

# Gravura expandida: as Mostras da Gravura dos anos 1990

ARTUR FREITAS

## Resumo

Enquanto existiu, de 1978 a 2000, a Mostra da Gravura de Curitiba foi, no campo da arte, um dos principais eventos periódicos do país. Responsável por atrair gravadores de todos os estados, a Mostra chegou a atingir uma escala internacional durante a década de 1990. Idealizada com o objetivo manifesto de defender a autonomia técnica da chamada “gravura original”, a exposição precisou, contudo, reavaliar seus pressupostos conceituais ao longo dos anos 1990, o que afinal resultou tanto na expansão do conceito de “gravura”, quanto no fim das próprias Mostras. Buscando evidenciar as principais transformações ocorridas nesse processo histórico, este artigo analisa alguns documentos pontuais, confrontando-os com breves descrições das Mostras ocorridas nos anos 1990.

**Palavras-chave:**  
Arte contemporânea, gravura expandida, Mostra da Gravura

# Expanded engraving: the Mostras da Gravura in the 1990's

ARTUR FREITAS

## Abstract

The “Mostra da Gravura” existed between 1978 and 2000 and was one of main periodic events in the country. This art exhibition has attracted engravers from all states of Brazil and reached an international scale in 1990's. Although created for defending the “original engraving's” autonomy, the “Mostra da Gravura” needed to review their conceptual bases. Thus, on one hand, if the concept of “engraving” expanded yourself, on the other hand, the “Mostras da Gravura” were over. In order to highlight the most important transformations of this historical process, this paper will compare some documents with brief descriptions of the “Mostras” in 1990's.

**Keywords:**

Contemporary art, expanded engraving, Mostra da Gravura

## **Introdução: as primeiras Mostras da Gravura e a ideia de “gravura original”**

Em Curitiba, o projeto de se instituir um salão de arte voltado especificamente à gravura remonta ao final dos anos 1960, quando o artista Fernando Calderari coordenava o recém-criado Ateliê Poty Lazzarotto, e o crítico Ennio Marques Ferreira ainda dirigia o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Paraná. Em linhas gerais, esse projeto coincidia com um momento de intensa influência no Paraná do Ateliê de gravura do MAM do Rio de Janeiro, que no início da década de 1960 vivia o seu período mais fecundo. Passados alguns anos, foi o próprio Ennio Marques, agora diretor da Fundação Cultural da prefeitura de Curitiba, quem deu sequência à ideia de um salão e articulou, em 1978, a implantação efetiva de uma Mostra da Gravura, de alcance nacional. Tratava-se, ao que parece, não apenas do primeiro salão instituído pela Fundação Cultural de Curitiba, como também do primeiro certame especializado em gravura a ser realizado no Brasil (MARQUES, 1978). “Viabilizada depois de dez anos de tentativas frustradas”, a Mostra da Gravura foi criada com o objetivo manifesto de “transformar Curitiba no principal núcleo de irradiação da arte da gravura no Brasil” (GRAVURA TEM, 1978).

Enquanto existiu, de 1978 a 2000, a Mostra da Gravura foi responsável por atrair gravadores de todo o país, chegando a atingir uma escala inclusive internacional nos anos 1990. Consolidada, a Mostra tornou-se a panaceia dos gravadores, que até então viam nos salões genéricos apenas um lugar “onde a gravura fica sempre com os prêmios menores”, como chegou a afirmar a gravadora Anna Letycia (Anna Letycia apud: UM MUSEU, 1978). Originada nas propostas do I Seminário

de Gravura, também organizado por Ennio em 1978, a Mostra manteve em todos esses anos uma certa periodicidade, sendo anual até 1982 e passando a ocorrer de dois em dois anos desde então. Graças a uma bem sucedida confluência de interesses entre gravadores, galeristas, colecionadores de gravura e uma determinada instância do poder público, a Mostra da Gravura de Curitiba fez parte de um amplo esforço institucional que também incluiu, ao cabo de poucos anos, entre 1978 e 1983, a criação de um acervo específico (o futuro Museu da Gravura), a inauguração de um espaço físico (o Solar do Barão, localizado no centro da cidade), a formação de oficinas permanentes de gravura (que existem até hoje, no próprio Solar) e a manutenção de um Centro de Documentação e Pesquisa especializado em Gravura.

