

TANIA CRISTINA RUMI SUGETA

PEQUENAS FAMÍLIAS OU MÚLTIPLOS OBJETOS NO ESPAÇO: UMA EXPERIÊNCIA
EM ARGILA

CAMPINAS
2009

TANIA CRISTINA RUMI SUGETA

PEQUENAS FAMÍLIAS OU MÚLTIPLOS OBJETOS NO ESPAÇO: UMA EXPERIÊNCIA
EM ARGILA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Ivanir Cozeniosque Silva.

CAMPINAS
2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Su34p	Sugeta, Tania Cristina Rumi. Pequenas famílias ou múltiplos objetos no espaço: uma experiência em argila. / Tania Cristina Rumi Sugeta. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Prof^ª. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Modelagem. 2. Poética. 3. Produção artística. I. Silva, Ivanir Cozeniosque. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Título em inglês: “Small families or multiples objects in the space: an experience in clay.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Modeling ; Poetics ; Artistic production.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva.

Prof^ª. Dra. Luise Weiss.

Prof^ª. Dra. Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza.

Prof^ª Dra. Anna Paula Silva Gouveia.

Prof. Dr. Ronaldo Alexandre de Oliveira.

Data da Defesa: 24-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Tania Cristina Rumi Sugeta - RA 68766 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva

Presidente



Profa. Dra. Luise Weiss

Titular



Profa. Dra. Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza

Titular

Aos meus pais, exemplos de caráter, força de vontade, amor e
doação.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio e compreensão durante todo o tempo.

Aos meus sogros, sempre presentes na minha ausência.

À minha orientadora Ivanir e à Luise Weiss, duas mulheres cuja simplicidade no jeito de ser e no carinho que sempre senti no tom de suas vozes nunca vou me esquecer.

Aos AMIGOS de todas as horas:

Maria Irene, minha segunda mãe, dona do sorriso empolgante, abraço acolhedor e olhar reconfortante.

Danillo Villa, amigo até a velhice com quem vou gastar todas as gargalhadas que Deus sabiamente nos concedeu.

José Marques “Negativo”, responsável pelas belas imagens contidas neste trabalho.

Mariângela Rodrigues, que me acolheu desde o meu primeiro dia na UNICAMP.

À todos da secretaria da Pós-graduação, sempre atenciosos e dispostos a resolver nossas dúvidas.

À todos os amigos do Departamento de Arte da Universidade Estadual de Londrina pelo apoio e torcida.

Enfim, à todas essas inúmeras pequenas famílias...que sempre me acolheram com muito carinho.

Resumo

Este trabalho é o relato de uma pesquisa poética em cerâmica que apresenta os desdobramentos de obras iniciadas em 2004. Aborda questões relativas ao espaço, à memória, o acolhimento, a multiplicação, à reorganização e ao tempo presente na produção. Adota como referência teórica Bachelard, Pareyson, Salles e Focillon, entre outros. Descreve o processo de trabalho, tanto sob o aspecto técnico, como sob o aspecto da criação propriamente dita. Apresenta relações com outros artistas e finaliza mostrando potencialmente a proposta de continuidade, ou melhor, possíveis desdobramentos que apontam para o desenho e a gravura.

Palavras-chave: modelagem; poética; produção artística.

Abstract

This work is the report of a poetic inquiry in pottery that presents the ramifications of works initiated into 2004. It boards relative questions to the space, to the memory, the welcome, the multiplication, to the reorganization and at the present time in the production. It adopts like theoretical reference Bachelard, Pareyson, Salles and Focillon, between others. It describes the process of work, both under the technical aspect, and under the aspect of the creation properly stated. Present relations with other artists and it finishes showing potentially the proposal of continuity, or good, possible ramifications that point to the drawing and the engraving.

Key words: modeling; poetics; artistic production.

Listas de figuras

Fig.1- Sem título, 2005. 30x30x5 cm, cerâmica, raku e caixa de MDF.

Fig.2- Série Cones I, 2005. cerâmica, raku, tamanhos variados. (5 a 20cm)

Fig.3- Série Cones I, detalhe.

Fig.4 e 5- Série Cones II, 2005. cerâmica, raku, tamanhos variados. (5 a 15cm)

Fig.6- Sem título, 2006. Cerâmica.

Fig.7- Sem título, 2006. Cerâmica 4cm de diam.

Fig.8- Série “Potinhos”, 2005. Cerâmica, 6cm de diam. aprox.

Fig.9- Série “Potinhos”, 2005. Cerâmica, 6cm de diam. aprox.

