

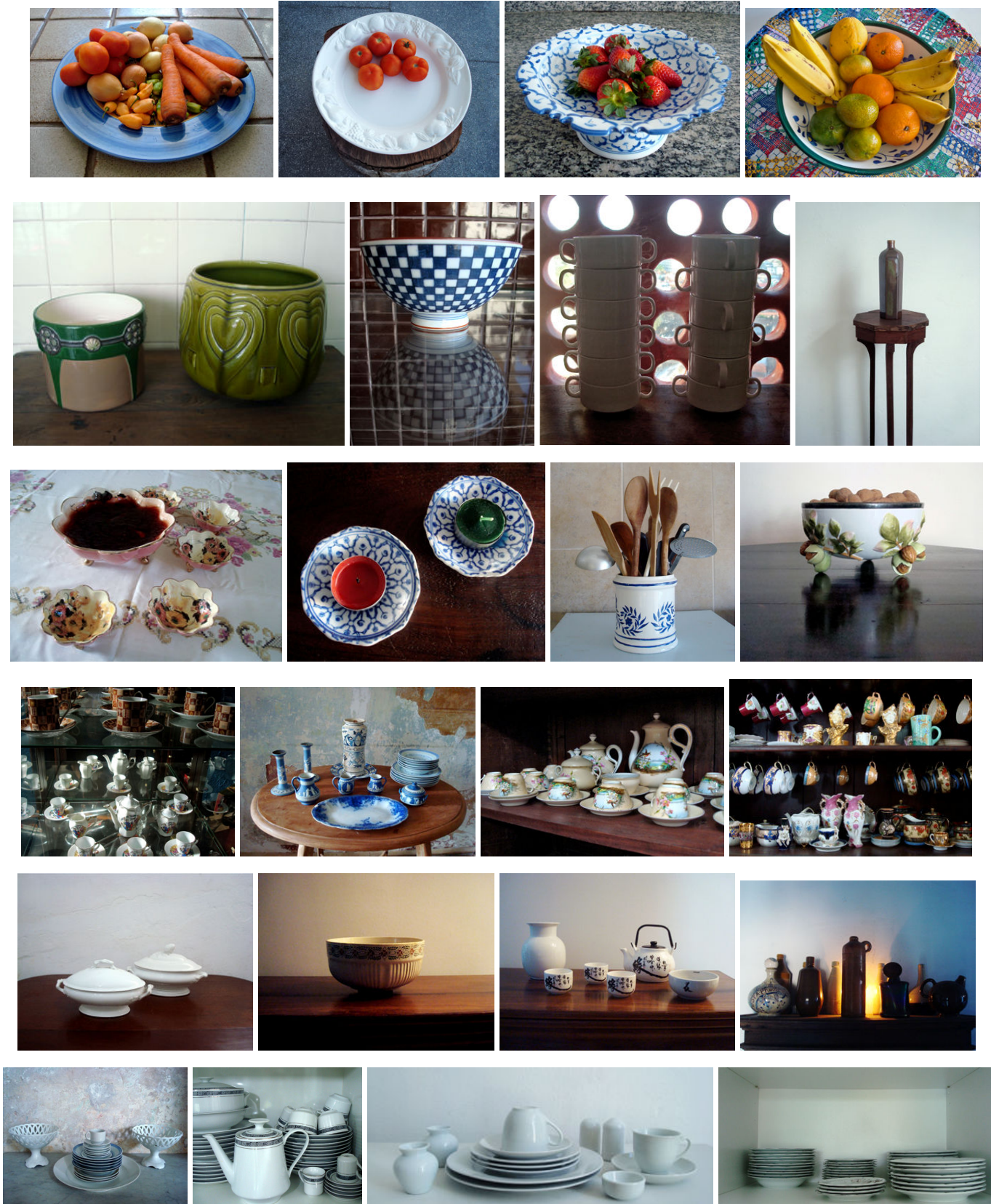
3.4 INVENTÁRIO

Instalação, inicialmente, pensada para configurar sobre várias prateleiras numa única parede, composta por diversos objetos utilitários de cerâmica – tanto industrial quanto artesanal – porcelana, terracota, grés, raku etc. –, mas se desdobrou numa série fotográfica com a mesma denominação durante o processo de estudos fotográficos dos objetos a serem incluídos na instalação. Surpreendi-me com o resultado plástico e visual das fotografias – elas me indicaram um novo caminho. Assim, a gênese da série fotográfica *Inventário*, 2009-2010 [figuras 85 a 131], surgiu do desdobramento da ideia inicial. A partir daí, a questão passou a considerar a inclusão do outro na obra. Mediar a participação do outro envolvia encontros presenciais com as pessoas em seus lares, focando os objetos em seus contextos específicos. Promover os encontros foi um dado significativo do processo, pois, as pessoas compartilharam seu mundo mostrando seus espaços de pertencimento, privado, afetivo, a relação e manutenção que estabelecem com os objetos e suas histórias. Analisei o que dispunham na casa e fotografei o que me chamava a atenção – as imagens do cotidiano, as cenas domésticas aleatórias e as propositalmente organizadas.

Com a série fotográfica produzida, surgiu a questão da configuração da instalação no espaço expositivo, pois não seguiria o padrão de montagem de exposição fotográfica tradicional sobre a parede. Então, ela foi incorporada à instalação *Inventário*, 2010, [figuras 132 a 136], composta por quarenta e sete fotografias digitais, ampliadas sobre papel fotográfico (no tamanho 20 x 25 cm), refileadas (algumas em formatação não convencional), laminadas e montadas sobre *foam board*. Dispostas em conjuntos distintos sobre doze prateleiras de MDF de 12 milímetros (medindo cada uma 120 x 0,12 cm), revestidas na cor branca e presas nas paredes, nos espaços 3 e 4 da Galeria (ver projeto expográfico), a 1,20m em relação ao piso [figuras 137 e 138]. As fotografias foram justapostas em grupos afins: pelas características visuais da imagem – cor, luz e sombra, figura e fundo; pela relação com a natureza – plantas; pelas formas de organização – empilhadas, arrumadas sobre prateleiras, dentro de armários, penduradas sobre ganchos; pela seleção formal – formas circulares, ovais, cilíndricas etc.; pela funcionalidade; pelos elementos gráficos das cerâmicas. Ainda que o aspecto funcional seja inerente aos objetos cerâmicos, destaquei a plasticidade dos próprios objetos e das composições.



FIGURAS 85 a 107 – Rosilda Sá, Série fotográfica *Inventário*, 2009 - 2010



FIGURAS 108 a 131 – Rosilda Sá, Série fotográfica *Inventário*, 2009 - 2010



FIGURAS 132 a 136 – Rosilda Sá, *Inventário*, instalação, 2010
Vista da instalação na Galeria Cañizares/EBA, Salvador

Inventário trás a banalidade, o requinte, os rituais da vida cotidiana doméstica, através da cerâmica utilitária (a poteria e a louça fina). Apresenta o potencial da cerâmica enquanto imagem fotográfica e objeto que revela o uso (funcionalidade), o que guardam de memória, de lembranças e sua obsolescência, destacados em conjuntos ou isoladamente que meditam e nos observam à espera. Uma poética que transita entre a fotografia e a cerâmica, numa síntese visual híbrida. A obra reconfigurou o sentido da cerâmica, na medida em que expôs sobre as prateleiras as fotografias como se fossem os próprios objetos cerâmicos – elas são a representação da representação. As fotografias sobre as prateleiras são convincentes e ressignificam o conceito de cerâmica.

