

GRAVURA - OBJETO:
O campo ampliado da impressão



CRISTIANE PERES DIAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTE – CCTA
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

CRISTIANE PERES DIAS

GRAVURA-OBJETO: o campo ampliado da impressão

João Pessoa
Setembro /2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D541g Dias, Cristiane Peres.

Gravura-objeto: o campo ampliado da impressão /
Cristiane Peres Dias. - João Pessoa, 2020.
75 f. : il.

Orientação: Robson Xavier da Costa.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Artes Visuais. 2. Gravura-objeto. 3. Arte
Contemporânea. I. Costa, Robson Xavier da Costa. II.
Título.

UFPB/CCTA

CDU 7.01(043.2)

CRISTIANE PERES DIAS

GRAVURA – OBJETO: o campo ampliado da impressão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Robson Xavier da Costa

João Pessoa

2020

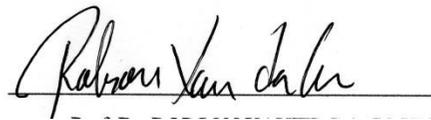
CRISTIANE PERES DIAS

GRAVURA OBJETO: o campo ampliado da impressão

Aprovada em 22/09/2020

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Dr. Orientador: Robson Xavier da Costa



Membro Interno: Prof^a. Dr^a. Fabiola Cristina Alves (Profa. Dra. do Programa de Artes Visuais da UFPB)



Membro Externo: Prof. Me. Leandro Alves Garcia (Prof. Mestre da Secretaria Municipal de Educação Esporte e Lazer de Goianinha / RN)

João Pessoa

2020

Dedicatória

Dedico este trabalho às mulheres que habitam em mim:

Izabel Peres, Valdemira Peres e Alta Dias

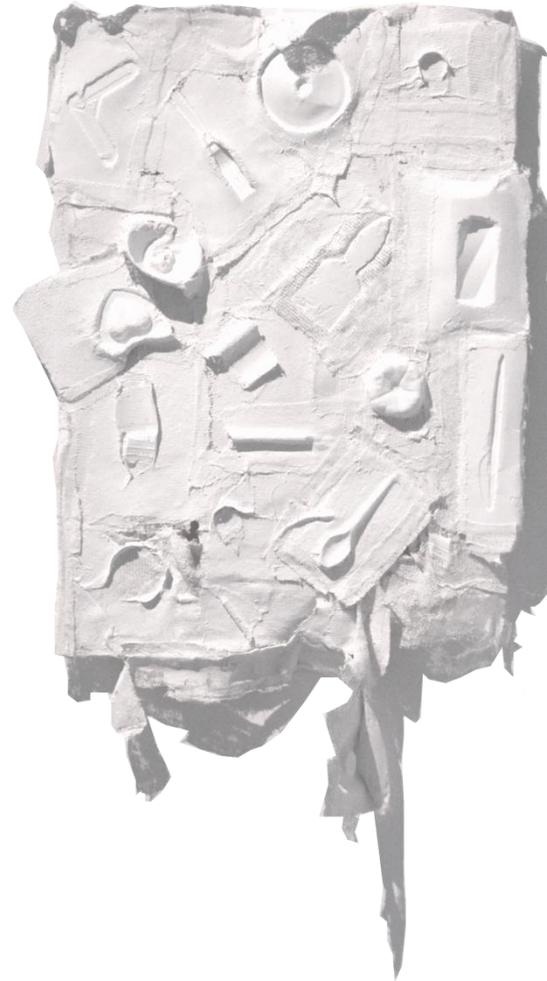


Imagem 1 Memorial. Gesso e plástico. 2019

Agradecimentos

Agradeço à arte pelos cheios e vazios presentificados:

Robson Xavier da Costa, orientação e acolhimento

Danilo Rufino e Edson Wagner pelo chão.

Lista De Imagens

Imagem 1 Memorial. Gesso e plástico. 2019.....	6
Imagem 2. Objetos da série Vocábulo Vazios. Gesso e plástico.2019	14
Imagem 3. Cris Peres. Objeto da série Arqueologia do Amanhã. 2019	19
Imagem 4. Cris Peres. Série Um segundo de cada vez. F /N. Monotipia sacola plástica sobre papel. 0.5 x 0.5cm. 2020.....	21
Imagem 5. Cris Peres. Da série Impressão Errada. Monotipia offset sobre Glassine. 100 x 80 cm. 2019.....	24
Imagem 6. Cris Peres. Saco cheio não se dobra. Gesso e plástico. 15 cm. 2018.....	28
Imagem 7. Obra da série "Objetos", Júlio Plaza-1968/69. Serigrafias e recortes. Tamanho: aberto 39,7 (a) x 45 (l) x 32 (p) cm - fechado: 39.7 29.2 cm. Exemplar desta série integra o acervo do MoMA. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/198798	29
Imagem 8. Isa Aderne. Queremos Chuva II – 1968. Xilogravura em Preto e Branco, 18 cm x 22 cm. Fonte: Coleção Isa Aderne.	31
Imagem 9. 2 lados / 2 sides - Maria Lúcia Cattani . Corte a laser sobre Sumi-e Brush paintig paper 50g/m2, 23 cm x 17,8 - 12 cópias + 3 PA12 + 2 AP. 2008.Fonte: https://www.marialuciacattani.com/2%20lados/2lados_inicio.htm	32
Imagem 10. Registro de processo de impressão no meu com plástico, offset e tecido. 2019	35
Imagem 11. Objeto /matriz da série “Os vales abrigam”. Concreto, plástico e offset. 2020. Acervo da artista.....	37
Imagem 12. Objeto /matriz da série “Os vales abrigam”. Concreto, plástico e offset. 2020. Acervo da artista.....	38

Imagem 13. Registro do processo de extração de fragmentos plásticos após moldagem. Fonte: Acervo da artista.	40
Imagem 14. Impressões offset da Série “Os vales abrigam”. 2020	41
Imagem 15. Da série Impressão Errada. Monotipia offset sobre Glassine. 2019	42
Imagem 16. Sem título, Elisa Bracher.Gravura em metal, 1991. 360 x 180 cm. Fonte: Maneira Branca: gravuras de Elisa Bracher.Editora Cosac Naif: 2007.....	43
Imagem 17. Da série “Maneira Branca”, Elisa Bracher. Gravura em metal, 1992. 120 x 480 cm. Fonte: Maneira Branca: gravuras de Elisa Bracher.Editora Cosac Naif: 2007.....	44
Imagem 18. Da série “Área de risco”. Concreto e plástico. 2019	45
Imagem 19. Da série “Arqueologia do Amanhã”. Concreto, plástico e pigmento industrial. 2019	46
Imagem 20 Da série “Arqueologia do Amanhã” em exposição na Galeria Casarão 34. 2019.....	47
Imagem 21 Sem título, Elisa Bracher. Esculturas em cobre, 1993. Dimensões variadas. Fonte: https://heloisabomfim.com/historia-da-arte/elisa-bracher-esculturas-em-cobre-1993-obra-s-nome/	48
Imagem 22– Pedra Robat, Maria Bonomi. Xilografia, 1975. 100 x 110 cm.....	50
Imagem 23 Sem título, Maria bonomi. Fachada Concreto, 1976. Rua Bela Cintra, 440 x 6785 cm; Av. Paulista, 440 x 1805 cm - Edifício Jorge Rizkallah Jorge, São Paulo. Fonte: http://mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=6&mt=3blica.asp?pa=6&mt=3	51
Imagem 24. Experiências em moldagem.....	53
Imagem 25 Registro de secagem LAG- UFPB. 2019.....	56
Imagem 26. Resultado de impressão com plástico bolha sobre papel.....	58
Imagem 27. Impressões em exposição na Galeria Casarão 34. 2019	58

Imagem 28. Registro de compressão corporal em atelier	59
Imagem 29. Registro de produção em Atelier	60
Imagem 30. Registro da exposição Vocabulário do Vazio, Galeria Casarão 34. 2019	61
Imagem 31. Processo de moldagem em atelier, plástico e concreto.....	62
Imagem 32. Híbrido. Concreto e plástico. 2019	63
Imagem 33. Processo de modelagem em atelier. 2019.....	64
Imagem 34. Objeto híbrido em exposição Galeria Casarão 34. 2019	64
Imagem 35. Objeto da série “Arqueologia do amanhã”. 2019	65
Imagem 36. Objeto da série “Arqueologia do amanhã” em exposição na Galeria Casarão 34. 2019	65
Imagem 37. Produção da série Area de risco em atelier Arapuca- Conde.....	66
Imagem 38. Produção da série Area de risco em atelier Arapuca- Conde.....	66
Imagem 39. Detalhe de “Área de risco”. Concreto e plástico. 2019	67
Imagem 40. Modelagem em plástico das placas Área de risco	68
Imagem 41. Híbrido. Concreto, plástico e pigmento industrial. 2019.....	69
Imagem 42. Objeto da Série “Territorialidades residuais”.. Concreto, plástico e pigmento industrial. 2019	70
Imagem 43. Registro da instalação “Sulcos transitórios” da exposição Vocabulário do Vazio. 2019	72

Sumário

Resumo	12
Abstract	13
Introdução	15
1. Gravura a partir da Pop	20
1.2 Gravuras x indústria: questões sobre unicidade e o múltiplo	22
2. Deslocamentos espaciais.....	29
2.1 A gravura e o campo ampliado.....	35
3. O plástico como matriz de impressão	53
3.1 Primeiras experiências.....	56
4. Gravuras - objeto nas obras da exposição Vocabulário do Vazio	61
4.1 Sulcos vazios	68
Considerações finais	72
Referências.....	74
Referências Consultadas.....	75

Resumo

Neste Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Federal da Paraíba busquei investigar a impressão tridimensional de objetos cotidianos, relacionando os resultados escultóricos a prática da gravura expandida. Utilizei o plástico como suporte de produção, associando as práticas fabris, além de propor ressignificação enquanto matriz de impressão. Este Trabalho está fundamentado na análise de séries de meus trabalhos artísticos expostos na Mostra “Vocabulário do Vazio” de minha autoria, realizada no ano de 2019 na Galeria Casarão 34, na cidade de João Pessoa, Paraíba. O objetivo foi investigar a gravura experimental por meio da moldagem de objetos tridimensionais. Usei como fundamentação teórica a “Escultura no campo ampliado” de Krauss (1984), Veneroso(2012), “a Dobra e o Vazio” de Romagnolo (2018), a obra artística da gravadora Maria Bonomi “Da gravura a arte pública” organizada por Laudanna (2007) e Elisa Bracher por meio de Mammí (2012). Para o levantamento de dados e análise dos resultados utilizei uma abordagem qualitativa (GUERRA, 2006) e a/r/tográfica (DIAS e IRWIN, 2013), articulando pesquisa bibliográfica, em livros de referência sobre gravura, pós-modernismo e prática de ateliê. Como resultado, analisei minha produção em gravuras-objeto de modo a pensar um possível desdobramento da gravura no campo ampliado, demonstrando relações possíveis entre moldagem, impressão e espacialidade.

Palavras-chave: Gravura- Objeto. A/r/tografia. Campo ampliado. Arte contemporânea.

Abstract

In this Course Conclusion Work at the Bachelor of Visual Arts, at the Federal University of Paraíba, I sought to investigate the three-dimensional impression of everyday objects, relating the sculptural results to the practice of expanded engraving. I used plastic as a production support, associating manufacturing practices, in addition to proposing a new meaning as a printing matrix. This work is based on the analysis of series of my artistic works exhibited in the “Vocabricular do Vazio” exhibition of my authorship, held in 2019 at Galeria Casarão 34, in the city of João Pessoa, Paraíba. The objective was to investigate experimental engraving by molding three-dimensional objects. I used as a theoretical basis the “Sculpture in the extended field” by Krauss (1984), Veneroso (2012), “the Fold and the Void” by Romagnolo (2018), the artistic work of Maria Bonomi engraver “From engraving to public art” organized by Laudanna (2007) and Elisa Bracher through Mammí (2012). For data collection and analysis of results I used a qualitative (GUERRA, 2006) and a/r/tographic (DIAS and IRWIN, 2013) approach, articulating bibliographic research, in reference books on printmaking, postmodernism and studio practice. As a result, I analyzed my production in object prints in order to think about a possible unfolding of the print in the expanded field, demonstrating possible relationships between molding, printing and spatiality .

Keywords: Engraving- Object. A/r/tography. Extended field. Contemporary art.



Imagem 2. Objetos da série Vocabulos Vazios. Gesso e plástico.2019

Introdução

Busquei neste trabalho investigar a possibilidade da impressão tridimensional a partir de objetos do meu cotidiano, aplicados como matrizes para gravura contemporânea. Pretendi analisar alguns resultados do meu trabalho artístico em concreto e plástico apresentados na exposição individual Vocabulário do Vazio, realizada em 2019 na galeria Casarão 34 e a partir disso procurar compreender quais os impactos do conceito de gravura-objeto na *poieses* dos trabalhos.

Objetivo nesta pesquisa investigativa compreender a gravura enquanto impressão como objeto tridimensional a partir do campo ampliado. Para isto, utilizo pesquisa bibliográfica e a perspectiva metodológica da Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) abordada nos processos a/r/tográficos (DIAS; IRWIN, 2013, p.28). A escolha pela a/r/tografia neste trabalho final em bacharelado, partiu da necessidade apresentada pelo meu processo de trabalho em estabelecer perspectiva relacional e apresentar características de uma pesquisa viva, ativadas pela abrangência das minhas práticas enquanto artista, pesquisadora/investigadora e educadora/educanda no âmbito informal. Como a/r/tógrafa, estabeleço relação entre a prática como artista agregada às pesquisas em torno do objeto de estudo, concentro meus esforços em “melhorar a prática, compreender a prática de uma perspectiva diferente” (IBIDEM, 2013, p. 29), mesmo estando apenas na condição de artista/ pesquisadora, a abordagem educacional sugere o meu olhar sobre pesquisas futuras. A pesquisa em constante movimento permite examinar a gravura a partir do ponto de vista alternativo, aqui referente ao uso e descarte de objetos cotidianos, em especial o plástico.

A experiência da observação despertou nesta pesquisa interesses relativos aos processos industriais e o múltiplo. Relaciono o caráter reprodutivo da gravura às práticas fabris por meio dos materiais de execução como tentativa de fossilizar a repetição através da impressão única. Partindo desse contexto cíclico que envolve produção, consumo, acúmulo e descarte, procurei repensar a partir de gravuras-objeto a análise do produto plástico como metáfora ao vazio embutido nessas relações. Assim como a prática consumista no século XXI se apresenta como um dos

aspectos de ativação residual, o plástico representa este quesito de maneira direta. Uma das explicações para o surgimento desse problema é a grande quantidade de plástico usado no dia a dia, o que nos leva a refletir sobre nossos hábitos de consumo.

Elaborei no primeiro capítulo breve cruzamento entre as ações dos movimentos artísticos Pop Art e Novo Realismo como possibilidades de análise relativas à presença de objetos cotidianos na Arte e as novas abordagens sobre o real, da década de 1960. Fundamentado em (FOSTER, 2017) e (LIPOVETSKY, 2015) discuto algumas concepções acerca do encontro entre a reprodução seriada e pós modernismo fortalecidos pela Revolução Industrial e trazidos pelo modernismo para o Brasil. Na gravura, abordo questões sobre a unicidade e o múltiplo a partir da ativação da gravura experimental brasileira ocorrida entre os anos 1950-1960. Cito os trabalhos das gravadoras Edith Behring (1916-1996) e Fayga Ostrower (1920-2001) como referencia ao caráter expressionista e experimental desta década, características percussoras da expansão da linguagem na Arte Contemporânea.

