LURDI BLAUTH

Ativar o vazio/cheio numa produção gráfica pessoal

RESUMO

O texto analisa algumas concepções provindas das relações que perpassam o vazio/cheio na linguagem da gravura. Aborda alguns pressupostos presentes nos processos e procedimentos das ações cortar e queimar, desencadeados na produção gráfica da série Sílex, desenvolvida pela autora. As imagens resultam do contato entre matérias, nas quais perpassam conexões temporais muito sutis, revelando talvez um infra-fino ou o infra-mince, denominação concebida por Marcel Duchamp.

PALAVRAS-CHAVE

Vazio, cheio, gravar, queimar, matriz, impressão, contato, ritmo, infra-fino.

ATIVAR O VAZIO/CHEIO NUMA PRODUÇÃO GRÁFICA PESSOAL

Nos procedimentos da gravura, a imagem é criada a partir das relações opostas entre gravado e não-gravado, de cortes e não-cortes, de vazios e cheios. E a impressão, desde diferentes épocas, está associada à reprodução e à duplicação de uma imagem gravada sobre a matriz. Essa imagem surge dos processos específicos de fazer e de utilizar os meios através de operações que vão além do controle, nos quais também o inesperado e o acaso interagem. Na gravura habitam ainda os indícios que podem evocar a presença ou a ausência de marcas, de sinais ou mesmo de pegadas revelando semelhanças próximas de um corpo original.

Na xilogravura, a imagem resulta da incisão direta que subtrai superfícies da madeira, criando os vazios, enquanto as superfícies cheias são configuradas pelos relevos. Nesse processo, os cortes absorvem os ritmos e os gestos expressivos do artista e aí a matriz não é apenas uma relação de vazios e cheios ou um simples negativo, pois, no momento da sua transposição sobre um outro corpo, ela se duplica, se desdobra e se recria.

Ao longo da minha produção gráfica, percebo a importância do vazio/cheio na estruturação das imagens. O gesto de subtrair e de esvaziar determinadas áreas de uma matriz pela incisão, levam-me a refletir sobre esses espaços vazios como elementos definidores da visualidade da imagem. Nesse meu percurso, investigo imagens que remetem às formas dos pré-instrumentos, dos projéteis, das pontas de sílex utilizados pelo homem primitivo, e também introduzo o elemento fogo como meio de gravação.

Ao utilizar o processo de combustão pelo fogo, os meios de gravação controlados são deslocados para o não-controlado e, dessa maneira, os esvaziamentos ocorrem gradativamente, surgindo outras possibilidades de criar marcas e resíduos aleatórios, que são incorporados às imagens durante o registro das impressões. Embora os princípios de gravar, imprimir e reproduzir, inerentes aos processos da gravura, ainda estejam presentes nas imagens da série *Sílex*, - cujos formatos das matrizes remetem às formas de pontas de instrumentos primitivos, esses princípios se deslocam para outros territórios e experimentações. Os gestos, as grafias e os ritmos das incisões demarcam espaços vazios na superfície da matriz, enquanto o procedimento de queima ativa a transformação da matéria, causando entre os interstícios carbonizados espaços vazios, o que, de uma certa maneira, subvertem os meios de gravação e de impressão.

Nesse sentido, essas noções se desdobram durante o meu processo de criação, visto que a intenção de *ativar o vazio*, intervêm no instante em que os cortes e as incisões se deslocam para o uso do fogo como *instrumento* que provoca esvaziamentos na matriz. É um processo que se configura sempre em devir e, nessa passagem intervalar da redução da matriz, origina-se continuamente uma outra imagem. Ou seja, as imagens resultam desse dualismo da matéria negra e da matéria branca, dos cheios e dos vazios presentes entre os interstícios carbonizados provocados pela ação do fogo.

