com palavras de ordem como “enterre sua TV” ou “fique atento à cidade” ou “veja através”⁷⁷. Essas faixas também foram hasteadas nos sinais fechados, atravessando a rua, tal qual fazem empresas de automóveis. Nesses trabalhos, o Poro se vale de um circuito de informação publicitária que já conta com seu contingente de espectadores e desvia-o. Como é usual, procura-se a promoção de um carro ou apartamento, ou mesmo a liquidação de uma loja da região. Todavia, o grupo insere nele

⁷⁷ Imagens dessa ação podem ser vistas no link: <poro.redezero.org/intervencao/faixas-de-anti-sinalizacao/>. Acessado em 13 dez. 2012

informações não esperadas, gerando uma surpresa perante o inesperado. O que pensar a respeito disso? “Fique atento à cidade”? Quem poderia ser o autor dessa peça? O que isso significa?

Em perspectiva parecida, Barbara Kruger cria uma prática bastante particular de inserção de certo tipo de mensagens em *outdoors*, caracterizados por uma identidade visual específica, que tornou-se uma marca registrada da artista (fig. 25). A incorporação de um suporte da publicidade pode ser considerada uma variante dos primeiros cartazes publicitários feitos no século XIX. Mas, diferentemente de Pierre Bonnard ou Henri de Toulouse-Lautrec, Kruger não deposita sobre a pedra litográfica sua habilidade de desenhista, mas projeta no computador sua habilidade enquanto estrategista: define maneiras de tornar algo visível e colocar questões em circulação, desmistificar tabus e de desvelar algo por trás das aparências. Ao invés de divulgar espetáculos de dança nos cabarés, a artista americana, em um contexto bastante diferente, desenvolve um padrão em que fotografias em preto e branco são sobrepostas por uma frase escrita sobre uma tarja geralmente vermelha. A artista usa frequentemente pronomes, como “você”, “seu”, “eu”, “nós”, “eles”, fazendo espécies de acusações, celebrações, ou convocatórias, como “Your body (support legal abortion) is a (birth control) battleground (and women’s rights)⁷⁸”, sobre a fotografia de um rosto feminino metade em positivo, e metade em negativo; ou “we will no longer be seen and not heard”⁷⁹, sobre a imagem de uma escova de dentes tocando uma boca; ou “surveillance is their busy work”⁸⁰ sobre o rosto e as mãos de um homem que investiga com uma lupa. Em uma das variantes desses projetos, que vão de estampas em galerias a estampagens em ônibus, Kruger inaugura um circuito particular nas ruas, se valendo do já estabelecido circuito de *outdoors* publicitários. Todavia, não há indícios formais de que se trata de uma composição artística. Para chegar a conectar esse trabalho ao universo da arte, seria preciso já ter conhecido a artista por livros, *sites* ou exposições, ou já ter visto alguns de seus trabalhos, para identificar uma identidade visual que se repete.

A sua estratégia é construir uma peça em moldes comerciais, com o ar dos modelos tradicionais de comunicação de massa, que só funciona depois que o texto é lido e analisado junto com a imagem. A tarja vermelha indica um aviso, dá gravidade aos dizeres. Se há beleza no trabalho, não é na sua composição plástica que ela será encontrada. Talvez seja na sua complexa engenharia e na sua maneira particular de resistir à maré das mazelas da sociedade de consumo, de interromper o fluxo cotidiano das numerosas e invasivas imagens da publicidade e de seus valores. O que Kruger oferece

⁷⁸ “Seu corpo (aceita, sustenta o aborto legal) é um (controle de natalidade) campo de batalha (e os direitos das mulheres)”. Tradução do autor.

⁷⁹ “Nós já não seremos mais vistos(as), nem ouvidos (as)”. Tradução do autor.

⁸⁰ “Vigilância é o trabalho pesado deles”. Tradução do autor.

para ser consumido são conteúdos de uma sensibilidade crítica especial. Na medida em que deparam-se com os vários trabalhos da artista, conforma-se uma intrincada rede formada a partir de um discurso crítico, que lança seus tentáculos sobre as máquinas do desejo de consumo e dele fazem reverberar críticas pontuais, que laçam no rosto uma realidade que nem todos gostariam de ver, ou de se reconhecer nela.



Fig. 24 - Barbara Kruger, ônibus: *School Bus*, 2012. *Outdoor: Untitled, (Human History)*, 2012. Foto de Joshua White. Los Angeles, EUA.

Um artista emblemático a ser mencionado nesse contexto é Cildo Meireles e seu projeto *Inserções em circuitos ideológicos*, desenvolvido durante a ditadura militar no Brasil, que serve de referência declarada para jovens artistas de hoje, e para o próprio o grupo Poro. Em trabalhos como *Projeto Coca-cola* ou *Projeto Cédula*, Meireles torna pública uma estratégia particular de usar os próprios sistemas, que nos subjugam ao consumo e à subserviência, para veicular suas mensagens contra eles mesmos. “Yankes go home” e “Quem matou Herzog” são exemplos de frases que Meireles faz circular em garrafas vazias de Coca-cola e em cédulas de moeda corrente, se valendo do próprio circuito produtivo da empresa, que vão para bar > empresa > padaria > casa > empresa > lanchonete... ou passam de mão em mão, no caso do dinheiro, sem que o artista tenha qualquer controle. Quem difunde a mensagem é o próprio sistema, ao mesmo tempo em que é atacado.

Esses trabalhos de Meireles são emblemáticos por materializarem uma noção de micropolítica altamente poderosa. Ela coloca o artista, mais uma vez, não como um profissional produtor de imagens especializadas, mas como um inteligente estrategista, concatenador de ações, investido de

vontade política. Produz imagens por meio de gestos que qualquer cidadão pode fazer, independente de suas habilidades manuais. Suas manobras são muito simples. Ele parte do questionamento de uma “verdade” veiculada pelo governo na mídia, como por exemplo, o fato do jornalista preso ter se suicidado na cadeia. Em seguida, ele formula uma pequena pergunta que troca o suicídio por um assassinato: “quem matou Herzog”? Em um momento em que a ditadura militar censurava ideias, falas e opiniões, prendia, torturava e matava quem fizesse veicular críticas a seu respeito – como é o trágico caso do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975) –, o artista opera silenciosamente sem precisar mostrar seu rosto, sem que a polícia consiga identificá-lo e capturá-lo. Sendo assim, em contraposição às manchetes propagadas pela grande mídia, seu simples gesto de carimbar uma cédula de dinheiro é amplificado pela multiplicação da impressão que, em seguida, toma rumos maiores pela livre circulação das notas. A amplitude ou abrangência que toma o projeto é engendrada sem esforço corporal ou risco de vida para o artista, dada a maneira inteligente que ele faz o próprio circuito trabalhar para ele.



Fig. 26 - Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos*: Projeto cédula, 1970-1976. Carimbos de borracha sobre cédulas, 6,5 x 15 cm. Foto: Wilton Montenegro.
Disponível em: < <http://db-artmag.com/en/62/on-view/deutsche-bank-supports-so-paulo-biennial/>> . Acessado em 13 abr. 2013.

A imagem do trabalho de Meireles não é uma impressão de carimbo sobre nota de um cruzeiro, mas uma fotografia da mão executando o gesto, carimbando (fig. 26). É a imagem do corpo em ação, a

imagem do exemplo a ser replicado e multiplicado. Uma ação que desvela um dado conhecimento – Herzog não se suicidou, mas foi morto pela polícia – e prevê dar consciência e mobilizar as forças militantes em uma reação contra o Governo Militar e suas declarações falaciosas. Em outro gesto, ele imprime sobre as notas:

INSERÇÃO EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS

1 – PROJETO CÉDULA

Gravar informações e opiniões críticas em cédulas e devolvê-las à circulação.

C. M. 5/70⁸¹

Esses trabalhos de Meireles, assim como alguns trabalhos do Poro e de Kruger podem ser analisados por meio da perspectiva do dispositivo crítico, abordado por Rancière no livro *O Espectador Emancipado* (2012). Por mais contemporâneos que eles possam parecer, recorrem a estratégias antigas – algumas calcadas séculos antes da instauração do regime estético –, ligadas à *correspondência* da comunicação direta entre um emissor e um receptor. Essas são questões a serem trabalhadas no capítulo a seguir.

⁸¹ Disponível em: < http://www.inhotim.org.br/uploads/Obras/fe8de69e3765c801ca3e21b04f5c79a1_media.jpg> .
Acessado em 13 abr. 2013.

**CAPÍTULO 3 - Questões da política: o discurso crítico e as
eficácias da arte**

No capítulo anterior, a gravura foi vista como um campo da arte ligado à multiplicação e à reproduzibilidade que assume diversas facetas: campo de difusão de uma imagem, categoria de análise de questões da marca e do vestígio, campo estratégico voltado para a intervenção em circuitos de visibilidade já estabelecidos, amplificador do dispositivo crítico. Trata-se, pois, de uma prática que há séculos se mostra comprometida com a ampliação da visibilidade da arte e com a geração de circuitos alternativos de exposição e veiculação da mesma. Se não se restringir à arte com “A” maiúsculo, esses séculos viram milênios, lembrando das primeiras impressões dos sumérios, seguidos pelos chineses.

A partir da leitura das proposições de Rancière, talvez seja possível dizer que o empenho frente à visibilidade da arte que resulta na abertura de seu acesso a novas pessoas, típico da gravura, aproxima a arte de algumas questões políticas. Isso se efetiva por meio de duas perspectivas a serem analisadas a seguir: a “estética da política” e a “política da estética”. Em relação à “estética da política”, trata-se de considerar que requalificar lugares ou sujeitos, como por exemplo, transformar um desavisado, um burguês ou um operário, em um fruidor ou apreciador de arte compreende interesse pela reconfiguração da partilha do sensível. Em outras palavras, na medida em que se forja uma cena, na qual as pessoas adquirem uma visibilidade que não tinham antes, este procedimento opera-se no campo da política. Dessa forma, a manobra da política viabiliza a desconexão da relação de correspondência entre o emprego das mãos e do corpo no trabalho e a expectativa dos direitos e faculdades que ele dá a ver. Trata-se de dar visibilidade à uma capacidade, como a voz, a um trabalhador braçal, por exemplo, quando dele se esperava apenas a emissão de ruído, em vez de opinião. Criar uma cena incomum que vai na contramão do consensualmente instituído é criar uma cena de dissenso: uma cena em que “os *dessemelhantes* passam a figurar no mundo ‘comum’ quando conseguem transmitir aos outros uma ‘imagem do *igual*’” (RANCIÈRE *apud* MARQUES, 2012, p. 3, grifo nosso). Para Rancière, a política

é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer (RANCIÈRE, 2012a, p. 59-60).

A partilha do sensível, como foi visto, estabelece uma “estética primeira”, ou seja, dá a ver quem pode tomar parte do comum de acordo com aquilo que faz, ou seja, “determina os que tomam parte” e os que não podem fazê-lo (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Essa partilha é definida em quinhões e setores que separam os competentes e os incompetentes para decidir, pensar, fazer, ou falar a

respeito de algo. Ela dá a ver, portanto, o lugar exato de cada um, estabelecido *a priori*, na sociedade. Essa organização pré-definida da comunidade está relacionada com o que Rancière chama de “ordem policial”. É possível que se perverta essa ordem, que se tome parte do que não era sua parte e se crie abalos na partilha “harmônica” do sensível. Quando isso acontece, entramos no campo da “política”. A ação política dá a ver um confronto entre “dois mundos”: um que “impõe uma lógica da invisibilidade e da concordância (consenso)” e outro que “se dá a ver de vez em quando, brilho fugaz que aparece para tornar visível, para ampliar o horizonte de possíveis e para renomear/requalificar espaços e aquilo que neles se dá a ver, a fazer e a escutar” (MARQUES, 2012, p. 2). Marques define esse pensamento político de Rancière como uma oposição

entre uma ordem policial (*la police*) e a política (*la politique*). Ambas são por ele delineadas como lógicas que “contam” diferentemente as partes e participantes de uma comunidade. A polícia só considera como relevantes as partes reais de uma comunidade, ou seja, os grupos definidos em uma forma de adequação de funções, lugares e maneiras de ser, “pelas diferenças de nascimento, funções, espaços ocupados e interesses que constituem o corpo social” (Rancière, 2004, p. 239). Já a política é responsável por incluir um “suplemento”, uma parte de “sem-parte” que não cabe na ordenação isenta de brechas e vazios que vigora no regime policial. A política é então descrita como uma ruptura específica da lógica imposta pela ordem policial (MARQUES, 2012, p. 1).

O embaralhamento da adequação das pessoas à sua “devida posição” é justamente o remanejamento de uma estética, ou melhor, do “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). É nesse sentido que Rancière afirma que, na base da política, existe uma estética não ligada à “trindade filosófica formada por Arte, Beleza e Verdade”, como foi desenvolvida por muitos autores, mas uma estética ligada ao que é percebido pela sensação, um conjunto de evidências sensíveis (BUCK-MORSS, 2012, p. 158). Para Rancière essa estética deve ser entendida como “um sistema das formas *a priori* determinando o que dá a sentir”, ou, nesse contexto da política, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define, ao mesmo tempo, o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Esse é o sentido que devemos dar à palavra “estética”, dentro de um contexto da política, ou seja, a “estética da política”. Uma ideia que pode ser resumida assim: “a política é a prática que rompe com a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (RANCIÈRE, p. 60).

É nesse sentido que afirma-se que colocar a gravura disponível em muros, utilizar faixas de sinalização, *outdoors*, ou intervir em jornais, configura-se o que Rancière chama de “estética da política”. A cena em que o trabalhador é visto como um esteta, um fruidor de arte, significa um trabalhador tomando parte daquilo que não era parte sua, não era do seu quinhão. Portanto, subverter “a ‘economia’ policial das competências”, é

romper com a divisão entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho dos braços e os que dispõem da liberdade do olhar. É, por fim, apropriar-se desse olhar perspectivo tradicionalmente associado ao poder daqueles para os quais convergem as linhas dos jardins à francesa e as do edifício social (RANCIÈRE, 2012a, p. 61).

Essa cena dá a ver, por outro lado, uma igualdade entre os seres humanos: todos têm as mesmas capacidades sensoriais e cognitivas para fruir arte. Uma tese que é negada pela ordem policial, que dá direito de fala e visibilidade a uns e absorve o de outros, mas que é a base da “política da estética”, tema que será retomado mais à frente.

São essas relações entre estética e política que parecem mobilizar os artistas, que se lançam para fora dos limites dos museus e galerias de arte: a vontade de criar uma cena de dissenso, em que um vê uma incongruência entre uma ocupação e uma parte tomada sobre algo e outro vê uma igualdade entre os cultos e os incultos. Trata-se de uma ânsia de tocar o trabalhador, o marginalizado do sistema da arte, o declarado inculto e incapaz, flagelado pelas políticas públicas da educação e alheio à própria condição: capacitado, sensível e inteligente o bastante para poder fruir os objetos preciosos disponíveis nos majestosos museus. Um projeto utópico, que busca transformar o “desprovido de educação” em um esteta. Ir às ruas, se infiltrar no circuito dos *outdoors*, faixas comerciais ou jornais significaria, portanto, evidenciar uma igualdade de todos os homens, em contraposição ao comum previamente partilhado; seria fazer com que o trabalhador se apropriasse da liberdade do olhar e gozasse dessa igualdade.

Todavia, Rancière faz-nos entender que grande parte dos projetos analisados até agora fazem certa confusão, no que se refere às diferenças entre a estética da política e a política da estética. Para entender como ela se processa é preciso ir por partes. É necessário se perguntar: onde está a falha na concepção dos artistas? Em que momento seus projetos não compartilham a ideia de igualdade entre todos os homens, nem com a liberdade do olhar, próprios de uma política da estética? Apesar de fantástica, a ideia de romper essa divisão, que submete cada um ao seu quinhão, não é tão simples como parece. Convém recorrer a uma velha questão, anunciada na introdução desta, e indagar: o simples fato de deslocar uma obra de arte para onde frequenta ou trafega o trabalhador –

o menos favorecido da sociedade, ou o excluído dos círculos da beleza e da “alta” cultura – é suficiente para fazer de quem transita um apreciador de arte, um esteta, livre para se recriar? Nesse instante, outras perguntas se fazem oportunas: qual é o conteúdo dessa obra? O que ela dá a ver? Qual a distância que ela sustenta entre o artista e o espectador, ou entre tipos de espectadores? Qual o modelo de eficácia que ela gera? É a partir desta perspectiva que se faz premente a compreensão profunda da ideia da “política da estética” e dos modelos de eficácia da arte e ir ao encontro de uma análise minuciosa desses projetos em questão, que se lançam para fora dos limites do sistema de visibilidade convencional da arte, ou seja, do museu.

A política da estética e engano do dispositivo crítico

Ao ser retomado o contexto do regime estético, pode-se dizer que a arte, em si, já compreende uma política própria. Isso não significa que toda arte seja política, mas que obras de arte podem operar um certo recorte do comum, que compreenda uma série de manobras: a desconexão taxativa entre um emissor e um receptor; a consideração da igualdade de todos os espectadores e de todos sujeitos representados; a apresentação de uma obra de disponibilidade indiferente, ou seja, indisponível para a dominação do intelecto; a consideração de que todos os objetos, independentemente do seu emprego ou função, são passíveis de ser apreciados esteticamente. Esse modo específico de operar tem a ver com o engendrar de um *sensorium* específico, capaz de criar uma certa disposição do olhar, uma liberdade do olhar, sem pré-requisito, passível de ser operada por qualquer pessoa. Segundo Rancière, o regime estético inaugura uma nova forma de ocupar e consumir um recorte do sensível, em relação ao regime representativo, indicando que passa a não existir uma comunicação direta entre um artista produtor de um código e um espectador decodificador, cuja individualidade é definida por sua classe e saberes dela esperados. Ao contrário, procura-se efetivar uma suspensão “de qualquer relação direta entre a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012a, p. 58). Essa suspensão é a condição para que o espectador desconhecido possa apropriar-se livremente das evidências sensíveis da obra, valendo-se das palavras, imagens e formas de vivência de maneira a reconfigurar seu mundo vivenciado (RANCIÈRE, p. 47).

A maneira de engendrar a exposição do visível e de produção de afetos, característica da natureza dos produtos da arte no regime estético, é passível de ser apreendida por todos e não depende da aquisição prévia de códigos iconográficos, digna de uma educação cortesã. Portanto, se a cena do trabalhador que vira um esteta, no exemplo acima, é uma cena da política é porque, dentre outros

motivos, a arte, no regime estético, já compreende em si uma política própria ligada a uma igualdade entre os homens, objetos e temas, e à suspensão da lógica da dominação de uma classe sobre a outra. Essa política própria recebe o nome de “política da estética”.

É nesse sentido que Rancière afirma que as estratégias políticas de um projeto artístico não se baseiam no tipo de mensagem ou no tipo de denúncia que fazem, mas na *maneira* como fazem seu espectador apropriar-se do sensível e suscitam uma disposição sensorial, corporal, a partir do recorte de tempo e espaço que instituem. A recepção da arte, que compreende uma liberdade do olhar e do interpretar, deve compreender uma recriação livre, na qual quem vê, a recria e dá um sentido particular que é impossível de ser contabilizado previamente. Dessa forma, a “política da estética” é uma política inerente à arte que passa a existir no regime estético. É nessa direção que Rancière afirma que nesse regime há

uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. O efeito do museu, do livro ou do teatro tem a ver com as divisões do espaço e tempo e com os modos de apresentação sensível que instituem, antes de dizer respeito ao conteúdo desta ou daquela obra” (RANCIÈRE, p. 63-64).

A política dos artistas em particular, por outro lado, se firma na criação de ficções e cenas de dissenso. Como elucida Rancière,

ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (RANCIÈRE, p. 64).

Para compreender melhor essas questões, esta pesquisa recorre a exemplos práticos, ou seja, à análise dos projetos, já mencionados, em comparação com outros. São projetos usualmente conhecidos por serem engajados politicamente, mas, quando analisados à luz da teoria de Rancière, percebe-se que muitos encaixes não se fecham. A palavra “política” se tornou um guarda-chuva desgastado que vem abrigando toda sorte de projetos de arte, que se lançam para fora dos limites do museu e se vinculam a algum contexto de conflito social, ou suscitam alguma atividade do espectador. Todavia, Rancière sugere que a variedade dos meios escolhidos pelos artistas, para operar no campo da política, demonstra muito menos uma potência criativa para construir novos

meios, técnicas e aparatos de visibilidade do que “uma incerteza fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e o que a arte faz” (RANCIÈRE, p. 52).

Alguns trabalhos de Paulo Bruscky serão usados para o primeiro contraponto aos trabalhos apresentados até agora, na perspectiva da expansão do discurso crítico. Assim como os artistas do Poro e Barbara Kruger, Bruscky também acredita que a arte deva estar onde o cidadão comum esteja em suas operações cotidianas, seja pegando o troco do cobrador de ônibus, seja lendo um jornal e saboreando bolachas frente a uma mensagem indeterminável, que nada informa e está disponível para qualquer um. Abaixo, podem ser lidas mensagens de dois classificados de jornal de Bruscky, inúteis e improdutivo a ponto de romperem com a “distribuição normal das formas de existência sensível” e a linha direta que liga o anunciante e o seu possível cliente (RANCIÈRE, 2012a, p. 63).

“MÁQUINA TRADUTORA – vendo da linguagem dos bebês e dos animais.
PAULO BRUSCKY C.P. 850 – Recife”;

“SAUDADE não é apenas um bairro de Belo Horizonte, é uma proposta, um sentimento, é arte. Paulo Bruscky”.

Essas mensagens são do projeto *Arte classificada*, que o artista posta no caderno de Classificados de jornais, a exemplo da “COMPOSIÇÃO AURORIAL exposição noturna de arte espacial visível a olho nu da cidade do Recife”, citada no capítulo anterior. Bruscky, o mesmo autor da *performance* “O que é arte? Pra que serve?”, desdobra uma postura particular nessas intervenções. Interrompe o fluxo de leitura convencional, causando certa suspensão. Pode-se dizer que suas mensagens são poesias? Ou uma simples brincadeira? Ao anunciar uma máquina que traduz a linguagem dos bebês e dos animais, ele quebra de uma só vez com a lógica de um anúncio convencional. É possível que alguém tenha essa máquina? Não, ela não pode existir. Ou será que esse cidadão pernambucano detém esse equipamento miraculoso, cujas propriedades estão ligadas a uma grande esperança da humanidade sobre a ciência? Será que ele detém uma solução, que é o sonho de todos os pais de primeira viagem, de todos os donos de cães, cavalos, todos os veterinários e admiradores de golfinhos?

A suspensão que se atribui a esse trabalho não está ligada apenas à falta de lógica, à quebra com o ritmo normal dos anúncios, mas justamente a essa indeterminação associada à imagem de liberdade, de solução, de dissolução de fronteiras entre o homem, os bebês e os animais, uma aproximação sem precedentes, a imagem de uma comunidade utópica em que todos se entendem. É essa a construção da imaginação que nos seduz e nos suspende por um instante. É esse o resíduo estético, imagético da mensagem de Bruscky, que faz esse trabalho flertar com o conceito de política da

estética de Rancière. Em *Saudade*, o mesmo acontece. Ao chamar atenção para a poesia que existe no gesto do batismo do bairro belo-horizontino, ele trata a saudade não como um sentimento, mas como uma imagem que é “o resíduo ineliminável do ser”, como disse Maurice Blanchot (1987). Para este autor, a imagem transforma a ausência do real, a falta de matéria em um intervalo: um intervalo “amável e puro”. Mas o que é um intervalo senão um espaço vazio entre uma e outra coisa? Para Blanchot, a imagem não nos mantém menos longe das coisas, do objeto, do real: ela apenas “nos preserva da pressão cega dessa distância” (BLANCHOT, 1987, p. 255). É a partir do momento em que Bruscky identifica a imagem desse bairro pleno de distância, pleno desse intervalo amável e puro entre uma pessoa e algo – chamado saudade –, que ele reconhece no seu batismo uma “proposta”, uma “arte”: um gesto operador de imagens. E não qualquer imagem, mas uma imagem da saudade: uma imagem indefinida, formada por cada um, no interior da indefinição de um sentimento.