No segundo capítulo abordei algumas ações que levaram a gravura aos deslocamentos espaciais. Relaciono a inserção do conceito de campo ampliado ou expandido aplicado nas práticas de arte contemporânea brasileira com enfoque no conceito de gravura-objeto e na escultura de mulheres artistas como Maria Bonomi (1935 -), Elisa Bracher (1965 -) e Maria Lúcia Cattani (1965 – 2015). Neste mesmo capítulo, trato o conceito de escultura no campo ampliado abordado por Rosalind Krauss (1984) e às mudanças ocorridas na escultura no período pós Segunda Guerra Mundial, que inclui a maleabilidade do conceito por meio de coisas distintas, como espelhos, fotografias performáticas, monitores de TV, etc. Krauss (1984, p. 129) afirmou que a mensagem latente do termo escultura provém do historicismo e carrega consigo o fio condutor para novas experiências. O conceito de “gravura-objeto” é discutido a partir das referências teóricas de Laurita Salles (1952 -), Ana Alice Francisquetti (1955 -) e Maria Lúcia Cattani (1958- 2015).

No terceiro capítulo analisei minha produção poética de gravuras-objeto por meio da pesquisa- intervenção e da a/r/tografia. Foquei nos processos investigativos da concepção do trabalho como fonte de produção de conhecimento (DIAS e IRWIN, 2013), o “torna-se” da obra despertou maior importância do que os resultados alcançados, entre eles estão os caminhos que me levaram a considerar o objeto escultórico

como resultado de impressão. Abordei neste tópico, a origem do meu processo criativo oriundo da observação de práticas cotidianas até a escolha do plástico como suporte dos trabalhos experienciados nas práticas de atelier. Foquei nos resultados obtidos com a captação das formas mediante exploração dos volumes, dos sulcos esvaziados das texturas e a inserção de objetos industriais aos moldes de impressão. O resultado tridimensional envolveu expansão similar à escultura, conferindo uma utilização experimental dos meios gráficos.

A prática buscou discutir por meio da gravação volumétrica a influência da repetição presente na impressão e nos processos de reprodução industrial. O conceito de gravura-objeto ou gravura-escultura pertence aos desdobramentos experimentais da gravura expandida. As primeiras gravuras-objeto estiveram atentas as questões relativas à espacialidade, como a luz, recortes em papel, suportes variados e a própria matriz como obra final. Alguns artistas brasileiros atribuíram a estas novas estruturas a denominação de gravuras-objeto, tratado por Júlio Plaza na série “Objetos” de 1968/69, composta por serigrafias e recortes, definidos por Tadeu Chiarelli (1956-) como gravuras-objeto.

O ponto de partida para compor o panorama teórico do diálogo que estabeleço entre escultura e gravura foram os conceitos de maleabilidade do “Arte no campo ampliado” (KRAUSS, 1984), “Interseções da gravura contemporânea” (VENEROSO, 2012), relacionado à arte impressa, imagem múltipla e campo ampliado da gravura. As outras referências bibliográficas utilizadas fazem parte da fundamentação teórica do trabalho, e abordam a história da gravura e suas relações com a industrialização, enriquecendo o debate a partir das discussões sobre a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1987). Trata-se de uma pesquisa Qualitativa (GUERRA, 2014) e a/r/tográfica (DIAS e IRWIN, 2013), utilizando revisão bibliográfica, prática de ateliê e análise documental.

As associações que faço entre gravura e espacialidade foram baseadas na análise dos trabalhos de mulheres artistas, que estabelecem relações com a investigação dos processos sobre o plano tridimensional na gravura. Contudo, o trabalho das artistas Maria Bonomi “Da gravura a arte pública”, organizado por Laudanna (2007) e Elisa Bracher a partir do ponto de vista crítico de Mammí, dispõe de maior influência neste trabalho. A aplicação do tridimensional de caráter escultórico me remeteu a relação entre o que seria estampa, matriz e espaço.

As práticas em atelier foram realizadas inicialmente no Laboratório de Artes Gráficas Oswald Goeldi (LAG), situado no CCTA da Universidade Federal da Paraíba. Iniciei a investigação da gravura com materiais descartados em 2017 por meio de monotipias de matrizes plásticas sobre papel. A partir de 2018 comecei a investigação em torno da tridimensionalidade e realizei as primeiras experiências em gravuras-objeto durante 2019 em atelier compartilhado cedido pelo artista Serge Huot (1964-), no município do Conde- PB. Durante um ano realizei três visitas a cada mês ao atelier, a partir da participação da Residência Artística Movimento Arapuca, coordenada pela curadora paraibana Valquíria Farias. Experimentei os processos de moldagem por meio do concreto e do plástico coletados na região. Pude vivenciar a prática da gravura de uma maneira diferente, os resultados escultóricos em concreto e fragmento plástico participaram da exposição Vocabulário do Vazio em 2019, tratada nesta pesquisa.



Imagem 3. Cris Peres. Objeto da série Arqueologia do Amanhã. 2019

1. Gravura a partir da Pop

A Pop Art americana nos anos 1960 discutiu as noções redutoras de realismo e ilusionismo propostas pelo minimalismo que “de certa forma, igualmente ilumina o trabalho contemporâneo que passa a ser renovado com essas categorias” (FOSTER, 2017, p. 163). A renovação evocada pelas coisas reais pretendeu a diluição do ilusionismo e aproximação da imagem com elementos da vida cotidiana. Dentre as principais características é possível destacar a composição da obra voltada para a mistura de objetos e pinturas e reprodução da estética industrial.

As ações Pop Art Norte Americana representaram os componentes mais ostensivos da cultura popular de consumo, ligada ao retorno da figuração, esteve em oposição a abstração que dominava a cena estética europeia desde o final da Segunda Guerra Mundial. Características como repetições de imagens de produtos e rostos humanos nos trabalhos, especialmente do artista Andy Warhol (1928 – 1987), traduziram o sentimento que envolvia a produção deste período, “quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa mais ela perde seu significado, e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios”. (1980 *apud* FOSTER, 2017).

Ainda na década de 1960 o movimento Novo Realismo, oficialmente criado na França, buscou o gesto fundamental de apropriação de coisas do cotidiano. O sentimento de crise dos meios tradicionais e, principalmente, do esgotamento da pintura abstrata (lírica, informal, geométrica, expressionista-abstrata, gestual etc.) - que no decorrer dos anos 1950 perdeu seu poder emancipatório para se transformar em "estilo" formal totalmente institucionalizado - foi o diagnóstico do qual o movimento partiu e no qual fundamentou sua ação. Os novos realistas discutiram novas metodologias de percepção, baseados na constatação de uma natureza moderna, a fim de fazer uso dos objetos disponíveis, em geral do material proveniente do ambiente urbano.

As novas perspectivas do real abordadas no Novo Realismo buscaram apontar à realidade sociocultural, caracterizada pela hegemonia norte-americana no pós-guerra, pela máquina, cultura de massa, informação, publicidade e pelos avanços tecnológicos da sociedade de consumo. Tratou-se de religar a esfera artística ao mundo, baseando-se na introdução dos elementos do cotidiano nos trabalhos de arte.

No século XX, o trabalho de Joseph Beuys foi além dos limites que separavam as diversas linguagens artísticas, possibilitando novos caminhos para construção de um pensamento de integração. Beuys contextualizou a teoria da Plástica Social a partir a ideia da arte como formadora do processo de organização social. Na década de 1970, cultura, política e educação passariam a ser compreendidas pelo artista como Escultura Social, segundo Rosenthal (2011), o artista ampliou o conceito de arte, introduzindo uma visão que agiria mais diretamente “dentro” dos sujeitos, ou seja, o trabalho de arte como agenciador de conscientização. Este conceito para Beuys se estenderia para todas as manifestações artísticas, ramificando a escultura para além de um objeto, aproximando-a do cotidiano

No século XXI a realidade parece similar. A crescente do capitalismo agregado ao acúmulo de objetos prestes ao abandono ativou a hibridização de produtos industriais na minha pesquisa. O plástico refere-se a presença ostensiva da cultura de massa mundial, utilizo inicialmente sacolas plásticas para refletir os motivos alusivos as formas destes materiais fragmentados em ambientes urbanos e naturais, oposto a Pop, detenho o foco as tiragens únicas e

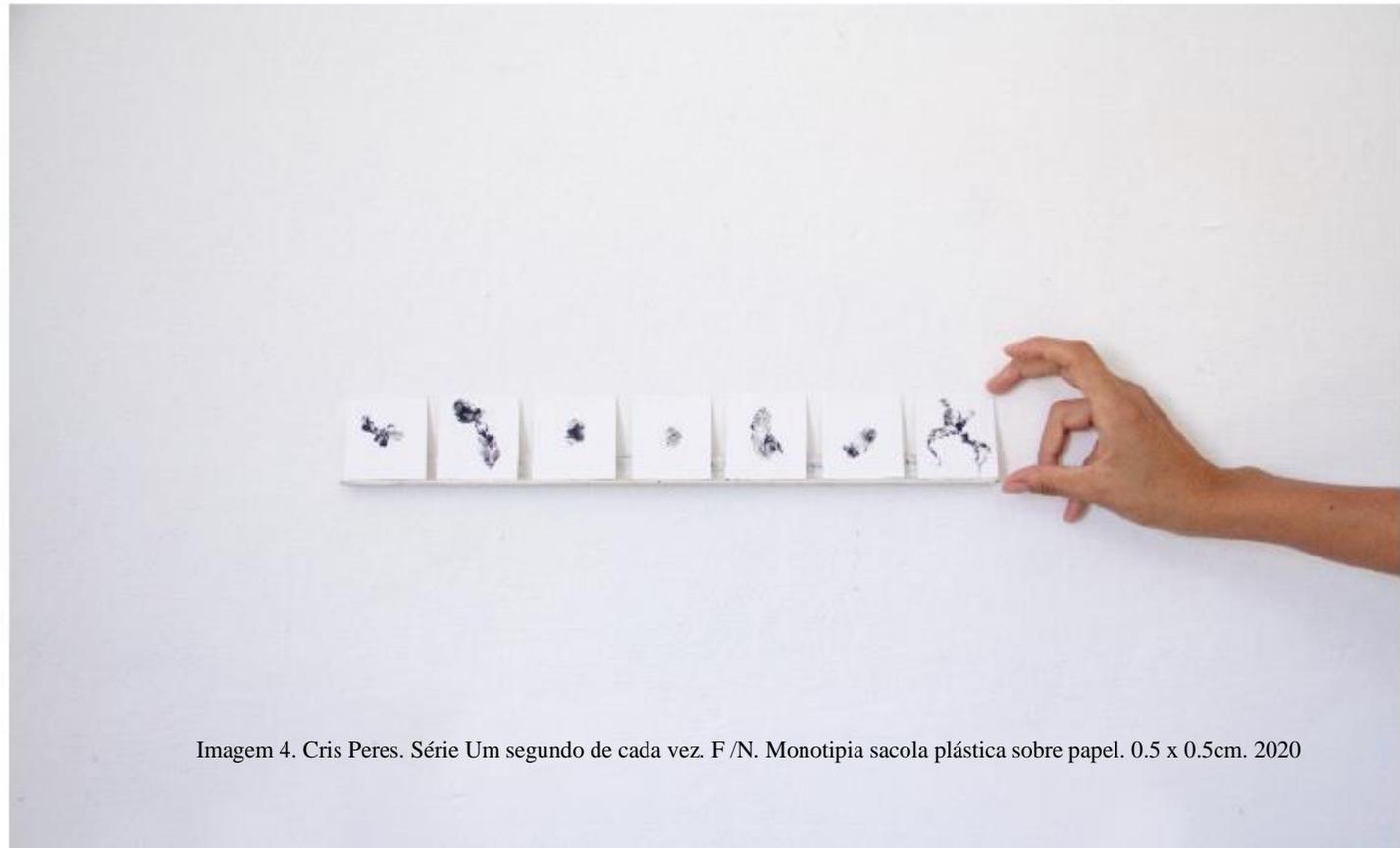


Imagem 4. Cris Peres. Série Um segundo de cada vez. F/N. Monotipia sacola plástica sobre papel. 0.5 x 0.5cm. 2020

em resultados impressos abstratos. Libero as impressões das questões relativas a repetição seriada presente nas esteiras fabris e evidencio aspectos do produto em descarte (Imagem 4).

1.2 Gravuras x indústria: questões sobre unicidade e o múltiplo

O encontro da gravura com a industrialização teve início com o modernismo dos anos 1920 e seus posteriores desdobramentos expressionistas com as obras de Segall e, posteriormente de Goeldi. Enquanto o primeiro pautou seu tema em torno da figura humana, abordando o drama da existência, Goeldi invadiu a angústia intrínseca do ser humano com representações urbanas, "Como todos os expressionistas - categoria em que não se encaixa facilmente -, Goeldi opõe uma altivez torturada e íntegra à adesão irrestrita a valores corrompidos." (NAVES, 1999, p.9).

A expressão nas imagens gravadas representando os sujeitos e o meio urbano do século XX se fez oportuno diante das profundas mudanças que passaram a ocorrer no Brasil com a crescente industrialização. O motivo para a eclosão industrial iniciou a partir da queda na produção cafeeira e aos capitais derivados dela. O declínio resultou no desenvolvimento tardio da industrialização, visto que, enquanto o processo acontecia na Europa com a Primeira Revolução Industrial (1760 -1850) o Brasil vivia sob o regime de economia colonial (ZANINI, 1983).

Com isso, a gravura da primeira metade do século XX esteve associada à experimentação. Nos anos 1950-1960, o estímulo pelas atividades em ateliês coletivos promoveu a apropriação expressiva nos termos colocados pela Arte Moderna. A gravura dessa década buscou por meio do gestual expressivo, romper com o formalismo acadêmico, visto nos trabalhos das gravadoras Edith Behring (1916- 1996) e Fayga Ostrower (1920-2001). A desarticulação com o passado permitiu a gravura moderna adentrar no contexto de Arte informal, fortalecida no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960. Segundo a Professora Doutora Maria Luisa Luz Tavora (UFRJ):

A problematização da atuação dos gravadores na arte informal esbarra no dilema vivido por parte significativa da crítica que, apesar de acolher e apoiar a inserção da gravura na arte moderna como instrumento de criação, dispersa-se na valorização e no reforço do respeito à tradição do *métier* a ser mantido. Convergem para uma mesma análise considerações sobre a linguagem modernamente pensada e a aplicação ao ofício, herança da tradição. Nessa ambivalência, a crítica operaria numa “confusa fronteira” em suas considerações sobre a gravura como arte (TAVORA, 2013, p. 122).

As gravuras abstratas tidas como “ensaios inábeis” (IBIDEM, 2013, p.123), provocaram no público falhas expectativas de amparo da tradição técnica. Todavia, com o crescente interesse pela industrialização da imagem nos anos 1960, os pintores possibilitaram sobrevivência da gravura, articulando antigas técnicas de reprodução, incorporando-lhes caráter reflexivo, demarcando-as como exercício instrumental de experiências do sujeito no mundo.

A gravura no século XX adquiriu reconhecimento como obra de arte incorporando o alargamento do conceito de originalidade atribuído aos desenhos e pinturas pelas diferentes instâncias do campo artístico. Tal conceito se descolou da questão da unicidade, abordagem que, no caso da gravura, limita-se a sua condição e aspecto técnico. O reconhecimento da gravura original como obra de arte supõe a compreensão da multiplicidade e da pluralidade como modalidades de existência (IBIDEM, 2013, p. 125).

