

## 2 AFINIDADES EXPERIMENTAIS

## 2 AFINIDADES EXPERIMENTAIS

*Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender, e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.*

Fayga Ostrower

Considerando o foco da minha reflexão contextualizada sobre a minha produção artística, não posso deixar de reconhecer que a maior influência histórica no Brasil para a minha obra, na área da cerâmica, é Celeida Tostes (1929-1995), tanto pelos motivos já apresentados no Capítulo 1 como pelo experimentalismo de sua obra quando, até então no País, não se produzia nessa área como ela produziu. Obviamente que inúmeros outros artistas e ceramistas fazem parte do meu elenco de influências, mas o meu recorte é sobre a sua obra, que dialoga, profundamente, com o conceito apresentado ao longo da minha reflexão: o vaso de cerâmica polimorfo, enquanto recipiente, com todas as suas possibilidades, representa a obra cerâmica no sentido amplo.

Pesquisas realizadas através das pós-graduações no Brasil destacam a obra de Celeida como um marco referencial na história da cerâmica brasileira pela sintonia com o contexto expressivo da produção em arte da época, com o Neoconcretismo, especialmente as proposições experimentais, conceituais, teóricas, enfim, seminais de Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clarck (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004), fundamentais para a arte contemporânea brasileira, com destaque para a experiência com o outro, o participante ativo (Cf. SIELSKI, 2009; SILVA, 2006). A obra de Celeida apresenta conceitos teóricos complexos e inovadores, destaca a argila nas suas várias consistências. Investigou e teve sua obra influenciada pela tecnologia genética de determinados animais, a exemplo do pássaro joão-de-barro (*Furnarius rufus*), chamados por ela *bichos oleiros*. Segundo Regina Rodrigues (1998, p.18), a obra de Celeida traz “a memória profunda dos rituais”.

A artista, como já mencionei, lecionou na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e no Parque Laje, onde implantou a *Oficina das Artes do Fogo e Transformações de Materiais*, um laboratório dirigido às experimentações sensoriais com seus alunos, utilizando os elementos constitutivos da

cerâmica e sua alquimia. Tal destaque tinham suas aulas/vivências, que assisti-las foi denominada pelo verbo “celeidar”<sup>43</sup>. Indiscutivelmente, ela contribuiu, significativamente, para a formação de gerações de artistas. Isabela Sielski ao escrever sobre ela diz:

Celeida viveu intensamente criando e ensinando, em um trabalho onde o coletivo acontecia no envolvimento real com o “outro”, aluno/espectador. Por isso a relação que existe entre sua obra e o espectador, além de situar-se no contexto da década de 70 no Rio de Janeiro, tem um forte vínculo com sua atividade docente, na qual ela buscava ativar no outro a sua criatividade, seu potencial, sem restrições de materiais ou procedimentos. Liberdade era para Celeida a chave da descoberta de si mesmo através da arte. (2009, p. 586).

Focada na produção colaborativa, Celeida envolveu os alunos, a comunidade, as mulheres e as crianças, enfim, diversas pessoas em seus projetos. Um dos mais destacados foi desenvolvido no Morro do Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro<sup>44</sup>. No entanto, o trabalho matriz de sua produção e obra pontual na história da cerâmica contemporânea brasileira foi a performance (sem espectadores) *Passagem* [figuras 34 a 37], realizada num cenário preparado em seu apartamento no Rio de Janeiro, na presença de duas assistentes, em 1979, registrada em fotografia e vídeo e editado em livro. *Passagem* apresenta questionamentos acerca da origem da vida e sua relação sógnica com o vaso primordial, o vaso útero, o vaso urna funerária, o vaso antropomorfo e, conseqüentemente, o vaso como advento e ressonância de estágios civilizatórios. Um rito de passagem em que um grande vaso de argila é construído em seu entorno, ela é acolhida pela matéria em posição fetal, em seguida ela sai, eclode de dentro dessa forma. Como Celeida declarou, foi:

[...] uma tentativa de voltar ao útero de uma mãe que não conheci. [...] Passagem foi para mim, a oportunidade onde mais pertenci a minha matéria-prima de trabalho – ao barro, à Terra. A Terra como grande ventre, como um Cosmos. Preenchi o vazio do pote com meu corpo coberto de barro. Com os sons que saíam de mim, mas não correspondiam a palavras, encontrei o silêncio. (TOSTES apud SILVA, 2006, p.41).

<sup>43</sup> Cf. SILVA, 2006, p. 36.

<sup>44</sup> Fruto do projeto *Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas*, iniciado em 1980. A Profa. Dra. Isabela Frade, inspirada na obra de Celeida, desenvolve projeto extensionista e de pesquisa na Graduação e Pós-Graduação, focada na cerâmica, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).



FIGURAS 34 a 37 – Celeida Tostes, *Passagem*, 1979

A obra diz do seu “processo de vida”, a narrativa fotográfica realizada por Henry Stahl foi apresentada na Galeria Rodrigo Melo Franco de Andrade, na Funarte, em 1979, durante sua primeira exposição individual. Sua obra e a de vários artistas, citados ou não neste estudo, com seus saberes experienciais<sup>45</sup> contribuíram para a expansão da linguagem da cerâmica.

<sup>45</sup> Qualidade existencial de um existente singular e concreto. Neste sentido, nomino o próximo tópico “O Saber da Experiência”, inspirada em Jorge Larrosa Bondía (Cf. Bondía, 2002).

## 2.1 O SABER DA EXPERIÊNCIA

Vasculhando as minhas memórias lembro-me que estar em contato com a Natureza, desfrutando da paisagem diária do mar e suas atmosferas de luminosidades variadas, contempladas habitualmente, como, também, brincar com a areia da praia e com a água do mar era dois dentre vários dos meus divertimentos prediletos. Tocar a areia, sentir sua consistência molhada ou seca, sua maciez e aspereza, brincar criando formas, cidades, casas, castelos, agregando objetos diversos existentes no entorno – mariscos, sargaço, conchas, tampas de garrafa, palitos de picolé, papel, plástico, fragmentos de terracota, pedrinhas, seixos rolados etc. –, além de criar desenhos e rabiscos sobre a areia na extensão da praia, em frente à minha casa da infância, em João Pessoa (onde haviam duas frondosas gameleiras plantadas pelo meu bisavô).

Essas brincadeiras quase diárias de contato corporal – caminhar, nadar, sentir, tocar, amassar, modelar, molhar, secar, desenhar, boiar, mergulhar, deitar, cavar etc. – em qualquer horário do dia, sem restrições, de maneira lúdica e divertida, só, mas especialmente na companhia dos meus irmãos, primos, pais, avós, tios e amigos foram importantes para mim.

Essas experiências com a areia e a água se estendem para o maravilhoso quintal arborizado da casa da minha avó. Ali, a cor e a consistência da matéria eram diferentes, pois o contexto era outro, as associações neste caso foram com outros materiais – plantas, flores, frutas, folhas, papel etc. –, mas as brincadeiras eram igualmente intensas, se desdobrando inúmeras vezes com as repetições lúdicas dos gestos domésticos de armazenar, cozinhar, do cotidiano de manter a vida.

Esse mergulho nas minhas lembranças vivenciais e afetivas, certamente é a fonte da minha predileção pela matéria e pela linguagem visual que elegi enquanto artista profissional – a argila e a cerâmica. Ainda que guardem diferenças, a argila e a areia, apresentam semelhanças de ações, de contato com a terra, com a Natureza.

Analisando, neste Capítulo, a minha produção realizada durante o Mestrado – mas que não será exibida por ocasião da exposição final – ressalto que, ao me instalar em Salvador, adaptei minimamente o quarto alugado onde morei numa casa localizada na Ladeira dos Aflitos para realizar algumas obras inseridas na parte inicial da minha pesquisa.

Nós, ceramistas sabemos sobre as particularidades do processo cerâmico, com suas limitações e seus constantes desafios, que nos solicita permanente compreensão e flexibilidade relativas a vários aspectos – tempo de maturação da obra, tempo da matéria e

suas transformações (a imprevisibilidade de lidar com os elementos naturais), as adequações do espaço do ateliê<sup>46</sup> para cada nova produção, dentre outros.

Ciente destas questões eu imergi no desafio da mudança geográfica e do distanciamento do meu referencial de produção, o meu ateliê em João Pessoa e da assistência especializada. Priorizei, então, a produção cerâmica sem a necessidade da queima, ora trabalhando com a argila crua, ora trabalhando com os laços e nós de terracota que dispunha (inclusive, encerrando este ciclo formal/conceitual/temático na minha produção artística), criando projeto de instalação, objetos, esculturas efêmeras, ações, performance e fotografias com enfoque expandido, experimental. Obviamente que a minha familiaridade com o universo cerâmico possibilitou essa adaptação.

Mergulhar no recolhimento devido à exigência dos estudos e na introspecção necessária à minha produção artística concomitante à modelagem da argila me fez, inevitavelmente, voltar para o começo e ressaltar as minhas *imagens amadas*. Afinal, como já afirmou o filósofo Gaston Bachelard: “Modelagem! Sonho de infância, sonho que nos leva de volta à nossa infância!” (1991, p. 76).

Abordando a infância como tema de devaneio, Bachelard escreveu sobre as “lembranças que vivem pela imagem, guardadas desde a infância, na memória”, que ele chamou de “*imagens amadas*” (1988, p. 20). De fato, essas imagens permanecem *vivas* para mim, como foram destacadas anteriormente, e se concretizaram em fios que teceram variados *nexos poéticos mediados pela cerâmica contemporânea*.