Nesses anúncios, Bruscky embaralha a organização normal das ‘competências e ‘incompetências’ vinculadas a um circuito de visibilidade específico (o dos classificados de jornais), que segue regras e ordens bem definidas, que determinam o tamanho e a natureza do texto e que criam a possibilidade de uma comunicação direta, de transferência de intenções entre anunciante e cliente. Nem o mais poderoso empresário brasileiro, assim como o mais miserável cidadão poderão definir a verdade da mensagem: ela é inútil e indeterminável para todos. Ela, portanto, está subtraída a “todo e qualquer *continuum* que garanta uma relação de causa e efeito entre a intenção de um artista, um modo de recepção por um público e certa configuração da vida coletiva” (RANCIÈRE, 2012a, p. 57). O artista, de certo modo, instaura uma “inatividade livre”, “um dissenso”, um “choque entre dois regimes de sensorialidade”, a ruptura com o poder maior da informação capitalista, da liberdade irrevogável de consumo que nos reserva a democracia (RANCIÈRE, p. 61).

Estes trabalhos de *Arte classificada*, de Bruscky, diferem das palavras de ordem de *Faixas Anti-Sinalização*, do Poro, ou *Human history*, de Kruger. *Enterre sua tv, fique atento à cidade, veja através*, ou *If you don't control your mind someone else will*⁸² procuram chamar a atenção do transeunte, presumindo uma comunicação direta, de cima pra baixo, uma ordem. Todavia, a ordem proferida pelo texto, palavra livre para circular à vista de qualquer um, pode não ficar marcada exatamente por essa hierarquia, já que, por sua “falta de lógica” (por estar em um *outdoor* ou uma faixa de sinalização), logo passa para o domínio do indeterminável, da ficção, tornando-se uma sugestão, ou uma questão, no sentido de uma indagação.

⁸² “Se você não controla sua mente alguém a controlará”, tradução do autor.

As faixas do Poro parecem pretender informar, lembrar, procurar despertar o espectador de uma eventual situação em que ele está mergulhado, mas não enxerga. Os artistas podem ser vistos pela perspectiva do que Rancière chama de “procedimentos da crítica social”, em que o trabalho do artista se volta para “cuidar dos incapazes, dos que não sabem ver, dos que não compreendem o sentido do que veem, dos que não sabem transformar o saber adquirido em energia militante” (RANCIÈRE, 2012a, p. 47). Ao fazer o *Faixas*, esses artistas pressupõem que o seu espectador não vê o mal que a TV lhe faz; não vê o quanto a cidade é um palco complexo e intrigante em transformação, mas que ninguém dá valor; não vê que é preciso ver através das aparências, tocar uma verdade oculta e que ninguém costuma enxergar. Da mesma forma, Kruger se vê no dever de alertar seu espectador, colocando a foto de um homem parecido com Adolf Hitler ao fundo da frase: quem não controla sua mente pode se deixar levar pela propaganda de um fascismo genocida. Nesse sentido, pode-se dizer que Bruscky, antes que Kruger ou o Poro, comunga com as prerrogativas da “política da estética” de Rancière, considerando que essa política não é feita pelo conteúdo crítico de suas mensagens, mas pelas maneiras de criar outra disposição que não aquela comprometida com a dominação de uma classe sobre a outra. Nos exemplos dos trabalhos citados, a artista americana e o grupo belo-horizontino se colocam na posição de quem detém um conhecimento que seu espectador não domina, descartando a ideia de uma igualdade de inteligências, tão cara à política da estética. Trata-se do que Rancière chama de “distância embrutecedora”. Nesse sentido, é válido resgatar a lição do mestre ignorante: a artista se vê na condição do mestre cujo papel é “o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante”. Todavia, “ele só pode reduzir a distância com a condição de recriá-la incessantemente” (RANCIÈRE, 2012a, p. 13).

Para Rancière, a arte é política por operar na diluição daquela linha direta entre o que o remetente está pensando e o observador absorvendo exatamente; por dissolver uma hierarquia entre o pensamento ativo e uma matéria passiva, uma mente pensadora e uma mente passiva, entre um artista que vê a verdade e um espectador que a esquece, não a enxerga ou não a compreende. Essa correspondência comunicacional, ou “conveniência” para Laddaga, está de acordo com “a ordem ‘natural’ que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer” pré-determinada pela ordem policial (RANCIÈRE, 2012a, p. 59-60). Portanto, pode-se questionar o papel de trabalhos, que mergulham na chamada tradição crítica, no que concerne à reconfiguração da partilha do sensível. Na faixa *Atravesse as aparências*, do Poro, ou no *outdoor Human history*, de Kruger, engendra-se um circuito comunicacional que coaduna com a ordem que conforma cada um a certos direitos de falar, emitir opiniões e ser visto de acordo com a sua ocupação na sociedade. Nesse sentido, esses trabalhos não operam na perspectiva da “política da estética”, uma vez que não

suspendem as relações policiais e não repartilham as evidências sensíveis a elas ligadas. Afirmam as competências e as incompetências para o comum, frente a um espectador que não é aquele que frequenta os museus, mas aquele que está nas ruas, desprovido de educação e sensibilidade, não capacitado para ver através das aparências. Dessa maneira, esses trabalhos investem esses indivíduos de uma posição que já era esperada, os convocam a tomar parte daquilo que já estava reservado para eles, ou que já era evidente: a incapacidade de ver a realidade. De forma parecida, Bruscky anuncia no *Jornal do Brasil*: “O GOVERNO – do Brasil adverte: Trabalhar, Estudar, Comer, Habitar, Ter Saúde e Viver é Prejudicial ao Povo. Paulo Bruscky Cx. Postal 850. Recife-PE. CEP: 50.010-000”. O texto de crítica e denúncia é parecido com o conteúdo das faixas ou dos *outdoors* de Kruger: parece pretender provocar uma reflexão e uma tomada de atitude de quem a lê. Aqui fica patente a diferença de natureza do texto de *Máquina tradutora* ou *Saudade* perante *O Governo*, ambos trabalhos do *Arte Classificada*, mas pertencentes a *sensoriuns* diferentes.

Ao trabalhar o tema da emancipação, que será melhor analisada à frente, Rancière comenta um caso de operários que buscavam sua libertação e explica que eles lutavam pela dissolução da comunidade formada em um “tecido harmonioso” e na qual cada um tinha um lugar reservado para si, que correspondia exatamente à função que cada um exercia. A libertação estava ligada ao rompimento com a “concordância entre uma ‘ocupação’ e uma ‘capacidade’”, a fim de formar um

outro corpo e outra alma desse corpo – o corpo e a alma dos que não estão adaptados a nenhuma ocupação específica, que põem em ação as capacidades de sentir e falar, de pensar e agir que não pertencem a nenhuma classe em particular, que pertencem a qualquer um (RANCIÈRE, p. 43).

Trazer essa história dos operários com ânsia de emancipação compreende aproximar a política de uma liberdade de sentir, falar, pensar e agir, ou seja, desvinculá-la de um sistema em que se pressupõe uma determinação de uma organização “harmoniosa” da comunidade. É isso que propõe a “política da estética” ou a lógica da “educação estética da humanidade” de Schiller: o indivíduo é livre para se recriar e deve fazê-lo a partir da sua vontade – lembrando que Schiller coloca a vontade em um terceiro momento, após a dupla-anulação da predominância entre intelecto e receptividade. É só por meio dessa vontade que o indivíduo faz suas escolhas livremente, de acordo com suas questões íntimas, gozando de uma liberdade emancipadora, que prescinde de alertas ou de conhecimentos de quem o pressupõe ignorante. É nesse sentido que a política da estética se aproxima muito mais de uma suspensão do que de uma linha direta comunicacional. Suspensão das conexões ordinárias do pensamento; da correspondência de lugares e ocupações; da distinção entre

duas humanidades (cultos e ignorantes); e de qualquer relação determinável entre uma intenção e uma recepção. Linha direta de uma comunicação que, por sua vez, pressupõe uma distância embrutecedora, que visa instruir, tal qual o exemplo da arte utilizada na igreja por Paulino, bispo de Nola, citado no capítulo 1. Por fim, cabe convocar Rancière, mais uma vez, quando ele alega que o efeito da arte política não é “a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência”, ou seja, da experiência do comum organizado pela ordem policial, a experiência do sensível previamente partilhada (RANCIÈRE, 2012a, p. 60).

A dialética da tradição crítica, suas raízes, seus frutos

Em *Desventuras do pensamento crítico*, capítulo de *O espectador Emancipado* (2012a), Rancière recompõe idas e vindas do que ele chamou de tradição crítica. Apesar de denunciada como obsoleta ou antiquada para o mundo contemporâneo, essa tradição da crítica social e cultural ainda está em muito voga. Seu movimento consiste em persistir em um modelo, o do dispositivo crítico, e na sua inversão quando se empreende uma crítica da crítica. Para se chegar a um entendimento mais profundo de como essa tradição funciona no campo da arte, não existe melhor caminho que o de convocar as obras e as estratégias dos artistas.

Retornando ao trabalho de Robert Rauschenberg, pode-se compará-lo ao trabalho de outras duas artistas citadas por Rancière, que também operam com a colagem. Em *Signs*, de 1970, (fig. 13), deparam-se com recortes de jornais que apresentam um jipe de guerra ao lado da *rock-star* Janis Joplin, acima do astronauta que pisa na Lua, do presidente Kennedy e outros. Não existem evidências concretas de que Rauschenberg fazia, nesse trabalho, uma crítica à situação da guerra do Vietnã, como foi o caso de vários outros artistas. Ao misturar diversas imagens como as citadas, ele elenca temas discutidos pela mídia, presentes no cotidiano, como um substrato do que circula na mente e na vida dos americanos. Todas as imagens estão em um mesmo plano. Parecem nos indicar, simplesmente, o poder que esses ícones midiáticos têm na nossa vida, ou ainda, mostrar a harmonia das contradições do mundo. A gloriosa chegada na Lua é fruto de uma mesma nação e um mesmo governo que mantém uma batalha sangrenta do outro lado do globo. Nesse trabalho, o artista não problematiza a guerra, a mídia de massas, nem o astronauta, mas faz todas essas imagens conviverem em equilíbrio, por mais precário que seja.

Com uma postura bastante diferente, Martha Rosler, artista engajada americana, opera montagens que contrapõem o doce lar americano a imagens da guerra. Em *Cleaning the drapes*, 1969-72, (fig.

27) da série *House Beautiful: Bringing the War Home*, uma típica dona de casa americana, mas de traços orientais, usa um aspirador de pó nas cortinas que desvelam os soldados no campo de batalha. Em *Ballons*, 1967-72, ela aplica, sobre a imagem de uma confortável casa americana, a imagem de um homem vietnamita com uma criança aparentemente morta no colo. Rosler explora o conceito do *living-room war*, em que as imagens da guerra entram pelo filtro da TV nos tranquilos lares americanos.



Fig. 27 - Martha Rosler, *Cleaning the Drapes*, da série *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–72.

Recorte e colagem de papel impresso sobre prancha.

Disponível em: <http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler>, acessado em 12 abr. 2013.

Ao colocar em choque dois elementos heterogêneos, Rosler causa uma espécie de curto-circuito. Cada um dos elementos tem seus significados radicalmente modificados pelo outro, gerando a possibilidade de criação de um discurso crítico. Como demonstra Rancière, essa união de duas imagens deveria produzir dois efeitos: “a consciência do sistema de dominação que ligava a felicidade doméstica americana à violência da guerra imperialista, mas também um sentimento de cumplicidade culpada com aquele sistema” (RANCIÈRE, 2012a, p. 29). Ao lançar no rosto do cidadão americano a sua responsabilidade perante a guerra produzida longe de sua casa, Rosler prevê uma tomada de consciência seguida de uma atitude. Todavia, conclui o filósofo, “não há evidências de que o conhecimento de uma situação provoque o desejo de mudá-la” (RANCIÈRE, p. 29).

A imagem de outra artista, fotografia *Sem título*, 2005, da alemã Josephine Meckseper, é elucidativa para compreendermos a dialética do dispositivo crítico. Trata-se de uma imagem de uma passeata de manifestantes que protestavam, nos EUA, contra a guerra do Iraque. No primeiro plano, uma lata de lixo transborda, deixando papéis, cartazes e copos de refrigerante e cerveja largados no chão. No

segundo plano, a multidão levanta cartazes e bandeiras. Apesar de não se tratar de uma colagem no sentido técnico do termo, Rancière a lê como tal, uma vez que ela funciona, assim como em Rosler, por meio do “choque numa mesma superfície entre elementos heterogêneos, quando não conflituosos” (RANCIÈRE, p. 29). O que esta imagem evidencia é uma associação entre os manifestantes que bradam pelo fim da máquina de guerra e os cidadãos da sociedade de consumo que alimentam, talvez sem pensar, a mesma máquina. Enquanto a fotomontagem de Rosler é marcada pelo *contraste* entre um interior doméstico aprazível e um vietnamita desesperado com uma criança morta no colo, a fotografia de Meckseper ressalta a *homogeneidade* entre a lata de lixo que transborda e os manifestantes, entre o protesto e o consumo (RANCIÈRE, p 31). Para Rancière, esta imagem parece dizer que tudo faz parte de um mesmo mecanismo: “uma marcha de consumidores de imagens e indignações espetaculares”. E completa alegando que esses manifestantes são aqueles, que consumiram as imagens da queda das torres gêmeas e da guerra no Iraque e, agora, reagem com outro espetáculo nas ruas. A artista executa exatamente a crítica da crítica, deixando no ar a validade do próprio dispositivo crítico. Ela suscita uma dúvida: é válido fazer a crítica, ou estaria tudo perdido? Se a besta capitalista do espetáculo a tudo domina, é possível lutar contra ela? O que resta fazer? Como sugere Rancière, em última instância, “essa demonstração visual deveria conduzir à abolição do procedimento crítico: se tudo não passa de exibição espetacular, a oposição entre aparência e realidade que fundamentava a eficácia do discurso crítico cai por terra” (RANCIÈRE, 2012a, p. 31).



Fig. 28 - Josephine Meckseper, *Selling out*, 2004. Vitrine com diversas mídias.
Disponível em: <www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/josephine_meckseper_selling_out.htm>,
Acessado em: 13 abr. 2013

Na mesma época em que Meckseper faz a fotografia da manifestação em Nova York, ela apresenta uma série de vitrines em galerias (fig. 28). São trabalhos que usam da mesma estratégia da colagem: reunir elementos heterogêneos em um mesmo plano. Contudo, ao colocar um livro do *The Angry Brigade*, grupo inglês responsável por diversos ataques de bomba na Inglaterra, entre 1970-72, ao lado frascos de perfume e um jogo de camisa e gravata (símbolo do trabalhador capitalista), e outras embalagens promocionais, a artista quer mostrar que todos esses elementos fazem parte da mesma realidade: “o radicalismo político também é um fenômeno da moda jovem” (RANCIÈRE, p. 31).

Ao inverter o sentido da crítica, ou seja, ao articular figuras emblemáticas da crítica (como os guerrilheiros ingleses ou manifestantes americanos) e associá-los a bens de consumo, Meckseper sugere que tudo, inclusive o dispositivo crítico, faz parte do espetáculo do Capital. Nesse sentido, o próprio ato de fazer a crítica alimentaria o próprio sistema contra o qual os militantes lutam. Isso abala o próprio solo de que parte a tradição crítica. Se há culpa, ela é de quem? Das pessoas ignorantes e passivas que não veem a realidade por trás das imagens, ou das pessoas que procuram alertá-las, oferecendo-lhes mais imagens a serem consumidas? Eis, então, a dialética do paradigma crítico que a artista materializa: para gerar a desestabilidade dessa tradição crítica, Meckseper usa o seu próprio mecanismo, lançando suas operações sobre ele mesmo. O objetivo, porém, é o mesmo, evidencia o filósofo, “é sempre mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e envergonhá-lo porque ele não quer ver, com o risco de o próprio dispositivo crítico se apresentar como uma mercadoria de luxo pertencente à lógica que ele denuncia” (RANCIÈRE, p. 32).

O discurso crítico se arrasta pela história em movimentos de espirais. Seu sentido é sempre cobrir a si mesmo com mais uma volta, chegando agora na dialética de sua própria denúncia: “declara sua obsolescência com o único fim de reproduzir seu mecanismo” (RANCIÈRE, p. 32). Engana-se quem não vê a realidade por trás das imagens, ou quem não vê a realidade da crítica que opera por imagens que só alimentam mais o que ela combate?

Segundo Rancière, é possível apreciar, hoje, que a inversão do modelo crítico se manifesta em duas vertentes: a crítica direitista pós-crítica e a crítica melancólica de esquerda. Ambas são faces da mesma moeda: “ambas põem em ação a mesma inversão do modelo crítico que pretendia revelar a lei da mercadoria como verdade última das belas aparências, a fim de armar os combatentes da luta social” (RANCIÈRE, 2012a, p. 41). Desprovidas de qualquer efeito, a crítica dos “melancólicos” e a dos “profetas” propõem decifrar uma doença da civilização. Uma das versões dessa doença consiste no fato de que os doentes não se percebem doentes. Desencantado, invertido e propagando as “razões pelas quais essa crítica é desprovida de qualquer efeito”, o paradigma crítico tem se apresentado,

nos últimos anos, como uma crítica do mercado e do espetáculo, porém desconectada de uma visão emancipadora (RANCIÈRE, p. 41-42).

A lógica da emancipação social, anos atrás, entendendo emancipação como a “saída de um estado de menoridade”, acabou por dar origem a duas vertentes que embalsamaram energias militantes: a primeira, que pregava a saída de uma sociedade bem repartida e harmoniosa, em que “cada um tem seu lugar em sua classe”, e uma segunda, em que se buscava uma unidade perdida, ou seja, um projeto de reverter uma separação incrustada na comunidade (RANCIÈRE, p. 43).

A luta contra uma sociedade bem repartida e “harmoniosamente tecida” era a luta contra uma comunidade em que cada um “fica ocupado na função que lhe cabe e é dotado do equipamento sensorial e intelectual que convém a esse lugar e essa função” e “que os adapta e os fixa nessa ocupação” (RANCIÈRE, p. 43). Portanto, pode-se dizer que a emancipação social significou aí “a ruptura entre uma ‘ocupação’ e uma ‘capacidade’ que significava incapacidade de conquistar outro espaço e outro tempo”, ou seja, a ruptura com a concordância entre a visibilidade e a capacidade de uma pessoa e o emprego de seu corpo/mente na sociedade (RANCIÈRE, p. 43). Essa é a tentativa de sair da comunidade organizada pela ordem policial, que foi ilustrada por Rancière com o exemplo da sociedade bem quista pelos contrarrevolucionários franceses e pelos pós-marxistas dos dias de hoje.

A emancipação que surge da ideia de recuperação de unidade perdida, encontrada nos escritos do jovem Marx, considera que o Capital era o responsável por essa quebra de unidade. Nesse sentido, a “emancipação só poderia chegar com o fim do processo global que havia separado a sociedade e sua verdade” (RANCIÈRE, p. 44). Coube então à ciência, não exatamente, a revelação dessa verdade, mas o seu adiamento indefinido. Nesse sentido, Rancière cita ninguém menos que Roland Barthes em *Mitologias* e Guy Debord em *Sociedade do Espetáculo*: cabeças eminentes voltadas para a leitura crítica das imagens e o desvendamento das suas mensagens enganosas. Sendo a ciência que prometia a liberdade e a mesma ciência que produzia sua própria ignorância, ela esteve sempre empenhada “em decifrar as imagens enganosas e em desmascarar as formas ilusórias de enriquecimento de si mesmo que só podiam encerrar um pouco mais os indivíduos nas redes da ilusão, da sujeição e da miséria” (RANCIÈRE, p. 44). Assim, a ciência alimentava a si mesma, fomentando a “indestrutibilidade do segredo” da separação e a “reprodução indefinida do processo de falsificação que denunciava” (RANCIÈRE, p. 45).

Essa demanda por ensinar às pessoas o segredo oculto das imagens remete a uma genealogia do paradigma crítico, que remonta à difusão das prensas litográficas na Europa no século XIX. Trata-se da história da “imagem obsedante”, “a imagem totalmente surrada e sempre pronta para o uso, do

pobre do cretino consumidor, submerso pela vaga das mercadorias e imagens e seduzido por suas promessas falaciosas” (RANCIÈRE, 2012a, p. 45). Nesta época, coincidiram, nas grandes cidades europeias, a multiplicação das imagens com a multiplicação de “indivíduos sem qualidade”, esta ocasionada principalmente pela migração do ambiente rural para os centros urbanos. Cria-se um novo ambiente em que “a proliferação de textos e imagens reproduzidos, de vitrines de ruas comerciais e das luzes da cidade pública transformavam em habitantes plenos de um mundo compartilhado de conhecimentos e gozos” (RANCIÈRE, p. 46). É nesta época que surge uma preocupação por parte das elites intelectuais:

havia estímulos em demasia, desfechados de todos os lados, pensamentos e imagens em demasia, invadindo cérebros não preparados para dominar sua abundância, imagens de prazeres possíveis em demasia, expostas à visão dos pobres das grandes cidades, conhecimentos novos em demasia, lançados dentro do crânio fraco das crianças do povo (RANCIÈRE, p. 46).

Em *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte* de Walter Benjamin, (2012), Susan Buck-Morss (2012) dá subsídios para se entender esse alarme em uma interessante abordagem sobre os estímulos sensoriais, que surgem, nesse momento, desenvolvendo os conceitos de estesia e anestesia. Ela fala de um sistema estético sensorial, denominado “sistema sinestésico”, “no qual as percepções sensoriais externas se unem às imagens internas da memória e da expectativa” (BUCK-MORSS, 2012, p. 165). Por meio desse sistema todo aberto, o indivíduo estabelece suas trocas com o mundo ao redor, criando sentidos a partir de processos mentais e corporais, mas sem separar esses dois processos. Ela salienta que “a percepção só se transforma em experiência quando se liga a lembranças sensoriais do passado” e que os seres humanos teriam um “olho protetor”, capaz de rechaçar as impressões que ofereçam algum perigo para a psique (BUCK-MORSS, p. 169). Esse olho protetor funciona bloqueando as ações da memória e impedindo uma absorção de imagens chocantes, que prejudicariam a integridade do indivíduo. Nesse sentido, o sistema sinestésico, passa a ser

posicionado para repelir os estímulos tecnológicos, a fim de proteger o corpo do trauma do acidente e a psique do trauma do choque perceptual. Como resultado, o sistema inverte seu papel. Sua meta é *entorpecer* o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, de *anestesia* (BUCK-MORSS, p. 169).

O mundo moderno e industrial não trazia apenas uma avalanche de imagens reproduzidas em grande escala, mas invadia as cidades com poluição, barulhos ensurdecedores causados pelos bondes, trens e pelo maquinário pesado das fábricas, sem falar da falta de segurança do cotidiano industrial e do alto número de acidentes associados a uma grande jornada de trabalho. Dessa maneira, os indivíduos desenvolveram “escudos” para lidar com as energias excessivas, fazendo os médicos constatarem que, “sob a tensão extrema, o eu usa a consciência como um amortecedor, bloqueando a abertura do sistema sinestésico e, desse modo, isolando a consciência presente e a memória passada” (BUCK-MORSS, 2012, p. 169).

Buck-Morss explica que “sem a profundidade da memória, a experiência fica empobrecida”. Dessa forma, reagir aos estímulos sem pensar resulta em um meio de sobrevivência na vida moderna, o que dá todo sentido a uma “crise da percepção”, que sucede à revolução estética das imagens e textos em livre circulação. A autora explica que, nesse momento, a arte se descobre em um novo papel: “a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas devolver a audição. Já não se trata de treinar o olho para ver a beleza, mas restabelecer a ‘perceptibilidade’” (BUCK-MORSS, p. 169). É aqui que pode-se encontrar toda uma justificativa do paradigma crítico voltado para revelar a verdade por trás das imagens e à difusão de um modelo de ação de uma arte do despertar. Tal justificativa alimenta projetos de arte até hoje, dentre os quais vimos aqui alguns exemplos.

