

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Mestrado em Cultura Visual

A TRANSPARÊNCIA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM GRAVURA

PRODUÇÕES EXPERIMENTAIS

Alana Moraes Abreu e Silva

Goiânia–Goiás

2008

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

Silva, Alana Moraes Abreu e.
S586t A transparência e o processo de criação em gravura
[manus-
crita]: produções experimentais) / Alana Moraes Abreu e
Silva.-
2008.
128 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. José César Teatini Clímaco.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais, 2008.

Bibliografia: f. 101- 126.
Inclui lista de ilustrações.
Anexos.

1. Arte [gravura] – Trabalho em plástico 2. Artes visuais –
Processo de criação 3. Arte por computador 4. Gravura – Com-
putação gráfica I. Clímaco, José César Teatini II. Universidade
Federal de Goiás. **Faculdade de Artes Visuais** III. Título.
CDU: 76.023.4:004

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Mestrado em Cultura visual

A TRANSPARÊNCIA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM GRAVURA

PRODUÇÕES EXPERIMENTAIS

Alana Moraes Abreu e Silva

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação do Prof. Dr. José Cèsar Teatini Clímaco.

Goiânia – Goiás

2008

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Mestrado em Cultura Visual

A TRANSPARÊNCIA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM GRAVURA

PRODUÇÕES EXPERIMENTAIS

Alana Moraes Abreu e Silva

Dissertação defendida em 31 de março de 2008

Orientador Prof. Dr. José Cèsar Teatini Clímaco
Presidente da Banca

Prof^a. Dr^a. Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)
Membro externo

Prof^a. Dr^a. Irene Tourinho (FAV/ UFG)
Membro Interno

Prof^a. Dr^a Eliane Nardin (UFU)
Suplente membro externo

Prof^a. Dr^a Edna de Jesus Goya (FAV/ UFG)
Suplente membro interno

Para pit, tim, lé e flor

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, José César Clímaco, pela confiança e serenidade no controle desta pesquisa.

Aos meus colegas e professores do curso de Mestrado em Cultura Visual pelas significativas contribuições.

À Darci Costa pela aula de correção.

À minha mãe, pela ajuda com as crianças.

Ao amigo e mecenas Malaquias.

À Helena, pelo inglês.

À todos aos quais possa valer esta pesquisa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES/ EXPOSIÇÃO

Ilustração 1 – Plotter adesivado transparente – matriz em plástico transparente digitalizado – estudos. Ano 2008 1,20 x 30 cm -----**pg.10**

Ilustração 2 – Objeto em plástico transparente recortado – estudos. ano 2006 60x 1,20 cm-----**pg. 11**

Ilustração 3- Bip tico – objeto em plástico transparente/ colagem – estudos. Ano 2008-40x1,30 cm-----**pg. 12**

Ilustração 4 – detalhe bip tico-----**pg. 13**

Ilustração 5- Objeto em plástico transparente recortado/ sobreposições – Estudos. Ano 2008 -80 x1,00cm-----**pg. 14**

Ilustração 6 –detalhes – estudos/ pg. 14-----**pg. 15**

Ilustração 7 –Objeto em plástico transparente/ recortes e transposições. Série Culturas. Ano 2006. 1,00x 1,50cm-----pg. 16

Ilustração 8- detalhe/ objeto em plástico/ série culturas /pg. 16-----pg. 17

Ilustração 9 –Objeto em plástico transparente e acrílico- técnica de extração. “então, antes do pensamento...”. Ano 2008 .30 x20 cm-----pg. 18

Ilustração 10 –Objeto em plástico transparente e acrílico – técnica de extração. “então, antes do pensamento II...”Ano 2008. 15 x 10 cm -----pg. 19

Ilustração 11-Gravura impressa/ matriz em plástico transparente. Estudos . Ano 2007 . 96 x 32 cm -----pg. 20

Ilustração 12 –Gravura impressa/ matriz em plástico transparente. Estudos. Ano 2007. 96 x 32 cm-----pg. 21

Ilustração 13 –Gravura impressa a seco/ matriz em plástico transparente. Estudos. Ano 2006. 66 x 47 cm -----pg. 22

Ilustração 14 –Gravura impressa a seco/ matriz em plástico transparente. Série culturas. Ano 2006. 66 x 47 cm -----pg. 23

Ilustração 15- Gravura impressa/ matriz em plástico transparente.série culturas. Ano 2006. 97 x 61 cm-----pg. 24

Ilustração 16 – imagem da exposição-----pg. 25

Ilustração 17 –imagem da exposição-----pg. 26

Ilustração 18 –imagem da exposição-----pg. 27

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Pagina do diário de artista com anotações -----	20
Ilustração 2	Detalhe de um trabalho: Filigranas transparentes 1-----	27
Ilustração 3	Detalhe de um trabalho: Filigranas transparentes 2-----	28
Ilustração 4	Trabalho em plástico: Ipê-----	29
Ilustração 5	Gravura com técnica da lixa: Estudos do cerrado-----	31
Ilustração 6	Gravura com técnica em colagem: Estudos do cerrado-----	34
Ilustração 7	Gravura com técnica em colagem: Estudos do cerrado-----	35
Ilustração 8	Gravura com técnica em extração: Estudos -----	38
Ilustração 9	Gravura com técnica em extração: Estudos-----	39
Ilustração 10	Trabalho em ateliê com método tradicional de impressão-----	47
Ilustração 11	Objeto/matriz confeccionado com a técnica de extração-----	50
Ilustração 12	Objeto/matriz confeccionado com a técnica de extração-----	51
Ilustração 13	Objeto/matriz confeccionado com a técnica de colagem-----	52
Ilustração 14	Gravura digital-----	55
Ilustração 15	Gravura digital-----	58
Ilustração 16	Gravura digital-----	60
Ilustração 17	Gravura digital em movimento-----	62
Ilustração 18	Imagem do salto no vazio/ Yves Klein-----	68
Ilustração 19	Página de diário de artista com anotações-----	71
Ilustração 20	Gravura a seco impressa em método tradicional-----	73
Ilustração 21	Imagem do trabalho <i>In Absentia</i> -----	79
Ilustração 22	Página de diário de artista com anotações -----	83
Ilustração 23	Página de diário de artista com anotações-----	85
Ilustração 24	Página de diário de artista com anotações-----	87
Ilustração 25	Gravura a seco impressa em método tradicional-----	91
Ilustração 26	Gravura digital -----	92
Ilustração 27	Gravura digital-----	96
Ilustração 28	Página de diário de artista com anotações-----	100

RESUMO

Esta pesquisa compreende tecnicamente a produção, digitalização/entitamento e impressão de objetos/matrizes confeccionados em plástico polietileno transparente. Este suporte proporciona um estudo reflexivo e poético acerca dos diferentes processos de construção da obra, pontuando sua relação com as tecnologias tradicionais e digitais, e o pensamento poético acerca dos limites da matéria. Inicialmente o presente estudo concentrou-se na produção em ateliê de gravura, em que foi exercida uma liberdade técnica e conceitual no processo de criação. As variações de matrizes permitiram, posteriormente, concentrar a produção em duas técnicas opostas: uma consiste na extração de material(plástico), e a outra, em colagem de material. Com o desenvolvimento destas duas técnicas destacadas, o processo experimental afunilou-se, produzindo reflexões poéticas, pesquisas conceituais e maior volume de produção. A técnica e o conceito de gravura orquestraram os fazeres, os processos e as reflexões que abrangeram desde a confecção de objetos/matrizes até suas impressões ou propostas finais. Como trajeto poético, foi questionada a transparência do objeto/ matriz ser imaterial, ausente, bem como o seu comportamento nas etapas do processo de produção, impressão e reflexão. Esta investigação apóia-se no trabalho da artista Regina Silveira, nos momentos em que discute a imaterialidade, sob a vertente dos conceitos e modos de fazer e entender a gravura. Por tratar-se de um trabalho construído na linha de poéticas visuais, o diário de artista apresenta-se como membro do pensamento e construção da obra, portanto, como documento ao qual se recorre referendando o processo de criação.

Esta pesquisa apresenta como eixo técnico e conceitual a gravura, que promove a reflexão sobre o transparente como presença de uma representação ausente.

Palavras-chaves: gravura, transparência, imaterial.

ABSTRACT

This research includes technically the production, scanning / tinge and printing of objects / matrices made in transparent plastic polyethylene. This support provides a reflective study and poetic about the different processes of construction of the work, scoring its relationship with traditional and digital technologies, and poetic thinking about the limits of the field. Initially this study focused on the production in the engraving workshop, which was held in a freedom technical and conceptual in the process of creation. The variations of matrices allowed then concentrate production in two opposite techniques: one is the extraction of material (plastic), and the other in collage of material. With the development of these two techniques deployed, the process experimental restricted itself, producing poetic reflections, conceptual searches and increased volume of production. The technique and the concept of engraving developed the work, the processes and considerations involving the manufacture of objects from / matrices until your impressions or final proposals. As path poetic, was questioned the transparency of the object / matrix being immaterial, missing, and their behaviour in steps of the production process, printing and reflection. This supports research on the work of artist Regina Silveira, in times that discusses the immaterial being, under the aspect of the concepts and ways of doing and understand the engraving. So its work built on the line of poetic visual, the daily the artist is a member of thinking and construction of the work, so as to the document which it uses referring to the process of creation.

This research presents technical and conceptual axis as the engraving, which promotes reflection on the presence of transparent as a representation missing.

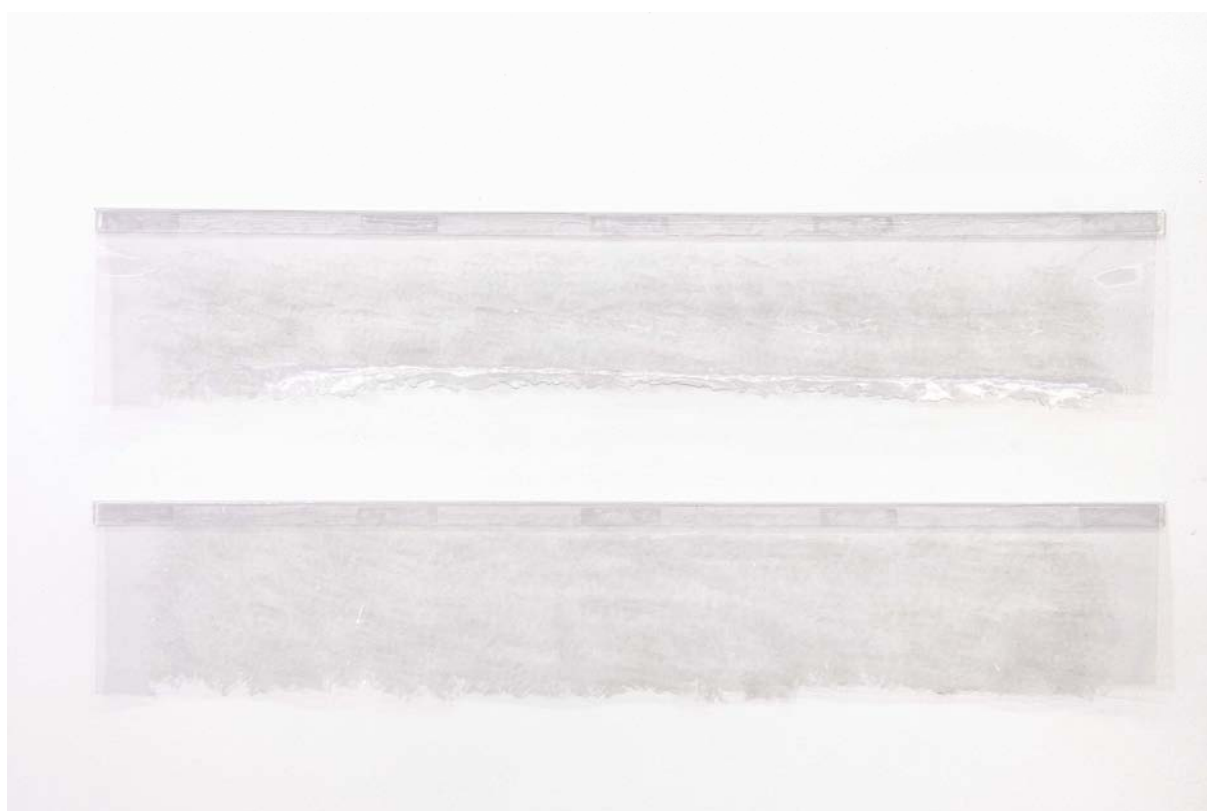
Keywords: engraving, transparency, immaterial.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	6
RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	10
PRODUÇÃO E IMPRESSÃO:UM PROCESSO DE INCLUSÃO NA GRAVURA	16
O MATERIAL-PLÁSTICO POLIETILENO TRANSPARENTE	18
A VARIAÇÃO DA MATRIZ(SELEÇÃO DE PROCEDIMENTOS)	23
COSTURA	25
LIXA	30
COLAGEM	32
EXTRAÇÃO	36
A GRAVURA	40
MÉTODOS TRADICIONAIS DE IMPRESSÃO(PRENSA E TINTA)	45
A ESCOLHA DAS MATRIZES	48
MÉTODOS TECNOLÓGICOS DE IMPRESSÃO(SCANNER E IMPRESSORA)	54
DA REPRESENTAÇÃO DA MATERIALIDADE:O TRANSPARENTE	
COMO PRESENÇA DE UMA REPRESENTAÇÃO AUSENTE	65
A AUSÊNCIA NO PROJETO DE REGINA SILVEIRA	77
SOBRE OS OPOSTOS	82
O MANUAL E O TECNOLÓGICO	88
ADIÇÃO E SUBTRAÇÃO	89
O TUDO E O NADA	89
A SOBREPOSIÇÃO DE PLANOS VISIVEIS	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXO 1	104
ANEXO 2	105

































INTRODUÇÃO

Esta pesquisa ocorre na área de poéticas visuais do Mestrado em Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás(UFG) e se torna possível pela sobreposição alternada de fazeres e reflexões, em um inquietante deslocamento do objeto manufaturado entre os modos tradicionais de produção e as novas possibilidades tecnológicas de abordagem, entre o fazer do objeto, o seu entendimento como matriz e a sua aplicabilidade ao processo de gravura. Este é o cerne desta investigação que organiza-se com base na gravura, procurando no seu conceito e modos de produção elementos de expansão e subversão. O recorte que lançado sobre o trânsito desse objeto molda o olhar sobre as reflexões propostas. A trajetória da pesquisa teve início na construção do objeto/matriz, feito em plástico polietileno transparente e que é submetido ao modo tradicional de produção em gravura (prensa e tinta) e também exposto às possibilidades tecnológicas de apreensão e impressão de imagens (*scanner* e impressora).

A reflexão que embasa esta pesquisa decorre do pensamento acerca da perspectiva visível (planos sobrepostos) e o comportamento do objeto/matriz ante os diferentes modos de fazer e seus resultados. O trajeto da criação é mencionado (muitas vezes de forma subjetiva) no diário de artista, e exposto no corpo da dissertação de forma a proporcionar uma aproximação da poética que move o presente estudo.

Em um primeiro momento, explico as tentativas e descobertas ante as possibilidades do material, que foram desenvolvidas durante um semestre como aluna especial da cadeira "*Produção Artística na Contemporaneidade*" cuja proposta direcionava-se para a investigação de técnicas, materiais e processos na produção de poéticas visuais. Descobri ao fim daquele semestre que o trabalho desenvolvido em ateliê não tinha se esgotado, e que a matéria-prima (plástico) dava suporte para enfrentar outras discussões relativas à gravura, à tecnologia e à poética.

A análise de relação que o objeto/matriz mantém com os modos de fazer (tradicional e tecnológico), sugerem a existência de uma nova realidade como possibilidade de transferência de dados com base em um objeto manufaturado – como

acontece na gravura tradicional, temos uma matriz em que é gravada uma mensagem, cujos dados são transferidos, sob a forma de impressão, para outro suporte. Aquele momento da pesquisa apresentou diferenças, semelhanças, conquistas e perdas entre as matrizes e as impressões, ocasião em que questioneei a presença da matéria como objeto artístico durante os vários processos percorridos nas etapas relacionadas. Proponho a idéia de imaterialidade como não presença visual, imaterialidade poética de uma ausência presencial, de uma potencialidade física que existe mas para significar nada, para induzir visual e perceptivelmente ao nulo, para ser transposta, uma fisicalidade que está arquivada na memória como não existência, traduzida na característica transparente do objeto/matriz, em momentos da digitalização e ainda, na transferência de dados da matriz para outro suporte, estabelecendo nestas questões uma comunicação, dentre outros, em especial, com o trabalho da artista Regina Silveira.

No decorrer da pesquisa, constatei que as seleções ou os recortes estabelecidos nos objetos/matrizes e nas gravuras impressas promoveram um olhar que levava ao diálogo entre os opostos. A consideração de opostos está presente também no cerne da pesquisa (tradicional e tecnológico). Apesar de apresentarem-se de diferentes maneiras, as tecnologias e sobretudo os resultados obtidos com e mediante o objeto/ matriz não são contraditórios, e sim, contrários, ou seja, um processo e seu resultado não eliminam nem subjugam o outro. Grande parte da construção poética desta pesquisa apóia-se na idéia de opostos.

Idealizou-se a desmaterialização do objeto/matriz manufaturado, não como processo, mas como inserção e diálogo entre os modos de fazer e pensar a poética do real e do imaterial. A idéia de imaterialidade e de opostos contracenam nesta pesquisa de forma tangencial, o conceito de opostos se dá mediante a trajetória do objeto/matriz e das gravuras impressas e é usado para um entendimento amplo da pesquisa, e a idéia de imaterialidade entra em cena para tratar de uma situação mais focada do objeto/ matriz, e nas gravuras impressas, suas características, seu comportamento, suas possibilidades técnico-poéticas e tal reflexão tem como suporte o modo de fazer e de pensar da gravura.

Amparada nos trabalhos de Regina Silveira e também Mira Schendel proponho uma ampliação da concepção crítica da conceituação da gravura. A idéia defendida também pelo orientador desta pesquisa, Professor Doutor José César Teatini Clímaco, a respeito da liberdade de investigação das técnicas, materiais e processos nos modos de fazer e pensar gravura. A tese de doutorado do orientador consiste em uma investigação técnica das possibilidades de usar diversos tipos de plástico como matriz de gravura, ao passo que nos trabalhos de Regina Silveira a presença é marcada pela ausência (*in Absentia*), e esta pesquisa propõe que a ausência² pode denotar presença. Mira Schendele suas monotípias que trata de gravura sem incisão e sem reprodução.

A aproximação e o alargamento desta pesquisa em relação ao conceito de gravura dá-se à medida que sugere novos modos de fazer, questionando os limites de caracterização das linguagens. Como técnica, a gravura transita entre os modos de fazer da escultura, do desenho e da pintura, tornando-se fonte inesgotável de referência. Este estudo, porém não pretende discutir os princípios da gravura, não trata da história da gravura, e tampouco de suas técnicas. Apesar de abordar esses assuntos, de forma referencial, não busca aprofundar essas discussões mas se atém a gravura como o eixo para pensar o processo criativo. A gravura e seus modos de fazer são “a pedra no lago”, onde se origina toda a discussão e proposta deste estudo.