Fig.10- Série “Potinhos para guardar a chuva”, 2005. 6 cm de diam. aprox. cerâmica, raku.

Fig.11- Série “Potinhos para guardar a chuva”, 2005. 6 cm de diam. aprox. cerâmica, raku.

Fig.12- Série “Potinhos para guardar a chuva”, 2005. 6 cm de diam. aprox. cerâmica, raku.

Fig.13- Artista modelando.

Fig.14- Sem título, 2006 5cmx3cm diam.

Fig.15- Sem título, 2006 5cmx3cm diam.

Fig.16- Mãos de Katsuko Nakano modelando.

Fig.17- Katsuko Nakano. Obra realizada em forma de grandes cones. Exposição “Contactos”, 2003.

Fig.18- Katsuko Nakano. Sem título. Exposição “Contactos”, 2003.

Fig.19- Katsuko Nakano.Ossos (detalhe). Exposição “Contactos”, 2003.

Fig.20- “A Afetividade”, 2009. Peças em argila, maior peça 4x4 cm diam menor peça 2,5x2 cm diam.

Fig.21- “A Afetividade”, 2009. Peças em argila, maior peça 4x4 cm diam menor peça 2,5x2 cm diam.

Fig.22- Eva Hesse. Acessão II, 1969. Aço galvanizado e tubos de borracha 78,1x78,1x78,1cm. The Detroit Institute of Art.

Fig.23- Eva Hesse .“Repetition 19, III”, 1968. Fibra de vidro e poliéster. The Museum of Modern Art, New York.

Fig.24- Eva Hesse. “Sem título”, 1970. Fibra de vidro sobre polietileno sobre fio de alumínio. New York.

Fig.25- Eva Hesse. "Contigent", 1969. Fibra de vidro e látex sobre talagarça. National Gallery of Australia, Camberra.

Fig.26- Jardim de Ryoanji, Kyoto, Japão

Fig.27- Jardim de Ryoanji, Kyoto, Japão (detalhe)

Fig.28- Jardim de Ryoanji, Kyoto, Japão (detalhe)

Fig.29- "O Subjetivo", 2008. Cerâmica, maior peça 60cmx5diam.

Fig.30- "O Subjetivo", 2008. Cerâmica, maior peça 1,20cmx5diam.

Fig.31- "O Subjetivo", 2008. Cerâmica, (detalhe)

Fig.32- "O Subjetivo", 2008. Cerâmica, maior peça 1,70cmx5diam.

Fig.33- "O Subjetivo", 2008. Cerâmica, maior peça 1,50cmx5diam.

Fig.34- "O Subjetivo", 2008. Cerâmica.

Fig.35- "A Imaginação", 2008. Cerâmica, tamanhos variados 5 a 8cm (detalhe)

Fig.36- "A Imaginação", 2008. Cerâmica.

Fig.37- "A Imaginação", 2008. Cerâmica.

Fig.38- "A Imaginação", 2008. Cerâmica.

Fig.39- "A Imaginação", 2008. Cerâmica.

Fig.40- "A Imaginação", 2008. Cerâmica.

Fig.41- "A Imaginação", 2008. Cerâmica.

Fig.42- "A Imaginação", 2008. Cerâmica.

Fig.43- "A Afetividade", 2009. Cerâmica, tamanhos variados. Maior peça 4x4 cm diam menor peça 2,5x2 cm diam

Fig.44- "A Afetividade", 2009. Cerâmica, tamanhos variados. Maior peça 4x4 cm diam menor peça 2,5x2 cm diam

Fig.45- Andy Goldsworthy. Roof, 2005. National Gallery of Art.

Fig.46- Andy Goldsworthy. Dandelion line, 1987. Storm King Sculture Park, New York.

Fig.47- Andy Goldsworthy. Dandelions, 28 april 1987. Near West Bretton, Yorkshire.

Fig.48- "A Afetividade", 2009. Cerâmica, tamanhos variados.

Fig.49- Andy Goldsworthy. Broken pebbles, 1985. British Museum - Stonework (Stonework, 27 pebbles, various sizes; 2 works), 1994.

Fig.50- Three cones, sandstone, 3x approx height 120cmx width 60cmxdepth 6cm, 1991, Dumfrieshire Educational Trust.

Fig.51- “A Afetividade”, 2009. Cerâmica, tamanhos variados.

Fig.52- “A Afetividade”, 2009. Cerâmica, tamanhos variados.