## 2.2 CERÂMICA – MATÉRIA, CORPO, ESPAÇO, TRANSFORMAÇÃO

O fazer cerâmico e suas etapas revelam, naturalmente, o fio modelador relativo ao imaginário dos quatro elementos – com suas “potências inesgotáveis” e seus “valores poéticos”, como considera Bachelard (1991). O percurso de criação dessa linguagem incorpora a força dos elementos primordiais, possibilitando a exata compreensão desse fio que os conduz, onde a água, o ar e o fogo mediam a argila/terra. A água, com sua potência dissolvente, amolece a terra absorvente, o ar seca e o fogo, com seu poder transformador, a endurece, mantendo esses elementos em profunda cooperação e alquimia acompanhada por cada artista/ceramista, pois esses elementos, como diz Katsuko Nakano, “não são conceitos

---

<sup>46</sup> Cf. Salles (2006) e suas considerações sobre o ateliê do artista.

abstratos”, mas sim “forças vitais perceptíveis” (1989, p.67). Portanto, trabalhar com a cerâmica através dos seus elementos constitutivos, primordiais, é experienciar o conceito de transformação, inerente às “forças” dos elementos, especialmente da matéria argila, bem como a relação dinâmica entre Natureza, vida e arte. Mas, entendendo que ninguém domina as “forças” da Natureza, ela apenas nos permite a condução dos trabalhos, isso exige humildade e respeito. O privilégio que o ceramista desfruta do contato com os quatro elementos, o torna, poeticamente, um demiurgo. Destarte, é fundamental conhecer a essência da terra, da água, do ar e do fogo, o que invariavelmente, exige experiência e maturidade.

Modelar a argila – o barro primordial, a terra doce, a matéria branda – é gesto ancestral, como também ação lúdica. O contato com a matéria informe, matriz, permissiva, plástica, favorece a compreensão de analogias, imersões, revelações de metáforas, evocando de maneira simbólica e vivencial devaneios imemoriais e involuções, como considera Maria do Carmo Nino (2000, s/p): “A modelagem da argila e suas propriedades inerentes de ductilidade, firmeza, elasticidade e unidade variáveis, fazem referências a manipulações arcaizantes.” Concomitante a essa questão está a oportunidade de se pensar sobre a relação do corpo com a matéria; o corpo do artista está presente, envolvido com a matéria e o gesto, especialmente as mãos ao amassar, preparar a matéria até o ponto ideal para ser modelada, afinal, o “[...] equilíbrio entre a mão e a matéria é um belo exemplo do *cogito* amassador [...]” (BACHELARD, 1991, p. 66, grifo do autor). Ação que não só modela a matéria, mas que, poeticamente, também modela o artista – ações simultâneas e complementares. Em se tratando do “percurso criador”, das “buscas estéticas” relacionadas ao projeto artístico, ou seja, o “tempo das criações de obras como o tempo de autocriação”, Cecília Salles considera: “O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou [...]” (2006, p. 65).

Podemos considerar também o fazer cerâmico como uma arte-ritual, na medida em que o corpo do artista (sujeito ativo) é usado em ações (etapas do processo cerâmico), que requerem algumas competências de iniciação. Além de ser uma atividade que em vários momentos necessita do trabalho compartilhado, colaborativo, em grupo. Sobre a perspectiva Zen, o fazer cerâmico (preparar a argila, modelar, queimar, acompanhar todo o processo de mediação com os elementos naturais e suas propriedades inerentes) é ação meditativa, como considera Nakano (1989). No entanto, imperativo é o que coloca Iclea Borsa Catanni acerca da dualidade em que vive o artista, ou seja, o “mergulho no fazer e o controle dos resultados

mediante um distanciamento crítico. Se a *poiésis* da obra pode aproximar-se do automatismo de certos rituais, sua *poética* exige uma ação consciente e intencional do artista”. (2004, p.130, grifo do autor)

A argila, sendo matéria-prima natural, viva, é um recurso mineral não renovável, Pércio de Souza Santos explica que:

O nome “argila” é usado como termo petrográfico para designar uma rocha e também como termo para designar uma faixa de dimensões de partículas na análise mecânica de rochas sedimentares e solos. [...] De maneira geral, o termo argila significa um material natural de textura terrosa e de baixa granulometria, que desenvolve plasticidade quando misturado com uma quantidade limitada de água. (1989, p. 3).

Por constituir parte do próprio planeta Terra<sup>47</sup> (lar-Terra), o corpo da terra, tem memória e simbologia cosmogônica<sup>48</sup>. Ela por si só incita à tatilidade. Senti-la e usá-la nos seus vários estágios de consistência e aparência – plástica, pulverizada, líquida, pastosa, seca, crua, queimada – requer ações de manipulações, acúmulos, repetições, dentre outros procedimentos, que no caso particular das obras destacadas nos tópicos a seguir, relativas ao meu processo criativo, apresentam relações experimentais, híbridas, contaminadas e conceituais, explorando as capacidades expressivas, processual e semântica da matéria, e nas extensões relativas às distintas possibilidades poéticas, como poderá ser observado com as aproximações entre obras e artistas no devido contexto histórico, evidenciando a expansão da linguagem da cerâmica.

### 2.2.1 Ad-vento

A cerâmica, um dos legados mais importantes da Humanidade, apresenta em sua matriz histórica uma das teses que justificam seu advento: estar relacionada às culturas que praticavam a cestaria. Supõe-se que os cestos trançados com fibras naturais geraram seus correlatos em argila pela similaridade formal (Cf. COOPER, 1987). Sobrepostos por artistas nas várias classes sociais, esses fios de argila criaram e continuam criando utensílios

<sup>47</sup> Maria da Conceição Andrade Souza na sua dissertação, denominada *terra-Terra: um movimento poético com o barro cozido* estabelece a relação entre a (matéria) terra, com o (planeta) Terra (Cf. SOUZA, 2009).

<sup>48</sup> Relativo à origem do mundo, do universo.



domésticos e obras de arte com técnica denominada acordelado ou, popularmente, rolinho. Outro recurso é o uso de extrusoras que produzem fios variados.

Na contemporaneidade, esses materiais se misturaram, se hibridizaram formando uma massa composta de argila e celulose. Sem queimar, essa massa nem é 100% argila, nem 100% papel, mas, quando queimada, a matéria denomina-se *paper clay*. O processo de queima incinera a celulose deixando mais leve a matéria cerâmica.

O conceito de hibridização aponta para a mistura, a quebra de limites, o distanciamento da pureza das linguagens em suas nascentes, no entanto, ao misturar a argila e a fibra vegetal invariavelmente a direção é olhar para o início, para a História da Humanidade, da arte, da cerâmica, da arquitetura, para as misturas obtidas com o adobe primitivo, cru, composto de argila e matéria vegetal. Pensando no adobe e nas pesquisas contemporâneas que priorizam as questões ecológicas, especialmente na arquitetura, usei a mistura de argila e o papel artesanal criando um vaso, primordial, cru, produzido com a massa cerâmica obtida com a mistura de argila e papel – um aglomerado de celulose agregado à natureza telúrica da argila, modelado a partir da técnica do rolinho, e mantido sem queimar. Objeto redondo, circularidade. A Natureza é cíclica! A arte em constante devir sempre olha para trás, atualizando o passado, rememorando-o.

Um simples vaso é o elemento central da obra *Ad-vento* [figuras 38 e 39]. Seu interior foi preenchido com fios de argila produzidos numa pequena extrusora. O vaso integrado de tal forma sobre a argila, pulverizada, disposta sobre o módulo quadrado de madeira, numa acomodação delimitada à superfície se estendeu e se aproximou de um recorte da Natureza. Fruto da proposição plástica-conceitual da criação de uma obra a partir de uma folha de papel artesanal<sup>49</sup>, durante a disciplina *Teoria e Técnica de Processos Artísticos*, ministrada pela Profa. Dra. VigaGordilho, com o objetivo de participar da exposição coletiva *Outros Papéis*, realizada na Galeria Cañizares/EBA, em Salvador, durante o 18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, em 2009.

Pesquisei, então, diferentes possibilidades de resolução do problema plástico-conceitual, pensando na minha experiência com a manufatura do papel<sup>50</sup> e na feitura do papel

---

<sup>49</sup> Produzida por artesões participantes do projeto pernambucano *Mata Vida*, criado e coordenado pela artista Suzana Azevedo.

<sup>50</sup> Durante alguns anos produzi papel artesanal, ministrei cursos e inseri esse conteúdo em uma das disciplinas que lecionei na UFPB. Também implantei a oficina de papel artesanal no projeto de extensão *Oficina de Arte do CIPRO*, idealizado pela Profa. Dra. Livia Marques Carvalho (DAV/UFPB) e, inicialmente, realizado com a minha colaboração, entre 1994-1996. O projeto continua e atende crianças e adolescentes em situação de risco social na Casa Pequeno Davi, uma ONG localizada nas cercanias do antigo depósito de lixo da cidade de João Pessoa, no Baixo Roger. Nossa experiência está registrada no vídeo *Reciclando o Roger* dirigido por Elisa Maria Cabral.

monumental de fibra de bananeira para a obra *Quebra-cabeça* (ver Capítulo 1). Fui à feira de São Joaquim, em Salvador, comprar argila, painéis de terracota e cestos confeccionados em dimensões pequenas na intenção de criar uma obra que apresentasse o fio de ligação para o título e o conteúdo do texto denominado *Advento híbrido*, que acompanhou a obra (diluído neste tópico). Vários ajustes foram necessários até a versão final, concomitantes às valiosíssimas sugestões dadas pela professora e pelos colegas, durante a montagem da obra na exposição.



FIGURAS 38 e 39 – Rosilda Sá, *Ad-vento*, 2009

### 2.2.2 Acolhimento

Recorrendo ao pequeno acervo que levei para Salvador de objetos de terracota (laços e nós), debruicei-me na construção do protótipo da instalação *Acolhimento* [figura 40]. Materializando a experiência sensível produzi uma rede construída com fios de cobre entrelaçados aos laços e nós de terracota, formando uma estrutura para ser apoiada em armadores. Uma forma que dialoga com a rede de tecido (objeto utilitário) resistente, sustentada no ar, que acolhe o corpo em repouso, aconchego, conforto, descanso e recolhimento.

