



## Gravura e a Poética do Múltiplo: Diálogos entre um Processo de Criação Contemporâneo e a Cultura do Consumo

Engraving and the Poetics of Multiple: Dialogues between a Creation Process

Contemporary and Post Consumer Culture

Marcillene Ladeira<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo traz o recorte de uma fundamentação teórico-prática, na qual a palavra-imagem “múltiplo” é instaurada como um dos argumentos poéticos empregado nas obras autorais da artista-pesquisadora Marcillene Ladeira. Neste transcurso, apresenta-se a gravura como ponto de partida, pois a esta linguagem – conforme consenso à farta de pesquisadores – originalmente reserva-se tal conceituação. Em adição ao processo de construção plástica, estão a pintura e a fotografia, em retratação “do real” e submergidas em características híbridas. Como referencial de artistas e obras, empregam-se: Andy Warhol, com as obras “Brilho Box” (1964) e “Lata de sopa Campbell” (1964) e Daniel Arsham, com “Eroded Brillo Box” (2019/2020). Quanto aos autores, há destaques para: Benjamin (1955), Costella (2006), Entler (2007), Catarxo (2012) e Foster (2017). Sustenta-se que o múltiplo – entendido enquanto possibilidade de reprodução “numa espécie de linha de montagem” – permitiu estabelecer diálogos profícuos de pensamento. Em uma leitura de aproximação com a Pop, mas com uma envergadura diferenciada, as obras em discurso, transitam do imaginário do consumo para o pós-consumo, cuja poética instaurada entre “arte e meio ambiente”, sustenta-se por três conceitos operacionais chave: “liquidez”, “respeito à natureza” e “transitoriedade, enquanto seres viventes”. As relações dialógicas estabelecidas no lugar da exposição também, são evidenciadas como estratégia pessoal de produção e singularidade desse fazer, sobre a égide da interfase: múltiplo-lugar-poética.

**Palavras-chave:** Poéticas contemporâneas; Gravura; Múltiplo; Real; Características híbridas; Consumo

### ABSTRACT

This article presents a clipping of a theoretical-practical foundation in which the word-image “multiple” has established as one of the poetic arguments used in the authorial works of the artist-researcher Marcillene Ladeira. In this course, presents the engrave as a starting point - it is the language, as fed to the consensus of researchers originally reserved this conception. In addition to the process of plastic construction, there is painting and photography, retraction “the real” and submerging in hybrid characteristics. As a reference for artists and works, it has been using: Andy Warhol, with the works “Brillo Box” (1964) and “Campbell’s soup” (1964); Daniel Arsham, with “Eroded Brillo Box” (2019/2020). In terms of authors, we highlight Benjamin (1955), Costella (2006), Entler (2007), Catarxo (2012), Foster (2017). It maintains that multiple - understood as the possibility of reproduction “in a kind of assembly line” - allowed the establishment of fruitful dialogues of thought. In a reading of rapprochement with Pop, but in a different scope, the works in discourse move from the imaginary of consumption to post-consumption, whose poetics established between “art and the environment”, sustained by three key operational concepts: “liquidity”, “respect for nature” and “transience” as living beings. The dialogical relations established in the place of the exhibition have also evidenced as a personal strategy of production and singularity of this doing, under the aegis of the interphase: multiple-place-poetic.

**Keywords:** Contemporary poetics; Engraving; Multiple; Real; Hybrids characteristics; Consumer

<sup>1</sup> Centro Universitário Presidente Antônio Carlos, Barbacena, MG - marcellene.ladeira@gmail.com - ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6628-5932>

## Introdução

A cessação de determinados condicionamentos aplicados à historicidade da arte e a adoção de novas posturas e procedimentos, outrora iniciados no moderno, fizeram inaugurar, na década de 1960, o que hoje entendemos por arte contemporânea<sup>1</sup> - momento base da reflexão circunscrita à produção autoral, em poéticas visuais, da artista-pesquisadora Marcillene Ladeira.

A gravura está para a linguagem chave deste processo, o qual se volta para um *modus operandi* que destaca o “múltiplo” como uma das argumentações poéticas deste fazer.

Ao localizar-se em nossa geografia (Brasil), estando direcionados exatamente à gravura, e ao momento em discussão, Ferreira Gullar (1958), relata: “[...] a gravura, tomou o primeiro plano de nossa vida artística e se fez objeto de discussão. Já em George Kornis (1997), há: “a diferença que se dá nos anos 50 [para os] 60 é que você retira o gravador de um circuito solitário onde ele, via de regra, produzia para ilustração”, para inseri-lo também do circuito como expressão artística. (apud TAVORA, 2013, p.126).