Fig.53- “A Afetividade”, 2009. Cerâmica, tamanhos variados.

Fig.54- “A Afetividade”, 2009. Cerâmica, tamanhos variados.

Fig.55- “A Afetividade”, 2009. Cerâmica, tamanhos variados.

Fig.56- “A Afetividade”, 2009. Cerâmica, tamanhos variados. (detalhe)

Fig.57- “A Afetividade”, 2009. Cerâmica, tamanhos variados.

Fig. 58 a 63- Estudos para gravura, grafite sobre papel, 2009.

Fig.64 a 66- Estudos para gravura, grafite sobre papel, 2009.

Fig.67- Gravura em linóleo, 5,5cm x 22,5cm, 2009.

Fig.68- Gravura em linóleo, 3cm x 16,5cm, 2009.

Fig.69- Gravura em linóleo, 15cm x 22cm, 2009.

Fig.70- Gravura em linóleo, 13cm x 22cm, 2009.

Fig.71- Gravura em linóleo, 22,5cm x 7,5cm, 2009.

Fig.72- Gravura em linóleo, 22,5cm x 7,5cm, 2009.

Fig.73- Gravura em linóleo, 22,5cm x 7,5cm, 2009.

Fig.74- Relevo em argila representando o acasalamento de bisontes. Magdaleniano, c.20.000-10.000 a.C. Altura do macho 63cm e da fêmea 61cm. Le Tuc d’Audoubert (Ariège) França.

Fig.75- Deusa-Mãe Hacilar, Anatólia. Aprox. 5.700 a 5.600 a.C. argila cozida. 10,5cm de altura. Museu arqueológico de Ancara.

Fig. 76 a 78- Margem de rio onde pode-se encontrar argila em estado bruto.

Fig.79- Cortando a argila.

Fig.80 a 82- Sovando e batendo a argila para retirar bolhas de ar.

Fig.83- Modelando a argila.

Fig.84- Modelando a argila.

Fig.85 a 88– Modelando potinhos.

Fig.89- Modelando potinhos.

Fig.90- Potinhos em processo de secagem.

Fig.91- Série “Potinhos”, 2005. (detalhe)

Fig.92- Esmaltando a peça.

Fig.93- Forno de raku.

Fig.94- Interior do forno de raku.

Fig.95 a 97- Retirando a peça do forno, colocando no recipiente e cobrindo com pó de serra.

Fig.98- Resfriamento da peça após retirar do pó de serra.

Fig.99- Lavagem das peças.

Fig.100- Peças prontas.

Sumário

1 O começo da história.....	1
2 Em busca de Caminhos.....	2
3 As mãos.....	10
4 Sobre as coisas pequenas.....	13
5 Amassando e alisando ou de como nascem os objetos.....	15
6 Nas experiências as marcas dos outros.....	18
7 O convexo e o cônico – presenças significativas.....	23
Finalizando um pensamento.....	40
Referências.....	44
Anexo.....	47

1 O começo da história

Desde quando iniciei a graduação em arte senti fascínio pela cerâmica, era algo que não conseguia expressar com minhas próprias palavras, mas foi Nakano¹ quem me fez perceber que tal fascinação vinha do fato de poder lidar com os elementos da natureza – a terra, a água, o ar e o fogo. Além disso, o ritual implícito na possibilidade de dar forma e vida a um material amorfo, bem como, o respeito e a humildade do artista diante deste material atuam como força para eu explorar o mais possível essa “terra plástica” – a argila.

Sempre que podia estava trabalhando no laboratório de cerâmica, participando de projetos de extensão e sendo monitora da disciplina durante dois anos. Essa experiência permitiu que refletisse não só sobre o fazer artístico, como também em relação a preconceitos e equívocos a respeito da cerâmica, pois é comum ouvirmos que este é um tipo de material voltado para a decoração e para fins utilitários. E hoje como docente da disciplina de cerâmica no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, mostro aos meus alunos outras possibilidades que a argila oferece, pois é um material cuja plasticidade permite explorar infinitas formas e movimentos de grande expressividade. Procuro com isso levá-los a reformular seus conceitos sobre a cerâmica, além de ampliarem o próprio repertório.

Este trabalho é composto por três grupos de objetos cerâmicos realizados desde 2007 cujas origens estão em outras produções minhas que datam a partir 2004. Mesmo propondo como finalização estas três séries, estão presentes outros trabalhos, também significativos, e que apresentam a essência do meu pensar.