O objeto utilitário cerâmico coabita o espaço de convívio, protagonizando ritos domésticos diários, acumulando camadas de história, presentes em diversas situações. Eles estão impregnados de lembranças. Mesmo quando os objetos vão para um antiquário e são vendidos para outras pessoas, eles reverberam suas histórias, transmitidas de geração a geração, numa rede viva. Jean Boudrillard destaca questões diversas incorporadas ao cotidiano dos objetos: “[...] como os objetos são vividos, a que necessidades, além das funcionais, atendem, que estruturas mentais misturam-se às estruturas funcionais e as contradizem, sobre que sistema cultural, infra ou transcultural, é fundada a sua cotidianidade vivida.” (1973, p. 10-11). As imagens fotográficas representam o real, revelando o estado existencial dos objetos, como as pessoas convivem com a cerâmica, ou seja, como elas guardam, mantêm e os dispõem nos espaços da casa – sobre os móveis, empilhados, dentro deles etc. –, acompanhando o fluxo da vida. São cenas do cotidiano. O cotidiano de cada pessoa ou grupo familiar é singular e particular.

A obra não pretende discutir acerca do design cerâmico e sua funcionalidade no contexto doméstico – seja artesanal ou industrial –, mas o que ativa de lembranças no observador, na medida em que expõe o espaço humano e suas relações diárias entre as coisas (objetos), especialmente as de cerâmica, e suas mudanças constantes (usar, servir, preparar, arrumar, conservar, limpar etc.). Ao abordar sobre “a substância da vida diária”, o cotidiano, como tema do recurso fotográfico, Charlotte Cotton (2010, p. 115) explica que:

[...] normalmente ignoramos esses objetos ou os mantemos na periferia da visão, talvez não os consideremos a princípio como temas visuais legítimos dentro do léxico artístico. Estas fotos preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é conceitualmente alterado por causa da maneira como os objetos são representados. Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além da sua função trivial. Tratamentos sensuais e

saborosos, mudanças na escala ou no contexto típico, simples justaposições e correlações entre formas e formatos – todas estas técnicas são empregadas nesta abordagem.

A fotografia foi usada como foco central no território da cerâmica, se apresentou como uma extensão da própria linguagem da cerâmica⁶⁰, na medida em que o tema e o conceito importaram mais do que a “qualidade fotográfica”, pelo fato de ser uma ceramista fotografando cerâmicas e não uma fotógrafa fazendo o mesmo, as fotografias revelaram o modo como eu olhei cada objeto e de onde, ou seja, uma ação de uma artista (uma ceramista *expandida*). Para além do retrato da realidade, a fotografia é um veículo que materializa ideias por escolhas, enquadramentos, composições, recortes etc., revelando o olhar singular do artista que está por trás da câmera, inserido num determinado contexto histórico e cultural. Wanner considera que “[...] o ingrediente mais importante da imagem poderosa é o conceito. A mistura do talento para criar um conceito e a habilidade de saber expressá-lo são os dois aspectos mais importantes para se criar uma fotografia conceitual convincente.” (2010, p. 249).

Do ponto de vista técnico, escolhi as cenas, percebi os detalhes, enquadrei e fotografei usando uma câmera amadora Sony – cyber-shot, de 7.2 megapixels, sem recurso especial de iluminação [figura 139]. As fotografias têm tiragem (edição) limitada e poderão ser apresentada de várias maneiras. Trabalhei com a “lógica mimética da fotografia”, com o gênero tradicional denominado natureza-morta⁶¹ (composições utilizadas pelos pintores clássicos e modernos), fazendo registros de uma rede viva, colaborativa. O recurso fotográfico centrado no tema do cotidiano tem na Arte Conceitual sua utilização. Cotton, analisando a questão, diz:

A arte conceitual usou a fotografia como meio de transmitir ideias ou atos artísticos efêmeros, fazendo as vezes do objeto de arte na galeria ou nas páginas de livros e revistas de arte. Essa versatilidade do *status* da fotografia, como documento e evidência da arte, tem uma vitalidade intelectual e uma ambigüidade bem usadas pela fotografia artística contemporânea. Da mesma maneira como essa forma de fotografia subverteu os padrões convencionais do que era considerado um ato artístico, também demonstrou um modo mais banal de fazer arte. A arte foi revelada como um processo de delegação aos objetos cotidianos mais comuns, e a fotografia se tornou o instrumento pelo qual o artista podia esquivar-se à necessidade de criar uma “boa” imagem. (2010, p.22, grifo do autor).

⁶⁰ Alberto Andrés (1968-), ceramista espanhol, desenvolve excelente pesquisa relacionando as duas linguagens – cerâmica e fotografia (ver o blog: <www.albertoandres.blogspot.com>).

⁶¹ Susan Woodford explica que “Toda sorte de objetos inanimados constitui tema adequado para naturezas-mortas, pois a habilidade do artista faz-nos subitamente cômicos das propriedades estéticas de coisas comuns e vulgares.” (1983, p.40).



FIGURAS 137 e 138 – Montagem da instalação *Inventário*



FIGURA 139 – Processo criativo da série fotográfica *Inventário*, 2009-2010

Ainda abordando a questão histórica, destaco a aproximação mais significativa para *Inventário* em todos os seus estágios (idealização, produção, exposição): a fotografia acompanhada do texto *Articles of China* [figura 140], de William Henry Fox Talbot (1800-1877), publicada no primeiro livro comercial com ilustrações fotográficas,

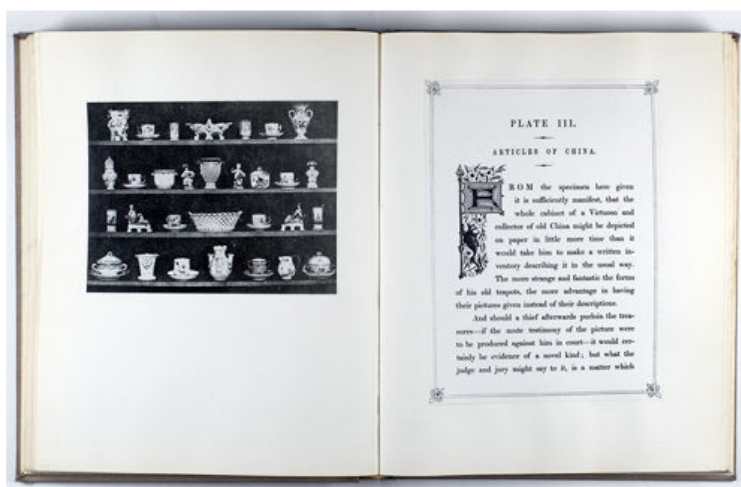


FIGURA 140– William Henry Fox Talbot, *Articles of China*, fotografia e texto em livro, 1844

em 1844, *The Pencil of Nature* (O Lápis da Natureza), produzido pelo próprio Talbot. Ele foi pioneiro na fotografia e inventor do negativo fotográfico. Num trecho do texto está ressaltado, com outras palavras, sobre a síntese que a fotografia faz da cena com os objetos dispostos sobre as prateleiras, ou seja, a fotografia apresenta de maneira completa cada detalhe o que, habitualmente, seria descrito a partir de um “inventário escrito”. Aqui a fotografia mostra os objetos reais expostos sobre prateleiras; ao contrário, na instalação *Inventário*, são as fotografias expostas como objetos cerâmicos, a representação da representação, como já abordei, revelando o inventário de uma rede viva, colaborativa. É evidente que a ideia para pensar a instalação bebeu na fonte de Talbot e se desdobrou.