Surgidas sob a influência de gravadores vinculados ao contexto da abstração informal do Ateliê de Gravura do MAM do Rio, as Mostras da Gravura funcionaram, ao menos em seus primeiros anos, como uma espécie de núcleo de resistência da dita “gravura original”, também chamada, na época, de “gravura de arte”. Para muitos, naquele contexto, gravar era um ato quase sagrado que, oposto aos novos meios de reprodução mecânica, remontava às doutrinas medievais, e como tal deveria permanecer ligado às suas velhas matrizes, sem mais complicações. Durante boa parte dos anos 1980, apenas gravuras impressas a partir de matrizes de madeira, pedra ou metal foram selecionadas e expostas nas Mostras da Gravura. Mas claro: era mesmo inevitável perceber que a gravura, uma vez descartada pelo conceitualismo dos anos 1970, retornava nos 80 com forças renovadas, partilhando da dita retomada aos suportes tradicionais, embora sem o ímpeto e a grandiloquência da pintura. Modernista na forma e conservadora na técnica, a gravura das primeiras Mostras reiterava em obra a questão elementar da autonomia. Como um Greenberg de ponta cabeça, Orlando DaSilva chegou até a defender, por exemplo, o retorno à gravura de pasta, em desobediência ao império – tirânico, segundo ele – da pintura. O gravador de hoje, disse com todas as letras, precisa abandonar “a gravura de parede que, como escrava submissa, passou a adotar as leis da pintura, renegou sua família e desvirtuou seu mundo” (DASILVA, 1982).

Presente nos regulamentos e perceptível nas obras das primeiras Mostras da Gravura, a defesa da autonomia técnica da gravação ganhou sua forma mais direta e aguerrida no texto “Carta-advertência sobre a gravura atual” (GUERSONI, 1978), do artista e colecionador Odetto Guersoni. Apresentado durante a I Mostra, o texto pode ser lido como um testemunho

de fé na força quase mágica das convenções da gravura tradicional. De saída, o documento condena todos os “processos de tradução, de reprodução fotomecânica e mesmo de impressão off-set”, ali vistos como uma espúria e intolerável ameaça à “gravura original”. Para o autor, a “massificação total” desses processos bastardos de impressão deveria ser combatida pelos “organismos estatais” através de um rigoroso “controle de autenticidade”. Diante disso, 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 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.

## **A IX Mostra da Gravura e os processos fotomecânicos (1990)**

Com o passar dos anos, contudo, os rigores dessa posição foram se relativizando, ao menos no contexto das Mostras, que aos poucos se abriram a outras formas de impressão e gravação. Em 1990, por exemplo, a IX Mostra da Gravura foi a primeira das Mostras a aceitar nominalmente, em regulamento, os chamados “processos fotomecânicos”. Agora, para participar do certame, o artista deveria inscrever suas obras em pelo menos uma das seguintes técnicas: “xilogravura, calcografia, litografia, monoprint; processos fotomecânicos: serigrafia, xerox, offset e outros” (IX MOSTRA, 1990). A tipologia é estranha, reconheço, e ainda por cima comporta um curioso “e outros”, que já na época indicava uma abertura ainda mais radical, mas que só seria sentida nas próximas duas Mostras. Seja como for, o importante, por ora, é que o novo regulamento afetou a definição de gravura em pelo menos dois quesitos fundamentais: a “reprodutibilidade” e o “artesanato”.

No primeiro caso, o que estava em questão era a ideia de reprodução controlada, típica na “gravura original” ou “de arte”. Tal controle é amplamente conhecido entre gravadores,

e diz respeito a uma espécie de ética da impressão, através da qual o autor controla a tiragem de suas gravuras, escrevendo “a lápis, na parte inferior esquerda, o título da obra e o número da série (1/20, 2/20, etc)” – para alívio, sobretudo, do mercado de arte (NORMAS DETERMINADAS, 1989). Em síntese, uma “gravura original” deveria ser mesmo reproduzível – porque “gravura” – mas não infinitamente reproduzível – porque “original”. E por isso a polêmica: com o novo regulamento, a gravura agora não só podia se reproduzir ilimitadamente – graças aos procedimentos mecânicos do *xerox* e do *offset* –, como, ao contrário, também podia abrir mão da própria necessidade de reprodução – graças ao *monoprint*, que consiste numa técnica de impressão única e irrepitível.