Rancière, contudo, não se coloca favorável à tese de que o perigo se encontra nos estímulos da imageria que invade as cidades. Ele recorre ao mesmo mecanismo do paradigma da crítica para revelar, talvez pretensamente, uma verdade que os críticos do século XIX e seus descendentes não querem ver. Além de não encarar o excesso das imagens, em livre circulação, da mesma maneira que as elites francesas oitocentistas, ele alega que a violência dos estímulos, frente aos cérebros fracos dos menos favorecidos, não era a verdadeira preocupação dessas elites, supostamente em um lapso de sentimentalismo. Muito pelo contrário, essa dor de cabeça estava ligada a certa “instrução” das pessoas pelos estímulos e inovações da nova imageria disponível a todos. A absorção de todos esses estímulos formava novas mentalidades, uma vez que eram apropriadas pelo *qualquer um* da sociedade democrática, que colhia esse material para “reconfiguração do seu mundo vivenciado” (RANCIÈRE, p. 47). Portanto, a preocupação das elites do século XIX, que denunciava o mal da livre circulação dessas imagens e textos, estava, na verdade, voltada para a demasiada quantidade de “indivíduos capazes de apropriar-se de palavras, imagens e formas de vivência” e para o “despertar de capacidades inéditas nos corpos populares”. Foram essas mesmas elites que se ocuparam, pela primeira vez, da “denúncia das seduções mentirosas das ‘sociedades de consumo’”, que, hoje se vê manifesta nas ações de artistas contemporâneos ligados ao paradigma crítico. Cabe lembrar que é,

nesse mesmo contexto de preocupação, que surge o romance *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, automaticamente censurado e deflagrado como imoral. Vale a pena ressaltar aqui a evidência de duas vertentes da crítica, que se manifestam nesse gesto de censura, quais sejam: do lado dos acusadores, um ideal de comunidade ligada à uma sociedade tecida harmoniosamente, em que cada um tem seu lugar em sua classe e, do lado do literato, um livro: uma evidência sensível em discordância com a ordem da sociedade, em sintonia com o ideal de emancipação da revolução burguesa e da livre apropriação da palavra em circulação, que não se liga a nenhuma classe em particular (mas se liga a qualquer um), estando disponível para formar um “outro corpo e outra alma desse corpo” (RANCIÈRE, p. 43).

De acordo com essa genealogia da crítica, pode-se dizer que o processo de atualização desse “cuidado paternal e o diagnóstico de incapacidade” dos pobres – e porque não dos marginalizados do museu –, ligados aos coletivos de arte que atuam em comunidades e aos artistas da intervenção urbana, pode estar muito mais próximo da manutenção do *status quo* da comunidade e da divisão do visível do que da operação de uma emancipação política. Simplesmente porque a maioria dos artistas, que vai às comunidades, o faz com o objetivo de socorrer o desvalido, de trazê-lo a certa consciência, a certa salvação do mundo obscuro das imagens e da enganação. Todavia, a pretensão de resgatar alguém da escuridão pode compreender a projeção de dois lugares distintos – o da consciência e o da ignorância –, assim como a de uma distância embrutecedora que nada tem de troca, de igualdade ou de emancipação.

A arte da era moderna, segundo Laddaga, se consolida a partir de uma certa crença em seu poder estruturador. Trata-se de uma crença “na importância própria da prática artística, pois parece que a arte dá lugar à exposição de uma certa verdade geral dos indivíduos ou as comunidades tal como pode manifestar-se de uma forma singular”⁸³ (LADDAGA, 2012, p. 33, tradução nossa). Isso remete à 8ª edição do *Kaza Vazia – galeria de arte itinerante*, um coletivo aberto de Belo Horizonte, MG, em que os artistas operam por meio de ocupações. O Kaza Vazia se notabilizou pela reunião e residência de jovens artistas em casarões abandonados, que eram transformados em espaços de experimentação, discussão e exposição de arte. Com o passar dos anos, foram realizados diversos projetos de ocupação, diferentes entre si. Em sua 8ª edição, os artistas se propuseram a ocupar um casarão abandonado no bairro Mangabeiras. Apesar do seu estado precário, o casarão já era habitado por uma família de catadores de lixo e papel, que lá morava há 12 anos, sob condições adversas: não havia encanamento de água, saneamento básico ou instalação elétrica. A proposta

⁸³ “creencia en la que allí tiene lugar la exposición de una cierta verdad general de los individuos o las comunidades tal como puede manifestarse en una forma singular” (LADDAGA, 2010, p. 33).

elaborada pelos artistas foi a de encarar as mesmas condições da família, criando soluções para o cotidiano, em companhia da mesma.

Depois de algumas visitas e eventos no local, que visavam a uma interação e a um conhecimento/entendimento entre os artistas e os moradores, os primeiros inauguram uma residência artística no quarto andar do casarão, que até então era inacessível por não contar com uma escada. A residência se pautava, então, em permear os projetos de arte não só com as atividades cotidianas dos artistas, mas também com as da família. Dezessete redes foram instaladas, um banheiro seco foi construído, um sistema de captação e distribuição de água foi feito por uma mangueira conectada a uma outra, cedida pelo vizinho de duas casas ao lado, e um chuveiro foi improvisado com um regador (fig. 29)... Os artistas e a família estabeleceram um diálogo para forjar soluções criativas em atendimento às demandas do dia-a-dia: “a necessidade de recursos para concretizar a moradia resultou na construção de pequenas gambiarras líricas que em seu contexto alcançaram potência poética” (FARIA; MELISSA, 2010, p. 46).

Em um gesto digno de Millet, os artistas fazem “figurar o mundo dos ‘sem-parte’ dentro do ‘mundo consensual’” (MARQUES, 2012, p. 10). Trata-se, como expõe Marques, de “colocar dois mundos em um único e mesmo mundo’ (RANCIÈRE *apud* MARQUES, 2012, p. 10), sem desconsiderar “que o Outro é sempre irreduzível e introduz dissimetrias que impedem que todos sejam absorvidos por uma totalidade ampliada” (MARQUES, p. 10). É nesse sentido que os artistas construíram um discurso pautado em palavras como trocas, horizontalidade, diálogo, interação, construções coletivas, pressupondo uma “igualdade heterogênea” entre família e artistas⁸⁴. Todavia, é possível identificar a presença do filão da arte comunitária nessa proposta, na qual o artista se confunde com o agente social, que revitaliza os laços entre os indivíduos e o local, assombrando suas relações com a política da estética. É nesse sentido que Rancière talvez atribua à arte relacional o atributo da modéstia: “formas modestas de uma micropolítica, por vezes bem próxima das políticas de ‘proximidade’ defendidas por nossos governantes” (RANCIÈRE, 2010, p. 7). E é justamente na operação de um paternalismo, de uma proximidade artificial, que se pode dissipar com qualquer possibilidade de emancipação. Se o projeto da arte não compreender uma igualdade não só entre os temas, mas entre os homens, ou seja, entre o artista e o espectador, entre o espectador “X” e o espectador “Y”, ele pode estar arruinado politicamente desde sua raiz. Para fazer uma análise da consistência política da ocupação da *Kaza Vazia 8*, é preciso considerar a intenção de dar voz e visibilidade ao anônimo, deslocando-o para o centro da cena da arte, ou, ainda, a eleição da ação do

⁸⁴ Baseado em textos disponíveis em: <http://kazavazia8.blogspot.com>. Acessado em: 2 out. 2012.

tempo sobre as coisas, do espaço vazio e ocioso a se transfigurar como uma defesa da igualdade de todos os temas e objetos. Por outro lado, é preciso perguntar: qual a posição dos artistas frente à família, a de aprendizes ou a de professores? Qual o lugar dos moradores do casarão, junto aos artistas, junto aos espectadores, ou em um terceiro espaço? Como essa interação entre artistas e moradores foi levada e como ela foi figurada por meio de imagens para os visitantes da *Kaza 8*? Como foi forjada uma partilha das evidências sensíveis e em que lugar ela colocou os artistas, os moradores e os espectadores?

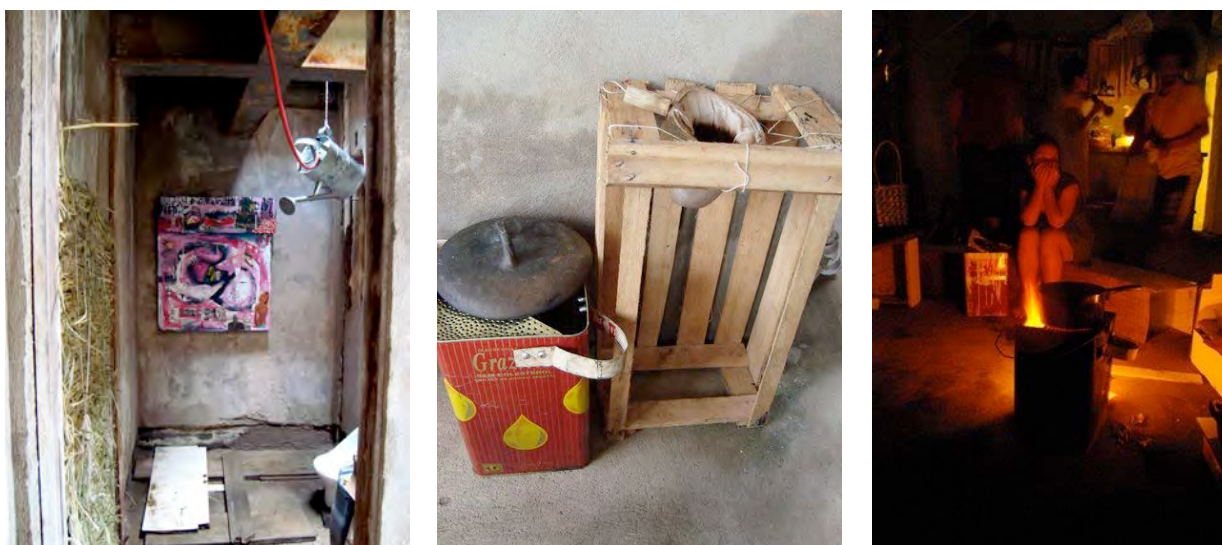


Fig. 29 - Kaza Vazia 8. *Chuveiro* (esq.); *Fogão e Coador de café* (cent.) instalações; *Fogão em uso* (dir.). 2008. Disponível em: <http://kazavazia8.blogspot.com>. Acessado em: 2 out. 2012.

Quando Bruscky fala de uma máquina tradutora da voz dos bebês e dos animais, em *Arte Classificada*, ele vai ao encontro de um sentido de comunidade, apesar de partir de uma diferença (entre linguagens). Para Rancière, a palavra “comunidade” está ligada a uma coletividade entre iguais: “comunidade como maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparato das leis, um conjunto de percepções, gestos e atitudes que precede e pré-forma as leis e instituições políticas” (RANCIÈRE, 2012a, p. 11). As formas de arte que não se ligam a essa noção de igualdade ou a essa noção de abalo da organização policial, que pré-forma a separação entre os homens, não dialogam com a “política da estética”, a política da arte, por excelência, segundo Rancière.

Dessa forma, é possível questionar a noção de emancipação incutida nos gestos dos artistas, que se lançam para fora do museu a fim de instruir a população “alienada” sobre a verdade das imagens. Esse paternalismo pode ser dispensado, ao se analisar a fundo a situação da imagem obsedante no mundo de hoje. É preciso se perguntar: as imagens da mídia de massas, de fato, banalizam a realidade e nos tornam insensíveis perante suas mazelas? Rancière diz que a afirmativa é muito

aceita, porque confirma “a tese tradicional de que o mal das imagens está em seu número, na profusão que invade sem possibilidade de defesa” (RANCIÈRE, p. 94). Apesar de pretender ser uma crítica, essa posição “está perfeitamente de acordo com o funcionamento do sistema”. Para ele, os meios de comunicação não nos afogam em uma torrente de imagens e informações, mas, pelo contrário, selecionam e ordenam esse material, eliminando “tudo o que possa exceder a simples ilustração redundante de sua significação”. O grande problema, na visão de Rancière, não é vermos imagens demais, mas vermos “corpos demais sem nome, corpos incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto da palavra sem terem palavra”. Ele revela que o sistema de Informação

funciona selecionando seres que falam e raciocinam, que são capazes de “descriptor” a vaga de informações referentes às multidões anônimas. A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar. E essa lição é confirmada de maneira prosaica pelos que pretendem criticar a inundação das imagens pela televisão (RANCIÈRE, 2012a, p. 94)

Define-se assim o que Rancière denomina de “falsa querela das imagens”. Ela torna patente a contradição do pretense engajamento político dos projetos de arte, ligados ao despertar da população perante o mal das imagens, evidenciado pelas próprias imagens.

As eficácias da arte

Alertar a população mais pobre “de sua situação real disfarçada pelas imagens mentirosas” é ainda a função de muitos artistas contemporâneos que usam sair dos espaços circunscritos dos museus e vão diretamente para as ruas. São trabalhos que supõem que “a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema” (RANCIÈRE, 2012a, p. 52). É nesse momento que o paradigma crítico se aproxima de uma característica pontual do regime representativo das artes: “a passagem da causa para o resultado” – seja ele de encorajamento da fé ou de uma lição moralizante. Na medida em que se trabalhava com um conjunto de regras e hierarquias entre temas de maneira bem definida, a serem destinadas a leitores/espectadores específicos, o artista sabia de que maneira afetaria os sentimentos e pensamentos de quem as recebia. Cabia às artes a instrução das classes da sociedade, dando a ver, “nas formas da ficção, os comportamentos, as virtudes e os vícios humanos”. Nesse sentido, trata-se

de pensar a produção da arte a partir de uma lógica causal, que “nos impele a intervir na situação assim significada, da maneira desejada pelo autor”. Aqui se tem o primeiro modelo de eficácia da arte: o “modelo pedagógico” (RANCIÈRE, p. 53).

A eficácia do modelo pedagógico possui uma variante, o modelo pedagógico da “imediatez ética”. Enquanto a pedagogia da mediação da representação é incerta – pois não se tem garantia que ela se concretize em uma ação, ou reação esperada –, a da imediatez deixa de lado elementos que fizeram a arte ser arte, na época das vanguardas, para poder cumprir um papel ético e político onde a arte não chega. São projetos de arte que visam a imediatez de intervir diretamente no real, abdicando-se da mediação pedagógica. Como exemplo dessa perspectiva, pode-se referir aos projetos da estética relacional que criam “formas de relações em vez de formas plásticas” (RANCIÈRE, p. 71). Este modelo diz respeito a uma arte que usa suprimir a si mesma: “de teatro que deve inverter sua lógica, transformando o espectador em ator, da performance artística que faz a arte sair do museu para fazer dela um gesto na rua, ou anula dentro do próprio museu a separação entre arte e vida” (RANCIÈRE, 2012a, p. 56).

Outro grupo digno de menção é o Conjunto Vazio, também de Belo Horizonte, MG, e o seu trabalho *A ilha*, 2007, em que se propõe “uma outra utilização para os espaços públicos”⁸⁵. Aqui os artistas realizam “uma ação banal como tomar banho de sol com os amigos (e eventualmente sua avó) em uma rotatória”, numa proposta de “viver plenamente a cidade e questionar a utilização de seus espaços” (fig. 30).

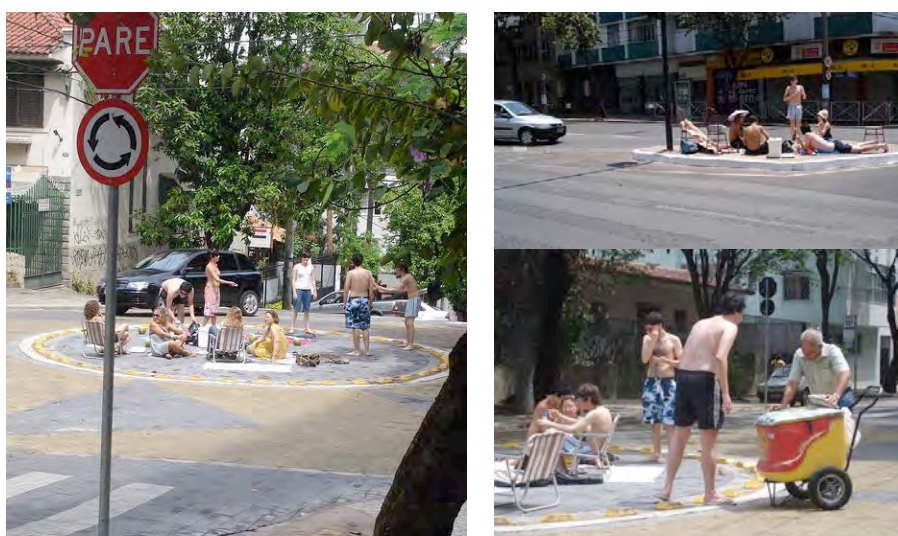


Fig. 30 - Conjunto Vazio, *A ilha*, 2007. Intervenção urbana. Belo Horizonte, MG.

Disponível em: <<http://conjuntovazio.wordpress.com/category/intervencao-urbana/>>, acessado em: 8 nov. 2012

⁸⁵ Trechos retirados do *blog* do coletivo. Disponível em: <<http://conjuntovazio.wordpress.com/category/intervencao-urbana/>>. Acessado em: 8 nov. 2012.

Nesse trabalho, os artistas produzem certa operação de cruzamento de ideais da “imediatez ética” com os da “eficácia estética”. Associam a saída do museu à falta de vontade estética configurada na beleza desinteressada de *Juno Ludovisi*,⁸⁶ ou à atividade dos mendigos do pintor barroco espanhol Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), que consistia em não fazer nada, em não preocupar-se com nada. Rancière recorre ao *Curso de Estética*, de Hegel e a sua análise da virtude dos quadros de Murillo, cujos mendigos expressam “total despreocupação com o exterior, uma liberdade interior no exterior que é exatamente aquilo que o conceito do ideal artístico reivindica. Eles demonstram uma bem-aventurança quase semelhante à dos deuses olímpicos” (RANCIÈRE, 2012a, p. 114). Ao recorrer a uma cena de indivíduos desocupados, sem vontade, a fruir dos espaços da cidade, cujo valor estético ninguém reconhece, os artistas do Conjunto Vazio operam um *estranhamento*. É o que Rancière associa a uma “indeterminação da relação estética repatriada para o interior da ficção representativa, concentrada em poder de choque de uma heterogeneidade” (RANCIÈRE, p. 66). Essa estratégia, muito recorrente nos grupos que atuam sob a ótica da intervenção urbana, visa produzir dois efeitos, como salienta Rancière: “por um lado, a estranheza sentida devia dissolver-se na compreensão de suas razões; por outro, devia transmitir intacta a sua força de afeto para transformar essa compreensão em força de revolta” ou mobilização (RANCIÈRE, p. 66).

Em *Banco Imobiliário: Auri Sacra Fames*⁸⁷, no dia 23 de dezembro de 2012, em comemoração ao *Dia sem compras*, “evento internacional anti-capitalista de incentivo ao não consumismo e de crítica ao modelo de sociedade vigente”, o Conjunto Vazio foi até uma agência do Banco do Brasil e recolheu os envelopes de depósito. Em dezenas deles inscreveu a frase de Brecht: “Qual o maior crime: fundar um banco ou assaltar um banco”? Depois disso os artistas voltaram ao Banco e colocaram os envelopes nos devidos lugares, como se não tivessem saído de lá. O esforço em não deixar vestígio no recolhimento dos envelopes só aumenta a eficácia do efeito pretendido pelo grupo. Todavia, Rancière sugere que não há porque acreditar que essas estratégias dos modelos pedagógicos de “eficácia representativa” (mediada) e “ética” (sem mediação) se traduzam “em compreensão das razões das coisas, nem para que esta produza a decisão de mudar o mundo” (RANCIÈRE, p. 66).

Essas duas variantes do modelo pedagógico se opõem à “eficácia estética”, que encerra em si uma lógica paradoxal, já muito desenvolvida nesta dissertação. Ela joga por terra qualquer intenção de provocar uma decisão de mudar o mundo. Ela compreende uma separação, uma descontinuidade, tratando de uma eficácia de uma distância ou de uma neutralização (RANCIÈRE, p. 56). Para Rancière,

⁸⁶ Deusa grega esculpida em um mármore romano do século I d.C., que é analisada por Schiller (1969), representando o ideal de beleza estético marcado por uma ausência de vontade.

⁸⁷ Disponível em: <<http://conjuntovazio.wordpress.com/category/intervencao-urbana/>>. Acessado em: 8 nov. 2012.

essa eficácia é paradoxal porque “deixa escapar o que constitui o princípio dessa distância e de sua eficácia: a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista e a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade” (RANCIÈRE, p. 57).

Para compreender melhor essa relação indeterminável entre uma intenção, uma compreensão e uma decisão da “eficácia estética”, vale recorrer ao contexto de fundamentação do regime estético, que engendrava noções adversas ao regime representativo. Os arautos do regime estético trouxeram outras relações para artista, obra e público(s) em um momento de consolidação dos primeiros museus, o espaço separado para uma experiência silenciosa. Laddaga evidencia que o artista da era estética contava com uma gama de público gigantesca:

o autor que escreve no momento ulterior à dissolução lenta das sociedades de corte, o escritor geólogo, arqueólogo cujos textos circularão em um mercado, se vê obrigado a construir suas audiências ‘como consumidores gerais ao invés de específicos, o que é inevitável quando existem como público anônimo’⁸⁸ (LADDAGA, 2010, p. 236-237, tradução nossa).

No espaço público do museu, ou nas livrarias em que a palavra circula livremente, não existe receptor específico como antes. É o que Marilyn Strathern vai chamar de ausência de uma “categoria social de recepção”⁸⁹ (STRATHERN *apud* LADDAGA, 2010, p. 237, tradução nossa). Por mais que o artista ou escritor da era estética possa produzir com um tipo de público em mente, ele jamais terá certeza a respeito daqueles que consumirão seu trabalho. Os seus produtos são destinados a qualquer um, não a qualquer um de uma classe específica, de uma profissão, ou de um bairro específico, mas o qualquer um que tiver ousado pousar seus olhos sobre uma imagem, ou abrir e ler um livro. Este é tipo de público indefinido do artista da era estética, e é exatamente essa ideia que entra em conflito com a chamada relação de causa e efeito do regime representativo, que se mantém na eficácia do modelo pedagógico muito cultivada até hoje.

As eficácias da arte não podem ser vistas, todavia, como gavetas nas quais se pode acondicionar um trabalho de arte. Elas são simplesmente ferramentas através das quais se pode empreender certa análise de trabalhos imersos em certas lógicas operativas e certos contextos de ação política.

⁸⁸ “el autor que escribe en el tiempo ulterior a la disolución lenta de las sociedades de corte, el escritor geólogo arqueólogo cuyos textos circular en un mercado, se ve obligado a construir sus audiencias ‘como consumidores genereales más bien que específicos, lo que es inevitable cuando existen como public anónimo’” (LADDAGA, 2010, p. 236-237).

⁸⁹ “categoría social de recepción” (STRATHERN *apud* LADDAGA, 2010, p. 237).

Rancière salienta que a política da arte é feita também pelo entrelaçamento dessas três formas de eficácia, definidas por ele como:

a lógica representativa que quer produzir efeitos pelas representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética, que quer que as formas da arte e as formas da política se identifiquem diretamente umas com as outras (RANCIÈRE, 2012a, p. 65-66).

Um exemplo interessante de cruzamentos e porosidades entre essas três lógicas pode ser a comparação do trabalho *Faixas anti-sinalização*, do grupo Poro, e o *A verdade das coisas*, 2008, de Daniel Escobar (fig. 31). Ambos os projetos usam faixas de sinalização nas ruas de Belo Horizonte, que são comumente empregadas pelos comércios locais e pela empresa de regulamentação do trânsito na cidade. Ambos se valeriam, a princípio, da eficácia da “imediatez ética”, pelo fato de utilizarem o circuito de faixas de sinalização no espaço público e se disporem a modelar o próprio real. Todavia, ambos os títulos demonstram interesse em criar orientações, revelar uma verdade por trás de imagens mentirosas, ou de produzir efeitos determinados, fazendo um aceno à lógica representativa. O trato que cada artista/grupo dá às faixas, contudo, pode mudar por completo a natureza dos trabalhos, a despeito do próprio título. Enquanto o Poro cria suas próprias faixas e insere suas informações, no caso, palavras de ordem, Escobar recolhe as faixas colocadas na rua pelos estabelecimentos comerciais e subtrai, com estilete, todas as suas letras. Em seguida, o artista coloca as faixas novamente em circulação, não necessariamente nos mesmos lugares. O efeito visual de *A verdade das coisas* compreende, portanto, certa transparência. Ao descer a avenida, logo se vê as faixas que “não dizem mais nada”. É como se as palavras calassem para que pedacinhos da paisagem pudessem aparecer. Sim, é possível tentar identificar o que as faixas diziam antes de seu processamento. Contudo, o que chama a atenção nesse trabalho, à primeira vista, são, por exemplo, os recortes e microemolduramentos da paisagem da Lagoa da Pampulha, projetada por Oscar Niemeyer.



Fig. 31 - Daniel Escobar. *A verdade das coisas*, 2008. Faixas publicitárias e fibra de poliéster. Intervenção nas ruas de Belo Horizonte, MG. Disponível em: <<http://danielescobar.com.br/>>, acessado em 12 abr. 2013.

Não se trata aqui de criar uma mensagem a ser apreendida e que resulte em determinados efeitos. Trata-se de um projeto em aberto, cujos recortes da paisagem devem ser feitos pelo espectador de acordo com a sua posição diante da faixa: algo sem regras, sem pré-requisito, sem ideal. Nesse sentido, as faixas de Escobar se aproximam mais da “eficácia estética”, enquanto as faixas do Poro da “eficácia representativa”.

