



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS
Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais

ROSILDA MARIA SÁ GONÇALVES DE MEDEIROS

REDES VIVAS:
nexos poéticos mediados pela cerâmica contemporânea

Salvador
2011

ROSILDA MARIA SÁ GONÇALVES DE MEDEIROS

REDES VIVAS:

nexos poéticos mediados pela cerâmica contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia, na Área de Concentração em Linguagens Visuais Contemporâneas, na Linha de Pesquisa em Processos Criativos nas Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner

Salvador
2011

M488 Medeiros, Rosilda Maria Sá Gonçalves de.

Redes Vivas: nexos poéticos mediados pela cerâmica contemporânea / Rosilda Maria Sá Gonçalves de Medeiros - 2011.
125f.: il.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Celeste de Almeida Wanner.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2011.

1. Cerâmica. 2. Arte contemporânea. I. Wanner, Maria Celeste de Almeida. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.
III. Título.

ROSILDA MARIA SÁ GONÇALVES DE MEDEIROS

REDES VIVAS:

nexos poéticos mediados pela cerâmica contemporânea

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia (UFBA), pela seguinte banca examinadora:

Maria Celeste de Almeida Wanner (Orientadora)
Pós-Doutora pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Sonia Lucia Rangel
Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Isabela Mendes Sielski
Doutorado em Escultura como Prática e Limite, Universidade do País
Vasco, Espanha
Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia de Santa Catarina
(IF-SC)

Salvador,

Para minha avó, Rosilda Sá (*in memoriam*)
e minha mãe, Celina Sá.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^ª Dr^ª Maria Celeste de Almeida Wanner, pela presença, apoios, incondicional confiança e competência que iluminaram todo o percurso da minha pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos à Prof^ª Dr^ª Maria Virgínia Gordilho Martins (VigaGordilho), pela competência, orientações, oportunidades, generosidades e incentivos, especialmente os que me entusiasmaram a vir cursar este Mestrado.

À coordenadora do PPGAV/EBA/UFBA, Prof^ª Dr^ª Maria Hermínia Hernandez, e à secretária, Maria Taciana, pelo apoio acadêmico; e aos professores que ministraram as disciplinas cursadas pela competência e por trazerem novos conhecimentos.

À Prof^ª Dr^ª Sonia Lucia Rangel pelas contribuições no meu exame de qualificação e por compor a banca de defesa.

À Prof^ª Dr^ª Isabela Mendes Sielski pelo generoso parecer no exame de qualificação e por compor a banca de defesa. Isabela, muito obrigada, com respeitosa admiração.

Ao diretor da Galeria Cañizares/EBA/UFBA Prof^º Dr^º Eriel Araújo, pelos apoios e orientações, e à Prof^ª Dr^ª Nanci Novais pelas contribuições.

Aos colegas do Departamento de Artes Visuais da UFPB pela aprovação do meu afastamento para a qualificação, possibilitando a minha integral dedicação à pesquisa, com a manutenção dos proventos, sem os quais seria impossível cursar este Mestrado sem uma bolsa de estudo.

A todos que apoiaram a realização da exposição final do Mestrado, particularmente à Prof^ª Dr^ª Maria Yara Campos Matos (Vice-Reitora da UFPB), à Associação dos Docentes e à Editora da UFPB, além dos queridos colaboradores Reginaldo, Nelson, Hirllen, Sergivaldo, Ana Maria, Roberta, Bruno, Luciano, Fátima, Ana, Takako, Sara, Sandoval, Rômulo, Layla, Cássio, Vera, Ivan e meus familiares pela participação nos *encontros mediados pela cerâmica*; e todos os profissionais que prestaram serviços especializados, especialmente Mariana Sá, Marcos Estrela, Wênio Pinheiro, Edgard Oliva, Catatau, Fábio & Amazias.

Aos colegas do Mestrado Carlos Eduardo, Fábio, José Henrique, Luiz Claudio, Sarah, Barbara, Áurea, André, Jadilson, Genilson pela estimulante interação e apoios, bem como o meu particular agradecimento a Conceição e a Vladimir pela amizade e colaborações durante o período em que morei em Salvador; extensivos aos solidários vizinhos Bruno, Wagner, Suzana, Sr. Hailton e a todas as pessoas não citadas que me acolheram.

À minha querida família pelos apoios e incentivos, em especial a minha mãe e a minha avó (*in memoriam*) pelo amor e carinho.

Sou especialmente grata à Prof^ª Vera Lúcia Almeida pela amizade, generosidade, orientações, incentivos e incondicionais ajudas fundamentais para a realização da exposição *Convivendo*, além das contribuições fotográficas e a clípgem digital desta dissertação.

Ao meu assistente Ivanildo Oliveira pela amizade, presença e apoios fundamentais ao desenvolvimento desta pesquisa.

Às pessoas que foram à exposição *Convivendo*, em Salvador, e às que eu tive a grata satisfação de encontrar, dentre elas, alguns professores, alunos e funcionários da EBA/UFBA da graduação e da pós-graduação; e às amigas Vera Almeida, Roberta Sobreira e Ana Maria Menezes que vieram de João Pessoa, especialmente para me prestigiar.

À Prof^a Marta Penner pela leitura crítica e estímulos na fase inicial das reflexões desta dissertação e Elane Teles pelas ricas discussões acerca da cerâmica contemporânea.

À Prof^a Dr^a Ivone Vita, à Sueleide Costa e a todos os amigos e profissionais não mencionados pelos incentivos e amparos diversos.

À bibliotecária Leda Maria Ramos Costa, da EBA/UFBA, pela elaboração da ficha catalográfica.

À Líssia da Cruz e Silva pela revisão do texto.

Aos meus alunos pelo carinho.

A vocês leitores desta dissertação.

A arte não é discurso, é ato. A obra se elabora através de gestos, procedimentos, processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico: suportes, materiais, cores, linhas, formas, volumes. O que resulta é um objeto, presente em sua fisicalidade, independente de todo e qualquer discurso, inclusive, do próprio artista. [...]

É por seu caráter “não-discursivo” que a arte pode acolher uma pluralidade de discursos. Todos poderão ser válidos, mas nenhum a “traduzirá”.

Icleia Borsa Cattani

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma rede de relações – poéticas, visuais, conceituais, históricas, reflexivas e experienciais – em torno do processo e percurso artístico iniciado em 1990, mas especialmente a pesquisa desenvolvida durante o Mestrado em Artes Visuais, do PPGAV/EBA/UFBA, focada na cerâmica enquanto linguagem visual contemporânea, híbrida, que dialoga com questões associadas ao princípio de rede. Estrutura conceitual, a rede é não-linear, que neste estudo integra várias dimensões do processo criativo, da arte, da cerâmica e da vida. Sendo assim, além das teorias específicas, das aproximações e diálogos entre artistas e obras afins, foi construída uma rede colaborativa de encontros e comunicações com as pessoas em torno da cerâmica utilitária no espaço da vida cotidiana para a celebração de momentos e a produção das instalações *Imagens Amadas* e *Inventário*, apresentadas na exposição final do Mestrado, denominada *Convivendo*. Também foi exposta a instalação *Cerâmicas e mais Cerâmicas (after Kosuth)* cujas obras trouxeram discussões sobre o conceito e a linguagem da cerâmica além do contexto tradicional – associada a outras linguagens, como a fotografia e o desenho, bem como as apropriações, o cotidiano e a vida –, refletindo sua inscrição na arte contemporânea.

Palavras-chave: Cerâmica. Arte contemporânea. Rede. Instalação. Processo criativo

ABSTRACT

This dissertation presents a poetic, visual, conceptual, historical, reflexive and experiential network – related to a creative process journey since 1990, mostly the recent research developed during the Master in Visual Arts Program, at Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia. This project focused in Ceramics as a hybrid, contemporary visual language that deals with questions associated to the idea of network. As a conceptual structure the network is nonlinear, that in this study integrates several dimensions of the creative process of art: ceramics as pottery as well as ceramics as a way of life. In that way, beyond any specific theories, approaches and dialogues between artists and related works, a collaborative network of meetings and communications was built with chosen people that got together around the utility pottery in the space of the everyday life in order to celebrate moments. As a result the construction of the installations “Images Loved” and “Inventory”, presented in the final exposition for the Master degree, named “living together”, shows this process. Beside these two installations, others installations were also part of this exhibition, such “Potteries and more Potteries (after Kosuth)”. This latter work brought out arguments about the concept and the language of the pottery beyond its traditional context – associated to other visual languages, as photograph and drawing, as well as appropriations, people everyday life routine–, reflecting its inscription in the contemporary art.

Keywords: Ceramic. Contemporary art. Network. Installation. Creative process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

APONTAMENTOS INICIAIS

Figura 0 – Rosilda Sá, *Diagrama Visual da Pesquisa*, 2009.....17

1 ANTECEDENTES POÉTICOS

- Figura 1** – Rosilda Sá, *Sem título*, 1991; terracota engobada e ferro; 70 x 29 x 29 cm; foto Rosilda Sá.....23
- Figura 2** – Rosilda Sá, *Sem título*, 1994; terracota engobada e pregos; 16 x 21 x 5 cm; foto Roberto Coura.....23
- Figura 3** – Rosilda Sá, *Sem título*, 1994; terracota engobada, grampos, arames, escáfulas; Ø 27 x 13 cm; foto Roberto Coura.....23
- Figura 4** – Rosilda Sá, *Sem título*, 1997; terracota engobada, pregos e grampos; 38 x 24 x 25 cm; foto Jens Beutler.....23
- Figura 5** – Rosilda Sá, *Complementação*, 1990-2005; terracota engobada e carbonizada sobre madeira pintada; dimensões variáveis; foto Rosilda Sá.....24
- Figura 6** – Rosilda Sá, *Sublimação VIII*, 2004; terracota carbonizada e tesoura; 30 x 13 x 8 cm; foto Rosilda Sá.....24
- Figura 7** – Rosilda Sá, *Sublimação XII*, 2005; terracota carbonizada, fio de cobre, desenho com grafite sobre parede; 23 x 15 x 17 cm; foto Rosilda Sá.....24
- Figura 8** – Antony Tápies, *Pied*, 1991; argila chamotada e objetos; 46 x 125 x 60 cm; foto Michel Nguyen, Galerie Lelong, Paris.....26
- Figura 8a** – Antony Tápies, *Sem título*, 1991; argila chamotada e objetos.....26
- Figura 9** – Alfred Stieglitz, *Fonte*, fotografia do *ready-made* de Marcel Duchamp, 1917.....31
- Figura 10** – Rosilda Sá, *Sem título*, 1995; terracota engobada, parafusos, pregos, torneira e luz azul; 37 x 25 x 30 cm; foto Roberto Coura.....31
- Figura 11** – Peter Voulkos, *Jupter 2*, 1994; foto schoppleinstudio.com.....33
- Figura 12** – Carl Andre, *Alavanca*, 1966; 137 tijolos refratários enfileirados no chão; 11,4 x 22,5 x 883,9 cm.....34
- Figura 13** – Rosilda Sá, *Quebra-cabeça*, 1990; terracota engobada e papel artesanal; 60 x 500 x 300 cm; foto Gustavo Moura.....35
- Figuras 14 e 15** – Rosilda Sá, *Nexos*, 2005; terracota, fios de arame e cobre, pregos sobre parede; dimensões variáveis; fotos Gustavo Moura.....37
- Figura 16** – Celeida Tostes, *Gesto Arcaico*, 1991; barro amassado e argamassa armada com materiais da terra; 40m² foto Rômulo Fialdini.....38
- Figura 17** – Rosilda Sá, *Nexos #2*, 2007; terracota, terracota carbonizada, arame, elástico roliço e pregos sobre parede; dimensões variáveis; foto Gustavo Moura.....39
- Figuras 18 a 23** – Rosilda Sá, *Nexos #3*, 2008; argila, madeira, tela de arame, tecido, terracota, pregos, fios de metal e elástico, cascalho, citação da carta cacique Seattle ao Presidente dos EUA em 1854; dimensões variáveis, fotos Verônica Belli e Adriano Franco.....41
- Figuras 24 a 26** – *O Público na Obra*; fotos Rosilda Sá e Monica Câmara.....42
- Figura 27** – Eva Hesse, *Right After*, 1969; Yale University Art Gallery, New Haven, 1992.....45

Figura 28 – Angel Garraza, <i>Vínculo</i> , 2001; 230 x 460 x 6 cm.....	45
Figuras 29 e 30 – Rosilda Sá, <i>Sublimatórios</i> , 2005; objetos utilitários em terracota, tijolos, argila, madeira, fotografias de fornos da artista; dimensões variáveis; fotos Gustavo Moura e Daslei Ribeiro.....	47
Figuras 31 e 32 – <i>Sublimatórios</i> (detalhes); fotos Rosilda Sá.....	47
Figura 33 – Naomi J. Falk, <i>Swallow(ed)</i> , 2006; 20m (diâmetro); porcelana, água salgada, madeira reciclada.....	51