Quanto ao “artesanato”, por sua vez, a polêmica era ainda mais acirrada, mas também mais simples de compreender. Por “gravura original” entendia-se, antes de tudo, “um trabalho de arte gráfica regido por conceitos estabelecidos internacionalmente”, segundo os quais “o próprio artista” deve fazer as suas matrizes (Ibidem). Durante os primeiros anos das Mostras, esse entendimento confundia-se com a própria definição de “gravura” – numa vontade reguladora que remontava, pelo menos, ao I Seminário, em 1978. De lá para cá, portanto, foram mais de dez anos de vigência e sobrevivência de um princípio elementar: a ideia de que o “original”, em gravura, se constrói no caráter estritamente manual da gravação. Desse modo, não admira que a simples aceitação dos “processos fotomecânicos” na IX Mostra fosse algo capaz de – no mínimo – questionar algumas certezas da “gravura original”, até então claramente definida pelo artesanato autoral de suas matrizes.

Exemplo concreto dessa mudança foi a sala especial emblematicamente intitulada “Processos fotomecânicos na gravura de arte”, exposta na Mostra de 1990. Organizada pelo crítico Olívio Tavares de Araújo, a sala não se limitou aos interditos da “gravura original” e apresentou um leque bastante versátil de trabalhos, inventariando os principais processos de reprodutibilidade mecânica então disponíveis – da serigrafia ao *fax*, passando pelo *offset*, a lito-*offset*, a fotogravura, a heliografia e o *xerox*. Mas mais do que isso, a sala expandiu a relação entre arte e tecnologia, levantando discussões poéticas que variaram do realismo fotográfico do corpo às impressões mecanizadas de cunho experimental. Com trabalhos de Alex Flemming, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Cláudio Tozzi, Eliane Prolik, Hudinilson Júnior, Mário Ramiro, Paulo Laurentiz, Regina Silveira, Rosane Schlögel, entre outros, a expo-

sição teve o mérito de enfatizar a atualidade da gravura, relacionando-a com uma problemática contemporânea que no limite remontava à *pop art* e à arte processual dos anos 1960 e 1970, desdobrando-se pela visualidade fotográfica, massiva e neoconceitual das próximas décadas.

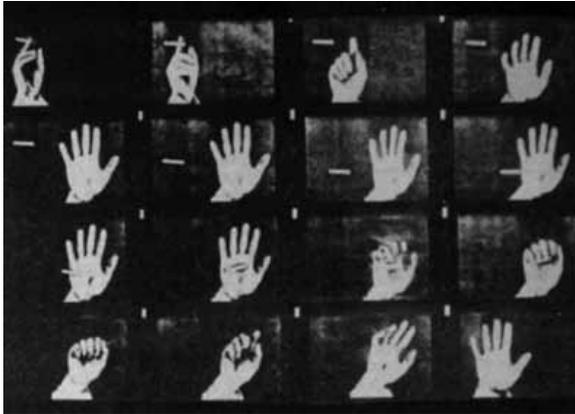


Figura 1  
Mário Ramiro. *Passe de mágica*,  
1990. Xerografia.

### **A X e a XI Mostras: gravura expandida (1992/1995)**

Por outro lado, nem toda reconsideração ou ampliação da “gravura original” partiu, naqueles anos, dos pretextos tecnológicos oferecidos pelos chamados novos meios, como o *fax* e o *xerox*. Tanto do ponto de vista poético – com a revisão dos chamados suportes convencionais – quanto do ponto de vista institucional – com a entrada de uma escala espetacular no campo das exposições de arte – o início dos anos 1990 mostrou-se bastante propício ao processo de ampliação dos limites da gravura. Em resumo, tratava-se de um contexto de generalizada revisão poética e conceitual; um momento de transformações intensas que teria seu ápice nas próximas Mostras da Gravura, e em particular na X Mostra, de 1992, que não por acaso consistiu na maior exposição de gravuras já realizada até então. Influenciada pelas aberturas da Mostra anterior, a X Mostra foi um marco na história da arte e da gravura no Brasil. De saída, essa Mostra problematizou a autonomia das mídias, e com isso abriu caminho à pauta da dita crise dos suportes tradicionais, que se estenderia por boa parte da década de 1990, aí incluídas as Bienais de São Paulo. Mas mais do que isso, a X Mostra foi o principal sintoma de uma contradição histórica que poderia ser resumida na contrapo-

sição de dois vetores contrários: de um lado, a necessidade de auto-afirmação da gravura – e em especial da gravura no contexto específico do Solar do Barão, em Curitiba –, e de outro, o impasse de se lidar com tal necessidade num momento de revisão da autonomia dos meios expressivos. Vital para a compreensão daquele contexto, tal contradição requer, contudo, um olhar mais atento.

