

Cruzamentos gráficos. Laboratório de imagens impressas e projetadas

BEATRIZ RAUSCHER

Beatriz Basile da Silva Rauscher é artista plástica, professora do Curso de graduação em Artes Visuais (UFU-MG), doutora em Poéticas Visuais (UFRGS – RS). Em 2003, desenvolveu plano de trabalho como bolsista Sanduíche/CAPES em Paris, na Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, UFR Cinéma et Audiovisuel, sob orientação de Philippe Dubois. É coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais da UFU (NUPAV / FAFCS / UFU). E-mail: biarauscher@terra.com.br

■ RESUMO

Este artigo tem como propósito rever ações que se desenharam em minha produção e verificar para quais questões apontaram e para quais aponta a pesquisa em andamento “Cruzamentos gráficos: laboratório de imagens impressas e projetadas” inserida no campo da pesquisa em Artes Visuais. Circunscrito na linha de pesquisa “Práticas e processos em Arte” que em nosso Programa de Mestrado abarca a criação, poética, materiais, linguagens, técnicas, procedimentos, ensino e aprendizagem em arte; o trabalho em andamento propõe experimentar a impressão e a projeção de imagens criadas a partir do cruzamento de processos da gráfica contemporânea. Neste artigo nos dedicamos a indicar, qual é o conceito de gravura que abordamos em nossa pesquisa, qual a metodologia utilizada e os referenciais teóricos.

■ PALAVRAS-CHAVE

gráfica contemporânea; poéticas visuais; artes visuais

■ ABSTRACT

The main objective of this article is to review (examine) some actions which were developed (designed) during my artistic production, and also to check the directions to which they point and to which my ongoing research, inserted in the field of Visual Arts, called “Cruzamentos gráficos: laboratório de imagens impressas e projetadas” is presently pointing. Circumscribed in the research line called “Práticas e Processos em Arte” (“Practices and Processes in Arts”), which in our Master of Arts Program encompasses creation, poetics, materials, languages, techniques, proceedings, teaching and learning processes in Arts, this ongoing study aims at experimenting imprinting and the projection of images created through the mixing of processes of contemporary Graphic Arts. Furthermore, this article indicates the concept of engraving which underlie the study, as well as the methodology and the theoretical background used.

■ KEYWORDS

Printmaking; Visual Poetics; Visual Arts.

63 ■

Problematizar a gráfica contemporânea

“Cruzamentos gráficos” é uma pesquisa em andamento a partir da qual proponho experimentar a impressão e a projeção de imagens criadas a partir do cruzamento de processos da gráfica contemporânea. Meu interesse abrange não apenas a gravura, mas também as imagens fotográficas e digitais.

Este trabalho se insere na linha de pesquisa das Práticas e Processos em Artes que abarca criação, poética, materiais, linguagens, técnicas, procedimentos, ensino e aprendizagem, sendo os principais focos de meu interesse os procedimentos de criação em Artes Visuais e as poéticas em Artes Visuais.

No campo das linguagens, técnicas e procedimentos, me interessa especificamente a investigação sobre a imagem em enfoque teórico-prático que a considere como matéria e linguagem nas Artes Visuais. Entre os procedimentos relacionados à investigação da imagem estão: fotografar; numerizar; imprimir e projetar. Interessam-me também os processos híbridos na criação de imagens e a imagem estendida no espaço. Os gestos técnicos são entendidos como produtores de significados.

O tema das **relações entre natureza e cultura** e as temáticas dedicadas à **problematização do espaço urbano** são focos de interesse de pesquisa circunscritos no campo das Poéticas Visuais. Estes temas são recorrentes na abordagem da imagem em minhas pesquisas e tem como objetivo refletir, direta ou transversalmente, sobre as questões da natureza e da urbanidade. A abordagem posta em obra recria e

inventa lugares; põem ênfase nas situações de olhares e visa estimular uma percepção mais atenta da cidade.

Neste artigo, me dedico a apontar qual é a abordagem do campo da gravura em minha pesquisa inserida na linha das Práticas e Processos em Artes.

Penso a gravura – tomando por base as idéias de Georges Didi-Huberman¹ – a partir dos gestos técnicos que a determinam e dos aspectos materiais e processuais que ela implica. Acredito poder extrair destes gestos, significação e, para isso, recorro-me ao que esse autor chamou de “(...) *un double regard, tour à tour spécifique (attentif aux processus) et élargi (attentif aux paradigmes)*”.²

Para problematizar o que se entende por gravura – e não se trata aqui de qualificar esta definição de gravura como conservadora ou defasada - vamos pensar quais os gestos técnicos lhe dão corpo e existência específica que justifique que o conhecimento da gravura faça parte do repertório elementar do artista e do pesquisador de arte.

Podemos dizer que, para que uma gravura exista, precisamos ter **(1) gravação?** E o que é gravar? A idéia de gravação tem origem nas primeiras manifestações do homem, quando, através de instrumentos de corte, faziam-se incisões sobre as diversas superfícies, visando registrar algo. Temos aí duas intenções: grafar e registrar. Assim, o gesto da gravação traz além do sentido expresso na imagem ou texto executado, o sentido de permanência, de durabilidade daquele gesto.