Esta pesquisa acontece e se permite evoluir em virtude da licença poética utilizada durante o processo de criação, e que exige um constante movimento de aproximação e distanciamento da produção em ateliê e da produção teórica, ambas entrelaçadas e independentes, e permeadas por instantes que considero *vácuos*, em que não acontece nem produção nem reflexão, apenas uma suspensão apreensiva de tudo que foi absorvido e expelido.

É também importante, nesta investigação, a discussão que confronta o objeto artístico manufaturado com a possibilidade de seu processamento tecnológico,

² O entendimento de ausência nesta pesquisa refere-se ao objeto/ matriz confeccionado em plástico polietileno transparente. A capacidade vazada presente no plástico transparente, a qual se considera *nula*, pela ausência de algo, no caso de opacidade, característica de um objeto constituído, presente, real, e também considerado o *nada*, significa a sua não-existência,, pois esse objeto deixa-se transcender pela luz e pelo olhar, portanto não existe. Porém, esta configuração de *nulo e nada* delineia uma estrutura presente, que possibilita o toque, que tem textura e está presente.

que abre portas para novos entendimentos e apreensões, o que permite o entendimento de que esse confronto é, na verdade, uma possibilidade sem fim para os modos artísticos, e um desafio aos teóricos para encontrar palavras e conceitos que abarquem esses encontros.

As referências históricas tornam-se fragmentadas, tocando os limites da proposta que envolve o cubismo, em que a fragmentação racional da visão, freqüentemente geométrica e bidimensional, se sobrepõe, dando visibilidade para planos diferentes, e também os limites da arte digital (arte tecnológica), onde fica evidente que a simbiose que acontece nesta pesquisa não é entre o homem e a máquina, e sim entre o objeto artístico e a máquina.

O tratamento dado ao objeto/matriz confeccionado em plástico transparente supõe que ele cumpra todas as etapas da gravura: a produção da matriz, entitamento e impressão, isso nos dois modos de fazer (tradicional e tecnológico), uma vez que ao ser trabalhado com a tecnologia digital, o objeto/matriz se finalize como obra sob a forma de *plotter* (adesivo plástico), e sob a forma de impressão tradicional em preto e branco (papel), permitindo que o olhar se volte para a presença ou não da sobreposição de planos visíveis,

O fluxo que acontece entre o pensar e o anotar, o fazer e o imprimir, o ler e o escrever compõe-se como procedimento metodológico. Em alguns momentos, chego a perceber como se dá esse processo de concepção da criação, como construo o que faço, mas esse entendimento se esvaece quando é necessário o uso de palavras. No decorrer das leituras, percebi que estava tratando com memórias pessoais. Aceitar essas influências facilitou a construção dessa poética. Como elemento que ocupa um espaço nesta pesquisa, a memória é tratada na primeira pessoa do singular.

Portanto, constituem referência do meu processo criativo os desenhos, fotografias, recortes e anotações destacadas na dissertação e que se encontram no diário que me acompanha desde o início desta pesquisa.

Ao tratar dos opostos presentes em todo processo criativo de construção da obra que provocam rebatimentos todo o tempo de um lado para o outro, como se a escolha de um caminho anulasse o outro. A consciência de que poderia tratar as duas

coisas como formas opostas foi ocorrendo gradativamente, conforme produzia e refletia. E também parava, no chamado *vácuo*. A construção poética da presente pesquisa só foi possível pela consciência da minha presença transitória nesse *vácuo*, e pelo respeito e entendimento que a orientação desta dissertação teve acerca da importância daqueles momentos. Esse *vácuo* proporcionou distanciamento e clareza no andamento da pesquisa.

Os opostos estão presentes neste trabalho na construção e presença do conceito de gravura (manual e tecnológico), na elaboração e seleção dos objetos/matriz (adição e subtração), na relação entre o objeto/matriz e o processo de impressão (o tudo e o nada).

Ao final abordo, agora com considerações poéticas, a idéia que deu início esta pesquisa: a sobreposição de planos visíveis e o seu percurso.

A análise das obras não se dá no resultado, que nesta pesquisa é a impressão, mas no caminho percorrido durante a construção, deslocamento e mutação de sua representação, o que ela abarca ou ignora moldam sua estrutura em permanente construção.

Várias são as inquietações que pertencem ao mundo privado da minha criação, e dentre elas destaco a que motivou inicialmente a minha seleção de procedimentos e materiais, a que deu início à pesquisa, que é a **sobreposição de planos visíveis**. De posse dessa inquietação iniciei o trabalho com o plástico transparente. No decorrer da pesquisa e do trabalho em ateliê, percebi que aquilo que estava desenvolvendo dialogava com outras inquietações que surgiram no decorrer do processo, entre elas, defendemos a **aplicabilidade e o alargamento do conceito de gravura** em métodos que vão além dos já institucionalizados. Ainda em relação ao entendimento da gravura, foi discutida a **transparência do objeto/ matriz como imaterialidade**, cuja idéia de imaterialidade foi levada para o fazer da gravura, por ocasião da transmissão de dados da matriz para a impressão. Com um olhar poético sobre estas questões, ficou evidente que se tratava de **opostos**, e que muito das minhas escolhas encontravam referência na **memória**.

Todo esse percurso promoveu uma ampliação das idéias, um entendimento de trânsito do fazer e refletir artísticos, e uma imensa vontade de continuar experimentando.

Produção e impressão: um processo de inclusão na gravura

O processo é a explicação da tendência.

Cecília Salles

Desde os anos da Faculdade de Artes, acompanha-me a idéia de que em um trabalho pictórico a possibilidade da existência de vários planos sobrepostos formariam, caso separados, um espaço tridimensional.

Na minha percepção, um objeto bidimensional possui planos sobrepostos que compõem a estrutura e aparência apresentada. São camadas de tintas em uma pintura, linhas sobre o papel num desenho ou imagens sobrepostas em uma *collage*. Ao desfazer estas sobreposições (camadas) dando densidade a cada uma e alinhando-as novamente, surgiu um objeto tridimensional espesso. Porém, como observar a primeira camada juntamente com a última se elas se encontravam alinhadas?

Esta percepção imaginária encontra raízes no movimento cubista, em que as figuras são quebradas em planos e reorganizadas sem a utilização da perspectiva tradicional. Nas telas cubistas, o espectador tem a possibilidade de percepção de várias ocorrências ao mesmo tempo. Minha vontade era expandir as possibilidades tridimensionais em trabalhos bidimensionais.

Várias tentativas foram feitas de modo a tentar descobrir uma forma de representar uma perspectiva fragmentada e seqüenciada. Durante meu processo de criação, fui percebendo que para encontrar o que procurava expressar, eu teria que dispor de uma ferramenta que levasse minha imaginação a uma percepção mais clara do objeto que procurava e do que eu queria comunicar.

A simultaneidade do movimento cubista, em que uma imagem é mostrada de vários pontos de vista no plano, transforma-se, neste processo de criação, em uma profundidade tridimensional, em uma hipótese questionável de sobreposição de planos visíveis, não como estudo de perspectiva simultânea, mas como uma possibilidade de representação da tridimensionalidade.

Quando estava envolvida com essas questões, me deparei com a ferramenta que se adequava ao processo de investigação na qual eu me dedicava: o plástico polietileno transparente, várias foram as experimentações realizadas com esse material, em sua maioria, satisfatória. Em todas as tentativas, eu buscava interiormente uma forma de representar uma sobreposição de planos visíveis.

Quando voltei para a universidade como aluna especial do curso de Mestrado em Cultura Visual na cadeira *Produção Artística na Contemporaneidade* (2005) foi proposta pelo Professor José César Teatini Clímaco, titular da cadeira, a gravura, e com ela, a possibilidade de usar o trabalho que eu já vinha desenvolvendo com o plástico como matriz. Quando comecei a refletir sobre a minha produção, o trabalho começou a ganhar traços de pesquisa.

Em razão da liberdade concedida na criação no interior do ateliê, foi possível submeter o plástico a várias tentativas e possibilidades diferentes. O processo como pesquisa orquestrado pelo orientador lançou a oportunidade de subversão e alargamento das regras e dos modos de fazer gravura. Este caminho abarca situações que reivindicaram a aproximação dos trabalhos à gravura. Este trabalho propõem uma investigação acerca do suporte (matriz) e dos modos de entitamento e impressão. Trabalha no limite da linguagem, ultrapassando os limites impostos pelo conceito de gravura. Este caminho de liberdade em relação às normas da gravura tradicional estabeleceu uma relação de aproximação com o trabalho de outros artistas gravadores, entre eles destaco Mira Schendel, Beatriz Rauscher, Regina Silveira e José César Clímaco(Zé César)

Mira não trabalha com incisão- ato intrínseco à gravura- nem concede à matriz desenvolvida a possibilidade de repetição. Entre os anos 64 e 66, Schendel produz 2000 desenhos diferentes, utilizando-se da técnica de monotipia (A monotipia se difere de outras técnicas de gravura porque não possibilita tiragem/ cópias- só um único exemplar)Estas imagens construídas em uma placa de vidro com tinta e talco, são absorvidas por um fino papel japonês, onde a imagem fica impressa dos dois lados, permitindo uma profundidade do olhar em relação aos planos, um olhar que perpassa a obra, e que estende o entendimento da técnica para além do conceito.

Beatriz Rauscher desenvolveu uma pesquisa em xero/ xilogravura. A artista pesquisadora se valia das possibilidades de reprodução xerográfica a partir de uma matriz de xilogravura, sua intenção se dividia entre tornar a impressão um processo mais criativo, sem que este fosse privado da multiexemplaridade.

Zé César absorve e transmite também em suas gravuras toda a dinâmica com a qual conduz o ateliê da FAV. Liberdade na criação e experimentação das matrizes e foco na poética.

Regina Silveira se vale dos meios de fazer gravura em suas pesquisas com materiais inusitados e perspectivas distorcidas. A artista trata em sua poética—destacando os trabalhos para esta pesquisa - de ausências denotando presenças, seu foco é político, mas o que nos interessa é que ela trata a matéria (que não está presente)como presença que pode ser transposta pelo olhar, como uma fisicalidade não existente, nula.

A gravura no início da pesquisa apresentou-me uma ótica, uma possibilidade em relação à sobreposição de planos visíveis que eu ainda não tinha percebido: o relevo.

As reflexões que desenvolvi até aquele momento, como aluna especial, ainda estavam muito voltadas para a questão da sobreposição dos planos visíveis. A satisfação em ver na gravura impressa os mesmos contornos que tinha construído no objeto/matriz me levava a pensar em muitas possibilidades.Queria discutir sobre o relevo que havia conseguido na impressão. Sobre as possibilidades que a gravura podia me oferecer para solucionar a questão dos planos visíveis.A minha preocupação no início era quase totalmente técnica.Meus questionamentos referiam-se ao bidimensional, ao tridimensional. Concluímos, eu e meu orientador que a tensão entre o campo da escultura e da pintura tem o intuito de representar o espaço real ilusório por meio de planos sobrepostos.

Essa discussão levou-me ao relevo, conseguido na construção da matriz em plástico transparente, em que a visibilidade dos planos deixa de ser ilusória, e no processo seguinte, os modos da gravura, em que a fronteira entre as práticas pictóricas e os espaços tridimensionais iniciaram um encontro.

O material: plástico polietileno transparente

Aparentemente de menor importância, uma característica valiosa de alguns deles é,

Sem dúvida, a transparência.

José Cèsar Clímaco, ao referir-se a plásticos como matriz de gravura.

Sempre tive interesse pelo plástico. Todos eles. Gosto do cheiro e da maleabilidade, da possibilidade de reter água e ser consumido pelo fogo, de flutuar no ar e demorar séculos para desintegrar-se na terra.

As reflexões e as leituras levaram-me a discernir que esta matéria (o plástico) sempre esteve muito presente em minha vida. Tratava-se de um material doméstico, sempre requisitado para as mais variadas funções.

Poderia resumi-lo como um protetor, sempre guardando, embalando, protegendo. Minha avó dispunha-o sobre o forro bordado na mesa. Minha mãe colocava sobre os livros na estante. Era possível ver tudo através dele. Presença ausente, ele estava lá, resguardando preciosidades do tempo, do Pó, da mão suja, fisicalidade nula visualmente, porém, uma existência presente sem intenção de ser percebida. Presente para ser transposta pelo olhar, com aspecto físico para não ser codificada pelos sentidos, para permitir o talhe e a presença nobre do bordado, como também a escolha do livro.

Esse convívio com o plástico estava guardado em minha memória. E fui me lembrar de que ele sempre esteve perto no decorrer desta dissertação.

Interesso-me pelas inúmeras aplicabilidades e funcionalidades do plástico. Dentre as características que mais me agradam e que me levaram a trabalhar com o plástico polietileno estão a transparência, a maleabilidade e a falta de textura.

Acerca do interesse provocado pelo material, Cecília Salles(2006), observa:

A relação do artista com sua matéria-prima – palavra, tinta, etc..- é estabelecida na tensão entre suas propriedades e sua potencialidade. Esse embate reverte em conhecimento da matéria, que envolve uma aprendizagem de sua história, de seus limites e suas possibilidades.
(p.60)

Esta relação com a matéria prima de que fala Cecília, estava arquivada na minha memória como presença nula. E se transformou num suporte ideal para a construção de um pensamento que se baseia na sobreposição de planos visíveis. Poeticamente, o plástico é como um suporte *nulo*, ideal para a construção de um pensamento que se baseia na sobreposição de planos visíveis.

Submeti o material aos mais variados métodos de transformação: Queimei-o, levei-o ao forno, joguei água quente sobre ele, furei-o, dobrei-o... Eu estava descobrindo possibilidades, queria transgredir os métodos existentes de tratá-lo

Sinto como se tivesse sido uma queda de braço com a matéria, uma luta insana, uma expurgação sem sentido, ou talvez só uma brincadeira.

Eu ainda não tinha percebido que com essa matéria eu poderia construir um objeto com planos sobrepostos visíveis.

Quando esgotei todos os ensaios aos quais queria submeter o plástico, pude observá-lo. E então se instaurou um novo interesse, e novas possibilidades.

A artista Fayga Ostrower (1977) constrói um pensamento acerca das possibilidades da matéria:

Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem questões para se prosseguir um trabalho e mesmo para ampliá-lo em direções novas. (p 32)

As impossibilidades de trabalhos com o plástico eu já havia experimentado durante a chamada “luta insana” com a matéria. Restava agora, diante da minha insistência em lidar com esta materialidade, deixá-lo me mostrar novas direções.

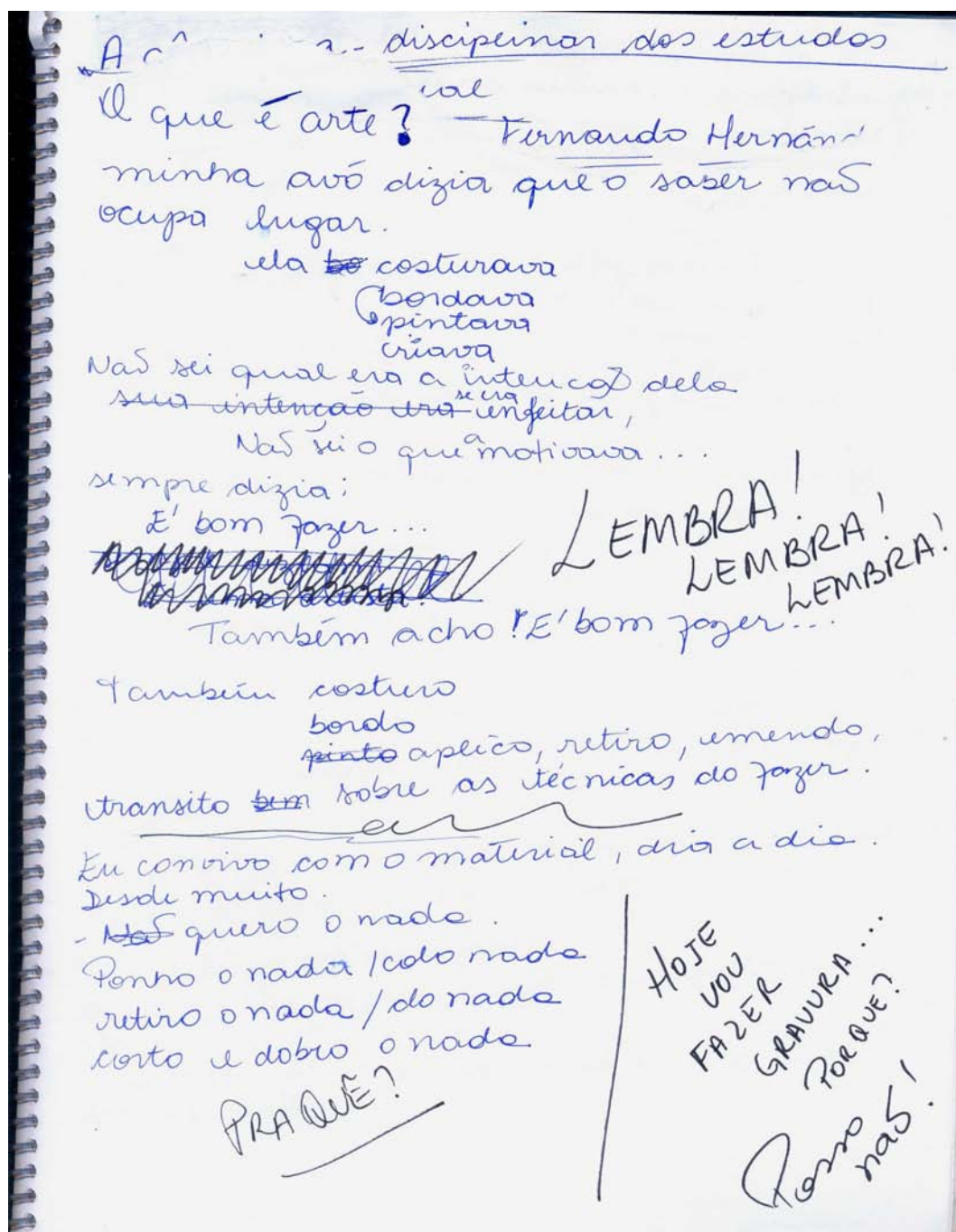


Ilustração 1

Página de diário de artista - 2006

Quando, no ateliê, iniciei a pesquisa com o plástico usado como matriz de gravura, entendi que, como matéria, ele já sugeria alguma informação, e a que mais me chamou atenção foi o entendimento que passei a ter de que esse material era *nulo/ nada* que encontrava raízes nos meus arquivos de memória.

Com o desenvolvimento das novas possibilidades, relatadas como variação da matriz, percebi a possibilidade de realizar uma sobreposição de planos visíveis.

Tomar o plástico como *nulo/nada*, foi o princípio poético, em que me baseei para construir e refletir sobre as possibilidades visuais nessa matéria.

O diário de artista que me acompanhou durante a pesquisa foi construído para dar suporte à minha maneira de criar (ex. ilustração 1). Em meio as folhas que mandei encadernar, juntaram-se plásticos do tamanho A4. Sempre mantive do lado caderno, além de caneta, estilete e uma tesoura. Recortar o plástico, quando surgia um pensamento, é para mim, uma forma de arquivamento do meu processo criativo.