Começando com o primeiro vetor, precisamos compreender, antes de tudo, que a X Mostra da Gravura foi o resultado de uma série de condições institucionais extraordinariamente favoráveis. Surgida num ambiente de celebração política, a Mostra fez parte das comemorações oficiais dos 300 anos de Curitiba, e como tal contou com amplo apoio financeiro da prefeitura de Jaime Lerner, ela mesma já tradicionalmente aberta aos projetos culturais do Solar e das Mostras. Além disso, a pretensão à escala internacional, evidenciada pelo subtítulo “Mostra América”, presente na X Mostra, colocou a exposição no centro de um rol ainda mais ambicioso de comemorações: os 500 anos da América, que se completariam naquele ano exato de 1992. Para concluir, leve-se em conta a ausência da Bienal de São Paulo no ano anterior, e veremos que o gigantismo da X Mostra da Gravura não só supriu uma lacuna, como ainda teve um papel crucial, em termos nacionais e mesmo internacionais, na afirmação do lugar da gravura no panorama da arte dos anos 1990. Resultado: uma exposição cara, monumental, internacional e ainda por cima aclamada pela mídia como “a maior e melhor exposição do ano no país” (SILVA, 1992).

Os números impressionam: dividida em dois setores – a saber: a Mostra América, com artistas convidados, e a Mostra Brasil, com selecionados – a X Mostra da Gravura contou com cerca de 1500 obras de mais 200 artistas de 17 países, num total de mais de 40 exposições montadas em 14 espaços distintos de Curitiba, entre museus, galerias e casas de cultura. Do ponto de vista historiográfico, a Mostra afirmou sobretudo a força da gravura no contexto moderno, passando com destreza do expressionismo à pop. Exposta pela primeira vez no Brasil, a coleção do mítico galerista norte-americano Leo Castelli apresentou, na X Mostra, 28 gravuras dos papas da *pop art*, das apropriações de quadrinhos de Roy Liechtenstein às Marilyns de Andy Warhol, passando por obras de Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg. Uma sala para o chamado “grupo da Califórnia”, também dos Estados Unidos, expôs ainda gravuras de Bruce Nauman, Chris Burden, Ed Ruscha

e John Baldessari, reforçando assim o corte internacional da Mostra. E isso para não falar da presença de artistas como Louise Borgeois, Félix Gonzalez Torres, Eva Hesse, Luis Camnitzer, Wifredo Lam, Nancy Spero ou Jesus Soto, também expostos em outras salas.



*Figura 2*  
*Andy Warhol. The Shadow, 1981.*  
*Serigrafia. 96 x 96 cm. Coleção*  
*Museu da Gravura.*

Do lado da arte brasileira, uma importante exposição sobre a sensualidade da cor em Goeldi levou inclusive à revisão ou no mínimo à reconsideração do legado expressionista do artista, geralmente abordado sob um viés melancólico e taciturno. No mais, o fato é que nomes de artistas brasileiros como Amílcar de Castro, Antonio Dias, Cildo Meireles, Fayga Ostrower, Hélio Oiticica, Iberê Camargo, Iran do Espírito Santo, Leonilson, Livio Abramo, Lygia Pape, Mira Schendel, Regina Silveira, Samico, Sérgio Camargo, Tunga e Waltércio Caldas, todos presentes na X Mostra, ajudaram a reiterar o caráter afirmativo da gravura naquele contexto.

Por outro lado, e aqui chegamos ao segundo vetor, é preciso notar que o discurso curatorial da X Mostra não se limitou à simples afirmação da gravura, como se fosse o caso de sustentar, uma vez mais, as balizas de um meio expressivo ameaçado por todos os lados. Ao contrário: a partir da IX Mostra, de 1990, todas as Mostras que se seguiram, aí incluída a de 1992, problematizaram o conceito de gravura, expandindo suas opções de ação e linguagem, num processo basicamente sem volta. Incapazes, digamos, de restaurar a ordem técnica e ontológica das primeiras Mostras, os organizadores da Mostra de 1992 decidiram, já na ficha de

inscrição, que “a X Mostra, na tradição das edições anteriores, e para precisar os seus objetivos conceituais, estará aberta a todas as técnicas e inovações, aplicando o termo ‘gravura’ de modo amplo” (X MOSTRA, 1992).