Os trabalhos aconteceram naturalmente a partir de uma busca pelo território, de como aqueles objetos ocupariam o espaço, quais proporções teriam e quais relações estabeleceriam entre si.

Durante esse percurso ficou evidente a presença de elementos como o tempo, o vazio, o silêncio e a memória, tudo isso retrabalhado artisticamente numa pesquisa entre a matéria e necessidades expressivas.

¹ Formada em letras pela Universidade federal do Paraná em 1964, inicia na cerâmica na déc. de 80 como atividade paralela, em 82 faz pós-graduação na ECA-USP, dedicando-se à prática e estudo das artes tradicionais do Japão, sobretudo os jardins zens e a cerâmica. Em 89 doutora-se em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo, refletindo sobre o processo da cerâmica. Em 92 prestou concurso público e assumiu a cadeira de cerâmica na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde se aposentou como professora titular em 2003.

Inicialmente, fiz inúmeras experiências e me perguntei se era possível alguma reflexão a partir de experimentos, qual a validade disso? Foi do contato com a obra de Nakano que percebi as inúmeras possibilidades expressas desses experimentos e como aquilo que eu julgava apenas mais uma tentativa era na verdade mais uma etapa de um processo de minhas elaborações mentais, as quais se acumulavam por toda uma existência, tendo origem nas mais diversas áreas. Assim, o que era “teste” onde o acaso e as experimentações abriram caminhos à minha obra. As pequenas e múltiplas peças constituíram família e se multiplicaram.

Desse modo, será abordado o processo de criação e suas implicações e relações com a obra de outros artistas. Ainda, faço uma reflexão sobre os elementos que estão relacionados à modelagem e ao barro, bem como ao espaço.

Concluo fazendo uma breve reflexão sobre o espaço e os novos caminhos que se anunciam a partir desta pesquisa.

Apresento como anexo um manual sobre o processo de trabalho com argila, abordando seus tipos, suas possibilidades de modelagem e queima.

2 Em busca de caminhos

No ano de 2004 iniciei uma série de pesquisas com a argila e as experimentações resultaram em grande sensação de liberdade e, foi exatamente isso que permitiu arriscar e aprender a partir dos meus próprios erros. Procurava o limite do material, fazendo cortes e inserindo outros tipos de arames e fios de cobre, por exemplo, observando sempre a secagem e depois o resultado da queima.

Nesse primeiro momento minha única preocupação estava voltada para os cortes e para as interferências que fazia nas peças, não estava preocupada com a forma, e sim com a maneira que poderia trabalhar com a argila. O fato de pensar pouco na forma me levou a produzir peças cônicas, cortadas ao meio no sentido vertical, e depois da primeira queima (biscoito) estas passaram pela técnica do *raku*, (técnica de esmaltação), algo que também pretendia explorar. Esse fazer exigiu e ainda exige muita observação e reflexão, pois são objetos

pequenos trabalhados em seriação e por isso a necessidade de serem múltiplos como um módulo.

Em 2005 dando continuidade à pesquisa quanto à resistência da argila, com relação a cortes e aplicações de outros materiais como arames e fios de cobre, percebi que haveria desdobramentos, e foi o que aconteceu, pois o resultado das peças apontou para a necessidade de criar grupos protegidos, lugares como pequenas redomas, advindo do fato das peças não se sustentarem sozinhas.

Assim, desenvolvi uma série com dez pequenas caixas em MDF nas quais organizei as peças em quantidades variadas, (de acordo com o tamanho e questões plásticas) de modo que a distribuição foi em uma, duas ou três peças dispostas em caixas cujas dimensões são 20x30x5cm, 25x30x5cm e 30x30x5cm respectivamente.



Fig.1

Refletindo sobre o resultado desse trabalho – uma tridimensionalidade transformada em baixo relevo – passei a ter necessidade de libertar as peças no espaço limitado, livrá-las das redomas de modo que interagissem com o espaço circundante; continuei com a

pesquisa utilizando a forma do cone. Fiz aproximadamente 150 peças nas quais experimentei cores variadas, outras técnicas de esmaltação (raku) e interferências com desenhos.



Fig.2



Nas peças nasceram “brotos” e “espinhos”, foram novas formas no caminho. Entretanto, assim como as flores são sempre semelhantes, mas mesmo assim nos colocamos a admirá-las, as novas formas surgidas também eram formas cônicas, apenas em posições diferentes do cone que as suportava.



Fig.4



Fig.5

A natureza nos oferece algumas plantas com espinhos, cuja finalidade é armazenar água, é sinônimo de sobrevivência. Assim os cones cerâmicos com espinhos, pois para mim eles eram promessas de continuidade e talvez um dia armazenassem água também.