Esta abordagem feita, que diz respeito à minha experiência sensorial diante das obras *in loco*, indica que o trabalho de Escobar propõe mais uma reconfiguração da paisagem do perceptível e do possível – encarando a paisagem ao redor esteticamente e as faixas como máscara visual em relação a essa paisagem – do que revela alguma verdade sobre as coisas, como o próprio título do trabalho indica. Qual seria a verdade que esse trabalho quer revelar? O que se tem no lugar do texto? Nada?, ou melhor, o vazio? Talvez um simples atravessamento até o fundo da paisagem. Talvez a verdade seja exatamente essa: que não há nada a dizer, nada a determinar.

O Kaza Vazia, por mais que esteja situado logo fora do limite de abrangência do pensamento da gravura no campo ampliado⁹⁰, pode ser resgatado mais uma vez para ilustrar questões que esta

⁹⁰ O Kaza Vazia é mencionado, pela primeira vez, nesta dissertação, na tabela das páginas 97-98, dentro da perspectiva de projetos que visam criar circuitos alternativos de visibilidade e circulação de obras/questões da arte, em companhia do grupo Poro (e o uso que faz do seu website), das iniciativas da Arte Correio, dentre outros. Entende-se que a pretensão desses projetos é historicamente materializada pela gravura. Ao longo dos anos, contudo, em meio à invenção de novos recursos técnicos e de novas práticas culturais, a pretensão de socialização da arte é materializada por meios diversos, como, por exemplo, a criação de espécie de galerias de arte fora do circuito dos museus, como o faz o Kaza Vazia. Em uma

pesquisa trabalha, como, por exemplo, o cruzamento das eficácias da arte. Nas edições *Kaza 1*, *Kaza 2*, *Kaza 5* e *Kaza 8*, os artistas ocuparam casarões abandonados e, de fato, transformaram toda a natureza dos mesmos, criando verdadeiros espaços separados para a experiência artística. Nessas ocupações, consideradas as diferenças entre elas, os artistas envolvidos usaram materiais encontrados na própria casa para fazer seus projetos individuais. Nesse sentido, o próprio abandono, a mancha da infiltração, os vãos livres sem vidro ou janelas, a falta de escadas ou guarda-corpos, ou o jardim de musgo, transformaram-se em elementos de projetos artísticos, senão no próprio tema do projeto maior, o da própria ocupação (fig. 32). Uma vez que o espaço é escolhido pelo grupo e depois aberto à visitação, ele e seus elementos materiais e imateriais já são, por si sãos, passíveis do olhar estético. É quando essas a oes convidam os visitantes para um estado de porosidade, em que tudo   passível de encantamento e suspensão. “Esse vestígio de fogueira é um trabalho de arte? Não consigo definir”, perguntou uma das visitantes da *Kaza 2*. A resposta foi também outra pergunta: “O que você acha? Ele te ‘toca’? Defina você mesma a partir das suas impressões”.



Fig. 32 - Kaza Vazia 8. *Redes jardins*, 2008. Instala o.

C modo da casa em que foram instaladas algumas redes para a pernoite dos artistas. Para proteger o musgo, os artistas constr iram uma pinguela. Disponível em <<http://kazavazia8.blogspot.com>>, acessado em 12 mar. 2013.

das ocupa es do coletivo, contudo, a explora o do pensamento ampliado da gravura   digna de análise, como será feita a seguir.

Considerando que o Kaza Vazia concebe que seu funcionamento deva se dar por meio de dois planos – um projeto coletivo de ocupação que define um sistema crítico-conceitual e projetos individuais, em que cada artista lida com a matéria e o espaço à sua maneira – é possível perceber diferentes projetos, em uma mesma ocupação, que dialogam com as diferentes eficácias aqui apresentadas. Na *Kaza 5*, desenvolvi um projeto interativo, em que comecei a construir uma espécie de mural das impressões de uma matriz feita de sola de sapato (fig. 33). As várias impressões conformavam uma espécie de cardume, formas em movimento, que era então complementado pelas impressões dos visitantes. Até então, me incomodava certa “passividade” do espectador do *Kaza*. Dessa forma, durante os dias de abertura, rolo e tinta tipográfica, assim como a matriz e uma escada, estiveram disponíveis ao público, ao lado do mural.



Fig. 33 - Tales Bedeschi, *Cardume*, 2007. Kaza Vazia 5. Detalhe. Impressão de sola de sapato manipulada sobre parede e tinta tipográfica, feita por Sylvania Amélia.

Disponível em: <http://cardume-kaza5.blogspot.com.br/>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

De maneira bem diferente, Lucas Dupin criou três pinturas abstratas na sala ao lado. São quadros de cores pálidas e variadas, verde, branco, amarelo, cor-de-rosa etc. (fig. 34). No entanto, muito ao contrário do que se parece, as pinturas de Lucas não compreendem adição de pigmento, como era de se esperar de uma pintura. Ele desbastou a parede e fez incisões, criando um movimento de subtração de matéria. As imagens do processo nos fazem ver um restaurador ou mesmo um arqueólogo em ação. Luvas, espátulas e máscara descartável usadas por quem escava cuidadosamente, revelando as diversas camadas de tinta que a parede já recebeu pelos seus diversos moradores, ao longo dos anos, compondo uma espécie de arqueologia cromática.



Fig. 34 - Lucas Dupin. *Paisagens Submersas*. 2007. Kaza Vazia 5. Gravação de goiva e espátula sobre parede.
Disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/lucasdupin>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

Nas proximidades das janelas da casa, Paulo Nazareth cria trabalhos delicados formados por pequeninos barquinhos esculpidos em madeira a flutuar em um copo “Lagoinha” cheio d’água. Ao fundo, forjando uma composição cenográfica, imagens de praias e belos locais do Brasil: cartões postais de locais pelos quais o artista passou. Os trabalhos de Dupin e Nazareth são trabalhos para o olhar. Não é cobrada energia de ação e interferência, como em *Cardume*. Uns diriam que demandar do visitante simplesmente o olhar suscitaria a ideia de um espectador passivo e manipulado pelas imagens espetaculares. Todavia, pode-se combater a ideia da passividade do olhar estético com uma fala categórica de Rancière: “olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições” (RANCIÈRE, 2012a, p. 17). O observador, antes de um passivo espectador, age: “observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos e lugares. Compõe seu próprio poema como os elementos do poema que tem diante de si”. Os espectadores, portanto, são “intérpretes ativos” (RANCIÈRE, p. 17).

Esses dois últimos trabalhos não têm endereçamento específico, nem requerem uma ação específica do espectador. Eles simplesmente estão ali. A disposição corporal que reivindicam é a da imobilidade, da passividade do corpo. Como se este devesse voltar-se todo para o olhar. É esse o

olhar pedido por Georges Didi-Huberman em *O que vemos o que nos olha* (2010): um olhar que se efetua no tátil. “Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Trata-se de um olhar que se entrega, junto a um corpo preñado de imagens de uma memória involuntária. Imagens essas, particulares, que talvez preencham esses vazios, recriando, portanto, a obra.

Para ilustrar o conceito da “eficácia estética”, em sua lógica paradoxal, Rancière traz a descrição feita pelo historiador Johann Joachim Winckelmann sobre o *Torso*, do Belvedere. Trata-se de uma obra desprovida de características, que lhe atribuíam uma beleza expressiva: por ter passado por uma série de acidentes ou ataques, ela não tem boca, rosto, nem membros. O que Winckelmann faz é tratá-la na figura do “herói ativo entre todos”, Hércules, mas colocando-o em repouso, “acolhido no âmago dos deuses”. O que é preciso destacar é que a estátua, mutilada por quedas, ataques de guerra etc., logicamente difere muito da imagem pretendida pelo seu autor, sendo um exemplo inverso da continuidade que garante uma relação de causa e efeito entre uma intenção e um modo de recepção (RANCIÈRE, p. 57). O *Torso*, portanto, é apropriado por nós, séculos mais tarde, não mais como uma estátua que “ilustra uma fé” ou “elemento de um culto religioso ou cívico”, mas como um fragmento do sensível disponível à liberdade do olhar. É nesse sentido que pode-se encarar *A verdade das coisas*, de Escobar: independente do que o artista pretendeu revelar, se é que pretendeu, esse trabalho contém um fissura no seu interior, de onde o campo se abre para o olhar livre do espectador da era estética.

Lembrando-se de Schiller, Rancière resgata a descrição da *Juno Lodovisi*, “caracterizada também por uma indiferença radical, por uma ausência radical de preocupação, vontade e finalidade, que neutralizava a própria oposição entre atividade e passividade” (RANCIÈRE, p. 58). É essa falta de preocupação que pode se ver no gesto da artista Tatiana Cavinato, quando ela se volta para um muro mofado da *Kaza Vazia 5* e pede as goivas de Dupin emprestadas (fig. 35). Ela cria um painel com imagens oníricas preciosamente construídas, em que as figuras humanas, naves espaciais, cadeiras, flores e as estrelas vão sumindo e aparecendo de acordo com a variação da coloração em tom negro das grandes manchas de mofo.



Fig. 35 - Tatiana Cavinato. *Intervenção no muro*, 2007. Kaza Vazia 5. Gravação de goiva sobre parede.
Disponível em: <<http://tatianacavinato.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 30 de mar. 2012.

Não há preocupação em que essa espécie de gravura, baixo relevo, ou painel, se mantenha, se conserve no tempo. Trata-se de se entregar a uma vontade interior de imagem e formas, sem preocupação ou necessidade de que ela se consolide como uma obra de arte.

Tanto em Winckelmann como em Schiller temos as metáforas da imagem da “eficácia estética”. Uma imagem da suspensão e da neutralidade, uma imagem que anula duplamente a ação dominadora do intelecto e depois a da receptividade e do sentimento, para que então impere a vontade. Uma imagem dialética. Uma eficácia ligada à visibilidade do anônimo, direcionada a qualquer um e que dá visibilidade a uma igualdade, ou melhor, a uma comunidade emancipada, livre para olhar, interpretar e recriar como bem entender.

CAPÍTULO 4 - Dialéticas da separação: uma política de visibilidade

Até agora esta pesquisa buscou criar uma relação entre os desdobramentos da gravura contemporânea e a pensabilidade de projetos, que se lançam para fora do museu e procuram estabelecer conexões com a vida comum em diferentes níveis. O atual capítulo se dedica à natureza dessas relações, passando, mais uma vez, pelas implicações pedagógicas, éticas e estéticas da gravura na formação de uma imageria cotidiana, que mudou e ainda tem mudado a relação entre o homem e a arte na história.

O segundo capítulo volta-se para uma compreensão da elaboração dos discursos sobre a gravura, ou seja, para os desdobramentos de uma técnica em campo do fazer voltado, por fim, para a elaboração de conceitos e, depois, à difusão de discursos. O terceiro dedica-se ao entendimento de conceitos-chave, como “política da estética”, “estética da política” e os “modelos de eficácia”, que transpassam a produção contemporânea da arte. Agora, é possível chegar, com mais precisão, à análise da gravura no campo ampliado, sob uma noção específica de política da arte em um contexto paradoxal de aproximação e distanciamento da vida comum. Os empreendimentos destes capítulos ajudarão a identificar a confluência de diversas ideias, preceitos, regras, que foram basilares para a gravura, em diversos contextos históricos, e que, hoje, de alguma forma, são resgatados por artistas e seus trabalhos em uma vasta gama de possibilidades abertas pelo pensamento ampliado da arte. Em um misto de técnicas seculares e procedimentos tecnologicamente avançados, empreendimentos materiais e ofícios conceituais, delineia-se um campo de ação constituído pelo cruzamento de várias temporalidades (RANCIÈRE, 2012a).

Como o objetivo desta pesquisa é situar essa questão dentro de uma noção de política, é preciso que investiguem os reflexos da arte politicamente engajada, que tem usado estabelecer um fluxo de idas e vindas para o centro do sistema de visibilidade da arte da era estética. Trata-se de um exercício dialético, de esticar e contrair o fio, que liga todos esses projetos ao grande guarda-chuva da arte contemporânea. É para essas idas e vindas e suas orientações que se volta este último capítulo: para um especial mergulho da arte na vida, no universo da imageria comercial, da imageria cotidiana, das formas da vida, dos costumes e práticas da vida ordinária.

A metáfora do mergulho, contudo, estaria menos ligada a um mergulho em um poço de cachoeira, que se faz a partir de um salto do alto da pedra, do que propriamente a um mergulho de *bungee jumping*, o esporte no qual se salta de uma alta ponte, penhasco ou mesmo guindaste, com uma corda atada ao corpo. Aqui, o mergulho sempre conforma um retorno e quanto mais fundo se vai, mais força terá a corda tensionada para fazer o corpo voltar em direção à origem da partida. Nesse esporte, o perigo é sempre iminente: se a corda se rompe, o corpo colide com o chão e, no que diz respeito ao nosso contexto, a arte vira vida. A metáfora do *bungee jumping* nos ensina que é preciso

ter esse fio, para que ele impeça que os objetos da arte se soltem e se percam no turbilhão das imagens do cotidiano. Trata-se do fio da visibilidade armado com todas as estratégias de visibilidade e seus aparatos, a forjarem destaques, locais de enunciação, modelos de atenção etc. Essa é a lógica operativa dos artistas da eficácia da imediatez ética, que se lançam para as ruas e para a vida comum, mas, ao mesmo tempo, se engajam na construção de sítios virtuais, na publicação de catálogos, ou mesmo exposições, operando, assim, cruzamentos entre as eficácias da arte e suas lógicas.

O *sensorium* específico a partir do *sensorium* comum

Rancière revela que por meio da construção “do grande comércio da imageria coletiva”, no século XIX, as artes passam a se dedicar e a criar as imagens da própria sociedade, em um momento de consolidação de alguns pilares do regime estético. Em *O destino das Imagens* (2012b), ele explica como a gravura contribuiu para a criação de meios da sociedade “se ver e de rir deles mesmos sob a forma de tipos definidos”. Por outro lado, é também por meio dessa técnica que os artistas desenvolveram meios de “constituir em torno dos produtos comerciais um halo de palavras e imagens que os tornam desejáveis”, empenhando-se no desenvolvimento de logomarcas e estampas arrojadas a serem impressas nas embalagens dos produtos industriais, que pudessem ser encontrados em pontos comerciais, nas mesas do café da manhã, cozinhas e salas. Nesse momento, é possível “reunir, graças às prensas mecânicas e ao novo procedimento da litografia, uma enciclopédia do patrimônio humano comum: formas de vida distantes, obras de arte, conhecimentos popularizados” (RANCIÈRE, 2012b, p. 25). Este é o papel que cumpre a litografia na transformação de uma relação do indivíduo com a imagem, contaminando o cotidiano com novas formas e cores, popularizando, por outro lado, as obras de arte. Impressas em larga escala, em cores e em estampas muito mais baratas que os originais, composições de grandes pintores são vendidas ao lado de imagens de outros povos, outras culturas, formas de vida distantes trazidas pelas reproduções das aquarelas de artistas, como o alemão Johann Moritz Rugendas (1808-1858), vindo de países da América, além do Brasil, ou do escossês David Roberts (1796-1864), vindo do Egito e Oriente Médio, por exemplo.

Esse é o momento também da revolução da literatura que pinta em vez de instruir, “o momento em que Balzac faz da decifração dos sinais inscritos na pedra, nas roupas e nos rostos o motor da ação romanesca” e quando o trivial, o anônimo, o comum e a realidade crua, sem maquiagem, são incorporados pelo *realismo* de Courbet (RANCIÈRE, 2012b, p. 25). É o momento em que a arte,

portanto, se enlaça com a não-arte, por meio da prática da simples descrição da vida em sua banalidade, cunhando uma prática específica do regime estético. Esse é o momento em que

os críticos de arte começam a ver um caos de marcas de escova nas representações da burguesia holandesa do século de ouro, é também aquele em que são lançados o *Magasin Pittoresque*⁹¹, as *fisionomias* do estudante, da “moça de vida fácil”, do fumante, do dono de armazém e de todos os tipos sociais imagináveis.

Ou ainda é:

a época em que começam a proliferar sem limites as vinhetas e historinhas nas quais uma sociedade aprende a se reconhecer no duplo espelho dos retratos significativos e das anedotas insignificantes que traçam as metonímias de um mundo, transpondo para a negociação social das semelhanças as práticas artísticas da imagem/hieróglifo e da imagem suspensiva (RANCIÈRE, 2012b, p. 25).

Um momento, portanto, de desenvolvimento das bases de uma imageria comercial, tipicamente europeia, que invade o cotidiano da população e suscita novas experiências sensoriais. Ela é responsável por cobrir a superfície dos estabelecimentos comerciais e das casas de novas cores e formas, e por criar uma nova experiência da cidade, em seus hábitos e seus objetos, causando uma transformação na percepção do cidadão.

Susan Buck-Morss (2012) recorda o significado etimológico original da palavra “estética”, trazendo contribuição pontual para essa discussão. A autora suscita essa questão para evidenciar a noção de estética explorada por Benjamin, que desvia-se de várias outras tendências assumidas a partir de Winckelman e Kant. Este, por sua vez, chega a ser criticado por Schiller em cartas pessoais⁹². Ela afirma que “*aisthitikos* é a antiga palavra grega que designa o que é ‘percebido pela sensação’. *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção”. Dessa forma, “o campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material, corpórea” (BUCK-MORSS, 2012, p. 157). Tal questão engendra um conceito mais amplo, propício para se pensar as transformações de que se tem falado.

Buck-Morss continua:

Ela é uma forma de cognição obtida por meio do paladar, do tato, da audição, da visão e do olfato – de todo o sensorio corporal. Os

⁹¹ Nota do tradutor do livro: “Revista semanal ilustrada, muito popular, que circulou na França entre 1833 e 1938”.

⁹² Vale lembrar que Schiller é uma referência basilar de Rancière.

terminais de todos esses sentidos – nariz, olhos ouvidos, boca e algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira mediadora entre o interno e o externo. Esse aparato físico cognitivo (...), fica “na frente” da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística, anterior, portanto, não apenas à lógica, mas ao próprio significado (BUCK-MORSS, 2012, p. 158).

No quadro do século XIX, frente a essa nova estética da vida, da cidade e da comunicação, os artistas se apropriam de todos esses estímulos que circulam livremente e desenvolvem uma nova forma de lidar com o sensível. Eles encontram recursos na imageria cotidiana, apropriando-se da prática descritiva das gravuras, relatos de viagens, logomarcas e outras imagens e forjam uma nova maneira de construir suas imagens, textos e ficções no campo da arte. Esse é o caso de Honoré Balzac (1799-1850), que instala o leitor em uma cena, descrevendo o ambiente com riqueza de detalhes. Nesse gesto, ele “estabelece um regime de equivalência entre os signos do novo romance e os signos da descrição ou da interpretação dos fenômenos de uma civilização” (RANCIÈRE, 2005, p. 56). Trata-se de uma nova maneira de contar histórias, deixando de lado “o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’” (RANCIÈRE, p. 55). Não se trata de buscar as regras da tragédia, ou da pintura de gênero, mas de se voltar os sentidos para a realidade bruta e se debruçar sobre seus detalhes. Trata-se de revelar o precioso, a partir do comum, de tratar o real como uma joia, tal como os artistas flamengos o faziam (fig. 36).

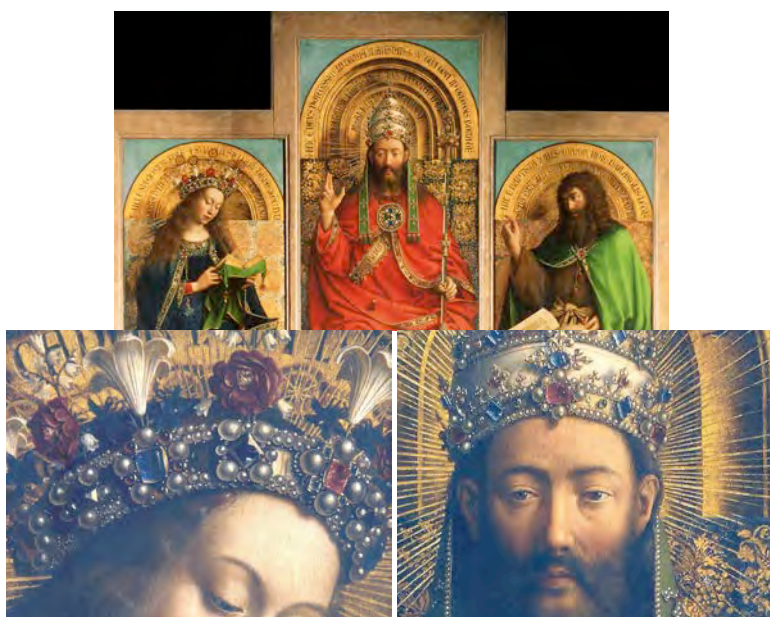


Fig. 36 - Jan van Eyck. *O retábulo de Gand* (detalhes), 1432. Pintura sobre madeira.
Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/OPRA/BRUE-7YSCP7>>, acessado em: 17 ago. 2012

Benjamin dá uma grande contribuição no que tange ao entendimento desse novo olhar sobre o comum, que embalou o trabalho dos artistas no paradigma estético. Ao abordar a fotografia e o cinema, ele mostra, com clareza, o papel das técnicas de reprodução da imagem na criação de uma nova percepção da realidade e da vida banal. Os recursos da técnica são capazes de tornar visíveis cenas e passagens jamais reparadas: “há cinquenta anos, não se prestava quase atenção a um lapso ocorrido no desenrolar de uma conversa” (BENJAMIN *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 85). O filósofo lembra da contribuição de Sigmund Freud (1835-1930) para esse cenário, cujo “método facultava a análise de realidades, até então, inadvertidamente perdidas no vasto fluxo das coisas percebidas”. São as técnicas, contudo, que não só se valem dessa nova possibilidade de deciframento do banal suscitada, como projetam essa análise para além dos estudiosos da psicanálise.

A fotografia “é capaz de ressaltar aspectos do original que escampam ao olho”, infere Benjamin. Por meio de “métodos como a ampliação ou a desaceleração, pode-se atingir a realidades ignoradas pela visão natural” (BENJAMIN *in* GRÜNEWALD, p. 63). Ele avança, afirmando que o cinema, em outro nível, abre imenso “campo de ação e do qual não suspeitávamos”. Desvela um mundo escondido, ainda não percebido, com o seu “levantamento de realidades, através dos seus primeiros planos, que também sublinham os detalhes ocultos nos acessórios familiares, perscrutando as ambiências banais” (BENJAMIN *in* GRÜNEWALD, p. 63). Ele revela camadas da realidade das mais significativas e que, portanto, as pessoas estavam sendo ensinadas a ver e a detectar, transformando a experiência da realidade.

É nesse sentido que as artes mecânicas compreendidas na gravura, seus processos fotomecânicos, a fotografia e depois o cinema, descortinam um novo mundo, um novo olhar e, depois, uma nova relação entre as imagens da arte e as imagens da vida. Rancière, contudo, é categórico ao afirmar que as artes mecânicas não são as responsáveis por engendrar um novo *modus operandi* na arte, como sugere Benjamin: “a revolução técnica vem depois da revolução estética” (RANCIÈRE, 2005, p. 48). Para ele, a técnica apenas energiza uma proposta estética e política em pauta: “a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica”. Nesse sentido, ele critica Benjamin, situando a técnica como um recurso, uma ferramenta que possibilita a execução de uma nova retomada frente ao mundo, à arte, a uma nova retomada estética. Segundo ele, não se pode reconhecer, como propõe a tese de Benjamin, que “as artes mecânicas induziriam enquanto artes *mecânicas*, uma modificação de paradigma artístico e uma nova relação da arte com seus temas” (RANCIÈRE, p. 48). Ele propõe:

O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação. (...) todas essas formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo não apenas precedem os

poderes da reprodução mecânica. Eles tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica. Para que um dado modo de fazer técnico – um uso das palavras ou da câmera – seja qualificado como pertencendo à arte, é preciso primeiramente que seu tema o seja. (RANCIÈRE, 2005, p. 47)

Entre as perspectivas rancièriana e benjaminiana, convém buscar algumas datas que podem elucidar melhor um eventual impasse. Se é possível comparar as datas de livros como *A Pele de Onagro* (1831), de Balzac, ou *Madame Bovary* (1833), de Flaubert, ou pinturas como *O quebra pedras*, (1849) de Courbet, com as datas da primeira fotografia com Niépce (1826), ou com Daguerre (1839), é difícil reconhecer uma evidência de causa e efeito entre técnica e paradigma artístico. Além do mais, a fotografia ainda estava pouco difundida nessas primeiras décadas do século – assim como a primeira projeção dos irmãos Lumière em cinematógrafo será apenas em 1895 –, para se poder deduzir, como faz entender Benjamin, “das propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas” (RANCIÈRE, p. 45).