3.5 IMAGENS AMADAS

Um ambiente tridimensional de imersão sensorial, composto por desenhos de objetos utilitários de cerâmica feitos de argila queimada (terracota pintada), um espaço híbrido entre cerâmica e desenho (forma e matéria). A instalação *Imagens Amadas*, 2010, [figuras 141 a 146], apresenta vasta tipologia – desenhos de vasos, jarros, potes, panelas, vasilhas, tigelas, chaleiras, bules, xícaras, copos, pratos, pires, moringas, terrinas, talhas, bacias, fruteiras, quartinhas etc. montados sobre pregos nas cinco paredes do espaço 1 da Galeria, na altura de 1,80m acima do rodapé [figuras 147 a 149]. Essa altura delimitou, também, o olhar que não se elevava para o teto, mas direcionava para o piso. O olhar caminha com o corpo e se insere no espaço enquanto atitude estética. O partido arquitetônico foi determinante para definir a obra no espaço, ele não é apenas o lugar que a abriga, ele se funde à obra, e só durante a montagem ela se presentificou.

Da mesma maneira que eu fui recebida pelas pessoas em seus lares na produção da obra *Inventário*, eu as recebi em meu ateliê para trabalharmos juntas em outro projeto de obra colaborativa, mantendo a rede viva. A casa é o lugar de cada pessoa, o ateliê é o meu lugar enquanto artista, o lugar de pertencimento. Tanto a casa quanto o ateliê, além de locais privados, são também locais de encontros e trocas. Eu fui a anfitriã, partilhei o meu mundo com o outro, acolhi os convivas à mesa, modelamos (modelar é gesto afetivo), oportunizamos as experimentações com a cerâmica, plasmar a matéria-prima, o processo artesanal com a técnica do *rolinho* (da tradição oral dos fazeres arcaicos dos índios amazônicos), um encontro com a criatividade e a descoberta, desfrutamos da rica e divertida comunicação e da celebração mediada pela simplicidade dos desenhos das cerâmicas utilitárias. Assim, parte da

instalação *Imagens Amadas* foi produzida por várias pessoas que vieram ao meu ateliê em momentos de convivialidade no processo criativo e poético, denominados *Encontros Modeladores* [figuras 150 a 152].

Não só produzir cerâmica, mas o gesto de encontrar pessoas, encontrar possibilidades, o compartilhamento, a sinergia (a forma viva é para trocar, é a essência do vivo, se não trocar o indivíduo morre), a rede é viva, é vida. Ter o outro como partícipe do processo, sentir que a construção da obra depende de nós – o pronome do grupo, do coletivo, do social. Comungar com o outro, todos somos artistas nessa *construção coletiva*⁶², nessa modelagem lúdica. Estar com o outro, trabalhar com o outro, a cerâmica favorece esta ação. Minha ação propositora considera a obra enquanto sistema aberto, de trocas e comunicações, em manifestações vivas de alegria e prazer.

Os desenhos feitos por cada pessoa, com fios de argila queimada, são como objetos utilitários produzidos por vários oleiros; a diferença é que não são tridimensionais, são contornos definindo formas. Desenhos de terracota que podem ser tocados, manipulados. Os desenhos, por serem de cerâmica, ressignificam a própria cerâmica, pois a cerâmica fala sobre a cerâmica, reforçando os valores manuais e coletivos do fazer cerâmico. A cerâmica enquanto “desenho permanente” do patrimônio cultural universal, historicamente construído, faz parte também da memória e dos arquivos visuais domésticos cotidianos das pessoas. Para mim, os objetos cerâmicos sempre exerceram um fascínio, desde os mais simples até os mais sofisticados, como destaquei no Capítulo 1, são, portanto, o que denomino *Imagens Amadas*.

Parte da produção foi pintada ainda com os fios de argila molhados, e parte com os desenhos já queimados. A relação entre as ações das obras colaborativas *Inventário* (série fotográfica) e *Imagens Amadas* foi também estabelecida no espaço expositivo. Elas dialogaram, pois tanto as formas quanto as cores das cerâmicas nas fotografias tinham relação com as formas e cores dos desenhos de terracota (inclusive o dourado). Predominando, nos desenhos, cores vivas [figuras 153 a 155]. Além de ambas incitarem as memórias visual, tátil, gustativa e olfativa das pessoas, remetendo a tudo que envolve a função utilitária da cerâmica.

⁶² Documentei em vídeo a ação lúdica, educativa e colaborativa que denominei *Construção Coletiva: a cerâmica na escola*, sobre o projeto *A Arte Registra a História*, idealizado e coordenado, em 2003, pela professora e artista visual Marília Diaz, de realização de um mural cerâmico na Escola Estadual Sesquicentenário, em João Pessoa. O projeto envolveu 1.500 alunos e foi realizado por uma equipe multidisciplinar. O documentário foi lançado em DVD e CD-Rom pela Editora da UFPB, e após seleção, em 2004, participou em Montpellier, sul da França, do 4º Festival Internacional do Filme sobre a Cerâmica (*Projections d'Argile*). Em 2005, o vídeo foi incorporado à DVDteca Arte na Escola, do Instituto Arte na Escola.



FIGURAS 141 a 143 – Rosilda Sá, *Imagens Amadas*, 2010



FIGURAS 144 a 146 – Rosilda Sá, *Imagens Amadas*, 2010



FIGURAS 147 a 149 – *Montagem da instalação Imagens Amadas*



FIGURAS 150 a 152 – *Encontros Modeladores, 2010*



FIGURAS 153 a 155 – *Os desenhos*

Considerando que a minha produção dialoga com dois polos, como já mencionei no Capítulo 1 – a produção de raiz (ligada à tradição oral e ao patrimônio cultural imaterial); associada à contemporaneidade, à mistura, à impureza, ao cotidiano –, produzi utilizando a monoqueima oxidante em forno de estrutura fixa a lenha, com chama direta [figura 156] –, como parte processual e conceitual da minha poética. As transformações físico-químicas da

matéria-prima perecível, enquanto crua, em matéria resistente ao tempo, em diversos contextos. Durante a produção dessa obra fizemos sete fornadas.

A proximidade poética com *Imagens Amadas* está em Celeida Tostes com *Gesto Arcaico* e na série *Nexos* (discutidas no Capítulo 1). Igualmente às obras citadas, em *Imagens Amadas* foi ressaltado o caráter processual, colaborativo, relacional, conceitual e visual.