Adotar a tridimensionalidade em todos os seus aspectos resolveu o problema de sustentação, entretanto, a finalização destes trabalhos ainda me parecia pouco convincente. A questão era: como mostrar esse trabalho de modo a traduzir minhas idéias? Os brotos como promessa de vida nova, os espinhos como ação, enfim, como tirar proveito do espaço, a partir do que havia sido feito? Muitas vezes me incomodava o fato de parecer que tinha apenas a preocupação com a técnica, entretanto, Fabris quando faz uma reflexão sobre o trabalho de Nakano aponta para essa questão que para mim é esclarecedora. Diz a autora:

[...] a técnica não é apenas um fato racional ou mecânico. É fruto de suas experiências diretas, de sua experimentação constante com a matéria: graças a elas, a ceramista ‘vive’ uma gestualidade subjetiva, fonte primordial de suas obras. A técnica como vivência e fruto da vivência permite-lhe gerar formas, nas quais, muitas vezes, se aglutina o acaso incorporado e transformado em mais um dado da expressão. (FABRIS *in* NAKANO, 1989, p.10)

Em meu percurso de criação observo que a matéria e concomitantemente a obra sofrem com a ação do tempo. Tem-se a sensação de que as peças permitem perceber um espaço que mesmo parecendo vazio, contempla significados particulares. Esse movimento gera a multiplicidade de objetos, um aglomerado de peças/objeto de formas repetidas, sem hierarquia, prevalecendo o conjunto de unidades sem função determinada.

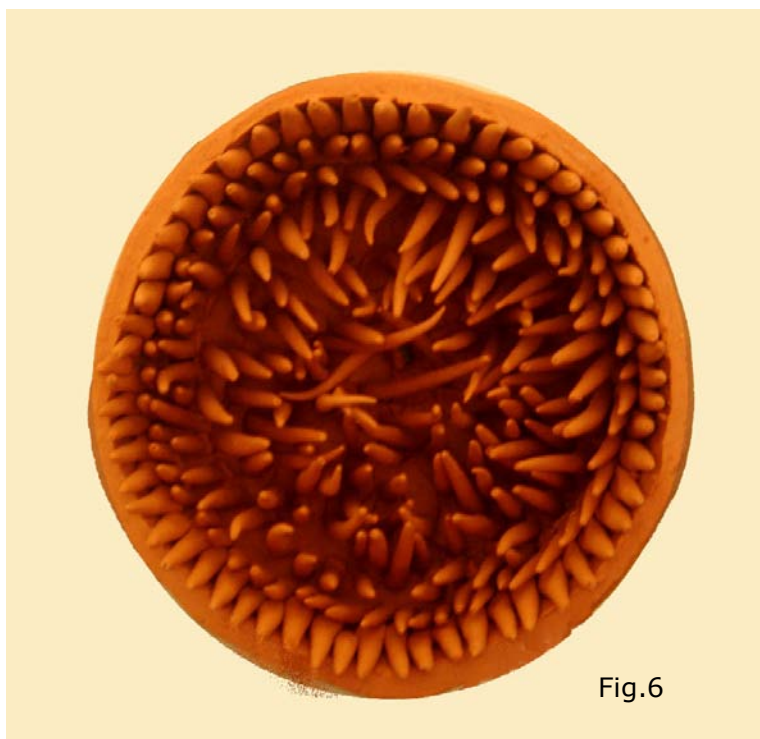


Fig.6

Produzir inúmeras vezes peças semelhantes é como se fosse uma herança que necessito incorporar e ao mesmo tempo é alegria, pois meus sentidos são voltados para produzir séries incansavelmente. Assim, é inevitável explorar e aprofundar o estudo da questão espacial com a argila, considerando as inúmeras possibilidades de ocupação do espaço; bem como, explorar novos espaços e novas conformações.



Fig.7



Fig.8





Fig.11



Fig.12

3 As mãos

A ação da mão define o côncavo do espaço e o convexo das coisas que ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos óticos; foi pelos dedos e na palma da mão que o homem primeiro o conheceu. O espaço, mede-o, não com o olhar, mas com a mão e com os passos.

Focillon

Nesta produção alguns conceitos brotam naturalmente e considero de grande importância refletir sobre eles: tempo, espaço, silêncio, vazio. Além disso, necessito pensar sobre as mãos e as dimensões íntimas.