Em uma visão de comparação entre o cenário nacional e internacional, Vitor Hugo Gorino (2014, p.1), declara: a gravura, “objeto exótico diante de nossa história da arte”, tem se mostrado em nível crescente de complexidade; “localizando-se de igual para igual ou (para alguns conhecedores) em posição superior, em relação à gravura internacional”.

Entre os traslados teóricos que garantiram as novas posturas históricas do pensamento artístico, cita-se por exemplo, o filósofo norte-americano Arthur Danto (2013, p.82). Este expressa: “toda e qualquer coisa estava agora à disposição dos artistas, e nada mais na arte podia ser invalidado pela crítica de que estivesse historicamente incorreto”. Não mais pintura e escultura, e sim uma “co-fusão” de linguagens (performances, happenings, bodyart, ...), bem como experiências ainda mais improváveis (a serigrafia, o xerox, o offset, o fax, ...), passam a categoria artística. Sobre este mesmo momento, pelas palavras do historiador Pierre Francastel (1982, p.197), tem-se: as mudanças acarretadas transformaram o sistema, antes, “fechado”, para “aberto”, tornando-se não mais simétrico ou estabilizado. Houve, também, a mudança da ideia de “tempo múltiplo” em detrimento ao “tempo linear”, de linguagens puras para impuras.

## O processo criativo

Após tecidas tais colocações, passar-se-á a condução da produção plástica da autora, de modo a revelar meandros de um fazer na gravura. Somam-se a esta, a pintura e a fotografia – todas empregadas em retratação “do real” e submergidas em características híbridas.

Sobre os dois pareceres: enquanto este (características híbridas), Flores (2011, p.9) em seu “Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?”, descreve tratar-se de obras “que apresentam [qualidades] de ambos os meios, ou a compreensão da essência de novos meios que manifestam propriedades heterogêneas”; já aquele (retratação do real), Cartaxo (2012), em a “Pintura e Realidade”, por exemplo, traz um compêndio circunscrevendo os distintos platôres que “o real” conjeitou ao longo da história da arte, até presenciar-se na atualidade. Sobre o agora, escreve: “a pintura contemporânea minimiza seu interesse pela abstração – que, durante o Modernismo, muitas vezes estava associado à revelação de uma realidade conhecida apenas pela ciência – recuperando seu interesse pela figuração.” Tal fato associa-se “à importância que a imagem ganhou, especialmente a partir da pop art” e, portanto, na entrada do contemporâneo e sob as feições de um processo manifesto em gravura. O que atesta as falas de Gullar e Kornis supracitadas.

Cartaxo (2012, p.12), ainda continua: neste ciclo com efeito ao “retorno do real” está a fotografia. “Em face disso, passa a ter participação significativa como processo instantâneo de captura do real que transforma o olhar e a percepção do mundo.” (grifo o original).

Hal Foster (2017, p.123), em “O retorno do real”, delineia tais espaços que, de fato, absorvem “o realismo e/ou ilusionismo” (como em suas palavras): “uma parte da pop art, grande parte do hiper-realismo (também conhecido como fotorrealismo), um pouco da arte da apropriação”. Em oposição estaria a genealogia minimalista da neovanguarda, as quais os artistas e críticos eram céticos em relação ao realismo e o ilusionismo.

Ao explicar um pouco, André Rouillé, em “A Fotografia Entre Documento e Arte” (2009), dedica a terceira parte do livro de modo a identificar como a imagem fotográfica, para além de sua função própria de arte, passou a constituir-se (verdadeiramente) como matéria base da figuração contemporânea, substituindo o que antes estaria para a pose de um modelo.

Na mesma esteira para com o real, Cartaxo apresenta o vídeo. Não terminando por aí, acrescenta-se as inovações tecnológicas e a multiplicação de softwares, procedentes da era do computador. Todos ligados as possibilidades do discurso narrativo, e como na fotografia poder-se-á enquadrá-los, tanto no viés de expressão, como no recurso técnico.

Em um posto do pensamento de Costella (2006, p.120), há: “cada técnica, em si mesma, em sua essência, não é nem artística, nem utilitária. Seu enquadramento depende do uso que dela se faça”. Assim, mesmo após um século do exercício autocrítico da figuração transcrito pela arte Moderna (1850-1950), uma nova geração de artistas (dentro das categorias a que se prestam), vem buscando novas relações com a imagem “do real”, tendo em vista os recursos próprios do agora.