Lembrando de litografias como *Índios em uma fazenda de Minas Gerais* (1824) de Rugendas, ou *A saída dos israelistas* (1829) de Roberts, charges satíricas de Daumier (1808-1879), ou mesmo as descrições científicas de Alexander von Humboldt (1769-1859), é possível inferir, como sugere o próprio Rancière, que existe uma influência de um ambiente em que circulam as imagens da gravura associadas a charges, a descrição de paisagens sociais e naturais, a relatos de viagem, ou mesmo a algumas poucas amostras da técnica da fotografia sobre as investidas flaubertianas ou balzaquianas na literatura, que anunciam o regime estético na literatura. Trata-se de uma atmosfera que afeta os artistas, dando energia ao forjamento de uma “nova racionalidade do banal e do obscuro que se contrapõem às grandes ordenações aristotélicas e se tornará a nova racionalidade da história da vida material oposta às histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens” (RANCIÈRE, 2005, p. 56). É nessa proximidade com a vida comum e os modos de ser que a arte da era estética vai desenvolver artifícios para se mergulhar nos costumes, críticas e descrições, ao mesmo tempo que se destaca do ritmo ordinário dos acontecimentos comuns, para aí então forjar outros modos de vida. Trata-se de um exercício dialético, em que se define um *sensorium* específico a partir de um *sensorium* comum, forjando uma aproximação enquanto distância.

A fim de fazer um exercício de comparação, torna-se pertinente lembrar de um outro contexto histórico e político-cultural, em que a imageria comercial é o ponto de partida para desdobramentos no campo da arte. Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol trabalham com uma imageria comercial tipicamente americana. Se este contexto desperta tanto receio em um Giulio

Carlo Argan (1992), é porque ele vê na *Pop Art* algo inaceitável: “a renúncia à autonomia de sua disciplina, colocá-la a serviço de um sistema de poder” (ARGAN, 1992, p. 509). O que estaria por trás dessa perda de autonomia e desse sistema de poder? Logicamente, Argan fala da mistura entre produtos da arte e da mídia de massas e de uma subjugação do sistema da arte a uma noção de sociedade de consumo e mercado da arte tipicamente americana, muito mais voraz que a da Europa, naquele momento. Mas o que o historiador da arte italiano chama de desvio de seu “fim institucional, cognitivo e instrumentalizado”, talvez pudesse ser aplicado também à Flaubert, no contexto francês, na ocasião de seu julgamento. O que está no ar nessas duas situações de acusação é justamente um incômodo gerado por mudanças paradigmáticas da arte, que inauguram diferentes maneiras de fazer recortes da realidade e incorporá-las ao universo da arte.

Fazer da abordagem da realidade uma operação tipicamente artística não é mérito de Flaubert, Balzac, Courbet, Constable, ou Millet, mas é a tônica do esforço de todos os artistas da história. O que os franceses incrementam nesse processo – e que depois é relido pelos artistas das gerações sucessivas, como os americanos acima citados – é um modo particular de fazer ficções. Trata-se do gesto aparentemente despretenso e sem estratégia de descrever simplesmente, de incorporar elementos da realidade, em sua banalidade, em sua vulgaridade. A operação de romper com as hierarquias dos gêneros tal como pedia o padrão representativo e as indicativas instrutivas, empreendida “despretensoamente” pelos franceses, significou transpor para “a negociação social as semelhanças artísticas da imagem/hieróglifo e da imagem suspensiva”, anunciando um outro tipo de relação com o público da arte – no mesmo instante em que se empenhava em conformar outra noção e natureza de público – e um outro olhar sobre a superfície do mundo e suas imagens, em que tudo é passível de encantamento e suspensão. Mesmo uma espécie de relato visual, um registro da paisagem – tal como prova a reprodução litográfica de uma exuberante floresta tropical, da Serra dos Órgãos no Estado do Rio de Janeiro, de 1820-1825, de autoria de Rugendas –, assim como as próprias peças que se enquadram no regime representativo – como um retrato neoclássico de Jacques-Louis David, *O imperador Napoleão em seu estúdio das Tullerías*, de 1812 –, é passível de apreciação e suspensão: uma igualdade de todos os temas e objetos. São eles todos “portadores da mesma dignidade expressiva”, o que suscita “uma verdadeira transformação do *status* do sensível”⁹³ (AMADOR in RANCIÈRE, 2011, p. 22, tradução nossa). O que Flaubert (e depois Warhol, em outra proposta), diante da absorção da imageria cotidiana, que se constituía, fazia, talvez sem saber, era ensinar essa igualdade, por meio da descrição e do detalhamento, a exemplo dos artistas flamengos do século XV, como Jan van Eyck, que

⁹³ “...todos los temas y objetos están en un mismo plano, todos son portadores de una misma dignidad expresiva (...). Es una verdadera transformación del status de lo sensible” (AMADOR in RANCIÈRE, 2011, p. 22).

introduzem um olhar novo, ensinando a ler, na superfície das telas que contavam os episódios da vida cotidiana, uma outra história que não a dos fatos grandes ou pequenos, a história do próprio processo pictórico, do nascimento da figura emergindo na tela a partir das marcas de escova e escorrimentos de matéria opaca (RANCIÈRE, 2012b, p. 23).

É por meio da incorporação de um tipo de imagem vulgar que Warhol dissolve uma separação entre produtos de uma alta classe e produtos destinados aos consumidores de produtos destinados às massas. Ao fundir imagens artísticas com imagens comerciais e publicitárias, ele desorienta essas distinções entre dois tipos de imagens, assim como dois tipos de humanidade: os cultos e os incultos, os que pensam e os que apenas sentem, os eruditos e os populares, os conscientes e os manipulados pela indústria de massa, os homens de alta classe e os homens do populacho, os homens da arte e os homens do entretenimento. Para Rancière, estudar o destino das imagens significa encarar esse destino como “destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas da outra” (RANCIÈRE, 2012b, p. 27). As operações de Warhol fazem pensar nesse entrelaçamento entre operações, modos de circulação, discursos e suas verdades. Certamente, são modos de entrelaçamento que se assemelham um pouco aos operados por um Flaubert, mas em um nível de operações totalmente diferente. São entrelaçamentos lógicos por incorporarem as imagens próximas, as imagens disponíveis no mundo, transitando entre um mundo sensível e outro, e rompendo com “os referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar na ordem das coisas” (RANCIÈRE, 2012b, p. 67). São paradoxais por fazerem dessa aproximação um distanciamento e por negarem qualquer regra, ou critério, que defina as maneiras de operar esse distanciamento e o que faz a arte ser arte.

Distanciamento, separação e política

Por muito tempo, o regime estético concebeu templos para a contemplação da arte, ou seja, museus. Um espaço do dissenso, segundo Laddaga (2010), em que o artista quebra as convenções da arte, faz o público dar conta dessa quebra e propõe uma nova negociação de valores estéticos. Nesse sentido, a prática da arte seria um ofício de renegociação que tem o museu como palco. Esse espaço de visibilidade é o espaço público, onde a obra de arte se torna uma afirmação depois de abandonar o isolamento do ateliê e de se apresentar diante de outro sujeito (CASTILLO, 2008, p. 25).

É onde a arte “vincula-se à transmissão e à recepção de seus objetos” e dá vida a suas questões, “pois é exibindo-os que as ideias e convicções artísticas adquirem concretude” (CASTILLO, p. 25).

A ideia do museu, a princípio, é muito simples: um espaço “neutro”, que fornece a estrutura adequada para o acolhimento das obras de arte. Pretende-se que esse espaço não interfira nas obras e, portanto, é muito comum que as galerias de muitos museus sejam brancas, trazendo uma arquitetura limpa de decorações. Trata-se do cubo branco, o modelo ideal de um espaço de visibilidade que favorece a experiência estética silenciosa do espectador desconhecido. Em uma reflexão sobre a origem desse sistema de visibilidade, Cifuentes discorre sobre uma correlação entre prática cultural e produção social do espaço. Ele afirma:

Nos finais do século XVIII, e também na confluência de uma ampla série de processos sociais e históricos, apareceu e se desenvolveu uma tipologia [de espaços], ligada não a uma forma espacial específica, mas a um modelo de apresentação e a uma certa configuração cultural do fenômeno estético. O seu nome foi museu, sendo os do Louvre e o British Museum os que inauguraram esta instituição cujas origens, do mesmo modo que os teatros do mundo grego são, até hoje, território de disputa (CIFUENTES, 2010, p. 5).

O surgimento do museu compõe um panorama de transformações pontuais ocorridas em toda Europa, no campo das Academias e das disciplinas. O pesquisador alemão Karl Schawelka aborda a fundação da estética e da história da arte como disciplinas acadêmicas, assim como a migração de muitos artistas e aprendizes para as academias. No entanto, “a principal novidade, que mudou a arte de forma irreversível para o bem ou para o mal, foi a criação de museus”⁹⁴ (SCHAWELKA, 2011, p. 2, tradução nossa). Para encorpar essa contextualização, valem perguntas como: em que ocasião surgiram os museus? Ou, quais fatores proporcionaram seu surgimento?

Reportando ao contexto da França pós-revolucionária, Schawelka fala sobre a destruição dos monumentos e aparatos dos imperadores e nobres depostos. O povo destruíam não monumentos artísticos em si, mas justamente o símbolo do feudalismo e do terror da opressão sofrida por longos anos. O autor relata que pessoas como Richard Lenoir e Jacques-Louis David se posicionaram contra o vandalismo revolucionário, argumentando que o que estava sendo destruído, na verdade, era arte: “tinha um significado intrínseco por meio do seu simbolismo político, mostrava o gênio das pessoas e

⁹⁴ “But the main new development, which changed art irreversibly for good or ill, was the creation of museums. Art was locked into museums. Of course there had been collections before, but it can be said with little exaggeration that the museum itself as the place to encounter art was the result of the French Revolution” (SCHAWELKA, 2011, p. 2).

tal. Os objetos se transformam em *patrimoine de tous*, o patrimônio de todos nós”⁹⁵ (SCHAWELKA, 2011, p. 3, tradução nossa).

Para Schawelka, o fato do Louvre, o ex-castelo dos nobres depostos, ser aberto ao público para visitação significa, claramente, o triunfo da burguesia e a queda de todo um sistema de poder que orientava a produção da arte. O momento de criação do Museu do Louvre é o momento em que se pode admirar os símbolos da opressão, porém com um viés artístico, ou seja, como objetos est ticos. Por outro lado, a cena de objetos que são sequestrados do seu cotidiano e são exibidos em uma vitrine configura e reafirma a inexistência desse cotidiano como vida comum. Trata-se aqui das raízes da famigerada “separação” dos objetos da arte do mundo comum, que remontam às origens políticas do sistema de visibilidade da arte como um todo, que serão analisadas a seguir.

O que David e Lenoir fizeram, ao interromperem a massa enfurecida, foi justamente confirmar algumas bases políticas do regime estético, que se consolidavam. Eles defendiam a liberdade do olhar, a igualdade de todos os temas e objetos, independentemente das funções que tiveram, considerando-os “portadores da mesma dignidade expressiva”. Em outras palavras, apesar de serem artistas da representação, grandes homens da mimese aristotélica, eles agora reclamavam uma forma de ver e olhar o mundo e seus objetos, que enunciava “uma verdadeira transformação do *status* do sensível” (AMADOR *in* RANCI RE, 2011, p. 22, tradu o nossa). Para que se pudesse então transformar o signo da opressão em um signo da liberdade do olhar foi preciso que se separasse esse objeto da sua “realidade” e o inserisse no museu. O museu, recordando Laddaga, era então o espaço público que se destinava a “um espectador ou um leitor retraído e silencioso, ao qual a obra se deveria subtrair, ainda que fora por pelo menos um momento, de seu entorno normal, para confrontá-lo com a manifesta o da exterioridade do espírito ou o inconsciente, a matéria e o informe”⁹⁶ (LADDAGA, 2010, p. 7, tradu o nossa). O museu, portanto, representou a condi o de separa o necessária para a experiência dos produtos da arte, que se firmam, no regime estético, como um enlaçamento lógico e paradoxal entre arte e vida.

Em rela o às bases da “política da estética”, outro paradoxo parece surgir, ligado a uma tensão entre atividade e passividade. Por mais que se argumente que absorver os signos do poder “apenas

⁹⁵ “People like Richard Lenoir and also the painter Jacques-Louis David objected to this revolutionary vandalism, declared that these works were art, had an intrinsic meaning beyond their political symbolism, showed the genius of the people and so on. The objects became *le patrimoine de tous*, i.e. the patrimony of us all. Thus they supported the institution of museums” (SCHAWELKA, 2011, p. 3).

⁹⁶ “se destinaban a un espectador o un lector retraído y silencioso, al cual la obra debía sustraer, aunque no fuera sino por un momento, de su entorno normal, para confrontarlo con la manifestación de la exterioridad del espírito o el inconsciente, la material o lo informe” (LADDAGA, 2010, p. 7).

esteticamente” possa ser politicamente contraditório, por corroborar com o esquecimento do passado conflituoso, é preciso lembrar o papel da passividade na noção da “eficácia estética”. Como foi visto, as estratégias de objetos, ações ou projetos ligados a essa eficácia, não consistem em dar modelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações, mas consistem “em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (RANCIÈRE, 2012a, p. 55). Isso significa que o modelo estético não visa instruir ninguém, mas apenas afetar por meio da criação de um outro mundo sensível. Nesse sentido, onde alguns defenderiam a necessidade de encontrar a energia militante para lutar contra o símbolo do poder, a “eficácia estética” ofereceria justamente a passividade. Todavia, essa passividade não significa “contemplação estática da beleza”, ou uma absorção “apenas estética” de certos objetos, mas muito pelo contrário. Na verdade, a passividade do espectador é o engendramento de uma dupla-temporalidade de objetos, que passam a ser, no museu, ao mesmo tempo, símbolos da opressão e objetos da arte, graças a um processo pautado em um “distanciamento” e uma “neutralização”. “Neutralização” da “oposição que, tradicionalmente, caracterizava a arte e seu enraizamento social”, na qual a arte se “definia pela imposição ativa de uma forma à matéria passiva” e se coadunava com a hierarquia da sociedade e a dominação social (RANCIÈRE, p. 58). “Distanciamento” do objeto perante as formas de vida “que haviam dado ensejo à sua produção”, perante a intenção de um artista a serviço de um sistema de poder e a sua destinação por ele definida (RANCIÈRE, p. 59). Dessa forma, a passividade pode ser vista como uma “inatividade livre”: não uma atividade submissa de reconhecimento do símbolo do poder enquanto realidade do próprio terror, mas a atividade de um “dissenso”; não uma mente ativa frente o reconhecimento de códigos que reforçam a partilha desigual do sensível, mas um livre olhar desinteressado nessas questões; não a tomada de posse de um objeto pela razão ou pelo sentimento de um bem consumível, mas a posse não-posse de uma “indisponibilidade radical”; não a produção de habilidades artísticas com fins sociais definidos, mas a instauração de um conflito entre vários regimes de sensorialidade e temporalidades (RANCIÈRE, p. 59).

Para Rancière, um objeto de arte é “uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível”, cuja experiência é marcada por uma falta de “preocupação de se propor metas e ter que realizá-las” (RANCIÈRE, 2010, p. 11). É essa a passividade incorporada não apenas ao objeto de arte (lembra-se aqui das referências de Schiller a *Juno Ludovisi*, ou de Winckelmann ao *Torso do Belvedere*), mas a uma experiência em si, a um “estado estético”, a uma disposição contemplativa, que torna viável a conclamação de David e Lenoir, permitindo que se aprecie os objetos, independentemente da função que eles possam ter tido ou da intenção de seu produtor. É nessa passividade, que se fende um objeto em diversas temporalidades e se opera um

“dissenso”, em que cada um é livre para interpretar, decidir, tomar corpo ou apropriar-se de maneiras de ser. Nesse sentido, pode-se dizer que o trabalho do artista engajado na “política da estética” é forjar uma experiência de passividade por meio de formas sensíveis.

A experiência estética do indeterminável de Rancière se aproxima de uma presença passiva e muda de que fala Blanchot. Este autor elucida que a imagem do objeto artístico nasce “depois” da apreensão da coisa em si. Para ele, esse “depois” compreende um distanciamento. “‘Depois’ significa que cumpre, em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar” (BLANCHOT, 1987, p. 256). Esse é o movimento do retrato do tirano e suas joias preciosas, casacos de pele felpudos, espada imponente e documentos valiosos sobre a mesa: se distanciam da riqueza, do assassinio e da imposição burocrática para serem capturados por um novo olhar. O distanciamento, segundo Blanchot, acontece no âmago da coisa. Ela, “instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento”, afirmação das “coisas em seu desaparecimento” (BLANCHOT, p. 256). Esse distanciamento, ou desaparecimento é justamente o momento em que o símbolo da opressão é deslocado, secundarizado, ou suspenso. Surge então, uma nova relação com o objeto/matéria à frente do aparelho sinestésico: a passividade. Afirma Blanchot:

Na imagem, o objeto aflora de novo algo o que ele dominara para ser objeto, contra o qual se edificara e definira, mas agora que seu valor, seu significado, estão suspensos, agora que o mundo o abandona à ociosidade e o coloca de lado, a verdade nele recua, o elementar reivindica, empobrecimento, enriquecimento que o consagram como imagem (BLANCHOT, 1987, p. 257).

Rancière traduz esses movimentos de recuo da verdade, da suspensão do significado, do valor da coisa e da sua entrega à ociosidade como características da “eficácia estética”. Essa é a suspensão da atividade do pensamento, ou melhor, do controle do intelecto sobre a sensibilidade, própria do “jogo livre” – jogo entre as faculdades intelectual e sensível. O jogo é justamente “a atividade que não tem outro fim além dela mesma, que não se propõe a qualquer tomada de poder efetiva sobre as coisas e sobre as pessoas” (RANCIÈRE, 2010, p. 13). Ele é a atividade que engendra a passividade por meio de um distanciamento e uma neutralização.

Nesse sentido, é possível ligar conceitos como “distanciamento”, “ociosidade”, “recuo da verdade”, de Blanchot aos de “distanciamento”, “neutralidade”, “passividade”, “suspensão”, de Rancière enquanto questões caras à experiência para a qual se constitui o espaço do museu. São conceitos que se aproximam de uma noção de um valor icônico das imagens: é em contato com a coisa

distanciada, em forma de imagem, ou seja, a presença liberta da existência, a pura e simples semelhança, em um estado pleno de ociosidade, que o indivíduo chega à experiência estética.

Contudo, esse valor icônico ligado à eficácia estética não é a única referência para se pensar o espaço do museu e as imagens nele inseridas. Depois dos abalos estruturais à noção de obra de arte que Laddaga atribui à tradição moderna, o museu se configura como um espaço marcado por certa polissemia. Na década de 1960, o mesmo sistema de visibilidade que recebia Giorgio Morandi (1890-1964) também recebia as propostas da Arte Conceitual, as imagens de Warhol, e as experiências presenciais da *performance*. Rancière reconhece esses abalos como fenômenos identificados pelo *pós-modernismo*, que é marcado pelo questionamento das certezas e aspirações do moderno na arte, que se firmava como: “uma tentativa desesperada de fundar um próprio da arte atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas” (RANCIÈRE, 2005, p. 41).

Num primeiro tempo, o pós-modernismo trouxe à tona tudo aquilo que, na evolução recente das artes e de suas formas de pensabilidade, arruinava o edifício teórico do modernismo: as passagens e as misturas entre as artes que arruinavam a ortodoxia da separação das artes inspirada por Lessing; a ruína do paradigma da arquitetura funcionalista e o retorno da linha curva e do ornamento; a ruína do modelo pictural/bidimensional/abstrato através dos retornos da figuração e da significação e a lenta invasão do espaço de exposição das pinturas por formas tridimensionais e narrativas, da *pop art* à arte das instalações e às “câmeras” da vídeo-arte; as novas combinações da palavra e da pintura, da escultura monumental e da projeção de sombras e luzes; a explosão da tradição serial através das misturas de gêneros, épocas e sistemas musicais (RANCIÈRE, 2005, p. 41).

No entanto, frente a uma gama de possibilidades abertas pelos artistas, volta-se à cena primitiva. Para Rancière o pós-modernismo, longe de ser uma ruptura histórica, foi apenas o momento em que se deu conta da utopia moderna. Todavia, “a alegre licença pós-moderna, sua exaltação do carnaval dos simulacros, mestiçagens e hibridações de todos os tipos” parece ter deixado marcas profundas na maneira de se pensar e se fazer arte, favorecendo seu pensamento em um campo ampliado (RANCIÈRE, 2005, p. 42). Nesse sentido, esse sistema de visibilidade da arte acaba por se firmar como o espaço de diversos experimentos e tipos de imagem, que criam um quadro de uma diversidade incrível de propostas, modos de trabalho e da própria natureza das imagens que falam em nome da arte: fotografias de um artista que assina a própria modelo (*Escultura Viva*, 1961, de Pierro Manzoni); duas pessoas nuas nos dois lados da única porta de entrada da *Galleria Comunale d’Arte Moderna* (*Imponderabilia*, 1977, de Marina Abramovic e Ulay); pilhas de pedra de um região longínqua acompanhadas de textos (*Non-site (Palisades-Edgewater, N.J)*, 1968, de Robert Smithson); um

pequeno porco cortado ao meio em duas vitrines com formol (*This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home*, 1996, de Damien Hirst); ou uma placa de sinalização de trânsito amassada, em exposição na galeria Choque Cultural (*Estado do Sítio*, do coletivo BijaRi).

O sistema de visibilidade, que acolhe as imagens acima, é o mesmo que acolheu a espada e a coroa do imperador francês ou o *Torso* do Belvedere de que fala Winckelmann. Apesar de extremamente diferentes, todos esses objetos encerram-se em um mesmo processo: “uma dupla separação de separação e não separação entre arte e vida”, ou seja, a constituição de uma imagem a partir de objetos desvinculados de sua destinação primeira (RANCIÈRE, 2012a, p. 59).

Da imagem ostensiva, nua e metamórfica

Em *O destino das imagens* (2012b), Rancière propõe três categorias para se analisar as imagens que têm habitado nossos museus, sendo elas: “imagem nua”, “imagem ostensiva” e “imagem metamórfica”. Enquanto a “imagem nua” é uma imagem que não faz arte, por ser documental, a “imagem ostensiva” se afirma enquanto arte pela presença bruta, sem significação. Já a “imagem metamórfica” é a própria proclamação da inseparabilidade da arte dos outros tipos de imagem. Apesar de se tratar de categorias bastante distintas entre si, nenhuma delas pode funcionar encerrada em sua própria lógica, devendo tomar emprestado elementos das outras (RANCIÈRE, 2012b, p. 36).

O autor explica que mesmo a “imagem nua”, ou seja, uma imagem documental, tem potencial estético e, portanto, é usualmente exibida em exposições de arte. A imagem “dedicada ao testemunho” visa, sempre, “além do que ele apresenta” (RANCIÈRE, p. 36). Ao analisar uma dessas imagens, ligada à memória dos campos de concentração nazistas, em que um prisioneiro da SS leva o dorso de um cadáver, Rancière explica que sua monstruosidade e desumanização estão ligadas a certa configuração da composição, em que dois corpos aparecem de maneira incompleta na fotografia.

Mas ela o faz somente porque nós a vemos com um olhar que passou pela contemplação da carcaça de boi de Rembrandt e por todas essas formas que igualaram a potência da arte à eliminação de fronteiras entre o humano e o inumano, o vivo e o morto, o animal e o mineral, igualmente confundidos na densidade da frase ou na espessura da massa pictural (RANCIÈRE, 2012b, p. 37).

Pensando nisso, a “imagem nua”, no museu, para além do simples documental, está calcada aqui na aquisição de uma série de referências da imageria artística, ou seja, elementos que não estão necessariamente apresentados ali naquele sítio. Ela compreende, portanto, um olhar preparado e investido de uma potência estética. Ao artista, que nunca vai conhecer o nível de preparação do espectador desconhecido, resta direcionar o olhar do visitante do museu sobre a imagem. É quando ele deve fazer o uso de aparatos mediadores que indiquem um modelo de atenção, uma disposição corporal e o tipo de olhar requerido pelo trabalho. Dessa forma, o artista escolhe que elementos evidenciar, quais conceitos criar e como forjar um recorte de espaço e tempo a partir de certos tipos de imagem. Para tanto, vale a pena associar uma série de elementos que se relacionam na situação de uma exposição em museu: texto crítico, legenda da obra, posicionamento dela no espaço, outros objetos no espaço ao redor, iluminação, tipos de moldura ou vitrine etc.