Independente da época e da evolução dos homens, para as mãos tudo é novo e está para ser experimentado. Ela é curiosa por natureza, precisa sentir o frio ou o calor, tocar a textura, não bastando somente ver com olhos, mas ter a “visão” pelas mãos, ter a percepção do peso e da leveza das coisas. O descobrimento do novo a todo tempo é pura magia. E ao mesmo tempo em que goza o descobrimento, ela também pensa, ficando registrada na memória das mãos a sensação do desejo de sempre acolher.

A posse do mundo exige uma espécie de olfato tátil. A visão desliza pela superfície do universo. A mão sabe que o peso faz parte dos objetos, que eles são lisos ou rugosos, que não estão colados à terra ou ao céu, dos quais parecem fazer parte. [...] Tocar a natureza enche-as de forças misteriosas; de outra forma, ela permaneceria como as lindas paisagens da câmara escura, sem peso, sem profundidade e quiméricas. (FOCILLON, 1983, P.111)

As mãos estão sempre à nossa disposição, são elas que traduzem em ação nossos pensamentos e nossos desejos. Entre mim e elas existe a linguagem do silêncio, elas entendem o que penso e manuseando a argila compactuam comigo a relação com a matéria encontrando os segredos perdidos, deixando por todos os lados suas marcas.

Por vezes nos esquecemos da importância que tem nossas mãos, pois elas fazem coisas sobre as quais cotidianamente não nos damos conta. Elas executam tarefas fáceis; complexas; dando-nos a impressão de serem automáticas e até mesmo desmemoriadas, pois, depois de feito, simplesmente esquecemos o que ela pegou ou tocou.

Apesar de muitas vezes acreditarmos em gestos tão mecânicos de nossas mãos, na verdade estes são ativos e segundo Brun esclarecem a visão (1991).

A mão é o único órgão que pode se transformar , à medida que envolve, agarra e perscruta um objeto, ela não se contenta em apenas tocar, mas precisa conhecer, acolher e guardar as impressões daquilo que manuseou.

Utilizo a mão como instrumento, não como molde, pois apesar de produzir peças semelhantes, estas nunca são idênticas - é a ação da mão que dá vida à forma traduzida pelo prazer do toque.



Fig.13

O ato de tocar o barro é fruto de um desejo – o desejo de seguir uma superfície, moldando-a, é como se fosse um sensor que ao perceber os possíveis relevos traduz em ação desvendando os mistérios de um corpo estranho. Assim, a mão que toca constrói o conhecimento sobre aquilo que acolhe e, desse modo, “o organismo de que é a mensageira tenta ir além de si mesmo e incorporar o que lá está, ou incorporar-se no que está fora dele” (BRUN, 1991, p.127).

Todas as teorias sobre resistência de materiais, muitas vezes parecem inúteis diante da sensibilidade tátil. Desse modo, a ação da mão vai além do discurso, pois é ela que legitima e participa da geração desses pequenos seres.

Pensando com Focillon (1983, p.114) a mão estabelece um estado de camaradagem com o homem, pois é ela que permite a execução dos trabalhos cotidianos. O autor vê esse instrumento como um prolongamento do corpo portador da divindade, isso devido à sensibilidade do tato que ele nomeia de “um deus dividido em cinco”.

Pelas mãos procuro deixar fluir toda a energia que a argila me permite e nesse fluxo muitos são os sentimentos e as sensações provocados – amor e ódio, vida e morte, potência e ação, céu e terra, côncavo e convexo, acolhimento e entrega... São todas leituras que faço sobre meu trabalho. É desta forma que prefiro. É esse contato com o espaço ocupado pelos objetos e pelas lembranças que eu desejo. E a lembrança é uma imagem só nossa que preferimos não dividi-la totalmente, basta revelar apenas algumas pistas. (BACHELARD, 1978)

O tocar ativo auxilia a visão porque o toque é acolhedor e promove uma troca e à medida que molda é moldado. Na visão de Brun (1991), a mão é o “desvendamento da vontade”.

Enquanto os outros meios dos sentidos podem se ocultar durante a vivência, a mão não pode tocar sem ser tocada, pois seu objetivo é envolver para compreender. Depois de tocar algo ela não é mais a mesma, já traz em si a sensação latente daquilo que tocou. É um privilégio que só ela possui, uma vez que não se contenta com envolver um volume para agarrá-lo, mas desposa uma forma, para tocar e conhecer. (BRUN, 1991, p.131)

O toque arranca da inércia, promove a ação e com isso contribui para a construção da estrutura. Ao tocar o barro percebo o quanto minhas mãos podem compreender aquela matéria e a partir dela me fazer pensar.