■ 64

Outro gesto que define uma gravura e que queremos indagar é a ação de **(2) imprimir** (DIDI-HUBERMAN, 2008, pp.27-51). Trata-se do contato entre a imagem gravada e o suporte da gravura. Outra vez estamos em um campo operatório literalmente pré-histórico Para Didi-Huberman (2008, p.18) , a impressão é uma imagem dialética, “(...) *quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte)*”³. Tradicionalmente, as gravuras são impressas em papel e, mesmo que se tenha usado outros suportes como os tecidos e os materiais mais variados, o papel consagrou-se como o suporte da gravura por excelência.

Para que haja a gravura como conhecemos, é ainda essencial que exista edição. Nossa pergunta é: a ação de **(3) multiplicar** é também sua constituinte? Quando buscamos os sentidos expressos na multiplicação, estamos tratando da reprodução serial como uma potência que produz repetição, duplicação, semelhanças e dessemelhanças, negativos, inversões e contra-formas (DIDI-HUBERMAN, 2008).

Concluindo, podemos partir do pressuposto de que os gestos técnicos (1) gravação, (2) impressão e (3) multiplicação constituem o que chamamos de gravura. Estamos tratando aqui de toda gravura, sem fazer distinções entre gravura em metal, litogravura ou xilogravura. Mas, quais são as matérias que são submetidas a estas ações? Disse-

¹ Teórico francês que compartilha com Aby Warburg o princípio de que a história das imagens não vive somente o ritmo manifesto de renascenças e obsolescências, mas igualmente de sobrevivências. É por meio deste paradigma que aborda os processos gráficos segundo uma arqueologia da impressão em duas obras: DIDI-HUBERMAN, G.; SEMIN, D. **L'Empreinte**. Paris: Éd. du Centre Georges Pompidou, 1997 e DIDI-HUBERMAN, **La ressemblance par contact**. Archéologie, anachonisme et modernité de l'empreinte. Paris:Les Éditions de Minuit, 2008.

² “(...) um duplo olhar, por vezes específico (atento aos processos) e abrangente (atento aos paradigmas)” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.185, tradução nossa).

³ “(...) alguma coisa que fala tão bem do contato (o pé que afunda na areia), quanto da perda (a ausência do pé na impressão que ficou na areia)” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.18, tradução nossa).

mos que a impressão se faz sobre o papel e que a repetição deste gesto determina a edição, mas o quê não foi dito ainda é que, para que se dê a impressão é fundamental que exista matriz. A matriz é a superfície sobre a qual a gravação se dá, e é ela que receberá a tinta, que se tornará o veículo daquela imagem ou gesto registrado. É sobre a matriz que se coagula a semelhança. A matriz nos fala do lugar onde se forma a imagem e a palavra formar aqui está impregnada do sentido de fôrma, molde. Algo que pode dar forma a uma outra coisa (DIDI-HUBERMAN, 2008, pp.53-55).

Então, será que podemos alinhar os termos que definem uma gravura em: conjunto de imagens idênticas ou semelhantes (edição), obtidas através da incisão com instrumento de corte – ou registro permanente – (gravação), sobre uma outra superfície (matriz), que permitirá que esta imagem seja transferida várias vezes (multiplicação) para o suporte (papel, ou outro) através do contato (impressão), tendo a tinta como veículo desta transferência?

O que quero com esta pesquisa é embaralhar um pouco a ordem das coisas, relativizar as definições, analisar os processos gráficos em seu interior, buscar os sentidos que eles determinam e tentar cruzá-los para, a partir daí, obter uma forma nova, provocando os seus significados.

As imagens do corte e os processos híbridos

65 ■

Os antecedentes desta pesquisa estão nas questões abordadas no trabalho intitulado “Imagens do corte: desdobramentos operatórios em imagens impressas e projetadas”. **Imagens do corte**⁴, se desenvolveu na articulação entre teoria e prática e resultou em um conjunto de 5 exposições e uma série de ensaios realizados do ano de 2001 ao de 2004.