Fig. 1 - Matriz em processo de combustão sobre a parafina

A matriz (Fig. 1), ao ser queimada, transforma-se progressivamente pela perda de matéria, na qual permanecem os vestígios dessa eliminação. Essa passagem ocasiona a transformação pela negação, explicitando, na sua reversibilidade, a presença de uma matéria ausente, as marcas de esvaziamentos. Nesse percurso, a impressão física desses esvaziamentos da matriz evoca dois sentidos: ao mesmo tempo em que é o lugar onde se forma a imagem por semelhança, também provocará o desaparecimento dessa semelhança primeira, sinalizando um vir a ser, um caminho anterior, evocando talvez a memória do estado primordial da gravura.

O trabalho *Silex II* instaura-se no espaço tridimensional pelo desdobramento de 62 imagens realizadas através da impressão de uma matriz (4x1 cm) carbonizada sobre o suporte/papel (45x11 cm). Esse trabalho resulta da gravação com fogo de uma única matriz até a sua redução mínima. Os processos desses esvaziamentos que provocam transformações da matriz são registrados sobre papéis vazios e, de uma certa maneira, as impressões desses diversos estados encontram referências nas gravuras da série *retratos* de Luise Weiss¹.

Weiss investiga os limites externos das imagens dos retratos gravados sobre a matriz, já que, ao retirar a matéria do desenho inscrito no suporte, obtém os brancos e experimenta os limites da definição e indefinição da figura através do esvaziamento da forma. Nesse trabalho, “evoca as etapas do processo, que congelam cada momento da impressão enquanto fragmento de tempo impresso”². A artista considera a linguagem da xilogravura uma extensão da superfície negra até o *branco entalhado* e, num sentido metafórico e simbólico, sugere a perda de limites entre a figura e fundo. Nesse trabalho, o retorno à superfície negra é impossível, visto que, no seu processo de eliminação de

1

Luise Weiss, São Paulo, SP, 1953. Refiro-me à série de retratos produzidos pela artista entre 1996/1997.

2

Gravura: Arte Brasileira do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. P.62.

Fig. 2 - Silex II. 62 impressões com matriz carbonizada s

matéria, possibilita que, através dos brancos, sejam visualizados os limites das incisões que surgem e desaparecem nas imagens, cujo transcurso é registrado pela impressão.

No meu trabalho, ocorre o esvaziamento da própria matriz como imagem e não pelo esvaziamento matérico do suporte do desenho, mas pela transformação e eliminação da matéria submetida a um processo de combustão. O contato entre a matéria densa da matriz e da matéria leve do suporte ocasiona o embaçamento entre os limites do cheio e do vazio, ao mesmo tempo em que os acasos e fragmentos são constituídos como imagem. Em *Silex II*, as imagens resultam dos registros dessa transição rítmica da matéria em processo de carbonização.

Poderíamos dizer que, no limiar desse contato muito sutil, quase invisível entre as matérias, - no *entre-dois* corpos -, se produz o *infra-fino* ou o *infra-mince*, cuja denominação foi concebida por Marcel Duchamp, referindo-se ao momento ínfimo de passagem do tempo, desse limite infinitesimal no qual alguma coisa acontece. Duchamp usava o

termo *infra-mince* para designar um estado de suspensão no tempo e no espaço, o *entre-estados*, a superfície de transição. Para o artista, significa o grau qualitativo em que o *mesmo* se transforma em seu *contrário*, sem que se possa decidir o que ainda é o *mesmo* e o que já é *outro*. A Nota nº I Iv³. cita o exemplo sobre o *infra-mince* olfativo, quando a fumaça do tabaco cheira também a boca que exala e, quando os dois odores se misturam acontece o *infra-mince*. É no limiar de uma passagem entre um limite ínfimo, que remete de uma dimensão à outra, aí interage o *infra-fino*.