Consigo, dessa forma, construir uma seqüência - que considero lógica- para a pesquisa em andamento. Acerca dos registros, Salles (2006) observa:

O desenho de criação, na especificidade das artes visuais, age como campo de investigação, ou seja, são registros da experimentação: Hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual. (p.114)

Com o início da pesquisa, passei a entender que o caminho não era a modificação do plástico, submetendo-o a transformações sem sentido. Não era assim que eu conseguiria um resultado satisfatório. Entendi que deveria usá-lo como suporte para desenvolver uma linguagem, mas eu sabia que, agindo dessa forma, eu continuaria a levá-lo ao limite.

Com o trabalho intenso que se realizava no ateliê de gravura, as trocas eram muitas. Pude observar como eram feitas xilogravuras, gravuras em metal, serigrafias, e até gravuras utilizando-se outros materiais na construção das matrizes.

Submeter o plástico transformado em objeto/matriz para impressão naquele local proporcionou comparações. Observações ricas. Reflexões. A respeito da utilização do plástico como matriz, o Prof. José Cèsar (2004) comenta:

Alguns artistas destacaram-se na utilização do plástico em busca de materiais novos para a gravura, ainda que somente à procura de um novo suporte para os processos tradicionais de gravação e impressão. Ou seja, eles trabalharam os plásticos com os procedimentos e utensílios empregados na gravura calcográfica ou xilográfica, pouco se aprofundando nas possibilidades específicas que o novo material poderia oferecer. (p.14)

Minhas preocupações aumentaram: Estava extraindo o que de singular existia nessa matéria como matriz de gravura? A que outros processos mais eu poderia submetê-la? O que diferencia o plástico polietileno como matriz de gravura? São perguntas até certo ponto de ordem técnica no tocante ao modo de fazer e aos resultados da gravura, no entanto era importante naquele momento questionar a relevância do plástico para o meu objetivo, que ainda continuava a ser a sobreposição de planos visíveis.

E exatamente porque o meu objetivo, como aluna especial, era esse, e os resultados obtidos na matriz e na gravura eram bastante satisfatórios, decidi insistir em extrair mais dessa matéria, e de mim mesma.

A Variação da Matriz

(Seleção de Procedimentos)

A busca de um material que possibilitasse uma sobreposição de planos visíveis propiciou-me o reencontro com o plástico transparente. Trabalhar esse material de diversas maneiras conduziu-me ao universo da gravura, no qual eu conseguia dar continuidade técnica a minha inquietação.

A proposta de submeter o objeto construído em matriz, e esta às mais variadas formas de imprimir uma mensagem/ imagem levou-me a muitas experiências. Outros materiais com características transparentes também foram usados durante o processo de tentativas , dentre eles, o papel *contact* (plástico aderente) e o *nylon*.

Dentre os procedimentos já experimentados na construção da matriz, como o uso de materiais diferentes, porém transparentes, e de técnicas com pouco resultado no plástico, como a composição de desenhos feitos com linha transparente e construídos por meio de uma máquina de costura, optei por fazer um recorte nas tentativas de construções de matrizes.

Usei como critério de seleção as matrizes que mais se aproximam da intenção de sobreposição de planos visíveis, e que se tornaram suporte para a reflexão desta pesquisa. Dessa seleção, houve tentativas interessantes, porém aplicadas somente ao plástico como objeto, não como uma matriz. Dentre as técnicas escolhidas, figuram as matrizes que proporcionam a união dessas duas possibilidades de expressão, em conjunto e em separado.

Com relação às quatro propostas apresentadas como variações, duas foram selecionadas para dar continuidade à pesquisa. Elas têm características opostas, porém, satisfazem a busca pela sobreposição de planos visíveis na matriz e na gravura impressa. Uma lida com a colagem de papel *contact* e a outra é a extração do plástico (como um molde vazado) que irei explicitar mais adiante.

Essa seleção deu-se especialmente pelo resultado na gravura. Como objeto, o trabalho no plástico polietileno transparente propicia uma visão dos planos. Pode-se perceber o primeiro plano, o último, e até além do constituído. Ao experimentar a gravura, entendi que essa técnica poderia levar o trabalho a extrapolar

as experiências realizadas com planos visíveis, a experiência da impressão foi reveladora.

Costura

*Não há percepção que não seja impregnada de lembranças,
não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões.*
Cecília Salles

O processo que me levou a encontrar esta forma de expressão, eu acredito, está muito relacionado às minhas lembranças em relação ao lugar do ‘plástico’. Como já foi dito, sua fisicalidade nula sobre o forro bordado na mesa deixava transparecer as cores, o desenho, o “ponto”, toda a beleza do trabalho da artesã, toda a construção de seu pensamento, assim como os títulos dos livros que ele protegia do pó. Se enquadrava no que já foi dito. Logo após submeter o plástico às mais variadas formas de experiências, pude observá-lo em suas potencialidades. E o que eu posso chamar de minha primeira criação com o uso do plástico eu a realizei com a costura.

O processo de criação desse objeto/matriz deu-se antes do trabalho em ateliê como aluna especial. E a construção com o plástico transparente e a linha de *nylon*, foi uma atitude movida pela intenção de construir um objeto com a visibilidade dos planos sobrepostos.

Depois de iniciado os estudos no curso de Mestrado em Cultura Visual, e aprofundado minhas leituras acerca dos processos de criação, compreendi que a forma como estava tratando o plástico no momento da costura estava associada à minha memória.

Em meu círculo social e familiar, desde a infância, convivo com artesões, escritores e costureiras. Com a orientação do ditado popular: *o saber não ocupa lugar*, absorvi um pouco de cada habilidade que presenciava.

Sempre gostei de escrever, e aprendi também os segredos da costura, do bordado, das tramas do crochê e tricô, um pouco sobre entalhe, pinturas sobre tecido, madeira.

Percebi que, ao lidar com o plástico, repetia os movimentos de um bordado, talvez aquele mesmo bordado que ficava embaixo do plástico, sobre a mesa.

O entendimento dessa possibilidade só surgiu com as reflexões acerca do que fora produzido durante a pesquisa. No tocante a associações, Fayga Ostrower (1977) observa que:

Provindo de áreas inconscientes de nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjeturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida.(p.20)

Ao terminar cada objeto bordado, eu me perguntava, lá no íntimo, o que estava por debaixo do plástico. Era uma pergunta surda, muda. Ininteligível, pelo menos naquele momento. Dentro do baú das minhas memórias, eu sempre lidei com o plástico sobre o bordado. Através do plástico, eu via o bordado. E, agora, uma vez que o bordado estava no plástico, o que eu ia ver? Ao iniciar o processo de criação no ateliê de gravura, levei comigo a experiência desse objeto, que sob orientação se transformou em matriz para gravura.

Porém, após algumas tentativas, pude perceber que sua construção ou evolução se encerrava como objeto. Fiz várias tentativas de impressão tradicional com essa matriz, e não encontrei satisfação nos resultados. A idéia de planos visíveis era indiciada só na matriz como bordado com nylon transparente. Na gravura impressa, tudo se perdia.

Minha relação com o bordado no plástico encerrava-se como objeto. E por isso não me acompanharia no decorrer da pesquisa. Meu interesse naquele momento revelava-se pelas escolhas que estava fazendo, e eu me interessava pelas possibilidades do plástico. E pela da gravura, não pelo bordado. Salles (2006) assinala:

não podemos limitar a criação a essas transformações geradas pela relação memória e imaginação, sem levarmos em conta, por exemplo, a relação dessas inovações com a matéria-prima na qual são fabricadas. (p.72)

Por isso decidi que a técnica designada como costura, que trabalhava com fios de *nylon*, em sua trama como um bordado, fica registrada como processo de criação, mas não me acompanhou durante o restante da pesquisa.(ilustração 2, 3 e 4)



Ilustração 2 – *Filigranas transparentes 1*- 2004

Detalhe de um trabalho em plástico polietileno transparente
e nylon, com técnica de costura; 30x 40cm



Ilustração 3 – *Filigranas transparentes 2*- 2004

Detalhe de um trabalho em plástico polietileno transparente
e nylon, com técnica de costura; 60x 50cm



Ilustração 4 – Ipê- 2005

trabalho em plástico polietileno transparente e nylon, com
técnica de costura; 1 x 60cm

Lixa

é impossível discutir percepção divorciada da memória.

Cecília Salles

Submeti o plástico transparente, tão aparentemente delicado e sutil, ao vaivém da lixa de parede, que provoca vários vincos a cada arrancada, vincos que depois de entintados e impressos lembram um desenho feito com lápis de ponta fina, tão delicados eram os traços.

O plástico usado na gravura(ilustração 5) era um pouco mais grosso que os outros. Consegui provocar vincos com a lixa , formando uma textura muito fina, porém perceptível ao tato.

Essa técnica foi concebida somente como matriz. Como objeto, ela não me convencia para ser utilizada na busca pela sobreposição dos planos. A sutileza do que ficava gravado na superfície do plástico com a lixa era tanta, que só podia perceber o que estava delineado colocando o plástico diante de uma parede clara com reflexo de luz. A luz perpassava o plástico e projetava as linhas que a lixa tinha carcomido na parede.

Como matriz essa técnica trouxe-me uma satisfação grande em relação ao produto final: a gravura. Segundo observações do professor José César Clímaco ela muito se assemelha a uma gravura em metal, se submetida ao processo tradicional de impressão, porque a sutileza de seus traços, provocados pela lixa, só são interpretados em contato direto com a tinta, o papel e a prensa. Ao ser submetida ao *scanner* não consegue ler as ranhuras, ou seja, essa matriz não oferece um resultado visível, de qualidade, quando submetida à digitalização; em contrapartida, seu resultado com prensa e tinta é mais recompensador, porque tona visível a imagem gravada. Essa matriz não consegue suportar uma tiragem de mais de seis gravações, porque os vincos desaparecem.

Dentre tantos impedimentos, essa técnica também não vai me acompanhar durante a pesquisa, e fica também registrada como um processo de experimentação.



Ilustração 5 – *Estudo do cerrado* - 2005

Matriz em plástico e lixa – gravura impressa – 60x 70 cm

Colagem

A harmonia invisível é mais forte que a visível.

Heráclito

O objeto/ matriz exprime claramente a intenção e a possibilidade que motivaram esta pesquisa: a sobreposição de planos visíveis. Na busca de outros materiais transparentes com a intenção de estender o estudo, experimentei cola de isopor, fita isolante transparente (*durex*)e fita para papel *contact* transparente. A primeira experiência unindo o papel *contact* ao plástico transformou-se em matriz de gravura.

Várias formas foram recortadas no papel *contact*, e eu sentia como se estivesse desenhando com a tesoura, como se destacasse, eu construí imagens à partir do recorte destas imagens do todo. No desenho você inscreve uma imagem em um suporte, neste caso eu destacava a imagem do suporte, mas a sensação era de que estava desenhando. Depois que consegui uma boa quantidade, comecei a colar no plástico, uma sobre a outra.

Ao fazer os recortes eu não pensava na possibilidade de sobreposição das peças, mas em construir um objeto/matriz em que pudesse reunir vários elementos transparentes. Acredito que pensava mais em um objeto do que em uma matriz.No momento da composição, comecei pela colagem do papel *contact*, e os outros objetos ficaram de fora.Percebi, ao final, que havia me aproximado daquilo que buscava.

A outra grande surpresa ficou por conta da gravura. Submetida ao processo tradicional (prensa e tinta) em ateliê pelo Professor José César Clímaco – cabe esclarecer que essa tentativa era apresentada ao professor em meio a tantas outras, e fora pinçada por ele, que me sugeriu que aquele material poderia se transformar em uma matriz de gravura.

De pronto aceite, ficou a cargo do professor transformar o primeiro objeto/ matriz feito com colagem de papel *contact* em gravura. Levei um choque com o resultado.A sobreposição de planos visíveis presente na matriz ficou sutilmente impressa na gravura.

Naquele momento tive a certeza de que os meios de produção da gravura iriam permanecer nessa busca (ilustração 6 e 7) e que os trabalhos em plástico restritos a objetos (costura, lixa) não iriam me acompanhar nesta pesquisa. Ficariam arquivados. Não restringir a busca pela sobreposição visível dos planos às conquistas com o plástico, aceitando-o como um caminho a gravura, deve-se muito à inquietante, sutil e íntima pergunta que me fazia: o que vou ver para além do plástico? O que há de meu após essa proteção? O que vou ver após o plástico? Se nas minhas lembranças eu visualizava os bordados e livros, agora eu avistava gravuras, criadas a partir desta proteção, o plástico.

Avistar a gravura foi uma sensação, naquele momento, muito melhor do que a produção do objeto em plástico.

Cabe mencionar também que o trabalho de construção desse objeto/matriz requer uma facilidade de abstração do olhar durante a montagem. Sobrepor imagens transparentes acaba por causar uma espécie de confusão visual. Em dado momento, é como se perdesse o controle da sobreposição, sem condições de contar as camadas e até mesmo de entender a imagem que estava construindo. Até mesmo depois de pronto, os trabalhos feitos com colagem de papel *contact* são de difícil percepção visual, por causa da sobreposição de transparências.

Essa sensação de descontrole favoreceu, no primeiro momento, a criação. É como se nada houvesse e tudo fosse permitido, rasgar, recortar, costurar, remendar. Trabalhava sobre uma mesa de granito preto, e às vezes, levanto o objeto, esticando-o na tentativa de uma visualização maior da composição. E eu mesma tenho a sensação de que estava atuando em uma mímica, sem estar segurando nada, sem nada ver, então tudo é permitido.

Ver a construção inicial em transparência impressa no papel, como gravura mantendo as características essenciais à pesquisa, foi motivador, sendo esse um processo de criação que vai me acompanhar até o final desta pesquisa.



Ilustração 6 – *Estudo do cerrado* - 2005

Matriz em papel *contact* – gravura impressa – 30x 40 cm



Ilustração 7– *Estudo do cerrado* - 2005

Matriz em papel *contact* – gravura impressa – 30x 40 cm

Extração (vazado)

*nada em cima do invisível é a mais sutil obra desse mundo,
e acaso o outro.
Machado de Assis*

Oposta ao trabalho de colagem em concepção, idealizada para ser matriz, e sujeita à manipulação, porque em vez de acrescentar um novo material, retira, essa matriz também trouxe resultados muito satisfatórios.

No primeiro momento, ela foi construída para ser entintada. De a cordo com minha percepção eu obteria o resultado oposto ao conseguido pela matriz de colagem. Portanto, tratava-se de um modo diferente de perceber a sobreposição de planos visíveis.

As primeiras experiências foram feitas com um plano somente, sem sobreposição. A tentativa de recortar o plástico e transformá-lo em matriz surgiu da idéia de molde vazado, usado por artesões para pinturas em tecidos, e muito comum nas gavetas da minha infância.

Trabalhar com essa forma (molde vazado) recupera parte de meus arquivos de memória. Durante minhas reflexões, ainda me pergunto: “Até que ponto esta memória me leva a trabalhar assim?” A esse respeito, encontrei um acalento nas palavras de Cecília Salles(2001)

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte – quando discute o aspecto comunicativo do ato criador sob o ponto de vista de suas relações culturais e históricas. – ela traz também, sob o mesmo conceito – os questionamentos que o artista faz sobre o seu fazer pelas medidas impostas pelo seu contexto. (p.43)

Ao questionar sobre as minhas formas de fazer, os aspectos culturais se tornaram presentes de maneira à direcionar escolhas das formas com as quais eu manipulava o plástico.

A nova leitura do molde vazado só apareceu depois da decepção de que um plano vazado sozinho não funciona na gravura. Diferentemente do que acontecia nas minhas lembranças, onde havia aprendido que um único plano de molde vazado é suficiente para seguir o contorno de uma imagem. A decisão de justapor vários

planos com várias imagens diferentes e entintar também foi frustrante. A confusão visual que provoca a gravura proveniente dessa matriz distanciava o objeto da pesquisa.

Foi então que cheguei à gravura a seco (prensa sobre papel úmido, sem tinta). Os planos sobrepostos e vazados transformavam-se em relevo sem a interferência da tinta, o que provocava uma percepção completamente diferente da matriz.

Começamos a trabalhar com um plástico e papel um pouco mais espesso para conseguir um resultado com maior densidade, sem rasgar o papel.

Os resultados passaram a ser mais satisfatórios. Eu conseguia criar mais pensando nos modos de fazer dessa matriz, imaginava composições, recortes entrelaçados, superfícies destacadas. Tudo era feito sem tinta, um sobre o outro, e extrapolando todas as informações a respeito de como usar um molde vazado.

As preocupações referentes a esta etapa da pesquisa e experimentação nos aproximam do trabalho de Arthur Luiz Piza, principalmente as gravuras realizadas nas décadas de 60 e 70, na medida de como trabalhamos o material empregado e sua elaboração sobre o suporte- justaposição em posições diversas.

Piza trabalha com geometrias e abstrações suaves, alguns de seus trabalhos em gravura induzem à ilusão de volume e levam para uma tactibilidade da obra. Michel Nuridsany comenta sobre esta tactibilidade dos trabalhos de Piza no catálogo e livro lançado pela editora Cosac e Naify em sua homenagem.

Piza é reconhecido como gravador. De fato, é um especialista da gravura, gênero no qual ganhou todos os concursos e premiações de que tenha participado, incluindo Veneza. Piza aprofundou, assim, o que há de mais intenso em seu ser, particularmente o relevo, usando a incisão direta e recusando a sedução fácil dos ácidos. (Pg. 19)

Este relevo ao qual se refere Nuridsany eu também busquei nas impressões a seco que realizei com esta matriz.

Eu agora considerava essa matriz para a gravura e em como conseguir uma sobreposição de planos cada vez mais nítida, tanto na matriz como na

gravura. Esta é a outra proposta de objeto/ matriz que vai me acompanhar até o final da pesquisa (ilustração 8 e 9).



Ilustração 8– *Estudo* - 2005

Matriz em Extração– gravura impressa – 30x 40 cm



Ilustração 9– *Estudo* - 2005

Matriz em Extração– gravura impressa a seco – 30x 40 cm

A gravura

eu entendo o fazer da gravura já como uma das definições da poética do artista.

*Seu caráter programático, tecnicamente falando, já esboça, a meu ver,
uma manifestação poética, uma conduta que permeia as opções do artista.*

Nancy de Melo

É necessário que a pesquisa reserve um espaço para expressar o meu entendimento acerca de gravura. O que é a gravura? É o ato ou efeito de gravar, ou seja: esculpir, entalhar, incidir, abrir, fixar, fazer corroer para posterior impressão, utilizando-se de placas de metal, pranchas de madeira, pedra ou qualquer outro material como matriz, na qual a imagem será construída e possibilitará várias reproduções (impressões). Então deve-se, ou conceituar gravura como todo e qualquer material que pode ser manipulado a fim de conseguir impressão?