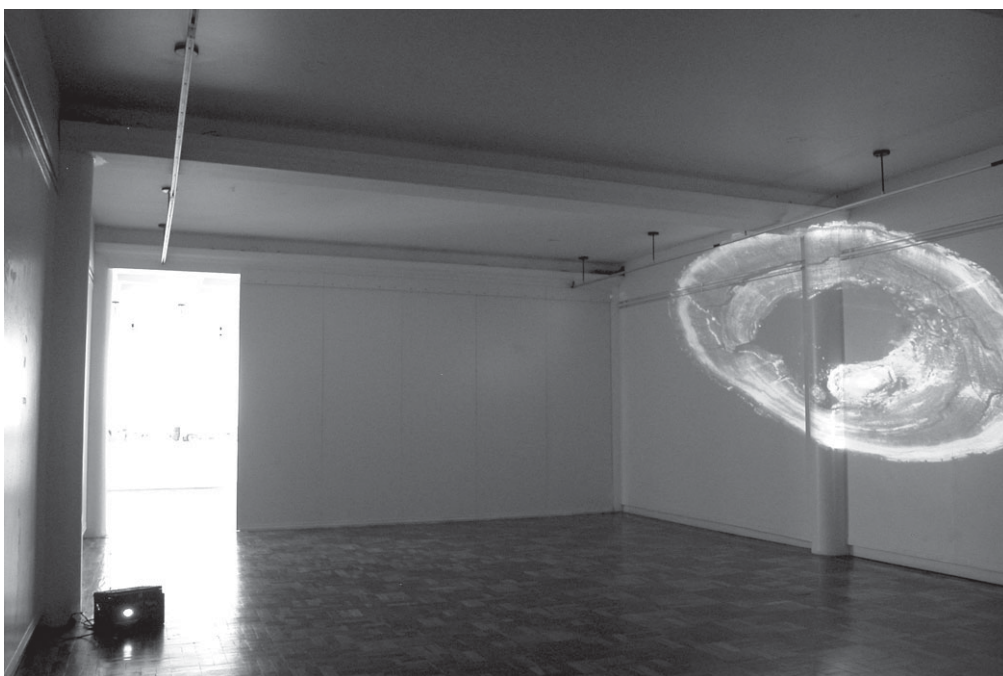
As exposições foram realizadas em espaços públicos e nelas foram apresentadas **imagens impressas** (Pinacoteca da FEEVALE - Novo Hamburgo RS, Museu da Gravura do Solar do Barão – Curitiba PR e Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro RJ) e **imagens projetadas** (Museu Universitário de Arte / UFU – Uberlândia MG e Museu da Gravura do Solar do Barão – Curitiba PR) . O trabalho conclusivo da pesquisa foi apresentado em 2005, em uma exposição na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo UFRGS – Porto Alegre RS, (figs.1 e 2), onde foram criados dois ambientes: um iluminado e outro escuro, onde foram apresentadas, no espaço claro, **imagens impressas**, e, no espaço escuro, as **imagens projetadas**.

Estas imagens foram produzidas através dos recursos da fotografia (análogica e digital), da manipulação das fotografias no computador e de sua apresentação em espaços arquitetônicos, considerando-se a impressão e a projeção como recursos de envolvimento do espectador com a obra. Busquei explorar a adesão das imagens às superfícies de apresentação.

⁴ RAUSCHER, Beatriz B.S. **Imagens do Corte**. Desdobramentos operatórios em imagens impressas e projetadas. Tese de doutorado em Poéticas Visuais. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Tese realizada com o apoio da CAPES (bolsas PICDT no país e PEDEE no exterior). Orientadora: Dra. Sandra Rey. Co-orientador estrangeiro: M. Le Professeur Philippe Dubois.



66



Figs. 1 e 2 – Beatriz Rauscher, **Imagens do corte**. (vistas parciais das duas salas) Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre RS, 2005.

Naquela pesquisa, a adesão da imagem aos espaços arquitetônicos se deu de formas diferentes, considerando-se as diferentes matérias da imagem. Enquanto as imagens impressas são inseparáveis dos seus suportes, as imagens-luz são livres. As

exigências das projetadas foram o espaço escuro e a superfície branca. Observamos que elas se caracterizam por estarem totalmente aderidas aos espaços e, ao mesmo tempo, jamais se integram à superfície que as abrigou (fig.3).

No caso das impressas – que estão limitadas aos seus substratos – o vinil adesivo foi o recurso que possibilitou que elas se incorporassem aos espaços arquitetônicos. Incorporar as imagens às diversas arquiteturas e fazer com que o trabalho corpartilhasse de sua espacialidade permitiu que se modificasse de imediato a relação espectador/obra (fig.4).