Esta proposição tridimensional apresenta tensão formal e revela rico e especial bordado artesanal feito com fios de cobre de diferentes espessuras. A rede se configura artesanalmente de leveza, pelos vazados dos desenhos com fios que deixam aparecer o contexto físico, de peso e desconforto, pela impossibilidade de acolher um corpo devido aos

materiais utilizados. Na sintaxe composicional, a rede vazia inspira o passado, a ausência, a lembrança.

Para o projeto expográfico dessa instalação, não especifiquei uma cor para pintar as paredes do ambiente, com isso abre-se uma possibilidade de leituras e atmosferas a partir da cor a ser escolhida. Outra questão importante é a iluminação: esse recurso cenográfico pode gerar uma ocupação diferenciada do espaço, com projeções de sombras, provocando conseqüente monumentalidade e dramaticidade.



FIGURA 40 – Rosilda Sá, *Acolhimento (protótipo)*, 2009

*Acolhimento* se aproxima de várias obras, destaco a instalação *...and so I sipped my tears slowly...* [figura 41], da artista Naomi J. Falk, onde corpos cerâmicos – vasos de porcelana preenchidos com resíduos salgados – estão dispostos dentro de uma rede de tecido, numa síntese visual do título, reforçada por uma atmosfera de recolhimento com pouca luminosidade.



FIGURA 41 – Naomi J. Falk ,  
*...and so I sipped my tears slowly...*, 2006

### 2.2.3 Modeladores

Partindo da poética construtiva – sobrepondo, justapondo, encaixando, montando etc. – iniciei uma série fotográfica denominada *Modeladores* [figuras 42 a 45], esculturas efêmeras, como quebra-cabeças tridimensionais, em equilíbrio precário, ressaltando as aproximações formais, tonais (devido à queima em forno a lenha com a chama direta), as distintas espessuras dos pequenos objetos de terracota (laços e nós). Produzidas individualmente, as esculturas foram fotografadas e desmontadas na sequência. Eu só iniciava a seguinte após concluir todo o processo da anterior, finalizado com a fotografia que estabilizou a lógica construtiva precária e efêmera. A produção foi realizada no meu quarto-ateliê sobre fundo neutro e luz natural. Como coloquei anteriormente, encerrei a produção com recurso conceitual e formal no elemento nó.

Imagem da complexidade, figura, conceito, elemento ambíguo, que pode ser usado como metáfora de tensão, de forças, de aliança, de problema, de solução, de abraço, de flexibilidade, de movimento, de mudança, de transformação, de relações, do saber, por tudo isso, o nó<sup>51</sup> é um campo de possibilidades, como explica Nino:

Enquanto figura de *fixação* de um estado determinado, aliado tanto à noção de crise, morte, complicação, torção, assim como também da solução e da liberdade, na atitude de atar e desatar, tão presente na literatura e na religião como força que liga e desliga, o *nó* e seus correlatos (como a trança, a espiral, os entre-laços, as rosáceas, as cruzes, os discos etc.) oferecem um leque infinito e labiríntico de possibilidades de apreensão. (2000, s/p).

Considerando o processo artístico, Luigi Pareyson afirma o seguinte acerca da metáfora que envolve o elemento nó:

O tentar não é nem ignorar o caminho nem enveredar pela estrada, mas antes ir abrindo o próprio caminho: não é a vertiginosa abertura de infinitas possibilidades equivalentes nem a exata consciência de uma possibilidade única a realizar, mas o esforço para desemaranhar de um nó de possibilidades aquela que permita o bom êxito. (1993, p.74)

---

<sup>51</sup> Tal destaque tem esse elemento, que a peça chave do arcabouço teórico do psicanalista Jacques Lacan é a escrita topológica da nodalidade borromiana, e a afirmação “reatando o nó górdio” está em pauta na reflexão de Bruno Latour, no livro *Jamais fomos modernos*.



FIGURAS 42 a 45 – Rosilda Sá, *Modeladores* (série fotográfica), 2009

A compreensão sobre o processo artístico é intuitivo para o artista, a obra indica o caminho, escutá-la é conhecimento sensível. Tudo que a obra compõe e revela está nela, como diz Wanner acerca da obra: “[...] existe no seu interior, é desse interior que tudo emana e não de regras externas.” (2010, p. 212).

Portanto, o elemento nó é colocado como espaço privilegiado que aponta horizontes, não só como figura de superfície, o nó é também figura estrutural, a exemplo da sua importância para a configuração da “enciclopédia” e do mundo virtual, digital, em rede.

*Modeladores* se aproxima, inicialmente, da série fotográfica *Equilibres* (1984-85), dos artistas suíços Peter Fischli (1952-) e David Weiss (1946-). Formas escultóricas criadas a partir de montagens de objetos comuns em equilíbrio, “combinações insólitas”, a exemplo da obra *The First Blush of Morning* [figura 46]. Esta abordagem fotográfica foi denominada, desde meados dos anos 1960, de “conceitualismo lúdico da fotografia de natureza-morta”, como descreve Charlotte Cotton (2010, p.115). Por extensão, eu poderia denominar a abordagem usada na série *Modeladores* de “conceitualismo lúdico” entre fotografia e cerâmica, pela ação que associa as duas linguagens. Essas cerâmicas só existem devido ao dispositivo fotográfico. São esculturas que dependem do tempo.

Outra aproximação é com a obra *Muitos*, de 1995 [figura 47], da série de instalações *Terra Modelada*, de Anna Maria Maiolino (1942 -), exposta na Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, composta por montes de rolos grossos de argila na mesma espessura, depositados no chão num emaranhando formal. Repetição de fios de argila, de gestos simples, inseridos no espaço real, expondo e evocando a argila enquanto conceito (conceito-argila), a argila permissiva, que “incita à tatilidade”, o sentir as coisas com as mãos (dureza, textura, redondeza, peso, volume) e, conseqüentemente, o contato com seus aspectos inerentes. O gesto afetivo de modelar, ainda que apresente a disfunção da técnica do *rolinho*. Maiolino (2002, p. XLII), ao falar sobre essa série, diz:

Estes gestos iniciais, vitais, são comuns a toda a humanidade desde os primórdios, quando o homem fez de sua mão uma ferramenta, dando início à linguagem e à cultura. Portanto, faz-se uma apropriação neste rearranjo poético do produto das primeiras ações do gesto, armazenadas no corpo da obra. O espectador reencontra seu labor cotidiano diante desta obra composta de acúmulo de prazerosa fadiga, de entropia, que resgata a memória coletiva do trabalho, dignificando-se assim até aquelas ações mais irrelevantes do dia-a-dia.





FIGURA 46 - Peter Fischli e David Weiss, *The First Blush of Morning*, da série *Equilibres*, 1984



FIGURA 47 – Anna Maria Maiolino, *Muitos*, 1995

A série *Modeladores* se configurou, por último, numa fusão de alusões que remetem ao gesto mítico e formal de modelagem da figura humana – ora atrelada ao gesto pré-histórico de modelagem das *Vênus esteatopígicas*<sup>52</sup> [figura 48]; ora às estatuetas denominadas *Licocós*, produzidas pelos índios Carajá<sup>53</sup>; ora incorporando o misticismo e sincretismo fortemente presente no contexto cultural baiano, mas especialmente em Salvador, representados pela tradição do imaginário de santos [figura 49] e divindades de religiões distintas; ora à tradição escultórica da arte popular brasileira; ora se aproximando da série de instalações *Field* [figuras 50 e 51], do escultor inglês Antony Gormley (1955-).

*Field* é obra processual, colaborativa (a série *Modeladores* seria, inicialmente, produzido por várias pessoas) desenvolvida em países distintos, no México, no Brasil, na China etc., entre 1991 – 2003. Produzida localmente, por comunidades oleiras, com a participação de várias pessoas – crianças, adolescentes, adultos e idosos que modelaram, cada um a seu modo, figuras humanas a partir de um punhado de argila que coubesse entre as mãos, com a condição de fazerem um corpo com cabeça e dois orifícios oculares.

<sup>52</sup> “Presume-se que as figuras escultóricas, especialmente as *Vênus esteatopígicas* ou deusas-mães, estavam ligadas a fins míticos, particularmente relacionados à fertilidade. Denominadas *arte móvel*, essas figuras foram esculpidas em diversos materiais com pequenas dimensões, entre 10 e 18 cm, chegando às miniaturas, o que contribuiu, pela facilidade do transporte, para a sua popularização no Paleolítico. Um exemplo bem conservado é a *Vênus de Dolni Vestonice*, 30000-25000 a.C., estatueta modelada com argila misturada a ossos calcinados como antiplástico e posteriormente queimada [...]” (SÁ, 2001, p.5), em fogueira [figura 48].

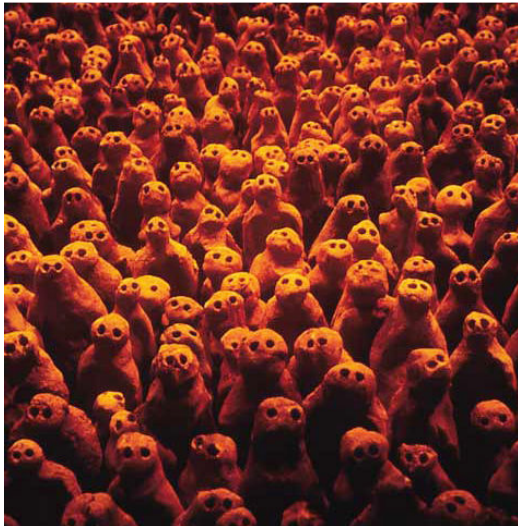
<sup>53</sup> Habitam a ilha do Bananal, as margens do Araguaia, Estado de Goiás.