Patrícia Franca⁴ comenta: “*infra-mince*, seria o atributo ou adjetivo constituído por Marcel Duchamp para proposições estéticas, jogos semânticos, jogos com a linguagem – o conjunto de sensações sutis que constituem suas 46 notas”. Um outro exemplo encontramos na Nota nº 01, em que o artista diz que diversos tubos de tinta tem a *possibilidade de tornar-se um Seurat*, aí, nessa probabilidade, temos o *infra-fino*: “le possible est un *infra mince*. La possibilité de plusieurs tubes de couleur de devenir un Seurat est < l’explication > concrète du possible comme *infra mince*”⁵. O artista propõe que o “possível compreendendo o tornar-se – a passagem de um a outro tem lugar no *infra-mince*”⁶.

3

DUCHAMP, M. Notes. Paris: Flammarion, 1999. P.24.

4

FRANCA, P. L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois. In: Porto Arte. Revista de Artes Visuais, vol. 9, n 16, Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999. P. 20.

5

DUCHAMP, Marcel. Notes. Paris: Flammarion, 1999. P. 21.

6

IDEM. P.21.

Nesse limiar, perpassam algumas relações muito sutis com o meu trabalho gráfico, *Sílex II*. Na transição entre as duas matérias, ou seja, no contato entre a matriz carbonizada e a superfície do papel, no limite infinitesimal de conexão temporal, revela-se talvez um *infra-mince*. Franca observa que o “entre-dois define uma dimensão, uma relação de fato ou situação de existência temporal”⁷.

Nessa seqüência de repetições de uma imagem depois da outra, o que efetivamente é *entrevisto* nos fragmentos impressos? É necessário o deslocamento do observador que, com um mínimo movimento do ar, provoca sutis desalinhamentos devido à leveza dos papéis e, durante esse percurso, pode-se entrever espaços vazios entre os fragmentos. (Fig. 3) Aí poderia afirmar que, nesse limiar temporal entre os espaços constituídos – de uma imagem para outra – ou mesmo entre os espaços das imagens e o olhar do observador, se produz um *infra-mince*. Sobre esse aspecto, a nota nº 10 de Duchamp menciona:

Fig. 3 - *Sílex II*. (detalhe)

*a troca entre o que a gente oferece aos olhares - toda a ação para oferecer aos olhos (em todos os campos) e o olhar glacial do público (que percebe e esquece imediatamente). E seguidamente esta troca tem o valor de uma separação infra-mince (querendo dizer, quanto mais uma coisa é admirada ou olhada, menor a possibilidade de existência de separação infra-mince*⁸.

Essas possibilidades que acontecem no campo das percepções mínimas e sutis, propostas pelas Notas de Duchamp sobre o *infra-fino*, também podemos transpor para a obra de Mira Schendel. Os seus desenhos e monotipias revelam uma certa dualidade e fusão entre as duas matérias: nesse espaço, temos a sensação de que o espaço vazio e a marca do gesto gráfico são equivalentes, energias recíprocas, recriando-se um ao outro. É nessa conexão essencial entre-dois espaços, ou seja, nesse contato muito sensível e singular entre o gesto e a materialidade frágil das suas obras, que se processa o *infra-mince*.

Mira (1965) comenta: “eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio [...] de qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio”⁹. A artista, com um único gesto gráfico e direto, produz uma linha aveludada

⁷ IBIDEM. p.21.

⁸ IBIDEM. p. 22 – nossa tradução acima – “L’échange entre ce qu’on offre aux regards [toute la mise en oeuvre pour offrir aux regards (tous les domaines)] et le regard glacial du public (Qui aperçoit et oublie immédiatement). Très souvent cet échange a la valeur d’une séparation infra mince (voulant dire que plus une chose est admirée ou regardée moins il y a sépa. Inf.m.?”

⁹ Mira Schendel. *No vazio do mundo*. São Paulo, Galeria do Sesi, 1997. p.50.

sobre o espaço vazio do papel. O vazio é potencializado através do traço, da ação positiva e, nesse espaço relacional qualifica-se o *infra-fino*. Schendel dizia: “o espaço vazio me comove profundamente”¹⁰.