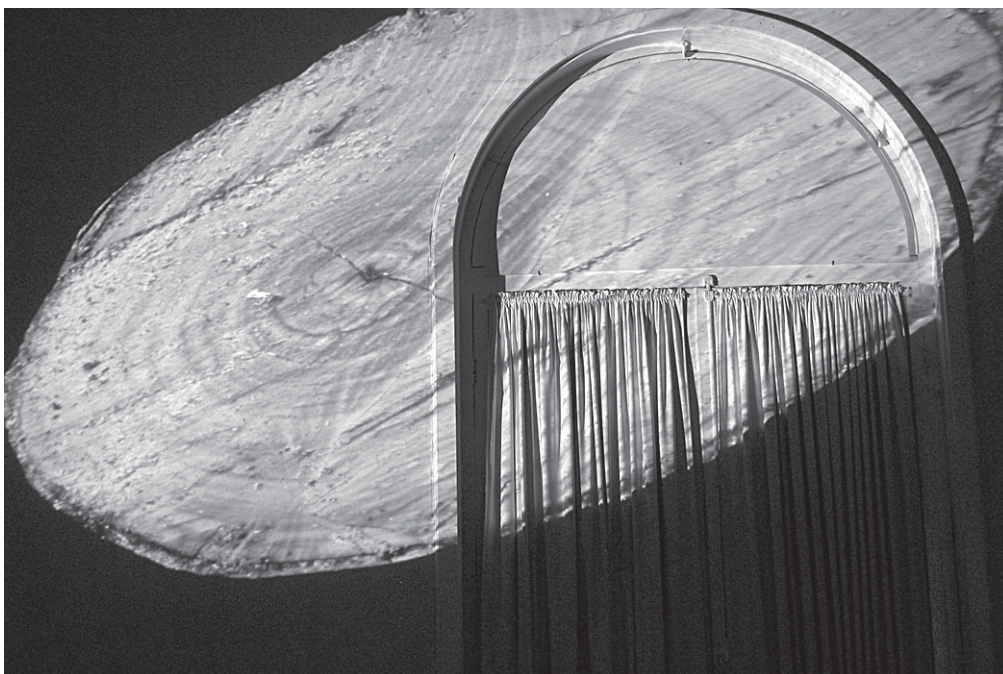


Fig.3 – Beatriz Rauscher. **Imaterial e frágil**. Instalação de diapositivos com 60 fotografias projetadas, apresentada no Museu da Gravura – Solar do Barão – Curitiba PR, 2004.

Pretendo no entanto, levar mais adiante as questões da impressão e da projeção, tanto nas imagens concebidas através da fotografia, quanto por meio da hibridação de processos gráficos. Tendo como ponto de partida a linguagem da gravura, pretendo resgatar outro antecedente desta pesquisa. Trata-se da pesquisa que desenvolvi sobre os processos híbridos em gravura.⁵

Com a participação de duas bolsistas, naquela ocasião, trabalhamos com misturas de processos da gravura e pesquisas em monotípias. Simultaneamente, dei continuidade ao trabalho de hibridação realizado com matrizes de xilogravuras e impressões xerográficas⁶ (fig.5).

⁵ Trabalho concebido para o Programa Institucional de Iniciação Científica PIBIC/ CNPq-UFU, que recebeu o título de **Processos híbridos em gravura: Laboratório de criação de imagens impressas** e foi desenvolvido entre 1997 e 2000. Contou com duas bolsistas CNPq: Paola Cristine Azevedo, entre 1997 e 1998, e Regiane Spolon, entre 1998 e 1999, e teve continuidade até o final de 2000.

⁶ Deste trabalho, resultou um conjunto de imagens impressas que chamei de **Quase fotografias**. Ele deu origem à pesquisa **Imagens do corte** desenvolvida no doutorado a partir de 2001.



Fig. 4 – Beatriz Rauscher. **Elevador**. Intervenção em espaço público. Fotografia impressa digitalmente em vinil adesivo, colada no piso do elevador do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre RS, 2001.

Nossas discussões giraram em torno de questões da perda do limites das linguagens no campo das Artes Plásticas e no modo como a gravura ainda se apresentava como um campo resistente a esta tendência. Discutíamos em que medida essas mudanças poderiam resultar em sua própria descaracterização. Observávamos como o “modelo” da gravura moderna permeava o ensino da gravura nos cursos de artes e como, por meio de uma prática em laboratório, poderíamos exercitar essa mudança de paradigma.

Apontávamos para as experiências precursoras baseadas em Warhol, Lichtenstein e Rauschenberg, e procurávamos estudar como essas mudanças poderiam ser observadas na arte brasileira e internacional. Propúnhamos a contaminação de seus processos tradicionais entre si e desses com os processos fotomecânicos. Nosso propósito foi subverter a linguagem da gravura em uma pesquisa que se valeu de matrizes, suportes, modos de gravação, impressão e multiplicação em um laboratório de criação de imagens.

Como pensar a gravura hoje?

Sabemos que, hoje, dez anos depois, esse debate já avançou bastante na arte brasileira, no entanto, quero resgatar daquela pesquisa a prática em laboratório, bus-

cando avançar nas questões relativas a esse modo de conceber as imagens. Para tanto, é preciso voltar a questionar a concepção de gravura na contemporaneidade, observando como trabalharam os artistas a partir do paradigma do cruzamento dos processos.