Ao discutir o deslocamento ou até mesmo a adaptação do conceito de gravura, esbarro em muitas teorias que têm a finalidade de definir o que é gravura. Para os conservadores, só é gravura se tiver uma matriz manipulada manualmente, entintada, para ter contato direto com o papel, com o objetivo de reproduzir uma mensagem.

Outros intensificam sua restrição, discutindo até mesmo a matéria da matriz, portanto só é gravura se for gravado em madeira, em pedra ou chapas de cobre, zinco ou latão. Há quem relacione a técnica a entendimentos mais subjetivos e passíveis de discussão quando se trata de uma obra de arte, estabelecendo um vínculo da gravura com qualidades gráficas.

Considerar a gravura tendo como ponto de partida somente a matéria significa mortificá-la. Elucidar essa discussão especificando os suportes e categorias tradicionais impõe limites diante das possibilidades tecnológicas e industriais passíveis de exploração. No entanto, é preciso estabelecer parâmetros na identificação e aceitação de trabalhos como gravura, e também suscitar alguns questionamentos diante da abrangência e desdobramentos do termo.

Estabelecer uma relação de produto artístico com a gravura implica que esse produto tenha uma matriz que possibilite ou possibilitou sua impressão. Sérgio Penna (2007) gravurista e designer gráfico, entende como gravura

quando se está diante de uma impressão sobre um suporte físico, havendo ou não incisões ou talhos na produção daquela imagem gráfica, sendo possível ou não sua reprodução, pode-se considerá-la uma gravura. (p.11)

A respeito do conceito de gravura, o Professor José César Clímaco também tem uma posição que abarca e dá suporte a esta pesquisa:

Para mim, tudo o que pode ser impresso pode ser gravura. Em tudo, ou quase tudo, eu vejo uma gravura, ou uma perspectiva de uma gravura, ou, o que define melhor o que eu quero dizer, tudo eu vejo sob a perspectiva de uma gravura, ou sob a perspectiva de um gravador. (comunicação realizada na ANPAP, 2005, Goiânia)

Todas estas reflexões e interlocuções são importantes para a aproximação e entendimento desse meio de produção. A discussão relativa a matéria da matriz, ou como ela é tratada, torna-se uma limitação, caso seja levada em consideração, para grupos de pesquisa, artistas e professores de arte.

A experimentação é vital para a arte. Mas até que ponto um *objeto* que permite impressão pode ser considerado matriz de gravura? Caso se considere matriz para gravura qualquer objeto passível para reprodução, um negativo de fotografia passa a ser considerado matriz. Limitar um pouco essa aceitação e considerar matriz de gravura o objeto manipulado manualmente (qualquer que seja o material) e que aceite ser entintado (qualquer que seja a tinta) o negativo fotográfico fica de fora dessa abrangência.

Porém, em lugar do negativo fotográfico entra o desenho no computador. Imagens criadas com o uso de recursos amplos do computador, e que possam ser reproduzidas, já são tratadas como gravura, ou melhor, infogravuras, gravuras digitais. Esses trabalhos não se referem a uma matriz manipulada manualmente e que pode ser entintada, pelo menos não nos padrões tradicionais, mas caso se considere que o ato de criar um desenho no computador, mesmo que os comandos para a realização deste desenho sejam simplesmente a de digitação ou manipulação do mouse com destreza, essa forma criada passa a ser um trabalho de criatividade manual, e mais, as cores que esse trabalho podem ter surgem de uma paleta pré-existente na central

do computador, e que serão selecionadas e distribuídas pelo artista, e que pode ser entendido como uma forma de entintagem. Sergio Penna iniciou sua pesquisa com monotipias, que eram, na seqüência, digitalizadas e modificadas no computador. Em sua dissertação de mestrado (2007) o artista pesquisador declara que o seu trabalho se conceitualiza como uma gravura digital.

Ao estabelecer uma conexão da gravura com a fotografia, se ela como arte não estiver aberta às novas tecnologias (digital, por exemplo), só será considerada criação aquela imagem captada por um equipamento totalmente manual, e depois de captada a imagem seria revelada pelo próprio artista, utilizando os líquidos próprios em uma sala escura. E, no entanto, não é isso que acontece. Os salões e galerias mostram cada vez mais fotografias digitais manipuladas no computador, e, depois, impressas. E são consideradas fotografias artísticas.

A infogravura surgiu com a informática e é um procedimento que cria imagens mediante o uso do computador, utilizando de imagens fotográficas ou desenhos vetoriais, ou ambos, que depois podem ser impressos em *plotter*, laser, papel, enfim, vários suportes.

É interessante observar como, de certa forma, as subdivisões da gravura estão relacionadas à matriz: xilo-madeira, lito-pedra, serigrafia-nylon, gravura em metal-cobre, zinco ou latão, infogravura-computação. Diante das articulações das novas formas plásticas, e da inserção sobretudo da tecnologia, há que se levar em conta que, para ser inserido no contexto de gravura e suas ramificações, é preciso que o trabalho comece com uma matriz, entendendo, é claro, matriz de uma forma mais abrangente.

Nesta pesquisa, as mesmas matrizes de plástico que serão submetidas à prensa e tinta também serão à digitalização. O *scanner* transforma imagens lidas em sinais digitais que podem ser entendidos pelo computador. Usando suas células fotossensíveis, transformam a imagem em um conjunto de pontos, cada um com uma cor, ou seja, um *bitmap*.

A gravura sempre esteve muito ligada à evolução tecnológica, uma vez que se situa entre o fazer manual e a reprodução mecânica. Para uma aproximação do

conceito de gravura deve-se primeiramente produzir uma matriz, e que depois é preciso submetê-la a um processo de impressão.

As características de cada impressão está intimamente ligada ao feitiço da matriz. Cada incisão será lembrada, todas as interferências (sejam elas feitas com ácido, colagem ou limpeza) serão expostas no produto final. Tanto no processo manual como no processo de impressão digital, afinal, a escolha da intensidade de cor e resolução em *pixels*, por exemplo, é uma interferência na impressão.

É bom lembrar que a impressão digital não substitui as técnicas tradicionais de impressão da gravura. Vários resultados conseguidos na técnica artesanal ficam chapados quando submetidos à tecnologia, mas, se utilizada pode encorajar novas formas de pensar e criar uma sinergia entre os velhos e os novos processos.

Essa reflexão acerca do conceito e modos de fazer da gravura (parte do capítulo foi apresentado e defendido no 15º Encontro Nacional da ANPAP- associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas) fez que eu questionasse o que agora, para mim, estava por detrás do plástico. Era necessário esse questionamento, pois eu estava conseguindo resultados surpreendentes utilizando técnicas de gravura, já estava pensando e criando como uma gravadora, começando a projetar novos vãos. Era preciso refletir, e questionar.

Este texto figura ao final do primeiro capítulo com a intenção de oferecer suporte para as mudanças, escolhas e inserções que figuram no segundo e terceiro capítulos.

Métodos tradicionais de impressão (prensa e tinta)

Dentre as experiências relatadas com o plástico polietileno transparente no primeiro capítulo, duas nos acompanharam no decorrer desta pesquisa. Sua escolha aconteceu com base no resultado obtido quando foram submetidas aos dois métodos expostos de gravura, e também pela construção de sua matriz, que compõe a busca desta pesquisa.

Meu conhecimento de gravura era muito limitado. Durante o curso de graduação, interessava-me mais pela construção de objetos e pela cerâmica (minha formação é na linha de escultura). Como aluna especial, o que mais me encantou no ateliê de gravura ministrado pelo Professor José César Clímaco, era a liberdade de criação, de utilização de novos materiais com modos de fazer tradicional, a Investigação de novas técnicas a partir de materiais tradicionais, atmosfera que me encorajou a seguir em frente com a gravura, e com a pesquisa.

Quando se mencionam métodos tradicionais de impressão de gravura não quer dizer que eles já se encontram ultrapassados – como fica claro no decorrer deste trabalho. Dependendo do resultado que se procura, eles são insubstituíveis. Trata-se de uma terminologia que auxilia a diferenciação dos métodos de impressão relatados nesta pesquisa. Por tradicional entendem-se, portanto os métodos mais usados, percorridos nos livros que tratam do tema, e com técnica difundida (ilustração 10).

As matrizes selecionadas para a construção da pesquisa foram designadas de “colagem” e de “extração”.

O motivo da escolha destas matrizes para a pesquisa, deu-se porque tanto na matriz como na gravura realizada com esses objetos/matrizes surgiu uma aproximação maior com a idéia que motivou esta pesquisa: a sobreposição de planos visíveis.

Os objetos/matrizes dessas duas construções (colagem e extração) foram submetidos no ateliê a várias formas de impressão e entitamento. No entanto, não vou me ater a descrevê-las. Os resultados tidos como satisfatórios e que apresentem uma

maior nitidez da imagem ou dos planos, valorizando a composição constituem a prioridade no momento. As tentativas não-satisfatórias foram descartadas.

Portanto, ao lidar com a matriz de colagem, usei tinta para gravura em metal, diluída em óleo de linhaça, aplicada com espátula, impressa em papel previamente úmido. Para imprimir com a matriz de extração utilizei a técnica de gravura a seco, sem tinta, em que o papel previamente umedecido é passado na prensa junto com a matriz.

A respeito da forma de lidar com a matéria e os seus possíveis resultados, Salles (2006) observa que

Lidar com a matéria prima está diretamente relacionado a técnicas. Há uma série de manuais que se dedicam à apresentação dessas técnicas, em algumas áreas de modo mais abundante, com desenho, gravura, fotografia, pintura. No entanto, sabemos que a busca do artista se apóia no espaço pessoal que encontra para lidar com essa espécie de gramática básica; seguindo na analogia lingüística, o artista, ao longo de seu processo, procura a construção de uma sintaxe pessoal, a partir do diálogo com a tradição e seus contemporâneos. (p.85)

O caráter processual da obra e as suas escolhas, revelam percursos e opções. Nesta pesquisa procurei construir imagens visuais, portanto, refere-se às técnicas específicas de produção dessas imagens. Escolher uma técnica em detrimento de outra pode dizer muito do processo de criação do artista.

Por outro lado, no caso desta pesquisa, não vou me ater à discussão acerca da gravura, porque todas as técnicas que envolvem este conceito estavam sendo experimentadas pela primeira vez. Suas escolhas foram feitas com base em resolução de imagem e metas cumpridas (sobreposição de planos visíveis).

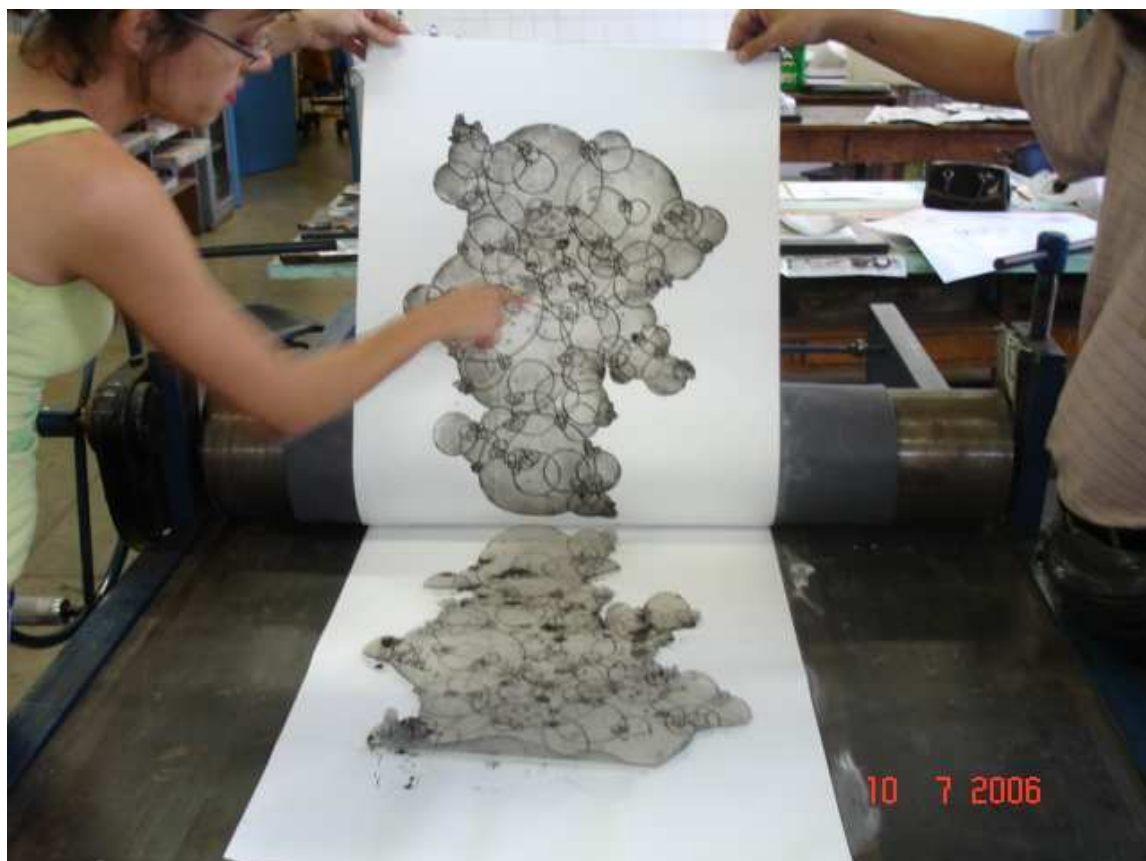


Ilustração 10

Trabalho em ateliê – método tradicional de impressão

A escolha das matrizes

Trabalhei nessa pesquisa com dois objetos/matrizes diferentes e opostos em sua estrutura, um com adição e o outro com subtração(colagem e extração) de material no/ do plástico, obtendo assim, de dois objetos/matrizes, quatro resultados diferentes, porque contabilizo também os resultados obtidos com os métodos tecnológicos de impressão (ilustração 10, 11 e 12).

É importante esclarecer que a escolha das matrizes se deu pelo resultado obtido com a impressão tradicional, quando ainda não se considerava a possibilidade de digitalizar os objetos/matrizes e ainda não se tinha desenvolvido uma percepção maior do andamento do processo de criação, a ponto de escolher esses objetos/ matrizes porque também eram opostos.

A escolha desses objetos/ matrizes para o desenvolvimento da pesquisa devem-se à intuição à sua força como objeto e ao seu resultado nos métodos tradicionais de impressão.

Com já foi dito, a gravura representa também para realização desta pesquisa uma possibilidade poética do *que está por detrás do plástico*, uma continuação do processo de criação, que dá suporte técnico, conceitual e poético, transformando o meu olhar para a pesquisa em um processo de conscientização.

Porém, o objeto plástico, mesmo o transformado também em matrizes de gravura tem, para mim, um fim em si mesmo, uma face interna que comunica.

A escolha desses dois objetos/matrizes deve-se também a essa face interna que comunica,que sugere uma percepção do caminho que estou trilhando,e que informa de onde estou vindo.

Os resultados obtidos com essas matrizes, no processo tradicional de impressão, também me estimulou nessas escolhas. Dito de outra forma, uma sucessão, uma sobreposição de características alimentaram o olhar, o espírito, promovendo uma vontade de continuar por esse caminho, o que me levou à escolha desstes dois objetos matrizes.

No momento desta escolha, questões como perspectiva e relevo, que caracterizavam o trabalho, chamavam muito a minha atenção. Por outro lado, eu

começava a ter uma aproximação maior do sentido da poética pois estava freqüentando regularmente as aulas do curso de mestrado. As muitas, diferentes e densas informações que chegavam a todo momento fertilizavam novos interesses e possibilitavam novos olhares para a obra.

Mas muita coisa eu não queria continuar carregando, não queria mais questionar. As características de perspectiva e relevo fazem parte da estrutura da obra. São ganhos técnicos que me aproximaram daquilo que eu estava procurando naquele momento: a sobreposição de planos visíveis.

Atualmente, porém não vejo mais sentido em tratar dessas questões na estrutura da pesquisa. Em uma seleção quase natural, baseada nos interesses que vão se formando ao redor da obra, optei por não esmiuçar acerca da característica de perspectiva e de relevo, por constituírem ganhos de ordem técnica, além do que o interesse maior da pesquisa diz respeito ao processo de criação e a poética.



Ilustração 11 - 2007

objeto/ matriz confeccionado com a técnica de extração



Ilustração 12

Objeto/ matriz confeccionado com a técnica de extração



Ilustração 12

objeto/ matriz confeccionado com a técnica de *colagem*

Métodos tecnológicos de impressão (*scanner* e impressora)

Uma ferramenta, mais do que uma extensão do
corpo é a virtualização de uma ação
Mc Luhan e Leroi- Gourhan

O desenvolvimento da pesquisa com o plástico utilizando técnicas tradicionais da gravura foram muito satisfatórias, o objeto/ matriz confeccionado em plástico transparente, no entanto sugeria mais ações, reflexões acerca do conceito de gravura, a participação em seminários, congressos, encontros e as conversas no ateliê, possibilitaram perceber que era possível avançar.

Em dado momento da pesquisa, a matéria ganhou força e explorá-la de modo a continuar procurando novos meios para expressar a idéia de planos sobrepostos sob o método da gravura foi inevitável.

Naquela época eu estava digitalizando fotografias antigas para que eu e meu irmão pudéssemos poupá-las da ação do tempo, gravando-as em um CD.

Estava lidando muito com o *scanner*, e, ao mesmo tempo, produzindo meus objetos/ matrizes. Em algum momento, senti vontade de experimentar a digitalização do trabalho em plástico. Provavelmente em razão da proximidade com o equipamento. Acerca da escolha de métodos de produção, Ostrower (1977) assinala:

Cada matéria pode ser desdobrada de múltiplas maneiras, encerra múltiplas possibilidades de indagação. Embora seja o indivíduo que age, escolhe e define as propostas e ainda as elabora e as configura de um modo determinado, trata-se também, talvez antes de tudo, de uma questão cultural. Não só a ação do indivíduo é condicionada pelo meio social com também as possíveis formas a serem criadas tem que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo a necessidades sociais e a aspirações culturais. (OSTROWER, 1977. PG.40)

Estas possíveis formas a serem criadas, relacionadas à possíveis tecnologias de que Fayga nos fala, condiz com o próximo passo desta pesquisa. A proximidade com o equipamento e a simultaneidade das ações (digitalizar fotografias e manipular matrizes) me levaram à desdobramentos plásticos e conceituais.

Visualizar um objeto transparente na tela do computador e, em seguida, conseguir uma impressão desencadearam em mim uma série de outros questionamentos. A aproximação deste ato com o conceito de gravura foi quase automático, e percebi que estava lidando com duas coisas distintas, porém, muito próximas (ilustração 14).



Ilustração 14

Gravura digital – 2006

21 x 30 cm

Comecei a buscar nas leituras e nas reflexões alicerce para o processo de conscientização que estava vivenciando.

Busquei referências no filósofo Pierre Levy, que trata de tecnologia, virtualidade e cultura, li textos e livros sobre novas mídias e arte, refleti e escrevi sobre o que estava pensando.

De novo, vi-me no *vácuo*. *Vácuo* como ausência de atrito e de peso. Como ausência de conflito. Estava tudo lá no *vácuo*, e eu também. Simplesmente suspensa, tentava me esvaziar-me mais e mais, para então poder compreender os rumos que o objeto/ matriz estava tomando.