Benjamin (1987) em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” afirmou que: o aqui e agora da obra de arte que se encontra ausente da reprodução possui existência única no percurso da história da obra. O aqui e agora constitui a autenticidade da obra de arte, e nela “se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (Idem, p. 167).

Segundo esta reflexão, o valor da técnica da gravura estaria relacionada ao objeto único, à matriz ou as possibilidades de únicas impressões como a prova de um exemplar de série, aderidas as monotipias representadas na construção inicial da investigação com as impressões de matrizes plásticas (Imagem 05). A gravura se apresenta na Arte Moderna como instrumento para a criação artística, distinto das imagens produzidas industrialmente por meio da particularização das tiragens e dos diferentes estados.

No século XX a gravura absorveu ações de oposição à censura, a subserviência ao capitalismo e as funções restritas de criação. Este cenário impactou não só as Artes como outras áreas de conhecimento, abrangendo o âmbito social, cultural, filosófico, científico e estético. Neste período o desenvolvimento das inovações tecnológicas, dos investimentos financeiros e da indústria de massa marcou intensas mudanças na

sociedade e na maneira pela qual as pessoas passaram a encarar o consumo.



Imagem 5. Cris Peres. Da série Impressão Errada. Monotipia offset sobre Glassine. 100 x 80 cm. 2019

Um novo modo de funcionamento que explora racionalmente e de maneira generalizada as dimensões estético-imaginário-emocionais tendo em vista o lucro e a conquista dos mercados. O que daí decorre é que estamos num novo ciclo marcado por uma relativa desdiferenciação das esferas econômicas e estéticas, pela desregulamentação das distinções entre o econômico e o estético, a indústria e o estilo, a moda e a arte, o divertimento e o cultural, o comercial e o criativo, a cultura de massa e a alta cultura: doravante, nas economias da hipermodernidade, essas esferas se hibridizam, se misturam, se curto-circuitam, se interpenetram. (LIPOVETSKY, 2015, p. 10).

A condição pós-moderna ou como afirmou Lipovetsky (2015) hipermoderna considerou não ter havido de fato uma ruptura

com os tempos modernos, mas sim como decorrente a quebra das narrativas, encontrando-se com a mesma frente de pensamento discutida por Benjamin (1987), quando reconheceu tal conjuntura como extensão da modernidade, em que por ocasião, a perda da aura do objeto artístico ocorreu em razão da sua reprodução técnica em múltiplas formas: cinema, fotografia, vídeo, gravura, etc. A crise do objeto de arte tornou mais

evidente os ecos fortalecidos no século XIX, nas diagramações realizadas pela história da arte no tocante a originalidade da gravura a partir do questionamento da unicidade.

A arte precisou assumir o novo ritmo, desenhado pela acelerada superestrutura industrial, passando a exibir roupagem cada vez mais atrativa, repetida e consumível. Características encontradas na produção de artistas deste período, como Andy Warhol (1928 - 1987), Roy Lichtenstein (1923 - 1997), Claes Oldenburg (1929), James Rosenquist (1933) e Tom Wesselmann (1931 – 2004). Estes nomes surgiram como representantes da Arte Pop¹ Norte-Americana. Nos trabalhos de Andy Warhol (1928 – 1987), muitos deles produzidos em seu estúdio *The Factory* a impressão foi assumida como meio de comunicação e produção, este artista inseriu o *silkscreen* como técnica artística.

O nome atribuído ao atelier do artista *The Factory* partiu de uma alusão feita as constantes relações fabris que a arte esteve inserida e a produção industrial em série. A abordagem a repetição e saturação da imagem foram apropriadas a partir do mecanismo de reprodução gráfica presente na serigrafia e litografia, da mesma forma que as grandes empresas fabricavam produtos para consumo. Identificamos a semelhança na multiplicidade da gravura à manufatura industrial, sem perder de vista a aproximação progressiva dos seres humanos a máquina/indústria.

Segundo Benjamin (1987, p. 4) a gravura sempre expressou gradação na História da arte estabelecendo evidente arranjo com novas realidades.

O que os homens tinham feito sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para praticarem a arte, por mestres para divulgação das obras e, finalmente, por terceiros ávidos de lucro. Em contraposição a isto, a reprodução técnica da obra de arte é algo de novo que se vai impondo, intermitentemente na história, em fases muito distanciadas umas das outras, mas com crescente intensidade (...). As artes gráficas foram reproduzidas pela primeira vez com a xilogravura e passou longo tempo até que, pela impressão, também a escrita fosse reproduzida. São conhecidas as enormes alterações que a impressão, a reprodutibilidade técnica da escrita, provocou na literatura. Mas à escala mundial, tais modificações são apenas um caso particular, (...) pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de

¹ Pop Art:Na década de 1960, os artistas defendiam uma arte popular (pop) que conseguisse se comunicar diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduziu uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a arte pop se colocou na cena artística que tem lugar em fins da década de 1950 como um dos movimentos que recusaram a separação arte/vida. E o faz - eis um de seus traços característicos - pela incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema.

imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objetiva. Uma vez que olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala (1987, p. 4).

O contexto da gravura no século XXI está mais próximo do conceito da impressão, seja ela única ou múltipla, do que da necessidade de reproduzir padrões. Objetos de uso cotidiano e as centenas de novos materiais lançados pelas indústrias fornecem a técnica maior gama de sugestões para impressão.

O valor obtido pela gravura a autenticidade encontrada no objeto único anterior a impressão, a matriz, a cópia única e os impactos desses resultados multiplicados com outras linguagens, também pode ser reivindicado pela gravura. A disposição de práticas que sobrepujam outras mediante as novas tecnologias indicam caminhos que podem levar a compreensão da coexistência com o campo ampliado, como descreveu Krauss:

A evocação do modelo da evolução permite uma modificação em nossa experiência, de modo que o homem de agora pode ser aceito como diferente da criança que foi por ser visto simultaneamente como sendo o mesmo. Ademais, nos confortamos com essa percepção de similitude, com essa estratégia para reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos (1984, s/p).

O novo é fácil de ser compreendido quando visto como resultado anacrônico do passado. Os agentes evolutivos que se relacionam entre os períodos históricos sobre o novo são capazes de minimizar os impactos das diferenças e da novidade, o historicismo para Krauss, se apresenta como mediador entre o passado e o presente a partir da percepção do indivíduo.

Segundo Veneroso (2012, s/p), o percurso da gravura foi marcado pela constante necessidade de mudança, os momentos de ruptura que afetaram a gravura no século XX de modo geral, podem ser identificados como três: o primeiro está relacionado ao desenvolvimento da imprensa no Ocidente a partir da desvinculação do texto e trabalhada como arte aplicada à indústria.

O segundo momento aconteceu a partir do desenvolvimento da fotografia, reconhecida em 1826 e produzida pelo francês Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) numa placa de estanho coberta com um derivado de petróleo fotossensível chamado Betume da Judeia, o processo ficou conhecido como "heliografia" ou gravura com a luz do Sol.

O terceiro e último momento foi marcado pela revolução digital, o advento da internet, a impressora a jato de tinta, a laser e em terceira dimensão, desafiando as práticas de reprodução até o século XXI.

A atenção dada para gravura como objeto de arte inaugurou a discussão que se perpetuou sobre questões de autenticidade da obra, resolvidas na contemporaneidade a partir do encontro com a escultura e outras técnicas artísticas. Como tratou Benjamin (1987) a respeito da classificação das imagens únicas, a gravura sempre seguiu o sentido oposto, esteve quase sempre relacionada à reprodução de várias cópias e próxima ao consumo popular. Frente a esta realidade, sua legitimação na História da arte limitou a técnica aos termos de “gravura de reprodução” e “gravura original”.

Na década de 1960 a gravura ganhou dimensão de obra única a ser reproduzida e trabalhada segundo as necessidades expressivas. O artista gravador passou a fazer apropriações livres, incluindo misturas de técnicas. A impressão se apresenta atualmente como mecanismo disponível para novas perspectivas como a espacialidade presente na matriz e em desdobramentos escultóricos.

A partir da estampagem de uma peça em relevo ou vazada, a tridimensionalidade pode ser revelada como gravura no campo ampliado, dessa maneira o valor do múltiplo perde centralidade, permitindo emancipação da reprodução em série.



Imagem 6. Cris Peres. Saco cheio não se dobra. Gesso e plástico. 15 cm. 2018

2. Deslocamentos espaciais



Artistas contemporâneos, tais como: Júlio Plaza (1938 – 2003), espanhol radicado brasileiro, Maria Bonomi (1935-) e Elisa Bracher (1965-) vivenciaram o espaço e os embates sociais assolados pela ditadura militar no Brasil na década de 1960, assim como o experimento de materiais e a abstração no objeto de Arte. A gravura incorporou tanto aspectos da escultura, como de objetos. Tendo como exemplo, as formas geométricas e orgânicas em papel em que Plaza revelou mediante um jogo estudado de cortes, conhecido como gravuras-objeto (Imagem 07).

A referência supracitada estabelece o encorajamento ao deslocamento discutido em meu processo de trabalho, o papel geralmente explorado como suporte se projeta para o plano tridimensional provocando volumes e sombras. As gravuras-objeto tratadas na minha pesquisa se emancipam dos elementos bidimensionais relativos aos meios gráficos e buscam sob a luz a/r/tográfica a “produção de significados” no campo relacional por meio de sedimentos industriais.

Imagem 7. Obra da série "Objetos", Júlio Plaza-1968/69. Serigrafias e recortes. Tamanho: aberto 39,7 (a) x 45 (l) x 32 (p) cm - fechado: 39.7 29.2 cm. Exemplar desta série integra o acervo do MoMA. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/198798>

A vanguarda artística da década de 1960 identificava-se com as políticas, propondo além de uma nova Arte, posturas políticas de esquerda. O golpe militar de 1964 interrompeu este processo. A recente mudança imposta pelo Estado agenciou mecanismos de repressão que se desdobraram nas mais diferentes esferas do corpo social, provocando êxodo crescente de artistas e de intelectuais para o exterior ou para centros hegemônicos do país. Censura e proibições vão caracterizar o período, assim como ocorreu em séculos anteriores.

Uma das migrações² importantes para gravura na Paraíba ocorreu a partir da gravadora cajazeirense Isa Aderne (1923- 2019) em 1947 quando se mudou para o Rio de Janeiro. O contato de Isa com o Sudeste do país possibilitou a realização de cursos na área de Artes, como o de pintura na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) e anos mais tarde, após a morte de Oswaldo Goeldi (1895-1961) o curso de gravura com Adir Botelho (1932-). Enquanto o Brasil enfrentava o debate cultural sobre a questão do nacionalismo e a inquietação com as tradições, o trabalho contemporâneo de Isa apresentou a tradição do povo nordestino-sertanejo a partir da perspectiva de horizontalidade da gravura urbana sobre a popular.

²A procura de alguns artistas do Nordeste pelos centros hegemônicos ocorreu devido a ausência de cursos e equipamentos preparatórios na Paraíba antes a década de 1960. As primeiras iniciativas ocorreram a partir da criação do Núcleo de Artes Plásticas nos anos 1960, ligado a Coordenadoria de Extensão (COEX) e a Pró-Reitoria de Ação Comunitária (PRAC), a abertura do Museu de Arte Assis Chateaubriand (MAAC) em Campina Grande em 1967, a posterior influência da arte moderna e contemporânea através da criação do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC UFPB) em 1978, com apoio da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e da Pinacoteca da UFPB em 1987. Equipamentos culturais vinculados a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) provocaram reflexões sobre a atuação da Arte em parâmetro local/global e o conceito de vanguarda na Paraíba.



Imagem 8. Isa Aderne. Queremos Chuva II – 1968. Xilogravura em Preto e Branco, 18 cm x 22 cm. Fonte: Coleção Isa Aderne.

Suas xilogravuras receberam influência do expressionismo alemão e da literatura de cordel, com a qual teve contato na sua infância. Isa Aderne (Imagem 08) fez parte do grupo de artistas que protagonizaram nos anos 1960, a consolidação do processo de reativação da gravura artística, no Rio de Janeiro.

Com o choque entre as movimentações artísticas e o repertório ditatorial no Brasil dos anos 1950 – 1970, a produção da gravura artística passou da fase figurativa para a construtiva. A discussão deste período esteve relacionada ao exercício experimental da liberdade e a dissociação da Arte apenas como mercadoria, objeto de luxo ou título de valor. A dissolução entre a fronteira Arte e vida aproximou os objetos e as instituições do público.



Imagem 9. 2 lados / 2 sides - Maria Lúcia Cattani . Corte a laser sobre Sumi-e Brush paintig paper 50g/m2, 23 cm x 17,8 - 12 cópias + 3 PA12 + 2 AP. 2008. Fonte: https://www.marialuciacattani.com/2%20lados/2lados_inicio.htm

Alguns artistas brasileiros modernos e contemporâneos contribuíram com o uso da gravura aliada ao objeto como a exemplo das artistas Laurita Salles (1952-), Ana Alice Francisquetti (1955 -) e da professora e artista gaúcha Maria Lúcia Cattani (1958- 2015). Salles e Francisquetti demonstram que o metal carrega a potencialidade de expressar suas gravações de maneira satisfatória, sem a necessidade

do procedimento de impressão, estes estudos de caso foram pesquisados por Luciana Estivalet³, por meio do artigo Gravura: a matriz como obra, publicado em 2012.

Cattani produziu um livro com páginas dobradas e nelas gravações de caracteres a laser (Imagem 09). As páginas, finamente vazadas, foram apresentadas desdobradas, como uma gravura-objeto.

³ Pinto, Luciana Estivalet. Objetos gravados: uma experimentação poética a partir da técnica de gravura em metal. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, RS, 2012

Este trabalho de Cattani foi apresentado na exposição coletiva “Gravura em campo expandido” em 2012, sob curadoria de Carlos Martins, realizada na Pinacoteca de São Paulo. A gravura volumétrica também pode ser vista como gravura-escultura, associada com maior aproximação da gravura como Arte Pública, encontrada nos trabalhos de Maria Bonomi e Elisa Bracher.

Notadamente, alguns gravadores do século XX lançaram mão de procedimentos inerentes à gravura tradicional, no sentido de transferir formas, texturas ou imprimir imagens, para outro suporte, não necessariamente o papel, por isso se referem à projeção da “arte no campo ampliado”. Isto aconteceu também, a partir da minimização do uso de antigos hábitos, em especial o entalhe.

Na década de 1960 o artista e ativista ambiental Frans Krajcberg (1921- 2017) experimentou a natureza como matriz de impressões. Enquanto morou no morro do Itabirito, município de Minas Gerais observou as concavidades do solo, “fazendo uma coisa que até então nenhum artista havia feito no Brasil: criou gravuras diretamente sobre as rochas e no chão, descobrindo os “desenhos” da terra” (OLIVEIRA, 2015, p. 120). As impressões relevo de Krajcberg marcaram o início de uma obra pioneira que se estendeu para as décadas seguintes, imprimindo os relevos naturais em diversas formas. Esta prática representou a aproximação do artista em co-autoria com a natureza, numa relação direta oriunda da Land Art.

As práticas que os artistas evidenciam como rompimentos da tradição, se alinham ao entendimento dos novos recursos encontrados na consolidação das mudanças do mundo transformado pela rapidez dos novos meios de transporte, da produção em larga escala industrializada, das construções cada vez mais livres, etc. Em uma tentativa de ruptura com toda a tradição anterior, o Modernismo brasileiro importou da Europa a postura de destruição dos antigos padrões artísticos, pretendendo uma roupagem nacional.