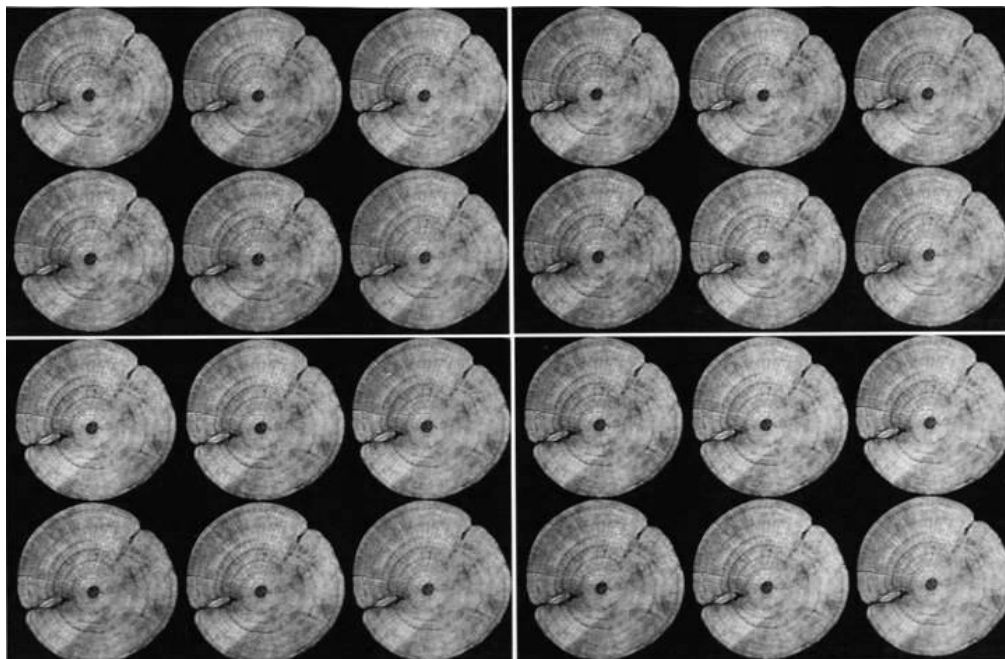


Fig.5 – Beatriz Rauscher. **Sem título / Quase fotografia**, eletrografia, 95 x 64 cm, 1995.

A pergunta que quero responder é: será possível, ainda hoje, pensar na subversão, no alargamento ou no deslocamento do conceito de gravura? Para dar encaminhamento a esta questão, minha primeira pergunta deverá ser: **qual é o estado da questão?** Assim, é fundamental levantar na arte brasileira os artistas que ainda reivindicam a gravura como *lócus* da constituição de suas poéticas. Dentro desse grupo, será preciso buscar as experiências que se colocam no âmbito da investigação dos processos, observando-se obras que se situam no limite das linguagens, mas justo e a partir, de um pensamento gerado no âmbito das imagens impressas.

Sabemos que o artista coloca suas questões através da obra, assim, por atuar na linha da produção, ou seja, das Poéticas Visuais, paralelamente procuro responder essa questão produzindo imagens gráficas em nosso laboratório. Entendo que, a partir dessa prática, posso indagá-las com propriedade.

Para buscar no processo o lugar definidor da gravura, pergunto-me quais ações, do complexo de gestos técnicos que definem uma gravura, podem ser indispensáveis para que possamos continuar pensando a gravura nestes termos? Vamos, de início, considerar a impressão, e submeter esta hipótese ao nosso laboratório.

Em síntese, minha pesquisa caracteriza-se por desenvolver uma prática e uma sistemática para a produção de imagens impressas a partir do cruzamento de processos gráficos. Visa propor soluções para o modo de oferecimento dessas imagens ao

expectador e, desse modo, dedica-se a pensar a impressão e a projeção como estratégias de envolvimento e apreensão da obra e como modo de regular as relações que se estabelecem entre o observador e o trabalho.

Busco também aproximações entre os aspectos técnicos e processuais das imagens criadas no laboratório e esses mesmos aspectos observados nas obras de artistas contemporâneos. É meu objetivo, ainda, sistematizar uma reflexão fundamentada sobre a gravura pensada especificamente em seu potencial de coagulação de processos gráficos cruzados.

Pressupostos metodológicos: a pesquisa em Artes Visuais

A investigação em arte é considerada por muitos, um lugar dos mais singulares do universo acadêmico e científico. A arte se distingue das outras disciplinas que visam o desenvolvimento do conhecimento científico, porque trabalha no (e o) campo do sensível, portanto, assim, mais que avançar no campo do seu conhecimento específico, “a pesquisa em arte deve provocar deslocamentos”, e desse modo deve ser entendida (REY, 2002, p.127).

O pesquisador que se aventura por este campo deverá - como expõe o teórico Jean Lancri (2002, p.19) – operar “entre o conceitual e o sensível, entre a teoria e a prática, entre a razão e o sonho”. A palavra “entre”, revela um trânsito, um ir e vir do pensar ao fazer, da razão à imaginação e aí está a originalidade de toda pesquisa em arte.

Mas este lugar ainda se especifica mais, porque aqui se trata da “pesquisa em arte na universidade” e nesse caso, conforme Cattani (2002, p.39), o pensamento visual, mesmo que predominante deve estar comprometido com a pesquisa, com a metodologia, a sistematização e a produção textual.