Percebi que estava usando o computador de modo tradicional. Não subverti esta tecnologia. Submeti meu objeto/matriz ao que a máquina me oferecia de mais simples e banal: digitalizar e imprimir uma imagem. Dei-me conta, porém, que não era uma imagem. Era um objeto transparente, não era para ser interpretado pela máquina.

O *scanner* (tecnologia utilizada na pesquisa para digitalizar o objeto/matriz e transportar a imagem para o computador) é um equipamento desenvolvido para leitura de documentos ou imagens com característica opaca e em repouso para que se possa sem interferência ler o que há em sua superfície (tal qual uma máquina de xerox). Estabeleci um diálogo poético do processo de leitura do *scanner* sobre a imagem, usando a luz com o processo de entintamento da gravura tradicional.

Foi interessante observar o comportamento das matrizes de plástico transparente quando entintadas pelo *scanner*. Como já disse, a primeira impressão é que o *scanner* não era capaz de captar uma imagem nítida, considerando que a matriz é transparente, portanto a célula fotossensível não teria imagem para ler.

Acontece exatamente o contrário: o plástico (ou qualquer outra imagem) quando está sendo digitalizado, é submetido à luz, e reflete essa luz (ilustração 15). Então, o *scanner* consegue não somente entender a imagem no/ do plástico, como também entinta a matriz com reflexos de cores emitidos por ele mesmo. Acerca dos raios/luz, Luciano Guimarães (2000) comenta:

Pois os raios, para falar propriamente, não são coloridos. Neles nada mais há do que um certo poder e disposição para excitar a sensação desta ou daquela cor. Pois, assim como o som em um sino, ou corda musical, ou outro corpo sonoro, não passa de um movimento vibracional[...], nos raios elas nada mais são do que suas disposições

para propagar este ou aquele movimento até o sensório, e no sensório elas são as percepções desses movimentos sob as formas de cores. (p.15)

Entender esse processo como uma extensão do conceito de gravura (conforme explicitado no capítulo 1) foi o próximo passo. Daí, passei a designá-lo como gravura digital. A aproximação de diferentes tecnologias com o conceito de gravura é o mote de investigação de vários artistas à muito tempo. Sérgio Penna, mestre em Cultura Visual desenvolveu sua poética à partir de monotipias que são digitalizadas e manipuladas no computador para depois serem impressas. A constatação de que eu conseguiria manter a visão dos planos sobrepostos também me animou a refletir mais sobre o que estava construindo.

O fato de submeter uma mesma matéria ao modo de fazer tradicional e, na sequência, ao tecnológico, não degenerou a qualidade que, havia me motivado a trabalhar com o plástico transparente.

A respeito da simbiose nas linguagens, Salles (2000) declara:

Percebemos, nessas últimas décadas, uma ampliação das obras que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem: os chamados espetáculos midiáticos. Assistimos nos palcos, por exemplo, a espetáculos nos quais a dramaturgia, dança, vídeo e música se combinam, dando origem a obras consideradas híbridas. Poderíamos destacar esta indeterminação de limites uma, entre tantas e difusas, das características da poética contemporânea, que revelam um intenso inter-relacionamento de linguagens (p.157).

Além do hibridismo assinalado por Salles, percebemos que “ hoje qualquer descrição de produção de arte que não dê espaço ao tecnológico está incompleta” (RUSH -2006, pg. 162). O importante é desvincular o tecnológico das novas formas de reprodução. Temos à mão uma nova ferramenta de produção, portanto, o uso destas novas tecnologias –xerox, computador, scanner, off-set –não podem estar limitadas ao seu uso de reprodução.



Ilustração 15

Gravura digital – 2006

21 x 30 cm

Naquele momento, percebi que me distanciava da avaliação técnica nesta pesquisa. Eu observava tudo em perspectiva entrelaçada. O volume de informação e possibilidades havia aumentado muito, mas a impressão que eu tinha era de que tudo estava com uma visibilidade sobreposta.

Ao referir-se à a interação de meios, a artista e pesquisadora Beatriz Rauscher (1993) que também desenvolveu uma pesquisa com xerografia onde se valia das possibilidades de reprodução na criação de suas gravuras, desenvolvendo a impressão xerográfica de uma xilogravura, tornando o processo de impressão criativo, destaca as observações de McLuhan e de Júlio Plaza, as quais transcrevo:

À exceção da luz, diz McLuhan, todos os meios andam aos pares, um atuando como “conteúdo” do outro, e diz ainda: “nenhum meio tem existência ou significação por si só, estando na dependência da constante inter- relação com os outros meios”. O fato de inter-relacionarem determina a nova geração de meios.

É da interpenetração de um meio em outro que nascem os novos meios, os meios híbridos (...)

Júlio Plaza põe, de forma muito clara, o conceito de McLuhan em uma visão dos nossos dias:

No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridação de meios, códigos e linguagens que se justapõe e combinam, produzindo a intermídia e a multimídia. O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem (p.142).

O objeto/matriz digitalizado apontava a possibilidade de interação por meio da Internet, impressão em vários suportes diferentes, com base em uma mesma matriz, obter infinitas outras com uso de computação gráfica, ou seja, era preciso, de novo, fazer escolhas.

Naquele momento, optei por trabalhar com a digitalização fiel da matriz, sem modificá-la por meio de nenhum programa, também escolhi não seguir pelo caminho da interatividade digital, por ora. Restringi as impressões a dois modos: *Plotter* adesivado em plástico transparente recortado e papel. Os trabalhos finalizados em papel agradam-me mais, pelo imediatismo que provocam, muito similares aos da prensa, e também pelo resultado em cor cinza (ilustração 16).

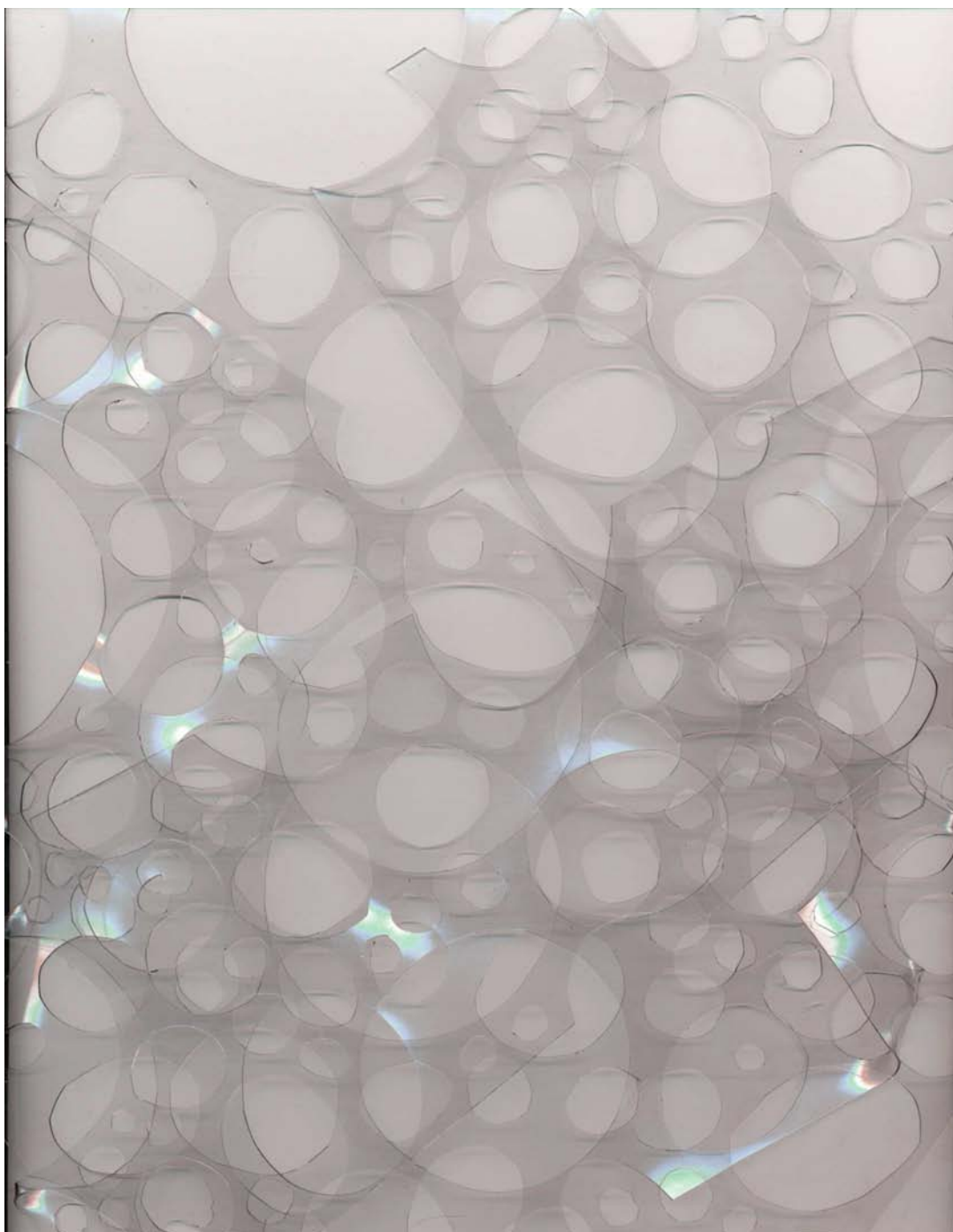


Ilustração 16

Gravura digital – 2006

21 x 30 cm

Inevitável foi, lá no fundo, permanecer a pergunta: “E a sobreposição de planos visíveis? Ela aconteceu?”

A resposta é sim, mas sem textura, sem relevo, uma perspectiva chapada.

Interessante mesmo foi perceber que se eu mudasse de lado e virasse um pouco a matriz, pronto: uma gravura digital diferente! Como nos modos de fazer tradicional.

Essas brincadeiras experimentais ajudaram-me muito a ver o modo de fazer tradicional de forma diferente, e isso foi um ganho.

Quando chegava ao ateliê para fazer uma impressão tradicional, já tinha experimentado a matriz no *scanner*. E muitas vezes tinha feito modificações por causa dessas experimentações. Ia imprimir nos modos tradicionais muito mais envolvida com o objeto/matriz, traçava diálogos, fazia reflexões, ia e vinha. Via tudo ao contrário, como uma gravadora. Tirava e punha o plástico quando e onde eu queria, sobre o que achava certo.

Ultrapassei alguns limites impostos pela tecnologia com a qual eu lidava. Submeti o objeto/matriz a um movimento sobre o *scanner* aberto (ilustração 17). Eu entendia que a máquina era programada para apreender uma imagem opaca e estática. E eu apresentava para ela uma imagem translúcida e em movimento. Era uma intenção de subverter a tecnologia às minhas intenções de transgressão. Trata-se de um registro de percurso, um acaso a que me permiti. Ostrower (1999) ressalta a importância da liberdade de expressão do artista:

Pois usar determinadas técnicas , só como demonstração de tecnologia, criando formas isentas de sentimento e afetos, equivaleria a produzir uma espécie de catálogo ilustrado de desempenho técnico da máquina. Mesmo que certos efeitos visuais possam ser excitantes num primeiro momento(...) nas obras de arte, a técnica é absorvida integralmente pela expressividade, a própria técnica transformando-se em forma expressiva. (p 194)

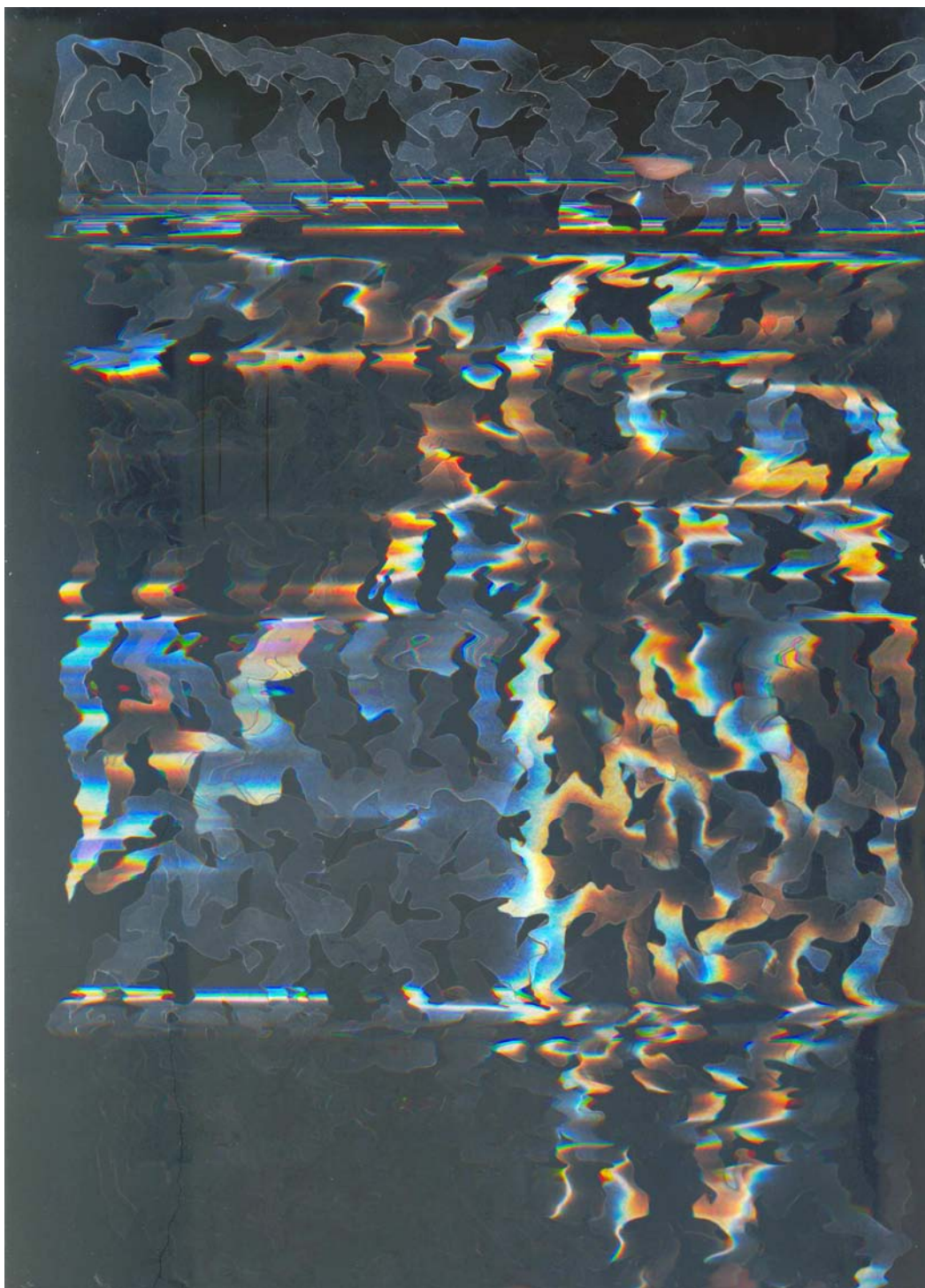


Ilustração 17

Gravura digital em movimento – 2007

21 x 30 cm

Naquele momento da minha pesquisa, eu comecei a me questionar por que considerava tanto o plástico, se, na verdade, eu nunca quis que ele existisse.

Ele nunca tinha me impedido de ver o bordado sobre a mesa ou escolher o livro na estante. Ele nunca existiu para mim seja como barreira, seja como matéria. Eu sempre transpus sua presença. O meu olhar sempre alcançou aquilo que ele protegia. Afinal, comecei a questionar o que significava para mim aquela matéria por que estava trabalhando tão insistentemente com ela.

Da representação da Materialidade: O transparente como presença de uma representação ausente

A idéia de ausência a que o plástico transparente me remetia, levou-me a vários questionamentos. Comecei apreendendo sua estrutura como nada/ nulo. Por sua capacidade vazada, eu o considerava nulo, pela ausência de algo, no caso de opacidade, característica de um objeto constituído, presente, real, e também o considerava nada, que significa a não-existência, tendo em vista que esse objeto se deixa transcender pela luz e pelo olhar, portanto, não existe.

Ao me aproximar dos estudos acerca da virtualização da arte (arte mail, webarte, realidade virtual, ciberespaço) na tentativa de buscar um entendimento maior, mais abrangente para o meu trabalho com gravuras digitais, me aproximei do que o filósofo Pierre Levy (1996) afirma: “o virtual não é a ausência, é a não-presença.”. Diante dessas reflexões, comecei a olhar para os modos de fazer gravura como a virtualização de uma imagem. Se ela acontece somente na matriz, se ainda não se efetuou a impressão, a gravura é virtual. A não-presença de uma imagem que foi pensada para este fim. A este respeito, o filósofo observa:

O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes (p.18)

O mesmo filósofo atenta ainda para um outro ponto: o virtual não é o possível:

o possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmático, latente. O possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência (p. 18)

Concebendo a gravura digital proposta por esta pesquisa, imaginei o momento que ela perpassa pelo *scanner*, antes mesmo de chegar à tela do computador, e é claro, antes de ser impressa. No trânsito entre o *scanner* e a tela, a

tela passa a ser o suporte (antes do papel da impressora) da imagem. Acerca do momento em que a imagem se transporta, Arlindo Machado (Doc. Eletr. 1) observa:

Como acontece com nossas imagens mentais, aquelas que brotam do imaginário, as imagens eletrônicas são fantasmas de luz que habitam um mundo sem gravidade e que só podem se invocadas por alguma máquina de “leitura”, atualizadora de suas potencialidades visíveis.

Estas questões que surgiram em relação aos procedimentos da gravura ajudaram muito a minha aproximação do objeto artístico, que já era considerado nulo/nada, portanto, poeticamente, não-matéria, sem presença.

O questionamento sobre a aproximação do conceito de imaterialidade ao objeto/ matriz transparente, possibilita alargar e subverter esse conceito, além de emparelhá-lo ao da virtualidade da gravura.

As questões relacionadas à matéria na obra de arte, pode-se dizer, nasceu com Aristóteles. A arte necessita sempre da matéria. Para o filósofo, a criação nascia na alma e desenvolvia-se no contato com o material. Aristóteles foi o primeiro a falar dos processos de criação. A guerra entre o espírito do artista e a matéria promove o surgimento da arte, ou seja, a arte começa com a experiência de se sentir a matéria. Esse é o desafio do artista. E com esse pensamento também enfrente a matéria escolhida: o plástico polietileno transparente.

O plástico existia na minha memória como uma limitação, uma matéria para proteger forros e livros, basicamente. Mas a característica transparente tornou-se a ausência de limitações, apresentou soluções para um questionamento: a possibilidade de sobreposições de planos visíveis. No ateliê de gravura, essa característica foi absorvida positivamente, propiciando diferentes modos de manuseio da matéria. Essa característica de transparência permite o resultado de digitalização como um processo interessante dentro do caminho da obra.

No entanto, busco entender não os questionamentos acerca dos limites e problemas da arte estarem relacionados à matéria, mas a aproximação da maneira e da forma como alguns artistas entendem e lidam com as possibilidades da matéria, e o entendimento que eles têm de imaterialidade faz parte do meu interesse na construção desta pesquisa.