Segundo Zanini (1983), o desejo do Modernismo no Brasil partiu da necessidade de atualização as práticas de industrializações desenvolvidas em países da Europa. Naquela ocasião, apenas intelectuais dispunham de informações sobre as novidades de outras regiões por meio de equipamentos impressos, “Mário de Andrade, por exemplo, assinando revistas estrangeiras e comprando livros importados, pode estar a par de toda a modernidade literária e praticá-la com desenvoltura.” (ZANINI, 1983, p. 826)

O interesse era principalmente desenvolver um pensamento autônomo, livre das escolas artísticas e intelectuais do Velho Mundo. A arquitetura foi um dos vários meios determinantes para a difusão das novas necessidades sociais do período pós Revolução industrial junto ao concreto armado. A utilização do cimento e do ferro e, por conseguinte, os desenvolvimentos das construções de alta engenharia revolucionaram os métodos de construção tradicionais, mesmo sem ser reconhecidos como obras de arte “eram, no entanto, afirmações de sinceridade ou de seriedade de construção em comparação com as elementares e incoerentes combinações de estilos históricos da construção civil” (VENTURI, 1998, p. 288)

A arquitetura moderna influenciada pela necessidade de identidade absorveu também a possibilidade de novas intuições de espaço físico e a dimensão da vida, nas palavras de Venturi (1998, p.289) “vida febril da civilização máquina”. A associação entre o utilitarismo social e o objeto artístico provocou na arquitetura moderna uma consciência de atualização histórica, voltando a atenção às questões relativas a superfícies, massas e volumes fortalecidas pelo arquiteto Francês Le Corbusier (1887- 1965).

No Brasil, o desejo de desenvolvimento e da mudança social tende a se transformar em fracasso quando equiparados a uma tensão aberta e permanente, que segundo o escritor e professor Fred Coelho⁴ (2019) estaria situado entre dois aspectos fundamentais da experiência social brasileira: o atraso e o progresso. Estas perspectivas estariam ligadas, segundo Coelho, as condições que levaram o país a transformar a dinâmica de uma nação recém saída da condição colonial para o processo de modernidade industrial, carregando consigo a tarefa de procurar sincronizar realidades existentes entre a modernidade e o século passado, “técnica e escravidão, a máquina e a natureza, a metrópole e a terra” (ibdem, 2019). O meu trabalho em gravuras-objeto carrega consigo este imbróglio nacional que versa entre tradição e progresso. O concreto, gesso e plástico disputam entre si os significados concernentes ao atraso e avanços industriais, de modo que a tradição da técnica milenar da gravura se sedimentada no plano espacial por meio do suporte de construção civil.

⁴ Fred Coelho (1974) tem formação em história e literatura. Professor da PUC-Rio, tem vasta atuação em crítica cultural, da música às artes visuais. É autor, dentre outros, de Livro ou livro-me – Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (EdUerj) e Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – Cultura marginal no Brasil 1960/1970 (Civilização Brasileira).

2.1 A gravura e o campo ampliado

A abertura de espaço para o diálogo entre a gravura e outras esferas artísticas incorporou também a fotografia, como no trabalho de Rosangela Rennó (1962 -) com impressões de imagens fotográficas em chapas de aço como as esculturas associadas a ocupação pública.



Imagem 10. Registro de processo de impressão no meu com plástico, offset e tecido. 2019

Estas ações híbridas abriram caminho para que a gravura expandida no Brasil pudesse experimentar a impressão em outras estruturas e atender a temas de embate social, transferindo formas, texturas ou imprimindo uma imagem centenas de vezes até a exaustão, criando independência aos suportes.

Veneroso (2012) afirmou que na gravura, os desdobramentos atuais pertencem a duas vertentes: os seguidores das técnicas tradicionais (xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia), onde aspectos como a reprodutibilidade e a existência da tiragem são essenciais e os que extrapolam estes limites considerada uma vertente ampliada da gravura. Isto implica em procedimentos experimentais com outras linguagens, como também a possibilidade da cópia única, aproximando-a conceitualmente da impressão.

“Por que fazer gravuras, ainda?” indagou Lorenzo Mammí (2012) quando estabeleceu uma análise crítica sobre a produção da artista brasileira Elisa Bracher (1965-). Na gravura, a autonomia conquistada no início dos anos 1920 com o modernismo e fortalecida na década de 1960 por meio da abstração informal, fez com que alguns gravadores renunciassem aos métodos tradicionais da técnica, permitindo estender seus limites para além dos usuais. Segundo Mammí (2012) a concepção contemporânea “deveria ser de ordem formal, não de um ponto de vista técnico, mas enquanto relação substancial, específica da gravura” (p. 178).

A ideia da concepção de uma impressão gráfica tem relação com o conceito de imagem, o processo que a produz e o material que a sustenta, situada entre o que apresenta como é realizada e o que finalmente é. No caso das gravuras-objeto discutidos nesta pesquisa, a experimentação se relaciona intimamente com a investigação dos materiais fabris. Partem do deslocamento útil para investigação acerca da possibilidade de impressão, tanto em suporte bidimensional como tridimensional. Assim como nos processos a /r/tográficos a “pesquisa já não é mais percebida a partir de uma perspectiva científica tradicional, mas sim de um ponto de vista alternativo” (IRWIN, 2013,p. 29).

Alguns resultados das gravuras expandidas (Imagem 11e 12) permanecem no âmbito do processo e podem envolver em sua concepção elementos como fotografias, textos filosóficos, lembranças etc. Os objetos formados por moldagem em concreto podem ser articulados para apresentação como matrizes e também permitem cumprir função de reprodução. A apresentação de matrizes como obra de arte se fortalece como prática recorrente nos anos 1990, na arte contemporânea e o caráter reprodutivo da gravura pode ser negado, dispondo atenção maior a experimentação e materialidade. A série “Os vales abrigam” representadas nas imagens seguintes, foi pensada a partir da leitura do texto do filósofo Vilém Flusser “Vales” (2011) e se estabelecem como moldes de recipientes plásticos e tinta offset.



Meu vale não é interessante apenas pelo fato de eu morar nele. Pode ser generalizado. Não é assim que funciona o "espírito": generalizando, classificando, projetando para "cima"? Isto é: esvaziando? Este meu vale concreto aqui pode ser generalizado para a forma vazia: "classe de vales". Por isso é interessante. Podem servir de exemplo concreto da classe abstrata "vales". (FLUSSER, 2011, p.24)

Imagem 11. Objeto /matriz da série "Os vales abrigam". Concreto, plástico e offset. 2020. Acervo da artista



Meu vale é interessante porque, feita a inversão, permite perguntas do tipo: tradição ou progresso? No meu mapa, vales são os lugares para onde o progresso avança e onde estagna. Mas onde estagna determinada estrutura. Na estrutura da “memória” no sentido platônico, biológico, psicológico, cibernético (e talvez outro). Vales, no meu mapa, são armazéns da informação, conservas. (FLUSSER, 2011, p. 23)

Imagem 12. Objeto /matriz da série “Os vales abrigam”. Concreto, plástico e offset. 2020. Acervo da artista

A moldagem se insere como um dos novos dispositivos provenientes da experimentação, sendo “uma das ramificações da impressão” (VENEROSO, 2012, s/p). Os aspectos escultóricos podem ser discutidos a partir do material de execução, volumetria, forma e espacialidade. Tais fundamentos se inter-relacionam com os princípios da gravura em côncavo, que desde o século XV antecipou as tensões entre os planos e participam da estruturação do meu processo *poiético*⁵ com impressões em concreto.

Procuro analisar a forma resultante ao processo de moldagem da matriz plástica e com interferência mínima extrair resíduos da matriz, permitindo que o volume seja protagonizado. Além dos aspectos formais, a relação inicial para a realização dos objetos moldados parte da investigação cotidiana e apresenta uma pesquisa viva. “Deste ponto de vista, investigações impregnadas de práticas não são apenas agregadas a vida de alguém, mas é a própria vida deste” (IRWIN, 2013, p.28).

⁵ *Póiesis* (do Grego Antigo: ποιήσις), em português poíese, relacionado à técnica "poiética" (poética), indica a ideia de criar ou fazer. A etimologia advém do grego *poiein*, por criar, com sufixo *-sis* referente a ação. É uma das modalidades da atividade humana dividida entre teoria e práxis. Em que teoria é a busca pelo verdadeiro conhecimento, práxis é a ação destinada a resolução de problemas e poíesis então seria o impulso do espírito humano para criar algo a partir da imaginação e dos sentimentos.

Imagem 13. Registro do processo de extração de fragmentos plásticos após moldagem. Fonte: Acervo da artista.



Após o processo de moldagem, utilizo utensílios perfurantes para escavar as peças, ação esta semelhante a subtração de matéria das matrizes em côncavo. Segundo Iberê Camargo no livro *A gravura* (1992) o côncavo surgiu a partir do trabalho em metal com o buril em ourivesaria. O entalhe como ação de encavo “recebia uma substância negra e oleosa, composta por amálgama de prata, enxofre e bórax que, aquecido, resultava em relevo escuro sobre fundo de prata” (IDEM, p.12) denominada por “niello”. Mesmo que a prática pertencesse ao trabalho decorativo, os meios utilizados foram anexados a partir da gravura de côncavo e reconhecidos como ponto de partida para esta derivação, atuando como mais uma referência para a pesquisa da gravura contemporânea tridimensional.

Podemos pensar que o que se apresenta na matriz, por sua vez, se afastou da ideia de imagem que o artista planejou e apresenta como seu negativo. Nesta relação presente entre o que seria o plano gravado e o fundo do suporte, espaços em branco, ou sem presença de tinta, levariam a crer que, na gravura estas discussões podem ser abordadas por várias perspectivas, para Mammí:

A obra está sempre ausente, em outro lugar. Essa relação, que me parece o traço distintivo da gravura como questão estética, acarreta consequências precisas: o branco da estampa não é um espaço vazio, como o branco do desenho; ao contrário, é justamente o ponto em que a superfície da chapa apoia na superfície do papel, sem intervalo – é o cheio (...). O preto, por outro lado, é o buraco onde a tinta afunda: uma massa tanto mais densa quanto o oco é o vazio que a produz. (...) A plenitude dos brancos e o abismo dos pretos carregam na gravura uma intensidade existencial que é impossível com outros meios. Talvez seja por isso que todas as gravuras, sem exceção, são melancólicas. (MAMMÍ, 2012, p. 179)

A reflexão sobre os espaços cheios e vazios, o dentro e fora, o finito e o infinito na extensão de uma gravura ultrapassa questões técnicas específicas da história do gênero como também, participa da minha escolha pelo preto para impressão em tinta offset (Imagem 13 e 15). O motivo da seleção remete a reflexão sobre a sensação de vazio e cheio discutidos por Mammí e sugestionados no meu trabalho pela aparente ausência de luminosidade aderida ao preto, desse modo, a ausência de cor se apresenta como espaço protagonista e positivo.

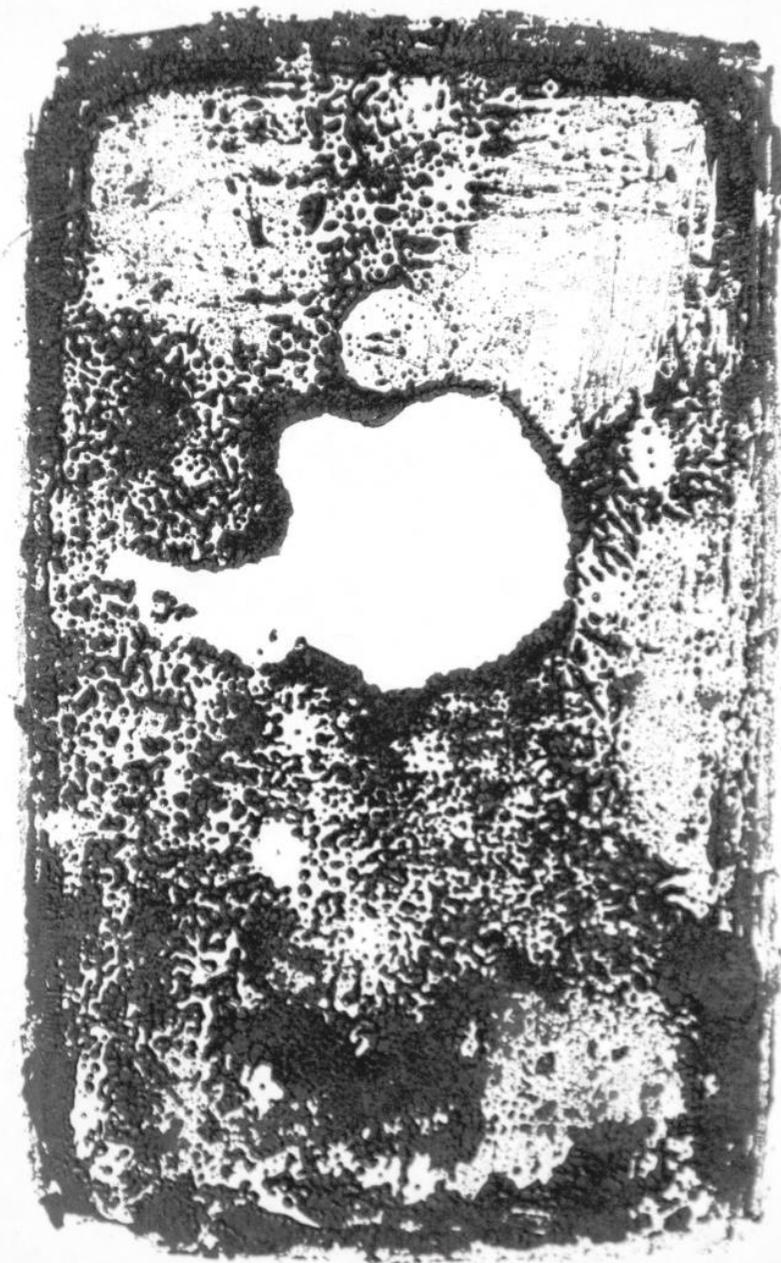


Imagem 14. Impressões offset da Série “Os vales abrigam”. 2020

Na obra escultórica da artista brasileira Elisa Bracher, podemos acompanhar este raciocínio de maneira prática, a partir do seu exercício de gravurista compreendido nos anos 1990. A partir desta década, os/as gravadores/as contemporâneos/as buscavam experimentar diferentes possibilidades técnicas e diversas dimensões. Os procedimentos e os processos muitas vezes se entrelaçavam.

A negação das normas, em alguns momentos, levou as inversões, onde a técnica tornou-se conceito e as ideias meios representados pelas ações e gestos gráficos do artista. Estes fenômenos podem ser observados nas gravuras de Bracher, que apresentavam intenção adiante as normas, havia em seus trabalhos certa inquietação com o plano bidimensional, ranhuras e desgaste nas placas de metal evidenciavam a força do traço e a perspectiva de espacialidade (Imagem 16).