FIGURAS 156 – Cocção em forno de estrutura fixa a lenha

3.6 EM REDE – A CERÂMICA, O PROCESSO CRIATIVO E O CAMPO RELACIONAL

Analisando a exposição e as obras com o distanciamento mínimo, observo o quão significativos foram, não só os cinco questionamentos norteadores da pesquisa, mas todas as etapas do processo (idealização, produção, exposição). Destaco, então, uma consideração de M^a Celeste de A. Wanner dirigida à obra de arte: “[...] Ao pensar em qualquer parte constituinte da obra, todos os componentes de sua estrutura, desde os primeiros *insights* ao objeto finalizado, são indissociáveis.” (2010, p. 20, grifo do autor), portanto, retrata o conceito de rede. De fato Wanner traz a obra enquanto campo relacional, ou seja, como as partes estão conectadas revelando o processo criativo, tema estudado por Cecília Salles, que

afirma: “[...] é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra.” (2006, p. 33). Para ela, o conceito de criação artística é uma rede em processo, caracterizado por uma dinamicidade, presente na memória criadora que se modifica com o tempo. Isto porque a “não linearidade”, a “ausência de hierarquia”, o “estabelecimento de nexos”, a “simultaneidade de ações”, dentre outros aspectos, estão presentes no pensamento processual e relacional, portanto, em rede, reforçando a afirmação: o que impulsiona e revela a obra é o próprio processo.

Gerúndio do verbo conviver, o título desta exposição apresenta a forma nominal de uma ação em processo *Convivendo*, ou seja, vivendo em comum, relacionando-se intimamente e socialmente. O resultado da pesquisa aproximou o processo criativo, do processo de viver, ambos em redes, destacando o título da dissertação – *Redes Vivas* – este, é para mim, o sentido da vida e da construção do pensamento visual estruturado. Conviver é a arte de viver em rede, assim, *Convivendo*, a vida, a arte e, especialmente, a cerâmica fazem e têm sentido.

Afinal, o que é a cerâmica no contexto da humanidade? Ela é a forma estável da convivência do grupo, está ligada aos fundamentos da manutenção da vida, da fundação da própria humanidade. O lar, a casa, o conforto, a proteção, os alimentos, os líquidos, as plantas, as flores, as celebrações sempre tiveram nos recipientes cotidianos de cerâmica o seu foco, presentes na vida doméstica, independente da classe social. Convém destacar, também, a arquitetura e os produtos estruturais de cerâmica – as casas de taipa, o tijolo de adobe, a arquitetura convencional (tijolo, telha, louça sanitária, piso e revestimento) e a eco-arquitetura. Curiosamente, a cerâmica tanto representa o que tem de mais rudimentar/elementar como está no centro das pesquisas científicas de ponta (alta tecnologia), aplicadas em várias áreas – denominada *cerâmica avançada*: supercondutores cerâmicos, revestimento térmico (foguetes espaciais), componentes eletrônicos (computadores), catalizadores (automóveis), próteses diversas (odontológicas e médicas), fios de corte (variadas ferramentas, a exemplo de tesouras e facas), dentre outros.

Como já explanei anteriormente, a cerâmica no contexto doméstico deflagrou a criação de uma rede colaborativa, de *encontros* e comunicações com as pessoas, visando a produção das obras e a celebração de momentos. Processo produzido fora do espaço mercantil, sem valor pecuniário, o que prevaleceu foram os *encontros*, situados no contexto da “arte relacional” definida por Nicolas Bourriaud como a arte que “[...] se desenvolve em função de noções interativas, conviviais e relacionais.” (2009, p. 11), ou seja, a cerâmica

funcionou como “dispositivo relacional”, de estarmos juntos, a convivialidade, as colaborações e trocas, uma proposta de prática artística enquanto “campo fértil de experimentações sociais”, como considera Bourriaud, esboçando “utopias de proximidade” (2009, p.13). O que interessou foram as amizades e as comunicações, ou seja, a qualidade das relações.

Considerando ainda, a teoria de Bourriaud, devido à minha permanência em Salvador durante o período da exposição, priorizei os *encontros* com as pessoas que a visitaram⁶³ [figura 157]. Ainda que eu estivesse presente para falar sobre as obras e a pesquisa, além do texto de apresentação disponível para a leitura, foram imprescindíveis os comentários das pessoas e a maneira como fruíram com as obras.



FIGURA 157 – *Encontro com alunos da Escola de Belas Artes/UFBA*

O texto, a palavra não substitui o contato direto com a obra, *sentir*⁶⁴ a obra. Inclusive, como a cerâmica utilitária no contexto cotidiano das pessoas foi o foco da exposição, revelou a familiaridade expressada por várias pessoas, facilitando a entrega sensível necessária à construção de nexos participativos, de diálogos e questionamentos ao que a obra enunciava. Afinal, não existem respostas para a arte, só interrogações, pois, como explicou Icleia Borsa Catanni, citada na epígrafe inicial desta dissertação, embora sejam aceitos “uma pluralidade de discursos”, que poderão ser válidos, inclusive do artista, seu caráter é “não-discursivo”, ela é intraduzível (2004, p. 139-151), ela é enigmática. A arte é livre.

⁶³ Destaco os encontros com as Professoras Dr^a VigaGordilho da Pós-Graduação EBA/UFBA e Bárbara Tércia, da Graduação com seus respectivos alunos.

⁶⁴ Cf. a distinção pontuada pelo crítico, professor e curador Fernando Cocchiarale (2006, p.13-14) entre os verbos *sentir* e *entender* em relação ao “grande público” e à “necessidade da mediação pela palavra, para a produção de sentido”, no “mundo institucional das artes”.

APONTAMENTOS FINAIS

APONTAMENTOS FINAIS

O modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede.

Cecília Salles

Escrever esta dissertação foi editar a trajetória da pesquisa. Havia um projeto poético, um processo criativo pessoal, no qual eu compreendi as minhas demandas expressivas (o que me impulsionava, a gênese das obras, seu processo de produção e a reflexão contextualizada) e trouxe para o campo cognitivo. A pesquisa objetivou, com sucesso, a construção de uma poética visual que foi apresentada em exposição final na Galeria Cañizares/EBA/UFBA, paralelamente à redação da dissertação. Todo o processo foi um misto de aventura e desafio sem perder nem o foco, nem a tonalidade do encantamento e da pulsação pela pesquisa, primando sempre pela qualidade estética, a coerência interna das obras e pelo rigor e profundidade textual, pois o que tem validade é o trabalho final – prático (exposição) e teórico (dissertação). A obra foi o foco, ela só cresceu com a experimentação real, vendo seus desdobramentos, reverberou, repercutiu, por isso as hipóteses se inclinaram para a obra. Daí entende-se que os discursos teóricos – tanto verbal quanto escrito (dissertação) – não qualificam, nem melhoram a obra, mesmo considerando que a teoria acompanha o processo enquanto fazer reflexivo (*Poiética*), pois uma obra fecunda está relacionada à riqueza das questões que levanta.

Retomando as questões iniciais (hipóteses) que nortearam a pesquisa, considero que elas foram alcançadas e são perceptíveis nas obras apresentadas na exposição final do Mestrado, denominada *Convivendo*, acompanhadas da reflexão contextualizada e da sistematização do processo poético, criativo, colaborativo no Capítulo 3. Inclusive, desde o título *Redes Vivas: nexos poéticos mediados pela cerâmica contemporânea* estavam indicados os limites da pesquisa.