2 AFINIDADES EXPERIMENTAIS

Figuras 34 a 37 – Celeida Tostes, <i>Passagem</i> , 1979; performance; fotos Henri Sthal.....	55
Figuras 38 e 39 – Rosilda Sá, <i>Ad-vento</i> , 2009; argila, papel e madeira; fotos Rosilda Sá.....	61
Figura 40 – Rosilda Sá, <i>Acolhimento (protótipo)</i> , 2009; terracota e fios de cobre; fotos Rosilda Sá.....	62
Figura 41 – Naomi J. Falk, <i>...And so I sipped my tears slowly...</i> , 2006; porcelana, resíduo salgado, pano.....	62
Figuras 42 a 45 – Rosilda Sá, <i>Série Modeladores</i> , 2009; fotografia.....	64
Figura 46 – Peter Fischli e David Weiss, <i>The First Blush of Morning</i> , da série <i>Equilibres</i> , 1984; fotografia; Courtesy Matthew Marks Gallery, New York	66
Figura 47 – Anna Maria Maiolino, <i>Muitos</i> , 1995; 300 Kg de argila modelada.....	66
Figura 48 – <i>Vênus de Dolni Věstonice</i> , 30000-25000 a.C., Morávia, argila e ossos calcinados.....	67
Figura 49 – Wandecok Cavalcanti, <i>N. S. com Menino Jesus</i> ; terracota.....	67
Figuras 50 e 51 – Antony Gormley, <i>Field</i> ; terracota.....	67
Figuras 52 a 59 – <i>Distorções</i> , 2009; performance; fotos divulgação.....	71 e 73
Figura 60 – Mira Schendel, <i>Sem título (série Droguinhas)</i> , 1966; folhas de papel-arroz retorcidas e trançadas; reprodução fotográfica Romulo Fialdini.....	73
Figura 61 – Deborah Colker, <i>Nó</i> , 2005.....	73
Figura 62 – Ai Weiwei, <i>Han Dynasty Urn with Coca-Cola logo</i> , 1994.....	74
Figura 63 – Ai Weiwei, <i>Dropping a Han-Dynasty Urn</i> , 1995.....	74
Figura 64 – Miquel Barceló, <i>Paso Doble</i> , 2006; foto Christophe Raynaud de Lage.....	76
Figuras 65 a 68 – Rimpa Eshidam, <i>Transe da Terra</i> , 2008; vídeo-performance, duração 5'36".....	76
Figura 69 – Kazuo Shiranga, <i>Challenging mud</i> ; performance, 1955.....	79
Figura 70 – Charles Simonds, <i>Dwelling</i> , intervenção urbana, 1978.....	79
Figuras 71 e 72 – Charles Simonds, <i>Dwellings</i> ; filme, 1972.....	80
Figuras 73 a 74 – Charles Simonds, <i>Landscap < - - > Body < - - > Dwelling</i> ; filme, 1973.....	80
Figuras 75 a 76 – Charles Simonds, <i>Birth</i> ; filme, 1970.....	80
Figura 77 – Zhou Wendou, <i>Sem título</i> ; fotografia, 2006.....	82
Figuras 78 – Rosilda Sá, <i>Bolas</i> (da série <i>Brincar</i>), 2010, dimensões variáveis; objetos utilitários de terracota, bolas coloridas de plástico, de porcelana, de vidro (gude), de isopor; fotos Rosilda Sá.....	82

3 CONVIVENDO

Figura 79 – <i>Convite virtual da exposição individual Convivendo</i> , 2010.....	87
Figura 80 – Mariana Sá, <i>Planta Baixa da Galeria Cañizares</i> , Salvador.....	89
Figura 81 – Mariana Sá, <i>Planta Baixa do Piso da Galeria Cañizares</i>	89
Figura 82 – <i>Expografia – Exposição final do Mestrado – Convivendo</i> , 2010.....	90
Figuras 83 – Rosilda Sá, <i>Cerâmicas e Mais Cerâmicas (after Kosuth)</i> , instalação, 2010, terracota, porcelana, madeira, fotografia e texto adesivado; fotos Rosilda Sá.....	91
Figura 84 – Joseph Kosuth, <i>One and Three Chairs</i> , 1965.....	92
Figuras 85 a 131 – Rosilda Sá, <i>Série fotográfica Inventário</i> , 2009-2010.....	95 e 96
Figuras 132 a 136 – Rosilda Sá, <i>Inventário</i> , vista da instalação na Galeria Cañizares, fotos Rosilda Sá e Vera Lucia Almeida.....	97
Figuras 137 e 138 – <i>Montagem da instalação Inventário</i> ; fotos Rosilda Sá e Vera Lucia Almeida.....	100
Figura 139 – <i>Processo criativo da série fotográfica Inventário</i> ; foto Ivanildo Oliveira.....	100
Figura 140 – William Henry Fox Talbot, <i>Articles of China</i> , fotografia e texto em livro, 1844.....	100
Figuras 141 a 146 – Rosilda Sá, <i>Imagens Amadas</i> , terracota pintada e pregos, 2010; vista da instalação na Galeria Cañizares; fotos Edgard Oliva, Rosilda Sá, Vera Lucia Almeida e Bárbara Tércia.....	103 a 104
Figuras 147 a 149 – <i>Montagem da instalação Imagens Amadas</i> ; fotos Rosilda Sá.....	105
Figuras 150 a 152 – <i>Encontros Modeladores</i> , 2010; fotos Rosilda Sá e Vera Lucia Almeida.....	105
Figuras 153 a 155 – <i>Desenhos</i> ; fotos Rosilda Sá.....	105
Figuras 156 – <i>Cocção em forno a lenha</i> ; fotos Rosilda Sá.....	105
Figura 157 – <i>Encontro com alunos da Escola de Belas Artes/UFBA</i> ; foto Bárbara Tércia..	108

SUMÁRIO

APONTAMENTOS INICIAIS	15
1 ANTECEDENTES POÉTICOS	21
1.1 A CERÂMICA REVISITADA.....	27
1.1.1 Marcel Duchamp e o <i>ready-made</i> cerâmico.....	28
1.1.2 Percurso Histórico.....	31
1.2 FIOS DE ARGILA – TECENDO NEXOS.....	35
1.2.1 Nexos da Vida – entrelaçados em rede.....	39
1.3 RECIPIENTES COTIDIANOS – VAZIO E PLENO.....	45
2 AFINIDADES EXPERIMENTAIS	52
2.1 O SABER DA EXPERIÊNCIA.....	56
2.2 CERÂMICA – MATÉRIA, CORPO, ESPAÇO, TRANSFORMAÇÃO.....	57
2.2.1 Ad-vento.....	59
2.2.2 Acolhimento.....	61
2.2.3 Modeladores.....	63
2.3 A CERÂMICA NO CAMPO EXPANDIDO.....	68
2.3.1 Distorções.....	70
3 CONVIVENDO	85
3.1 IDENTIDADE VISUAL.....	87
3.2 PROJETO EXPOGRÁFICO.....	88
3.3 CERÂMICAS E MAIS CERÂMICAS (AFTER KOSUTH).....	90
3.4 INVENTÁRIO.....	94
3.5 IMAGENS AMADAS.....	101
3.6 EM REDE – A CERÂMICA, O PROCESSO CRIATIVO E A ARTE RELACIONAL.....	106
APONTAMENTOS FINAIS	109
REFERÊNCIAS	114
APÊNDICE A – Texto de apresentação da Exposição.....	123
ANEXO A – Produto gráfico.....	124
ANEXO B – Clipagem digital.....	125

APONTAMENTOS INICIAIS

APONTAMENTOS INICIAIS

O artista contemporâneo nos convoca para um jogo onde as regras não são lineares, mas desdobradas em rede de relações possíveis ou não de serem estabelecidas.

Fernando Cocchiarale

O projeto de cursar o Mestrado em Artes Visuais, na linha de pesquisa em Processos Criativos, é antigo para mim. Ciente do desenvolvimento da minha produção artística, que dialogava com aspectos ligados à arte contemporânea, tornou-se primordial a sistematização e os aprofundamentos, especialmente reflexivos, inclusive já iniciados com a pesquisa referente à minha monografia¹ da Especialização². Considerando a qualidade e o enfoque do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGVA), da Escola de Belas Artes (EBA), da Universidade Federal da Bahia (UFBA) optei em cursar este Mestrado, visando a minha qualificação decorrente do aprofundamento artístico e intelectual.

O título da dissertação indica os limites da pesquisa *REDES VIVAS: nexos poéticos mediados pela cerâmica contemporânea*. A dissertação apresenta uma rede de relações, de diálogos – visuais, conceituais, históricos, reflexivos – em torno do processo da minha produção artística, especialmente a desenvolvida durante o Mestrado, enquanto objeto de estudo focado na cerâmica inserida no contexto da arte contemporânea, conforme apresentado no *diagrama visual* [figura 0]. A pesquisa objetivou construir uma poética visual para ser apresentada em exposição final, na Galeria Cañizares, em Salvador, paralelamente à redação da dissertação. As questões que nortearam a pesquisa foram: 1) É possível pesquisar sobre a rede e trabalhar este conceito com comunicação e trânsito na cerâmica contemporânea? 2) Como construir uma rede colaborativa, de encontros mediados pela cerâmica – estar e trabalhar com o outro? 3) Como mostrar a relação que as pessoas mantêm com seus objetos cerâmicos utilitários, contaminados de afetos, que celebram tanto momentos triviais quanto momentos importantes de suas vidas e, por vezes, se transformam em relíquias? 4) O que, conceitual e materialmente, está implícito na captura fotográfica de objetos de cerâmica? 5) Esse é um fazer cerâmico híbrido, expandido?

¹ Denominada *Sistemas Elementares de Queima: uma alternativa para as aulas de cerâmica*. Disponibilizada para empréstimo na Biblioteca Central (UFPB), Campus I, João Pessoa; e na Biblioteca da Escola de Belas Artes (UFBA), Salvador.

² Em Fundamentos Metodológicos da Apreciação e Crítica no Ensino das Artes, no Departamento de Artes (UFPB).

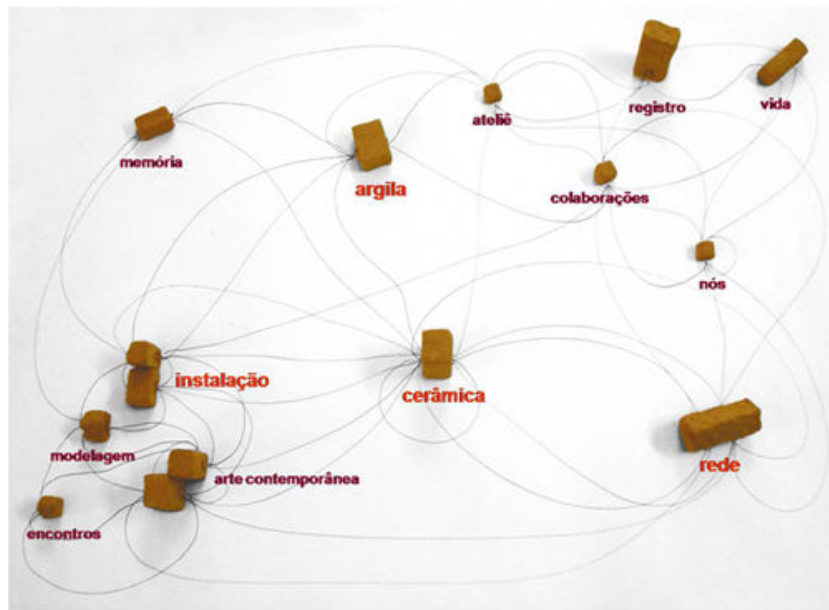


FIGURA 0 – Rosilda Sá, *Diagrama Visual da Pesquisa*

Com enfoque poético-teórico, esta dissertação apresenta três Capítulos, a saber:

No Capítulo 1, denominado *Antecedentes Poéticos*, apresento uma análise da minha produção artística anterior ao meu ingresso no Mestrado, especialmente a partir de 1990 quando inicio pesquisas experimentais no campo escultórico, evidenciando o diálogo entre a argila e diversos materiais em várias séries de obras, dilatando o limite da cerâmica por envolver dois polos distintos: a produção de raiz, associada à contemporaneidade, à impureza, ao cotidiano. Revisito a cerâmica inserida no percurso histórico da arte, especialmente na passagem do período moderno (demarcado por especialistas de 1880 até 1960, aproximadamente) para o contemporâneo (com o surgimento da pós-modernidade na década de 1970), destacando o experimentalismo e a incursão da cerâmica enquanto linguagem contemporânea, confluindo teorias, obras e artistas com a minha obra. Analiso, inicialmente, o *ready-made cerâmico, Fonte*, de Marcel Duchamp (onde dialoguei com a semiótica pierciana, relacionando matéria, forma e função) e considero a importância dessa obra por revelar questões conceituais, seminais para o contexto da cerâmica na arte contemporânea; e Carl Andre com a relação diferenciada entre obra e espaço físico, dialogando com a instalação *Quebra-cabeça*. Apresento ainda a série processual de instalações *Nexos*, baseada em duas questões formais e conceituais, o nó enquanto complexidade, movimento e transformação (associada ao conceito de neobarroco), e a rede enquanto princípio das relações sistêmicas (os nexos da vida, da Natureza), além do contexto colaborativo influenciado pela obra de Celeida Tostes, que traz o outro para suas obras, bem como as aproximações com as obras de Eva

Hesse e Angel Garraza; e *Sublimatórios* (obra também composta por fotografias), que destaca os objetos utilitários cotidianos, focada no vaso polimorfo, advento de civilização, entre o vazio e o pleno (e a relação com as minhas lembranças – as *imagens amadas*) em diálogo com as obras de Ives Klein, Armand e Naomi Falk. Ambas as instalações trazem a reflexão sobre o espaço físico enquanto agente ativo (a modalidade artística instalação) e, ainda que relacionadas a questões míticas, consideram o jogo conceitual, semiótico e estético que revela a força polissêmica das obras. Elas anunciaram temas destacados nas obras apresentadas nos Capítulos seguintes (os desenhos de terracota, a instalação, a colaboração, os objetos cotidianos, a confluência das linguagens: cerâmica e fotografia). Trabalhei amparada pelos textos de Omar Calabrese, Fritjof Capra, Giulio Carlo Argan, Rosalind Krauss, Lígia Canongia, Brian O’Doherty, dentre outros.