Essa realidade se manifesta de vários modos; por vezes, agrega temas relacionados à sociedade, à vida, à morte, à política, às guerras, aos impasses ambientais (ou “arte e meio ambiente”<sup>2</sup>, como será mostrado na sequência), entre outros. Ademais, para as duas categorias delineadas por Foster; mas ainda dentro da que lida com o “realismo”, poder-se-á encontrar desbravadores distintos, os quais é possível pensar tanto em termos de instrumentalidade de uso; mas, sobretudo, há modos diferentes de apresentar o real. Seja como for, tais processos, podem se configurar em um labirinto com muitos obstáculos, o qual merece um tratamento mais cauteloso, a ser tratado em outro recorte.

A partir das ponderações, destaca-se a imagem da figura seguinte:



Figura 1 – Warhol, Caixas de Brilho Box, 1964, (43,18 x 43,18 x 35,5cm) cada  
Fonte: Coleção Peter M. Brant, Nova York.

A imagem anterior (Figura 1) se refere a uma produção pop, na qual se identifica a presença do real, mas também do múltiplo.

Múltiplo, em terminologia de dicionário (do latim *multiplus*) define-se como aquilo que não é simples; composto, diverso, plural; relativo a uma quantidade maior que um número determinado. No contexto característico da arte, significa a obra plástica produzida em quantidade para ser colocada ao alcance do público, estando em Walter Benjamin (Berlim/Alemanha, 1892-1940), como: “destruição da aura” ou “perda de sua unicidade”<sup>3</sup>.

Quanto ao real, Krauss (1998, p.298) explica que “os artistas pop trabalhavam com imagens já altamente difundidas, como fotos de artistas de cinema, imagens de história de quadrinhos” ou objetos de consumo. No caso de Andy Warhol (1928-1987) – como exemplo – cita-se a simbólica obra “Caixas de Brilho Box”, de 1964, objeto tridimensional, confeccionado em madeira e apresentado na figura anterior.

Como mais uma forma de rememoração ao período pop, a imagem seguinte (Figura 2) apresenta a obra intitulada “Lata de Sopa Campbell” (Campbell’s Soup Cans), datada, também, de 1964, na qual, além das repetições da mesma embalagem, distinguem-se, ainda, variações cromáticas. Foram pintadas em homenagem ao rótulo das 32 variedades de sopas oferecidas pela empresa Campbell no mercado – um conjunto que, atualmente, é acervo permanente do MOMA (Museum of Modern Art), Nova Iorque/EUA. (MASON, 2009, p.120).



Figura 2 – Warhol, 1964, Lata de Sopa Campbell, repetições e variações cromáticas  
 Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2195347/Andy-Warhol-Campbells>

À maneira de Warhol e na incorporação simbólica do estilo pop, a imagem subsequente (Figura 3), expõe uma proposição artística desenvolvida pela artista-pesquisadora Marcillene Ladeira, no percurso de seu Mestrado. Hoje, a produção se encontra no acervo da galeria representante: Luiz Fernando Landeiro, Arte Contemporânea, Salvador, BA.



Figura 3 – Autora, Marca/Marco I, OST, 100x120cm; repetições e variações cromáticas  
 Fonte: acervo galeria representante: Luiz F. Landeiro Arte Contemporânea.

Pode-se dizer que essa obra é constituída de uma “matriz” realizada em pintura óleo sobre tela, com dimensão de 100x120 cm, cuja figuração originária está na fotografia. Ela possui múltiplos, de confecção subsequentes (20 unidades de 40x40cm cada). Enquanto aquelas (de Warhol) foram realizadas na técnica de serigrafia, estas (da autora) se tornaram visíveis pela técnica da sublimação<sup>4</sup>; um tipo de impressão realizada via computador. O processo se traduz como uma técnica aplicada aos dias atuais, cujos múltiplos foram assinados e numerados. Além da evidência, a forma da coca-cola, que nesta produção, não está como um elemento de consumo como fora na pop, mas de pós-consumo (lata vazia e amassada); o serial apresenta-se em variações cromáticas de fundo que perfazem uma leitura ao Código de Cores da Reciclagem<sup>5</sup> – discurso absorvido de modo a enfatizar o ato de reciclar – necessidade contemporânea, tendo em vista os problemas ambientais.