4 Sobre as coisas pequenas

Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência.

Jorge Larrosa

Gosto de me perder nas sutilezas e delicadezas das coisas, gosto do convite que certos detalhes me fazem, pedindo um pouco mais de tempo, sussurrando para serem vistos mais de perto.

Às vezes dedico grande tempo às minúcias, mas mesmo assim é possível eternizar um momento, diria mais, vários momentos. Olhando para meus trabalhos hoje, é impossível identificar exatamente esses momentos, mas eu sei que eles estão lá, pois foram feitos um a um, são pequenos e frágeis, porém cheios de presença, vão se agrupando, formando famílias e cumprindo propósitos. A pequenez, acredito, possibilita a elas a delicadeza que procuro.

Para Villa (2007), são trabalhos que sugerem a idéia do pouco, daquilo que se legitima pela repetição ocupando um “território de seres que se afetam mutuamente e nessas afetações sucessivas povoam um ambiente todo lhe dando cara e identidade”. Para esse artista, são figuras que habitam o silêncio.

Conforme mencionei anteriormente, esses pequenos objetos podem ser agrupados de infinitas formas, possibilitando inúmeras leituras. É como uma brincadeira, formas manipuláveis, de possibilidades inesgotáveis.

Os objetos e as formas vão brotando, dessa intimidade e cumplicidade da vivência com o material. Neste fluxo e refluxo, meus trabalhos não partem muitas vezes de projetos pré-determinados, ou se determinados, nunca saem exatamente como previstos, vão sendo adaptados conforme limites e possibilidades encontrados durante o caminho percorrido. Concordo com Salles (1998) quando ela afirma que para muitos artistas o processo de criação vai do caos ao cosmos, pois as idéias realmente são acumuladas e ao longo do caminho se organizam e se complementam.

Nesse mundo mecanizado, ditado pelos modernos meios de comunicação, fazer objetos de argila aparentemente tão simples e arcaicos é uma maneira intimista que encontro para resgatar vivências, fazendo valer o contato e o estar junto.

As práticas domésticas presentes nas peças de família podem nos revelar muita história, e porque não dizer, nossa própria história. Entendo que a modelagem é uma dessas práticas que estão relacionadas às mulheres, aos mais velhos, aos antepassados e objetos cerâmicos, muitas vezes, nos dão a idéia de continuidade – são registros materiais de nossa memória.

Os registros da memória são mais fortes quando vivenciamos várias vezes as mesmas coisas. Essa vivência é o que chamo de experiência, porque para isso é necessário o tempo e normalmente isso acontece com as famílias, por exemplo, pois habitam a mesma casa por muitos anos e a repetição do dia-a-dia acaba se transformando em experiência.

A experiência é algo que nos toca, por ela nos modificamos, revemos valores e posturas. O fazer artístico é pleno desta, pois inevitavelmente nos leva à reflexão, à necessidade de silêncio, ao risco. As palavras de Larrosa (2002, p.19) revelam a importância desse tipo de experiência:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Apesar de trabalhar basicamente com as mãos, de alguma forma esses objetos também são gerados pelo corpo, o trabalho manual é dominante, não há uso de máquinas e todos revelam a pressão de meus dedos, de meu corpo. Sua escala não é nem arquitetônica e nem urbana, mas sim humana. São proporções que se adequam à minha ergonomia e necessidade.

5 Amassando e alisando ou de como nascem os objetos

[...] o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza.

Gaston Bachelard

Amassando a argila, rolando-as nas mãos, realizando meu trabalho de uma maneira geral, penso num significado para as minhas sensações tentando manter abertas as portas por onde os sentimentos vagueiam e estimulam meus sentidos.

A cerâmica é um material que me permite explorar sensações, formas, espaços, porque me faz lidar com meus próprios limites perceptivos devido ao que se experimenta nessa relação direta com o material.

Modelar é a possibilidade de construir significados, refletir sobre o processo de criação, ou até mesmo ressignificá-las, porque é permitido esse trânsito enquanto tudo está ainda por ser descoberto.

As articulações feitas ainda no mundo das idéias libertam o pensamento, como se o tempo pudesse ser vivido na eternidade do presente. É assistir ativamente o vínculo silencioso entre as coisas com a sensação que esta experiência desperta: um estado de devir - graças ao que se experimenta na relação direta e aberta com a argila. Sensações que são constantemente experienciadas durante o caminho. O fazer aqui tem importância significativa, pois, de alguma maneira, trabalhando,



Fig.14

deixo que as coisas cumpram os seus devidos propósitos, criando assim pequenas formas com desejo latente de assumir territórios.