Optei, ao longo da dissertação, pelos termos “experimental” ao me referir sobre pesquisas no realizadas no campo da cerâmica artística, além da previsibilidade técnica, que contribuíram para ampliar o seu limite; e “argila” ao invés de barro, pelo fato de ele ser usado nos estudos científicos que abordam sobre essa matéria-prima; e usei o itálico nas palavras em outros idiomas, nos títulos das obras de arte, dos livros, dos eventos ou para destacá-las.

Afinidades Experimentais é o título do Capítulo 2, onde, inicialmente, apresento a performance *Passagem*, de Celeida Tostes, que discute acerca do vaso primordial, vaso útero focado na origem da vida e no sentido da arte. Analiso a minha produção realizada durante o Mestrado centrada nas questões do elemento nó (inclusive, encerrei plasticamente esse ciclo temático), da rede e do vaso (enquanto desenho permanente, ainda que polimorfo), mas que não foi exibida por ocasião da exposição final, onde teci nexos vivenciais (com destaque para a minha imersão soteropolitana), poéticos e teóricos. Para tanto, vasculhei as minhas memórias da infância, destaquei o saber da experiência; apresentei a cerâmica considerando o fio modelador focado nos quatro elementos, especialmente a argila (matéria-prima natural, não renovável e sua relação com o fazer cerâmico, com a modelagem, com a transformação). Contextualizei a minha produção artística dialogando com o pós-modernismo que abarca várias manifestações artísticas, intensificando as questões voltadas para o espaço, para a matéria, para o conceito e para o corpo. Aproximei artistas, obras e poéticas também centradas nessa matéria que dilataram a cerâmica como um “campo expandido”, nos termos de Rosalind Krauss, repleto de possibilidades distanciadas de seu núcleo tradicional, reflexo da dissolução das fronteiras das linguagens, pois assimilou os caminhos e conceitos que se abriram da metade da década de 1960 até meados da década de 1970, a partir da Arte Conceitual, da *Arte Povera*, da Arte Processual, da Arte Ambiental, da *Performance* e da

Land Art; assim, o conceito de cerâmica contemporânea é uma extensão do conceito de arte contemporânea. Apresentei as obras *Ad-vento*; *Acolhimento* (dialogando com a obra de Naomi Falk); *Modeladores*, uma série fotográfica que dialogou com o “conceitualismo lúdico” dos artistas Peter Fischli e David Weiss, bem como com a série *Terra Modelada* de Anna Maria Maiolino, as deusas-mães pré-históricas, as estatuetas *Licocós* dos Carajá, o imaginário de santos e divindades religiosas e com a obra colaborativa *Field*, de Antony Gormley; e *Distorções* (performance coletiva que se aproximou de Mira Schendel, Deborah Colker, Ai Weiwei, Miquel Barceló e o grupo Rimpa Eshidam). Apresento, ainda, a resposta estética de Zhou Wendou ao *ready-made cerâmico*, *Fonte* de Duchamp; e finalizo com a apresentação da minha obra interativa e efêmera denominada *Bolas*, da série *Brincar*, onde proponho a subversão da função lógica do vaso, milenarmente transmitida, para uma ação estética, lúdica. Ancorei a reflexão nos textos de Gaston Bachelard, Cecília Salles, Isabela Mendes Sielski, Omar Calabrese, Pércio de Souza Santos, Rosalind Krauss, Maria Celeste de Almeida Wanner, Cristina Freire, Arthur Danto, dentre outros.

Convivendo é o título do Capítulo 3, onde abordei sobre a exposição final do Mestrado. Analisei a identidade visual da exposição; explicito acerca do projeto expográfico para a Galeria Cañizares, em Salvador, com as devidas plantas baixas do local; detalhei acerca das obras expostas, com seus conceitos, processos poéticos, de montagem e sua recepção pelo público. As obras foram apresentadas em instalações, com recurso temático focado na cerâmica utilitária. Em *Cerâmica e mais Cerâmicas (after Kosuth)* agreguei o componente estético e histórico da Arte Conceitual com Joseph Kosuth para discutir sobre a linguagem da cerâmica, justapondo a relação entre objeto, imagem e conceito. Aprofundei a discussão, analisando o verbete “cerâmica”, com seu conceito expandido pela dilatação de seus atributos em função das assimilações históricas e trouxe as considerações do próprio Kosuth sobre Duchamp e o *ready-made*, alinhando a questão iniciada desde o Capítulo 1 acerca da natureza da cerâmica e a discussão fundamentada enquanto pesquisa acadêmica. Outra aproximação foi com o poema *Cerâmica*, de Carlos Drummond de Andrade, que joga com a realidade e a representação, hibridizando a vida com a cerâmica, e sintetiza aspectos específicos abordados na minha obra: o sentido da vida é o uso, usar a vida é viver. A cerâmica no contexto doméstico cotidiano funcionou como “dispositivo relacional”, pois deflagrou a criação de uma rede colaborativa, de encontros e comunicações com as pessoas, visando a celebração de momentos e a produção da série fotográfica *Inventário* (onde fui recebida pelas pessoas em seus lares para fotografar objetos cerâmicos) e *Imagens Amadas*. Na instalação *Inventário*, a fotografia funcionou como extensão da linguagem da cerâmica –

através do tema e do conceito, e subverteu o objeto cerâmico pelo modo de apresentação, a fotografia de objetos cerâmicos sobre prateleiras, a representação da representação. Todo o processo da obra (idealização, produção e exposição) dialogou com a obra *Articles of China*, de Willian Henry Fox Talbot. Em *Imagens Amadas*, recebi as pessoas em meu ateliê, nos *Encontros Modeladores*, mantendo a rede viva para a produção de desenhos de objetos utilitários, feitos com fios de argila e queimados em forno a lenha; na instalação foi criado um espaço de imersão híbrido, entre a cerâmica e o desenho montado sobre as paredes. Em rede, analisei acerca da cerâmica, do processo criativo e do campo relacional, questões, também, diluídas ao longo do Capítulo. Ancorei-me nos textos de Jorge Fernandez Chiti, Joseph Kosuth, Charlotte Cotton, Jean Baudrillard, Maria Celeste de Almeida Wanner, Cecília Salles, Nicolas Bourriaud, Icleia Borsa Cattani, dentre outros. Privilegiei nos *Apêndice e Anexos* apenas o material – texto, convite e clipagem – relativos à exposição *Convivendo* por ser o foco e objetivo da pesquisa.

Naturalmente diluído pela presente dissertação, o projeto de pesquisa norteou, inicialmente, o processo centrado no acordo de complementaridade entre a prática e a reflexão, em igual relação. A construção da dissertação se configurou em tirar da subjetividade e trazer para o corpo escrito um pensamento reflexivo, unindo as teorias mais apropriadas, realizado concomitante à prática, atenta ao que a obra revelava, à sua gênese e seu campo operacional de criação, de instauração, pois assim se configura a pesquisa *em artes visuais*. Nesse sentido, o tema que apresento está comungado com o próprio fazer, que, enquanto modo operacional metodológico, se aproxima da *Poiética*³, uma pesquisa experimental em que os fazeres pensante e artístico são indissociáveis. Considerando que o artista-pesquisador na Universidade tem o compromisso em produzir conhecimento, os resultados obtidos com a pesquisa – a exposição e a dissertação (enquanto leitura do domínio público da academia e conjunto de componentes que concretizam um pensamento visual estruturado) poderão trazer contribuições no campo da cerâmica e da arte contemporânea no Brasil. Seus resultados serão difundidos a partir das atividades que desenvolverei na Unidade de Ensino onde sou lotada como Professora, o Departamento de Artes Visuais (DAV), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João Pessoa.

³ Nome, primeiramente, usado pelo escritor Paul Valéry que passou a fazer parte das artes visuais. Significa a obra em construção, diferentemente da estética que analisa a obra depois de pronta. A *Poiética* respalda esse campo teórico-filosófico de pesquisa, segundo René Passeron (1997) ela estuda a “conduta criadora”, a “conduta da ação”, da “obra em execução”, onde o artista-pesquisador encontra seu modo próprio de produção, atento aos significados apresentados no próprio modo como a obra é feita.

1 ANTECEDENTES POÉTICOS

1 ANTECEDENTES POÉTICOS

[...] as artes, como qualquer outro objeto de estudo, requerem um tipo de conhecimento íntimo que só nasce através de um amor prolongado e uma devoção paciente.

Rudolf Arnheim

A produção artística que considero relevante é apresentada neste Capítulo numa sequência cronológica de maneira a se verificar a expansão da pesquisa realizada antes do meu ingresso no Mestrado.

Desde que entrei em contato com a argila e a cerâmica, em 1983, essa matéria e essa linguagem tornaram-se meio de expressão para minha produção artística. Inicialmente, dando mais ênfase ao processo técnico, comecei a desenvolver, em 1990, pesquisas experimentais no campo escultórico, até agora em curso, evidenciando o diálogo entre a argila – crua e queimada – e diversos materiais (papel, luz, madeira etc.) e objetos industriais pré-definidos, especialmente de metal, deslocados de seus contextos (pregos, parafusos, torneiras, pedaços de motor de carro, fios de metal, chocalhos, correntes, ciscadores, grampos etc.); como também objetos cerâmicos, incorporados à matéria maleável ou associados após a queima. Assim, com esse processo poético⁴, produzi diversas séries: *Orgânicos* [figuras 1, 2 e 3], *Pinhas* [figura 4], *Quebra-cabeças* [figuras 5 e 14], *Sublimações* [figuras 6 e 7], *Luminárias* [figura 10], dentre outras, que participaram de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior⁵.

Embora imersa no fazer artesanal, na linguagem tradicional da cerâmica, presente no modo típico de produção dessas séries, como é o caso das técnicas de modelagem com a utilização do *rolinho* – a sobreposição de fios de argila –, também denominado acordelado⁶, da placa e do torno; da pintura, onde aplicamos engobes⁷ para baixa temperatura; do

⁴ Apresentado no vídeo *Sonhos de Argila, Desejo das Mãos* (1992), direção Elisa Maria Cabral.

⁵ Destaco os 12º, 13º, 14º e 16º Salão Paranaense de Cerâmica, Museu Alfredo Andersen (MAA), Curitiba; *Organicus – Formas e materiais orgânicos da arte contemporânea brasileira*, Instituto Cultural Brasileiro (ICBRA), Berlim; *Biennale Internationale d'Art Ceramique, Ancienne Glacière de Saint Gilles*, Bruxelas; Exposição individual, Galeria Sérgio Porto, Rio de Janeiro; e *Cerâmica Brasileira – Construção de uma linguagem*, Centro Brasileiro Britânico, São Paulo.

⁶ Saber tradicional dos índios amazônicos (Cf. SÁ, 2001).

⁷ Obtido com a utilização de barbotina colorida composta de argila líquida misturada com óxidos e corantes na cor desejada.

acabamento com o brunimento⁸; mas, especialmente, pela queima diferenciada com processos tradicionais, empíricos, em fornos de estrutura fixa a lenha para a obtenção da terracota⁹, essa produção dialoga com misturas e concepções que dilatam o próprio limite da cerâmica, envolvendo dois polos distintos: a produção de raiz – ligada à tradição oral e ao patrimônio cultural imaterial –, associada à contemporaneidade, à mistura, à impureza, ao cotidiano.



FIGURA 1 – Rosilda Sá, *Sem título*, 1991

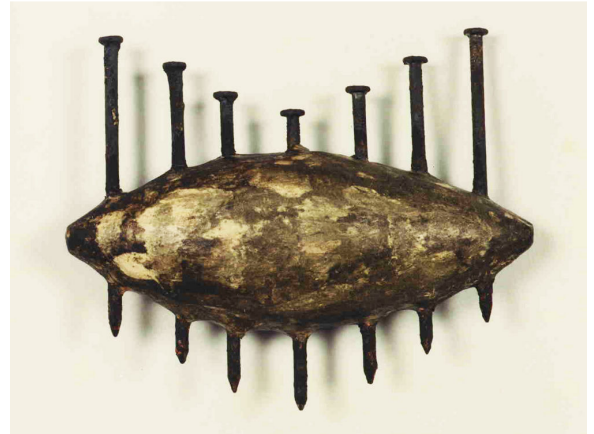


FIGURA 2 – Rosilda Sá, *Sem título*, 1994



FIGURA 3 – Rosilda Sá, *Sem título*, 1994



FIGURA 4 – Rosilda Sá, *Sem título*, 1997

⁸ Técnica tipicamente indígena, o polimento aplicado com seixo rolado ou com espátulas de metal sobre a superfície da peça, em “ponto de couro”, produz um brilho suave. Em determinadas obras, pelo contrário, optamos por apresentar um aspecto rústico ressaltando a cor da matéria queimada.