Na série, a autora transformou objetos retirados das experiências cotidianas de consumo em obras de arte, incorporando na compreensão deste fazer, “o tempo” (sua liquidez) e “os problemas ambientais” (respeito para com a natureza) e, nesta conjuntura revelar-se-á: “a transitoriedade como seres vivos”.

Vale observar que, nossa incursão, neste primeiro momento da segunda década do século XXI, tendo em vista a pandemia do coronavírus (SARS-CoV2), novas formas de se pensar tem sido agregadas. Quando se recorre a certas leituras, como: “Monólogo do Vírus – eu vim parar a máquina, cujo freio de emergência vocês não estariam encontrando” (texto anônimo); “Aprendendo do Vírus”, por Paul B. Preciado e “Do Tempo”, por Ailton Krenak – pode-se observar que os três textos tecem considerações devotas à fragilidade da vida; que decerto, no agora, abre-se como um novo sinal de alerta e posicionamento humano frente à nossa própria sobrevivência e a realidades vindouras. Ou como na voz de Paul B. Preciado:

... vivemos em novas formas de consumo [...] que dominam a sociedade contemporânea. Essa mutação se dissemina e se amplia agora, em gestão da crise da COVID-19 – as nossas máquinas portáteis de telecomunicações são os nossos novos carcereiros, e nossos interiores domésticos se tornaram a prisão branda e ultraconectada do futuro. (PRECIADO, 2020, on-line).

Ao se passar para as considerações frente à técnica da serigrafia, o termo está para o inglês, silk screen. Este se constitui de um processo realizado por permeação<sup>6</sup>; sua patente, como instrumentalidade gráfica, data de 1907, sendo realizada por Samuel Simon, Inglaterra. William Morris (1834-1896), – como nos explica Costella (2006, p.114), estando associado ao movimento artístico britânico das Arts & crafts, foi um designer que fez uso desse processo com bastante entusiasmo, nas artes têxteis. No entanto, somente a partir da quebra dos paradigmas, conforme já relatado, que passa a ser aceita pela crítica como expressão. A partir de então, “na nomenclatura das principais e mais importantes exposições internacionais de gravura, a serigrafia não mais sofre [...] qualquer discriminação. É aceita e ganha prêmios”. Questão também acometida à fotografia.

Ao voltar a Rouillé (2009), ele explica que por muito tempo foi condicionada há um caráter documental, devido a seu caráter maquínico. Isso anulava a subjetividade de quem realizava a imagem fotográfica; é nesse sentido que muitos autores se apoiaram no discurso semiótico do norte-americano Charles S. Peirce sobre a teoria dos signos, reduzindo a fotografia a uma mera representação do real. Por tempos, o mesmo, recebeu a simpatia de alguns e duras críticas de outros, a exemplo de Baudelaire. Entler (2007), identifica que o primeiro lugar que a fotografia obteve para uma exposição individual foi em 1859, no Salon Carré do Louvre (Salão Francês). No entanto, demoraria algum tempo para a aceitação geral – justamente na entrada do contemporâneo.

A manobra teórica que a fez deslocar da condição de mera referência, decalque, índice para a condição de arte, foi compreender o uso da Câmara Clara na construção de obras pictóricas. Ou seja, identificar que os pintores, de igual modo, beneficiavam-se de recursos técnicos, como lentes e espelhos, nas construções de suas obras; o que perfaz o caráter maquínico – próprio da fotografia. Esse grau de máquina é que anularia a subjetividade de quem realizava a imagem do real.

Sobre isso, a gravura também otimiza a produção como uma linha de montagem pela realização de seus múltiplos. Ao pensar em sua evolução, isso se torna ainda mais evidente e ajuda a compreender, a aceitação da gravura como poética contemporânea, com realce ao “múltiplo”.

Abrindo um pouco mais, sobre o mesmo, em sua essência, expressa Walter Benjamin (1955): “a obra de arte sempre foi reprodutível”, isto é, o que um homem fazia poderia ser imitado por outros homens – eram os discípulos, cuja funcionalidade pedagógica encerrava-se na cópia do modelo, mas também (a de se destacar) o interesse ao lucro financeiro. E nesses tramites, completa o autor, afirmando: “a reprodução técnica da obra de arte [...] vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente”, até eclodir-se (por fim) no contemporâneo. Em outras palavras, parafraseando Rui Miguel Pinto Vasquez (200, p.55): “a arte multiplicada constitui uma resposta [...] em resultado da contínua e progressiva evolução social, econômica e cultural das sociedades industrializadas”.