Imagem 15. Da série Impressão Errada. Monotipia offset sobre Glassine. 2019

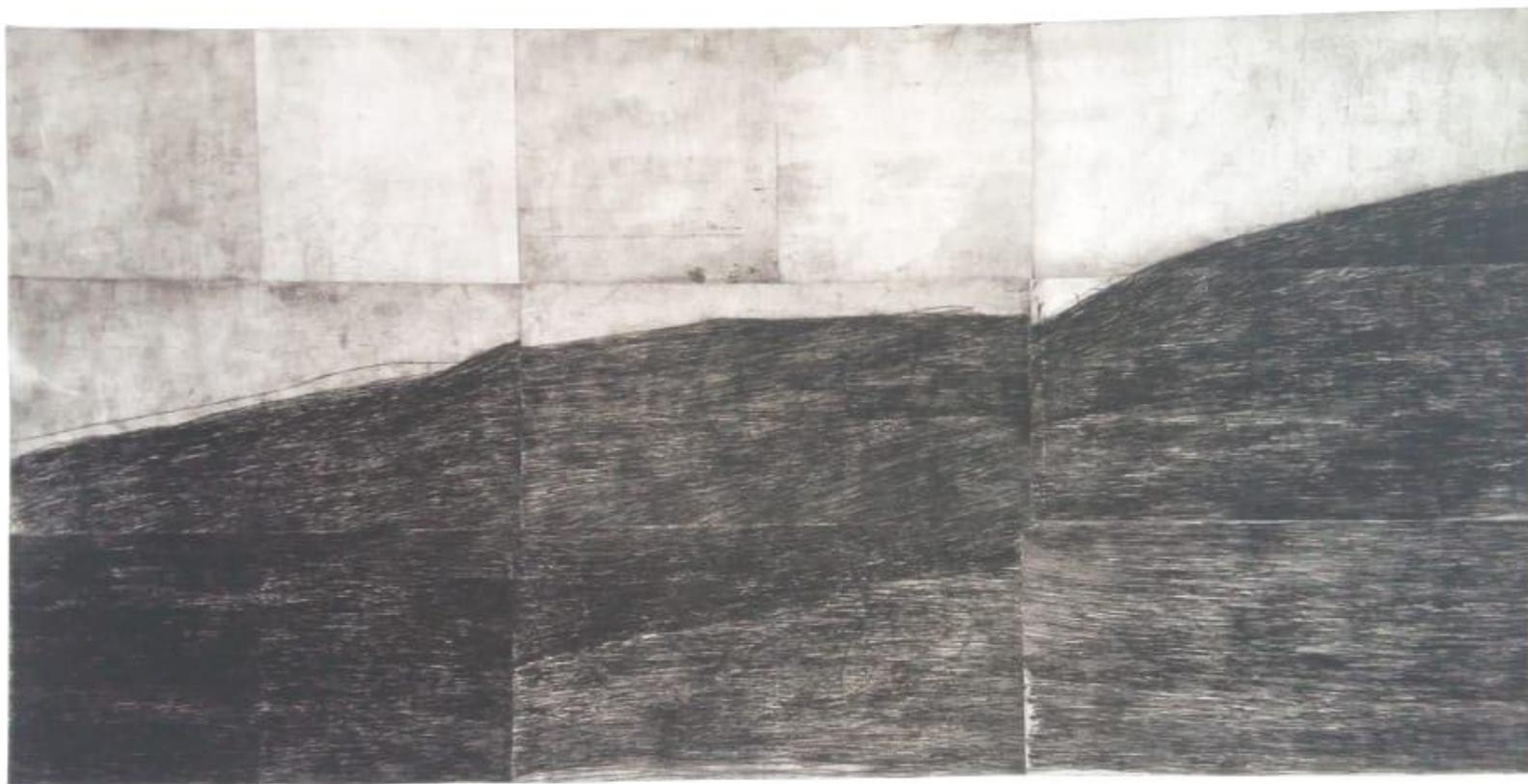


Imagem 16. Sem título, Elisa Bracher. Gravura em metal, 1991. 360 x 180 cm. Fonte: Maneira Branca: gravuras de Elisa Bracher. Editora Cosac Naif: 2007.

Estas características incluíam o conceito de arte no campo ampliado e se expressavam por meio do formato dos trabalhos, criando uma dependência com o prolongamento do sulco (linha). A influência expressionista na gravura brasileira permitiu a inclusão de abrasões e sujeiras da chapa no papel, rompendo com o rigor aderido à limpeza na gravura tradicional. A exploração das matrizes fragmentadas ou perdidas produziu a justaposição das folhas impressas, ensejando a integração do espaço tridimensional circundante ao traço gravado. Estes aspectos elucidavam a mudança de foco na gravura contemporânea brasileira, elementos como espacialidade e organicidade revelaram a inquietação dos artistas em relação às técnicas bidimensionais.

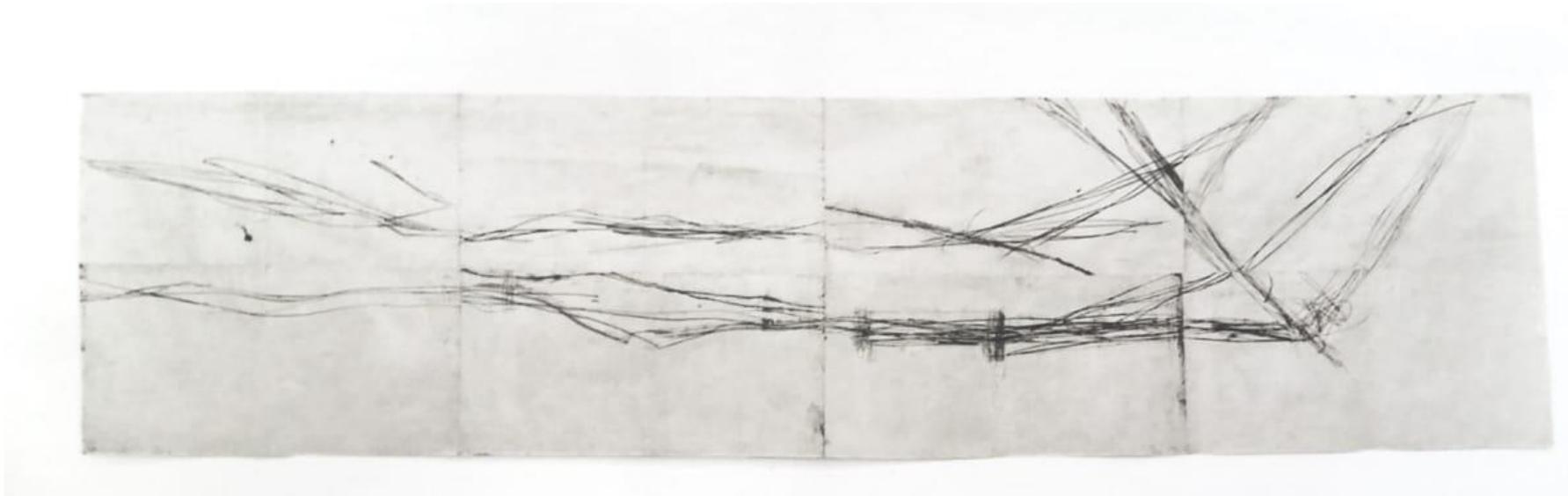


Imagem 17. Da série “Maneira Branca”, Elisa Bracher. Gravura em metal, 1992. 120 x 480 cm. Fonte: Maneira Branca: gravuras de Elisa Bracher. Editora Cosac Naif: 2007

Os trabalhos do final dos anos 2000 (Imagem 17) se tornaram translúcidos, deixando os brancos internos aos contornos representarem a

área e os traços os perímetros do trabalho. A continuidade da linha horizontal de uma folha para outra, remete a busca por apoio nas extremidades, espacialmente representadas pela parede.

O jogo entre verticalidade e horizontalidade na representação da imagem gravada, dirige a desarticulação da figura totêmica centralizada como marco presente nas origens escultóricas. A desapareção do pedestal no caso da escultura deslocou a técnica de um lugar fixo simbólico e a situou entre a mediação com o mundo na perspectiva da arte no campo ampliado. Segundo Krauss (1984) isso poderia ser lido como fator negativo às práticas da escultura antes do século XIX. Contudo, o modernismo, permitiu que a ausência do lugar ou a sensação de falta de blindagem da obra levasse a abstração, funcionalidade e auto referências.

Esta pesquisa nomeia impressões de gravuras a partir de objetos, o processo de elaboração dos trabalhos parte da concepção



Imagem 18. Da série “Área de risco”. Concreto e plástico. 2019

espacial da forma. Busquei interligar a forma ao espaço na montagem da série de placas em concreto intitulada “Área de Risco” (Imagem 18) e “Arqueologia do amanhã” (Imagem 19 e 20). A partir da forma geométrica extraída da moldagem em plástico, a verticalidade e horizontalidade das placas buscam no espaço o amparo para suporte, experimentando todos os elementos relacionados entre si.



Imagem 19. Da série “Arqueologia do Amanhã”. Concreto, plástico e pigmento industrial. 2019



Imagem 20 Da série “Arqueologia do Amanhã” em exposição na Galeria Casarão 34. 2019

A aquisição espacial como suporte norteou o trabalho da artista brasileira Elisa Bracher nas décadas de 1990 e 2000, segundo Mammí:

As esculturas de Elisa Bracher dos anos 1990 apresentam preocupação com a espacialidade e o entorno, características que se coadunam com o significado de transitoriedade da escultura ocorrido com a evasão do monumento. “O branco que cerca o desenho, então, tornou-se ao mesmo tempo fundo e plano de apoio, e essa ambiguidade – uma dinâmica de forças tridimensionais num espaço bidimensional – é que permitiu a passagem da gravura à escultura” (MAMMÍ, 2012, p.182).

Partindo dessa experiência, as esculturas de Bracher neste período surgiram diretamente da gravura, da busca de uma relação essencial entre o traço ou a mancha escavada e o espaço branco. Segundo Rodrigo Naves (2017) a série de esculturas em cobre de Elisa Bracher (Imagem



21) transpõe para o espaço o seu trabalho realizado em gravura, assim suas esculturas também partem do plano.

As esculturas em cobre desse período são, de fato, gravuras projetadas no espaço. São desenhadas de tal maneira (recorrendo até, se necessário, a falsas perspectivas em *trompe-l'oeil*), que a área em que se erguem adquire um estatuto ambíguo entre cheio e vazio, anteparo plano e fundo infinito, chão e parede. Mas é inegável que, ao se tornarem esculturas, as linhas deixam de serem linhas (ainda que linhas-sulcos, linhas-matéria, como é próprio da gravura): ambicionam o volume. E se tornam mais explicitamente volumes de fato. (MAMMÍ, 2012, p. 182).

As transições presentes entre planos a partir da relação entre gravuras e esculturas, sugerem uma perspectiva reconhecível da arte no campo expandido. Aspectos como ritmo e repetição, limite e excesso, fragmento e detalhe, desordem e caos definem a personalidade das ações de deslocamentos do plano. A gravura e a escultura, em suas naturezas tridimensionais, são matrizes passíveis de serem

Imagem 21 Sem título, Elisa Bracher. Esculturas em cobre, 1993.

Dimensões variadas. Fonte: <https://heloisabomfim.com/historia-da-arte/elisa-bracher-esculturas-em-cobre-1993-obra-s-nome/>

reproduzidas, mediante estampagem de sua impressão ou a partir da moldagem de seu perfil.

Segundo Romagnolo (2018) os amassamentos presentes nas dobras das esculturas sucedem o que ele defende por “ruga”. Este conceito discute amplamente a questão dos descolamentos da imagem a inclusão espacial. O autor remete estas presenças ao fenômeno de volumes espaciais anteriores a existência da matéria no cosmos, “é possível pensar a ruga como semente de um espaço tridimensional” (IDEM, 2018, p. 45), assim como um papel enrugado que se projeta para fora.

Observar o trabalho por meio da materialidade desvinculado de interesses estéticos motivou o debate travado nos anos 1970. As práticas artísticas neste período abandonaram o princípio mimético a favor do formalismo voltando o interesse para a natureza da arte. Estes fundamentos conceituais se encontravam com o que Krauss (1984) discutiu sobre o “Entre” na escultura moderna e o “ao mesmo tempo” inserido com a pós-modernidade. Isto quer dizer que, o campo ampliado no modernismo pertencia “a um universo ou espaço cultural, do qual a escultura era simplesmente outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista” (IDEM, 1985, p. 135).

A separação formal do contexto que o trabalho artístico evocou a problematização da expansão das linguagens, acometendo a ruptura dos vincos entre o espaço e o objeto de arte. As transformações pós-modernas encorajaram a manipulação física dos locais, mudando o raciocínio de pensar o trabalho, integrando o espaço e os elementos construtivos ao entorno.

[...] no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura - mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para os quais vários meios – fotografia, livros, linha em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (KRAUSS, 1984, p. 136).

A estratégia pós-moderna de construção da obra integrada ao espaço ilustra as influências na gravura contemporânea. A linearidade com as preocupações sociais que acompanham a gravura desde sua premissa fez com que as reflexões ocorridas no universo da arte a afetassem transformando em linguagem plural.

Isto se afirma no trabalho da gravadora ítalo-brasileira Maria Bonomi. O percurso do seu trabalho iniciado com a pesquisa em gravura tradicional (Imagem 22) atravessa a compreensão de sua obra de concreto, solo-cimento ou metal como arte Pública, até o plano escultórico.

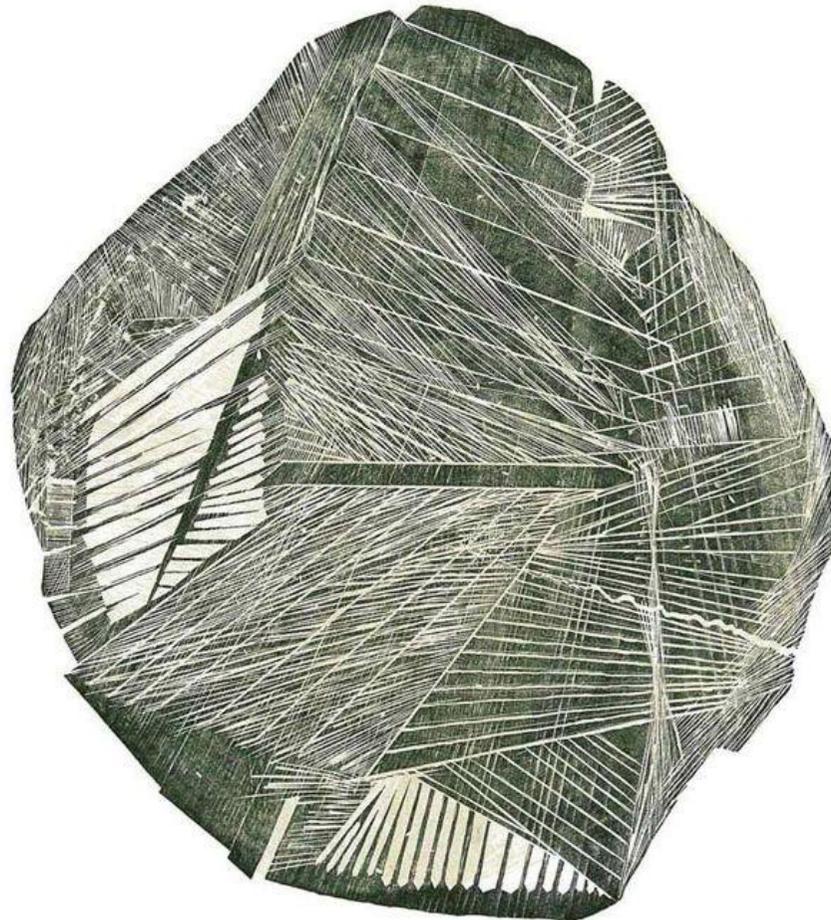


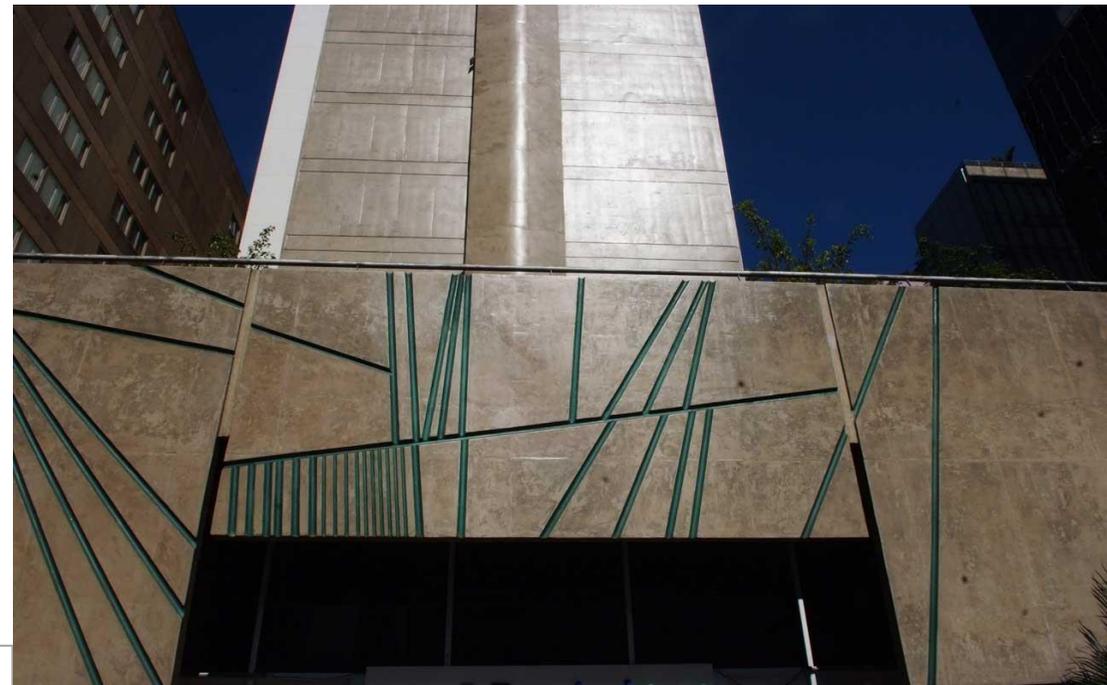
Imagem 22– Pedra Robot, Maria Bonomi. Xilografia, 1975. 100 x 110 cm
Fonte: <http://mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=4&mt=12>