Um exemplo a ser citado é o de Yves Klein, que se utilizou diversas vezes das energias da natureza, como fogo e água, no questionamento do valor material das artes, assinalando sua fugacidade. Sua busca pela imaterialidade na arte o fazia interferir o mínimo na obra, pelo menos manualmente. A foto do salto no vazio foi uma montagem, mas ele queria abraçar o nada, lançar-se sobre o espaço vazio, deixar de ser artista, para ser arte (ilustração 18).



Ilustração 18

Salto no vazio – Yves Klein

Amélia Toledo, artista brasileira, trabalha com materiais transparentes, entendendo que esses materiais trarão experiências lúdicas e efêmeras, próximas poeticamente da idéia de imaterial.

A ausência de referências e interferências de representações, subvertendo a matéria ao *nada* e convidando o espectador à experiência do vácuo, transbordando de ausência, seria uma arte imaterial? Por onde passa o conceito de imaterialidade na obra de arte? Esse conceito pode ser apreendido por um processo de criação?

Ao refletir sobre as variações da imaterialidade na obra de arte, comecei a relacionar possibilidades: a imaterialidade pode ser o vazio, na relação com o espaço. A imaterialidade pode relacionar-se com a finitude de uma obra, concebida para esse fim. Pode ser a interface de instalações interativas. Pode ser compreendida em obras que trabalham com luz. Para muitos artistas, importa o conceito da obra. O discurso que se faz sobre a arte é incorporado a ela.

A questão da materialidade acompanha as discussões acerca da obra de arte desde sempre. Com Duchamp, essa discussão tomou novos rumos. Na década de 1960, por meio de idéias veiculadas pelo grupo Fluxus, as questões acerca da materialidade da obra ganharam novos contornos, e a obra passou a ser considerada por essa corrente como um suporte para as reflexões do artista. E situações como a performance, a vídeo-arte e a tele-presença passaram a construir uma metáfora da imaterialidade na obra de arte.

Não desejamos relacionar as questões da imaterialidade com a tecnologia, mas até que ponto a idéia de imaterialidade poderia se justapor à pesquisa em questão? Não imagino a questão limitada a uma co-relação com a matéria (plástico), tampouco à busca originária desta pesquisa, que é a sobreposição de planos visíveis – que denotariam uma irrealidade material. Tampouco ela surgiu em decorrência especificamente das reflexões acerca das gravuras digitais.

Um olhar sobre o percurso, possibilita desvelar que a intenção de discernir essa obra como imaterial relaciona-se ao processo de criação que envolve a pesquisa,

na atualidade da memória, nas questões relacionadas à ausência, com a cor, a textura, a opacidade, no sentimento de não-presença da matéria transparente, na visualidade que não captamos durante a transmissão da imagem na gravura.

Nesse embate subjetivo, a idéia de imaterialidade transforma-se em metáfora do processo de criação. As questões que esse conceito suscita surgem como alma, como anima delicada, como aquilo que não se vê. Talvez sejam espectros de uma realidade que ainda vivencio.

Diante das possibilidades e contrária à estética da saturação, optei pela transparência e seu caráter silencioso de ausência para refletir também sobre a matéria. No *nada* em que me encontrava como criadora, antes de definir formas, estruturas, dinâmicas, influências, questionava o que estava fazendo, e como me comunicar tratando de inexistências (ilustração 19).

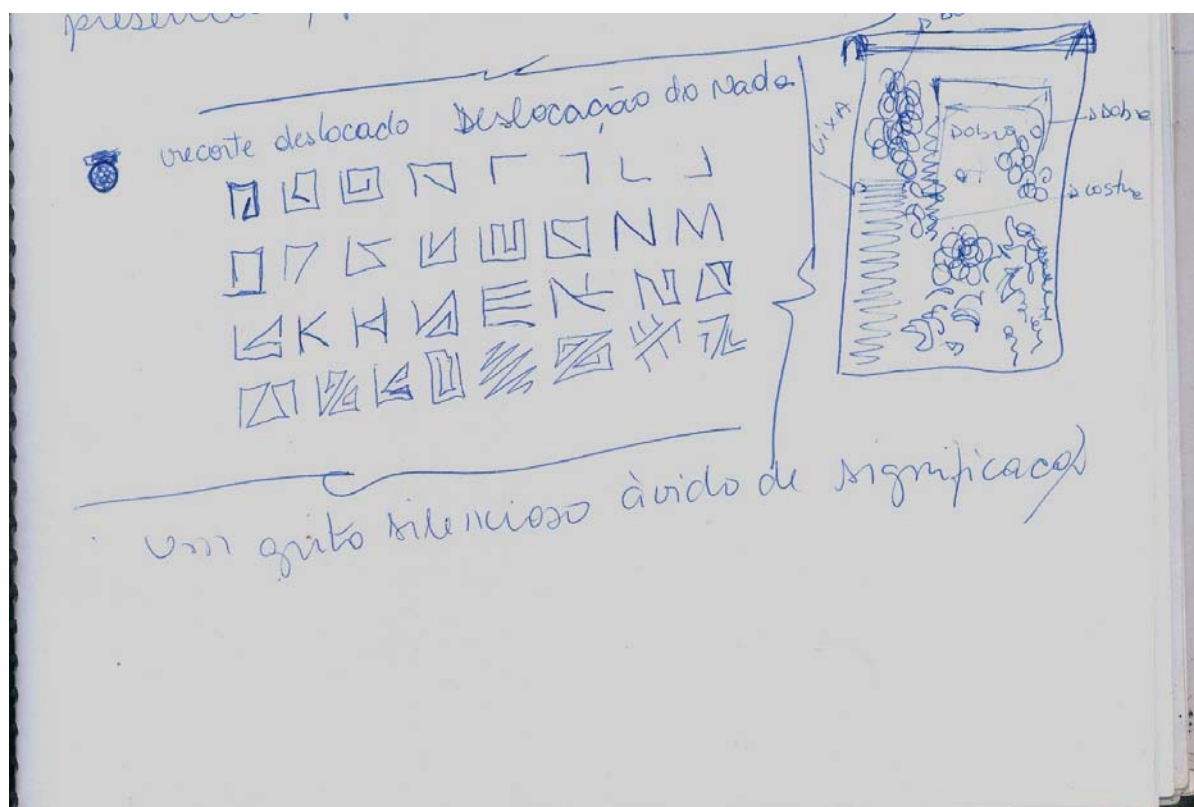


Ilustração 19

Página de diário de artista

A essência de uma dissertação em poéticas visuais submete um objetos não-literário a uma análise literária. Muitas vezes, a singularidade da criação nunca é integralmente registrada. Ela é da natureza do sensível, e escapa à natureza do registro gráfico e literário.

O entendimento poético que é lançado sobre o processo de criação desta pesquisa é da imaterialidade. As definições propostas de nada e nulo, a transparência, a visualidade não-captada, ajudaram a aproximação do conceito de imaterial. A obra é matéria, mas a materialidade pode não ser um fato meramente físico.



Ilustração 20

Gravura a seco – método tradicional -2006

66 x 47 cm

Arthur C. Danto, em seu livro *depois do fim da arte* sinaliza que a arte vai se converter em filosofia, ou seja, ele proclama que haverá uma transformação do próprio corpo da arte, em que a arte se transforma em uma projeção de si mesma, em uma abstração, em uma subjetividade, em uma imaterialidade.

A existência da obra para além de sua materialidade contraria o fetichismo do objeto artístico. Acerca da afirmação de que o futuro da arte está na imaterialidade, Regina Silveira (2007) observa:

O fato é que a Arte não perdeu seu caráter de fisicalidade, materialidade, inclusive para muitas manifestações de Arte e tecnologia. Não sei se a imaterialidade vai ter essa predominância dentro de 20 anos. Não consigo imaginar que caminhos seriam esses que levariam a arte a se transformar em completamente imaterial, pura luz, puro conceito, não-matéria. De qualquer maneira, a imaterialidade se intensificou, deixando tudo mais acessível e aumentando em muito nossa capacidade de agir. (Doc. Eletrônico nº 2)

Maria Bonomi (2002), em entrevista concedida à revista E, disse:

Eu estou nesse caminho. Agora eu acho que gravura é imaterial. Mas o produto permanece. (Doc. Eletr. nº3)

No decorrer das reflexões e leituras, pude perceber que no tangente a representação do ausente, o processo de criação desta pesquisa se aproximava de algumas propostas da artista Regina Silveira.

O recorte proposto na obra da artista engrossa o caldo da discussão sobre as possibilidades de representação da materialidade na arte, e me ajuda a compreender o desenrolar do meu processo, perceber escolhas, a visualizar minha representação.

Manipular ausências, retorcer vazios, recortar o nada, sobrepor inexistências. Na mímica em que atuo quando construo uma obra, flui o pensamento sobre os caminhos e as possibilidades na criação artística. Sem especificidade, a não ser a relação com a falta, com o nulo, percebo que alguns contornos, sombras, espectros levam a supor caminhos, interesses. Diante desses caminhos, percebo um no qual vou trilhando: o interesse em submeter esse vazio às possibilidades de materialização diversas.

Ao deslocar o objeto/matriz do seu contexto imaterial para as possibilidades materiais de impressão, eu também me desloco do ambiente livre de criação em que eu me encontrava para me submeter à matéria impressa e sua linguagem, ou seja, a gravura em seu estado final como obra. a respeito deste produto vou tentar refletir mais profundamente no capítulo cinco.

A ausência no projeto de Regina Silveira

A materialidade pode ser um exercício de pura negação.

Carlo Basualdo

Regina Silveira acredita na arte como projeto a ser realizado, como idéia a ser executada, levando o artista ao fundo do que procura, seja essa procura, inclusive, a exploração de uma matéria. A artista, entre outras habilidades, é uma gravadora, aberta aos hibridismos que a técnica sugere, portanto, avessa à mentalidade que percebe nas contaminações das técnicas da gravura, algo impuro. Sua posição também facilita a aproximação desta pesquisa com o seu trabalho. Acerca dos hibridismos na gravura, Moraes (1995) revela:

A gravura deve estar aberta a interações com as imagens técnicas e eletrônicas. A gravura tem mostrado internacionalmente esta vocação. Ela vem se transformando dentro do pressuposto de que um meio não substitui o outro. Todos eles convivem, influenciando-se mutuamente. (p.91)

Outro destaque que faço na obra de Regina Silveira é sua investigação acerca da representação de um objeto ausente.

Por todas essas características, destaco o projeto *In Absentia*, que teve início em 1983. Construída em um espaço de 10 x 20m na Bienal de São Paulo, Silveira apresentou as silhuetas monumentais de “Bottlerack” e “Bicycle Whell” de Marcel Duchamp. Constituem-se de sombras fictícias que partem de bases de escultura vazias e que se distorce, desafiando a percepção do espectador conforme os pontos de distancia do olhar em um jogo de geometria do absurdo (ilustração 21). O espectador era convidado a ver o que não existe na obra. Júlio Plaza comenta:

ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re- criação. (PLAZA apud TAVARES, 2003.PG.14)

Neste projeto, a obra é a sombra, é a ausência denotando presença. Angélica de Moraes (1995) observa sobre Regina Silveira

ela imita não a medida ordenada do espaço ou a presença de coisas reais, mas o ilogismo, a irreabilidade e o distanciamento (p.225).

A presença dos objetos, como na releitura dos trabalhos de Marcel Duchamp, é marcada pela sua ausência. Nas palavras da própria artista, trata-se de “uma situação insólita, na qual uma sombra projetada existe sem seu parceiro inseparável, o elemento real gerador da projeção”(Moraes.1995.p.226). Sabemos que se trata de “Bottlerack” e “ Bicycle wheel” de Duchamp exatamente porque não estão presentes, apenas suas sombras os revela. O confronto é direto, a sensação de que algo está faltando, de um vazio, traz o estranhamento.

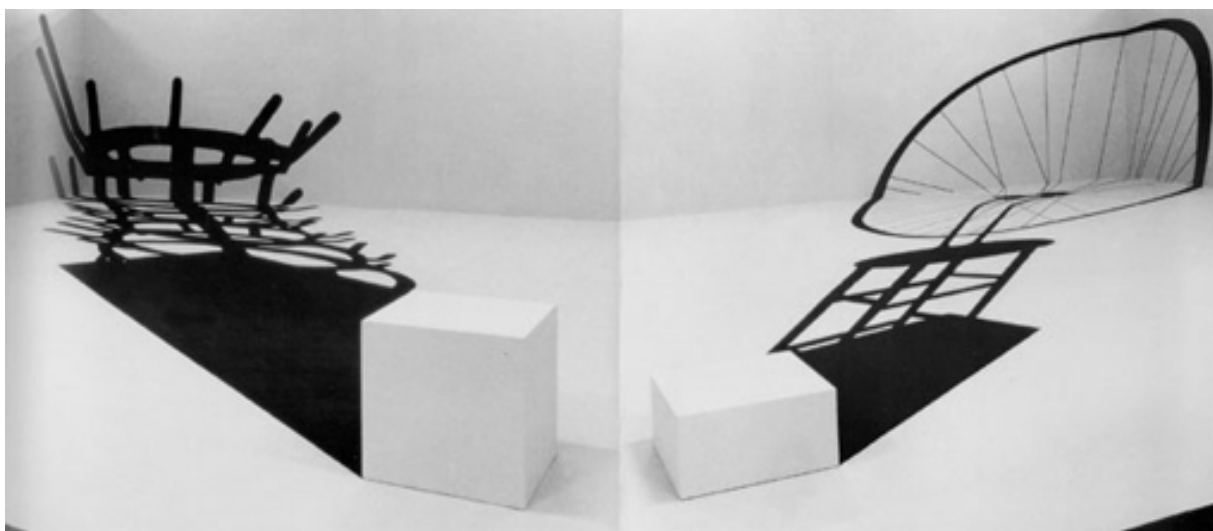


Ilustração 21

In Absentia – Regina Silveira

Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira

Regina Silveira esclarece:

Ausência é outro conceito e tema recorrente em meu trabalho, durante as duas últimas décadas. Histórica e filosoficamente a ausência sempre esteve ligada às sombras projetadas (Doc. Eletrônico nº 4)

A forma como Regina trabalha a representação da materialidade, ou seja, pela ausência do objeto, aproxima esta pesquisa do seu projeto. Regina Silveira posiciona-se favorável à hibridação na gravura, e quando o tema se estende para a arte em geral, a artista e professora tem uma posição que ampara este trajeto:

Parece que a hibridação veio para ficar. O que ela deixa claro, na própria mistura, é que a poética é o principal, e não os meios. Tudo interage, mas o principal é a poética, é o que o artistas diz e como opera a linguagem. (Doc. Eletrônico nº2)

Voltando o olhar para o processo de criação, pode-se perceber que houve hibridações em quase todas as fases, e que a poética da imaterialidade esteve presente no processo, ora travestida de uma característica transparente, ora indicando a não-presença do objeto, ora permeada de memórias.

Ao materializar pensamentos, sobrepondo idéias, visualizando antigas e novas possibilidades de fazer e pensar, percebo que o trajeto percorrido pela obra, muitas vezes, escapou ao meu comando. Eu não conseguia vê-la como parte de mim, e sim fragmentada e exposta em outras propostas poéticas, e em outros discursos, compondo, mesmo que furtivamente, uma rede de identidades.

Naquela situação percebi que Regina Silveira e seu projeto *In Absentia* estavam ao lado desta pesquisa.

Sobre os opostos

toda obra contém em si mesmo a sua dimensão teórica.

Sandra Rey

A essência do processo criativo é a inquietação. Várias foram as situações durante esta pesquisa, em que pude mergulhar em situações turbulentas, e, em outras, saltar no vazio, quase desacordada. São situações extremas, que me levaram a acreditar que “a rédea estava solta.” Mas tratava-se de descobertas. Descortinamentos. Os interesses e olhares vão mudando ao longo da pesquisa, ampliando possibilidades, e estreitando interesses.

Identificar que estava lidando em muitos momentos, com situações contrárias, não contraditórias, surgiu da observação metódica das escolhas e do trajeto da pesquisa. Produzir uma pesquisa na linha de poéticas tornou-se um constante questionamento, uma luta interna entre a razão e o ímpeto, e uma luta externa com a matéria. Durante a criação surgiram indícios de que não se tratava de uma luta e sim de conexões, que indicavam um caminho: A pesquisa estava lidando com opostos.

Nos vários momentos em que me encontrei transitoriamente no *vácuo*, cercada de ausência de atrito e conflitos, obtive o distanciamento necessário para visualizar que estava permeando entre as situações que não se anulavam, não eram verdadeiras nem falsas. Apenas situações opostas. Estas ocorrências aconteciam, eram concretizadas no decorrer das escolhas e acasos da pesquisa, e só detectadas somente depois que o trabalho já estava avançado.

Apresento uma cópia de anotações no diário, em que é traçado um rascunho de um sumário desta pesquisa, em que surgem vestígios de que se trata de situações opostas (ilustração 22).

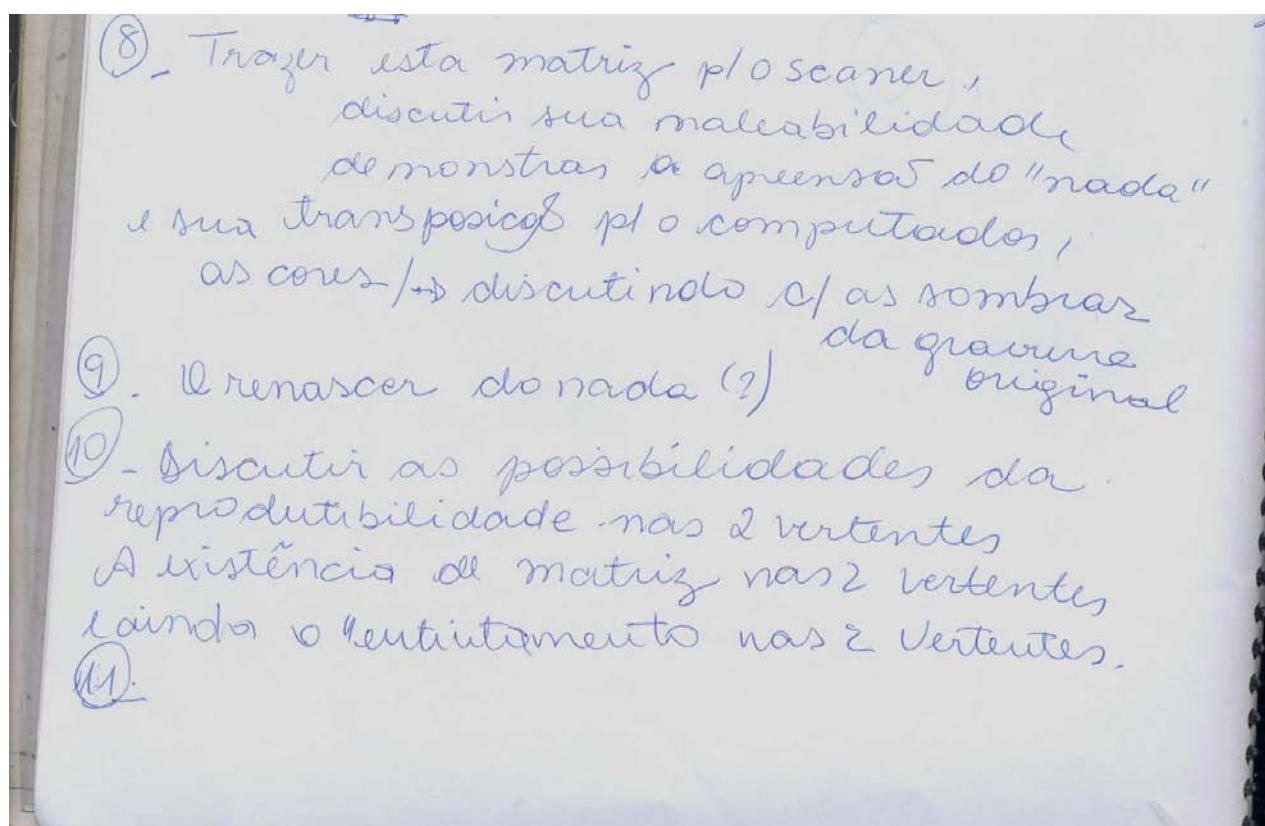


Ilustração 22

Página de diário de artista

As situações opostas de tradicional e tecnológico, adição e subtração, o tudo e o nada, a obra presente e a imaterialidade, são apresentadas como um fato observado no trabalho, e possibilitam uma aproximação do processo de criação. Não será feita uma análise formal da obra. Toda reflexão acerca da obra pauta-se na sua trajetória poética, em que se constata que as escolhas permitiram construir situações opostas no percurso, o que foi ao mesmo tempo intrigante e satisfatório, perturbador e entorpecedor. A produção poético-teórico-conceitual esbarra, então, em um outro possível caminho.