O método de pesquisa em arte é um método aberto (LANCRI, 2002, p.22) , ele deve obedecer aos apelos do processo e desse modo se inventar ao mesmo tempo em que inventa seu objeto. Já no que diz respeito à produção textual, ou seja, a reflexão que ampara e fundamenta a produção, esta deve obedecer a um conjunto de regras. Só assim ficará claro no texto reflexivo - que é parte intrínseca da pesquisa em arte - em qual aspecto, o trabalho em questão, avançou em relação aquele tema.

Concebemos “processo de criação em arte” e “método de pesquisa em arte” como coincidentes. Para Cattani a pesquisa em arte “é aquela relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, da técnica, a elaboração das formas, a reflexão, ou seja, todos os componentes de um pensamento visual estruturado” (2002, p.38). Um dos principais aspectos que diferencia a pesquisa **em** arte, da pesquisa **sobre** arte é que no primeiro caso o pesquisador é o próprio artista. Nesse sentido, nosso fundamento metodológico principal será a *poiética* entendida como uma filosofia da criação e sobre a qual se debruçaram, entre outros, Paul Valery (1991) , René Passeron (1996) e Jean Lancri (2002). No Brasil investigam a pesquisa do artista com base na poiética; no método genético e na semiótica os autores: Cecília Almeida Salles (1998) ; Julio Plaza (1987 e 1998) ; Iclea Cattani (2002) , Sandra Rey (2002) entre outros. Estes autores nos permitirão reconhecer em nossas ações procedimentos, estratégias e proleptizações específicas deste campo da pesquisa.

Pressupostos operacionais: cruzar processos, imprimir e projetar

A pesquisa em arte abarca o sensível, o intuitivo, o imaginário, mas também usa a racionalidade, o texto e o método científico. Para equacionar estes aspectos, o pesquisador, diz Jean Lancri, “apóia-se em sua prática pessoal para levar adiante uma reflexão original no campo da arte” (2002, p. 22). É da produção, do trabalho em andamento que devemos extrair as questões da pesquisa.

O ponto de partida de minha pesquisa situa-se em uma prática artística, daí indicar para um **laboratório de imagens impressas e projetadas**. A produção em arte gera questionamentos e suscita problemáticas próprias (LANCRI, 2002). Assim, como expõe Rey, “na pesquisa em arte, mais importante que dar respostas é saber colocar as questões” (2002, p. 127). Elas emergem da produção e proporcionam ao artista a articulação entre teoria e prática.

Sobre os conceitos que busco abordar em minha prática estão a questão da mestiçagem em arte, especificamente no campo da gráfica contemporânea, a da impressão e da projeção. Sabemos que na pesquisa em arte teremos sempre “conceitos operatórios”⁷ (REY, 2002, pp. 129-130) que emergem das operações da arte e também os conceitos dos teóricos e das áreas transversais à pesquisa. Entedemos que a discussão desses conceitos deve ter destaque na reflexão propiciada pela pesquisa. Assim, **cruzar processos, imprimir e projetar** são as ações sobre as quais minhas atenções estão voltadas, tanto de modo teórico quanto de modo prático. No laboratório, estas são as ações que desencadeiam toda a produção de imagens.

7 1 ■

Os cruzamentos gráficos

A proposição de uma sistemática de cruzamentos de processos gráficos, deve, antes de tudo, buscar entender o que alguns autores chamaram de **grau zero** da gravura⁸ (CHIARELLI, 1999). Trata-se para uns, de seu caráter essencial, para outros, de seu fundamento. Para que estes conceitos fundamentais sejam abordados, serão levantados e analisados no decorrer da pesquisa, o trabalho de alguns artistas brasileiros da segunda metade do século XX; alguns ainda em atividade.

Para exemplificar podemos dizer que alguns artistas encontraram a **gravura essencial** na incisão sobre a matéria. Para Laurita Salles, o elemento mínimo da linguagem da gravura está no resultado do atrito entre o instrumento e a matéria da matriz, ou ainda na corrosão. Ricardo Resende vê que a pesquisa de Salles “resulta em escultura sem deixar de ser gravura” (2003, p. 245).

Outros artistas, por sua vez, eliminaram a edição e até o papel, mas construíram sua poética em torno dos gestos indispensáveis da incisão e da impressão. Assim, Cláudio Mubarc também transforma suas gravuras em objetos tridimensionais, onde, na visão de Chiarelli, “o signo aproxima-se mais do referente pela corporeidade mais

⁷ Conforme Sandra Rey, na pesquisa em arte, “as operações não são apenas procedimentos técnicos; são operações do espírito, entendido aqui, num sentido amplo: viabilização de idéias, concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos **conceitos operatórios**”. (REY, S., 2002, p. 129-130).

⁸ Tadeu Chiarelli usa o termo para apontar alguns artistas que chegaram ao “caráter intransitivo e mudo” da gravura. Outros teóricos o chamaram de “caráter essencial” da gráfica artística.

espessa que assume” (1999, p. 263). Sua diferença em relação à atitude escultórica de Salles está no entendimento da impressão como potência “*par arracher la ressemblance aus corps dont elle s’est emparée*”⁹ expressão esta de Georges Didi-Huberman (2008, p. 240), que tão bem serve para o que quero expressar.