No meu trabalho, o gesto gráfico é indireto, visto que o fogo vai provocando o esvaziamento gradativo da matriz até a sua redução mínima e, nos intervalos das gravações, as imagens são cristalizadas pelas impressões. Questiona-se: ao trabalhar até a redução mínima da matriz através do desdobramento rítmico da ação de queimar, poder-se-á ativar a imagem do vazio ou apenas provocar marcas e vestígios de uma matéria? E, nesse processo, o gesto de esvaziar uma superfície pela combustão pode ser considerado uma ação positiva ou negativa?

10

MARQUES, M. E. IN: *Mira Schendel*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.20

Fig. 4 - Sílex III. 72 Módulos (14cmx14cmx4,5cm). Parafina.

Pode-se afirmar que não se pode esvaziar algo que não estava cheio antes, isto é, não se pode esvaziar o vazio, mas, ao provocar a gravação pelo gesto de queimar uma determinada matriz, conduz-se lentamente ao esvaziamento da sua forma inicial. Nos intervalos das impressões, o espaço *vazio* é ativado entre as marcas e os resíduos mínimos da matéria carbonizada. E, mesmo que haja uma certa indefinição e um embaçamento entre vazios e cheios dos fragmentos, eles intercambiam e interagem, remetendo-se um ao outro. A matriz transforma-se pelo rompimento dos seus limites, explicitando talvez a sua pré-formação, a sua reversibilidade, o seu interior-anterior.

No trabalho *Sílex III* (Fig.4), constituído por 72 módulos (14 x 14 x 4 cm cada), foi introduzido um novo elemento: a parafina como “suporte” das matrizes carbonizadas, ocorrendo uma inversão em relação aos utilizados anteriormente. Percebo que esse suporte não é mais uma superfície bidimensional, mas uma matéria que se transforma e interage enquanto imagem, opondo-se ao pensamento original da gravura, considerando-o apenas como um fundo neutro sobre o qual se imprimia a imagem gravada da matriz.

A parafina, nesse aspecto, não é uma matéria passiva - muda de estado com o calor -, é um suporte ativo pelas possibilidades intrínsecas a sua materialidade. Não se quer afirmar que os outros suportes (papel opaco e translúcido) sejam passivos, mas a parafina possibilita *entrar* na sua matéria, pois ela se desforma e se transforma durante o processo do fazer. A matéria (mole) interage no espaço intervalar, cristalizando esse momento único da formação da imagem. Nesse contato, os códigos da natureza gráfica de matriz enquanto objeto e imagem fundem-se. As imagens convertem-se em objetos-gráficos e a matriz é a sua própria imagem, retornando à sua tridimensionalidade.

A artista Matilde Marin questiona os códigos da gravura nas suas obras gráficas, mostrando diretamente o material e os processos técnicos utilizados, integrando-os à imagem, bem como retoma a qualidade de objeto gráfico tridimensional. Na série *Incisiones & Fragmentos*, produzidas entre 1993/95, as obras resultam da inserção de imagens gravadas sobre fragmentos de objetos retirados de outro contexto. Marin comenta: “[...] me interessa mostrar los códigos del grabado, interrumpir el proceso, mostrar el material. Quiero exhibirlo como es en sí mismo”¹¹.

Na produção gráfica da série *Sílex*, também interessam-me explicitar os códigos da gravura em relação à matriz e impressão. No entanto, em *Sílex III*, por exemplo, a tridimensionalidade é configurada pela criação de módulos com dimensões pré-determinadas e reproduzidos inúmeras vezes através da moldagem e, nesse aspecto, diferenciam-se fundamentalmente dos trabalhos de Marin, em cujas obras observamos o inter-relacionamento de elementos gravados com objetos encontrados, em sua maioria, na natureza.

Nesses meus trabalhos, os princípios de intervalo e de passagem são evidenciados simultaneamente entre a metamorfose da matriz (em processo de queima) e da parafina (em processo de líquido/sólido), bem como nas sutis diferenças entre concentração e

dispersão das partículas presentes nas matrizes carbonizadas. Pode-se dizer que, nessa transposição quase invisível entre os intervalos mínimos de tempo, revertem-se as oposições de vazio e de cheio em suas relações de ação positiva e de ação negativa.