O que aconteceu durante o processo que desencadeou a situação entre opostos? Ao refletir e ler sobre situações da obra em processo, encontrei em uma observação da artista Fayga Ostrower (1977), um indicativo do que poderia ter ocorrido:

Todo perceber e fazer do indivíduo refletirá seu ordenar íntimo. O que ele faça e comunique, corresponderá a um modo particular de ser que não existia antes, nem existirá outro idêntico. As coisas aparentemente mais simples correspondem, na verdade, a um processo fundamental de dar forma aos fenômenos a partir de ordenações interiores específicas.(p.26)

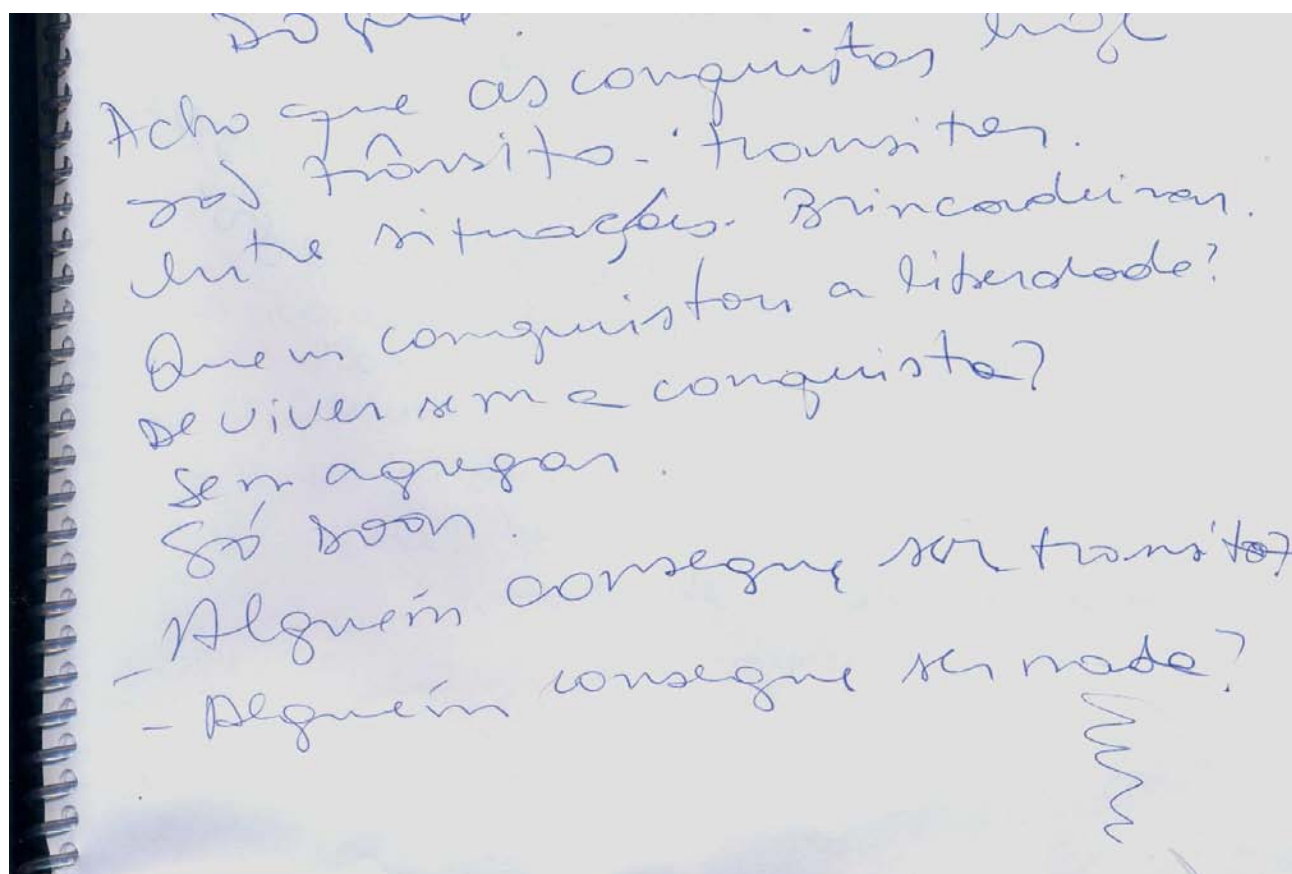


Ilustração 23

Página de diário de artista

O trânsito entre as situações opostas gerou uma tensão que provocou novos questionamentos. Em primeiro olhar, mais distraído, ocorreu a suposição de se tratar de um avanço entre modos de fazer, entre técnicas, mas, posteriormente, concluí que não se tratava de avanço, com o objetivo de melhora, de superação, porque os modos de fazer tradicionais, suas propostas técnicas e muito menos a densidade poética que poderia apurar trabalhando exclusivamente com eles – os meios tradicionais, (sem equiparação com qualquer outro modo de fazer, ou com qualquer outra técnica ou matéria) eram passíveis de superação. Eles têm o seu lugar e provocam questionamentos que podem levar também a um amadurecimento artístico.

A situação de opostos, porém estava ali, cada vez agigantando-se mais. Comecei a discernir opostos em vários momentos da produção, e então era necessário refletir.

Observando o trajeto percorrido, verifiquei que estava em constante estado de subversão. A idéia inicial de sobreposição de planos visíveis era uma tentativa de subversão à ordem plástica, tátil, e visual em que vive. Retirei o plástico que estava sobre os forros e livros. Picotei-o e acumulei novos elementos a ele. O plástico, que na minha memória existia para proteger da sujeira informações visuais, agora estava todo coberto de tinta, gerando novas informações visuais. Consideradas gravuras. Para tal, tive que expandir o seu conceito, subverter, e subverti de novo quando mudei os modos de gerar informações visuais. E continuo considerando-as gravura.

Essa constante subversão surge de limites não respeitados lá na memória. E para seguir adiante, tornou-se necessário abarcar o novo, que por conseguinte, era oposto.

Entre dúvidas e certezas, continuaram os questionamentos:” Então eu faço assim?”

Na ilustração 24, um momento de dúvida registrado no diário. A folha foi rasgada para mostrar o desenho que minha filha de cinco anos fizera na outra página. Ela me desenhou pequena, ao lado de um livro gigante. Ela subverteu a ordem de não bulir em meus livros, não resistiu à folha branca e desenhou.

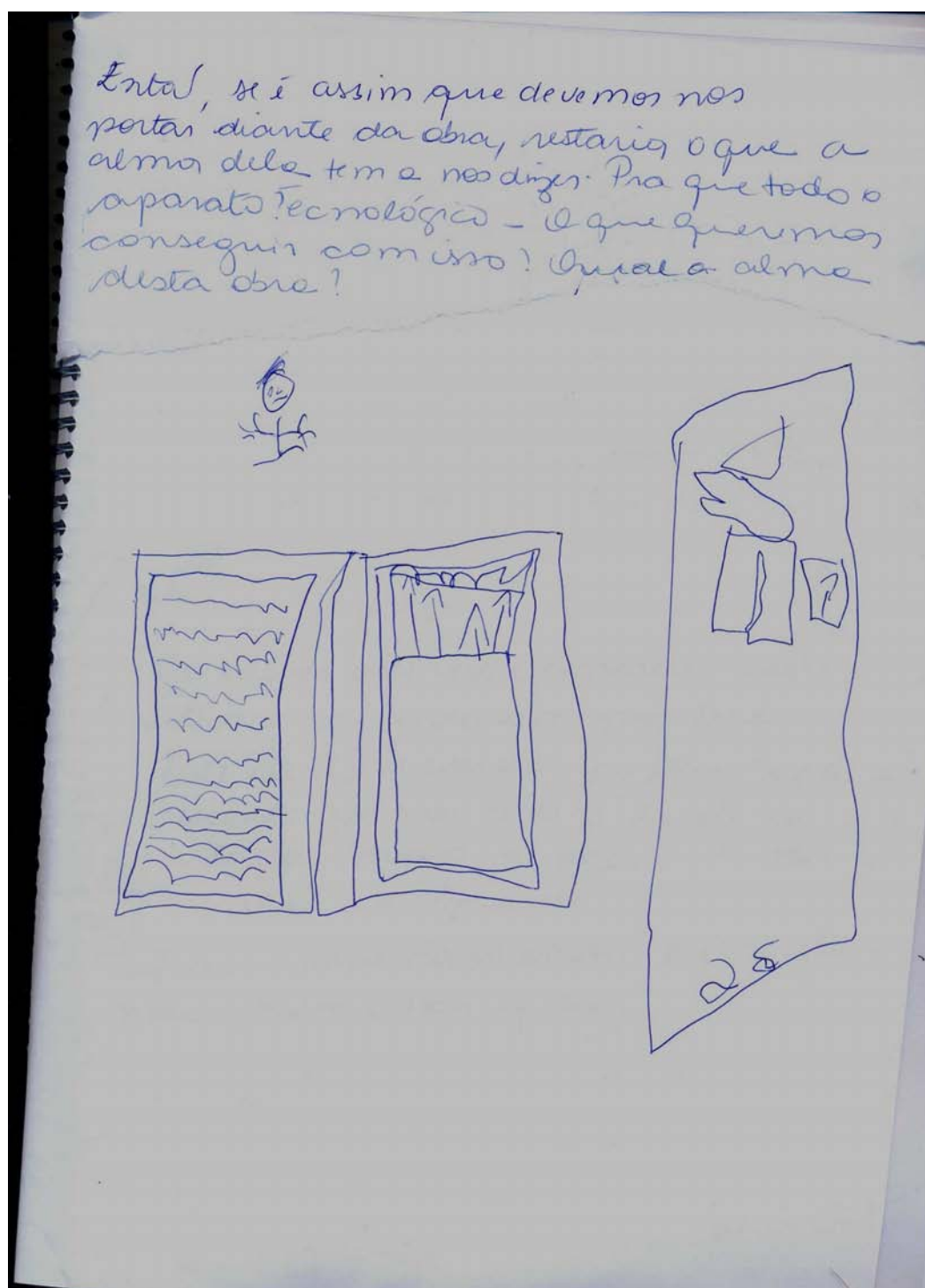


Ilustração 24

Página de diário de artista

O manual e o tecnológico

A gravura sempre esteve muito ligada à evolução tecnológica, uma vez que está entre o fazer manual da matriz e a reprodução mecânica como impressão dela. Dentro das possibilidades da gravura, optei por trabalhar as características que envolvem a confecção da matriz e sua impressão, ou seja, não questionando sua possibilidade de reprodução ou de similaridades das cópias. A gravura pode ser entendida como um trabalho que se inicia com a matriz que possibilita uma impressão. Os modos de fazer gravura, e a gravura, tornaram-se uma ferramenta de exploração, superação e criação no/do plástico. Diana Domingues (2003) observa:

As ferramentas ajudam a definir um meio no qual os usuários podem criar um trabalho. Nesse contexto, a noção de que deveria haver uma ferramenta abrangente, completa, coerente e puramente técnica é muito questionável. Dentro de cada prática criativa as pessoas se certificam de que estão usando uma variedade de objetos como ferramentas, e ferramentas simples (um lápis, por exemplo) criam muitas vezes um meio rico em que idéias expressivas podem ser concretizadas. (p.186)

No decorrer da pesquisa, ocorreu o desenrolar de um trabalho com o objeto/ matriz usando as ferramentas tradicionais, e na sequência, o encontro quase casual com as ferramentas tecnológicas. O desenrolar do pensamento poético, acerca desses dois modos de produção opostos, só foi possível porque tanto o modo tradicional como o modo tecnológico, apresentam resultados próximos compatíveis com os que eram buscados no início: a sobreposição de planos visíveis. Em outras palavras, apesar de se encontrarem em situações opostas, os resultados promoviam uma singularidade.

Outra questão que permitiu trabalhar com esses opostos foi que a metáfora da imaterialidade encontrou espaço para acontecer nos dois modos.

Adição e subtração

Outro recorte no processo criativo que me levou à situação de opostos se encontra na escolha dos objetos/matrizes confeccionados em plástico, um leva adição de material (colagem) e o outro retira material (extração). O objeto/matriz feito em colagem, aconteceu de uma seleção de materiais transparentes, e o objeto/matriz construído sob a forma de extração foi criado para ser uma matriz. E foi pensado com base no primeiro (colagem) na intenção de ser seu oposto, e mesmo assim assegurar a característica de sobreposição de planos visíveis, tanto nos modos de fazer tradicionais como nos modos de fazer tecnológicos.

Esses opostos no objeto/matriz surgiram de uma imersão na técnica tradicional. Durante a pesquisa, eles descolaram do suporte retangular, criaram formas que valorizavam suas características de adição e subtração. Abriram-se agora caminhos para um trabalho que une a técnica usada nas duas matrizes.

O Tudo e o nada

Entre as grandes coisas que são encontradas entre nós, a existência do NADA é maior

Leonardo da Vinci

O trabalho com um objeto transparente propicia o acúmulo de possibilidades e interpretações conectadas entre si. E, em uma apreensão mais poética do processo que envolve este objeto, foram delimitados o tudo e o nada, com base na percepção de que estava lidando com opostos.

A capacidade vazada presente no objeto/matriz, apreendida poeticamente como imaterial, nula, nada, ausente, pela sua possibilidade de transcendência do

olhar, é privada de cor, de opacidade. Possui sua expressão no relevo, na sobreposição de imagens transparentes, com contornos sutis que se emaranham e confundem o olhar que consegue perceber essa sobreposição. Pede-se acuidade no olhar para perceber a imagem, sem garantias de sucesso. Trata-se de um nada virtual, que se torna tudo quando é gravura.

Na apreensão poética, quando gravura impressa, o nada do objeto/ matriz passa a ser tudo por que a imagem passa a habitar outra matéria (papel- impresso ou gravado) que tem opacidade, que transforma o nada da transparência imaterial, em tudo de uma imagem perceptível e constituída, com ou sem cor, mas com relevo e perspectivas que promovem a visualização de planos visíveis (ilustração 25 e 26).

Quando se conjuga tudo/nada, é quase sempre: tudo **ou** nada. São opostos muito extremos. Antes tudo do que nada? É uma situação limite de escolha. Tudo é confuso quando nada compreendo. Há dependência. O tudo e o nada. Ligados pelos pêndulos da balança poética, encontra-se equilíbrio entre os opostos. Não se anulam, não se corrompem, propõem, vão além, tentam. O que os olhos podem ver? Um pouco de tudo...quase nada.



Ilustração 25

Gravura a seco - modo tradicional - matriz extração – 2007

66 x 47 cm

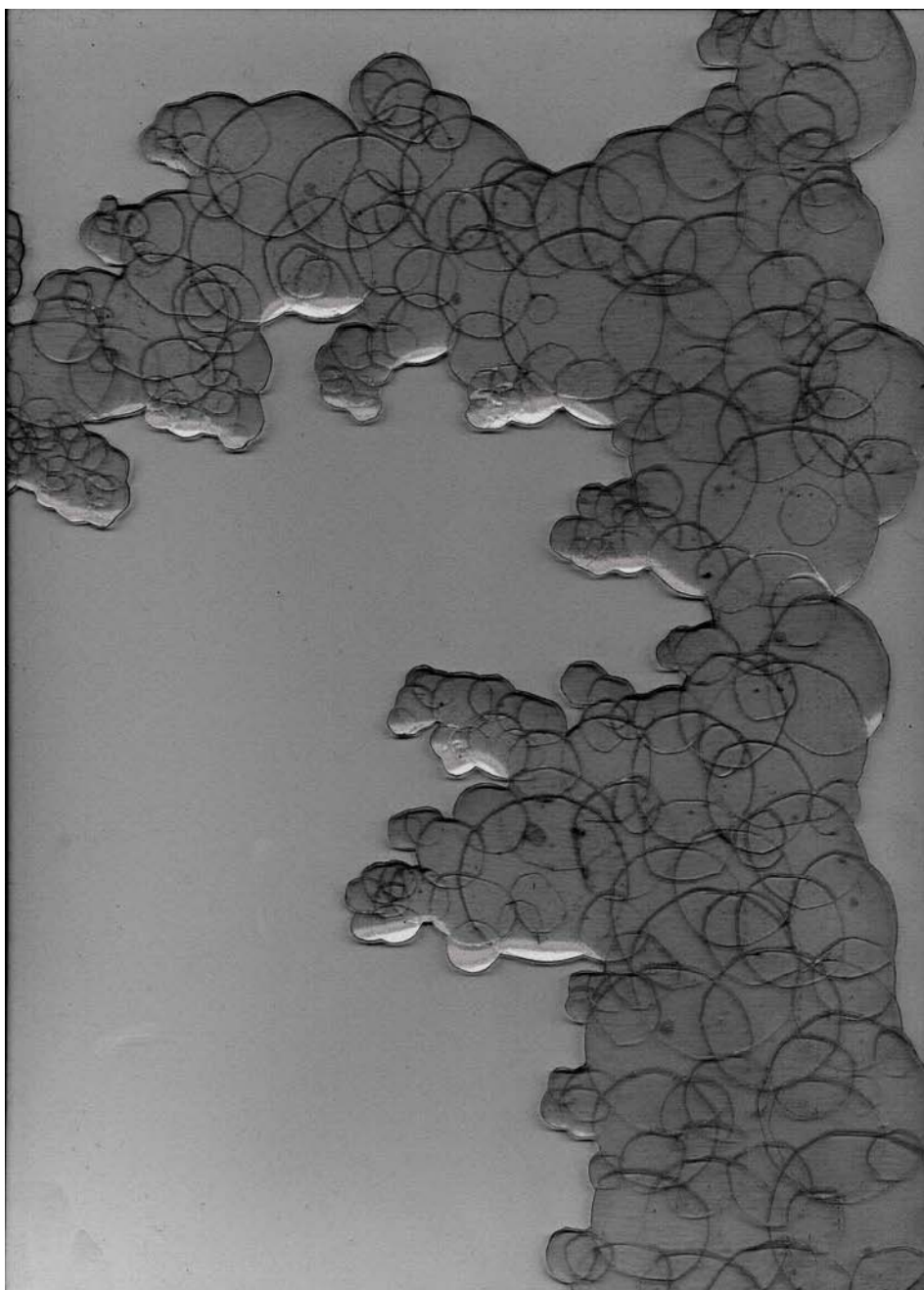


Ilustração 26

Gravura digital - modo tecnológico - matriz colagem – 2007

21 x 30 cm

A sobreposição de planos visíveis

Mesmo que você fuja de mim, por labirintos e

alçapões, saiba que os poetas como os cegos, podem ver na escuridão.