O Trabalho da artista Maria Bonomi revela ao meu trabalho grande influência, pelo fato da gravadora tratar a gravura como linguagem plural. Como a/r/tógrafa, o envolvimento com a produção de artistas que ativam em seus trabalhos a gravura como experimentação permite que estas práticas forneçam ferramentas para minhas percepções de pesquisa nas gravuras-objeto para a condição tridimensional. Destaco o tratamento de superfícies destinadas ao grande público na arte pública, para a artista, as concepções de obras em espaços públicos partem tanto do seu interesse com a arquitetura, como ao de democratizar a expressão artística fora do circuito de arte:

Pela minha sede, sempre insaciável, de instigar pela percepção visual pessoas que quase nunca tiveram a oportunidade de convivência com emoções artísticas, sou levada sempre que possível a provocar novas visibilidades. Transpor do micro para o macro, detonando limites intimidados pelos circuitos fechados dos tradicionais redutos de arte, para os grandes espaços urbanos. (BONOMI *apud* LAUDANNA, 2007, p. 74)

Um dos trabalhos em arte pública de maior alcance popular foram os relevos de concreto criados para fachadas na década de 1970, localizado entre a Av. Paulista e a Rua Bela Cintra em São Paulo (Imagem 23). As experiências em espaços públicos provocaram na produção de Bonomi a conscientização das “mil possibilidades da gravura de captar uma imagem, a técnica e os jogos da técnica são meios “declarados” para transmitir e para transformar em linguagem expressiva” (IBIDEM, 2007, p.157).

Bonomi detém em suas obras a atenção com a realidade artística vital e a gravura, fortalecendo as demarcações de ampliação das ideias de integração do campo discutidas em Krauss (1984). Este pensamento agenciador entre obra de arte e espaço relacional induziu a elaboração da série de placas em concreto “Área de risco” da exposição Vocabulário do



Vazio citadas anteriormente, levando em consideração as variações de possibilidades da extensão do plano que expandiram a técnica para além do fetichismo histórico bidimensional, aproximando cada vez mais as relações entre arte e vida.

Assim como a escultura, outras linguagens buscaram impactos mais profundos, como a música, a pintura, o desenho, etc. Sob influência concretista e valorizando a forma, Bonomi refletiu sobre o momento da gravura naquele período:

(...)os músicos de vanguarda, concretistas, trabalham com um único som, que é elaborado, alongado, diminuído, partido, usado, em suma, em todas as possibilidades. Esta experiência que, na música, se faz no temporal, tento fazer no espacial, partindo de uma forma básica, da “matriz”, da qual quero esgotar todas as possibilidades, seja colocando-a de cabeça para baixo, seja desenvolvendo suas diversas vibrações. Se o grande exercício técnico da gravura no Brasil produziu o atual estado de coisas, se produziu a gravura de “decoreção” do espaço, parece-me chegado o momento de tentar a gravura de “uso” do espaço (...) (IBIDEM, 2007, p. 156).

O conjunto de fatores assumidos pela gravura durante sua inserção na espacialidade permitiu que a técnica absorvesse as linguagens contemporâneas. Assim como a escultura no horizonte dos anos 1960- 1970 incorporaram pilhas de lixo, plásticos, entulhos industriais, entre outros elementos, os/as artistas ampliaram a gravura por várias direções. “O jogo aberto das justaposições são, o meio para levar ao espectador uma imagem, um “objeto” que contém os símbolos de hoje, de uma maneira válida e contundente a mais direta e “óbvia” possível” (BONOMI *apud* LAUDANNA, 2007, p.157).

O diálogo com a realidade inseriu a gravura na Arte no campo expandido, apontando de maneira positiva para experimentações no ambiente urbano como suporte de projeção. Os objetos cotidianos que estariam em estado de desuso a exemplo dos plásticos, podem ser redimensionados como componentes substanciais para produção de gravuras-objeto, fazendo com que a impressão dos seus volumes possa ser considerada uma gravura.

3. O plástico como matriz de impressão



Imagem 24. Experiências em moldagem

Como resultado as práticas pós-modernas, a popularização do crescimento industrial no Brasil na década de 1950 impulsionou a indústria do plástico como maior geradora de impactos ambientais no país. Segundo dados coletados do estudo feito pelo Fundo Mundial para a Natureza (WWF) o Brasil é o 4º maior produtor de lixo plástico do mundo, atrás apenas de Estados Unidos, China e Índia. O país também é um dos que menos recicla este tipo de lixo: apenas 1,2% são reciclados, em toneladas é convertido a 145.043.

Os acúmulos dos resíduos se intensificam em aterros sanitários e em vias de acesso público, associando à ação as práticas individuais, tornando "o lixo uma narrativa sobre os pequenos hábitos cotidianos de uma sociedade e reflexo do que somos e do que temos" (AMARAL, 2019, s/p).

O consumo de materiais plásticos cresceu depois da Segunda Guerra Mundial⁶. A partir da segunda fase da revolução Industrial, esse material sintético se desenvolveu em grande escala, substituindo a madeira, o aço, o marfim, entre outros, introduzido para diversos fins, como na indústria têxtil. A produção do plástico no Brasil iniciou-se com a indústria em pequena escala do petróleo na década de 1950.

As mudanças na qualidade de vida e o desenvolvimento econômico, decorrente a implantação da indústria e a substituição da mão de obra imigrante pela nacional,⁷ acarretaram a produção em massa de produtos hábeis a demanda acelerada do consumo destinada principalmente a produtos para o uso cotidiano dos lares. A partir disso a maneira de utilização e relação com os objetos que o indivíduo estava acostumado passou a ser ressignificado por meio dos produtos descartáveis.

O aumento da produção de plásticos no Brasil foi fortalecido inicialmente mediante as importações e, a partir da década de 1970, via implantação de unidades produtoras de resinas. Foi estimulado pela abundância de matérias-primas disponíveis no país, sendo a maioria originada do gás natural e do petróleo. Apesar da enorme produção de plásticos, a sua fabricação anual chega a consumir aproximadamente 5% do petróleo produzido comercialmente no mundo.

⁶ Segundo informação extraída da monografia: MIRANDA, Juliana Gomes. Era do plástico. Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda das Faculdades Integradas Hélio Alonso, como requisito para o título de bacharela. Rio de Janeiro: 2010.

⁷ Terceiro período da industrialização no Brasil (1930-1956), conhecido como Revolução Industrial. Ocorreu durante o Governo de Getúlio Vargas e marcado pela Revolução de 1930. O Governo operou mudança decisiva no plano da política interna, afastando do poder do Estado oligarquias tradicionais que representavam os interesses agrário-comerciais. Getúlio Vargas adotou política industrializante, substituindo mão de obra imigrante pela nacional. Essa mão de obra era formada no Rio de Janeiro e em São Paulo, em função do êxodo rural (decadência cafeeira) e dos movimentos migratórios de nordestinos. (SANTOS, Fabrício Barroso dos. "O início da industrialização brasileira"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/industrializacao-brasileira.htm>. Acesso em 15 de agosto de 2020)

Multifuncional e numeroso, o plástico foi e continua sendo universalizado nas práticas cotidianas, estando presente até mesmo fora da esfera terrestre, por meio do mastro em plástico da bandeira dos Estados Unidos em superfície lunar. No século XXI a variedade disponível chega a mais de 1.000 tipos de plásticos criados, usados para os mais diversos fins, a exemplo das sacolas plásticas comumente encontradas em redes de varejo.

Apesar dos benefícios ambientais trazidos pelo plástico mediante a substituição da madeira, marfim, cascos de tartaruga, algodão, como também, a inserção no mercado automobilístico tornando aviões e carros mais leves e diminuindo a queima de combustível, absteve a isenção do surgimento de graves problemas ambientais. Porém, devido ao acúmulo, a absorção pelo solo (biodegradação) desse material leva em média mais de 100 anos para decomposição, sendo as garrafas PET cerca de 400 anos, levando ao acúmulo em correntes de água naturais, os rios e mares, gerando enorme poluição ao meio ambiente.

Os debates em torno dos problemas ambientais que afetaram a sociedade mundial centralizam a pauta das preocupações sociais entre a produção artística. Tais questões vêm sendo o mote condutor de artistas e pesquisadores a encontrarem alternativas viáveis para a prática de produção em arte. As dificuldades colaboraram para que na contemporaneidade elementos alternativos fossem incorporados ao processo, na gravura, das matrizes apropriadas de polímeros discutidos nesta pesquisa.

O mecanismo foi abordado ainda na década de 1960 com o Novo Realismo, conceituado pelo crítico francês Pierre Restany (1930-2003). O movimento de vanguarda estabeleceu por intermédio de objetos descartados o questionamento sobre a nocividade da cultura de massa e a reprodutibilidade fabril. A discussão sobre o ritmo da produção social atrelada ao consumo continuou sendo abordado no âmbito filosófico, uma década seguinte na teoria “produção de produção” dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *O Anti-Édipo* (1976, p.18). A teoria diz respeito aos condicionantes que distinguiriam o homem dos processos industriais, definidos em esferas de produção, distribuição e consumo.

Fatores ligados ao consumismo traduziriam, segundo os autores, o elo entre as relações humanas e a máquina, cada vez mais indissociáveis, “tudo é tão produção, que os registros são imediatamente consumados, consumidos, e os consumos diretamente reproduzidos”

(IDEM, p.18). Análogo a isto, as características de reprodução industrial, a presença do múltiplo, a ação do homem e a apropriação de objetos fabris, apresentam a gravura contemporânea à possibilidade de dialogar com novas esferas de conhecimento.

3.1 Primeiras experiências

A percepção do plástico na minha produção surgiu a partir do contraste produzido no meu ambiente de convívio, especialmente em casa. Devido à imersão do produto nos hábitos diários, a presença do plástico fez e faz parte da rotina. Somente com a produção artística em gravura este material começou a participar do meu campo visual como possibilidade de expressão.

A primeira experiência com gravuras aconteceu no início do Curso de Artes Visuais, através do contato com o Laboratório de Artes Gráficas Oswald Goeldi (LAG) localizado na Universidade Federal da Paraíba no ano de 2013, com a disciplina Gravura I ministrada pela Prof^a. Dr^a. Liana Chaves (*in memoriam*). Neste período as experiências práticas foram tímidas, conheci sobre xilogravura e linoleogravura. A atenção esteve voltada principalmente ao *modus operandi* da técnica e as relações teóricas, abordadas por Liana e em evento extraordinário pela Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Luz Távora, citada neste texto.

A vivência inconclusa em Gravura I permitiu o despertar para o desenvolvimento do meu trabalho posteriormente, pois, mesmo



sem concluir a disciplina por motivos pessoais, a oportunidade ativou o desejo de compreender a fundo o percurso da técnica e a destinar meu olhar para a linguagem ampliada. A retomada ao estudo da gravura aconteceu em 2017, onde recomecei a disciplina Gravura I ministrada pelo Prof. Esp. Eduardo Balbino.

Neste momento pude vivenciar novas possibilidades de materiais, como o isopor, borracha, rolhas, entre outros que estavam em estado de descarte. A partir do vasto leque, percebi com maior atenção aos elementos que constituíam meu cotidiano, e os que de alguma forma estavam em maior volume, me deparei inicialmente com as sacolas plásticas amontoadas num canto esquecido da casa.

Examinando o produto reparei características relevantes para impressão, tais como: volume, textura e maleabilidade, de outro lado, os desafios que a matéria maleável em condição de matriz para impressão oferece ao controle da forma. As primeiras coletas foram realizadas a partir da disponibilidade do meu consumo de sacolas plásticas, resultando em experiências de impressão que se aproximam de monotípias⁸. O início desta investigação em torno do material permitiu agregar a minha pesquisa significados adicionais sobre a técnica da gravura por meio da investigação a/r/tográfica, questiono minha prática de vida e refuto esta postura à integração do saber, da prática e das experiências estéticas artísticas. Os resultados das impressões em plásticos e por conseguinte das gravuras-objeto, são geradores de significados traduzidos em metáforas, como o vazio presente nas embalagens em descarte e o vazio existencial que atravessam as relações humanas pós-modernas, estes fatores são relevantes para pensar resultados para além da pesquisa factual.

As imagens seguintes ilustram alguns resultados da impressão em papel e tinta offset. Os materiais foram adicionados à produção a partir da atenção as texturas das superfícies, como por exemplo, as impressões com plástico bolha (imagem 26 e 27).

⁸A monotopia surgiu no século XVII e pertence à família das gravuras bidimensionais, é uma gravura única impressa de uma matriz lisa que não tenha sido gravada ou entalhada.