Em *O espectador emancipado* (2012a), Rancière cita o trabalho do francês Matthieu Laurette, que se dispôs a levar a sério a promessa da propaganda comercial de fabricantes, que diziam: “sua satisfação ou o dinheiro de volta” (RANCIÈRE, 2012a, p. 72). Em uma galeria, Laurette associa uma escultura de cera, em que ele mesmo empurra um carrinho de compras, a fotografias ampliadas de reportagens de jornal impresso, que confirmavam sua iniciativa, e a uma parede de tevês, que exibiam suas intervenções. Segundo o comissário da exibição, “essa ação artística invertia ao mesmo tempo a lógica comercial de aumento do valor e o princípio do show televisionado”. Rancière salienta que

a evidência dessa viravolta teria sido muito menos perceptível se houvesse uma única tela de tevê em vez de nove, e se as fotografias de suas ações e dos comentários dos jornais tivessem dimensões normais. A realidade do efeito também estava antecipada na monumentalização da imagem (RANCIÈRE, 2012a, p. 72).

É por meio desses tipos de estratégias, que se constitui um trabalho. Ele nunca é simplesmente uma coisa, um objeto, uma fotografia, uma tela pintada, um pedaço de jornal diário, um inseto impresso em vinil adesivo, ou uma faixa de sinalização, mas essa coisa em relação a outras coisas. Trata-se de montar um modelo de atenção, como se monta um filme, a partir de recortes e da relação entre eles, certo ritmo entre os recortes e sua relação com o todo. Sobre a tomada inicial de um filme, afirma Rancière que as imagens mostradas pelo cineasta nunca são elas mesmas *stricto sensu*: “As imagens de Bresson não são um asno, duas crianças e um adulto; (...) São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e o seu efeito que produzem ou frustram expectativas” (RANCIÈRE, 2012b, p. 13).

Voltando ao livro *O destino das imagens*, o conceito de “imagem ostensiva”, por outro lado, parece ser o mais simpático ao conceito de “livre-aparência”, cara ao regime estético. Ele está ligado a uma “presença [que] se desdobra em apresentação da presença”, “potência luminosa de um face a face”, “potência obtusa da imagem como ser-aí-sem-razão” que “se torna o brilho de uma face, concebida nos moldes do ícone, como olhar de uma transcendência divina” (RANCIÈRE, p. 33). Todavia, para efetivar a ostensividade da imagem, é preciso tomar emprestado elementos da lógica inversa, pois “é bastante difícil fornecer os critérios apropriados para distinguir o face a face reivindicado, para tornar presente a presença” (RANCIÈRE, p. 38). Nessa ótica, Rancière menciona a exposição *Aí está (Voici)*, curada por Thierry de Duve, em que essa inversão precisou ser feita: “o suplemento do discurso exegético” digno da imagem metamórfica, “se mostra necessário para transformar um *ready-made* duchampiano em mostruário místico, ou um paralelepípedo bem liso de Donald Judd em espelho de relações cruzadas” (RANCIÈRE, p. 39). Essas manobras são exemplos de conjugações não entre três tipos de imagem, mas entre “três maneiras de vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença e o testemunho da história” (RANCIÈRE, 2012b, p. 36).

Na medida em que o artista sai dos espaços do museu, como em vários projetos que estão sendo analisados aqui, ele, aparentemente, tem mais autonomia para fazer essa articulação, pois está livre da interferência da instituição e dos desejos do curador. Todavia, ele deve estar pronto para encarar um grande desafio: criar suportes, elaborar dispositivos de visão e pontuar discursos; produzir uma diferença, atestando o trabalho específico das imagens da arte em meio a uma multidão de outras imagens, aparências, significados e testemunhos em um contexto que não se curva às necessidades ou natureza da arte, mas impõe outros ritmos e tipos de experiência. Vale lembrar das interferências nas páginas de classificados de jornais (Paulo Bruscky), da colagem de azulejos de papel em muros (grupo Poro), do desenho da sombra da grade do viaduto projetada no chão (de minha autoria), da entrega de panfletos a transeuntes de um centro comercial (Paulo Nazareth), das impressões sobre validadores de bilhetes de metrô (Mentalgassi). Nesse sentido, na medida em que o artista quer dialogar com a “eficácia estética”, mesmo estando fora dos espaços do museu, ele precisa forjar uma suspensão ou um distanciamento. Para tanto, é preciso engendrar estruturas complexas que definem a maneira como as pessoas tomarão parte das imagens artísticas nos espaços não preparados para arte, ou melhor, não preparados para esse distanciamento.

A imagem da gravura no campo ampliado aparentemente nos direciona para o conceito da “imagem metamórfica”. Trata-se de uma lógica da imagem em que é “impossível circunscrever uma esfera específica de presença que isolaria as operações e os produtos da arte das formas de circulação da imageria social e comercial, e das operações de interpretação dessa imageria” (RANCIÈRE, 2012b, p.

34). Rancière evidencia uma questão, que não poderia ser mais exemplar: “o que exatamente é produzido como diferença, atestando o trabalho específico das imagens da arte com as formas de imageria social?” (RANCIÈRE, p. 37). Ao abordar as estratégias usadas por curadores e artistas, que trabalham na perspectiva da imagem metamórfica, Rancière explica que estes recorrem à estrutura da “imagem ostensiva”. As imagens metamórficas, quando habitam a galeria, são mediadas por aparatos como cabinas, cortinas, molduras etc, a fim de dar a aura da obra e interromper o fluxo da comunicabilidade dessas imagens cotidianas. A partir daqui cabe retomar a última pergunta: e no espaço público? A que tipo de recursos ou aparatos as imagens da arte recorrem para interromper o fluxo comunicativo das imagens nas ruas? A fim de respondê-la, é preciso considerar que, ao contrário do que acontece na galeria, o fluxo comunicativo não se encontra no interior de uma imagem metamórfica. Ele se encontra ao redor, fora da imagem.

No trabalho do artista português Alexandre Farko, conhecido no mundo do grafite por *Vhils*, é possível ver uma série dessas estratégias e recursos que têm o objetivo de forjar um modelo de atenção de uma experiência estética. O artista trabalha com ilustrações, *design*, impressões, cartazes, *outdoors* e com o que ele chama de “madeiras” e “paredes”. É essa última categoria que vai mais interessar. O que Farko chama de “madeiras” são instalações em que ele grava uma grande matriz em madeira e a articula com um suporte ou mesmo com a arquitetura do local de apresentação. “Paredes” são espécies de gravuras, ou grafites, realizados em fachadas de prédios, muros, becos, ou mesmo em paredes de galerias de arte, aplicando o mesmo procedimento de “madeiras” (fig. 37). Acompanhar o trabalho do artista é ver como ele escolhe minuciosamente o local de suas intervenções. Ele tem o cuidado de gravar um desenho abaixo de postes de luz, que realçam o relevo do trabalho; de acompanhar as variações arquitetônicas a fim de dar uma seriação regular entre as gravações, trabalho digno de uma galeria; de explorar paredes voltadas para a direção do fluxo de pessoas que fazem o trajeto pelo local.



Fig. 37 - Alexandre Farko aka Vhils. Diversas intervenções.
Disponível em: < <http://alexandrefarto.com/Walls> >. Acessado em: 02 mai. 2013.

Por diversas vezes, Farko levou essa técnica para a galeria. Ele extrai verdadeiros blocos de parede e aloja-os nesses espaços limpos e separados, mas não o faz sem deixar os cacos e pó ao pé da peça, como resultado da sua intervenção feita ali mesmo. Por seu trânsito entre a rua e a galeria, é possível ver como o seu trabalho se firma por meio de estratégias que “atendem” a dois circuitos de visibilidade, ou seja, quase não se vê diferença entre uma obra, feita para a rua, e outra, feita para a galeria. Todavia, seus projetos ,na rua, estão muito longe do grafite feito às escondidas, em meio à adrenalina das madrugadas vazias da cidade. Trata-se de um grafite “de mercado”, domesticado, voltado para encomendas de instituições. Se ele povoa a cidade com rostos anônimos, glorificando o qualquer um, por outro lado, ele não faz nada que já não seja esperado. Não são grafites que tomam parte de uma visibilidade não dada, mas pelo contrário: têm um espaço cedido pela ordem policial dos administradores da cidade e das instituições culturais. Nesse sentido, ele afasta-se de uma arte politicamente engajada e aproxima-se do povoamento do cotidiano pela lógica da publicidade, ou dos grafites autorizados, muito úteis para romper com a monotonia dos ambientes urbanos e para celebrar uma falsa harmonia entre as diferenças nas nossas democracias.

Em *Hachuras em movimento*, 2010, obra de minha autoria, da série *Linha curva da terra*, a posição da sombra de uma grade de um viaduto é pintada (fig. 38). Trata-se de um exercício de registro da marca da sombra, em dado momento do dia. Com o passar das horas, as sombras vão mudando de

posição e transformando as linhas paralelas em linhas cruzadas. Consiste em uma intervenção insignificante que conecta uma forma corriqueira, a sombra da grade, a algo maior: a posição da Terra perante o Sol. É como se o gesto artístico usasse o movimento do planeta a seu favor para dar vida à obra, ou seja, operar o movimento que transforma linhas comuns da sombra em outra coisa. As imagens formadas são hachuras, a matéria prima do desenho e da gravura na composição de luzes e sombras e na criação de massas.

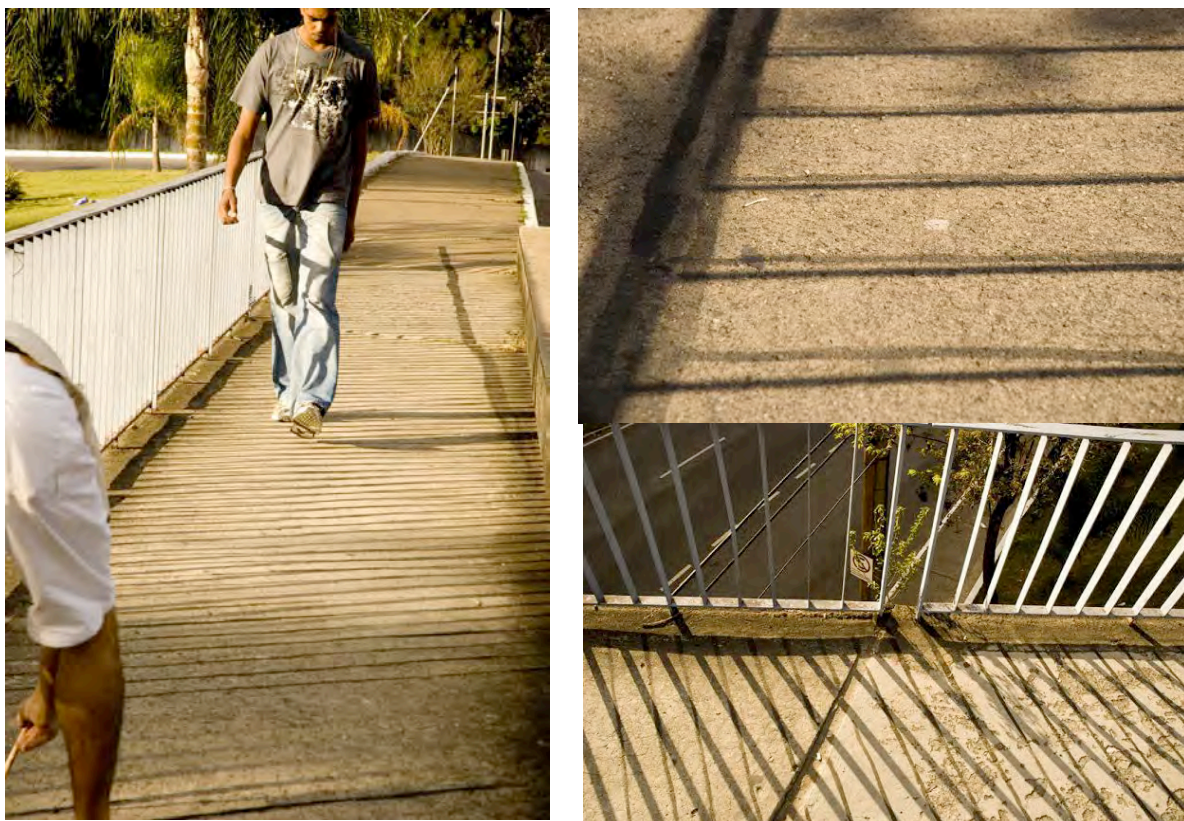


Fig. 38 - Tales Bedeschi, *Hachuras em movimento, Linha curva da Terra*, 2010. Intervenção urbana. Disponível em: <<http://talesbedeschi.blogspot.com.br/p/intervencoes-urbanas.html>>. Acessado em: 2 mar. 2012.

Apesar de efêmera e insignificante, a marca da sombra reconfigura o sensível do seu entorno. A passarela se torna um espaço plástico e as sombras se transformam em linhas em movimentação sobre o plano. Ao se perguntar sobre diferença operada, pode-se dizer que ela é, de fato, mínima e sutil. Se baseia simplesmente na criação de um duplo: um fixo e imóvel, a criar um contraste com outro, em movimento, dada a rotação quase imperceptível da Terra. O reconhecimento das linhas cruzadas denuncia algo fora da normalidade e pode interromper o transeunte. Mas não há como saber se ele encara essa forma como resultado de um dispositivo, que utiliza o movimento do planeta, ou como transformações visuais na superfície, que são identificadas como um recurso técnico do desenho tradicional, a hachura. Todavia, essas são apenas algumas das facetas do trabalho que o espectador poderá acessar, dependendo das conexões que fizer entre as imagens

vistas e imagens da memória, ou saberes construídos. O que importa para o artista é provocar uma transformação no campo do sensível partilhado na cidade: transformar a sombra em linha, a linha em hachura, a sombra em desenho.

Em “Azulejos de Papel”, o grupo Poro desenvolve várias linhas de estampas, baseadas na estética da azulejaria portuguesa (fig. 39). Os azulejos são instalados em muros das ruas como lambe-lambes, criando uma nova visualidade. Em alguns casos, os azulejos são difíceis de ser reconhecidos enquanto intervenções de papel. Todavia, com o passar dos dias, a sua transformação pelo Sol e pelo vento denuncia o gesto ficcional. Como escreve André Brasil, em texto no livro do grupo, “uma transformação se opera, sutil e silenciosamente, aquém e além de toda comunicação” (BRASIL, 2009, *on line*).



Fig. 39 - Grupo Poro. *Azulejos de Papel*. 2007-2011. Azulejos impressos em *off-set* sobre papel jornal em tamanho natural (15×15 cm).

Disponível em: < <http://poro.redezero.org/azulejos/>>. Acessado em: 13 fev. 2013.

Ao contrário de *Faixas anti-sinalização*, *Azulejos de Papel* não atua no plano da comunicação, em sintonia com os dispositivos de orientação policial do espaço. Como explica Brasil, várias das intervenções do Poro

são políticas não porque operam no domínio dos enunciados, mas sim naquele do *enunciável*. O primeiro é o lugar do *sentido*, dos slogans e das palavras de ordem. (...) O segundo é o domínio do sensível, no qual se estabelecem os limites entre o que é ou não

possível de ser dito e visto em determinado momento histórico (BRASIL, 2009, *on line*).

Enquanto intervir no enunciado “significa contrapor, irônica ou literalmente, os nossos *slogans* e palavras de ordem àqueles da mídia e da publicidade”, intervir no enunciável significa “atuar no sensível da cidade, em seu horizonte de possibilidades, nas condições que tornam possíveis esta ou aquela imagem, este ou aquele enunciado” (BRASIL, 2009, *on line*). A troca dos sufixos aqui significa a abertura do vir a ser, significa o engendramento do olhar livre da era estética. Suspende a linha direta de um emissor e um receptor e a expectativa de um efeito pré-determinado, como o faz quem atua na faixa das comunicações. Portanto, *Azulejos de papel* concorre para a recriação do transeunte observador, a partir da articulação dos azulejos com a superfície da arquitetura ao redor, que conforma, em cada intervenção, um contexto particular de tensão. Trata-se de jogos de diferenças, ou melhor, contrastes: entre cores, entre desgastes e deformidades provocados pelo tempo, entre texturas, entre motivos gráficos... as possibilidades são infinitas.

Entre um regime de visibilidade e um regime prático

Acompanhar esses projetos significa pensar em modos de visibilidade. Questões como o local escolhido pelo artista, região da cidade, nível do olhar em que essas intervenções são feitas, ou velocidade média dos transeuntes do local, vão interferir nas maneiras com que a intervenção será vista e se poderá tomar parte da mesma. Contudo, apesar da importância desses detalhes, existe uma questão de visibilidade que determina, de maneira mais marcante, o olhar deferido a esses trabalhos: trata-se do regime ou circuito de visibilidade em que essas imagens, ou fenômenos, estão inseridos.

Nos bandeirões hasteados no estádio de futebol, pelo Frente 3 de Fevereiro, é possível reconhecer que existe um dado regime compartilhado do sensível e uma intervenção sobre ele. Nesse sentido, a operação do grupo consiste em lidar com um plano de sentido comum, atravessado por práticas comuns e hábitos regulares e intervir por meio de um gesto incomum. Todavia, a intervenção pretendida, ou seja, o hasteamento de uma bandeira, na hora do gol, é um fato corriqueiro, ou seja, o grupo explora justamente algo bastante comum, nada extraordinário, já que várias bandeiras políticas⁹⁷ são hasteadas em jogos. A partir desse ponto é preciso procurar entender como tornar

⁹⁷ A qualidade política, aqui se refere à representação de um grupo e sua ideologia.

essa manobra visível. Cabe indagar: sendo dificilmente separável das atividades cotidianas, como produzir a diferença? Como essa ação pode ser considerada artística? Essa questão faz surgir uma reflexão sobre a ressignificação de uma mesma imagem, de acordo com o regime de visibilidade em que ela é vista.

A ação dos bandeirões passa a habitar o universo da arte, ou passa a ser identificada como prática separável das atividades cotidianas, principalmente depois que suas imagens são agrupadas e plasmadas a uma proposta estética e política específica, ou seja, quando são vistas como um conjunto de estratégias de artistas em seus *sites*, documentários, livros ou exposições. Nesse sentido, podemos falar que existem dois momentos de consumação de uma intervenção artística: o do fenômeno *in loco* e o da apreciação do documento. Enquanto um se dá no momento e no local da ação, o outro se dá em tempo e espaço separados e distanciados, articulando o fato com um ambiente conceitual específico.

Em um contexto artístico, a operação desviante é destacada. É quando estratégias de montagem articulam dispositivos de visibilidade, ou seja, pensam a ordenação e a distribuição das imagens em uma mídia (*site*, vídeo-documentário, livro, ou parede de museu etc.) e as associam a um discurso, a fim de dar a ver uma ação desviante. Revelam, assim, a penetração em um circuito já dado e a atuação em “planos de sentido que lhe são próprios”, abalando a “solidez sensível que se compartilha”. É apenas quando se percebe essas ações como arte, ou como “atos estéticos”, é que se dá conta de sua

força disruptiva, sísmica, regeneradora: a força de inscrever o novo no visível, de pensar o que permanecia excluído, de desincorporar o estabelecido na palavra e de construir significações novas, possíveis, ao redor das quais a comunidade estética se pensa e se re-pensa, se forma e se reforma sem cessar⁹⁸ (AMADOR, *in* RANCIÈRE, 2011, p. 12, tradução nossa).

Nesse exemplo, fica evidente a importância de se pensar que uma mesma imagem adquire diferentes potências, na medida em que ela se articula com uma certa solidez sensível que se compartilha e com certa natureza de imagens. Pensando que é somente a partir da visibilidade do circuito de museus, de um catálogo, ou *site* de arte, que alguns elementos do trabalho se fazem visíveis, é possível especular sobre públicos, locais e diferentes maneiras de tomar parte de uma

⁹⁸ “...fuerza disruptiva, sísmica, regeneradora: la fuerza de inscribir lo nuevo en lo visible, de pensar lo que permanecía excluído, de desincorporar lo establecido en la palabra y de construir significaciones nuevas, posibles, alrededor de las cuales la comunidad estética se piensa y se re-piensa, se forma y se reforma sin cesar. Essa capacidade, en el pensamiento de Rancière, es en última instancia una capacidade *política*”. (AMADOR, *in* RANCIÈRE, 2011, p. 12).

mesma imagem. Sugere Rancière, que importa saber “que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela está destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção” (RANCIÈRE, 2012b, p. 100). O ser humano mostrado pela imagem do bandeirão, que é hasteado, é um ser humano que balança uma bandeira que celebra outro ser humano, o brasileiro negro, o anti-herói do cotidiano das cidades. Essa imagem não se destina a um ser humano em particular, mas a uma “espécie de ser humano”, ou seja, a um vasto grupo com características e referências em comum. Trata-se do genérico cidadão brasileiro, apaixonado por futebol, integrante das torcidas organizadas nos estádios, do telespectador das transmissões televisivas, ou daquele que apenas “entende” superficialmente de futebol. Por outro lado, é preciso separar o ser humano torcedor, que hasteia a bandeira, daquele que a vê do outro lado do estádio ou na tevê, assim como daquele que vê a fotografia ou vídeo da ação em um museu, ou catálogo. O considerado público destinatário do trabalho se restringe ao segundo e ao terceiro tipo. E, ainda, cada um desses públicos serão induzidos a diferentes tipos de olhar e de considerações, dado o tipo de situação (modelo de atenção e suas estratégias de visibilidade) pelo qual teve acesso à imagem e o tipo de circuito de visibilidade pelo qual eles tiveram acesso à ela. Nesse sentido, a apreciação do fenômeno *in loco*, ou seja, no estádio, é sinestesticamente diferente da apreciação de sua fotografia em um catálogo, ou galeria, assim como do vídeo visto na tevê. Não é possível saber se existe um público melhor, ou situação, ou circuito de visibilidade melhor para o acesso a esse tipo de imagem. Melhor para quê?, é preciso perguntar. Mas, se se pensa em questões da política da arte, já se sabe a resposta. De qualquer maneira, é preciso pensar que antes dessas considerações, há uma questão ontológica: há um local de onde partem os criadores dessas imagens e um local a que suas imagens se destinam: o sistema de visibilidade da arte, o museu e seus circuitos paralelos (*sítes*, catálogos, livros, vídeos etc.). Nesse sentido, é possível inferir: as imagens da arte são feitas para ser vistas no museu e em seus circuitos complementares.

Antes de concluir essa questão, será válido avaliar a posição de quem discorda dessa inferência, ou melhor, tem-se considerado que a questão da visibilidade da arte tem ocupado um lugar secundário em diversos projetos contemporâneos. Trata-se de pensamentos que especulam sobre um novo regime da arte, um “regime prático”, por exemplo, segundo a proposição de Laddaga. Ele parte do pressuposto que, assim como Maurizio Lazzarato, a noção do regime estético de Rancière já não comporta uma pletora de atividades artísticas, que vem dialogando com as mudanças econômicas, sociais e geopolíticas do mundo (LAZZARATO, sem data, p. 2).

Em seu texto *Art and Work*, Lazzarato faz uma crítica do regime estético de Rancière. Para ele, a distribuição do sensível, que aloca lugares e funções na sociedade, parece ter mudado bastante

desde o início desse regime (LAZZARATO, p. 2). A separação entre trabalhadores intelectuais e manuais não desapareceu, ele reconhece, mas a noção de política empreendida pela superação do regime representativo não dá conta de explicar os mecanismos da dominação, que se transformaram bastante em mais de 200 anos. Segundo Lazzarato, os atuais fenômenos culturais, muito ligados à ação da cultura de massa, transformam os modos de existência e, acima disso, as condições de expressão e subjetivação dessas divisões e relações de poder (LAZZARATO, p. 2).

As mudanças ocorridas no mundo sugerem, também, para Laddaga, uma queda da fé em um modelo de percepção das artes, que se forma a partir do fim do século XVIII. Para ele, o sistema da arte tem demandado e incorporado novas proposições. São reações dos artistas, teóricos, filósofos e outros profissionais, que se articulam perante um mundo cujo processo de mudança é, muitas vezes, associado ao termo “globalização”. Em nome de uma proposição de um “regime prático da arte” e uma “estética da emergência”, Laddaga reforça que o mundo contemporâneo – resultado da dissolução dos Estados Nacionais modernos, das novas formas de comunicação instantâneas via internet, a globalização e desmembramento do capital em redes, as condições de produção pós-fordistas e outros fenômenos –, não compreende uma arte baseada numa estrutura de uma democracia burguesa de dois séculos atrás. É nesse sentido que o autor vai falar do esgotamento do paradigma moderno e de uma nova reorientação das artes, a partir de um abandono de certas práticas e de uma “metabolização seletiva de alguns de seus momentos”⁹⁹ (LADDAGA, 2010, p. 9, tradução nossa).