FIGURA 48 – *Vênus de Dolni Věstonice*, 30000-25000 a.C.



FIGURA 49 – *Wandecok Cavalcanti, N. S. com Menino Jesus*



FIGURAS 50 e 51 – *Antony Gormley, Field*



Devido às queimas em fornos a lenha com chama direta, em baixa temperatura, realizadas pelas próprias comunidades que as modelaram, numa vivência direta com a raiz do processo cerâmico, essas pequenas figuras em terracota apresentavam variação tonais. A forma humana foi trazida a fim de discutir a questão da existência do homem e sua relação com o mundo.

Exposta em diversos locais, *Field* apresentou um mar de gente espremida. São invasões de espaços que impossibilitam a entrada do observador, uma massa que se torna temporariamente limitada pela arquitetura do lugar onde está instalada. Quando olhamos para essa massa que remete à multidão, nosso olhar é devolvido. Os dois olhos do observador são poucos para a infinita quantidade de olhos que, supostamente, nos olham, pois as figuras têm dois furos na cabeça representando olhos estilizados.

Na figura 51 podemos observar o convívio de duas instâncias: o cubo branco moderno instituído, ou seja, o museu expondo obras do seu acervo permanente, convivendo temporariamente com a intervenção de Gormley, um excelente exemplo do convívio de espaços distintos da arte em relação ao contexto – obras autônomas convivendo com uma instalação efêmera, fruto de uma proposição colaborativa. Todo o processo da obra *Field* é, literalmente, a cerâmica no *campo* expandido.

### 2.3 A CERÂMICA NO CAMPO EXPANDIDO

Continuando a reflexão iniciada no Capítulo 1, sobre o percurso histórico, ressalto que, na introdução do livro *A História Geral da Arte*, H. J. Janson fala da “cadeia de relações” entre as obras de arte, onde todas estão ligadas às suas antecessoras e explica:

Se é verdade que “nenhum homem é uma ilha”, o mesmo se pode dizer das obras de arte. O conjunto destas cadeias formam uma espécie de teia, a que damos o nome de tradição, na qual cada obra ocupa um lugar específico. Sem tradição (ou seja, “o que nos foi transmitido”), nenhuma originalidade seria possível, pois é ela que proporciona ao artista a plataforma segura que lhe serve de trampolim para a imaginação criadora. E o que ele venha a fazer servirá, por sua vez, de ponto de partida para outros. (1993, p. 21).

Nesse sentido, a complexidade da passagem da arte moderna para a contemporânea se apresenta em rede e acumula o ecletismo e ampliação de ações, lugares, espaços e materiais

relacionados à tridimensionalidade, já iniciados nos anos 1950 e prolongado pelos anos 1960 e 1970, estes já não se enquadravam mais na categoria “escultura” e seus limites disciplinares. O conceito apresentou “elasticidade”, ficou “heterogêneo”, “infinitamente maleável”, abarcou todo tipo de “singularidade”, como considerou Rosalind Krauss e, enquanto “termo cultural” foi “[...] ampliado a ponto de incluir quase tudo” (1984, p. 87), com isso se instaurou uma categoria provisória: “campo expandido” (*expanded field*). Pois, os campos de ações dos artistas passaram a ser distintos e inimagináveis, abarcando qualquer técnica, material ou processo poético. Examinando a questão, Wanner (2005, p. 55-56) acrescenta que:

A ruptura de limites específicos nas técnicas tradicionais e seus materiais fizeram parte do ‘novo’ conceito que caracterizou o período de transição pós-modernista, definido como sendo de diferentes transformações, deslocamentos e relocação contínua de técnicas, permitindo ao artista ocupar várias posições e explorar organizações de trabalho que não eram condicionados a uma só linguagem. [...] Essa teoria discutida em vários estudos sobre a lógica do espaço da prática contemporânea por Rosalind Krauss abre diversos caminhos e conceitos para o entendimento da arte contemporânea, como desconstrução, efemeridade, apropriação, deslocamento, hibridização, impermanência, desmaterialização, todas impulsionadas pela matéria.

Ela resume que o conceito de “campo expandido” de Krauss é “[...] um campo sem limites onde o artista pode trabalhar fora da pureza de uma determinada técnica ou através de seus próprios meios *tradicionais*.” (WANNER, 2010, p. 241, grifo do autor).

A diluição das fronteiras entre as linguagens artísticas apresenta uma contaminação, um “hibridismo” que amplia os limites da arte. A impureza na arte, o “deslocamento” de significado tão praticados na arte contemporânea, tem em Duchamp seu precursor. Ligia Canongia, inclusive, considera que a origem do debate sobre o *campo expandido* no âmbito da arte já estava no Dadaísmo, mas especialmente em Duchamp (2005, p.22).

O conceito de “hibridização” trata do deslocamento relativo ao processo de mistura de técnicas e materiais, das “hierarquias obsoletas”, do “rompimento da autoridade e homogeneidade”, quando as técnicas tradicionais – fotografia, pintura, escultura, gravura, cerâmica – se distanciam de seus núcleos de linguagem, de suas nascentes, perdendo com isso, a sua auralidade, adquirindo novas formas e significados, como explicou Wanner (2005, p.56), partindo do conceito de “hibridização” de Douglas Crimp no texto *Pictures*, publicado em *October*, 1979.

Desde o início, neste estudo venho contextualizando a minha produção artística, centrada na cerâmica e na matéria argila, relacionando 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, e aproximo artistas, obras e poéticas também centradas nessa matéria que dilataram a cerâmica, como um “campo expandido”, repleto de possibilidades distanciadas de seu núcleo técnico e formal, 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*.

### 2.3.1 Distorções

A performance coletiva *Distorções* [figuras 52 a 59], realizada durante a solenidade de abertura do *VI Colóquio Franco-Brasileiro de Estética – O Sensível Contemporâneo*, no hall da Reitoria da UFBA, em Salvador, no dia 1 de junho de 2009, contou com a participação de Eduardo Góes, Rosilda Sá, Maria Carolina Jorquera, Jadilson Pimentel, Darlene Bezerra, Victor Venas e Wagner Lacerda, com direção do Profº Drº. Ricardo Biriba.

Conforme nota de apresentação publicada no folder<sup>54</sup> do evento, essa performance “Traz à tona expressividades latentes oriundas de manifestações cotidianas utilizando a argila, o papel e a poesia tecidas nos corpos distorcidos da arte de ação”. Nela, teatralidade e cotidiano se misturam. Gestos, ações, movimentos, a linguagem corporal, a presença do corpo expressivo, sensual, comunicativo, emotivo, dramático, interativo, em distintas distorções em rede.

O verbo *distorcer* está conceituado como: mudar o sentido; a direção; a intenção; a substância de; a posição normal; desvirtuar; *torcer*. Por sua vez, verbo polissêmico derivado do latim *torcer* pode significar: dobrar, entortar; alterar, *distorcer*; perverter; fazer mudar de rumo ou de tensão; encurvar, acompanhar a ação de outrem por simpatia e desejo de que ele se saia bem; dobrar-se; mudar de direção; dar voltas; submeter-se; gritar e gesticular; contrair-se pelo desespero ou pela dor; contorcer-se, entre outros significados. Essa polissemia estava presente no conceito da performance que, concomitantemente, apresentou várias ações realizadas por cada participante, desde que adentramos o recinto destinado à apresentação.

---

<sup>54</sup> Contém a programação do evento internacional, realizado pelo PPGAV-EBA/UFBA, com a parceria do Grupo RETINA/Université Paris 8.



FIGURAS 52 a 57 – *Distorções*, 2009

Em pé, tendo a minha frente um punhado de argila plástica sobre um banco de madeira, senti a matéria e modeliei fios pressionando-a entre as mãos, produzi formas simples, gestuais, a partir de pequenos movimentos. Carolina, sentada sobre o chão, fiou papel de arroz, gerando delicado e fino fio. Darlene usou um tecido longo para enrolar a própria cabeça, limitando seus sentidos e a própria respiração. Jadilson recitou textos e poesia preenchendo o espaço com sua voz, sua emoção e a significação das palavras e dos textos, vestido apenas com uma sunga preta (todos os outros participantes estavam com roupas nessa cor), manteve o corpo coberto com frases e palavras poéticas, escritas com destaque em linhas espessas.

No decurso desse primeiro momento, Eduardo entrou, depositou no chão uma pequena lona contendo o desenho do mapa mundial, em seguida, enfileirou sobre o piso da sala em direção ao mapa sete vasos de terracota, na sequência, quebrou-os um a um, jogando-os no chão, e Darlene, seguidamente, varreu os fragmentos espalhados para perto do desenho, parte deles foi depositada/amontoadada sem nenhuma ordenação sobre o mapa. Os pedaços de terracota não formavam um quebra-cabeça lógico.

No segundo momento, todos nós participantes, além do público presente, seguimos enfileirados para o auditório onde Victor e Wagner iniciaram a apresentação da distorção do som a partir da microfonia – o contato do microfone sobre o corpo em movimento de Wagner e sua voz e sussurros, controlados e distorcidos por Victor com os equipamentos eletrônicos – amplificador e caixa de som.

A interface entre linguagens diversas e a convivência entre materiais artesanais, tradicionais, industriais e tecnológicos – tradição e inovação, antena e raiz – nortearam a estrutura em rede da performance, cada nó/ação se correspondiam entre si, dialogavam, ainda que parecessem díspares e caóticos. Registrada em vídeo e fotografia – recursos fundamentais de tecnologias de comunicação enquanto estatuto de registro para a obra, estabelecido e largamente usados no recorte histórico deste Capítulo –, *Distorções* reflete o contexto contemporâneo, híbrido, polissêmico, neobarroco e em rede.