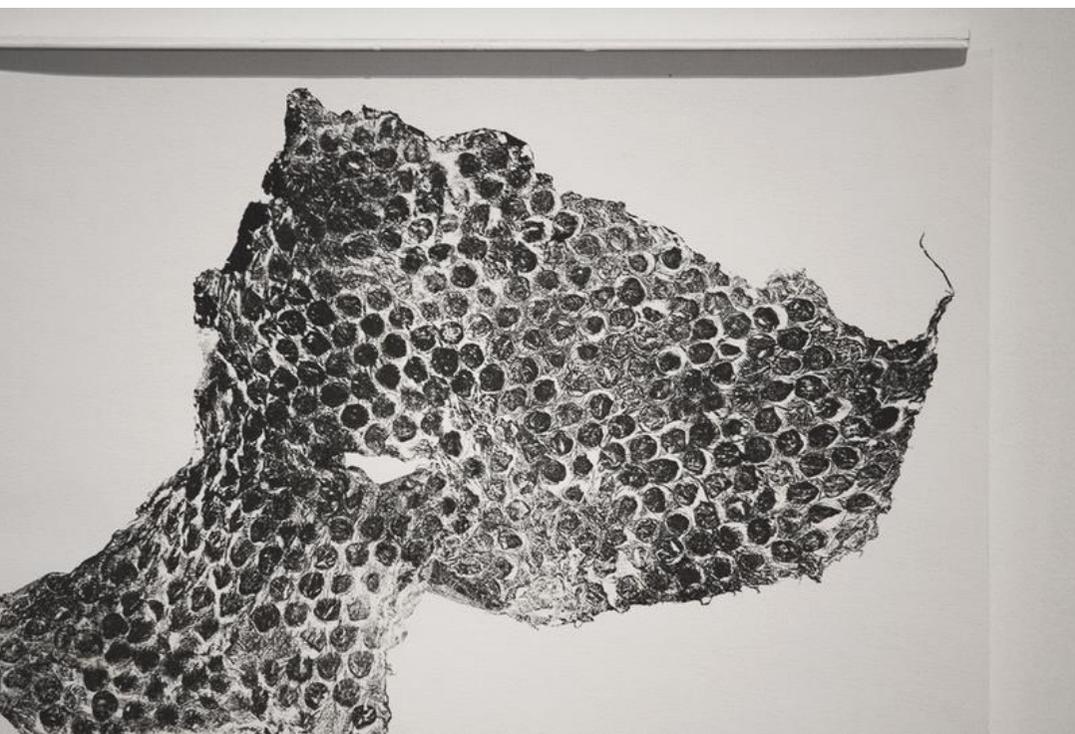


Imagem 27. Resultado de impressão com plástico bolha sobre papel



Imagem 26. Impressões em exposição na Galeria Casarão 34. 2019

Outra característica considerável obtida neste processo de impressão se realiza com a presença do gestual. A função da prensa em trabalhos em escalas maiores pode ser substituída pela compressão corporal (imagem 28 e 29) sobre a matriz e suporte, práticas que retomam as técnicas tradicionais da xilogravura, onde são utilizados como opção de adesão manual o Baren⁹ ou materiais com base plana e firme.

O plástico se tornou elemento poético na minha pesquisa em arte, tanto pela condição estética como pela inquietação social que este produto provoca. Frente a isto, o processo de investigação nas impressões conduziu minha percepção à expansão dos eventos dispostos na técnica e aos processos educativos que envolvem o uso do plástico na sociedade. Como Artista /Pesquisadora percebi que “o processo de investigação torna-se tão importante, às vezes até mais importante, quanto à representação dos resultados alcançados” (DIAS e IRWIN, 2013, p. 29).

O envolvimento da pesquisa com minhas formas de atividade artística permitiram transformar a coleta de informações bibliográficas e perceptivas em nova forma de conhecimento. A compreensão derivada das fontes de conhecimento obtidas pela investigação da impressão com plásticos e das influências da gravura expandida discutidas neste texto, concedeu ao meu trabalho conexões com a escultura.



Imagem 28. Registro de compressão corporal em atelier

⁹ Baren é um utensílio utilizado para impressão de blocos de linóleo, scrapbooking e outros ofícios que requerem polimento ou distribuição da pressão sobre uma superfície pequena. O Baren distribui sua pressão uniformemente nas transferências de imagem no papel.



Imagem 29. Registro de produção em Atelier

4. Gravuras - objeto nas obras da exposição Vocabulário do Vazio

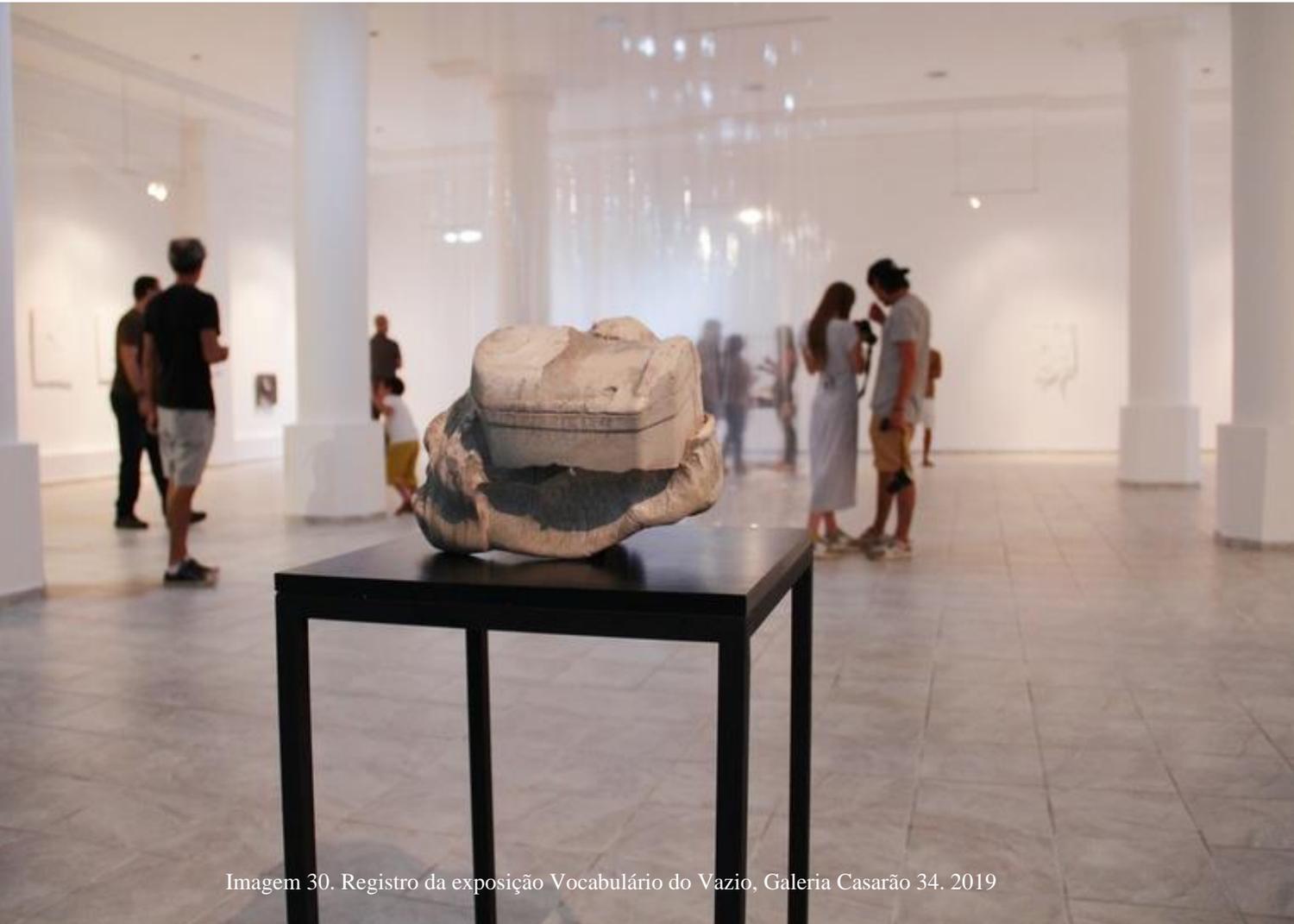


Imagem 30. Registro da exposição Vocabulário do Vazio, Galeria Casarão 34. 2019

Nesta pesquisa criei objetos gravados a partir do uso do concreto e de embalagens plásticas, busquei discutir a impressão em campo expandido como resultado de análise da gravura. As impressões partem da gravura tradicional, mas neste caso, a atenção foi voltada para o objeto, assim a produção de estampas foi substituída pela produção de volumes. Proponho nas gravuras-objeto que o recrutamento das matrizes plásticas possam ser analisados a partir de seus relevos e texturas, com isso provocar os significados habituais da impressão.

As resoluções destas investigações partiram da pesquisa

em atelier em torno das gravuras-objeto e da coleta de plásticos em áreas comuns ao meu cotidiano, partindo do princípio da observação das

variadas composições em que o polímero se apresenta para a produção dos trabalhos tridimensionais. A justificativa da seleção está concentrada em aspectos formais do produto como maleabilidade e concavidades, características justapostas a origem etimológica, cujo significado corresponde em adequação à moldagem, derivado do grego *Plastikós*.

Procurei explorar os volumes das formas esvaziadas (Imagem 31), em certos casos fraturados, levando a extração do volume por meio do preenchimento da forma com sedimentos industriais, a exemplo do concreto e do gesso. Após a secagem, os fragmentos do produto são memorizados nas massas rígidas, “o observador divide-se em duas partes, uma lida com o tempo presente e a outra com a memória” (ROMANGNOLO, 2018, p. 54)

As ações foram realizadas em atelier coletivo disponibilizado pelo artista visual Serge Huot, localizado no município do Conde, na



Paraíba, por intermédio da residência artística Movimento Arapuca em 2019-2020. Procurei estabelecer o deslocamento do plano da impressão para a tridimensionalidade com os objetos construídos, visando não perder de vista as conexões lógicas da técnica da gravura. A matriz permaneceu presente a partir das embalagens plásticas esvaziadas, o suporte passou a ser o sedimento de preenchimento e o resultado impresso a forma recrutada deste molde.

Os produtos industriais se apresentam no meu processo artístico como elo entre as práticas fabris trazidas pelo Modernismo iniciado no século XX. Tanto o plástico como o concreto participaram da construção do cenário moderno mundial. No Brasil o concreto se fortaleceu na década de 1920 a partir da instalação de cimenteiras no país. Com o surgimento do Modernismo, a estrutura social brasileira ainda embasada no patriarcalismo remanescente da produção

Imagem 31. Processo de moldagem em atelier, plástico e concreto.

cafeira, demonstrou despreparo a recepção das novas tecnologias construtivas, devido a ausência de grandes capitais cosmopolitas como nos países europeus.

A insatisfação com o mundo moderno gerou condições crônicas de subdesenvolvimento, que podem ser compreendidos subjetivamente como escombros modernos. Alguns dos fenômenos modernos foram pautados pelo individualismo e pela perspectiva racional, o pensamento racionalista e cartesiano do Ocidente influenciou o sujeito a isolar sua visão de mundo ao objeto percebido. A partir disso, esta pesquisa examinou a produção das gravuras-objeto por meio do toque na materialidade, partindo de uma visão fenomenológica, pós-estruturalista, feminista e ou a/r/tográfica, onde “re-configura as maneiras como percebemos os objetos, dando acesso a profundidade e à superfície, ao que está dentro e ao que está fora” (IRWIN, p. 140).

A produção dos trabalhos que participaram da exposição Vocabulário do Vazio integra em sua construção, a representação da memória reticente dos progressos industriais. As gravuras-objeto convergem entre a forma rígida do concreto e a reminiscência de utilidade do produto plástico, buscando relacionar à presença inerte dos objetos a discussão da inexpressividade dos materiais quando expostos fora da condição de uso.

Além disso, atravessam questões relativas a arquitetura moderna de desprendimento as convenções espaciais que estabelecem o valor de cada elemento, “pensar a forma como relacionada apenas com ela própria, com a sua própria função” (VENTURI, 1998, p.290). Durante a prática em atelier coletivo, percebi que meu trabalho se realiza no processo. Esta reflexão partiu do interesse ter maior atenção a práxis do conhecimento do que o resultado estético final.



Imagem 32. Híbrido. Concreto e plástico. 2019



Imagem 33. Processo de modelagem em atelier. 2019



Imagem 34. Objeto híbrido em exposição Galeria Casarão 34. 2019

Exemplo disto são os resultados inesperados (Imagem 34, 35, 36) como fraturas nas peças, cravejamento de outros materiais, coloração e desgastes provocados pelo processo de moldagem. Todas as variáveis foram incorporadas ao trabalho como sinal do envolvimento humano, que podem ser vistos como libertadores.

Imagem 35. Objeto da série “Arqueologia do amanhã”. 2019



Fragmento da matriz plástica cravejada após secagem

Pigmento encontrado no interior da matriz plástica encontrada em estado de descarte.



Imagem 36. Objeto da série “Arqueologia do amanhã” em exposição na Galeria Casarão 34. 2019

Imagem 37. Produção da série Área de risco em atelier Arapuca- Conde.



Na produção da série Área de risco (Imagem 37 e 38), as gravações de canudos plásticos em placas de concreto buscam aludir ao jogo da materialidade construtiva presente nas vias urbanas e a marca deixada por meio do descarte. Características volumétricas e espaciais do objeto gravado permitem ao trabalho relacionar-se com o espaço tridimensional sem alteração da sua forma original. O concreto consiste na mistura entre cimento, areia e em alguns casos pedras de variadas dimensões, formando um composto de agregados miúdos e graúdos.



Imagem 38. Produção da série Área de risco em atelier Arapuca- Conde.

A água é adicionada com a função de hidratar o cimento, que passa a agir como uma espécie de cola que une todos os componentes da mistura. A experiência em atelier influenciou a experimentação relacional entre meu corpo e o material da pesquisa, permitindo a compreensão plástica de todos os elementos investigado. A modelagem em plástico das placas Área de risco (Imagem 39) induziu relevos e amassamentos que sugestionam no resultado final a formas orgânicas. O concreto foi utilizado como suporte ao trabalho pelo fato da sua natureza básica consistir em plasticidade e maleabilidade. Antes que o concreto desenvolva o processo de endurecimento a matéria adquire resistência.



Em alguns processos de trabalho, o plástico é retirado do concreto depois de endurecido, resultando em espaços esvaziados. Esta característica identifica ao meu processo o desejo de extinguir a existência do produto na instancia de objeto artístico, inoculando a partir disto sua nulidade. O vazio provocado por esta ausência colabora tecnicamente para a forma escultórica construída, respondendo aos conceitos de impressão mediante moldagem.

Imagem 39. Detalhe de “Área de risco”. Concreto e plástico. 2019

4.1 Sulcos vazios

Algumas das características para obtenção de uma impressão encontro na matriz. Os cheios e os vazios, por exemplo, pertencem aos encavos e as superficiais que serão gravados, tecnicamente são denominadas por “sulcos” da matriz. Contudo, com a aparição de novos elementos constituintes para impressão, a técnica da gravura dessacralizou o uso de alguns materiais, o que Bonomi in Laudanna (2007, p. 303) reconheceu como questões “ilícitas”. Tais questões conduziram ao rompimento com hábitos tradicionais, como levar as gravuras à parede e cravejar a impressão com materiais incomuns.

O ilícito na gravura também foi visto pela utilização de materiais que não pertenciam a classificação de nobreza, a participação da gravação em placas de barro como utilitário e apresentação da matriz como obra finalizada foram exemplos de inadequação.

A ilicitude na prática da gravura permitiu que os bastidores da técnica pudessem participar ativamente do resultado final, de modo que volumes, sulcos, texturas, espacialidades existentes em uma matriz fossem revelados. Os encavos que provocam os sulcos reproduzem imagens que podem ser habitadas visualmente por meio de outros materiais de produção e o envolvimento do corpo. O gravado se desloca do papel pela impressão da camada do auto-relevo,

Neste momento o relevo passou a ter uma idéia de cheio e vazio, passou a nos comunicar que se pode retirar do sulco o volume que ele continha pelo vazado feito, esse volume sempre representaria o resultado do instrumento que o gerou, da escavação. (IDEM).