⁹ Literalmente terra cozida, cerâmica queimada em baixa temperatura, entre 600-1000°C. No que concerne à temperatura, a cerâmica pode ser de baixa, de média temperatura (entre 1000-1150°C) e alta temperatura (entre 1150-1400°C), sendo esses números relativos, pois, as argilas e massas cerâmicas têm reações distintas conforme cada patamar de queima – nisso, os autores divergem (Cf. SÁ, 2001).

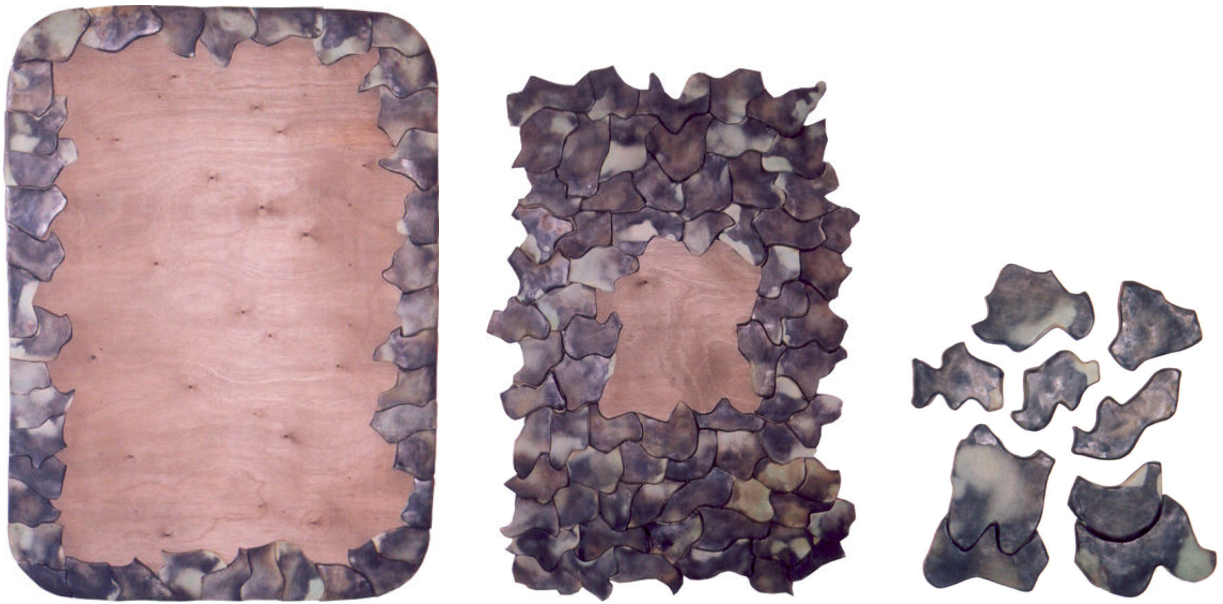


FIGURA 5 – Rosilda Sá, *Complementação*, 1990-2005



FIGURA 6 – Rosilda Sá, *Sublimação VIII*, 2004



FIGURA 7 – Rosilda Sá, *Sublimação XII*, 2005

Experimentar a associação de materiais diversos, no caso da cerâmica, é lidar, simultaneamente, com entrelaçamentos e com o limite de resistência da argila, em flexões operativas que assume riscos, especialmente pelas transformações distintas dos materiais durante a secagem e a queima. Enquanto a argila é informe e maleável, o metal é resistente e pré-definido, materiais com fisicalidade e aspectos distintos, com qualificativos em suas essências, ainda que tenham a mesma origem mineral, a argila é, como diz Gaston Bachelard (1991, p. 25), “terra molhada” e o metal é “terra flamejante”, mesmo guardando essas distinções, ambos derretem em contato com altas temperaturas. Toda argila tem seu *ponto de sinterização*, ou seja, o ponto máximo de maturação dos seus componentes pela ação do fogo/calor durante a queima. A partir daí, a matéria perde a resistência e amolece, se funde, volta ao estado de magma.

Motivada pela pesquisa em testar o limite de resistência da matéria, com a inserção de outros objetos, priorizei o uso da argila com chamote – material cerâmico comercializado em diversas granulometrias –, que adicionado à argila ou à massa cerâmica reduz a retração durante a secagem, mais especificamente, durante a queima, evitando trincamentos.

Principal etapa do processo cerâmico, a queima diferencia o resultado final e pode contribuir para a definição de uma poética. A cerâmica resulta de um ciclo dinâmico entre os elementos da natureza, que se interagem, finalizando com a queima. A partir da emissão de fogo/calor durante um período determinado, operam-se reações físicas e químicas concretas, irreversíveis, produzindo dureza e resistência ao *corpo cerâmico*, acompanhadas de variações no peso, na coloração, na sonoridade e nas dimensões. Mas também é a etapa onde ocorrem os imprevistos, as perdas das peças, a abertura do forno é sempre uma surpresa¹⁰. Por isso, aprofundi os estudos sobre fornos¹¹ e queimas com enfoque na tecnologia de culturas pré-industriais que utilizavam combustíveis sólidos e ressaltai, na minha produção, os resultados obtidos com essa etapa do processo, impregnados de energias, evidenciando as primeiras qualidades sensíveis da matéria, com o diferencial dos efeitos provocados pelo contato das chamas e das cinzas das madeiras sobre as superfícies das peças.

Incorporando à escultura cerâmica outros materiais e objetos, numa “justaposição de elementos”, aproximei-me das pesquisas experimentais iniciadas historicamente pelos artistas do período moderno (do início do século XX) e suas *assemblages*, notadamente no dadaísmo, com os *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968) e pela “poética do objeto encontrado”

¹⁰ O forno, em diversas passagens literárias é associado a um grande vaso que exerce sua função uterina.

¹¹ Escrevi a monografia *Sistemas Elementares de Queima: uma alternativa para as aulas de cerâmica* (2001); e publiquei, pela Editora Universitária/UFPB, os DVDs sobre o tema: *Mestre Abimael e a Queima Cerâmica: compartilhando saberes tradicionais* (2004) e *Forno de Papel* (2007).

de Kurt Schwitters (1887-1948). Também das pesquisas centradas na cerâmica na década de 1940, de Pablo Picasso (1881-1973) e Juan Miró (1893-1983) quando associaram objetos à matéria. Outra aproximação é com a “estética da acumulação”, a reunião de objetos distintos na produção de uma obra, objetos que Giulio Carlo Argan denomina “coisas vividas” (1992, p. 360), rompendo, com isso, a fronteira da arte e da vida cotidiana das pessoas, nas décadas de 1950 e 1960, quando artistas de diferentes correntes na Europa e nos Estados Unidos utilizaram esse procedimento poético ou a chamada “estética do cotidiano”.

Nessas séries que produzi e citei anteriormente destaco a aproximação com a obra do catalão Antony Tápies (1923-), [figuras 8 e 8a]. Influenciado pela filosofia e pela arte oriental, ele se inseriu no Informalismo europeu, com a “pintura matérica” e, nos anos 1970, na *Arte Povera*. Com isso, passou a incorporar em sua obra “objetos sólidos”, materiais diversos não convencionais – corda, argila, madeira etc. Direcionada intencionalmente para o empobrecimento da pintura, a *Arte Povera* rompe com os processos industriais e se aproxima da Natureza, evidenciando uma sociedade, também, empobrecida centrada na riqueza material e na prosperidade.



FIGURAS 8 e 8a – Antony Tápies, *Pied*, e *Sem título*, 1991

Tápies realizou uma série de esculturas em cerâmica, priorizando a argila chamotada, realizada no ateliê de cerâmica da Galerie Lelong, em Grasse, com a assistência especializada, onde predominou seu repertório de signos, elementos gráficos urbanos, marcas, rastros, registros, movimento e luz que dialogam com o cotidiano e o sagrado numa apreensão fenomenológica – a percepção imediata pelo homem do mundo à sua volta, numa iconografia do sofrimento e da dor física e espiritual.

Oportuno destacar, ainda, algumas dentre várias das influências marcantes para a minha obra nessa época: ter conhecido a ceramista e professora Celeida Tostes (1929 – 1995)¹²; ter participado da “Residência Artística” em Marselha, sul da França, promovida pela *Association Le Hors-là*, com estágio no Atelier de Terre, da École Supérieure des Beaux-Arts de Maiseille/Luminy (1993)¹³; bem como da oficina *Lo crudo, lo quemado* com Angel Garraza no Museu Alfredo Andersen (MAA), Curitiba (1995), voltada para a construção de uma obra coletiva e efêmera.

1.1 A CERÂMICA REVISITADA

A linguagem artística da cerâmica em sua matriz é artesanal, um processo rudimentar, realizada em várias etapas, portanto, assentada em bases tradicionais. Com um percurso histórico, desde a Pré-História, o entendimento do processo experimental da cerâmica no contexto atual requer o acompanhamento da passagem da arte moderna (demarcada por especialistas de 1880 até 1960, aproximadamente) para a contemporânea. Sabemos que ambas são distintas no que tange a diversas questões e que cada época guarda o “espírito de seu tempo” (*zeitgeist*). No entanto, as assimilações das tendências e rupturas geradas pelas várias correntes internacionais, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, durante o século XX, foram seminais aos desdobramentos históricos. Com o fim do modernismo na arte e o surgimento da pós-modernidade (na década de 1970), operaram-se mudanças definitivas relativas à concepção de arte, aos conceitos, às técnicas, aos materiais, portanto, redimensionando os processos poéticos, estéticos, teóricos, o papel do artista e o próprio espaço da arte.

A arte produzida na cena contemporânea é, portanto, reflexo dos acúmulos e das experimentações históricas como, também, reflexo do próprio contexto contemporâneo, globalizado, híbrido, acelerado, transdisciplinar, plural, polissêmico, neobarroco, mestiço,

¹² O crítico Marc Berkowitz me apresentou durante a minha exposição *Fragilidade*, na Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), no Rio de Janeiro, em 1989. Na ocasião, estive em seu apartamento-ateliê, onde oportunamente conheci a sua pesquisa com a cerâmica.

¹³ Fruto do intercâmbio cultural franco-brasileiro liderado pelos artistas Catherine Kieffer e o paraibano Raul Córdula, através da *Association Le Hors-là*, quando foram promovidas várias exposições, residências de artistas, publicações etc., reunindo artistas e intelectuais da França e do Brasil numa parceria marcante iniciada em 1992.

aberto à alteridade etc. Justamente por isso, a arte contemporânea combina materiais, linguagens, tecnologias e locais de maneira ilimitada.

Nesse sentido, destaco inicialmente no modernismo, artistas que criaram várias possibilidades poéticas, expressando diversos conteúdos inerentes à linguagem da cerâmica, à fisicalidade, portanto, a conceitos relativos à sua natureza, que, igualmente a outras linguagens artísticas, se insere no contexto da arte contemporânea.

1.1.1 Marcel Duchamp e o *ready-made* cerâmico

A primeira pontuação histórica, determinante, é Marcel Duchamp, considerado por vários pesquisadores o fundador da arte contemporânea, ligado ao Dadaísmo, iniciado em 1916 – desenvolvido durante os anos da Primeira Guerra Mundial –, com as ideias de antiarte, imbuídas de niilismo irônico. Dentre a sua produção, destaco para este estudo os *ready-mades* com as investidas sobre a “autonomia” do objeto de arte e as consequências geradas a partir deles. Maria Celeste de Almeida Wanner (2010, p. 122) explica que o surgimento dos *ready-mades* “tornou-se um dos principais índices de contemporaneidade, que vão marcar todo o século XX, dando origem ao que veio a ser denominado, bem mais tarde, nos anos 1970, de apropriação.”

Objetos “apropriados” pelo artista que se tornaram arte pelo seu “deslocamento” de significado, como explica a historiadora Rosalind Krauss “[...] transplantado do mundo dos objetos ordinários para o domínio da arte pelo simples fato de ter sido assinado pelo artista.” (1998, p.88). Com isso, Duchamp determinou que arte é aquilo que ele indica, inclusive desvinculada da sua participação na fatura do objeto, do virtuosismo técnico.

Com os *ready-mades* ele relegou a composição regida por leis próprias de harmonia e equilíbrio, as questões formais, a hegemonia das linguagens etc. A arte passou a ser potência conceitual, idéia e não manufatura, superando a realidade retiniana, não era mais “objeto autônomo”, nem “procedimento operativo”, como explica o historiador Giulio Carlo Argan, mas “[...] uma alteração do juízo, intencionalmente arbitrária.[...]” (1992, p. 358), um ato de seleção, de movimentos estratégicos, que questionou, segundo Krauss (1998, pp. 88 e 91), a natureza da produção artística, esta também passou a ser o próprio “[...] ato especulativo de formular questões”. O tema principal que se instalou questionou: “[...] o que ‘faz’ uma obra de arte?”