Gerenciada por Uiara Bartira, então na direção do Museu da Gravura, a X Mostra contou com o apoio da coordenadora de Artes Plásticas Nilza Procopiak e com a curadoria geral dos críticos Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita. Juntos, os quatro curadores realizaram a maior exposição já montada em Curitiba, sob qualquer critério, e com ela abordaram de frente as contradições da gravura, ora reafirmando seu lugar na contemporaneidade, ora discutindo seus pressupostos mais elementares. Prensada entre o caráter corporativo dos gravadores e a urgência poética do presente, a X Mostra foi a expressão de um conflito que se evidenciou bem antes da escolha dos artistas ou do processo de montagem. Já na primeira reunião, por exemplo, antes mesmo de decidirem o formato da Mostra, os curadores debateram, em conversa reservada, não os critérios de escolha dos gravadores, mas o próprio conceito de gravura (BARTIRA, 1992).

A princípio, não houve consenso, e a noção de “gravura”, sobretudo em relação à noção mais ampla de “arte”, variou ao sabor das opiniões dos presentes. Para Nilza Procopiak, por exemplo, não só “a gravura é diferente” dos demais meios expressivos, como “ela é um outro universo”. Na mesma linha, Uiara Bartira reforçou a existência de certas “especificidades da gravura”, ou seja, de certos “determinantes muito específicos” que, segundo ela, permitiriam inclusive “detectar com muito mais expressividade a qualidade da obra”. Mais próximo da teoria da arte que propriamente do território da gravura, Paulo Herkenhoff preferiu destacar, ao longo da conversa, que o papel dos curadores, naquele contexto, era trabalhar com a hipótese de “que a gravura não seja outro universo”. Para o crítico, aliás, a pergunta de fundo da X Mostra não deveria ser “o que é gravura?”, mas sim “o que é arte?”, levando-se em conta que a primeira pergunta é parte da segunda, e que só a partir dela poderia ser pensada ou respondida (Idem, *ibidem*).

No geral, todos os presentes concordaram que “a gravura se libertou da responsabilidade da multiplicidade”, como a certa altura afirmou Uiara. Por outro lado, isso não significava, ao menos não para todos, que a gravura teria perdido sua identidade. Ao contrário, como notou Uiara, a própria existência da Mostra da Gravura seria a prova viva de um projeto de continuidade que teria nascido em 1978, com as propostas do I Seminário e da I Mostra, quando então a questão central

era: “O que é gravura de arte?”. “Porque, na verdade”, prosseguiu a artista, essa “foi uma coisa que eu sempre me questionei, porque eu comecei a trabalhar aqui como gravadora. Quer dizer, o Museu da Gravura foi criado para defesa da gravura de arte. E isso como filosofia de um seminário” (Idem, *ibidem*).

Ao que Paulo ponderou:

Acho que a pergunta de rompimento não é “o que é gravura de arte”. Para mim o conceito que rompe é “quais são as possibilidades da gravura na arte contemporânea?”. “Quais são as possibilidades da pintura na arte contemporânea?”. “Quais são as possibilidades da escultura na arte contemporânea?”. (HERKENHOFF apud BARTIRA, 1992).

Independentemente do meio expressivo, a pergunta de base, caso houvesse uma, deveria ser formulada numa atmosfera mais abrangente, que levasse em conta as perguntas comuns às diversas formas de arte. Para o crítico, portanto, não fazia sentido perguntar

“o que é escultura de arte?”. Porque nós temos também esculturas que não são de arte, que é escultura de cemitério. [...] Aquilo é escultura que não é escultura de arte, mas é escultura. [...] Como finalidade, aquilo é uma escultura. [Assim], a questão da “gravura de arte” vai ser respondida não no plano da técnica, mas no plano da arte. E eu acho que a arte apaga todas as questões técnicas (HERKENHOFF apud BARTIRA, 1992).

Ecoando essa discussão, a X Mostra não abriu mão de questionar na prática o legado tradicionalmente afirmativo da gravura. Além de gravuras em sentido estrito, impressas em papel a partir de matrizes convencionais, a Mostra daquele ano também apresentou uma vasta série de projetos alternativos, basicamente voltados à ampliação do espectro da gravação e da impressão, abrindo caminho, assim, para uma expansão estética que estaria no centro dos debates dos próximos anos. Para o crítico Daniel Piza, inclusive, “a diversidade de procedimentos novos”, demonstrada pelos “intercâmbios entre gravura, escultura e instalação”, seria a base mesma da “discussão principal que a Mostra pretende equacionar: a da sobrevivência da gravura na era tecnológica” (PIZA, 1992).