Sabe-se que a dissertação será lida por leitores críticos, portanto, eles precisam ser cativados desde o título, que não pode gerar dúvidas, pois, título é síntese. Escrever é processo criativo não menos complexo que a produção em artes visuais e, sem dúvida, o primeiro juízo crítico acerca tanto da obra quanto da dissertação é do artista-pesquisador-autor.

Redigir esta dissertação foi, para mim, um “devaneio *poético*”, nos termos do filósofo Gaston Bachelard, na medida em que “O devaneio é uma consciência de bem-estar” (1988, p. 170), ou seja, o devaneio é lugar de conforto, justificado pela minha familiaridade com a cerâmica (objeto de estudo), aspectos sintetizados no *diagrama visual da pesquisa* [figura 0]

que retrata o pensamento visual estruturado. Este se configurou numa metáfora visual do próprio título da dissertação, estruturado em forma de rede, portanto, composto por elementos de interação, enquanto conceitos norteadores que possibilitaram a sustentação, o trânsito/fluxo, pontuando experimentações ancoradas no meu percurso poético/artístico contextualizado e ilustrado, ou seja, um processo vivo de criação em arte, onde busquei para a reflexão referências artísticas e históricas, literárias e teóricas, a fim de apresentar diálogos visuais, poéticos e discursivos. O diagrama também pode ser lido como um mapa de representação de cidade, lugar de encontros e colaborações, de redes de afetos, inspirativos, de pertencimento, de amizades, representação analógica do que seria uma rede em hipermídia, conectados por *links* de informações.

A cerâmica foi o fio condutor do processo poético e da dissertação. Ao longo dela abordei sobre a cerâmica enquanto linguagem com sua singularidade (além da especificidade da sua matéria-prima, a argila) e a familiaridade com o domínio técnico, pois, como bem destacou Salles: “[...] a ausência de conhecimento de técnica gera desconforto, na medida em que se torna fonte de erros. [...]” (2006, p. 85-86). No entanto, a cerâmica me levou a um conhecimento que transcende a técnica. Apresentei e discuti acerca de poéticas realizadas por artistas que ampliaram esse campo do conhecimento em arte (os poetas da argila e da cerâmica), neste caso, um conhecimento que está se edificando, pois, são poucos os textos publicados sobre a cerâmica contemporânea no Brasil. Considerando que o artista-pesquisador-docente tem o compromisso de produzir conhecimento, priorizei no texto, também, o aspecto didático pela importância da multiplicação – troca de saberes na academia.

Eu poderia ter nominado inúmeros artistas que trabalharam e os que trabalham com a argila e a cerâmica e suas obras, mas o recorte desse estudo não comporta esse levantamento⁶⁵, não é essa a finalidade. Então, entrelacei, numa sequência histórica, os que dialogaram com a minha obra anterior ao meu ingresso no Mestrado, mas, principalmente, a realizada durante o curso.

Eu trouxe a questão da rede (contemplada nas hipóteses) enquanto conceito que se expande plasticamente, pois, não sendo linear, rompe com o fixo e o predeterminado, se estendendo ao próprio discurso. Também em rede, entrelacei a cerâmica aos índices da contemporaneidade, apresentada formal, conceitual e historicamente. As obras, com suas várias possibilidades poéticas trouxeram a discussão acerca da linguagem da cerâmica fora

⁶⁵ A ceramista e professora Mary Di Iorio desenvolve pesquisa, inédita, de levantamento bibliográfico e bibliométrico sobre a cerâmica artística no Brasil.

dos moldes tradicionais e fora do senso comum reificado, enquanto extensão do conceito de arte contemporânea, uma linguagem visual contemporânea híbrida.

Refletindo acerca da exposição *Convivendo*, pontuei sobre a produção das obras (o processo criativo) e o contexto da exposição (montagem e recepção), sistematizando essas questões. Notório observar que as instalações *Sublimatórios* e a série *Nexos*, analisadas no Capítulo 1, nortearam os desdobramentos para a resolução das obras apresentadas na exposição, portanto, ao longo da dissertação é fácil perceber o meu processo de estudo e produção. Observa-se que inicialmente usei fios de argila produzidos com a técnica do *rolinho* para a modelagem de esculturas e depois usei fios produzidos por extrusoras para a construção da série de instalações *Nexos* e dos desenhos da instalação *Imagens Amadas*, em redes colaborativas. Do objeto autônomo ao objeto relacional em diferentes abordagens. Ampliei a minha subjetividade e coletivamente compartilhei o meu processo criativo com o outro, considerei a modelagem enquanto gesto e *encontro* afetivo.

Com a instalação *Inventário*, também colaborativa, eu trouxe, ainda que apresentado em fotografia, os objetos cotidianos de cerâmica nos seus espaços de pertencimento, seus contextos, na sua função utilitária primordial. Objetos relacionados, simultaneamente, a uma objetividade funcional e a uma subjetividade afetiva. O tema do cotidiano e seus objetos cerâmicos domésticos estruturaram uma poética e suas relações em rede, gerando as obras *Inventário* e *Imagens Amadas*, portanto, reafirmo que as questões iniciais (hipóteses) que nortearam a pesquisa, foram alcançadas. As obras transformaram questões locais em questões universais, pois trouxe o individual e o coletivo, a vida cotidiana que é vivida por todos, a existência e a arte, entrelaçados ao processo artístico. A exposição propôs outros modos de representação da cerâmica utilitária para o contexto da arte contemporânea. A cerâmica que fala sobre a cerâmica, hibridizando linguagens: fotografia e cerâmica, desenho e cerâmica. As obras, também, revelaram qualidades de relações e evidenciaram a importância da matéria, do espaço, da intertextualidade, da colaboração, da participação do outro e da linguagem da cerâmica, esta última, particularmente, discutida através da obra *Cerâmicas e mais Cerâmicas (after Kosuth)*, com a qual fiz a aproximação com Joseph Kosuth e a Arte Conceitual; a terminologia do verbete “cerâmica” e a multiplicidade de significados, inclusive questionando acerca da queima enquanto condição inerente para caracterizar o material cerâmico, ou seja, apresentei a “cerâmica” sem limites rígidos; e o poema de Carlos Drummond de Andrade, que joga com a realidade e a representação, hibridizando a vida com a cerâmica. E associei nas obras, dois polos: a produção de raiz (saberes tradicionais do patrimônio cultural imaterial),

onde permanece a operação com os elementos primordiais; com a contemporaneidade, a impureza, o cotidiano.

Entende-se que a pesquisa, as obras e a exposição estão atreladas ao sistema acadêmico, e que não existe nada fora dos seus sistemas (redes), por isso a necessidade da legitimação. Na arte, o sistema está disposto, como afirma Arthur Danto, pelos “[...] complexos institucionais do mundo da arte – galerias, escolas de arte, periódicos, museus, o *establishment* da crítica, as curadorias [...]” (2006, p.4), por conseguinte, essa pesquisa acadêmica faz parte do circuito valorativo centrado no processo criativo que discute sobre a relação direta do artista e sua obra, escrito na primeira pessoa (portanto, a dissertação é uma fonte primária de pesquisa). Outras instâncias, como a administração da carreira artística e o trânsito político em torno do jogo das relações sistêmicas que mantêm a arte são outras questões, ainda que sejam complementares, pois estão relacionadas aos mecanismos consagratórios e às regras do mercado da arte. Quanto à obra, ela não se conclui, há que se considerar seu percurso contínuo e móvel caracterizado pelo conceito de “inacabamento” que move o artista, como considera Cecília Salles (2006), por conter o “valor dinâmico da incompletude”. Sendo assim, os estudos geraram novas questões a serem desenvolvidas durante o Doutorado.