Enquanto aproximações para *Distorções*, destaco a série denominada *Droguinhas* [figura 60], de Mira Schendel (1919-1988), provavelmente uma das obras mais representativas na arte brasileira, quanto à ação trivial e fundente de tecer nós – o gesto manual enquanto gênese – que gerou teias artesanais feitas com fios torcidos e trançados de papel de arroz, emaranhados de fios e nós tridimensionais, flexíveis, que podem ser pendurados no teto, nas paredes, depositados no chão, ou em qualquer lugar. Também o espetáculo *Nó* [figura 61], da Companhia de Dança Deborah Colker, que apresentou um



plástico cenário com fios de cordas pendidas do teto e movimentadas constantemente, tecendo uma rede de correspondências entre nós-ações diversos, modelando desenhos efêmeros num espaço tridimensional, tendo os corpos, as expressões, os gestos intencionais e os olhares trançados e correspondidos em movimentos sincronizados diversos, que aprisionam, libertam, consentem, entre o controle e o improvisado do desejo, centrado no conceito de nó, repleto de sentido, de relações, de possibilidades. Ritmos de vidas, corpos e fios, movimentos e ações.



FIGURAS 58 e 59 – *Distorções*, 2009



FIGURA 60– Mira Schendel, *Sem título*  
(*Série Drogruinhas*), 1966



FIGURA 61 – Deborah Colker, *Nó*, 2005

Bem como as obras de Ai Weiwei (1957-), considerado o principal artista chinês da atualidade, em que ao usar uma poética iconoclasta, por ser um artista e também ativista político, subverte a cerâmica ao interferir e destruir urnas/vasos pré-históricos da dinastia *Han*. Satirizando a postura governamental de seu país por causa da constante destruição do seu patrimônio, do seu legado histórico, Weiwei se apropria dos objetos utilitários de cerâmica, sujeitando-os a vários procedimentos poéticos radicais, como a inscrição da logomarca da coca-cola pintada a mão aos modos pop de Andy Warhol (1930-1987), na obra *Han Dynasty urn with coca-cola logo* [figura 62]. E numa ação registrada em fotografia, ele destrói, jogando o artefato no chão, em *Dropping a Han-Dynasty urn* [figura 63], além de triturar a matéria até virar pó. O fato de o artista ter morado nos Estados Unidos e voltado para a China incorporou os valores culturais desses dois países e os confronta, além de discutir concomitantemente sobre o capitalismo e a invasão cultural norte-americana na velha China, relações culturais e históricas complexas, gerando, conseqüentemente, a perda de identidade dominada pelo consumo, pela propaganda e produção em série (aos modos da *Pop Art*), tendo, neste caso, a cerâmica como meio. Evidente aqui a localização da cerâmica utilitária enquanto signo desencadeador de processo semiótico (como já abordei no Capítulo anterior), trazendo a questão cultural milenar chinesa, através da sua História.



FIGURA 62 – Ai Weiwei, *Han Dynasty urn with coca-cola logo*, 1994



FIGURA 63 – Ai Weiwei, *Dropping a Han-Dynasty urn*, 1995

Outra aproximação é com a performance intitulada *Paso Doble* [figura 64], de Miquel Barceló, realizada em parceria com o coreógrafo Joseph Nadj, para a realização de um mural de argila molhada, projetada com vasos torneados e interferências gestuais diversas, num passo a passo experimental sintonizado entre os dois. A obra é o próprio processo de criação e seu resultado final, realizada em várias ocasiões e anos distintos; na foto vemos a versão realizada em 2006, no *Festival d'Avignon*, na *Église des Célestins*. Não posso deixar de destacar, ainda que não seja a correlação com *Distorções*, sobre a importância de outra obra de Barceló, o monumental retábulo da Capela da Catedral de Palma de Mallorca (uma superfície cerâmica de 300 metros quadrados com vitrais de 12 metros de altura).

Para finalizar, trago Rimpa Eshidam (Grupo de Tóquio formado por Noiz-Davi, Daisuke Yamamoto, D.H. Rosen, Akari Sasai e Xola). Eles trabalham com vídeo-performances. Assisti durante a exposição *Abraços na Arte: Brasil - Japão*, realizada no Palacete das Artes Rodin, em Salvador, em 2009, *Transe da terra* [figuras 65 a 68], de 2008, vários participantes, usando técnicas próprias da linguagem da cerâmica, apresentam diversos modos de intervenção no espaço – pintura, modelagem, torno – tendo como foco a argila em consistências distintas. Experimentações plásticas surpreendentes, associadas a um primoroso trabalho de edição que faz a diferença, ressaltam aspectos próprios da linguagem da cerâmica e do vídeo. Na captura das imagens, a câmera foi posicionada no teto do recinto, filmando de maneira a não identificar qual dos artistas realiza cada ação, diretamente no piso ou um pouco acima dele.

A performance tem como instrumento principal o corpo e a ação, é uma linguagem efêmera, não se negocia, são ações artísticas que vão de encontro à arte como mercadoria. São ações corporais para firmar uma ideia, ações involuntárias, não previsíveis, acaso. Como explica Freire (2006, p. 43):

Como obras do instante ou do desenrolar de um processo, performances e ações podem, de certo modo, perdurar no tempo pela documentação fotográfica, por vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto perderam-se pela inexistência de registro. Para o espectador, a performance é sempre essa visualização da consciência do tempo. As percepções tátil, corporal e manipulatória, assim como quaisquer outras sensações que suscitem, são limitadas pelas imagens fotográficas ou pelos vídeos.





FIGURA 64 - Miquel Barceló e Joseph Nadj, *Paso Doble*, 2006



FIGURAS 65 a 68 – Rimpa Eshidam, *Transe da terra*, vídeo, 2008

Enquanto conceito, a performance desconhece limites. O termo tem significado amplo, comporta uma infinidade de sentidos e foi definido por Gerz (apud GLUSBERG, 1987, p.8, 12) como “Uma espécie de matriz de toda as artes”. O autor explica ainda que historicamente os saraus futuristas e os eventos dadaístas e surrealistas foram protoperformances nascidas “[...] de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas. Mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema [...]” Herdeira do *Happening*, da *Body Art*, e de atos artísticos como *Action Painting*, do *Black Mountain College*, John Cage, com suas inovações experimentais e a estética do cotidiano (o som e o silêncio, as combinação de modalidades artísticas), e Merce Cunningham, das *Antropometrias* de Yves Klein, do grupo *Fluxus*, com a *dissolução* da arte no cotidiano (a inversão da proposta de Duchamp), e do Grupo japonês *Gutai*, com destaque para Kazuo Shiranga (1924-2008), um de seus integrantes, que realizou em 1955 a performance *Lama desafiadora (Challenging Mud)* [figura 69], uma luta intensa entre ele e a argila em estado pastoso, sobre o chão, em espaço aberto. Embate animado pela matéria, que mesmo informe e dócil, parecia responder ao artista, levando-o a exaustão, após ferimentos e contusões. Com o embate encerrado, as formas geradas sobre a matéria, após secarem, viraram obras e foram expostas.

A relação direta da presença física do artista, um contexto (cenário) e alguns complementos (acessórios), resultam em atos artísticos que requerem a presença de espectadores para que se realizem, assim se caracteriza a performance. Os destaques históricos, dentre outros, são Ulay e Marina Abramovic, Joseph Beuys, John Cage, Robert Filliou, George Maciunas e no Brasil, Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Lígia Clark.

Com a expansão da prática artística focada na matéria, passa a vigorar conceitos, especialmente a “desmaterialização” da obra de arte – como definiu no final dos anos 1960, aproximadamente, a crítica norte-americana Lucy Lippard –, a não existência da concretude de um objeto, quando a obra não tem fisicalidade sensível ela é impermanente, efêmera, consequentemente ela não se tornaria produto para o consumo capitalista. A utilização de matérias naturais ou semi-industrializadas e a valorização de suas propriedades foram destacadas, como explica Wanner (2005, p.56):

Durante o processo de trabalho, a matéria pode se transformar numa técnica, no suporte ou vir a ser a obra propriamente dita. Imbuídos de um significado, seja técnica – obra – um modo de linguagem, seja qualquer maneira de expressão e comunicação, seu valor enquanto material contribui para a sua comunicação e para a construção e significação do objeto. Ao tomar vida própria, realiza seu potencial, e seu significado permanece apenas enquanto

parte da obra. [...] Essa expansão da investigação da matéria além de ter contribuído para desconstruir as técnicas artísticas tradicionais, ampliou a nomenclatura “arte”, oferecendo infinitas possibilidades de trabalho ao artista.

Artistas como Eva Hesse, Richard Serra, Robert Morris, Louise Bourgeois, dentre outros, construíram poéticas e processos estéticos distintos, tendo como foco a associação dos materiais e o próprio processo de construção da obra, extrapolando os limites das técnicas tradicionais na denominada *Process Art* (Antiforma).

Paralelamente, na *Environmental Art* (Arte Ambiental) outros artistas dialogaram com a Natureza (lagos, desertos, planícies etc.), usando-a como tema, suporte e campo de ação em práticas artísticas, até então, inimagináveis, geralmente efêmeras e produzidas sem a presença de espectadores. Não mais contemplar, mas habitar a obra numa atitude de humildade. Robert Smithson formulou os conceitos de *Site* enquanto localização específica no mundo, enquanto retorno às origens do material, não só numa visão ecológica, mas arqueológica, cosmogônica e histórica; e o de *Nonsite*, a representação deste lugar na galeria através dos objetos coletados, fotografias, filmes, mapas, anotações diversas, que enquanto meios de registro e divulgação passaram a ter um estatuto precioso. Atribuir significado a um determinado espaço-ambiente, a partir de uma interferência, modifica a consciência para algo que não existia anteriormente, gerando reverberações conceituais e reflexões sobre a Natureza, a vida, as ações no cotidiano.

