



Pesquisa *em arte*: marcas e passagens do vazio/cheio numa produção gráfica pessoal

Lurdi Blauth

Doutoranda em Poéticas Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Coordenadora dos cursos de Pós graduação - *latu sensu* - em Artes Visuais
Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo.

Esta comunicação apresenta algumas considerações em relação à pesquisa *em arte* e, sob o ponto de vista do artista pesquisador. Uma das primeiras questões que nos colocamos quando se faz um projeto de pesquisa *em artes plásticas* é como e por onde iniciar? Segundo Lancrì¹, “é pelo meio que convém fazer a entrada em seu assunto. Ou de onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor”.

A minha pesquisa *em Poéticas Visuais*² constitui-se de uma produção plástica que investiga meios de potencializar o *vazio/cheio*, com diferentes processos e procedimentos de gravação e de impressão de imagens, propondo-se o deslocamento dos seus limites conceituais. Investigam-se meios de construir imagens através da gravação com instrumentos de corte e da gravação com fogo, bem como, a utilização de matrizes, cujas formas remetem aos primeiros instrumentos pontiagudos de ataque e defesa usados pelo homem primitivo e também, com pequenos objetos do cotidiano. Exploram-se diferentes meios de gravar em que o controle e o acaso são incorporados no processo de criação e, de procedimentos que registram os intervalos dessas ações-subtrações nas suas possibilidades de impressão sobre outros suportes.

A investigação tem, portanto, como ponto de referência a produção plástica que desenvolvo na área da gravura e, especificamente, a xilogravura. Nessa linguagem, a imagem é obtida pela gravação de uma matriz de madeira, com instrumentos de corte que retiram e eliminam matéria da superfície, resultando em imagens que apresentam relações entre oposições de gravado e de não-gravado, de cortes e de não-cortes, de vazios e de cheios. Num processo incisivo, os cortes absorvem os ritmos e os gestos expressivos do artista e a matriz não é apenas uma relação de vazios e cheios ou um simples negativo, visto que, no momento da sua transposição sobre um outro corpo, ela se duplica, se desdobra e se recria. De acordo com Bachelard³, “a gravura, mais do que qualquer outro poema, remete-nos ao processo de criação”. O mistério da luta entre mão e matéria, acompanha essa vontade do gravador em “ir ao minúsculo das coisas”, provocando “à competição da matéria negra e da matéria branca” entre o sim e o não, entre a luz e a cor.

¹ LANCRI, J. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade, 2002. p. 18. In: BRITES, B. e TESSLER E. *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

² Esta pesquisa em Poéticas Visuais está vinculada à linha de pesquisa: Processos de criação artística do PPGAV/Doutorado/UFRGS, sob a orientação da Profª Drª. Sandra Rey.

³ BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986. p. 53.

Simultaneamente à produção plástica, formulam-se os conceitos operatórios de cortar, esvaziar, queimar e imprimir, enquanto atos instauradores do meu processo de criação e articulados com os referenciais de outros campos de conhecimentos, propiciando o inter-relacionamento da prática com a teoria, e vice-versa. Para elaborarmos uma pesquisa *em arte*, segundo Lancrì⁴: “é necessário organizar conceitos puramente táticos e que estes possam antecipar o objeto da pesquisa, isto é, a percurso do futuro trajeto através de conceitos heurísticos, os quais deverão preparar a descoberta da diferença entre o projeto e o trajeto”. Os conceitos delineados *a priori* têm o intuito de organizar o objeto de estudo e, os desvios que ocorrem durante o andamento da pesquisa, serão examinados de acordo com o desdobramento da investigação poética.

Os vazios provocados pelo gesto de subtrair e esvaziar determinadas áreas de uma superfície-matriz cheia, levam-me a refletir sobre os resíduos eliminados, e justamente, pela sua ausência são os elementos definidores da visualidade da imagem. Surgem alguns questionamentos: 1. O desdobramento do gesto de cortar e queimar uma superfície-matriz poderá ativar marcas e vestígios de um lugar vazio? 2. Em que momento, o gesto de esvaziar pode ser considerado uma ação positiva ou negativa? O ato de esvaziar é capaz de provocar um cheio? 3. Como se constitui o vazio nas imagens produzidas, após o registro pela impressão dos diferentes processos de gravação (cortar/queimar) sobre diferentes suportes?

As ações de cortar, esvaziar, queimar e imprimir desencadeados no trabalho plástico, serão analisados e discutidos pelo viés dos conceitos de vazio e de cheio presentes na visualidade de obras de artistas como: Mira Schendel, Yves Klein, Ana Mendieta, Soulages, Caio Guo Qiang. Mira Schendel potencializa o vazio através do gesto gráfico, principalmente na série das monotipias realizadas sobre papel japonês; Yves Klein, em algumas obras, utiliza o elemento fogo para evocar o vazio imaterial; Ana Mendieta cria silhuetas do próprio corpo em estruturas em madeira, realizando interferências na terra ou sobre a neve para depois queimar, evocando simbolicamente o poder do fogo e das cinzas como renovação ou mesmo o seu retorno à terra; Soulages incorpora no seu processo de criação o vazio e o acaso das gravações provocadas pelo ácido nas suas matrizes de cobre; Caio Guo Qiang, em algumas obras provoca marcas e vestígios pela combustão do fogo sobre papéis de grandes dimensões.