Na medida em que o *ready-made* não representa o “espírito sensível” do artista, por não ter sido produzido por ele, tenta alterar, como explica Argan, a “razão social” da arte na sociedade burguesa, pois não produz riqueza, autoridade e poder, pois não existe produção de objeto com valor de mercado feito pelo artista (1992, p. 355). Mas, obviamente, o mercado e o sistema da “Instituição Arte”¹⁴ são poderosos e tudo é passível de ser legitimado, incorporado ao sistema e, portanto, representar um valor, como ocorreu com os *ready-mades*, editados como múltiplos (série de um protótipo), pelo marchand Arturo Schwarz, em 1964.

Para a crítica de arte brasileira Ligia Canongia (2005, p. 23):

Duchamp tem a verve da contemporaneidade, apesar de ser um artista moderno. O ready-made é a matriz das invenções contemporâneas. Se a idéia era liberar a arte de regras, normas e procedimentos sistemáticos e prefixados, o ready-made o faria de forma luminar.

O mais célebre *ready-made* denominado *Fonte (Fontaine)*, 1917, fotografado por Alfred Stieglitz (1864 – 1946), [figura 9], é, curiosamente, um urinol de porcelana¹⁵ industrializado, invertido, assinado e datado com o pseudônimo *R. Mutt/1917*, nome alterado do fabricante, mais um trocadilho ortográfico, típico em sua obra, além de trazer o erotismo¹⁶ com humor. A obra foi “suprimida”, propositalmente (Cf. CABANNE, p. 92), numa exposição organizada por ele e outros artistas, na recém criada “Society for Independent Artist”, em Nova Iorque, fato que levou a torná-la, segundo Roberta Smith, a “quintessência da obra de arte ‘protoconceitual’” (SMITH, 1997, p. 182). Com os *ready-mades*, Duchamp subverte as normas, transborda os limites, escapa às convenções e traz para o espaço físico, expositivo algo relacionado a outro contexto, transformando-o em arte, com valor estético, pelos motivos já expostos e considera a completude da obra pela participação do público com o “coeficiente de arte”¹⁷.

¹⁴ Circuito valorativo centrado no sujeito artista e em sua arte, que, juntos, geram uma cadeia de implicações articuladas (FOUCAULT apud SIMÃO, 1997, p.13).

¹⁵ Produto cerâmico branco, vitrificado e por vezes translúcido, queimado em alta temperatura, portanto resistente. Na sua composição contém, além do feldspato e do quartzo, o caulim – argila primária, pura e branca. A porcelana é a “arte que atingiu um virtuosismo técnico insuperável”, por isso é considerada a “dádiva da China à humanidade” (Cf. DAVID, 1991).

¹⁶ A significação desse tema para Duchamp pode ser conferida em sua entrevista a Pierre Cabanne (1987, p.150-151).

¹⁷ Para Cristina Freire “Essa fração seria resultante da relação entre o que o artista desejou manifestar e ficou latente na obra, de um lado, e aquilo que o observador apreende do trabalho, mas que não foi deliberadamente intencionado pelo artista, de outro.” (2006, p.35).

Com as considerações a seguir, ponho-me não só como interpretante dessa obra, num processo semiótico “triádico”¹⁸, mas a desdubro enquanto artista, expondo acerca de sua influência em minha obra.

Destaquei, propositalmente, essa obra de Duchamp por se tratar de um objeto cerâmico industrial e utilitário, que denominei *ready-made cerâmico*. Ele, mesmo tendo sido “deslocado” de seu contexto habitual original, e com isso produzido um novo sentido, também continua a deflagrar leituras acerca da sua funcionalidade/utilidade, a relação com o corpo em práticas diárias, sejam domésticas ou não (no nosso contexto cultural urbano, é visível a relação signo, objeto e interpretante). Ainda que Duchamp não tenha produzido cerâmica, nem esteja tratando exatamente sobre cerâmica com a obra *Fontaine*, ela revela questões conceituais, seminais, para o contexto da cerâmica na arte contemporânea, mesmo que não tenha sido a sua intenção¹⁹. Isso porque qualquer objeto, e aqui particularmente os de cerâmica²⁰, são inerentes a diversos conceitos, dentre eles, matéria, forma e função, num processo semiótico, como é o caso de *Fontaine*.

Imbuída de uma sensualidade implícita, sugestiva – visível nos seus contornos, na corporeidade da matéria, de caráter orgânico e no próprio tema sugerido –, elaborada intencionalmente sob a influência formal de *Fontaine* e das hipóteses confrontadas ao objeto, incorporei na modelagem da escultura *Sem título* [figura 10], da série *Luminárias*, realizada com a técnica do rolinho, uma torneira de cobre, um elemento que nessa síntese visual se apresenta ambígua, tanto remetendo ao próprio título *Fonte* do *ready-made* – reforçada por um desenho feito com pregos sugerindo o movimento da água e pela luz azul artificial embutida no seu interior gerando um efeito luminoso – quanto a essa impossibilidade pela própria estrutura da escultura que permeia o objeto utilitário (luminária), embora não exercendo essa função; mas, destacadamente com a associação do corpo em práticas fisiológicas relacionadas ao vaso/urinol e seu design de porcelana funcional para o seu

¹⁸ Santaella (2004) explica que o signo na teoria peirciana se caracteriza pela autogeração, ou seja, uma cadeia triádica indissolúvel – signo – objeto – interpretante –, relação denominada semiose. O primeiro é o signo ou representamen que está em relação de representação para o objeto (o segundo), para fins de sua significação para um interpretante (o terceiro); assim, a semiose se desenvolverá em outros signos indefinidamente (*ad infinitum*).

¹⁹ Duchamp declarou na entrevista a Pierre Cabanne: “É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto.” (1987, p. 80).

²⁰ Ao longo da dissertação abordo a cerâmica enquanto linguagem (com materialidade e suporte específicos), portanto, um campo semiótico, sendo assim, invariavelmente, qualquer produto/objeto que se inscreva no contexto cerâmico (científico, industrial, arquitetural, artístico etc.), ao ser trazido para o campo da arte, pode (e deve) ser discutido enquanto contribuição para as ampliações poéticas e conceituais de vários artistas no contexto da arte contemporânea, especialmente se a pesquisa está centrada nesta linguagem (estatuto ou categoria de arte).

contexto lógico, uma aproximação distinta entre o *ready-made cerâmico* de Duchamp e a manufatura artesanal.



FIGURA 9 – Alfred Stieglitz, *Fonte*, fotografia do *ready-made* de Marcel Duchamp, 1917



FIGURA 10 – Rosilda Sá, *Sem título*, 1995

1.1.2 Percurso histórico

Seguindo a análise histórica, percebemos que o percurso experimental da cerâmica e sua apresentação enquanto linguagem contemporânea se inicia com os artistas modernos que passaram a destacá-la na produção escultural, sejam eles ceramistas ou não²¹, seja no conjunto de sua obra ou em obras distintas. O mesmo que ocorreu com a fotografia em relação aos avanços experimentais, ocorreu com a cerâmica em consequência das pesquisas de artistas

²¹ Vamos observar ao longo da História, mas especialmente na arte contemporânea, que a utilização da argila e da cerâmica independe, por parte dos artistas, de sua iniciação nessa área, pois, em várias produções a fatura é delegada a outrem, a oleiros, ceramistas que lhes dão suporte técnico, além de que essa produção necessita de local adequado com equipamentos específicos.

não ceramistas, assim como de artistas não fotógrafos, e suas poéticas com essas linguagens. No entanto, antes de abordar sobre eles, destaco três importantes ceramistas no contexto histórico: Bernard Leach (1887-1979), Lucie Rie (1902-1995) e Hans Cooper (1920-1981).

Após anos de estudos no Japão, o retorno à Inglaterra, em 1920, destacou Bernard Leach como disseminador da união entre as filosofias oriental e ocidental, visível em suas cerâmicas. Escreveu *A Potter's Book*, livro importante na difusão de seu pensamento e de sua obra, que se tornou uma espécie de bíblia consultada por inúmeros artistas. Ligado à docência, montou ateliê em St. Yves, fez escola e atraiu artistas de vanguarda. Outros destaques na Inglaterra, a partir da década de 1940, foram os ceramistas Lucie Rie, com uma obra predominada pela forma finamente torneada, e Hans Cooper, um inovador que imprime em suas obras um *design* original. Também ligados à docência, fizeram escola e são importantes referenciais.

Ainda nos anos 1940, Pablo Picasso trabalhou diretamente a olaria *Madoura*, da família Ramie, em Vallauris, França, e Juan Miró, em colaboração com o ceramista José Llorens Artigas (1892 – 1980) e seu filho, em Gallifa, Espanha. Os dois apaixonaram-se pela cerâmica, tornaram-se ceramistas, projetaram-na com obras inconfundíveis. É notório que abriram um leque de possibilidades com suas inovações e subjetividades contribuindo, definitivamente, para amenizar o preconceito e suas consequências, que durante muito tempo foram acirrados em relação à cerâmica, por estar associada aos processos manuais, utilitários e, por isso, ser conceituada como arte menor²², decorativa, arte isolada.

No decurso dos anos 1950, nos Estados Unidos, o célebre e revolucionário ceramista Peter Voulkos (1924-2002) contribuiu para os avanços experimentais da cerâmica. Ao produzir esculturas queimadas em alta temperatura que desafiavam as formas cerâmicas tradicionais, desconstruiu a técnica e construiu esculturas (formas utilitárias típicas do repertório cerâmico) influenciadas pelo Expressionismo Abstrato [figura 11], inclusive realizou uma exposição denominada *Abstract Expressionist Ceramics*, em 1966. O destaque era a ação/performance sobre a matéria ao torneá-la. Na mesma proporção que Jackson Pollock (1912-1956) subverteu a pintura, Voulkos o fez com a cerâmica ao criar um “novo” processo de trabalho, uma poética, diferente do saber essencialmente técnico, em sintonia com

²² Essa questão enfoca a classificação hierárquica na distinção entre arte/artesanato, artista/artesão, trabalho intelectual/trabalho manual. Alfredo Bosi (1995, p.14) explica que, historicamente, essa hierarquia “[...] se impôs durante o Império Romano, tinha um claro sentido econômico-social. As artes liberais eram exercidas por homens livres; já os ofícios, artes serviles, relegavam-se a gente de condição humilde.” Embora não seja a questão a ser abordada com este estudo, a discussão sobre artista/artesão, artesanato/arte perdura, para a antropóloga Prof^a Dr^a Maria Lucia Montes, “A diferença entre o artesão e o artista é a diferença entre a feira e a galeria.” (informação verbal), argumento proferido durante a sua palestra *A Cerâmica e o Futuro: uma velha arte para um novo mundo*, no Museu de Arte da Bahia (MAB), em Salvador, 19/03/2009.

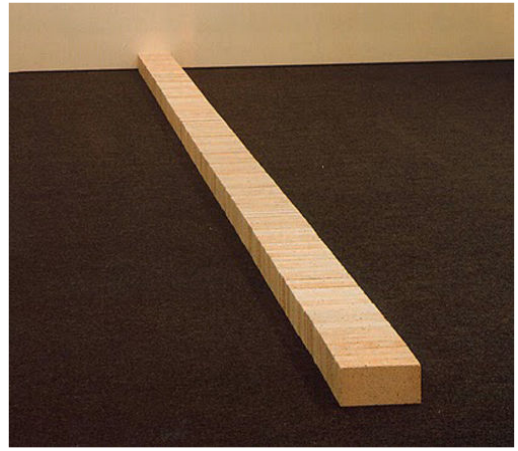
o contexto da época, rompendo, portanto, com os códigos tradicionais, com o espaço lógico da cerâmica.

Um movimento importante para a cerâmica nos anos 1960, nos Estados Unidos, foi a *Funk Art* (COOPER, 1987, p.189), liderada por Robert Arneson (1930-1992) e David Gilhooly (1943-) que, influenciados pelo Dadaísmo e pela *Pop Art* – centrada em aspectos da cultura de massa, reforçou os ícones da opulência, da produção e do consumo –, realizaram obras conceituadas como objetos intencionalmente mal feitos, que desafiavam os conceitos de “correto” ou “incorreto”, em relação ao uso “legítimo” da argila.

Ainda que diversos autores considerem que a arte contemporânea se inicia com a *Pop Art*, foi a partir do Minimalismo, iniciado na década de 1960, nos Estados Unidos, centrado em obras com encaminhamento racional, distanciado da subjetividade do artista, preciso, calculado, progressivo e sistemático – inclusive reagindo ao Expressionismo Abstrato e tudo que ele comportava, como expressão, espontaneidade, automatismo, improvisação e o absolutismo da pintura –, que a relação diferenciada entre obra/espaço físico (arquitetura) se intensificou. Segundo a análise de John A. Walker (1977, p. 17), o relacionamento entre a pintura e a escultura chegou, na década de 1960, a uma modificação radical: “[...] A pintura quis chegar a condição da escultura e vice-versa. [...]”. Essa não delimitação de fronteiras permitiu vários encaminhamentos. As esculturas abandonaram os pedestais e passaram a se utilizar das paredes e dos pisos das salas de exposições. Os artistas minimalistas construíram áreas espaciais fundindo modalidades artísticas, evidenciando questões arquitetônicas e a relação do observador e sua fruição.

Um exemplo dessa “disposição” ou “composição escultural” é a obra *Alavanca* [figura 12], de Carl Andre (1935-), um agrupamento de 137 tijolos²³ de cerâmica refratária, objetos pré-fabricados, de uso específico, desprovidos de expressão, enfileirados no chão, numa lógica serial. A obra foi concebida sob a influência da *Coluna Infinita*, de Constantin Brancusi (1876 – 1957), como o próprio André afirmou; como também é uma operação de “deslocamento” de objetos inaugurada por Duchamp.