Reconheço que quanto mais aprofundo os meus estudos, inclusive reforçado pelo fato de que sou uma artista-ceramista, me convenço que a vida, a cerâmica e a arte se entrelaçam em redes vivas para fazerem e terem sentido, pois, para mim, dialogam em ações (cotidianas) em processo, em verbos conjugados no gerúndio: *Convivendo e Ceramicando*⁶⁶.

Para finalizar a dissertação repito a consideração que fiz no Capítulo 1 acerca da minha inexplicável familiaridade com os objetos cerâmicos cotidianos e do meu desejo delineado, desde a infância, de ser uma artista, uma ceramista, e parafraseio as palavras de Rudolf Arnheim, destacadas na epígrafe, pois, esta dissertação resultou do meu “amor prolongado” e da minha “devoção paciente” pela cerâmica e pela arte.

⁶⁶ Título do excelente livro dos ceramistas Paulo James e Jean-Jacques Vidal.

REFERÊNCIAS

Livros e Capítulos

ANDRADE, Carlos Drummond. Poemas Inéditos. In: _____. *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, pp. 359-362.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio, Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. As estruturas do arranjo. In: _____. *O sistema dos objetos*. Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973, pp. 21-35.

BOFF, Leonardo. A Imagem que São Francisco tinha do Ser Humano. In: LELOUP, Jean-Yves. *Terapeutas do deserto: de Fílon de Alexandria e Francisco de Assis a Graf Dürckheim*. Tradução Pierre Weil. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 65-91.

_____. *Saber Cuidar: ética do humano – compaixão pela terra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009a.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1995.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). *O Meio como Ponto Zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Trad. de Carmem de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.

CANONGIA, Ligia. *O Legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. Tradução de Newton Roberval Eicheberg, São Paulo: Cultrix, 2006.

CATTANI, Icleia Borsa. *Icleia Borsa Cattani*. Org. Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. Artes de Nutrir. In: _____. *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Tradução de Epihram F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1998, pp. 203-233.

CHITI, Jorge Fernandez. *Diccionario de Ceramica*. Argentina: Condorhuasi, tomo 1, 1984.

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo de Arte Contemporânea?* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2006.

COOPER, Emmanuel. *Historia de la Ceramica*. Barcelona: Ceac, 1987.

COTTON, Charlotte. *A Fotografia como Arte Contemporânea*. Tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CRUXÊN, Orlando. *A Sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os limites da História*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DAVID, Madeleine. *Cerâmicas e porcelanas chinesas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DORMER, Peter. Unfamiliar Forms. In: _____. *The New Ceramics - trends + traditions*. London: Thames and Hudson, 1996, pp.193-216.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp.71-74.

ESCRITOS DE ARTISTAS. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Tradução Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [19--].

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GABBAI, Miriam B. B (Org.). *Cerâmica: arte da terra*. São Paulo: Callis, 1987.

GIARDULLO, Paschoal. Matérias-primas brasileiras. In: GABBAI, Miriam B. B (Org.). *Cerâmica: arte da terra*. São Paulo: Callis, 1987, pp. 62-67.

GORDILHO, Viga. *Cantos Contos Contas: uma trama às águas como lugar de passagem*. Bahia: P55, 2004.

GORMLEY, Antony; Montreal Museum of Fine Arts; Oktagon Verlag. *Field*. Stuttgart: Graphische Kunstantalt Werner, 1993.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

JAMES, Paulo; VIDAL, Jean-Jacques. *Ceramicando*. São Paulo: Callis, 1997.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEACH, Bernard. *Manual del Ceramista*. Barcelona: Blume, 1981.

MAIOLINO, Anna Maria. *Anna Maria Maiolino: A Life Line/Vida Afora*. Editado por Catherine de Zegher. New York: The Drawing Center, 2002.

MILLET, Catherine. *A Arte Contemporânea*. Tradução de Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1977.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp – 1887 - 1968. A Arte como Contra-Arte*. Tradução Zita Morais. Köln: Taschen, 1996.

NAKANO, Katsuko. *Terra Fogo Homem*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução Carlos S. Mendes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAREYSON, Luigi. Formação da obra de arte. _____. *Estética – teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993, pp. 59-92.

PERRY, Ted. *A Carta do Cacique Seattle*. Tradução de Alice Galeffi. Rio de Janeiro: Versal, 2006, sem paginação.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). *O Meio como Ponto Zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, pp. 123-140.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Cecília de Almeida. *Redes de Criação – construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983

_____. *A Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, Pêrsio de Souza. Argilas como matérias-primas cerâmica. In: _____. *Ciência e Tecnologia de Argilas*. São Paulo: Edgard Blücher, 1989. v.1. pp.374-392.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução de Álvaro Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WALKER, John A. *A Arte desde o Pop*. Tradução de Luiz Corção. Barcelona: Labor, 1977.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Paisagens Sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2010.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Köln: Taschen, 2001.

WOODFORD, Susan. Vida cotidiana e coisas de todos os dias. In: _____. *A Arte de Ver a Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, pp. 30-42.

Catálogos

ASSOCIAÇÃO DOS CERAMISTAS DO RIO DE JANEIRO – ACE-RIO. *A Cerâmica na Arte Contemporânea Brasileira*. Texto e curadoria de Suraya Burlamaqui. Catálogo da exposição realizada no Espaço BNDES, Rio de Janeiro, 1993.

DIAZ, Marília. *A Flor da Pele*. Texto de Maria do Carmo Nino. Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea, João Pessoa, 2000.

GARRAZA, Angel. *Angel Garraza*. Texto de Joxemari Iturralde. Catálogo da exposição realizada no *Museo Juan Barjola*, Astúrias, 1996.

INSTITUTO CULTURAL BRASILEIRO EM BERLIM. *Organicus – Formas e materiais na Arte Contemporânea Brasileira*. Texto e curadoria Tereza de Arruda. Catálogo da exposição realizada no ICBRA, Berlim, 1996.

SÁ, Rosilda. *Rosilda Sá*. Texto de Sylvia Ribeiro Coutinho. Catálogo da exposição realizada na Galeria Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 1996.

_____. *Amplexos*. Texto e curadoria de Maria do Carmo Nino. Folder da exposição realizada no Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa, 2005.

SIMONDS, Charles. *Charles Simonds*. Texto de Jacques Lambert, Daniel Abadie e Germano Celant. Catálogo da exposição realizada na Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1994.

TÀPIES, Antoni. *Tàpies*. Préface de Pere Gimferrer. Catálogo da exposição realizada na Galerie Lelong, Paris, 1991.

21ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. *Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal: Marca d'Água, 1991.

Periódicos

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. Tradução: Elizabeth Carbone Boez. In: *Gávea*. Rio de Janeiro: PUC, v. 1, n. 1, 1984, pp. 87-93.

PASSERON, René. Da Estética à Poética. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1997, v.8, n. 15, pp.103-116.

_____. Da Prática à Teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas Visuais. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1996, v.7, n.13, p. 81-95.