Edu Lobo e Chico Buarque – Choro bandido.

Ao visualizar a trajetória da pesquisa, percebo que havia um objetivo inicial, uma idéia, um motivo, a *sobreposição de planos visíveis*. Os Conceitos alicerçaram-se e a poética iluminou o caminho a ser trilhado. A todo momento, no decorrer desta trajetória, voltava o olhar para o estopim, para o motivo da busca, e sempre consegui avistá-lo.

No primeiro olhar, a idéia de sobreposição de planos visíveis estava lá, no início da pesquisa, como motivo que me acompanhou durante a pesquisa em tentativas seqüenciais, sendo adaptadas de formas variadas, e muitas vezes perdidas entre as possibilidades de apreensão.

A grosso modo, a intenção de sobreposição de planos visíveis era plástica, visual. perceptiva. E somente dessa forma eu percebia que poderia expressar esse intento.

Eu procurava uma visualidade plástica para uma proposição recorrente, uma possibilidade visual, uma alternativa de transposição da realidade, uma alternativa plástica, um motivo. E acreditava que alcançado meu objetivo, partiria para outras conquistas. Percebi que o que tentava materializar não era o que eu não conseguia ver – não se consegue visualizar os planos sobrepostos de um objeto regularmente – mas, eu tentava materializar o meu modo de criar.

Com a inquietação, e durante quase todo o percurso, motivada por ela, fui sobrepondo considerações, reflexões, fazeres, buscas, incertezas. E a cada avanço, aumentava o peso da bagagem. Uma informação sobrepunha-se às outras que ainda eram consideradas, e a todo tempo, era possível retomar. Então sobrepunham-se considerações vazias com algumas referenciadas, e refletia, considerava, Analisava,

Apagava tudo, rasgava, começava de novo, anotava. Formava-se uma sobreposição de informações em que todas se tornavam visíveis e era possível se concluir a obra.

Sobrepuas idéias para materializar pensamentos, visualizando antigas e novas possibilidades de fazer e pensar.

A idéia de sobreposição de planos visíveis propiciou minha aproximação com a matéria transparente, o que levou a questionamentos poéticos acerca do objeto/matriz, apreendido como imaterial. Imaterial como o pensamento, como as idéias.



Ilustração 27 – *Passos caídos* - 2007

Gravura digital

21 x 30cm

Considerações Finais

o processo de criação contribui para o processo de auto-conhecimento.

Sérgio Penna

Ao refletir acerca do objeto desta pesquisa, percebo que uma intenção camuflada foi a de mostrar os caminhos percorridos pelo pensamento quando absorve-se na obra. A criação percorre uma rede de possibilidades costurada pela memória e pela vontade de subversão. Aliada às possibilidades oferecidas pela proximidade de novos produtos ou tecnologias, a criação torna-se um processo de sobreposições que se imortaliza no pensamento, e se concretiza na obra.

Avizinhar-se desse pensamento é tarefa cansativa, pois, incansável, ele trafega pela rede de possibilidades velozmente, e desdenha as metas atingidas. Identificar o combustível desse pensamento é quase impossível. Podem ser viagens, conversas, filmes, livros, imagens...

O foco mantido na idéia de sobreposição de planos visíveis auxiliou a seleção dos pensamentos que interessavam à proposta inicial desta pesquisa, e por consequência, ao processo de criação. Quando busquei, durante o percurso, referências relativas a esse foco, não foi com a intenção de coordenar um processo de criação, nem justificar um trajeto ou obra, mas promover a seleção dos pensamentos que me interessavam naquele momento. Não que os outros foram descartados, apenas eles não compõem esta pesquisa, isto é, o processo de criação que trata da idéia de sobreposição de planos visíveis.

O projeto poético apoiou-se em várias questões à medida que a obra caminhava. A apreensão do plástico como imaterial estava ligado à idéia de sua presença ser nada/nulo, e a idéia de nada, de não– presença, tem raízes na memória visual de cada pessoa.

Tratei de questões opostas. Foi um acontecimento percebido no processo de criação, um trajeto que começou com objetos/matrizes, passou pelas técnicas opostas usadas para desenvolver um pensamento, e com objetos, chegou até a poética do tudo e do nada.

De grande auxílio neste estudo foi a elaboração do diário de ateliê. Quando comecei a refletir a respeito do processo de criação, percebi as dúvidas e as tormentas que me acompanharam durante a construção desta pesquisa. Metodologicamente, o diário é uma referência, e me ajudou na construção da poética, oferecendo pistas preciosas acerca de por onde andava o pensamento.

As reflexões relativas à gravura não se limitam às técnicas tradicionais e tecnológicas apresentadas nesta pesquisa. A gravura possibilitou todo o processo, até mesmo as reflexões poéticas (anexo 1). Os modos de fazer gravura ajudaram a transpor o plástico, ver além de sua imatéria. A gravura propiciou a visualização do processo para além da moldagem do plástico. Tudo girou em torno dos modos de fazer, de compreender e das possibilidades que a gravura oferece. As reflexões e os fazeres em gravura foram o eixo desta pesquisa em poéticas da criação, e ajudaram a moldar o pensamento acerca da obra. Contribuíram para essas reflexões e modos de entender gravura o trabalho da artista Regina Silveira, a posição e a visão contemporânea do Prof. José César Clímaco, a pesquisa dos colegas mestrando na disciplina “Processos Contemporâneos de Produção de Imagens Visuais”, as trocas de experiências no ateliê, a pesquisa da Profa. Beatriz Rauscher, em xero/xilogravuras, as apresentações em seminários e congressos que possibilitaram a discussão do tema, quando foram apresentados artigos que tratavam dos rumos da pesquisa em gravura.

Outra grande contribuição para desenvolvimento das reflexões desta investigação foi a exposição do grupo de gravura que advém do mestrado, na Galeria Marina Potrich, em Goiânia-Goiás. Com base na mesma fonte (gravura), pôde-se observar, na exposição, os vários caminhos tomados pelos integrantes no decorrer de suas pesquisas, momento em que a troca com outros artistas fortaleceu a compreensão dos conceitos desenvolvidos. A percepção acerca de algumas

características e conceitos da obra, era apreendida também por outras pessoas, e essa constatação foi muito gratificante.

Com a sobreposição de planos visíveis, e a matéria escolhida, pode-se avaliar que os modos opostos de fazer gravura (tradicional e tecnológico) não se anulam nem tencionam. Não se trata de uma evolução porque utilizei modos tradicionais e depois passei a usar uma tecnologia mais avançada para imprimir imagens. Trata-se de modos diferentes de conquistar um mesmo objetivo, e os dois modos são satisfatórios naquilo a que se propõem. Os resultados têm características diferentes, originárias de seus modos de fabricação, mas são igualadas pela poética que transita entre esses modos.

A obra constitui-se também das influências recebidas pelo artista no decorrer de sua vida, e não só durante o percurso de execução/ criação da obra. Os modos de produção não se anulam, nem os opostos, e os conceitos podem ser estendidos e contaminados. O processo de criação e a obra guardam segredos que nem mesmo o artista consegue, às vezes, perceber. E o mais importante: A obra é o processo.

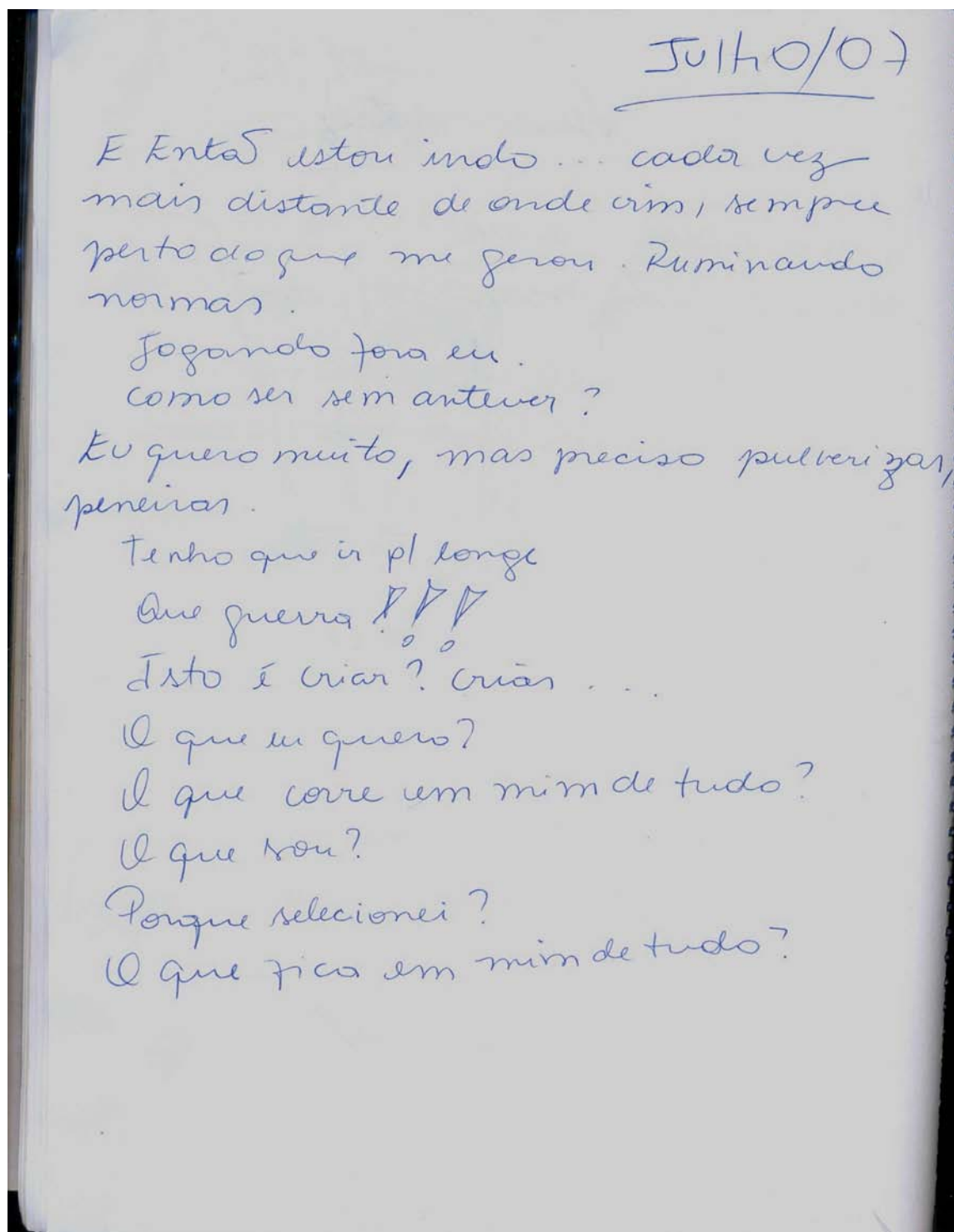


Ilustração 28

Referências Bibliográficas

Livros

BEARDON, Colin. Práticas criativas e o projeto de software. *In*:DOMINGUES,Diana. **Arte e vida no século XXI – tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

CLÍMACO,José César Teatini. **A gravura em matrizes de plástico**. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**. São Paulo: Annablume, 2000.

LEVY, Pierre. **O que é virtual**. São Paulo: Ed.34, 1996.

MORAES, Angélica de, **Regina Silveira – cartografias da sombra**. São Paulo: Edusp. 1996.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de criação**. Ed. Vozes, Petrópolis, 1977.

_____. **Acasos e criação artística**. Editora Campus, Rio de Janeiro, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte,2006.

_____. **o gesto inacabado**. São Paulo:Ed. Annablume, 2001.

Dissertações e teses:

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. **Xilogravuras secas; o estudo de um meio de linguagem**, 1992. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas

SILVA, Vanessa Tavares. **Livro: Fragmento, cotidianeidade e interstício**, 2005.Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais –FAV, Goiânia.

MORAES, Sérgio Penna de. **Gravuras com uso de computação gráfica: Um processo pessoal de criação, auto-conhecimento e transformação**,2007 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais – FAV, Goiânia.

PEREIRA, Nancy de Melo Batista. **A gravura como poética atual e alguns paradigmas de uma velha tecnologia: Uma produção de gravura em metal**,2006 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais – FAV, Goiânia.

Catálogos:

FONTANA, Lúcio. **A ótica do invisível** – Catálogo de exposição, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo . 2002

SILVEIRA,Regina. **Claraluz** – Catálogo de exposição, Centro Cultural Banco do Brasil . São Paulo, 2003

Documentos Eletrônicos:

1)Itaú Cultural. *Panorama da arte e tecnologia no Brasil – Arlindo Machado*. Disponível em:< www.itaucultural.org.com.br >. Acesso em março. 2006

2) Entrevista concedida em Nov. de 2007 – *entre perspectivas e projeções - Regina Silveira-* Por Mário Aurélio Fiochi. Disponível em : < www.itaucultural.org.com.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=252 >. Acesso em Jan. 2008

3) Entrevista concedida em Jun. de 2002 à revista E do Serviço social de Comércio de São Paulo (Sescsp), *sobre sua convivência com Clarisse Lispector*. Disponível em: http://www.sescsp.org.com.br/sesc/revistas_sesc/ acesso em Jan. 2008

4) SILVEIRA, Regina. *Armadilhas do espaço*, Disponível em: <http://www2.uol.com.br/reginasilveira/bio3.htm/> acesso em nov. 2007

Bibliografia

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea – uma introdução**. São Paulo, Ed. Martins, 2005.

BARROS, Anna e SANTAELLA, Lúcia. **Mídias e Artes – os desafios da arte no início do século XXI**. São Paulo. Ed. Unimarco, 2002.

GRAU, Oliver. **Arte virtual – da ilusão à imersão**. São Paulo, Ed. UNESP, 2007.

GRÉSSILLON, Almuth. **Elementos da crítica genética – ler os manuscritos modernos**. Porto alegre, Ed. UFRGS., 1994.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface – como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

LEVY, Pierre. **A inteligência coletiva – Por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo, Edições Loyola, 1998.

_____. **Cibercultura**. Instituto Piaget, Lisboa. 1997.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 2007.

MAY, Rollo. **A coragem de criar**. Rio de Janeiro, Ed. Nova fronteira, 1975.

NOVAES, Adauto(org).**O olhar**.São Paulo, Companhia das letras, 1988.

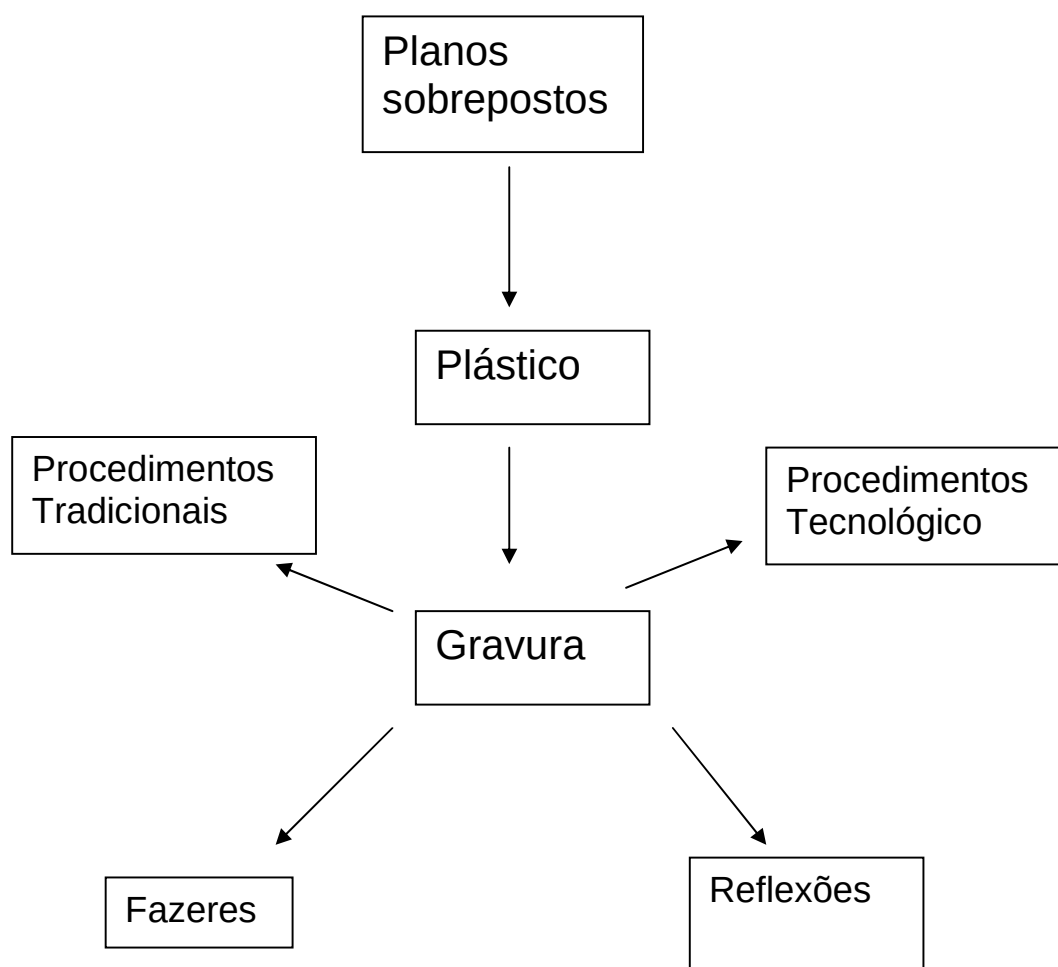
PARENTE, André(org).**Imagem máquina – A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993.

RUSH, Michael.**Novas mídias na arte contemporânea**..Martins Fontes, São Paulo, 1999.

VENTURELLI, Suzete.**Arte: espaço – tempo – imagem**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2004.

ZAMBONI, Sílvia.**A pesquisa em arte – um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: autores associados, 2001.

Anexo 1



Anexo 2

Ilustrações gravadas