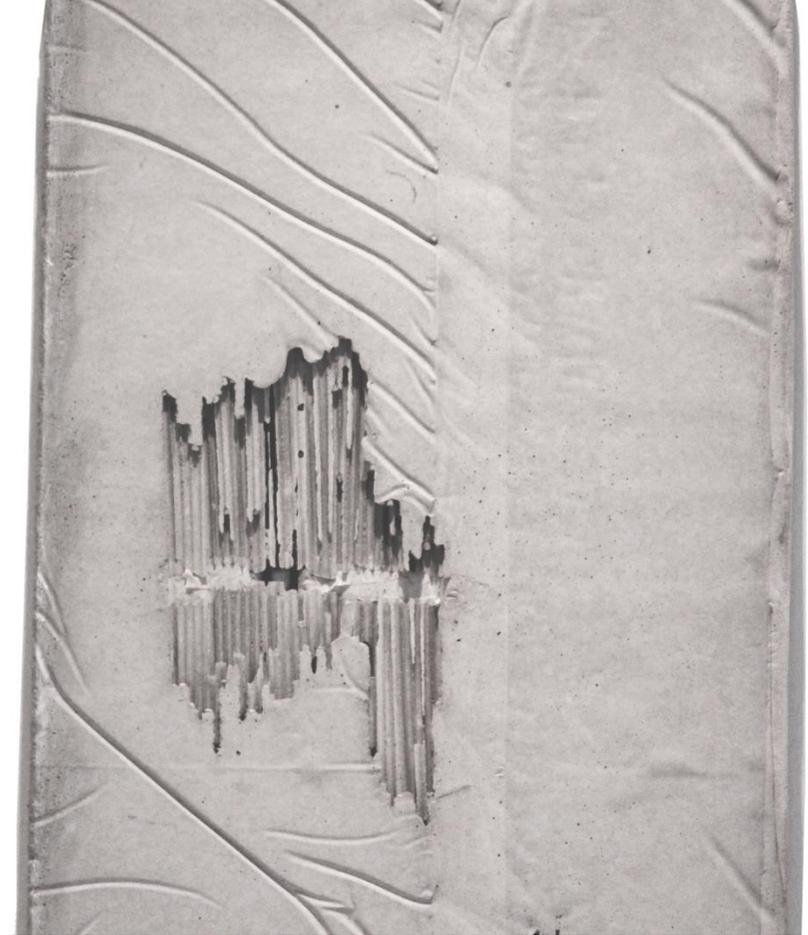


Imagem 40. Modelagem em plástico das placas Área de risco

Os representantes volumétricos dos cheios e vazios participam dos condicionantes para que a gravura se desloque do plano bidimensional. O ponto de partida para o pensamento das gravuras-objeto esteve ligado à ocupação dos sulcos, que nas matrizes plásticas se apresentam nos amassamentos ou esvaziamentos das embalagens (Imagem 41). O vazio é condicionado à aparição não mais a partir do espaço “em branco”, mas por meio da sua ocupação. Assim as gravuras-objeto colocam em questão particularidades formais da gravura tradicional, que dizem respeito à iluminação e profundidade provocados pelos sulcos vazios.

As reflexões que envolvem a ocupação do vazio podem ser relacionadas à análise da presença de algo, uma vez que o desabitado só o é pela não presença. Segundo Heidegger (1998), a presença se caracteriza pela possibilidade de existência, traduzido pelo autor como o “ser aí”¹⁰. Esta breve especificação projeta a capacidade de oposição gerada entre o vazio e o não vazio, como a exemplo das questões que envolvem a escultura oca e a sólida apresentadas por Romagnolo (2018). Partindo deste entendimento, “o vazio necessita do sólido para ser delineado ou que a não presença precisa da presença para ser configurada (...)” (IDEM, p. 69)

Imagem 41. Híbrido. Concreto, plástico e pigmento industrial. 2019



¹⁰ “Ser aí” – Deriva da palavra Dasein comumente traduzida como existência. (Heidegger, 1998, p. 309, Notas explicativas).

A presença paralela pode determinar o vazio na condição de “ausência” (ibdem, p.70), que quer dizer a existência do objeto presente em outro lugar. A impressão do plástico representa a ausência aliada à desapareição do objeto, intencionalmente inoculado as condições que me

levaram a refletir em meus trabalhos artísticos os resultados caóticos do produto nos espaços comuns.

Enquanto que as marcas da natureza remontaram às impressões pré-históricas de animais e vegetações, na contemporaneidade, a presença dos condicionantes naturais tem sido substituída por objetos extrínsecos à narrativa do meio ambiente e cada vez mais normalizados visualmente.

Segundo Huberman (2010), a modalidade do visível em sua instância inelutável consiste em um trabalho do “sintoma, no qual o que vemos é suportado por uma obra de perda” (p.34). A experiência visual sobre um determinado assunto nos

induz de acordo com Huberman ao sentimento de posse

do objeto apreendido, mesmo que este objeto permaneça muitas vezes preso a condição intuitiva a modalidade visível. A modalidade de aliar o

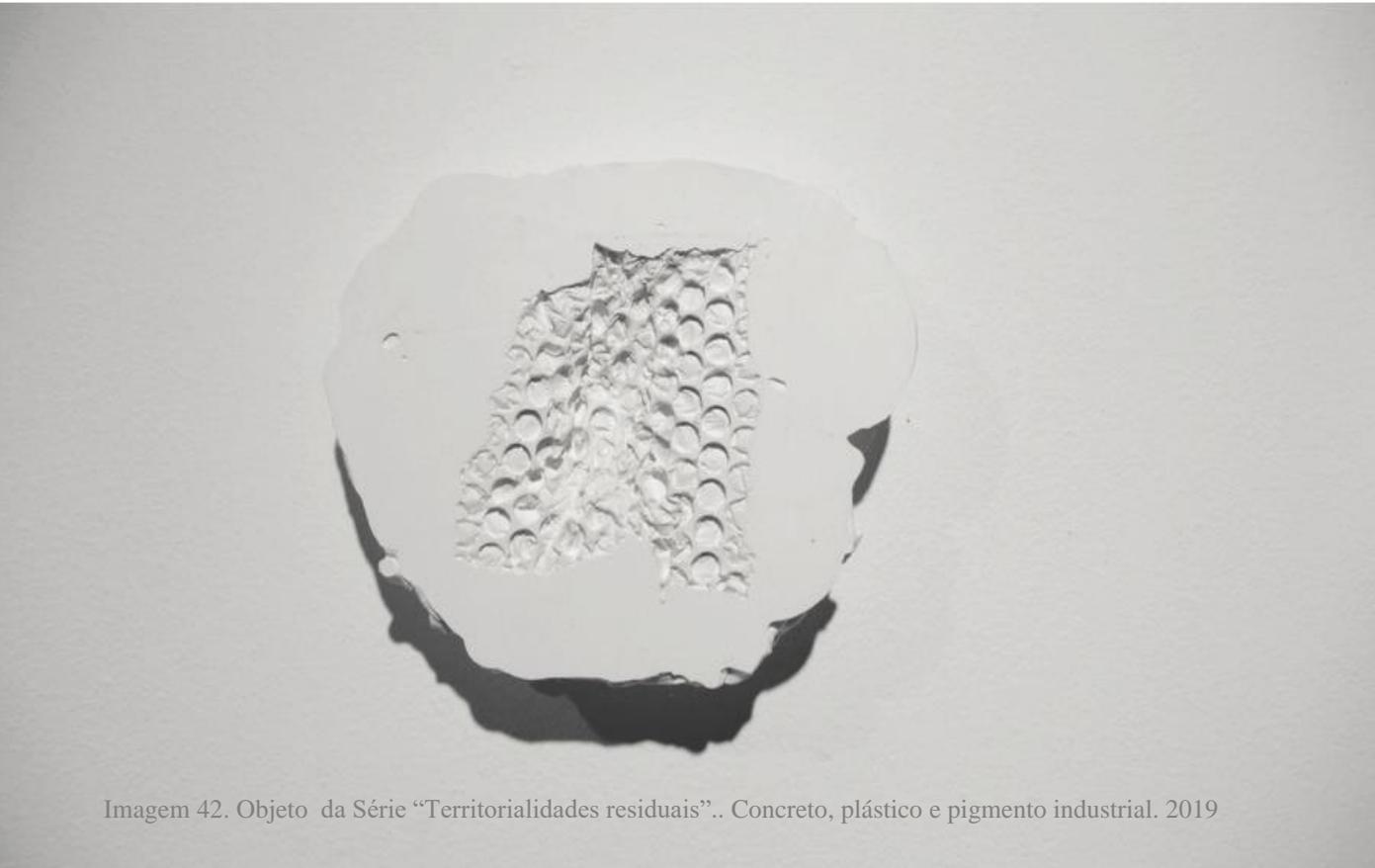


Imagem 42. Objeto da Série “Territorialidades residuais”.. Concreto, plástico e pigmento industrial. 2019

conceito de imagem ao vestígio de algo foi prática comum aos teólogos da Idade Média, que fadavam a existência física dos corpos e da natureza como ruínas da semelhança inalcançada do criador (Deus), perdida pelo pecado original.

Na Arte minimalista dos anos 1950, ainda que com propósitos e contextos totalmente distintos, pôde ser vista a replicação das mesmas práticas com a produção de trabalhos artísticos que discutiam a destruição e a perda de objetos ou corpos. Nas palavras de Huberman “o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos (...) e que, no entanto me olha num certo sentido.” (IBIDEM, p. 37)

Este outro sentido inoculado parte da percepção visual que difere a evidência física da sensação de esvaziamento de lógica dirigido ao objeto, tratada em algumas obras do artista americano Jasper Jonhs (1930-). Com a utilização de relevo aos quadros, a partir de 1958 inseriu neles escovas, latas, pincéis, letras, introduzindo o sentido de esvaziamento da percepção do objeto.

Ou seja, coisas a ver de longe a tocar de perto coisas que se quer ou não se podem acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e de onde reentrar (...) volumes dotados de vazios. (...) O que é um volume portador, mostrador de vazios? Como mostrar um vazio? E como fazer deste ato uma forma – uma forma que nos olha? (IBIDEM, p. 35)

Diante disso concluo que ainda com a presença de um corpo, o sentido destinado a este pode ser percebido como um estado de vazio. O plástico que empresta forma ao processo das gravuras-objeto retira o sentido habitual do produto e o convida a uma nova experimentação do real, que pode ser apreendida pela sensação de esvaziamento do objeto contemplado.



através do olhar do colaborador. São fragmentos de descasos necessários.

Imagem 43. Registro da instalação “Sulcos transitórios” da exposição Vocabulário do Vazio. 2019

Considerações finais

Com este trabalho de conclusão de curso busquei discutir os conceitos que envolvem a gravura e demais linguagens artísticas, como a escultura e a impressão no campo ampliado. Compreendi que as linguagens contemporâneas foram rapidamente incorporadas pela gravura fazendo com que conceitos mais ortodoxos fossem modificados pelos acessos aos novos meios, facilitados pelas tecnologias, comércio, publicidade ou pela liberdade de expressões artísticas.

A partir da capacidade em englobar a pluralidade de mecanismos, desde o plano Bi ao tridimensional, a gravura tem sido levada a um limbo indenitário de discussão. Associações entre o pensar a técnica inserida nas diversas linguagens artísticas e não-artísticas incluem a gravura como um múltiplo sendo elo vital entre o museu e o mercado, a elite e o cotidiano. Desse modo, a técnica se encontra na contemporaneidade indefinida, visto que estabelece expansões.

A dinâmica ocasionada por essas mudanças colaborou para que a impressão fosse inserida ao campo ampliado, proporcionando a reflexão sobre a herança moderna de separação e a pós moderna de expansão dos conceitos. Busquei refletir a partir das gravuras-objeto o uso e descarte do “plástico” sob sua ótica originária, sem intenções de buscar o embelezamento e reparações estéticas, uma vez que a vida, o estilo, a cultura, as artes fazem parte do mesmo tecido fatídico de relações.

Concluo que a combinação entre conceitos mercantis de multiplicação dos produtos fabris e a congruência entre as práticas existentes na gravura no campo ampliado participam de características inerentes a matriz no tocante ao volume, assim como os resultados impressos de caráter escultórico coadunam com os conceitos de moldagem presente na gravura contemporânea.

Os objetos escultóricos constituídos pelas marcas dos plásticos em meu trabalho artístico simbolizam mais uma etapa da reprodução “finalizada” na fábrica e se realizam como obra de arte durante o processo. Trato estes resultados como sendo os enfados do consumo. O objeto pode ser reproduzido, consumido, descartado e digerido pelo fazer artístico, permitindo que a dessacralização da arte seja agenciadora da crítica quanto ao entorno da vida e do meio social, destituindo-a das condições impostas pelos museus e pelo sistema da arte.

Referências

- AMARAL, V. G. **Política e resolução de conflitos urbanos**: o caso do aterro sanitário de Belo Horizonte/MG. 2006. Disponível em: > <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VCSA-6XYP5B>. Acesso em: 22 de set. 2019.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BONOMI, Maria; LAUDANNA, Mayra (org.). **Maria Bonomi**: da gravura a arte pública. Edusp, São Paulo: 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. Imago Editora LTDA. Rio de Janeiro: 1976.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo, Editora 34, 2010.
- DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**. v. 1. Rio de Janeiro: 1984.
- FLUSSER, Vilém. **Natural:mente**: Vários acessos ao significado de natureza. In: Vales. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Ubu Editora, São Paulo: 2017.
- GUERRA, Isabel Carvalho. **Pesquisa Qualitativa e Análise de conteúdo: Sentidos e formas de uso**. Princípia Editora, Lda. São João do Estoril, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. & SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Companhia das Letras, São Paulo: 2015.
- MAMMÍ, Lorenzo. **O que resta**: Arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NAVES, Rodrigo. Goeldi. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

OLIVEIRA, Uillian Trindade. **Frans Krajcberg**: história de vida e processo de criação. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo UFES, Centro de Educação. Vitória, 2015.

ROMANGNOLO, Sérgio. **A dobra e o vazio**: questões sobre o Barroco e a arte contemporânea. São Paulo: Unesp, 2018.

ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. **ARS**. São Paulo: 9(18), 110-133. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000200008>. Acesso em: 3 de Jun. 2020.

TAVORA, Maria Luisa Luz. A Crítica e a Gravura Artística – Anos 50-60 entendimentos da experiência informal. In: **Revista PPGAV, EBA, UFRJ**. n. 27, Florianópolis: 2013.

VENEROSO, M. C. F. O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Rio Grande do Sul.p In: **Revista PORTO ARTE**: Revista das Artes Visuais. v. 19, n. 32, 2012. Rio Grande do Sul – RS: UFRGS.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte**. Edições 70, Lisboa: 1998.

ZANINI, Walter. **História geral da Arte no Brasil**. Instituto Walther Moreira Salles. 2 v. São Paulo: 1983.

Referências Consultadas

ARTE Pop. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>. Acesso em: 28 de Fev. 2020.

CAMARGO, Iberê. **A gravura**. Porto alegre: Sagra-Dc Luzzatto,1992.

COELHO, Fred. O Brasil como frustração. In: **Revista Serrote, Instituto Moreira Salles**. Rio de Janeiro, Marc de 2019. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/>. Acesso em: 08 de jun de 2020.

FÉLIX, Ferreira. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa410450/felix-ferreira>>. Acesso em: 28 de Fev. 2020.

OLIVEIRA, Uillian Trindade. **Frans Krajcberg: história de vida e processo de criação**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo UFES, Centro de Educação. Vitória, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Editora Vozes. Petrópolis: 1998.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Ed.1. Editora Perspectiva, 2011.

WWF Brazil– 04/03/2019. Brasil é o 4º país do mundo que mais gera lixo plástico. Disponível em: <https://www.wwf.org.br/participe/horadoplaneta/?70222/Brasil-e-o-4-pais-do-mundo-que-mais-gera-lixo-plastico>>. In: **Jornal Folha de São Paulo** – 03/2019. Disponível em: > <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/03/brasil-e-um-dos-maiores-consumidores-de-plastico-mas-so-recicla-2-do-total.shtml>. Acesso em: 22/09/2019.