SÁ, Rosilda; Chaves, Dyógenes. Relações, conexões, vínculos: amplexos. In: *Pessoa – informação e crítica*, João Pessoa: Gráfica JB, Ano 2, n. 2, out-dez 2007, pp.18-20. Entrevista.

SONTAG, Susan. Mergulho num Lago Gelado. Tradução Luiz Roberto M. Gonçalves. In: *Caderno Mais*, Folha de São Paulo. 18 mar. 2001.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. A questão do simbólico na linguagem dos materiais. *Cultura Visual - Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais/UFBA*, Salvador, v. 1, n. 1, pp. 57-68, 1998.

_____. (In)Materialidade e a desconstrução das técnicas tradicionais 1960 - 1970. *Revista Cultura Visual*, Salvador, v. 1, pp. 52-56, 2005.

Trabalhos Acadêmicos

AMORIM Fº, Joaquim Miguel. *A manufatura rudimentar e a contemporaneidade estética na obra de Rosilda Sá – 1991/1995*. João Pessoa, 1996. Monografia de conclusão da disciplina Fundamentos da Arte Educação II (Licenciatura em Educação Artística), Departamento de Artes, Universidade Federal da Paraíba.

MEDEIROS, Rosilda Maria Sá Gonçalves de. *Memorial*. Salvador, 2010. Trabalho de conclusão da disciplina Teoria e Técnica de Processos Artísticos (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

PEREIRA, Rosângela Santana. *Geofagia – corpos cerâmicos, corpos híbridos*. Salvador, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

RODRIGUES, Maria Regina. *Passagem pela Passagem: semiotização da obra de Celeida Tostes*. São Paulo: 1998. Dissertação (Mestrado: Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. *Obras em Processo: interações comunicacionais no processo de criação de duas ceramistas brasileiras*. São Paulo: 2004. Tese (Doutorado: Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SÁ, Rosilda. *Sistemas elementares de queima: uma alternativa para as aulas de cerâmica*. João Pessoa, 2001. Monografia (Especialização em Artes), Departamento de Artes, Universidade Federal da Paraíba.

SANTOS, Eriel de Araújo. *Mutação: uma possibilidade do devir instaurado na matéria*. Salvador, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal da Bahia.

SIELSKI, Isabela Mendes. *El barro em el arte: materialidad y "limites"*. Bilbao, 2003. Tese (Doutorado em Escultura como Prática e Limite) – Universidad del País Vasco, Espanha.

SILVA, Raquel Martins. *O Relicário de Celeida Tostes*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas.

SIMÃO, Luciano Vinhosa. *Da Arte – uma abrodagem acerca de sua condição contemporânea*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SOUZA, Maria da Conceição Andrade de. *terra-Terra: um movimento poético com o barro cozido*. Salvador, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal da Bahia.

Anais de Congressos

MEDEIROS, Rosilda Maria Sá Gonçalves de. Nexos – uma poética contemporânea com a argila. In: *Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP*. MARTINS, M^a Virgínia G.; HERNÁNDEZ, M^a Hermínia de O. (Orgs.). Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009, pp. 1178-1189.

REY, Sandra. Notas sobre metodologia em artes plásticas. In: *Anais do 8º Encontro Nacional da ANPAP*. BARBOSA, Ana Mae T. B; Anna Maria de C. (Orgs.). São Paulo: ANPAP, ECA/USP, 1996, v. 2, pp. 301-309.

SIELSKI, Isabela Mendes. O barro na arte: uma questão de limites. In: *Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP*. ROCHA, Cleomar S. (Org.). Salvador: ANPAP, 2007, pp. 157-165.

_____. Celeida Tostes no Contexto do Campo Ampliado: do espaço da arte ao espaço da vida. In: *Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP*. MARTINS, M^a Virgínia G.; HERNÁNDEZ, M^a Hermínia de O. (Orgs.). Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009, pp. 582-597.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. O Perfil do Artista Pesquisador em Artes Visuais. In: *Anais do II Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais*. _____ (Org.). Salvador, 2001, pp.7-20.

_____. Artes Visuais – método autobiográfico: possíveis contaminações. In: *Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP*. ROCHA, Cleomar S. (Org.). Salvador: ANPAP, 2007, pp. 52-59.

Fontes On-Line

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência*. Tradução João Wanderley Geraldi, 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf> Acesso em: 15 out. 2010.

CONSTRUÇÃO COLETIVA: a cerâmica na escola. Disponível em: <http://www.artenaescola.org.br/dvdteca/detalhes.php?id_video=119> Acesso em: 10 dez. 2010.

DANIEL, Claudio. *A Escritura como Tatuagem*. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/cdnbaroc.htm>> Acesso em: 8 mar. 2008.

Fotografias

ANDRE, Carl, *Alavanca*, 1966. Disponível em: <http://pomqfranc.blogspot.com/2007_05_01_archive.html> Acesso em 21 out. 2010.

BARCELÓ, Miquel. *Paso Doble*. Disponível em: <http://www.miquelbarcelo.info/obras_min_ok.php?Cat=59&Menu=sub5&Tipo_obra=Performance&Codnot_al=1226&Codimg_al=2537&Codnot=#seccion1226> Acesso em 20 ago. 2009.

CAVALCANTI, Wandecok. *Nossa Senhora com Menino Jesus*. Disponível em: <<http://www.ceramicanorio.com/valeapenaconhecer/santeirosdobrasilparte7/santeirosdobrasilparte7.html>> Acesso em: 6 jun. 2009.

COLKER, Debora. *Nó*. Disponível em: <http://www.infonet.com.br/sysinfonet/publico/pop_foto2.asp?arquivo=http://www.infonet.com.br/sysinfonet/imagens/secretarias/Cultural/debora3.jpg> Acesso em: 6 jun. 2009.

ESHIDAM, Rimpa. *Transe da Terra*, 2008. Disponível em: <<http://rinpaeshidan.jp/works/index.html>> Acesso em: 24 jul. 2009.

FALK, Nalmi. *Swallow(ed)*. Disponível em: <http://www.naomijfalk.com/pb/wp_0e8b8adf/imagens/img181604849fe660b832.jpg> Acesso em: 24 nov. 2009.

_____. *...And so I Sipped my Tears Slowly...*, 2006. Disponível em: <http://www.naomijfalk.com/pb/wp_0e8b8adf/imagens/img181604849fe660b832.jpg> Acesso em: 24 nov. 2009.

FISCHLI, Peter; WEISS, David. *The First Blush of Morning* from the *Equilibres* series, 1984. Disponível em: <<http://www.bos2008.com/app/biennale/artist/118>> Acesso em: 29 out. 2010.

GARRAZA, Angel. *Vínculo*, 2001. Disponível em: <<http://www.angelgarraza.com/imagenes/works/Galeria-3/index.html>> Acesso em: 18 abr. 2008.

GOMLEY, Antony. *Field*. Disponível em: <<http://www.antonygormley.com/viewphotoseries.php?photoseriesid=48&page=2&projectid=10>> Acesso em: 15 mai. 2009.

HESSE, Eva. *Right After*. Disponível em: <http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/eva_hesse.php?i=1700> Acesso em: 15 nov. 2007.

KOSUTH, Joseph. *One And Three Chairs*. Disponível em: <<http://noncochlearsound.com/wp-content/uploads/2010/09/Joseph-Kosuth.jpeg>> Acesso em: 18 jun. 2009.