Utilizando o mesmo enfoque da Natureza – conceitual, contextual, material etc., geralmente a céu aberto, em escala monumental e efêmera (expostas à destruição, erosão, corrosão etc.) – surgiram, nos Estados Unidos, nos anos 1960<sup>55</sup> e se estenderam para a Europa, outras vertentes artísticas com denominações e aplicações distintas, como consideram alguns autores, a *Land Art* (Arte da Terra) se realiza *na* terra e o *Earth Art* quando se produz com terra. Embora exista essa classificação, observa-se que nas exemplificações as delimitações não são precisas e incluem diversos artistas além de Smithson, como Michael Heizer, Walter De Maria, Christo & Jeanne Claude, James Turrell, Charles Simonds, Richard Long (destaco seus murais monumentais *Mud Works*, feitos com argila), Andy Goldsworthy (sua intervenção com argila nas paredes da *Galerie Lelong*), dentre outros.

---

<sup>55</sup> Foi no final da década de 1960 e início de 1970, quando a consciência pública acerca dos problemas ambientais e ecológicos chega ao auge, que se popularizou no meio universitário a “carta do Cacique Seattle”, da qual incorporei uma paráfrase na instalação *Nexos #3* (ver Capítulo 1). Inclusive, seu conteúdo premonitório se apresenta cada vez mais atual diante das questões éticas e ecológicas planetárias que afetam toda a humanidade.

Através de intervenções urbanas, performances, filmes, esculturas, instalações, dentre outras modalidades artísticas, o americano Charles Simonds (1945-), deu um enfoque à matéria argila expondo o ciclo de criação e extinção – a mesma matéria mítica que dá origem aos seres vivos é matéria prima que constrói cidades, habitações que se deterioram e se extinguem como na intervenção urbana *Dwelling*, 1978, [figura 70]. Ele criou um grupo imaginário denominado *Little People*, uma raça mítica de humanos diminutos. Ainda que evocados em suas construções, esses povos não aparecem, ao contrário, só ficaram as ruínas abandonadas, arquiteturas e paisagens, *habitats* fantásticos, desertos inóspitos, arenosos, como se fossem achados arqueológicos, antigas construções vazias, construídas com tijolos de argila em miniaturas, com o auxílio de pinças.



FIGURA 69 – Kazuo Shiranga, *Challenging Mud*, 1955



FIGURA 70 – Charles Simonds, *Dwelling*, 1978

No filme *Dwellings* [figuras 71 e 72], de 1972, vemos o registro de uma intervenção no espaço público, urbano, enquanto lugar da arte, no entanto, sendo espaço aberto à coletividade (ruas, calçadas, praças etc.), se configura em local conflituoso, instável, tenso e imprevisível. Apresenta o deslocamento do artista dos seus meios e locais convencionais de trabalho (ateliê) e de exposição (o sistema de galerias e museus). Simonds trabalha diretamente na Natureza, como na paisagem urbana com intervenções com escala reduzida, diferente de outros artistas, como Smithson, que fez construções monumentais usando rocha e terra, numa “terraplanagem escultural”, como considera Krauss (1998, p. 337). As obras dessa vertente se relacionam a vestígios de civilizações arcaicas (labirintos, círculos, marcações simbólicas etc.).



Fruto de ações realizadas diretamente na Natureza, os filmes *Landscape < - - > Body < - - > Dwelling* [figuras 73 e 74], de 1973, apresentam de maneira integrada a paisagem, o corpo e a habitação fundidos pela matéria; em *Birth* [figuras 75 e 76], de 1970, ele interage e se funde, literalmente, com a matéria – o barro/argila como matéria signíca, matriz do humano, como se voltasse ao estágio primordial, cósmico, ao qual o homem atribuiu a sua gênese. Participando da sacralidade da terra, pertencendo a ela, portanto sendo seu elemento, ancestralidade, origem, nascimento, morte e renascimento.



FIGURAS 71 e 72 – Charles Simonds, *Dwellings*, 1972



FIGURAS 73 e 74 – Charles Simonds, *Landscape < - - > Body < - - > Dwelling*, 1973



FIGURAS 75 e 76 – Charles Simonds, *Birth*, 1970

Ao longo da minha reflexão, seja no Capítulo 1, como neste, relacionei a linguagem da cerâmica com a fotografia (novas discussões serão trazidas no Capítulo 3), seja para comparar os desdobramentos gerados pela produção no território da cerâmica por artistas não ceramistas, aproximando ao que ocorreu com a fotografia, seja mostrando sua importância utilitária enquanto registro fundamental para a difusão das obras, seja por inseri-las na composição da minha obra ou mesmo ela sendo a matéria. Como explica André Rouillé acerca da diferença entre a fotografia dos fotógrafos e a fotografia dos artistas:

[...] A “arte dos fotógrafos” designa um procedimento artístico interno ao campo fotográfico; enquanto a “fotografia dos artistas” se refere à prática da fotografia por artistas ou à utilização da fotografia pelos artistas, no cenário de sua arte, como resposta a questões especificamente artísticas. (2009, p. 20).

Ele continua explicando que “A fotografia superou seu antigo papel subalterno para tornar-se um componente central das obras: seu material” (2009, p. 21). Isso, também ocorreu com a cerâmica, como apresento neste estudo.

Destaquei, inicialmente, o *ready-made cerâmico*, denominado *Fonte*, de Marcel Duchamp, que foi um “paradigma” na arte e teci relação com o contexto da cerâmica, com argumentos expostos no Capítulo 1. Trago, agora, a resposta estética dada pelo artista chinês Zhou Wendou (1970-) à *Fonte* de Duchamp, com a obra *Sem título* [figura 77], de 2006. Três fotografias: o urinol de porcelana (similar ao usado no *ready-made cerâmico* de Duchamp), os fragmentos do urinol destruído e o vaso construído com os fragmentos colados do urinol. Uma sequência narrativa revelando o processo de criação, ainda que o artista não apareça na cena, numa performance centrada numa ação fotográfica. Objetos cerâmicos em destaque que perderam o sentido utilitário, o potencial estético se centra no conceito. O urinol industrial (*ready-made* de Duchamp) é um ícone na História da Arte que evidencia o declínio da dimensão artesanal na arte, por outro lado, o vaso artesanal (enquanto forma e desenho permanente) é um ícone na História da Cerâmica e da Civilização, além de ser a antítese do trabalho industrial. Dois extremos (urinol industrial e vaso artesanal), ambas formas pontuais na História da Arte e da Cultura. O artista reinterpreta a obra de Duchamp justapondo objetos industrial e artesanal, o funcional (utilitário) e o artístico (inutilitário), *design* e artesanato, fotografia e cerâmica no contexto da própria matéria (porcelana), confluindo linguagens.

Apresenta a desconstrução de um objeto com forma (*design*) e função específica, e a construção de outro objeto com forma e função distintas da anterior, ainda que aproveitando os fragmentos de porcelana do objeto destruído. Junção, edição, montagem de um quebra-

cabeça tridimensional (artesanal) para a criação de um objeto com forma original, enquanto desenho cerâmico – o vaso primordial. O urinol que se transforma em vaso. Podemos pensar também, fazendo paralelos, que a produção industrial (seja urinol ou vaso), é produzida em quantidade, em série, a fotografia também pode ser ampliada na quantidade desejada.



FIGURA 77 - Zhou Wendou, *Sem título*, fotografia, 2006

Wendou apresenta uma obra em fotografia que aborda, enquanto ato estético, conceitual, material e poético, acerca da cerâmica. Um gesto estético em diálogo com o processo poético do ceramista Peter Volkus, que rompeu os códigos tradicionais, o espaço lógico da cerâmica (ele trabalhou com argila maleável, desconstruiu e reconstruiu objetos “utilitários” crus, para depois queimá-los em alta temperatura, apresentado no Capítulo 1). Convém lembrar que a poética que utiliza fragmentos de cerâmica foi usada na arquitetura por Antoni Gaudi (1852-1926), na pintura, por Julian Schnabel (1951-) e em montagens tridimensionais pelo artista contemporâneo brasileiro Jorge Barrão (1959-), dentre outros.

Finalizando o Capítulo apresento a obra *Bolas* (da série *Brincar*), [figuras 78], 2010, composta por objetos utilitários de terracota, bolas coloridas de plástico, bolas de porcelana pintada, bolas de gude e bolas de isopor, para serem dispostas preferencialmente sobre a grama ou a areia. Obra interativa, aberta à participação



FIGURAS 78 – Rosilda Sá, *Bolas* (da série *Brincar*), 2010

do público, ou seja, ela só faz e tem sentido com esta finalidade, onde os objetos utilitários de terracota e as bolas diversas (material, cores, aparência, textura etc.) ativam os sentidos do público. Sem disposição prévia, a obra está disponível para tocar, jogar, brincar, modificar etc., construindo inumeráveis montagens e disposições. Obra com caráter efêmero, pois é distribuída com o público, especialmente as crianças, e com isso, a cada nova montagem, incorpora diferentes objetos utilitários de cerâmica. Uma das versões participou da exposição coletiva *Guardar*, em 2010, na área externa do Museu Histórico de Santa Catarina, em Florianópolis, promovida pelo Grupo de Ceramistas *Bando de Barro*. Considerando o conceito da exposição atrelada ao significado do verbo guardar, subverti a funcionalidade lógica, objetiva do vaso, milenarmente transmitida de guardar líquidos e alimentos, pois ela não deixou de ser funcional na medida em que foi usada para uma ação estética, também lúdica, guardar brinquedos – neste caso, bolas diversas.