²³ Objeto emblemático no campo da cerâmica estrutural, o tijolo tem sido usado por diversos artistas como suporte, matéria e conceito. Na cena contemporânea destaco o americano Charles Simonds (1945-) e suas intervenções com tijolos de argila em miniatura (ver Capítulo 2); a brasileira Brígida Baltar (1959-), que tanto elegeu o tijolo (terracota) quanto seu pó como elemento central em várias de suas obras e Carmem Perrin (1953-), professora da École Supérieure des Beaux-Arts, em Genebra, com a obra *Oleiro*, intervenção sobre fornos cerâmicos efêmeros numa olaria artesanal de produção de tijolos no sertão paraibano, durante o Intercâmbio cultural *Laboratoire*, em 1998. Cito, ainda, o suíço Jacques Kaufmann.

FIGURA 11 – Peter Voulkos, *Jupiter 2*, 1994FIGURA 12 – Carl Andre, *Alavanca*, 1966

Relacionando à obra *Alavanca*, apresento a minha obra *Quebra-cabeça* [figura 13], uma instalação com fisicalidade orgânica, produzida artesanalmente a partir de encaixes modelados sob medida, com a técnica do rolinho, numa lógica progressiva de montagem/edição a partir de formas redondas articuladas, o oposto da lógica minimalista, da estrutura modular. A obra foi exposta em 1990, na *II Arte Atual Paraibana*, na Fundação Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC), em João Pessoa, e em Belém, durante a exposição individual *Fragmentação*, no Museu da Universidade Federal do Pará, em 1991. Três quebra-cabeças editados com encaixes distintos no tamanho, na quantidade e na cor, montados no chão sobre papel artesanal de fibra de bananeira²⁴, contínuo, que media cinco metros de comprimento por três de largura, produzido em meu ateliê. O quebra-cabeça enquanto repertório plástico-conceitual está presente em várias obras, ao longo da minha produção.

Pela primeira vez, utilizei o piso do local expositivo, montando uma obra tridimensional influenciada pela emblemática imagem do chão de terra/argila do Nordeste, os naturais desenhos craquelados recortando a matéria nos períodos de seca; além de associações formais com partes do corpo – cérebro, células, articulações; mas, especialmente influenciada pela obra da artista paraibana Marlene Almeida (1942-), que desenvolve pesquisa pioneira na Paraíba com a terra, os pigmentos argilosos, as resinas e a Natureza – sendo esses os principais elementos de sua obra pictórica, escultórica, fotográfica e em outras modalidades

²⁴ Papel produzido a partir do caule da bananeira, cozinhado em fogão a lenha, água e soda cáustica, em panela de terracota para retirar o tanino e a lignina. A fibra pura é, então, macerada e misturada com água e carboxi metil celulose (CMC), quando se produz papéis de variados tamanhos. No caso desta obra, o papel monumental foi feito sobre o piso do meu ateliê, não por imersão, mas por adição.

artísticas contemporâneas que apresentam vários conceitos filosóficos. Delimitei o espaço físico pelas dimensões do papel que deveria manter o público circundando a obra, no entanto, as reações e as relações do público com ela foram diferentes, as pessoas tocavam a superfície das peças, tentaram caminhar sobre elas, sentiram a textura do papel. Uma experiência sensorial que não foi prevista por mim, mas pela própria obra.



FIGURA 13 – Rosilda Sá, *Quebra-cabeça*, 1990

1.2 FIOS DE ARGILA – TECENDO NEXOS

Após anos trabalhando com esculturas em cerâmica, com o objeto autônomo, ainda que associando materiais, iniciei o aprofundamento sobre a noção de espaço-tempo²⁵ através da criação de duas instalações para a exposição *Amplexos*, realizada em 2005, no Centro Cultural de São Francisco, em João Pessoa, selecionada para o *Projeto Artes Visuais* sobre Arte Contemporânea, sob a curadoria da Profa. Dra. Maria do Carmo Nino. Apresentei na

²⁵ A partir do novo pensamento científico, especialmente, introduzido por Albert Einstein, com a Teoria da Relatividade e a Mecânica Quântica, profundas mudanças ocorreram nos conceitos de espaço, tempo, matéria, objeto, causa e efeito, o universo deixou de ser visto como uma máquina (cartesiana), para ser descrito como um todo dinâmico, cujas partes estão inter-relacionadas. A visão de mundo que surgiu a partir da física moderna, se caracteriza como orgânica, holística, ecológica e visão sistêmica. O conceito espaço-tempo, portanto, é um *continuum*, ou seja, o tempo e o espaço tridimensional formam um conjunto de quatro dimensões. Dentre outros, o filósofo Gaston Bachelard e o físico Fritjof Capra nortearam suas pesquisas considerando essa mudança de paradigma.

exposição as instalações *Sublimatórios* (ver tópico 1.4) e *Nexos* [figuras 14 e 15], obra central que suscitou questões acerca das relações entre o ser humano e a sua existência, considerando o próprio título da exposição que deriva do latim e designa abraço, portanto, conceitualmente um abraço espiritual, mítico, simbólico, que nos liga em redes diversas. *Nexos* foi baseada em duas questões formais e conceituais, o nó enquanto complexidade, movimento e transformação, e a rede enquanto princípio das relações sistêmicas, de fluxo contínuo.

Em sua gênese, esta obra é norteadada pela colaboração, em trocas de afetos quando diversas pessoas confeccionaram os laços e nós (pequenos objetos de terracota) e em duas citações: uma da carta do Cacique Seattle – “*Tudo está entrelaçado, o homem não teceu a trama da vida ele é apenas um fio...*”²⁶ – e outra de Leonardo Boff acerca da antropologia das relações, do ser humano e sua condição pan-relacional, “O ser humano é um entrelaçamento, um nó de relações, voltado em todas as direções. [...]” (1997, p.86).



FIGURAS 14 e 15 – Rosilda Sá, *Nexos*, 2005

²⁶ Paráfrase da versão escrita por Ted Perry, inspirado no discurso do cacique: “Todas as coisas estão ligadas. [...] Não foi o homem que teceu a rede da vida; ele é um fio nessa trama.” (PERRY, 2006, s/p).

Formalmente a instalação apresentou uma rede de elos, de laços, de nós de terracota, além das misturas com fios de arame e cobre presos com pregos sobre a parede, montada na *Sala do Capítulo*, numa espécie de nicho, de capela. Usando argilas oriundas de localidades do Estado da Paraíba, em variadas cores, os fios foram produzidos com o auxílio de extrusoras²⁷ em espessuras, tamanhos e quantidades diversos, e queimados em fornos a lenha de estrutura fixa, com chama direta. A obra foi elaborada em função do contexto espacial. O desafio, no entanto, foi ocupar o espaço imponente do monumento barroco mais importante do Estado, o Centro Cultural de São Francisco²⁸, e a obra deveria ser incorporada a ele, dialogar com ele. Não existiu um modo prévio de montagem, eu criei aproximações de formas, tons, cores, tamanhos, num jogo intuitivo.

Nessa modalidade artística, tanto se considera a relação espacial, contextual, física, *in loco*, quanto temporal com o fruidor que imerge inteiramente na obra. A pessoa que está ali leva consigo a sua realidade e faz suas leituras pessoais em relação à obra. Este, portanto, é o espaço da experiência humana, espaço da percepção, nos quais, como explica Lucia Santaella, “[...] o conceito de espaço passa a ter um estatuto psíquico, social e histórico que apresenta uma multiplicidade transbordante de facetas.” (2007, p.164).

Durante a inauguração da exposição disponibilizei fios de argila para que o público modelasse e deixasse seus laços e nós para serem incorporados às novas montagens da obra. O público levou de presente outros já queimados, então, trocamos nexos. Creio que convidar o público a participar da obra é uma maneira de acolhê-lo, portanto de abraçá-lo. Considerando a colaboração com a inserção do outro na experiência estética, a participação na feitura de vários desses objetos modelados com fios de argila, ocorreu em ocasiões diversas além da exposição, em encontros de afetos e trabalho em grupo com meus alunos, amigos, familiares, além da minha participação e do meu assistente Ivanildo Oliveira. Os projetos colaborativos que influenciaram *Nexos* foram desenvolvidos por Celeida Tostes (1929–1995), destacadamente os “amassadinhos” que geraram a instalação *Gesto Arcaico* [figura 16], e Antony Gormley (1950-) com a série *Field* (ver Capítulo 2). A aproximação com Celeida continua, também, pela atividade docente (ela lecionou na Escola de Belas Artes – EBA –, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – e no Parque Lage). No Brasil, foi a partir de sua obra e experimentalismos que a argila e a cerâmica se inseriram no contexto da arte

²⁷ Equipamento cilíndrico preenchido com argila plástica, que, ao ser pressionada por um êmulo, sai no formato da bitola disponível. O mesmo princípio do espremedor de batatas.

²⁸ Conjunto arquitetônico que abarca a Igreja de São Francisco e o Convento de Santo Antonio, um dos monumentos mais importantes e bem conservados da arte barroca brasileira do século XVII.

contemporânea, um trabalho pioneiro – ainda que Celeida fosse bastante conhecida, sua obra não obteve uma consagração.

Exibida na XXI Bienal Internacional de São Paulo, em 1991, *Gesto Arcaico* foi composta por “amassadinhos”, mantidos crus, produzidos em mutirão por diversas pessoas com quem Celeida teve contato, anônimos e conhecidos. Um gesto da mão sobre um punhado de argila plástica, permissiva, dócil. É a impressão de simples gestos individuais e coletivos. Com isso, num gesto de comunhão, ela simbolicamente toca a mão do outro através dessas pequenas oferendas, o compartilhar da artista com seu público, numa inter-relação com as pessoas, ela traz o outro para a obra.

As obras da série *Nexos* e *Gesto Arcaico* dialogam, então, pelo contato com o outro, pelo trabalho colaborativo, pela ocupação do espaço, pela exposição do múltiplo, do conceitual, da matéria.

Nexos foi pensada desde o início como uma obra processual, com isso surgiram novas possibilidades formais, conceituais e de diálogo com o espaço, que se concretizaram numa série de três instalações.

Nexos #2 [figura 17] foi montada em 2007 durante a exposição coletiva *Integração 275*²⁹, no Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), da UFPB, em João Pessoa. Novamente trabalhei com uma rede de desenhos e formas sobre a parede, incorporando apenas os objetos em tons mais claros usados na primeira versão, bem como outros materiais, como a terracota carbonizada³⁰, os fios de elástico roliço preto e pregos.

Sem uma regra prévia de montagem, a criação desses desenhos inicia com a localização e ocupação do centro da parede, seguido do entorno até delimitar o espaço desejado. Associei os fios pretos montados sobre pregos, ora presos nos pequenos objetos de terracota, ora não, usando as possibilidades de movimentos circulares, angulares e lineares, gerando desenhos, tanto indecifráveis quanto sugestivos, que dialogaram com os detalhes enegrecidos das peças carbonizadas e foram realçados com o fundo branco da parede, numa experiência única, lúdica e efêmera. Desenhos gestuais como se transferidos de uma folha de papel feitos com nanquim, contrastando com o piso geométrico e sequencial da lajota hidráulica do espaço físico.

²⁹ Com curadoria da Profa. Marta Penner, a exposição recebeu a visita de crianças de uma creche. Elas se detiveram nessa obra e se envolveram numa atividade plástica usando fios de argila, onde trocamos nexos.

³⁰ Obtida durante uma segunda queima, redutora, depois da peça queimada (biscoitada), numa lata com serragem, onde se limita a entrada de oxigênio, gerando variações tonais imprevisíveis no corpo da matéria, que podem ir do cinza claro ao preto (Cf. SÁ, 2001).

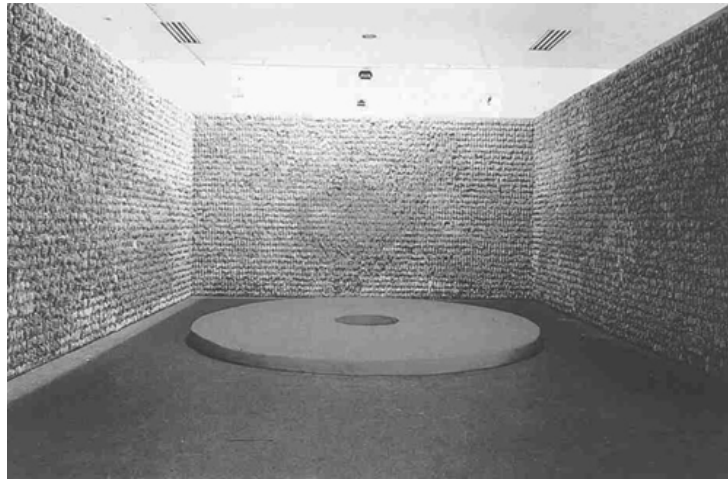


FIGURA 16 – Celeida Tostes, *Gesto Arcaico*, 1991



FIGURA 17 – Rosilda Sá, *Nexos #2*, 2007

1.2.1 Nexos da Vida – entrelaçados em rede

Convidada para participar numa sala especial, durante a exposição *Panorama da Cerâmica Paraibana*³¹, realizada em 2008, no XII Festival Nacional de Arte (FENART), na Fundação Espaço Cultural (FUNESC), em João Pessoa, apresentei *Nexos #3*³² [figuras 18 a

³¹ Curadoria de Diógenes Chaves.