No campo teórico apontam-se alguns autores como: CHENG, F. *Vazio y plenitude* (1985), JULIEN, F. *La grande image n'a pas de forme*, (2003); ROWLEY, G. *Os princípios de la pintura china*. (1981); DUCHAMP, M. *Notes*, (1999); BACHELARD, G. *A Dialética da duração*, (1994) *Fragmentos de uma poética do fogo*,(1990) *La intuición del instante*,(1999); DELEUZE, G. *Diferença e repetição* (1988). Cheng, analisa a concepção de vazio na arte oriental não como um espaço neutro, mas como um ponto que entrelaça o virtual e o devir, a falta e a plenitude, o mesmo e o outro; Julien aborda as relações entre o cheios e vazios na arte chinesa e Rowley aprofunda a idéia de ritmo entre cheios e vazios, os quais geram tensões espaciais nos intervalos; Duchamp desenvolve o conceito de *inframince* – o infrafino como algo que designa um estado de tensão no tempo e no espaço, o *entre-estados*, a superfície de transição. Significa o grau qualitativo em que o mesmo se transforma em seu contrário, sem que se possa decidir o que ainda é o mesmo e o que já é outro; para Bachelard⁵ a temporalidade dos ritmos não é necessariamente regular e uniforme, mas os “fenômenos da duração é que são construídos com os ritmos. Para durarmos, é preciso confiar nos ritmos ou em sistemas de instantes”; Deleuze observa que os ritmos se repetem e se exprimem simultaneamente, processo em que o instante é oposto à variação e a eternidade (tempo/duração) oposta à permanência (o contínuo). “E se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência.”⁶

⁴ LANCRI, J. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade, 2002. p. 27. In: BRITES, B. e TESSLER E. *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

⁵ BACHELARD, G. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994. p. 8-9.

⁶ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. P.24.

A partir das proposições conceituais apontadas, entende-se que numa pesquisa *em arte* podem ser estabelecidas orientações norteadoras, permitindo ao artista pesquisador encontrar um direcionamento metodológico para as suas certezas e incertezas durante o seu percurso. A investigação *em artes visuais*, segundo Sandra Rey⁷, “requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. Enfatiza que “o objeto de estudo não se apresenta parado no tempo, [...]mas está *em processo*”.

A seguir, analiso alguns aspectos presentes em dois trabalhos gráficos desenvolvidos durante essa pesquisa em Poéticas Visuais. Em *Sílex I*, (Figura 1) realizo a gravação com o fogo no intuito de provocar a dissolução de uma mesma matriz pelo processo de carbonização, provocando nessa passagem esvaziamentos até a sua redução mínima. Em *Sílex V* (Figura 2) foram gravadas diversas matrizes, com as quais efetuei diferentes procedimentos de *impressões* em módulos de parafina, possibilitando cristalizar o momento da sua transformação.

Nesses trabalhos, as relações de vazio e cheio, controle e acaso são incorporados no processo de criação da imagem. As matrizes ao serem gravadas pelo fogo, criam marcas e vestígios, e nos intervalos das gravações, as imagens são registradas pelas impressões sobre papel translúcido (*Sílex I*) ou na parafina (*Sílex V*). Num processo gradativo, a queima provoca a transformação da matéria, bem como, os limites entre matriz e imagem são atenuados. A matriz (cheio) e o suporte (vazio) se equivalem e se potencializam como imagem. Nesse aspecto, encontro aproximações em Mira Schendel, principalmente nas monotipias realizadas sobre o delicado papel japonês, nas quais temos a “sensação de que o espaço vazio e a marca definidora eram parceiros equivalentes, energias recíprocas e intercambiáveis, criando um ao outro”.⁸ Nesses desenhos lineares ou também denominada como a técnica do “desenho cego”, Mira trabalha a gestualidade e a espontaneidade do traço até a exaustão, confundindo-se com a leveza e a textura do papel. Essas interferências mínimas têm o intuito de evocar um espaço de possibilidades para nele *ativar o vazio*.

Ao trabalhar com o gesto (controlado) de cortar com goivas, elimino matéria, provocando esvaziamentos em determinadas áreas na superfície da matriz. Já, o queimar (não-controlado) com fogo, propicia a metamorfose da matriz, e aí, as *áreas eliminadas* são determinadas pelo processo de combustão.