“Gravuras de esquimós, vídeo, computação gráfica, filmes e arte conceitual”: a X Mostra parece ter realmente se esforçado para equacionar os valores dessa eventual sobrevivência

(TRINDADE, 1992). No contexto da exposição, para ficar em exemplos concretos, José Resende prensou matéria líquida entre duas chapas de vidro, remetendo assim, de acordo com Paulo Herkenhoff, “à materialidade da transmigração da imagem no ato de impressão” (HERKENHOFF, 1993, p. 28). Ampliando o espaço de inserção física e simbólica da gravura, Micah Lexier elaborou um projeto para intervenção com azulejos gravados num banheiro do Solar do Barão. Josely Carvalho, por sua vez, dispôs dentro de um caixão um conjunto de serigrafias que abordavam a Guerra do Golfo, numa integração gravura-instalação que seria recorrente na X Mostra, para não falar mesmo da integração gravura-performance, que se tornou possível através dos cartazes de divulgação performática do grupo feminista Guerrilla Girls.



Figura 3  
As performáticas Guerrilla  
Girls na X Mostra da  
Gravura, em 1992.

Assumindo a X Mostra como um discurso problemático mas ainda possível sobre o lugar da gravura na contemporaneidade, Paulo Herkenhoff assim resumiu sua posição:

A única condição de ação significativa da gravura para o mundo contemporâneo é deslocar sua discussão do campo restrito e protegido como meio técnico para uma reflexão geral sobre a arte. [...] Os quatro curadores tomaram como conceito uma postura ética: gravura é aquilo que um artista considera ser gravura. [...] O que se celebrava era a necessária perda da aura da gravura. Na Mostra América, gravura pode

ser também o computador, um carimbo, uma impressão digital ou uma cédula monetária. [...] O fenômeno de expansão no campo da gravura, numa análise que se beneficia da postura de Rosalind Krauss sobre escultura, incorporaria também a nota de Zero Dollar de Cildo Meireles, os cartazes da Guerrilla Girls, o projeto para um banheiro azulejado de Micah Lexier, a instalação com matrizes serigráficas de Wemmoser (Idem, *ibidem*).

Margeada desde sempre pelos contornos ontológicos da técnica, a gravura havia sido agora penetrada pelo ecletismo expansivo da arte do fim do século, e não tardaria a se juntar, finalmente, às angústias de um mundo feito de linguagens em crise.

Nos próximos anos, o gigantismo e a extensa diversidade poética da X Mostra deixaram saldos visíveis, tanto no entendimento geral de “gravura”, quanto no manejo institucional das contas públicas. Depois da ressaca poética e financeira daquela exposição, a XI edição da Mostra da Gravura abriu suas portas com um ano de atraso, e contou com curadoria exclusiva de Paulo Herkenhoff e assistência de Ivo Mesquita. Dispondo de um orçamento mais modesto que a Mostra anterior, a exposição ainda manteve, não obstante, uma escala volumosa e internacional, com direito à presença de obras históricas como a “Viagem Pitoresca”, de Debret, e o álbum “Jazz”, de Matisse. No total, foram expostas mais de 800 obras de 150 artistas de 17 países, sem contar exposições paralelas como “Múltiplas Memórias”, compostas por artistas americanos como David Salle, Mel Bochner e Peter Halley, o que afinal garantiu ao evento uma repercussão razoavelmente expressiva.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a XI Mostra dedicou-se, sobretudo, a aprofundar a relação entre gravura e instalação, enfatizando, assim, expansões semelhantes às já ocorridas no campo da escultura e da pintura. A partir desse mote, compreende-se, por exemplo, a força da contraposição entre neoconcretismo e minimalismo, reiterada na Mostra pelo confronto direto entre Amílcar de Castro, Hélio Oiticica e Richard Serra, para ficar nos casos mais evidentes. Além disso, algumas exposições específicas como a sintomática “Instalações e outras linguagens”, somadas às propostas mais gerais de artistas como Adriana Tabalipa, Carina Weidle, Edilson Viriato, Eliane Prolik, Ernesto Neto, Glauco Menta e Rosana Palazyan, basicamente confirmaram, no contexto daquela Mostra, a necessidade de inserção da gravura no panorama mais elástico da fenomenologia do espaço.