³² Obra registrada em vídeo pelo artista paraibano Chico Dantas, publicada no DVD: *Nexos – videopoema documental* (Cf. www.rosildasa.blogspot.com).

23]. O contexto, o potencial do espaço medindo 20,35m², construído com paredes de madeira, deflagrou definições acerca da elaboração da obra e dos materiais mais adequados para a proposta, bem como para a sua ocupação. Montar e desmontar esta instalação com meu assistente foi um rico laboratório. O espaço físico foi um componente estético importante, provocador.



FIGURAS 18 a 23 – Rosilda Sá, *Nexos* #3, 2008

Além dos objetos e materiais usados nas duas versões anteriores, acrescentei outros, numa ocupação distinta das precedentes: uma rede simétrica construída com laços e nós de terracota, interligada por fios de elástico roliço preto, montada sobre três paredes (duas paralelas medindo 5,50m e uma central medindo 3,70m) com altura de 2,80m, confluindo de maneira decrescente sobre uma pequena plataforma suspensa e presa sobre a parede do fundo; essa plataforma rústica, posicionada no centro, montada com estrutura de madeira, tela de arame, tecido e barbotina, é uma espécie de “altar ao pó, ao humano, ao perecível”³³; sobre ela um montículo de argila em pó, disposto no centro; cascalhinho bege cobriu o piso de cimento e, sobre uma meia parede (medindo 1,80m) pintada com pó de terracota, a paráfrase da carta do Cacique Seattle: *Tudo está entrelaçado, o homem não teceu a trama da vida, ele é apenas um fio...*...Nessa mesma meia parede, na parte externa ficaram as indicações da instalação.

A relação da obra com o contexto foi uma das contribuições do Minimalismo para a arte contemporânea, como mencionei anteriormente. A obra é elaborada em função do espaço específico. O espaço físico (paredes, cantos, teto, chão etc.) é utilizado como suporte, portanto um agente ativo, um campo que interage, dialoga e estrutura a obra.

Canongia (2005, p. 65) considera que “[...] O próprio conceito de ‘instalação’ que temos hoje parte do pressuposto dessa relação necessária entre o acontecimento formal propriamente dito e o lugar de sua apresentação.” A relação intrínseca entre a obra e o lugar, portanto, é a questão principal dessa modalidade artística. É a construção de um ambiente onde o observador imerge na obra, seu corpo e seu ponto de vista a percorrem [figuras 24 a 26]. Cristina Freire considera que são montagens transitórias, efêmeras, num espaço específico, mas que “não tem permanência física no tempo”; ela diz, ainda, que o contexto da galeria ou do museu são fundamentais nessa poética, pois reconstrói criticamente o espaço, a partir de um arranjo próprio de elementos (2006, p. 40, 46).



FIGURAS 24 a 26 – O público na obra

³³ Comentário expresso pela Prof^a M^a das Vitórias de L. Rocha.

Historicamente, a *Merzbau* de Kurt Schwitters, construída três vezes (entre 1923 e 1937), pode ser considerada proto-instalação. Mas foi Marcel Duchamp quem interferiu pela primeira vez no espaço expositivo, com seus *environments* *1.200 Sacos de Carvão* (1938) e *Milhas de fio* (1942), demonstrando plena consciência da composição espacial e revelando sua visão estratégica ao perceber um filão, um “precedente inaugural” na História da Arte (Cf. O’DOHERTH, 2002). Obviamente que a modalidade artística “instalação” não deriva, apenas, dessas obras e artistas.

O elemento em destaque nesta obra é o nó, fazer e desfazer laços e nós são gestos e movimentos executados cotidianamente para inúmeras finalidades, são operações diárias, simples e complexas, são gestos conceituais e evidenciam que não são ações individuais (existenciais), mas, ao contrário, são ações compartilhadas (coletivas). No contexto social (coletivo), sempre o homem necessita do outro para se comunicar, essa presença coletiva revela o espaço relacional, desdobrando-se em compreensões, assimilações e estranhamentos sobre o intrincado tecido do mundo contemporâneo. Nós, enquanto termo, também é um pronome pessoal usado no plural, dirigido a ambos os gêneros, deslocando-se do único para o múltiplo, do nó para os nós – entre nós, o pronome do grupo, da comunidade, do social, do político. Em tempos de internet – do homem isolado, individualista –, onde a máquina, a tecnologia é predominante, esta aproximação é um modo de vida que visa um olhar mais cuidadoso com o outro, o coletivo, o nós.

O ser humano percorre sua existência numa complexidade de relações, desdobrando-se em estruturas neobarrocas que se expandem em expressões diversas: sociais, políticas, econômicas, culturais, estéticas, virtuais, dentre outras. É precisamente o contexto contemporâneo que Omar Calabrese destaca como marcado por contrastes, ambivalências, instabilidades, polidimensionalidades, mutabilidades, ambiguidades, contradições, embates e entrelaçamentos de realidades distintas, a exemplo dos avanços científicos, tecnológicos, culturais e sociais diante da miséria e da barbárie. Ele correlaciona a partir de nove pares conceituais complementares, dentre eles o nó e o labirinto, vários aspectos da sociedade e da cultura contemporânea, que trazem à mente o barroco³⁴ como mentalidade, não para revivê-lo, e considera que o neobarroco é “[...] um ‘ar do tempo’ que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente [...]” (1999, p.10). Em virtude da complexidade, do paradoxo, da

³⁴ Maria do Carmo Nino considera que “Sentir-se atraído pelo barroco, aflorar seus excessos, é sempre arriscar-se a experimentar vacilar suas referências, brincar com limites, fazer um pacto com a inquietação.” (2000, s/p).

indecidibilidade é que ele destaca as figuras do labirinto e do nó como uma questão contemporânea. Complementando o entendimento conceitual, trago um dado poético do escritor Claudio Daniel (2000, s/p, grifo do autor) que se aproxima da minha obra: “O neobarroco não é uma escola, [...] não é uma vanguarda; não se preocupa em ser *novidade*. Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as, como argila, para compor o seu discurso”. O caráter plural e lúdico, a sensação de inacabado, de algo que pode sempre continuar, num *ad infinitum*, são características do neobarroco, presentes na série *Nexos*.

Esta obra foi motivada pela questão mítica acerca da argila, à qual o homem atribuiu a sua gênese³⁵ – o homem veio da terra e a ela retornará –, a metáfora da existência, do princípio e do fim, um ciclo que não impõe outra ordem à Natureza. A obra expõe um altar ao pó, à nossa humanidade, à humildade de nossa origem, para onde voltaremos e a consciência dessa condição, entrelaçada em rede para fazer sentido (nexo).

Segundo Fritjof Capra (2005, p. 45, 234) a “chave” para entender a compreensão da “natureza da vida” é a rede. Considerar a metáfora central da ecologia, a questão dos sistemas vivos como redes. As redes que interagem com outras redes, onde tudo está entrelaçado num princípio de interdependência, formando redes de relações, é entender o discernimento da relação entre ser humano, Natureza e vida. Os princípios da ecologia alicerçados na concepção de rede de relações da vida – a interdependência, a reciclagem, a cooperação, a parceria, a flexibilidade e a sustentabilidade entre diversos fenômenos (biológicos, sociais, culturais etc.) – são fundamentais para a manutenção, dentre outros aspectos, da “qualidade de vida”. Ainda que existam diferenças bem claras, que convivem relacionalmente, entre ecossistemas (comunidades ecológicas) e comunidades humanas, ou seja, a estrutura social evidencia a “tensão” entre economia (dominação, competição e expansão) e ecologia (parceria, cooperação e conservação), sendo esse o desafio da sustentabilidade ecológica.

O tecido social com suas estruturas hierárquicas, movidas pelo sistema capitalista, são espaços de poder³⁶ – político, econômico, simbólico etc. –, dominação, manipulação etc., nesse sentido, outro aspecto relativo à “qualidade de vida” está no afeto que catalisa as relações humanas, construindo redes de encontros, diálogos, confianças, trocas, compartilhamentos, amizades, solidariedades. As vivências de afetos com as pessoas que

³⁵ Disponível na versão original em latim no livro *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, essa fábula-mito com base grega, também bíblica (das religiões judaico-cristãs), igualmente presente na mitologia de outras religiões, foi relacionada ao “cuidado” como a verdadeira essência (*ethos*) do ser humano, conforme traduziu o teólogo Leonardo Boff (1999, p. 45).

³⁶ Ver os estudos de Max Webber.

participaram da modelagem dos pequenos objetos em terracota, como já mencionei, permearam a gênese da série *Nexos*.

Considerando as correlações de aproximações com essa série, trago, além de Celeida Tostes, citada anteriormente, Eva Hesse (1936 - 1970). O mergulho histórico que fez referência ao desenho no espaço físico, aos nós trançados de corda está em sua obra. Seu trabalho contribuiu para estabelecer uma variável estética pós-minimalista (antiforma), uma vertente crítica ao Minimalismo. Ela desenvolveu experiências com materiais industriais (a exemplo do látex e da fibra de vidro) que faziam referências à corporeidade, à sensualidade, à contingência, à ausência e à emoção (uma obra entrelaçada às passagens dolorosas e marcantes de sua vida, com ressonância psíquica). Devido à consistência dos materiais (flexíveis), várias de suas obras se apresentavam penduradas nos tetos ou paredes, considerando a importância do espaço físico na montagem. *Right After* (Mesmo a seguir), de 1969, [figura 27], por exemplo, é uma rede enroscada de fios, pendendo de ganchos no teto, toda interligada. Uma estrutura suspensa e convidativa, de linhas tridimensionais com aspecto natural, ainda que se tenha empregado cordas de fibra de vidro com resina.

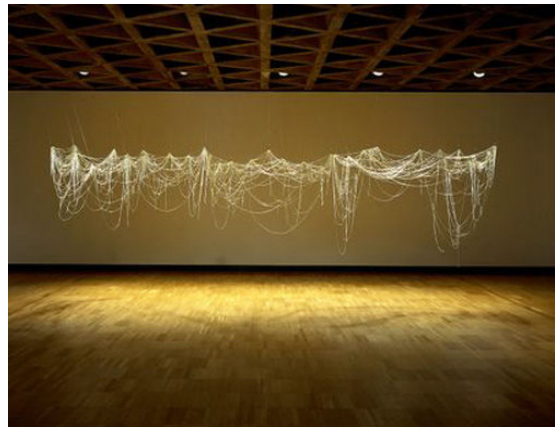


FIGURA 27 – Eva Hesse, *Right After*, 1969

Outra aproximação é com o espanhol Angel Garraza (1950-), escultor e ceramista destacado na cena internacional, professor, doutor na Universidad del Pais Vasco, em Bilbao. Sua escultura monumental *Vínculo* [figura 28], presa na parede, expressa o encontro de duas massas cerâmicas com cores distintas, vinculadas entre fios cerâmicos. Formas orgânicas sugestivas, duplicadas, próxima da simbologia do infinito, dos pulmões que respiram unidos, de distintos corações que se nutrem. Dualidade, contraste, simetria, ordem e ritmo em relação dialógica e composicional. Matéria e forma – num desafio técnico pela ousadia formal com o material utilizado. Sua obra fala do

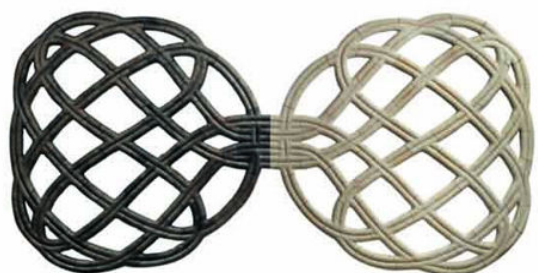


FIGURA 28 – Angel Garraza, *Vínculo*, 2001

encontro com o outro, da existência, da vida, do que é pessoal e universal, o que ele conhece, embora não compreenda, como os mecanismos que nos fazem sensíveis à dor, ao amor, à amizade. Sua produção artística se destaca pela utilização da argila como matéria principal em pesquisas experimentais, explorando suas qualidades expressivas. Produziu nas variadas escalas, inclusive em projetos urbanísticos. Indiscutivelmente, sua obra contribuiu para expandir o campo da cerâmica no contexto da arte contemporânea.

Falar acerca da vida, especialmente destacando a cerâmica, é também falar de sua função cotidiana, como no tópico a seguir.

1.3 RECIPIENTES COTIDIANOS – VAZIO E PLENO

*Molda-se o barro para fazer um vaso;
É o espaço dentro dele que o torna útil.*

Lao Tzé

O vazio dos vasos, em geral os objetos utilitários, são despercebidos quanto à sua força sígnica. Quando se trata de urna, comuns nas sociedades pré-industriais, a função do objeto é notório, pois o mesmo já preconcebiam a colocação de um corpo, com todo o seu ritual relativo à morte. Nos objetos rituais (não cotidianos), a mediação é com o sagrado e sua transversalidade. Contudo, no que se refere a outros objetos, pensa-se pouco sobre o vazio. Esse assunto é bastante estudado, teorizado, seja filosoficamente, seja culturalmente e me interessa quando relacionado à produção cerâmica.