Neste trabalho, *Sílex I* (Figura 1) é utilizada somente uma matriz de madeira recortada (40x11cm), cuja configuração remete à forma incisiva de um instrumento primitivo. Realizo gravações gradativas com fogo e, entre as queimas, a matriz é impressa com tinta tipográfica preta sobre papel translúcido (45x16cm). Esse trabalho tem o registro de 65 imagens impressas e, encontra-se em andamento, pois pretendo levar o processo de esvaziamento da matriz até a sua redução mínima.

O trabalho *Sílex V* é constituído por diversos módulos de parafina (30x20x3cm), nos quais foram realizadas impressões de matrizes. Ao introduzir a parafina como um novo *suporte* de impressão, os códigos gráficos de matriz e reprodução fundem-se, deslocando as oposições de vazio e cheio. Ou seja, matriz, impressão e suporte integram-se enquanto imagem e, de uma certa maneira, a matriz retorna à sua tridimensionalidade.

Ao observarmos a obra gráfica de Soulages, entendemos que a gravura não é um trabalho de superfície, ocorre o envolvimento de pelo menos três dimensões: corrosões, cortes e perfurações. As perfurações (buracos) das placas remetem à ausência de impressão, e como diz o artista: “tout a basculé” (tudo sobe e desce). A superfície do cobre é corroída até ultrapassar a placa, buscando o espaço vazio, o branco do papel.

Soulages considera todo o espaço branco do papel, ou seja, *o branco do papel dá-se a ver*, e a gravura se *faz centro*: “centro forte, presente e que faz a folha inteira reagir, obrigando o vazio a se

⁷ REY, S. A colocação do problema: arte como processo híbrido. In: BRITES B., TESSLER E. *O meio como ponto zero*. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Universidade/PPGAV-UFRGS, 2002. p. 132

⁸ BRETT, G. Ativamente o vazio. In: MIRA SCHENDEL. *No vazio do mundo*. São Paulo: Galeria do Sesi, 1997. p. 49.

materializar, o branco tornar-se luz".⁹ Para ele o papel na gravura faz parte do domínio do branco e da luz, não sendo um simples suporte, mas integrante. E, "ali onde tem os buracos gravados nas placas de cobre, o papel na sua matéria *vive sua vida de papel*, transforma-se em contraste."¹⁰ Propicia que os vazios e os cheios, a luz e o preto se configurem como imagem.

Nesses meus trabalhos gráficos ocorre essa interação entre os elementos matéricos e as ações envolvidas no processo. Ao mesmo tempo, os princípios de gravar, imprimir e reproduzir alteram-se quando introduzo o elemento fogo como instrumento de gravação e a parafina como suporte. Também as ações de cortar e de queimar se diferenciam: os gestos e os ritmos dos cortes demarcam e delimitam espaços vazios na superfície da matriz e o procedimento de queima ativa a combustão da matéria, causando vazios. A inserção do fogo leva-me a questionar: os vazios correspondem às áreas tocadas ou não tocadas? E os cheios como se constituem? As gravações da matriz já não criam mais os vazios *negativos* que determinam os cheios *positivos* da imagem, mas na medida em que se geram esvaziamentos, a própria matriz é *ativada* enquanto imagem. A imagem já não se configura mais *sobre* a matriz, mas *com* a matriz e nesse aspecto o vazio não é resultante de uma área delimitada, porém materializado entre os fragmentos carbonizados.

Além disso, a impressão não tem o intuito de reproduzir e duplicar a imagem gravada sobre uma matriz, mas registrar as gravações provocadas pela queima. A imagem surge dessas operações específicas que vão além do controle, nos quais o inesperado e o acaso interagem. A matriz ao ser queimada transforma-se progressivamente pela perda e negação da sua matéria e, nessa passagem, explicita na sua reversibilidade, a permanência de marcas e vestígios dos seus esvaziamentos.

Esses esvaziamentos da matriz evocam dois sentidos: ao mesmo tempo em que a imagem revela semelhanças muito próximas da sua forma inicial, é também provocado o desaparecimento dessa semelhança primeira, sinalizando um vir a ser, evocando talvez a memória do estado primordial da gravura. Os vazios já não são fixos entre os vazios e os cheios, tornam-se um *espaço possível* pelo seu esvaziamento. A partir daí, as áreas *gravadas* não se configuram mais em seus aspectos determinantes pela sua rigidez técnica de reprodução, mas ao contrário, o domínio é exercido por essa flutuação rítmica e orgânica, deixando agir o *tornar-se*. Entende-se que nesse processo de ocasionar esvaziamentos na matriz, os acasos não são aleatórios e vagos, mas ativados por uma determinada ação.

Nesse sentido, as imagens dessa série configuram-se num processo sempre em devir e, nessa passagem intervalar de registrar a transformação e a redução da matriz pelo esvaziamento, origina-se continuamente uma outra imagem.

⁹ SOULAGES. *L'oeuvre imprimé*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003. p. 31.

¹⁰ *Ibidem*. p. 54

Referências Iconográficas



Figura 1 - *Sílex I*, 2004



Figura 2 - *Sílex V*, 2004