Ao mencionar a necessidade de um outro paradigma capaz de uma operação política consistente, Lazzarato recorre a Guattari, defendendo a sua proposta de “um paradigma puro e simples não limitado a uma proposição voltada para a estetização da esfera social”¹⁰⁰ (LAZZARATO, p. 2). Não se trata de um paradigma que pressupõe o isolamento ou a separação dos produtos da arte, mas pelo contrário. Trata-se da descoberta da criatividade em outros setores da atividade humana.

Ao invés de marginalizar o paradigma estético, esse tipo de agenciamento lhe confere uma posição chave de transversalidade em relação aos outros universos de valor, cujos focos criacionistas e de consistência autopoietica ele só faz intensificar (GUATARRI, 1992, p. 134).

⁹⁹ “De esta transición en el curso de la cual un número creciente de artistas reaccionaban al evidente agotamiento del paradigma moderno (y a la insuficiencia de esa clase de respuestas que identificábamos como posmodernas) realizando una metabolización selectiva de algunos de sus momentos” (LADDAGA, 2010, p. 9).

¹⁰⁰ “This is not an aesthetic paradigm of art like Rancière’s, but a new aesthetic paradigm pure and simple, one not limited to a proposition aimed at aestheticizing the social sphere” (LAZZARATO, p. 2).

Guatarri propõe uma proposta estética que surge de um processo de criação emergente, que ultrapassa as formas presentes de arte e que diz respeito a outras atividades da vida. A arte seria apenas um campo de atividades, em que este estado de criatividade emergente se encontraria em operação e reinvenção e que apontaria para uma possível direção, qual seja, para a criatividade nas outras atividades da vida.

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas (GUATARRI, 1992, p. 135).

Para Laddaga, o regime prático da arte reuniria projetos em que sua dimensão visual estaria em segundo plano, assim como “o motivo de separação que se produz como condição para a exposição de uma exterioridade absoluta é secundarizado”¹⁰¹ (LADDAGA, 2010, p. 41, tradução nossa). Nesse sentido, trata-se de projetos coletivos, que não apresentam um produto final, ou podem apresentar produções que não são materialmente tangíveis; que não possuem um autor que o assina, mas são produzidos por meio de colaboração em rede, como em fonte aberta, tal como se dá na linha do *software* livre; ou que não estão previamente destinados a ser arte. São projetos que se associam “à exibição de organizações destinadas a modificar estados das coisas em tal ou qual espaço e que apontem para a constituição de ‘formas de vida social’, modos experimentais de co-existência”¹⁰² (LADDAGA, 2010, p. 22, tradução nossa).

Um projeto que cita o autor, ligado à cultura do impresso, é o desenvolvimento de uma revista que recebeu o nome de *ramona*, 1990. Um produto produzido de maneira massiva, que englobava fatos que se sucediam no universo da arte na Argentina, registrando e comentando tudo. Não haveria imagens, assim como deveria ser muito simples e ela seria distribuída nas galerias de arte de maneira gratuita (LADDAGA, p. 92). Ao citar outros projetos, Laddaga ressalta que eles não tinham a pretensão de produzir efeitos em um sítio diferente ao que acontecem, como o projeto *What’s the time in Vyborg*, iniciado em 1992, voltado para a restauração de uma biblioteca, há muitos anos fechada. Vyborg era uma cidade finlandesa, conhecida como Viipuri, que, em 1944, foi tomada pela Rússia, momento em que a população antiga passou a ser expulsa. A biblioteca se tornou, a partir de 1992, o ponto central de uma série de iniciativas, para restaurar um sentimento de valorização da

¹⁰¹ “el motivo de la separación que se produce como condición para la exposición de una exterioridade absoluta es secundarizado” (LADDAGA, 2010, p. 41).

¹⁰² “donde la producción estética se asocia al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de ‘formas artificiales de vida social’, modos experimentales de coexistência” (LADDAGA, 2010, p. 22).

cultura finlandesa negada e da sua presença no cotidiano da cidade, que quase já não era percebida. Esse projeto envolveu muitos mais processos que uma simples reforma arquitetônica e iniciou-se com a produção de uma oficina de redação na biblioteca com adolescentes, que acabou por resultar em textos que se transformaram no roteiro de um vídeo, coordenado pela artista finlandesa e norte-americana Liisa Roberts. O projeto se completa com o treinamento de atores que acompanham grupos de visitantes por uma excursão de ônibus pela a cidade, cuja trajetória contém uma série de paradas e visitas a pontos específicos e termina na própria biblioteca com a exibição do filme.

Em outro exemplo, o *Park Fiction*, Laddaga relata que artistas mobilizaram toda uma comunidade, a partir de 1993, no bairro de St. Pauli, em Hamburgo, na Alemanha, para impedir que a prefeitura prosseguisse com o remanejamento do bairro, que compreendia demolições, vendas de terrenos e reconstruções de algumas áreas. Em contrapartida, cria-se uma rede de vizinhos organizados, que, além de protestar contra as ações da prefeitura, criam uma dinâmica de encontros, expressão e planejamento de realizações de desejos dos moradores nos espaços da comunidade, promovendo um ambiente social e estético totalmente novo.

Esses são projetos voltados para a criação de relações entre pessoas e lugares, destinados a remodelarem o próprio real. Tal é a pertinência do nome “regime prático da arte”, que pode ser analisado, nessa perspectiva, à luz da “eficácia da imediatez ética”, de Rancière. Nesse sentido, a questão da visibilidade dessas ações não seriam prioridade. Contudo, Laddaga dá indicações de que esses projetos não rompem, por completo, com o fio elástico que os liga ao paradigma estético. O projeto de Vyborg se transformou em um filme que mostra lentas imagens da cidade “e as articula a textos lidos pelas adolescentes [da oficina de redação], onde se trata de expor fantasias enigmáticas durante quase uma hora e meia de imagens cristalinas”¹⁰³ (LADDAGA, 2010, p. 79, tradução nossa). Ele infere que o projeto de Vyborg, todavia, “terá sido eficaz na medida em que se conclua, possa-se observar¹⁰⁴, além de uma série de imagens filmadas, efeitos imediatos em seu entorno, ainda quando esses efeitos não sejam estritamente artísticos¹⁰⁵” (LADDAGA, p. 154, tradução nossa). Por outro lado, *Park Fiction*, que foi convidado para participar da *Documenta* de Kassel, terá sido exitoso “na medida em que, além de uma série de esboços e de textos que se apresentam em umas mesas que recordam a vanguarda soviética na *Documenta 11* (...) se preserve uma abertura aos portos de St.

¹⁰³ “Esta película mostra lentas imágenes de Vyborg y las articula a textos leídos por las adolescentes, donde se trata de exponer fantasias enigmáticas durante casi una hora y media de imágenes cristalinas” (LADDAGA, 2010, p. 79).

¹⁰⁴ Grifo nosso.

¹⁰⁵ “El proyecto de Vyborg habrá sido eficaz en la medida en que cuando se concluya puedan observarse, además de una sere de imágenes filmadas, efectos inmediatos en ese entorno, ain cuando esos efectos no sean estrictamente artísticos” (LADDAGA, 2010, p. 154)

Pauli”¹⁰⁶ (LADDAGA, p. 154, tradução nossa). São projetos que se aproximam do que Laddaga define como processos “que implicam a mobilização de uma série de recursos disponíveis para o desenvolvimento de conversações criativas, de onde se estruturam discursos e imagens, edificando microesferas públicas experimentais”¹⁰⁷ (LADDAGA, p. 285, tradução nossa). Como infere Lazzarato:

O ato de criação já não está preocupado com a criação de um trabalho ou terminar um produto, mediará uma operação coletiva, fazendo com que, ao mesmo tempo, um grupo e uma singularidade existam¹⁰⁸ (LAZZARATO, p. 4).

Laddaga conclui que a proposta de um “regime prático da arte” trata de uma articulação entre o artístico e o útil que é estranha à cultura moderna das artes ou de “produzir persistências, mais que pontos de exposição de um pensamento estranho a si mesmo”¹⁰⁹ (LADDAGA, p. 289, tradução nossa). A visibilidade desses projetos fora da comunidade estaria, portanto, no plano de “instrumentos” (LADDAGA, 2010). Instrumentos, talvez, voltados para cativar novos leitores, ou espectadores, ou ainda para tornar visível tal operação a possíveis reprodutores de tal prática.

Rancière, em contrapartida, não poupa críticas a essa posição. Para ele, esses projetos que pressupõem que “o trabalho da arte, em suas formas novas, superou a antiga produção de objetos para ver” se contradizem ao mostrar o seu avesso (RANCIÈRE, 2012a, p. 69). Sendo assim, é um engano desprezar a questão de sua visibilidade e a prova disso é a frequente recorrência deles ao museu.

A dispersão das obras de arte na multilicitude das relações sociais só vale para ser vista, seja porque o ordinário da relação na qual não há “nada a ver” está exemplarmente alojado no espaço normalmente destinado à exibição de obras, seja porque, inversamente, a produção dos elos sociais no espaço público é munida de uma forma artística espetacular (RANCIÈRE, p. 69).

¹⁰⁶ “...Park Fiction habrá sido exitoso en la medida en que, además de la serie de esbozos y textos que se presentan en unas mesas que recuerdan a la vanguardia sociética en *Documenta 11*, en Kassel, se preserva una apertura a los muelles de St. Pauli” (LADDAGA, 2010, p. 154)

¹⁰⁷ “...iniciativas que implican la movilización de una serie de recursos disponibles para el despliegue de conversaciones creativas donde se construyen discursos e imágenes a la vez que se edifican *microesferas públicas experimentales*” (LADDAGA, 2010, p. 285).

¹⁰⁸ “The act of creation, no longer essentially concerned with creating a work or a finished product, would mediate a collective operation, allowing both a group and a singularity to exist” (LAZZARATO, p. 4).

¹⁰⁹ “...de manera tal de produzir persistências, que más bien que puntos de exposición de un pensamiento extraño a sí mismo” (LADDAGA, 2010, p. 289)

Dessa forma, Rancière cita ações como as que acontecem no museu, como a de Rirkrit Tiravanija e a Lucy Orta, em projetos nos quais se realizam refeições, se reproduzem apartamentos completos ou um dispositivo de “roupas transformáveis” em que as pessoas podem se trocar. Ele afirma: “o tornar-se ação ou tornar-se-elo que substitui a ‘obra vista’ só tem eficácia em ser visto como saída exemplar da arte para fora de si mesma” (RANCIÈRE, p. 70).

Tornar visível é oferecer algo para se tomar parte. É uma condição da política da arte, de acordo com a perspectiva que esta dissertação trabalha. É apenas dando a ver que a arte cria cenas de “dissenso” e torna o não visto visível e transforma o ruído em fala. O “dissenso”, por sua vez, pode surgir em qualquer parte, seja na rua, na galeria, na leitura do jornal, ou no livro e em qualquer momento. Ele significa

uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos uma evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação (RANCIÈRE, 2012, p. 48).

Voltando ao exemplo do grupo Poro, de maneira a ser mais ilustrativo, podem-se comparar mais uma vez *Faixas Anti-sinalização* e *Azulejos de papel*. A superação do plano da comunicação e da contraposição militante a um sistema por meio de palavras de ordem é de total significação, para a discussão sobre a política da estética e sobre a “partilha do sensível”. Elucida Rancière, que “para os dominados a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo votado a outra coisa, que não a dominação” (RANCIÈRE, 2012a, p. 62). Tal corpo se constrói por formas, afetos e disposições do olhar. Ele continua:

O que está em funcionamento são dissociações: ruptura de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas (RANCIÈRE, p. 67).

O sistema de visibilidade da arte, representado pelo museu, é o espaço que forja um modo de olhar específico e um certo sistema de modos de produção de afetos, que é fundamental para que se consolide um contexto de igualdade entre os homens e de sua recriação. É nessa perspectiva, que Rancière afirma que a aproximação da arte com os públicos deve se dar, a princípio, enquanto distância. A instauração do mundo comum, ou da comunidade sensível, da qual o *Vir Heroicus Sublimis*, 1950, de Barnett Newman guarda a potência, é dada no recolhimento da experiência

estética. Para o filósofo, a educação estética é “o processo que transforma a solidão da livre aparência em realidade vivida e transforma a ‘ociosidade’ estética em ação da comunidade viva”, a comunidade igualitária, em que todos possuem a mesma potência (intelectualidade/receptividade), em que todos se unem na perspectiva de um mundo por vir (RANCIÈRE, 2010, p. 15). A forma fechada sobre si mesma, “inacessível ao pensamento, aos desejos ou aos fins do sujeito que a contempla”, inaugura uma experiência estranha, marcada por uma “indisponibilidade radical”. Essa experiência compromete o indivíduo à “possessão de um mundo novo”, justamente por essa forma que ele não pode possuir de forma nenhuma (RANCIÈRE, p. 17). A educação artística, explica Rancière, “é uma educação pela estranheza da livre aparência, peça estética da não possessão e da passividade que ela impõe” (RANCIÈRE, p. 17).

Lidar com trabalhos que saem do museu compreende lidar com uma certa complexificação dessa questão dialética entre aproximação à vida comum e distanciamento estético. É pelo fato da arte relacional se aproximar demais das formas de vida e, assim, comprometer o seu projeto político, que Rancière a considera modesta: a “arte dos gestos que desenham um espaço comum” mostraria sua ineficácia de modificar o mundo, exatamente por sua incapacidade de dele se separar e forjar certo olhar, certo distanciamento, certa suspensão das atividades ordinárias do pensamento que condicionam fatos e imagens à lógica da ordem policial, à diferença entre as pessoas (RANCIÈRE, p. 6). Para ilustrar essa questão, pode-se recorrer a dois pontos extremos: “arte de museu” e “arte modesta” ou, nas palavras de Lazzarato, “arte soberana” e “arte engajada”¹¹⁰. No intervalo entre esses dois polos, contudo, existe um rico espectro de ação, marcado pelo cruzamento de diferentes perspectivas.

Nesse sentido, vale operar mais um desvio do campo ampliado da gravura para lembrar a influência dessas questões na trajetória do *Kaza Vazia*, em especial, nas suas 1ª, 2ª, e 5ª edições, em que se conforma uma espécie de quase-galeria de arte, na qual um imóvel abandonado e suas peculiaridades matéricas e plásticas se somam ao desenvolvimento de outros projetos plásticos/conceituais. Trata-se da constituição de espaços para se olhar e afetar livremente, silenciosamente. Dessa forma, pode-se pensar a *Kaza 8* como um projeto além do relacional, dada a preocupação dos artistas na construção de um mundo sensível por meio de uma imagética do imprevisto e da escassez de recursos. Percebe-se que aquele casarão inacabado e seu varal de roupas simples e rotas, formando um contraste com a opulência da avenida Bandeirantes, encantava os artistas. Eles demonstram ver a casa como um reduto da resistência à demarcação e à repartição dos lugares e das áreas da cidade, de acordo com a ocupação que se exerce ou à classe a que se

¹¹⁰ “engaged art, or art-become-life (...) art for art’s sake, sovereign art” (LAZZARATO, p. 1)

pertence. Os modos de estar naquela região, de morar, fazer comida, estender a roupa, buscar água, enfim, viver o cotidiano da família, falavam de gestos de resistência, de formas que vão contra as expectativas. Dessa forma, procurou-se partilhar desse universo particular por meio de uma residência artística, delineando, assim, um contexto conflituoso de tênues fronteiras entre uma pedagogia embrutecedora e uma convivência estética.

A pretensão de colocar dois mundos sensíveis em diálogo pode ser comprovada pelas fotografias dos artistas e pelos relatos do *blog*¹¹¹, que revelam empenho na montagem de imagens da construção de uma comunidade específica por meio de objetos e cenas. É assim que podem ser vistos o *Fogão*, o *Coador de café*, o *Chuveiro* (fig. 29), a fotografia *Cozinha Belo Horizonte* (fig. 41), ou mesmo a sessão da *Fabriquinha de esteiras* (fig. 40), que se firmou como uma *performance*-pintura em que se coloria de verde o primeiro cômodo negro de mofo e fuligem, por meio da confecção de esteiras e tapumes em teares feitos com madeira e capim colhidos no próprio local.



Fig. 40 - Kaza Vazia 8. *Fabriquinha de esteiras*. 2008. Tear feito com madeiras e capim colhidos no local.
Disponível em: <http://kazavazia8.blogspot.com>. Acessado em: 2 out. 2012.

Dessa maneira, podem-se pensar as ações da *Kaza 8* não exatamente como um empenho em criar um exemplo de interação entre classes sociais a ser seguido, ou uma maneira de colocar indivíduos pobres e sem recursos em contato com as sofisticadas soluções da arte para o cotidiano. Mas de encará-las como uma tentativa de criar imagens estéticas, de criar maneiras de afetar por meio da criação de imagens, ficções, ou um outro mundo sensível e de remanejar noções do possível. Rancière critica as “eficácias pedagógicas” representativa e ética, típicas da arte relacional ou de um regime prático, salientando que “não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação” (RANCIÈRE, p. 67). Passa-se, na verdade, “de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades”. É nesse sentido que a base da visibilidade e dos afetos sensíveis se

¹¹¹ Disponível em: <kazavazia8.blogspot.com>, acessado em 2 out. 2012.

encontram em posição central no engajamento político da arte. É assim também que se figura a liberdade das ocupações mambembes e sem recursos, figurando a imensidão do horizonte logo acima de uma pia de cozinha: liberdade que passa longe dos ambientes domésticos confortáveis e conformados utilitariamente.



Fig. 41 - Kaza Vazia 8. *Cozinha Belo Horizonte*. 2008. Fotografia de Tales Bedeschi.
Disponível em: <<http://kazavazia.blogspot.com>>. Acessado em: 17 jun. 2012.

É por meio de imagens, portanto, de estratégias de visibilidades, que se forja a emancipação. É na liberdade do olhar que tateia, do objeto ou cena que devolve o olhar. Em *O que vemos o que nos olha*, Didi-Huberman explica que o olhar “nos remete, nos abre um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Se o olhar nos constitui, nos dá um ensejo de *ter*: “ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa”. Todavia, no ato de olhar também experimentamos o que não vemos, sentimos que “algo inelutavelmente nos escapa” e a modalidade do visível remete ao *ser*: “quando ver é perder”:

abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

O sujeito que olha a obra, sente que perde algo. Incapaz de dominar a imagem artística com seu intelecto, de tê-la como um bem consumível – indisponibilidade radical – não vê, algo inelutavelmente o escapa. Sem posse, ele abre os olhos, voluntariamente, para a posse de um mundo novo. Trata-se de um retorno da atividade da razão, cuja citação vale a pena repetir:

um processo de civilização em que o gozo estético é o de uma dominação da vontade humana sobre uma matéria que ela contempla como o reflexo de sua própria atividade (RANCIÈRE, 2010, p. 18)

É quando o que vemos, portanto, nos olha. É quando se usufrui da liberdade encerrada em um modo de olhar que é cultivado pelo museu. O grande desafio da arte que vai para as ruas é engendrar esse mesmo olhar. Se esta ideia fosse um engodo, não se veria tantas referências nas intervenções urbanas à história da arte e às práticas do regime estético. Como exemplos, pode-se lembrar que o Ateliê Piratininga resgata Dürer; Tiago Gomes e Alexandre Farto se baseiam na organização das obras de um museu; o grupo Poro recorre à azulejaria portuguesa, ou Paulo Nazareth ao olhar estético, sugerindo ao espectador que defina um recorte da realidade e o encare livremente, a fim de que ele devolva o olhar. Todos esses exemplos são modos de reconfigurar a paisagem do possível, em que o espectador não é aquele que olha extaticamente para uma obra, mas compõe o seu poema nas superfícies da cidade a partir de uma imagem do artista. É nesse sentido que se criam cenas de “dissenso”, ou seja, reconfigura-se “a paisagem do perceptível e do pensável”, que é “modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades” (RANCIÈRE, 2012a, p. 49). Operar o “dissenso”, explica Rancière, é operar politicamente, é pôr em jogo,

ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível (RANCIÈRE, p. 49)

Para além do determinável, a arte da era estética compreende uma falta de correspondência entre um emissor e um receptor, entre uma forma sensível e a lógica da dominação. Essa é a premissa para que se desenhe uma nova topografia do possível. Mas quem a desenhará? O qualquer um, eu, você, ele, cada um à sua maneira, de acordo com a sua vontade, passando longe de uma pretensa unidade, ou “harmonia” da comunidade. Esse desenho passa a acontecer a partir do momento em que o qualquer um se torna um espectador desconhecido de uma imagem suspensiva: do momento em

que os olhos pairam sobre a imagem artística, ou se dedicam ao texto do romance, ou do classificado de jornal indeterminável.

Se Lazzarato considera que a distinção entre duas humanidades está ultrapassada para dar conta de explicar os mecanismos da dominação, arrisca-se aqui a dizer que ela nunca foi tão atual (LAZZARATO, p. 2). A separação entre cultos e brutos, mentes ativas e mentes passivas, contudo, não se encontra entre uma classe e outra, como dantes, nas sociedades tradicionais, mas é atualizada a todo instante no mundo da democracia contemporânea: sempre que se estabelece uma comunicação entre duas pessoas, sempre que se representa um ser humano, sempre que se cria uma situação de visibilidade das pessoas em relação ao comum, sempre que se concebe uma obra de arte e se forja a relação entre um artista e um espectador. Na medida em que se estabelecem lugares para as pessoas envolvidas em uma relação de comunicação, assim como a visibilidade desses lugares, instituem-se níveis de distinção e níveis de igualdade entre elas. É nesse sentido que se faz política a partir de evidências sensíveis, em que o visível e o enunciável se firmam como os pontos-chave da partilha política do comum.

Volta-se, por fim, a Rancière para reafirmar a tese de que a política da arte não se encontra no conteúdo de suas mensagens, ou no seu entendimento e na reação militante perante a revelação de uma verdade:

O que forma um corpo revolucionário não é a pintura revolucionária, que ela seja revolucionária no sentido de David, quer no de Delacroix. É bem mais a possibilidade de tais obras serem vistas no espaço neutro do museu ou mesmo nas reproduções das enciclopédias por um preço módico, onde são equivalentes às que ontem contavam o poder dos reis, a glória das cidades antigas ou os mistérios da fé (RANCIÈRE, 2012a, p. 62).

É no olhar forjado pelo espaço neutro do museu que se estabelece uma igualdade entre todas as diferentes formas de interpretação e reação eventual¹¹². Igualdade essa já prevista por um artista que articula sua produção a um sistema de visibilidade determinado. É pensando no formato da galeria, da enciclopédia, do catálogo ou do *site*, disponíveis a preços módicos ou mesmo gratuitamente, que descortina-se toda uma questão do “tornar visível”, ou melhor, do “dispositivo de visibilidade”: “aquilo que chamamos imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso

¹¹² Essa igualdade que pressupõe a “política da estética”, contudo, não deve isentar o museu – e a escola – de se empenharem na mediação ou na educação de seu público. No ambiente contemporâneo, em que se cruzam diferentes perspectivas politicoculturais – trazidas por artistas de diferentes países e contextos – em um mesmo museu, é imprescindível, por exemplo, à instituição o fornecimento de dados relevantes para o entendimento da obra de arte, que é um artefato que tensiona relações políticas, econômicas, sociais e filosóficas de um contexto cultural específico.

de realidade, certo senso comum” (RANCIÈRE, p. 99). Rancière explica que um “‘senso comum’ é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos” (RANCIÈRE, p. 99). O artista político cria, portanto, um outro mundo sensível e atua justamente nessa “comunidade primeira entre palavras e coisas”: constrói “outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaciotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (RANCIÈRE, p. 99). Essa é a operação do dissenso, ou da repartilha do comum, que se tratou desde o primeiro capítulo. Ela é engendrada por meio de manobras que relacionam espaços de visibilidade com modelo de atenção, imagens comuns e extraordinárias com estratégias de visibilidade num processo de formar uma nova articulação das evidências sensíveis.