Nas magníficas monotipias de Mira Shendel da década de 1960, não há incisão nem repetição. Seus desenhos impressos, obtidos pelo processo do contato, manifestam a autenticidade e a presença do gesto da artista de modo mais contundente do que o próprio desenho faria.

Ernesto Bonato radicaliza a abordagem da multiexemplaridade na xilogravura. Em seu trabalho o conceito de edição perde o sentido tradicional. Ao produzir impressões, o artista intenciona tomar os espaços urbanos em uma prática emprestada das mídias impressas. Para Palumbo Dória, Bonato não se acomoda no domínio da técnica, e avança por novos territórios (2006, p. 50).

Inúmeros artistas produziram cruzamentos gráficos, abrindo mão da criação de uma imagem autográfica e se valendo dos recursos fotomecânicos. Apropriam-se de imagens já impressas e colocam ênfase na repetição em busca de identificar suas poéticas relacionando-as às práticas da sociedade midiática “onde a despersonalização e a seriação do produto é, mais do que nunca, o que conta” (CHIARELLI, 1999, p. 128). São inúmeros os exemplos: as serigrafias dos concretistas dos anos 60, os xerox, grafites e off-sets das décadas de 70 e 80 e ainda os múltiplos que se valeram da impressão como recurso.

Para não me estender demais, posso afirmar, no entanto, que, misturando técnicas e produzindo objetos de difícil classificação, o que vale para todos esses artistas é um pensamento gerado na e a partir da gravura. Assim, os cruzamentos gráficos que pretendo por em obra terão a gravura como ponto de partida.

Para dar andamento a essas indagações no campo da gravura brasileira, apoiarme-ei em teóricos que a discutiram em um enfoque contemporâneo, como Paulo Herkenhoff (2000); Tadeu Chiarelli (1999); Renato Palumbo Dória (2006); Ricardo Resende (2003), dentre outros. A importância dessa reflexão será a verificação de um diálogo possível entre os trabalhos desenvolvidos no laboratório proposto pela pesquisa e obras consolidadas da gráfica brasileira contemporânea.

A impressão

Minha opção pela impressão também reforça a intenção de entrar na pesquisa pela linguagem da gravura. Trabalhei em meu laboratório utilizando os meios e materiais da gravura: prensa, tinta, papel. Minha intenção, que é também a questão de pesquisa, é experimentar as possibilidades de misturas de métodos e processos da gravura entre si (xilogravura, serigrafia e gravura em metal) e destes com outros procedimentos gráficos como o desenho, a colagem, a fotografia, a imagem digital e a pintura.

Quando pensei em impressão, pensei sempre na existência de uma matriz ou de algo que se possa chamar de matriz. O caráter gráfico sobre o qual pretendo operar

⁹ “arrancar a semelhança do corpo do qual ela se apoderou” (Georges Didi-Huberman (2008, p. 240, tradução nossa).

cruzamentos deverá estar presente na matriz, mas deverá ser visto como impressão. A impressão, por sua vez, sempre se realiza sobre um suporte. É por meio do contato entre a matriz e o suporte que se produz a imagem. Os aspectos que busquei colocar em evidência pelos processos de impressão são: o caráter indicial da imagem impressa e a busca por uma semelhança que também se produzirá, no entanto, pela dessemelhança.

Para tanto, penso ser importante olhar a impressão, conforme coloca Didi-Huberman, com atenção aos processos e aos paradigmas (2008, pp.32; 185; 259-260), Assim, a pesquisa a que me proponho far-se-á específica, mas também abrangente. Para isso, a obra que me servirá de estopo para as questões relacionadas à impressão é **La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte** (2008) e outras obras deste mesmo autor.

A projeção

A impressão, nos diz Didi-Huberman, transmite não só visualmente, mas também fisicamente a semelhança da coisa ou do ser impresso e o resultado não é evanescente, como o caso do espelho, mas nasce literalmente enquanto corpo produzido pela operação do contato (DIDI-HUBERMAN, 2008). Em oposição a isso, podemos dizer que as imagens projetadas nunca se integram aos seus suportes, mesmo estando neles totalmente aderidas.

Meu interesse em explorar a projeção é justamente por seu potencial ambíguo de fusão com as diversas superfícies. Interessam-me as imagens-luz por sua imaterialidade e por funcionar como um dispositivo que rege à relação da obra de arte com o espectador. Esta é uma das questões abordadas por Jacques Aumont, em **A imagem** (1993), que instrumentalizará este estudo. Philippe Dubois (1999 e 2003) e Dominique Baqué (1998) também abordam o tema das instalações fotográficas, em que a projeção é um recurso recorrente. Fundamentais, neste sentido, são os estudos de Jean-Michel Ribettes (2002) sobre o diapositivo na arte contemporânea em **Le diaphane & l’obscur** e Javier Chavarría (2002) com **Artistas de lo inmatérial** em que aborda trabalhos que têm a luz como principal matéria.