A cerâmica, enquanto reflexo da dissolução das fronteiras das linguagens, visíveis ao longo da minha reflexão, onde artistas experienciaram a argila<sup>56</sup> e o repertório da linguagem da cerâmica num contexto mais amplo, nas artes performáticas, em instalações, em fotografias, em vídeos, no *design* etc. Neste sentido, o conceito de *cerâmica contemporânea* pode ser uma extensão do conceito de arte contemporânea, onde tudo se mistura, não existe mais pureza, tudo é passível de virar arte, tudo passa a ser conceituado com os prefixos Pós, Trans, Inter, Multi e Pluri. No entanto, não é simplesmente qualquer produção que seja realizada no “momento presente”, ou seja, um “termo temporal”, como explica Arthur Danto, mas “[...] a arte contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de uma certa estrutura de produção nunca vista em toda a história da arte. [...]”. Ele explica que “[...] o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido. [...]”. (2006, p. 12, 13, 15).

No caso da cerâmica, pode se considerar sua natureza intrínseca, sua linguagem, ou seja, uma série de repertórios matéricos, teóricos, práticos, conceituais, históricos, sensíveis, espirituais, que são inerentes ao universo cerâmico e que estão além do formalismo, inclusive se hibridizando com outras técnicas, linguagens, tecnologias etc., pois se inserem na

---

<sup>56</sup> Estudo pioneiro, não publicado no Brasil, sobre o percurso histórico e poético centrado no barro, matéria-prima para abordar sobre a linguagem da cerâmica, desde o seu advento na Pré-História até a arte dos anos 1970 foi realizado pela Profa. Dra. Isabela Mendes Sielski, na sua tese denominada *El Barro en el Arte: materialidad y “límites”*, no Doutorado em Escultura como Prática e Limite, da Universidad del País Vasco, em Bilbao.



pluralidade de tendências das práticas artísticas da arte contemporânea, em diversos tipos de poéticas, não só as tridimensionais. Se “a arte contemporânea é impura” e “pluralista em intenção e realização”, como afirmou Danto (2006, p.12, 20), por extensão, a cerâmica, também.

Portanto, a cerâmica há muito tempo deixou de ser apenas veículo (meio) para outros fins, especialmente escultóricos, para outros materiais, revelando um pouco mais do seu enorme potencial, transcendendo conceitualmente o que, historicamente, lhe é intrínseco – a sua funcionalidade.

## 3 CONVIVENDO

### 3 CONVIVENDO

*[...] cuidar da nutrição, do entretenimento e da convivialidade que dá forma humana à sucessão dos dias e à presença do outro.*

Michel de Certeau

*A arte é o local onde se regenera e se purifica o pragmatismo alienante da vida cotidiana: ela também é pragmática e ativista, mas positiva e criativa.*

Giulio Carlo Argan

Este Capítulo aborda sobre a exposição final do Mestrado, intitulada *Convivendo*, com o detalhamento que a envolve, explicitado ao longo dos tópicos. Fruto da pesquisa *Redes Vivas: nexos poéticos mediados pela cerâmica contemporânea*, a exposição apresentou três instalações resultantes de uma poética visual com recurso temático focado na cerâmica utilitária no cotidiano. A cerâmica no contexto doméstico deflagrou a criação de uma rede colaborativa, de encontros e comunicações com as pessoas, visando a produção de obras e a celebração de momentos. Eu trouxe para essa exposição, realizada no período de 23 de setembro a 08 de outubro de 2010, na Galeria Cañizares<sup>57</sup>, em Salvador, a discussão acerca da linguagem da cerâmica além dos moldes tradicionais.

Os principais questionamentos que nortearam a investigação 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 no cotidiano, 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?

---

<sup>57</sup> Divulgada na imprensa televisiva, impressa e virtual, especialmente em Salvador. A clípgem digital está disponível através de links no blog: <[www.rosildasa.blogspot.com](http://www.rosildasa.blogspot.com)> e também em CD-Rom, no Anexo B.

### 3.1 IDENTIDADE VISUAL

A identidade visual da exposição, apresentada nos convites virtual [figura 79] e impresso [Anexo A], traz um detalhe da instalação *Imagens Amadas* (ver tópico 3.5), composta por desenhos de objetos utilitários feitos com terracota pintada. Trabalhei em parceria com o *design* Marcos Estrela, em João Pessoa, a partir de uma fotografia feita por mim, ressaltando a viva(cidade), a diver(cidade) e a ludi(cidade) expressas através das formas, das cores e da disposição no espaço, revelando aspecto vivo, heterogêneo, múltiplo e dinâmico. O título da exposição e do meu nome,

localizados entre os espaços dos desenhos, foram incorporados à imagem, evidenciando movimento ondulatório e rítmico. No convite virtual estão justapostos a frente e o verso. O convite impresso, em tamanho postal 10,5 x 15 cm, foi confeccionado pela Editora da UFPB, cor na frente e preto no verso (4 x 1), além de ser distribuído, ficou disponibilizado para o público durante o período da exposição.



FIGURA 79 – Convite virtual da exposição individual *Convivendo*, 2010

### 3.2 PROJETO EXPOGRÁFICO

Situada num prédio ao lado da Escola de Belas Artes da UFBA, a Galeria Cañizares, em Salvador, dispõe de ambientes climatizados e espaçosos que facilitam a circulação, conforme o desenho da planta baixa [figura 80], projetada a partir do modelo fornecido pela Coordenação da Galeria. Dispõe, também, de iluminação localizada no teto, distribuída entre luzes quentes e frias. Além das dimensões das quatro salas expositivas, o projeto da exposição considerou o piso em madeira alternado entre tacos claros e escuros, formando desenhos geométricos que predominam nos espaços [figura 81]. Esses atributos existentes na Galeria justificaram tanto a escolha do local expositivo quanto sua ocupação.

Para a organização espacial e gráfica do espaço expositivo [figura 82], usei a parede principal da sala de entrada com os adesivos indicativos contendo o título da exposição e meu nome, o texto de apresentação assinado pela minha orientadora e por mim [Apêndice A] e as logomarcas das instituições que apoiaram o evento, além de um módulo de madeira onde ficou o livro de assinaturas com os convites impressos. Os outros quatro espaços expositivos nortearam as definições das três instalações montadas sobre as paredes, deixando o piso sem interferências, facilitando o fluxo de circulação e imersão do público nas obras. O espaço é uma presença, é lugar propositivo, de diálogo, assim, tomei partido da arquitetura para construir as obras.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, mais notadamente durante a execução do projeto expográfico, é imperativo destacar o planejamento orçamentário ajustado, pois todos os itens de uma exposição demandam consideráveis custos financeiros, sobretudo quando se inclui deslocamento (transporte interestadual), como foi o meu caso<sup>58</sup>. O detalhamento das obras, especialmente produzidas para esta exposição, seus processos de produção e de montagem serão apresentados nos tópicos seguintes.

---

<sup>58</sup> Transporte, pessoalmente, em carro particular, as obras para a exposição. E contratei, em João Pessoa, marceneiros que confeccionaram as prateleiras e *designer*, os adesivos. Em Salvador, as fotografias foram ampliadas em loja especializada, bem como os serviços para a fixação dos adesivos.

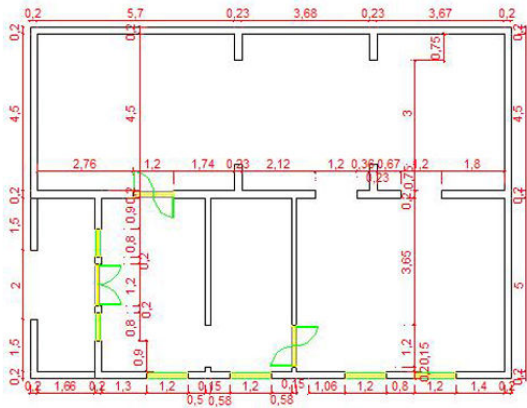


FIGURA 80 – Mariana Sá, *Planta baixa*,  
*Galeria Cañizares*, 2010



FIGURA 81 – Mariana Sá, *Planta baixa do piso*,  
*Galeria Cañizares*, 2010

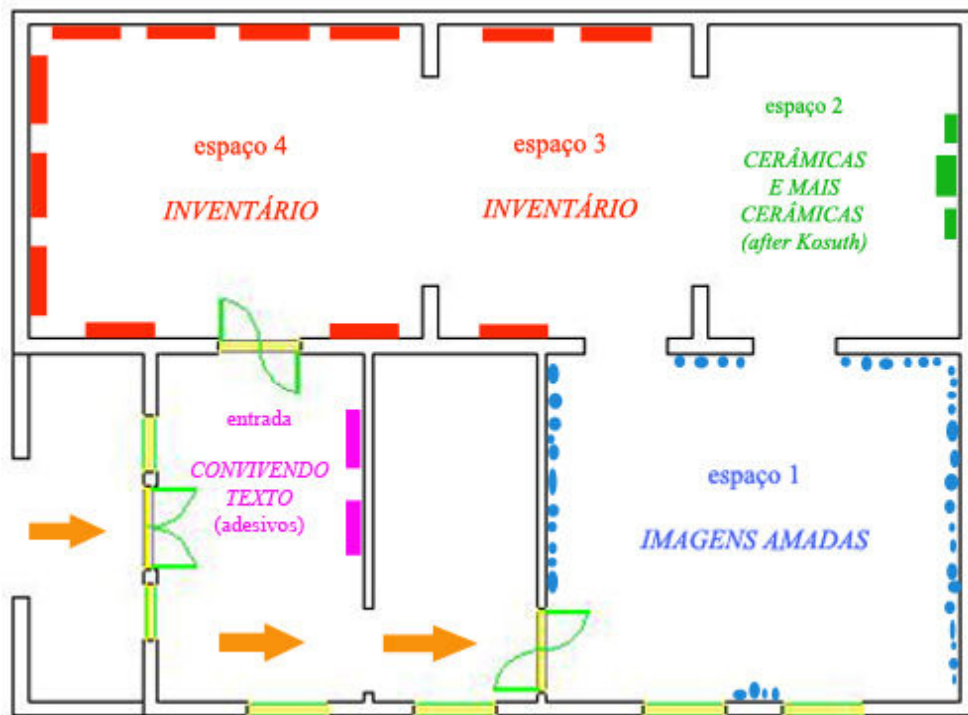


FIGURA 82 – *Expografia, exposição final do Mestrado – Convivendo*  
*Galeria Cañizares/EBA, Salvador*, 2010

### 3.3 CERÂMICAS E MAIS CERÂMICAS (AFTER KOSUTH)

No centro, sobre uma prateleira de madeira, especialmente desenhada, onze xícaras distintas (me “apropriei” de objetos utilitários de cerâmica, industrial e artesanal); de um lado, a fotografia delas com a mesma disposição e, do outro, uma definição de dicionário do verbete “cerâmica” adesivado na parede (disposto a 1,20m em relação ao piso). Essa é a composição da obra *Cerâmicas e mais Cerâmicas (after Kosuth)*, de 2010 [figuras 83]. Evidente apropriação da ideia do artista conceitual norte-americano Joseph Kosuth (1945-), especialmente, o trabalho intitulado *One and Three Chairs*, de 1965 [figura 84].