Numa alusão à própria história da cerâmica, ligada à origem da produção sistemática de objetos utilitários no Neolítico³⁷ e sua principal função de transformar/cozinhar e guardar alimentos e líquidos, como também uma espécie de tributo aos ceramistas, principalmente os artesões anônimos, a instalação *Sublimatórios* [figuras 29 e 30] apresenta vasos, jarros, panelas, tigelas etc. em terracota. Quatrocentos e cinquenta objetos utilitários³⁸, vasos comunicantes, de variadas formas e tamanhos expostos de maneira crescente, numa diversidade simples, sobre uma plataforma rústica construída com tijolos recobertos com

³⁷ Presume-se que as mais antigas vasilhas em terracota provêm de Çatal Hüyük, 7000-6000 a.C., cidade neolítica localizada na região de Anatólia, Ásia Menor, atual Síria (Cf. COOPER, 1987).

³⁸ Produzidas pelos oleiros Valdecy Mendes de Freitas e José Antonio Bezerra, na olaria deste último, em Santa Rita – PB, a partir das minhas orientações.

barro socado, tendo no centro folhas de madeira (compensados) cobertas com barro seco em pó, onde os objetos foram organizados, numa espécie de altar ou de fogão a lenha.

A obra também é composta por duas fotografias de dois fornos meus durante o ápice da queima, com o fogo intenso [figuras 31 e 32]. Essas imagens pontuam conceitualmente a etapa de sublimação da matéria argila, sua transformação definitiva, irreversível. O elemento fogo e seu poder transformador se presentificam enquanto conceito a partir das fotografias, remetendo a questões filosóficas e operacionais, relacionando às linguagens – cerâmica e fotografia (questão discutida na obra *Inventário*, ver Capítulo 3).



FIGURAS 29 a 32 – Rosilda Sá, *Sublimatórios*, 2005

Montada no *Corredor da Via Sacra*, no Centro Cultural de São Francisco, em João Pessoa, durante a exposição *Amplexos* (ver tópico 1.3), *Sublimatórios* guarda no próprio título uma das chaves enunciativas, pois em sua definição são os objetos onde se recolhem os produtos das sublimações químicas. Na instalação, esses “corpos redondos”, ainda que vazios, guardam o que lhes é inerente, remetendo ao pleno, ao cheio. O oleiro trabalha com a matéria plástica dando-lhe forma, como diz Jacques Lacan:

Talvez [...] a arte do oleiro a criar seus vasos seja o que há de mais representativo na fabricação a partir do vazio. O vaso metaforiza a criação. Um vazio surge na medida em que seus contornos são modelados pelas mãos do oleiro. Um vaso é um significante por excelência, desprendido de significado. Seu próprio valor utilitário vela tal vocação específica. O vazio, aqui, cria a perspectiva do preenchimento, evoca o pleno. (LACAN apud CRUXÊN, 2004, p. 44).

O oleiro não produz o vazio, ele dá forma ao vaso para o vazio existir. A argila torneada e o vaso modelado abraçam o vazio. O pleno relativo ao vaso está na condição da utilidade, do uso, da funcionalidade inerente à própria forma cerâmica, que em seu “desenho permanente”³⁹, histórica e cotidianamente comprovam isso. O vaso também metaforiza a forma humana, o seu corpo, a sua antropomorfia. Na terminologia específica da linguagem da cerâmica é corrente e usual falarmos *corpo cerâmico*, durante a modelagem o corpo dócil da argila maleável possibilita diversas intervenções, pelas qualidades da própria matéria enquanto crua, o corpo da matéria.

Ainda que as associações ou os signos relativos ao barro/argila, ao oleiro e ao vaso estejam em várias passagens míticas, relacionadas ao sagrado, à origem humana, à vida e seu final, à morte, portanto, gerando no imaginário coletivo a relação com a essência, com o mistério humano, com a humanidade, necessita, enquanto jogo conceitual, semiótico e estético para se completar e se desdobrar, de interpretantes que formulem interpretações/elucubrações diversas, agregando ao contexto da comunicação social, novos signos/conjecturas, pois assim funciona a “tríade da semiose” e seu “movimento autogerativo” (como já foi destacado), isso, invariavelmente, revela a força polissêmica, inerente a uma determinada obra.

A concepção da obra está ligada às minhas memórias e às imagens dos objetos cotidianos de terracota disponíveis entre o vazio e o pleno, que na adolescência eu via

³⁹ Cf. Burlamaqui (1993, p.3).

semanalmente na feira livre de Casa Amarela, em Recife, que eu frequentava com a minha mãe. A motivação para acompanhá-la não estava apenas em lhe fazer companhia ou ajudá-la, mas, principalmente, em poder estar próxima, em ver, em tocar, em adquirir os objetos cerâmicos, que para mim tinham (e têm) tanta importância quanto a louça fina e porcelana utilitariamente servida na mesa e disposta nos móveis da casa que eu sempre admirei cotidianamente desde a minha infância.

Eu também apreciava, na feira, a maneira como os vendedores arrumavam as peças no chão ou em tabuleiros, separadas formalmente e por tamanhos, sobrepostas, encaixadas, empilhadas das maiores até as menores, em conjuntos, da mesma maneira como são guardados nas cristaleiras e armários ou dispostos nos aparadores, mesas e outros móveis e locais da casa, como peças de quebra-cabeças que me encantaram e ficaram gravados em minha mente. Essas *imagens amadas* permaneceram vivas para mim. A relação entre as minhas lembranças e a significação que os objetos cotidianos de cerâmica têm para mim estão na gênese das obras colaborativas denominadas *Inventário e Imagens Amadas* (destacadas no Capítulo 3).

Esse universo da matéria, da linguagem, do tema, era-me, inexplicavelmente familiar, mesmo sem eu ter contato, até então, com artistas, ceramistas, ateliês e olarias. Talvez, isso explique o motivo da minha prematura consciência acerca dos objetos cerâmicos que habitaram (e habitam) o meu cotidiano e o das pessoas e, justifique também, o meu desejo delineado desde aquela época de ser uma artista, uma ceramista.

Os conceitos de vazio e pleno em obras pontuais na História da Arte estão em duas intervenções no mesmo espaço expositivo, realizadas por: Yves Klein (1928 - 1962), com *O Vazio (Le Vide)*, de 1958, e Arman (1928 - 2005), com *O Pleno (Le Plein)*, de 1960, na Galeria Iris Clert, em Paris. Uma obra dialogando com a outra, uma, a resposta para a outra. Pertencentes ao Novo Realismo, movimento criado na França em 1960, que propunha um método particular de percepção e comunicação do sensível, do real, como também, a criação de uma nova expressividade condizente com a realidade sócio-cultural do pós-guerra (Segunda Guerra Mundial).

Conhecido por suas pinturas monocromáticas exclusivas no matiz azul (patenteada *IKB – International Klein Blue*), e suas *Antropometrias* em que usava modelos, corpos humanos, como “pincéis vivos”, além das intervenções com o elemento fogo, e o *Salto no Vazio* (1960), denominadas por Argan (1992, p. 555) de “operações estéticas”, Klein propôs,

em 1958, a exposição *O Vazio* influenciado pelo conceito Zen⁴⁰. Um exemplo de que o *vernissage* “[...] faz parte integrante do dispositivo da exposição, modelo de uma circulação ideal do público [...]”, como considera Nicolas Bourriaud (2009, p.52), pois ele pintou a fachada da galeria de azul e nessa cor serviu os coquetéis aos convidados. Desconstruiu o espaço expositivo, desocupou a galeria, deixando-a vazia, sem mobílias e toda pintada internamente de branco, propôs uma obra imaterial (pinturas invisíveis num espaço limpo), evocando “zonas de sensibilidade imaterial”, uma zona neutra onde a representação não é o foco, mas, elas são induzidas a se centrarem na relação entre a realidade e as suas sensações.

O vazio de Klein, como explica Hannah Weitemeier (2001, p. 31 e 33), era “[...] demonstrar o paradoxo de que o espaço podia ser totalmente divorciado do universo quotidiano dos objectos. [...]”, exposição inserida no que ele denominou “Época Pneumática”, onde o conceito de “pneuma” servia “[...] na sua acepção política, como uma emanção consciente de si próprio em relação à realidade circundante. [...]”. Assim, entendemos que não foi à toa que, poeticamente, Albert Camus escreveu no livro de honra da exposição: *Com o vazio, plenos poderes (Avec le vide les pleins pouvoirs)*.

Em contra partida, Arman, conhecido por sua obra focada na poética da “Acumulação”, revela, segundo Nicolas Bourriaud, “a lírica dos depósitos e latas de lixo” (2009, p. 23). Para ele, qualquer coisa era passível de se transformar em obra. Amontou, montou, colecionou diversos objetos do cotidiano, do mundo real, sistematizando o gesto de Duchamp. Com *O Pleno* ele entulhou a mesma galeria ocupada por Klein, do chão até o teto, com objetos diversos, “[...] um amontoado de lixo, detritos, sucata. [...] numa espécie de colagem às avessas, o lixo atingiu a massa crítica pressionando as paredes. Ele se encostava visivelmente à janela e à porta.” (O’DOHERTY, 2002, p. 106), de maneira tal que impediu o acesso dos visitantes ao contexto expositivo. Só era possível ver a exposição através da vitrine, na rua.

Dois extremos, duas operações de ocupações do mesmo espaço expositivo, *O Vazio* e *O Pleno*, ambas atreladas à potência conceitual, não se excluem, não são dicotômicos, nem hierárquicos, ao contrário, se complementam.

⁴⁰ Diferente do que possa ser correlacionado a niilismo, negatividade, ausência ou extinção, para o Zen Budismo o conceito de vazio se entrelaça à forma, como o vazio e a existência que não se excluem, sendo portanto, o estado de total desprendimento, de liberdade. Com a prática meditativa, e sua consequente serenidade e tranquilidade, gera no praticante a consciência de coexistência universal, ou seja, o universo está acolhido nele, na experiência do “vazio pleno”. Portanto, a prática budista é o encontro diário consigo mesmo, com seu eu e este com o universo, por conseguinte, com a iluminação interior, objetivando o “Absoluto inatingível”, que é inominável. O vazio, então, é essencial. O ceramista ocidental, pioneiro, que incorporou a filosofia Zen, tornando-se uma referência histórica, foi o inglês Bernard Leach após viver no Japão.

Outra aproximação a *Sublimatórios* é a instalação *Swallow(ed)* [figura 33], da artista Naomi J. Falk (1973-), que prioriza o recipiente cerâmico em várias obras. Aqui, ao invés do elemento fogo, é a água que está presente e, neste caso, a água salgada representando os oceanos e as lágrimas, contidas em tigelas de porcelana feitas a mão, dispostas lado a lado sobre duas plataformas semicirculares com madeira reciclada, clara, com vários patamares – como uma onda se elevando –, num tributo às pessoas afetadas pelas forças da Natureza, em várias regiões do Planeta. Atualíssima essa obra com os fatos recentes ocorridos no Japão.



FIGURA 33 – Naomi J. Falk, *Swallow(ed)*, 2006

Vários artistas e obras, ainda que não sejam analisados neste estudo, destacam a forma cerâmica utilitária relacionada a temas ou conceitos específicos, como é o caso, dentre outros, no período moderno de Paul Gauguin e Pablo Picasso, e na arte contemporânea de Giuseppe Penone, Carmem Osuna, Claudi Casanovas e Carusto Camargo.

A transversalidade do vaso cerâmico polimorfo representa a obra cerâmica no sentido amplo, com todas as suas possibilidades, disponíveis entre o vazio e o pleno. A cerâmica representada pelos objetos utilitários⁴¹ é um dos adventos da civilização ao longo da história da humanidade, desde a Pré-História, ligado aos fundamentos da existência – da manutenção da vida, ao abrigo dos corpos nos sepultamentos –, além dos objetos rituais de mediação com

⁴¹ Concomitantemente à massa empregada e ao tipo de queima, o produto final (cerâmica utilitária) é diferenciado considerando algumas técnicas de produção, tanto ligadas a uma manualidade artesanal – pressão manual, acordelado, torno – quanto a outras ligadas à produção industrial, como a colagem ou fundição, por exemplo. Processos distintos, produtos distintos e lógicas distintas, inclusive retratadas no romance *A Caverna*, de José Saramago, centrada numa parábola social que apresenta a anulação do trabalho cerâmico artesanal pela tecnologia, contextualizada pelos aspectos destrutivos do capitalismo.

o sagrado, predominando seu lugar de destaque no contexto cotidiano das pessoas, revelando suas tradições, suas memórias, suas necessidades, seus estilos, rituais domésticos, ou seja, a identidade cultural e social de cada povo⁴² que se hibridiza e se massifica cada vez mais com os efeitos dos processos expansivos da tecnologia, globalização e comunicação.

⁴² A antropologia simbólica estuda a cultura e seus sistemas simbólicos e significados partilhados. Alfredo Bosi explica que tanto nas “técnicas ceramísticas” quanto em outras “[...] formam-se na vida simbólica de todos os povos certos padrões estilísticos resistentes durante séculos, e que receberam da sua regularidade interna e do seu enraizamento comunitário uma força de reprodução extraordinária.” (1995, p.18).