No final dos anos 1990, o processo de expansão da gravura, paralelo ao avanço de uma arte dialógica e relacional, tornou-se algo tão presente, quase onipresente, que a manutenção de eventos baseados em mídias específicas, como as Mostras da Gravura, mostrou-se praticamente insustentável. Em 1997, um primeiro sinal: em lugar da XII Mostra da Gravura, prevista para aquele ano, a Fundação Cultural de Curitiba patrocinou a exposição “Brasil Reflexão 97: a Arte Contemporânea da Gravura”, destinada a “apresentar um panorama das artes plásticas no Brasil” (BRASIL REFLEXÃO, 1997). Junto à exposição, foi ainda preparado o III Seminário Internacional de Gravura – um evento que, apesar do título, mostrou-se afinal mais próximo das questões genéricas da “arte contemporânea” que propriamente das questões específicas da “gravura”. Com curadoria de Uiara Bartira, a exposição apresentou 350 trabalhos de 176 artistas nacionais, e com eles explorou o assunto mais amplo da antropologia, em “seus conteúdos atávicos, psicológicos, plásticos e técnicos” (BRASIL REFLEXÃO, 1998). Embora vinculada ao Museu da Gravura e derivada da história das Mostras da Gravura, “Brasil Reflexão 97” apresentou um mosaico de mídias bem diversas – de gravuras a “esculturas, instalações, cerâmicas, pinturas, objetos, fotografias e até um painel eletrônico” (LOPES, 1997) –, e sequer foi montada no Solar do Barão, o que não deixava de ser sintomático.

## **XII Mostra da Gravura: expansão ou crise? (2000)**

A situação, como se vê, era de evidente instabilidade, tanto em termos poéticos quanto administrativos. Prevista para retornar em 1999, a XII Mostra da Gravura, no entanto, atrasou mais uma vez, enfraquecendo assim a confiança pública na continuidade do evento. Para complicar, a gigantesca exposição “Rio Gravura”, aberta naquele mesmo ano, teve o mérito de fazer do Rio de Janeiro a capital nacional da gravura, conquistando assim uma função que, até então, parecia caber às Mostras de Curitiba. Além disso, no contexto local, gravadores e fotógrafos teimavam em levar adiante uma disputa narcisista no Solar do Barão, para prejuízo da própria instituição. Atrasada, a XII Mostra da Gravura abriu suas portas apenas em 2000, exatamente no mesmo ano em que ocorreria a III Bienal de Fotografia. Dividindo a atenção – e sobretudo o orçamento – da Fundação Cultural de Curitiba, as duas exposições tiveram cortes de custo e de tempo, numa situação lamentável que refletia divergências basicamente políticas e

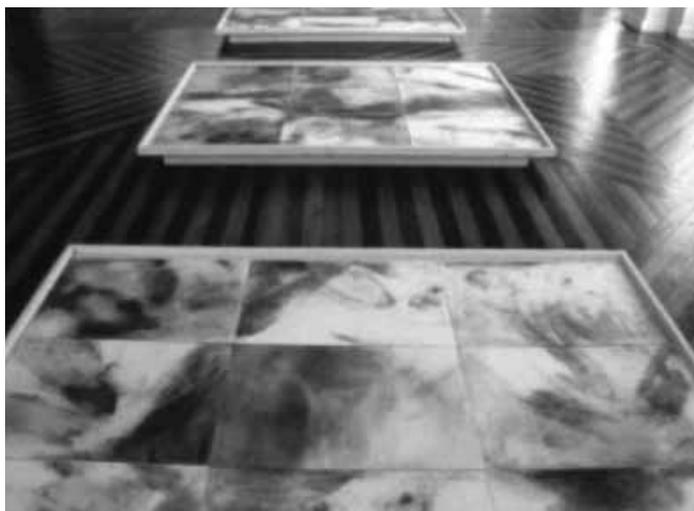
corporativas. Resultado: a XII Mostra da Gravura e a III Bienal de Fotografia foram, não por acaso, as últimas edições de suas respectivas linhagens. Dali em diante, gravura e fotografia perderiam suas vitrines particulares, impedidas de contar com o amparo da Fundação Cultural para realizar exposições que fossem, ao mesmo tempo, periódicas e específicas.