Pensar no espaço da galeria ao lado das enciclopédias, catálogos e *sites* significa ir ao encontro da essência da visibilidade no regime estético da arte, que perpassa uma noção da gravura no campo ampliado. Trata-se de concluir que não é possível pensar na galeria ou no museu sem pensar nas gravuras de tradução usadas nos salões parisienses, nos catálogos publicados nas vernissagens de hoje, nos livros de arte e enciclopédias (todos representantes da cultura do impresso), sem falar nos *sites* de museus e artistas e nas intervenções urbanas. Todas estas são maneiras de tornar visíveis questões da arte, que podem contribuir para a “política da estética”, tornando visível o não visto: uma igualdade política entre os homens dissimulada pelas evidências sensíveis, pela estética primeira, ou pelo senso comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A gravura em seu campo ampliado pode habitar tanto o museu como o espaço da cidade, a fim de se tornar disponível ao olhar de qualquer um. O fato de estar na rua, espaço público por excelência, ou no meio de todos, não significa, todavia, disponibilizar democraticamente as imagens da arte, ou engendrar uma experiência emancipadora, como foi visto.

As contribuições de Canclini (2000) – a distinção entre públicos e seus diferentes níveis de preparação para colaborar com a obra – e as de Rancière (2005) – as diferentes maneiras como as pessoas tomam parte do comum e os mecanismos de sua re-partilha –, trazidas durante o desenvolvimento desta dissertação, deixaram claro que existe uma diferença incrustada no seio do público da arte. Essa diferença é evidenciada pela “partilha do sensível” e é sobre essas evidências sensíveis que o artista engajado politicamente pode atuar. Seu trabalho pode compreender diferentes eficácias, sejam elas pedagógica ou estética. Essas eficácias vão dizer sobre a lógica empregada na construção de um projeto artístico e os efeitos pretendidos pelo seu autor. Com o intuito de instruir e conscientizar ou então suspender o espectador, o artista deve forjar um distanciamento, apartar seu trabalho dos demais fenômenos da vida, por meio da operação de uma diferença. Contudo, na medida em que convocou-se as obras para evidenciar seu mecanismo, percebeu-se que não há linha de separação entre uma eficácia e outra. Não foi difícil encontrar a eficácia que conscientiza enlaçada à eficácia que suspende. Fato esse que jogou por terra qualquer possibilidade de transposição exata de um conceito do campo da filosofia para o campo das obras de arte de ação, direcionando a pesquisa para o entendimento de como essas eficácias se articulam e se associam, evidenciando as maneiras como a política da arte opera nas mãos dos artistas.

Jacques Rancière, cuja teoria embalou as investigações desta dissertação, parece demonstrar certa preferência pela lógica da eficácia estética. Trata-se da eficácia que resgata a igualdade dos seres humanos, prevista pelo estado estético schilleriano, há mais de 200 anos atrás. Nesse sentido, ele faz uma defesa da obra de arte que engendra uma passividade do espectador e um distanciamento das referências ordinárias, para que, então, a vontade do indivíduo possa imperar livremente em seu íntimo. Esse é o resultado do estado da neutralidade, em que nenhuma das habilidades – intelectual e receptiva – domina a outra. É quando essa neutralidade relaciona a igualdade das habilidades à igualdade das inteligências dos homens, conformando o ponto chave da “política da estética”: frente a um público distinto, a arte suscita uma igualdade.

Suscitar a igualdade entre os seres humanos, contudo, tem seu preço. Para suspender a ordem policial e se distanciar da subjugação da dominação, o artista atua no campo do indeterminável da natureza dos produtos da arte. Isso significa que, ao mesmo tempo que ele não controla qual será seu público, ele jamais saberá precisar os efeitos de seu trabalho ou as maneiras como as pessoas

tomam parte dele. Por outro lado, é preciso ter clareza, a arte do regime estético se direciona ao espectador desconhecido, ou seja, a indivíduos que se dispõem a ser um espectador pela própria vontade, que se dispõem a perceber a obra e apreendê-la. Por conseguinte, a arte não se direciona aos seres humanos em geral supondo-os uma universalidade cultural e simbólica, mas a uma “espécie de ser humano” que compartilha de símbolos, valores, referências e imagerias comuns, sejam elas artísticas ou não (RANCIÈRE, 2012b). Portanto, o trabalho do artista na perspectiva da “política da estética” é esse: forjar a igualdade a partir de um dispositivo estético, construindo uma experiência calcada em uma indeterminação e direcionada, por sua vez, para uma espécie de ser humano.

O artista, que vislumbra novos públicos e quer acessar diferentes pessoas além das perspectivas do museu, independentemente de sua instrução ou ocupação, precisa saber que incorre na difícil tentativa de aproximar-se da vida. Em vista disso, há que distanciar-se dela a fim de forjar um *sensorium* específico. Nesse sentido, é necessário pensar nos tipos de agenciamento das imagens de um trabalho e na configuração de um modelo de atenção que vão direcionar as maneiras como aquele será recebido pelo público transeunte e como as pessoas tomarão parte dele, ou seja, como ele interromperá o fluxo das imagens cotidianas e engendrará uma nova experiência.

No transcorrer deste texto, os trabalhos de diversos artistas foram convocados com a finalidade de serem analisadas suas estratégias de visibilidade: o que eles dão a ver e como eles tornam um trabalho visível. Tornar um trabalho visível não significa dar a ver um rosto ou corpos em movimento e sim estabelecer relações entre imagens, corpos, gestos, símbolos, texturas, conceitos, concepções, posições filosóficas, dialogando com certa floresta de símbolos que diz respeito a certa “espécie de ser humano” (RANCIÈRE, 2012b). O público da arte, contudo, deve ser entendido no plural, ou melhor, como espécies de seres humanos, que são portadores de certos tipos de conhecimento, que partilham de certos signos, valores, referências conceituais, filosóficas, assim como referências artísticas. Esses conhecimentos em comum implicam nas maneiras como um indivíduo toma parte de certa obra e nos níveis de conexões que ele estabelece entre seu mundo e o mundo da obra. É no agenciamento desses signos e tendo em mente certas espécies de seres humanos, que os artistas delineiam suas estratégias de visibilidade a fim de tornar visível o não visto.

Fez-se oportuna a lembrança do grupo 3nós3, mencionado no início deste texto, para ressaltar a dificuldade que os artistas enfrentaram perante a coerência das suas estratégias de visibilidade. Este é um caso da falta de direcionamento do percurso do veículo de visibilidade, uma vez que os artistas faziam ações anônimas e não revelavam muitas informações para os jornalistas, em algumas ocasiões. Estes últimos, livres para interpretar o acontecimento, podiam dar à intervenção uma

dimensão muito afastada das razões dos artistas. Dessa forma, uma estratégia de visibilidade poderia comprometer a própria “visibilidade” do trabalho. O texto jornalístico vinculado à fotografia da ação pode ocupar um lugar semelhante ao de um texto crítico, texto de apresentação, ou mesmo uma legenda de uma obra no museu, firmando-se como interface de construção de sentido. Portanto, o objetivo desta pesquisa foi encarar estratégias de visibilidade como elementos signícos do trabalho, sinais da construção pretendida pelo evento a serem manejados conscientemente pelo artista (BASBAUM, 2005, p. 66). Buscou-se evidenciar o caminho das estratégias empregadas, indo ao encontro da previsão, da análise, da projeção incutida na criação dessas estratégias, procurando dimensionar seus impactos, repercussões e implicações na própria estrutura da obra de arte e sua receptividade. Nesse sentido, foi visto como Gonzalez-Torres transforma uma imagem da mídia de massas em uma imagem de museu; como o Kaza Vazia transforma um casarão abandonado em um ambiente de contemplação de processos de transmutação matéria e conceitual; ou como o Ateliê Piratininga transforma uma imagem histórica e esquecida em um fato inusitado do cotidiano das cidades.

Essas questões foram associadas a noções específicas da política da arte, numa tentativa de compreender as maneiras pelas quais os artistas revelam uma preocupação pela partilha do comum e suas evidências sensíveis. Para tanto, a dissertação preocupou em ir a fundo no entendimento dos mecanismos não exatamente da dominação do mais fraco, mas da emancipação de qualquer um. No capítulo 1, voltou-se à teoria de Rancière para precisar noções como o museu, a autonomia dos produtos da arte, as questões trazidas pelo regime estético e sua aproximação com as massas, com o qualquer um e com o que é banal. No capítulo 2, procurou-se tecer uma lógica que pudesse dar sentido para uma análise de projetos da gravura no campo ampliado, que dialogasse com as demandas políticas do regime estético. A gravura como meio de reprodutibilidade precisou ser superada pela noção de um dispositivo complexo de visibilidade que serviu, primeiramente, ao dispositivo crítico e, depois, à “política da estética”. O capítulo 3 é o momento em que se revela as mazelas do dispositivo crítico e as noções de desigualdade embutidas na sua vontade de gerar movimentos de emancipação. Em seguida, recorreu-se a conceitos-chave das eficácias da arte, que foram melhor pensadas à luz de projetos artísticos. Por fim, no capítulo 4, delinea-se a dialética entre aproximação e distanciamento que diz respeito ao ponto basilar da proposta teórica de Rancière. Apesar das defesas de um regime prático da arte, ao invés de um regime de visibilidade estético, a necessidade da visibilidade da arte encerra a reflexão de maneira imperativa.

A intenção que moveu esta pesquisa foi tornar claras as lógicas empregadas por diversos artistas, procurando estabelecer pontos em comum e criar campos de sentido ou grupos formados por

similaridades, ou práticas de eficácia. Em um campo obnubilado por concepções diversas dos artistas a respeito da arte e da política, delineou-se grande multiplicidade de tipos de ações voltadas para a politização ou emancipação do público. Rancière sugere que essa diversidade “não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir um mesmo fim”, mas reflete uma incerteza “sobre o que é a política e sobre o que a arte faz” (RANCIÈRE, 2012a, p. 53). Lidando com as certezas (equivocadas ou não) e as convicções dos artistas evidenciadas em seus projetos, esta investigação nada mais é que uma série de tentativas de articular conceitos filosóficos com as estratégias de artistas, uma busca em forjar lupas de alcance ou ferramentas que permitam reconhecer manobras operadas pelos artistas, na empresa de tornar visíveis questões da arte e sua relação com a política pelo viés trazido por Rancière. Assim, a proposta desta pesquisa passou longe de tentar eleger um trabalho de arte política ideal, de acordo com a perspectiva teórica em questão. Além de entender que seria um contrassenso a busca por um trabalho que desse conta de uma estrutura filosófica, é preciso reconhecer que eleger uma referência a ser seguida seria dar uma serventia estéril para uma pesquisa acadêmica nesses moldes. Portanto, coube analisar os projetos de arte em sua diversidade de propostas, compreendendo o objetivo do artista, o funcionamento de suas estratégias e como ele se posiciona frente às assertivas filosóficas, que organizam certa noção da política da arte.

Dentre as várias perspectivas abertas pelos projetos analisados, é possível perguntar: lançar a obra para além dos espaços circunscritos dos museus, tratar-se-ia de um retorno à prática de disponibilização da obra de arte em meio à socialização ruidosa, típica do regime representativo, tal como era feito nos séculos XVI e XVII, quando se encarava a arte como um acompanhamento? Ou a pergunta seria: um acorde musical, uma *performance*, um classificado de jornal, ou mesmo uma gravura colada no muro potente o bastante para calar esses ruídos palavrosos, colocaria os transeuntes, os leitores de jornal, os senhores assentados na praça, ou os jovens das janelas dos ônibus, em “estado estético”? Por mais que se pudesse afirmar que tais elementos são capazes de colocar pessoas em suspensão, nem que seja por um breve instante, é preciso saber se esta é, de fato, a pretensão desses artistas, ao lançarem essas obras nos fluxos do mundo. E daí, pergunta-se: seria esta a noção de experiência artística que eles querem promover, a do “estado estético” schilleriano? É forçoso concluir que mesmo que não seja essa a intenção que todos artistas têm em mente, nenhum deles se esquia totalmente dessa noção e todos completam o ciclo de visibilidade de seu projeto em um museu, um livro ou catálogo, ou em um *site* de arte. Trata-se de reconhecer a irreduzível característica de imagem ostensiva que perpassa as imagens artísticas e as carrega de uma “potência luminosa de um face a face” ou “potência obtusa da imagem como ser-aí-sem-razão”, que prevalece mesmo nas mais radicais operações (RANCIÈRE, 2012b, p. 36).

O objetivo desta pesquisa, a exemplo do que propõe Paulo Herkenhoff para a gravura, não foi fomentar o retorno do reprimido da imagem suspensiva para que ela pudesse emergir e expressar sua queixa (HERKENHOFF, 2000, p. 18). Foi tentar perceber como a noção do olhar estético do frequentador do museu – proposta há mais de 200 anos atrás – perpassa toda a produção contemporânea, apesar de algumas defesas de que essas referências estão esgotadas. Por mais que o artista contemporâneo inclua noções de participação, utilidade ou “praticidade” em seus projetos, sua produção é orientada para a produção de imagens a serem vistas dentro do regime estético, ou o regime de visibilidade dos museus. Nesse sentido, por mais instrutivo ou intelectualmente crítico que possa ser o *Faixas anti-sinalização*, do grupo Poro, por exemplo, é possível reconhecer o cuidado na conformação de afetos visuais na composição das fotografias do trabalho, contando com a escolha do local (charmoso bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte, MG), horário das fotos e a incidência de luz, enquadramento e tratamento das imagens. Trata-se de um empenho na conformação de um mundo sensível, fictício, em que a publicidade não nos engana mais, mas nos conscientiza.

É pela ótica da dialética, portanto, que é possível pensar que o universo da arte contemporânea e, em especial, o da gravura contemporânea, que é um campo de especial riqueza para analisar os desdobramentos do estatuto da imagem. Ele agrega diversas possibilidades, diversas naturezas da imagem, diferentes tipos de experiência, tal como preconizaram Fayga Ostrower, Andy Warhol, Paulo Bruscky, Felix Gonzalez-Torres, Regina Silveira, Paulo Nazareth, dentre outros. Pelo viés da dialética, pode-se chegar ao binômio “arte soberana” e “arte engajada”, conceitos meramente ilustrativos, para o desenvolvimento de uma certa noção teórica. O paradigma estético, poder-se-ia dizer, é um campo em constante tensão entre o engajamento e a soberania, entre o museu e a rua, entre o visual e o relacional, entre o crítico e o suspensivo, entre o pedagógico e o estético, entre o ilustrado e o ignorante, entre o artista e o espectador e, como não podia deixar de ser, entre o artista e o participante.

Dessa forma, pôde-se concluir que atuar fora dos circuitos estabelecidos e tradicionais de visibilidade da arte não compreende um rompimento com o mesmo, mas talvez, o reforço de uma ligação entre o cotidiano e o mundo separado ou distanciado dos museus e galerias. Para exercitar seus saltos de *bungee jumping*, o artista precisa ter uma noção pontual do estatuto e do mecanismo da imagem artística. Pôde-se dizer que nunca foi tão importante conhecer as estratégias de visibilidade desenvolvidas ao longo da história da arte, a fim de que não se rompa o fio que amarra uma imagem “solta”, em um muro, ao universo da arte. Nunca o artista foi tão testado e lhe foi requerida tanta perspicácia para escolher dispositivos, aparatos de mediação, ou forjar estratégias de visibilidade que, na maioria dos casos, se fazem a partir de elementos já existentes na arquitetura do local.

Nunca foi tão arriscado fazer política, sem contradizer os princípios da política da arte ou corroborar com o poder instituído.

A gravura, em suas idas e vindas na história e em seus elos perdidos, confirma sua qualidade de leito subterrâneo, que sempre alimentou a necessidade da arte de se tornar visível (HUCHET, 2007). A natureza de seus serviços, contudo, vai além da reprodutibilidade técnica e da criação de circuitos de informação e imagens. Esses serviços também se dispõem ao empréstimo de sua lógica da marca, do sulco, da cicatriz, do registro, de uma racionalidade versátil e suas maneiras de lidar com imagens latentes a serem impressas e materializadas de acordo com um contexto, uma situação, ou uma cena. São serviços que não são políticos *a priori*, mas podem sê-lo, dependendo da maneira como são prestados. Como elucida Rancière, “as artes emprestam às manobras de dominação ou de emancipação” nada mais “do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2005, p. 26). Encerramos, assim, com o que a gravura pode emprestar para a política da arte, citando Adriano Pedrosa e Verônica Cordeiro:

Marcas, gravações, impressões, registros, incisões, perfurações, cortes, sinais; nas superfícies do corpo da terra, de seus materiais; em múltiplas composições, construções, destruições e formações de natureza, causa e processo diferenciados. O rastro da passagem da formiga, a água que cai ou alaga, o fogo que queima. A voz que é codificada por meio de tecnologias da própria fita, vinil ou CD; a pele que sofre com a história pessoal daquele que a carrega. Esta é a verdadeira origem da gravura – vasta, complexa, incomensurável.

Os autores complementam:

É um equívoco histórico e conceitual grave (algo que por vezes e horas parece ter sido largamente difundido e incontestavelmente aceito em círculos técnicos e profissionais em diferentes partes do globo e do tempo) crer que a gravura se encontra, ainda que apenas no universo da arte, estritamente limitada à impressão, à gravação, ao registro, à estampa, à ideia de cópia ou reprodução, em série ou múltiplo, sempre com sua precisa e inversa matriz, em metal, pedra ou madeira (PEDROSA, CORDEIRO, *in* HERKENHOFF, PEDROSA, 2000, p. 62)

A história da gravura comprova que ela não se encontra apenas no universo da arte. Encontra-se no mundo, na vida, ou melhor, no trânsito entre o universo da vida e o universo da arte.

REFERÊNCIAS

AMADOR, Pablo Bustinduy. In: RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Estudio introductorio y traducion de Pablo Bustinduy Amador. 1a. ed - Nigran (Pontevedra): Poltopias, 2011. 146p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: 1992. 709p.

BAUSBAUM, Ricardo. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico. In: LAGNADO, Lisette *et all.* (org.). *27ª bienal de São Paulo - Seminários*. São Paulo: Cobogó, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: 1987. 278p

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter; GRÜNEWALD, Jose Lino. *Ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 151p.

_____. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p.

BRASIL, André. Insignificâncias: a política nas intervenções do Poro, 2009. In: CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA!, Marcelo; BRASIL, André; *et. all.* *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011. 189 p. ISBN 9788598600147. Disponível em: < <http://poro.redezero.org/biblioteca/insignificancias-a-politica-nas-intervencoes-do-poro-andre-brasil/>> . Acessado em 12 jan. 2013.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma consideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter [*et al.*]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 256 p.

CAMARGO, Mário de. *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. 2. ed. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003. 175 p.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana R. Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo: USP, 2000.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008. 347p., [16]p. de estampas. (Todas as artes) ISBN 9788599102824

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. *A Gravura*. Lisboa: Estampa, 2003. 160 p. (Coleção artes e ofícios) ISBN 9723319314 (Enc).

CIFUENTES, Adolfo; BIASIZZO, Maria Angélica Melendi UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas*. 2011. 283 f.: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

COELHO, Teixeira; GUARDIOLA, Pascal Torres. *Renascimento alemão: gravura da coleção Rothschild*. São Paulo: Comunique Editorial, 2012 (catálogo da exposição Luzes do Norte, desenhos e gravuras do Renascimento Alemão na Coleção Barão Edmond de Rothschild).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: [s.n.], 1997.335 p. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou. Tradução não publicada de FRANCA, Patrícia. Impressão, marca, sinal. 17p.

DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. 260 p.

FARIA, Tales B. Kaza Vazia – galeria de arte itinerante. In: RIVITTI, Thaís, *et all* (textos). *Espaços Independentes*. Conexões Artes Visuais MinC Funarte Petrobrás. São Paulo, 2010.

FARIA, T B, LIMA, M. Coletivos de arte: Kaza Vazia entre a sacada e a dispensa. In: *Revista Lindonéia*. Ano 1, número 0. 2010. Revista do grupo de pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofe. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG. Disponível em: <<http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/Lindoneia0.pdf>>. Acessado em: 5 mai. 2012.

FREITAS, Artur. Gravura expandida: as mostras da gravura dos anos 1990. In: *Entre Territórios*. Anais do 19 Encontro da Associação Nacional de Artes Plásticas. Cachoeira, BA, 2010.

GOMBRICH, E. H.; CABRAL, Alvaro. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos, 1999. 688 p.

GUATTARI, Félix; OLIVEIRA, Ana Lúcia de Queiroz; LEÃO, Lúcia Cláudia. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 203 p.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (orgs.). *Marcas do corpo, dobras da alma*. São Paulo: Takano, 2000. 383 p. il. color.

HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: arte e tecnica*. Porto Alegre: Tche, 1986. 153p.

HUCHET, Stéphane. Museu de Arte da Pampulha. *Compêndio*. MAP. Belo Horizonte, 2007.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, nº17, 128-137, 2008. Disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/.../ae17_Rosalind_Krauss.pdf Acesso em: 12 nov. 2012.

LADDAGA, Reinaldo. Arte e organizações. In: *Shifting Map*. RAIN Artists' Initiatives Network. 2004.

_____. *Estética de La emergência*. 1ª Ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010. 296 p. ISBN 978-987-1156-44-3.

LAZZARATO, Maurizio. *Art and work*. Parachute 122. Travail**work. 2006. Disponível em: <<http://thenewobjectivity.com/pdf/artandwork.pdf>>. Acessado em 3 de jul. 2012.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify: Itaú Cultural, 2000. 270p.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência*. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXI Encontro da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação), na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

MORO, Juan Martínez. El Grabado como Paradigma en el Arte Contemporâneo. In: *Cultura Visual*. Revista do Curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes – Salvador: EDUFBA, 2000.

OSBORNE, Harold; CAJADO, Octavio Mendes. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1986 283p.

PALLAMIN, Vera Maria. *Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo; Fapesp, 2000. ISBN 85-7419-138-8

_____. Intervenções urbanas e comunidades: entre o consenso e o dissenso. In: *Revista do Instituto Arte nas Américas*. – v. 3, nº 1. Belo Horizonte: Instituto Arte nas Américas, C/Arte, 2006.

PAGATINI, Rafael; CATTANI, Maria Lucia. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Marcas e transposições da memória: Reflexões sobre procedimentos utilizando a gravura*. 2012. 146 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, 2012.

PEIXOTO, Nelson Brissac; SESC; SENAC. *Intervenções urbanas: arte/cidade*. São Paulo: SESC: SENAC, 2002.

PESSOA, Fernando in: LEVY, Tatiana. *A experiência do fora*. Ed. Relume Dumará. Rio de Janeiro, 2003.

PIMENTEL, Lucia (org.). *Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. Trad. Augustin de Tugny. In: *Devires - Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 1996.

_____. *O destino das imagens*. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b. 168 p. ISBN: 9788578660512.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a. 128 p.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009. 79 p.

_____. Política da arte. In: *São Paulo S.A. práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Situação #3 estética e política*. São Paulo. 2005. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sescsp.org.br%2Fsesc%2Fimages%2Fupload%2Fconferencias%2F206.rtf&ei=iJymUN_aNM7h0wGz6IDQBw&usg=AFQjCNEQgv1QpkpXYtEtyJ5YrBw3BT7fJA&sig2=PBBexxD1GgHEcnXIn7zUkw>. Acessado em 16 nov. 2011.

_____. Será que a arte resiste alguma coisa? In: LINS, Daniel (org). *Nietzsche e Deleuze. Arte e resistência*. Simpósio Internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/31368542/Ranciere-SERA-QUE-A-ARTE-RESISTE-A>. Acessado em 08/01/2011.

RIVITTI, Thaís, et all (textos). *Espaços Independentes*. Conexões Artes Visuais MinC Funarte Petrobrás. São Paulo, 2010. 160p.

SCHAWELKA, Karl. *Public Art: Structural Restraints and How to Deal with Them*. Texto não publicado, apresentado no II Seminário de Arte Publico em Latino America. 2011. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, ES.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: Herder, c1963.

LEITE, Jose Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, c1966. 70p.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Gravura e fotografia. Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. In: 16º Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2007, Florianópolis. Anais. *Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007. p. 392-396.

_____. 2009. A gravura no “campo ampliado”: relações entre palavra e imagem na gravura, gravura e fotografia e gravura tridimensional na contemporaneidade. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angélica (org.). *Diálogo entre linguagens*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

_____. *O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações*. Palestra apresentada no evento de lançamento do *ARJ – I International Journal of Arts – Brazil: “O conceito de pesquisa na pesquisa em artes”*, promovido pela CAPES na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2012.

WYE, Deborah. *Thinking print: books to billboards, 1980-95*. New York: The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, 1996.

OUTRAS REFERÊNCIAS

<http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/>

<http://arte.coletivos.zip.net>

<http://comjuntovazio.wordpress.com/>

<http://giabahia.blogspot.com>

<http://kazavazia.blogspot.com>

<http://piabrasil.wordpress.com>

<http://poro.redezero.org/>

<http://www.printeresting.org/tag/atelier-piratininga/>

<http://www.rafaelpagatini.com.br/>

<http://www.talesbedeschi.com.br/>