Através da categoria semiótica do índice, podemos pensar a impressão e projeção como conexão física, presença e ausência. Os índices são signos fundados por uma relação física com seu referente fazendo surgir, no visível, a questão do contato. Toda **impressão** revela a ausência do objeto que promoveu aquele contato, que deixou em outra matéria, ao mesmo tempo, sua presença e ausência. Toda impressão revela a colisão do agora com o outrora (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.191). Para pensar projeção e impressão com índices, recorro-me a Charles Sanders Peirce (1974) e seus comentadores.

Em resumo, a metodologia utilizada em minha pesquisa assim se organiza em parte teórica e parte prática. A primeira consiste no levantamento do suporte teórico relativo às questões da gráfica artística contemporânea, da impressão e da projeção. Consiste também no levantamento de referenciais artísticos, ou seja, artistas e obras de arte contemporânea que têm ênfase nos gestos técnicos da gravura, especificamente nos da impressão. Este suporte teórico está em processo de análise e discussão.

A parte prática consiste em estudos de criação de imagens, elaboração de sistêmicas de experimentação de matrizes e suportes em cruzamentos de processos grá-

ficos, na concepção de modos de impressão de imagens resultantes de processos experimentados em laboratório, além de estudo, planejamento e execução de projeção e instalação das imagens.

Entendo que a parte conclusiva de uma pesquisa que envolve produção exige a apresentação dos trabalhos realizados em espaço público e o registro do processo de instalação e apresentação das imagens. Devem também resultar de todo esse processo a elaboração de textos, relatórios e memorial descritivo do processo de cruzamento de recursos gráficos, impressão e apresentação das imagens.

Concluindo, este texto buscou apontar referências para o pensamento e a produção de imagens a partir do paradigma da impressão. Destaco a importância do laboratório de imagens impressas e projetadas como *locus* da produção para o artista-pesquisador interessado em problematizar a gráfica contemporânea.

Tomando como base autores que discutem a investigação e o processo de criação em Artes Visuais, reitero a importância da linha de pesquisa de Práticas e Processos em Artes, para avançar nas questões da produção em arte na contemporaneidade.

Este artigo exemplifica, por meio de um olhar retrospectivo para a minha trajetória, a importância do trânsito entre teoria e prática, tendo em vista a produção de conhecimento em Artes Visuais na universidade. Apontei, desse modo, as questões da pesquisa em andamento na contribuição da investigação sobre a imagem, em um sentido mais amplo, envolvendo a fotografia, as imagens numéricas e os processos híbridos.

Assim, proponho-me a indagar a impressão, a indagar a projeção e a indagar a própria imagem, sob o enfoque dos processos híbridos e, desse modo, colocar questões específicas dos processos e técnicas da gráfica contemporânea, capitais para a reflexão das Artes Visuais na contemporaneidade.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. (Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro). Campinas/SP: Papyrus, 1993.
- BAQUÉ, Dominique. **La photographie plasticienne**. Un art paradoxal. Paris: Regard, 1998.
- CATTANI, Iclea. B. **Arte contemporânea: O lugar da pesquisa**. In: BRITES, B e TESSLER, E. (Orgs.) **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).
- CHAVARRÍA, Javier. **Artistas de lo inmaterial**. Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea, 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact**. Archéologie, anachonisme et modernité de l’empreinte. Paris: Éditions de Minuit, 2008 (Collection Paradoxe).
- DIDI-HUBERMAN, G.; SEMIN, D. **L’Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **L’Effet Film**. Figures, Matières et Formes du Cinéma en Photographie. Lion: Galerie Le Réverbère, 1999.
- _____. **Movimentos improváveis**. O efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: CBBB/Rio, 2003.
- HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano. **Marcas do Corpo, dobras da alma**. XII Mostra da Gravura de Curitiba (Curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa). Curitiba, 2000 (catálogo).
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, B e TESSLER, E. (Orgs.). **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

- PALUMBO DÓRIA, Renato. *Atravessando paredes: el arte de Ernesto Bonato*. Buenos Aires: **Todavía** no. 15 , p.47-50 dez, 2006.
- PASSERON, Renné. **La naissance d'Icare, éléments de poïetique générale**. Paris: ae2cg Éd., 1996.
- PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva/CNPq, 1987.
- PLAZA, J.; TAVARES, M. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- RESENDE, Ricardo. *Desdobramentos da gravura contemporânea*. In: KOSSOVITCH, L. et al. **Gravura: Arte Brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac & Naify, 2003.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, B. e TESSLER, E. (Orgs.) **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).
- RIBETTES, Jean-Michel. **Le diaphane & l'obscur**. Une histoire de la diapositive dans l' art contemporain. Paris: Paris Audivisuel/Maison Européene de la photographie, 2002.
- SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). **No vazio do mundo - Mira Schendel** São Paulo: Marca D'Água, 1996.
- VALÉRY, P. **Primeira aula do curso de poética**. In: Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1991.