Forma de apresentação que justapõe e discute a relação entre objeto, imagem e conceito. A fotografia digital colorida, montada sobre *foam board*, foi ampliada na escala correspondente ao tamanho da prateleira (60cm), igualmente ao adesivo do verbete extraído do dicionário relativo ao significado (texto escrito). A contiguidade entre a coisa, a sua imagem e seu significado gera uma tautologia, ou seja, se diz sobre a mesma coisa de formas diferentes, ao mesmo tempo que envolve três aspectos na percepção de uma obra de arte: imagem – a representação visual de uma coisa (a fotografia da prateleira com as xícaras); realidade – a apresentação, seu real referente (os próprios objetos); e o conceito intelectual do que estamos abordando – a linguagem (a definição do verbete “cerâmica” do dicionário).

Agreguei à composição não só o componente estético, mas histórico da Arte Conceitual com um dos seus pioneiros, Joseph Kosuth, para discutir acerca da linguagem da cerâmica além dos moldes tradicionais enquanto extensão do conceito de arte contemporânea. A definição do verbete “cerâmica” no dicionário, diz: “**Cerâmica.** *sf* 1. Arte de fabricar artefatos de argila cozida. 2. Qualquer desses artefatos.” Essa é uma definição do senso comum que aborda sobre dois aspectos: a modalidade (categoria, estatuto ou linguagem) artística e os objetos diversos. O termo, analisado por Jorge Fernandez Chiti<sup>59</sup> em seu *Diccionario de Ceramica*, associa, inicialmente, a definição do verbete entre história e matéria: Do grego *keramiké (tékhnē)*, ou seja, (arte) cerâmico ou do barro, já que *kéramos* significa barro, argila (1984, p.142). E amplia a análise entre definições específicas, descritivas, científicas etc. Ele também aponta questões abordadas neste estudo, quando diz que não se considera atividade cerâmica a que não é submetida ao processo de cocção, salvo alguns casos de cerâmicas arqueológicas muito primitivas, como também algumas experiências conceituais contemporâneas, onde a não cocção tem conotações críticas e revisionistas (1984, p.143).

---

<sup>59</sup> Conceituado pesquisador na área da cerâmica, dirige na Argentina a Fundação Condorhuasi.

Portanto, eu considero que a sua análise do verbete está sintonizada com o processo histórico e a maneira como ele abrange a definição (definições) me faz considerar que o conceito de cerâmica não pode ser fixo e eternizado, pois, ainda que a cerâmica seja uma linguagem artística específica, assentada em bases tradicionais, com um percurso histórico distinto, assimilou as tendências e rupturas geradas pelas várias correntes internacionais, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, durante o século XX, que foram fundamentais aos desdobramentos da arte no contexto contemporâneo (como já abordei). Com isso, a cerâmica também se desdobra, dilatando seus atributos.



FIGURA 83 – Rosilda Sá, *Cerâmicas e mais Cerâmicas (after Kosuth)*, instalação, 2010

Baseada em vários princípios, a Arte Conceitual investigou, através da atividade artística, a natureza da própria arte independente da forma material, da estética convencional, aboliu o objeto artístico e privilegiou a farta documentação, gráficos, fotografias, textos, vídeos etc. que acompanharam a obra executada. Imersa no paralelismo entre arte e linguagem, ou mesmo na questão da arte como forma de linguagem, não havia distinção entre a arte e a teoria da arte. No seu texto *A Arte depois da Filosofia*, de 1969, traduzido e



publicado no livro *Escritos de Artistas: anos 60/70*, seleção e comentários de Glória Ferreira e Cecília Cotrim, Joseph Kosuth fez considerações profundas sobre o conhecimento filosófico da arte. Ele escreveu que “A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição da arte”. (2006, p. 226), e explicou que:

A função da arte, como questão, foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp. Realmente é a Marcel Duchamp que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria. [...] O evento que tornou concebível a percepção de que se podia “falar outra linguagem” e ainda assim fazer sentido na arte foi o primeiro ready-made *não-assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de “aparência” para “concepção” – foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “Conceitual”. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente. (2006, p. 217, grifo do autor).

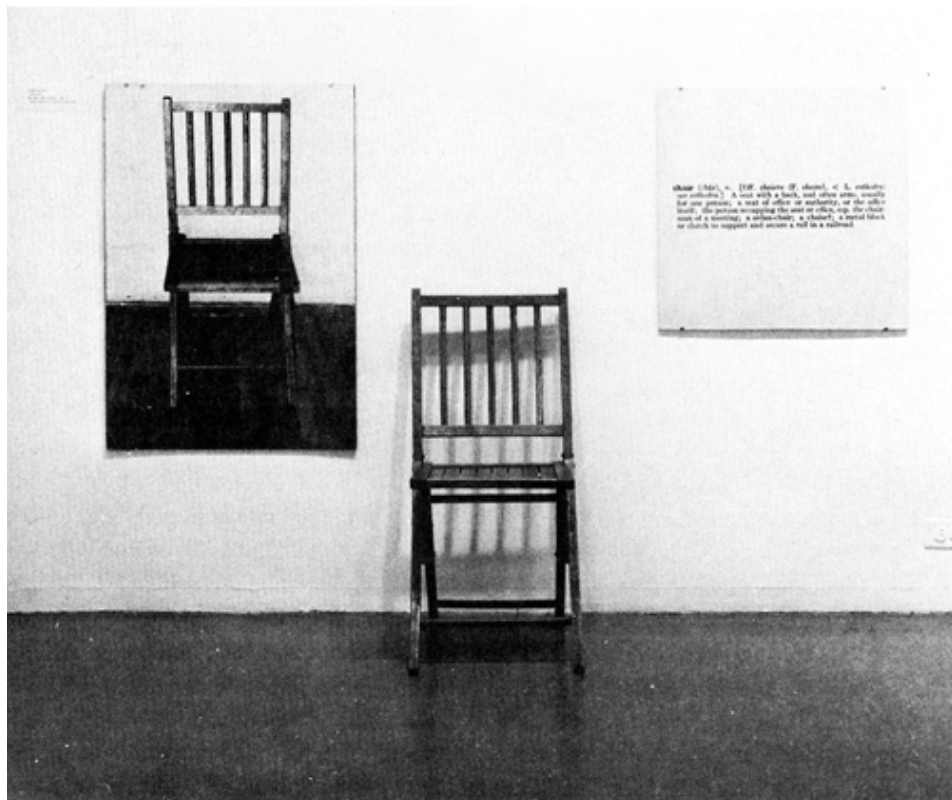


FIGURA 84 – Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

Embora “[...] a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhes dar. [...]” na produção da arte contemporânea, como explica Danto, “[...] O que não lhes será disponível é o espírito em que a arte foi realizada. [...]” (2006, p.7), ou seja, a instalação *Cerâmicas e mais Cerâmicas (after Kosuth)*, embora fazendo uma colagem, uma citação, uma apropriação da ideia da obra emblemática *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, está circunscrita num contexto histórico, político, social e econômico distinto, seu espírito e seu contexto são outros.

Trata-se, como na obra de Kosuth, de “uma progressão do real para o ideal [...]”, como considerou Roberta Smith (in STANGOS, 1991, p. 188) em relação ao objeto, mas questiona também a definição do termo “cerâmica” além do disposto conceitualmente e visivelmente na obra, pois considera e agrega o próprio contexto da exposição e sua finalidade de uma pesquisa acadêmica em nível de Pós-Graduação na área de concentração em linguagens visuais contemporâneas.

Além de que ao longo da minha reflexão, trouxe vários artistas e obras, conceitos e informações entrelaçadas que fundamentaram a discussão sobre a expansão da linguagem da cerâmica na medida da sua inscrição enquanto linguagem contemporânea, isto é, enquanto linguagem inserida no contexto híbrido da arte contemporânea.

Outra aproximação desta obra é com o poema *Cerâmica*, de Carlos Drummond de Andrade: “Os CACOS da vida, colados, formam uma estranha xícara. Sem uso, ela nos espia do aparador.” (1964, p. 361, grifo do autor). A imagem do quebra-cabeça tridimensional e a menção ao uso discutem acerca do significado da vida e da cerâmica, além da disposição espacial da instalação (“ela nos espia do aparador”).

Convém ressaltar que, historicamente, os vestígios arqueológicos, em inúmeros casos, apresentam a cerâmica utilitária fragmentada (um quebra-cabeça a ser montado pelos pesquisadores). O poema também joga com a realidade e a representação, hibridizando a vida com a cerâmica, e sintetiza aspectos específicos abordados na minha obra, ou seja, o sentido e o significado da vida é o uso, usar a vida é viver.