MAIOLINO, Anna Maria. *Muitos*. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/maiolino/targets/biography/languages/portuguese/html/index.html>> Acesso em: 10 abr. 2007.

SCHENDEL, Mira. *Sem título (Série Droguinhas)*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=2814> Acesso em: 22 ago. 2008.

SHIRANGA, Kazuo. *Challenging Mud*, 1955. Disponível em: <<http://media.photobucket.com/image/kazuo%20shiraga/gloureiro24/shiraga1.jpg>>. Acesso em: 10 jul. 2009.

SIMONDS, Charles. *Dwellings*. Disponível em: <http://www.ubu.com/film/simonds_dwellings.html> Acesso em: 16 jun. 2009.

_____. *Landscape, Body, Dwelling*. Disponível em: <http://www.ubu.com/film/simonds_landscape.html> Acesso em: 16 jun. 2009.

_____. *Birth*. Disponível em: <http://www.ubu.com/film/simonds_body-earth.html> Acesso em: 16 jun. 2009.

_____. *Dwelling*. Disponível em: <http://www.patamagazine.com/sites/default/files/2008/october/i-mondi-di-charles-simonds/charles_simonds_05.jpg> Acesso em: 16 jun. 2009.

STIEGLITZ, Alfred. *Fonte, fotografia do ready-made de Marcel Duchamp*, 1917. Disponível em: <<http://greenlanddesign.org/coleg/category/modernism/>> Acesso em: 6 jul. 2010.

TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/artist/henry-fox-talbot/biography/>> Acesso em: 6 jun. 2010.

TÀPIES, Antony. *Pied*, 1991. In: _____. *Galerie Lelong, Paris*, p. 33. Foto Michel Nguyen.

TOSTES, Celeida, *Gesto Arcaico*, 1991. Foto Rômulo Fialdini. In: ASSOCIAÇÃO DOS CERAMISTAS DO RIO DE JANEIRO. *A Cerâmica na Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro, 1993. Catálogo de exposição.

_____. *Passagem*. Disponível em: <<http://arteonline.arq.br/museu/interviews/celeida.htm>> Acesso em: 7 mai. 2009.

VÊNUS de Dolni Věstonice, 30000-25000 a.C., Morávia. In: WEINHOLD, Rudolf. *Argile aux Cent Visages*. R.D.A.: Leipzig, 1983, p.25.

VOLKUS, Peter. *Big Jupiter 2*. Disponível em: <<http://www.voukos.com/frameportfolio.html>> Acesso em 10 jul. 2009

WEIWEI AI. *Hanh Dynasty Urn with coca-cola logo*, 1994. Disponível em: <<http://obuart.wordpress.com/2008/11/>> Acesso em: 6 jun. 2009.

_____. *Dropping a Han-Dynasty Urn*, 1995. Disponível em: <http://la76strategicdesign.blogspot.com/2009_07_01_archive.html> Acesso em: 6 jun. 2009.

WENDOU, Zhou. *Sem título*. Disponível em: <<http://www.artinfo.com/news/story/35561/reassembly-required-zhou-wendou-at-beijings-other-gallery/>> Acesso em: 6 jun. 2009.

APÊNDICE A – Texto de apresentação da Exposição

CONVIVENDO

O significado é o uso.
Wittgenstein

A cerâmica, representada pelos objetos utilitários, é um dos adventos da civilização ao longo da história da humanidade, predominando seu lugar de destaque no contexto cotidiano das pessoas para decorar, guardar, celebrar, comemorar, festejar, compartilhar, enfim, manter a vida. Nesse contexto se insere a exposição CONVIVENDO, que, desde o próprio título, apresenta uma celebração de encontros. De fato, esta exposição, composta pelas instalações *Inventário*, *Cerâmicas e mais Cerâmicas (after Kosuth)* e *Imagens Amadas*, é fruto da produção colaborativa, em que a cerâmica funcionou – de acordo com a teoria de Nicolas Bourriaud, no livro *Estética Relacional* – como “dispositivo relacional”, no contexto cotidiano de várias pessoas.

Inventário traz a banalidade e o requinte através da cerâmica utilitária, que revela o uso (funcionalidade), sua obsolescência e o que guarda de lembranças. Na instalação, as fotografias geradas a partir dos objetos estão apresentadas sobre prateleiras e apreendidas, também, enquanto objeto. A fotografia foi usada como foco central no contexto da cerâmica e se apresentou como uma extensão da própria linguagem da cerâmica, através do tema e do conceito, inclusive reforçado pelo fato de se tratar de uma ceramista – e não de uma fotógrafa – fotografando cerâmicas. Os objetos estabeleceram uma rede de encontros, de estar com as pessoas, uma rede colaborativa. O universo cotidiano do outro foi trazido para esta obra.

A vida diária como tema para a fotografia foi largamente usada pela arte conceitual. Charlotte Cotton, no livro *A Fotografia como Arte Contemporânea* (2010, p. 115), explica que “Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além da sua função trivial. Tratamentos sensuais e saborosos, mudanças na escala ou no contexto típico, simples justaposições e correlações entre formas e formatos [...]”.

Já a obra *Cerâmicas e mais Cerâmicas (after Kosuth)*, composta por várias xícaras sobre uma prateleira, a fotografia delas e o adesivo sobre a parede de uma definição do verbete enciclopédico “Cerâmica”, gerou uma tautologia, portanto, se aproximou da obra *One and Three Chairs* [1965], do artista conceitual norte-americano Joseph Kosuth. Não só essa obra, mas as outras presentes na exposição discutem acerca da própria linguagem da cerâmica além dos moldes tradicionais, enquanto extensão do conceito de arte contemporânea.

A instalação *Imagens Amadas* apresenta desenhos de objetos utilitários de cerâmica feitos a partir de fios de argila queimados em forno a lenha (terracota pintada), que, ao serem montados sobre as paredes de uma das salas da Galeria, criaram um espaço de imersão num contexto híbrido, labiríntico, entre cerâmica e desenho. Da mesma maneira que colaborativamente as pessoas receberam a artista em seus lares para a produção da obra *Inventário*, ela os recebeu em seu ateliê para modelarem esses desenhos de terracota, mantendo a rede viva. Afinal, como ela considera, é convivendo que a vida, a arte e, especialmente, a cerâmica fazem e têm sentido.

Maria Celeste de Almeida Wanner (Orientadora)
Rosilda Sá

ANEXO A – Produto gráfico



A Galeria de Arte Cañizares
convida para a exposição
CONVIVENDO de **Rosilda Sá**

Inauguração
23 de setembro de 2010, quinta-feira, das 18 às 21h

Exposição
24 de setembro a 08 de outubro de 2010
de segunda a sexta, das 9 às 17h

Galeria de Arte Cañizares
Escola de Belas Artes (UFBA)
Rua Araújo Pinho, 212 - Canela
40110-150 Salvador - BA
Tel: (71) 3283.7930

rosildasa@gmail.com
www.rosildasa.blogspot.com



apoio:



Esta exposição é o resultado parcial da pesquisa de Mestrado, denominada **REDES VIVAS: nexos poéticos mediados pela cerâmica contemporânea**, desenvolvida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Escola de Belas Artes (EBA), da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

ANEXO B – Clipagem digital