De qualquer modo, o fato é que a XII Mostra da Gravura, a última das Mostras, teve o efeito de confirmar o anacronismo de sua própria especificidade. Na linha dos eventos anteriores, a Mostra de 2000 não apenas questionou o discurso especializado da gravura, como viu nessa questão um modo de sustentar um discurso pulsante, aberto – contemporâneo. Recém saído da experiência monumental da XXIV Bienal de São Paulo, Paulo Herkenhoff foi convidado para assumir, pela terceira vez consecutiva, a curadoria geral da Mostra da Gravura. Ao aceitar o encargo, em 1999, o crítico já compreendia como poucos a extensão dos impasses conceituais, institucionais e políticos daquelas Mostras. “Desde 1992”, disse ele,

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 o recalcado na gravura é, de fato, uma arte sem interesse, uma técnica que insiste em reivindicar inteligência para o virtuosismo do metiér, que prefere ser vítima a atuar criticamente. Algo que transita entre histeria e esterilidade. Rejeitando esse retorno do reprimido, a Mostra da Gravura recusa o modo deformado como tal operação psíquica se daria na estrutura emocional do sujeito. Nesse sentido, há muito a Mostra da Gravura deixou de ser um espaço de proteção da gravura, recusou oferecer um salvo-conduto para o olhar desprovido de inteligência. Por isso, a Mostra da Gravura impõe um paradoxo: parece interessar mais aos artistas que aos gravadores (HERKENHOFF, 2000, p. 18).

Radicalizando a ideia de gravura expandida, a XII Mostra foi obra de muitas mãos e mentes, entre críticos e artistas diversos, o que facilitou uma abordagem mais ampla e expansiva da arte. Sob a curadoria geral de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, a exposição contou ainda com todo um time de curadores adjuntos, entre os quais Ana Gonzalez, Geraldo Leão, Júlia Peregrino, Paulo Reis, Simone Landal, Tadeu Chiarelli e Verônica Cordeiro. Com orçamento reduzido, a XII Mostra da Gravura apresentou um formato mais enxuto que as duas edições

anteriores, expondo cerca de 500 obras de 120 artistas, ou seja, exatamente um terço do número de trabalhos apresentados, por exemplo, na X Mostra, de 1992. Por outro lado, a XII Mostra foi muito mais radical quanto à ampliação do conceito de “gravura”. “O projeto dessa exposição”, afirmou o curador Adriano Pedrosa, “quer expandir a noção de gravura e ver como isso se relaciona com o corpo, com a ferida, a tatuagem, a dor e até o cárcere” (Adriano Pedrosa apud: FERNANDES, 2000).



*Figura 4*  
Denise Bandeira. Sem título,  
2000. Impressão do corpo com  
grafite sobre papel. 198 x 144 cm.

E de fato: projetos como a “Trouxa” de Barrio, a instalação “III” de Nuno Ramos, a fumaça congelada de Shirley Paes Leme, a vídeo-instalação de Luciano Mariussi, as impressões digitais de Cildo Meireles, os desenhos cegos de Iran do Espírito Santo, os papéis perfurados de Jac Leirner, as impressões corporais de Denise Bandeira e as intervenções em jornais de Ernesto Neto, Rosângela Rennó, Jenny Holzer, entre outros, fizeram da XII Mostra da Gravura um verdadeiro marco na história das Mostras. E não apenas porque ela foi a última, mas sobretudo porque nela o conceito de “gravura” foi definitivamente despido de seu caráter descritivo. Com a XII Mostra, em resumo, o termo “gravura” deixou de descrever uma série de suportes e procedimentos determinados para se tornar uma autêntica categoria de análise, o que não é pouco. O problema, contudo, é que essa abordagem, aliada à crise de bastidores do Solar do Barão, punha em xeque a própria necessidade de existência das Mostras da Gravura – o que àquela altura exigia de Curitiba uma reação. “Acho”, resumiu Paulo Herkenhoff, sem meias palavras, “que daqui em diante a cidade

vai ter de decidir se quer uma mostra da gravura ou uma exposição de artes” (Paulo Herkenhoff apud: FERNANDES, 1999c).

Com o fim das Mostras, a identidade da gravura partilhava agora, em plenos anos 2000, da mesma crise identitária da arte em tempos globalizados. Não se tratava, é claro, de mais um capítulo da lenta e interminável morte do moderno, que invariavelmente foi seguida pelo eterno retorno de tudo – da pintura, da arte, da história –, como se fosse o caso de esperarmos, *mutatis mutandis*, por um eventual e glorioso “retorno da gravura”. Antes, 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 matéria.

Recebido em: 09/06/10

Aceito em: 08/10/10

ARTHUR FREITAS

*arturfreitas@bol.com.br*

Historiador da arte, doutor e mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), graduado em Artes pela mesma instituição (UFPR), professor adjunto da Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), professor convidado da Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EM-BAP), editor da Revista Científica de Artes / FAP e líder do grupo de pesquisa NAVIS – Núcleo de Artes Visuais (CNPq).