Além disso, as concepções opostas entre o cheio e o vazio também podem ser detectadas nos confrontos gerados pelas ações que propiciam diferentes ondulações rítmicas em relação as suas semelhanças e suas diferenças, enquanto presença-ausência. Aí os ritmos não estão ligados nem ao cheio nem ao vazio, mas aos ritmos diferentes entre ação e inação. A ação de criar esvaziamentos tem implícito o ato, o movimento, enquanto a inação exprime negação, recusa. Essas ações criam signos desse gesto rítmico de negar que, de uma certa maneira, permitem perceber as suas metamorfoses. Bergson, em *L'évolution créatrice*, observa:

*significa dizer que não há ações verdadeiramente negativas, as palavras negativas não poderiam ter sentido a não ser pelos termos positivos que elas negam, sendo que toda ação e toda experiência se traduzem infalivelmente e de imediato num aspecto positivo. [...] que a palavra vazio, tomando seu sentido do verbo 'esvaziar', corresponde a ação positiva*¹².

Nessa série *Siléx*, portanto, o vazio é ativado pela intervenção do gesto que provoca o esvaziamento da matéria, não como um espaço negado, mas como um espaço destinado a gerar uma interioridade, instaurado sob o signo do vazio, sob o viés do ritmo da ação e da inação, da presença e da ausência. Nesse sentido, percebe-se que a temporalidade dos ritmos não é necessariamente regular e uniforme, mas segundo Bachelard, “os fenômenos da duração é que são construídos com ritmos.[...] Para durarmos, é preciso então que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes”¹³.

Em suma, durante o meu percurso com a gravura, fui percebendo que o cheio das matrizes está relacionado com a não ação, com a superfície intocada, preservada, e a ação positiva é talvez a *negativa*, visto que elimina a matéria pelo corte ou pela queima, provocando a presença de espaços vazios. Nessa série *Siléx*, os cheios são constituídos pela matéria carbonizada em transformação, enquanto os vazios são ativados no momento da impressão entre os interstícios dos resíduos e dos fragmentos. Ao imprimir e inserir as matrizes em combustão *sobre* e *sob* a parafina, configura-se a qualidade gráfica das informações contidas entre a matriz e o suporte (papel/parafina), entre matéria densa e matéria translúcida. Então, é nesse contato de ativar vazios/cheios que a imagem revela a sua unidade.

¹² BACHELARD, G. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994. p. 17-18.

¹³ IBIDEM, p. 8

REFERÊNCIAS

- ANAYA, J. L. Matilde Marín. Incisões e Fragmentos. *Santiago do Chile: Fyrma, 1996.*
- BACHELARD, G. A dialética da duração. *São Paulo: Ática, 1994.*
- CLAIR, J. Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art. *Paris: Gallimard, 2000.*
- DUCHAMP, M. Notes. *Paris: Flammarion, 1999.*
- FRANCA, P. L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois. In: *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*, vol. 9, n 16, *Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999.*
- Gravura: Arte Brasileira do século XX. *São Paulo: Cosac & Naify, 2000.*
- MARQUES, M^{re}. E. Mira Schendel. *São Paulo: Cosac & Naify, 2001.*
- Mira Schendel. No vazio do mundo. *São Paulo, Galeria do Sesi, 1997.*

LURDI BLAUTH é artista plástica, Dr^a em Artes Visuais pelo PPG Artes Visuais-UFRGS; Professora e Coordenadora dos cursos de graduação em Artes Visuais, Ensino da Arte na Diversidade, Terapias Expressivas e, dos cursos de PG — Especialização: Gravura, Fotografia e Imagem Digital, Ensino da Arte e Arteterapia/ do Centro Universitário Feevale em Novo Hamburgo/RS.