Em finalização, quanto as duas outras linguagens citadas: vídeo e computador – claramente, também, presenciam-se o caráter maquínico, a possível presença do múltiplo e a “fácil” aceitação como linguagem artística. Quanto ao processo artístico aqui descrito, o uso do computador é identificado, por exemplo, no ato da sublimação; quanto ao vídeo, há outros recortes produtivos que exploram tal instrumentalidade, mas será foco para outro momento.

## Considerações Finais

Agora, em olhar conclusivo a este texto, cita-se Sandra Rey (2002, p.126) a qual apresenta: “para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um “processo de formação” e um processo no sentido de processamento, de formação de significado”.

Nestas condições, a produção circunscrita se afasta de Warhol, no momento que, o fascínio deste era pelo “glamour das celebridades”, bem como o de “abolir o domínio técnico e o gênio do artista individual, ao adotar a reprodução mecânica”. Longe disto, a intencionalidade aqui, como à maneira de Duchamp<sup>7</sup> está para ordem intelectual. Isto é, relaciona-se diretamente a produção do conhecimento. Fruto da ação do artista-pesquisador, que para além de sua prática de atelier, pode atuar como quem ensina (função docente). E mais do que isto, de quem escreve e compartilha saberes com seus pares.

Há de se destacar, também, que segundo Hal Foster (2017, p. 123) a “genealogia pop é hoje objeto de renovado interesse”. Daniel Arsham (1980-), com a obra “Eroded Brillo Box” ou “Caixa Brillo Corroída”, com edição de 500 peças, datada de 2019 e replicação em 2020, é mais um exemplo. Sobre esta, destaca-se a presença do múltiplo e efeitos ao tempo.

O motivo do reavivamento está para a aceitação de uma reformulação estética, a qual une as duas genealogias apontadas por Foster. Isto é: a noção redutora do minimalismo X o realismo/iluminismo de outrora. Deveras, é este perfil que marca o modo de tocar e apresentar o real aqui circunscrito.

Unindo-se esse, ao substrato do múltiplo e, por fim, ao local físico de exposição. Exemplo: disposição das unidades do múltiplo via construção com raciocínio cíclico (rotação horário de 360° das obras), outras potencialidades são evocadas de modo a fortalecer o sentido de ser da produção: liquidez das linguagens X liquidez dos tempos. Assim, as relações dialógicas estabelecidas no lugar da exposição também são evidenciadas como estratégia pessoal de produção e singularidade do fazer, sobre a égide da interfase: múltiplo-lugar-poética.

Com vistas deste pensamento estético-visual, finda-se o recorte.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica, 1955 (Primeira Versão alemã). In (trad. em português por José Lino Grünnewald) A ideia do cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. SP: Brasiliense, 1987.
- CARTAXO, Z. Arte nos espaços públicos. In: O percevejo, v. 1, n. 1. 2009.
- COSTELLA, Antônio. Introdução à gravura e à sua história. SP: Editora Mantiqueira, 2006
- DANTO, Arthur C. Crítica de arte após o fim da arte. Revista de Estética e Semiótica. Brasília, v. 3, n. 1, p. 82-98 jan./jun., 2013.
- ENTLER, R. "Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia". In: Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP. N.º 17, 2007, p. 4-14.
- FRANCASTEL, Pierre. A Realidade Figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FLORES, L.G. Fotografia e Pintura. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- GORINO, Vitor Hugo. Litografia artística brasileira: Lotus Lobo e Darel Valença Lins. 2014. 237 f. Tese (doutorado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PRECIADO, Paul B. Aprendendo com o vírus. Tradução Ana Luiza Braga e Damian Kraus. N1-edições. "on-line", n° 007, 2020. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/007>>. Acesso em: <9 jun. 2020>.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: O meio como ponto zero. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 124-140.
- ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. SP: SENAC, 2009.
- TAVORA, Maria Luisa. Acrítica e a Gravura Artística – anos 50-60: entendimentos da experiência informal. Arte & Ensaios, PPGAV/EBA/UFRJ, n.27, p.121-131, dez. 2013.
- VASQUEZ, Rui Miguel Pinto. Múltiplos. (Trabalho de Síntese, 60f). Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica. Portugal, 2000.
- VENEROSO, Maria do Carmo de. O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações. ARJ, Brasil, vol.1/1, p.171-183, jan./jun. 2014.