A necessidade de solidão para produzir me remete a um mundo muito íntimo que se expressa pelo fazer criativo. Minhas mãos constituem a principal ferramenta, elas fazem, apertam, amassam, modelam entre tantas outras ações. Em cada um dos meus trabalhos estão presentes o tempo e a ação, necessários para a sua realização.

Durante esta pesquisa jamais pretendi pular etapas, antes desejei explorar mais o material, testar possibilidades de fundir outros materiais à cerâmica. Percebi que a cada etapa concluída, novas idéias surgiram para a realização de outra pesquisa, cada forma se desdobrando em várias outras, tudo isto me impulsionando a imaginar uma próxima etapa.

Refazendo o caminho percebo que de cones nasceram espinhos que se voltaram para dentro e depois de muito modelar eles se uniram e tornaram-se semelhantes a mãos postas. Foi uma necessidade de amenizar os sentidos, de unificar e por isso mesmo, fortalecer aquilo que como promessa de vida era apenas possibilidade.

Ao modelar pequenas porções de argila e perceber que minhas mãos abarcam-na totalmente é inevitável a sensação de um encontro íntimo e transcendente com a matéria.

O caminho que percorro não é previsível, mesmo tendo em mente o que quero fazer, sinto-me levada a outros “rumos”. São desdobramentos dos trabalhos iniciais. Sei como e onde tudo começou, mas não sei como pode terminar, é sempre uma sensação que me desafia.

o processo artístico é essencialmente realização: a invenção e a concepção são absorvidas na própria realização; a imagem é encontrada no decurso da execução e, na verdade só existe quando a execução é ultimada. [...] mais que inventor de sua obra o artista é o seu espectador, porque ela nasce quando ele já terminou o seu trabalho. Uma aventura que não se sabe como irá terminar, e na qual para aquilo que está por fazer o único guia é aquilo que já está feito. (PAREYSON, 1997, p. 186-187)

Percorrer todo o meu trajeto de construção deste trabalho artístico implica adentrar esse processo de maneira reflexiva para poder conhecê-lo melhor. É como colocar-se do lado de fora de uma cena para melhor avaliá-la. Penso que muitas vezes necessito colocar-me como fruidora de meu próprio trabalho para trilhar um caminho às avessas, num movimento inteligível; assim, consigo perceber os porquês acerca de meus pensamentos, como organizo e relaciono esses pensamentos durante a construção de cada obra.

Falar de um processo de criação é buscar instabilidades, porque o artista, ainda que não possua nenhum critério objetivo e não disponha de uma proposta preestabelecida, percebe no curso de sua produção o que deve fazer, o que deve retirar ou acrescentar e de alguma forma reconhece aquilo que pode ser definitivo.

A partir de Salles (1998) verifico que a convivência mais íntima



Fig.15

com o enredo de minhas criações permite uma melhor compreensão acerca da originalidade e criatividade, deliberadamente peculiares ao trabalho artístico.

Esse desafio me faz produzir mais e mais, mostra um percurso que se iniciou com formas cônicas e côncavas e que à medida do tempo ficaram cada vez mais simples, limpas, agora com possibilidades para justapor, sobrepor, retirando e acrescentando, amassando, comprimindo ou simplesmente rolando entre as mãos. Fazer e refletir me leva a novos fazeres e reflexões, elementos pulsantes, vivos, que se transformam e amadurecem a cada dia.

O tempo é elemento ordenador deste processo, aqui, não se pode ter pressa, pois a cerâmica tem um ritmo próprio que deve ser obedecido. Existe o tempo de preparação e de repouso da massa, tempo para lhe dar forma, tempo para receber ar e perder água e tempo de queimar. Embora fale do tempo como elemento ordenador, na verdade ele é parte do processo de criação, talvez seja mesmo um tempo físico, mensurável, só isto.

De uma busca incansável surge um diálogo silencioso. Enquanto fico trabalhando e o tempo agindo não só sobre a matéria, como também sobre meus pensamentos e ações, tenho a sensação de que as peças me permitem um espaço que ao mesmo tempo em que é vazio, registra tudo o que aconteceu no processo de criação – as histórias, os segredos, as memórias.

6 Nas experiências, as marcas dos outros

Os trabalhos feitos manualmente revelam uma intimidade não encontrada em trabalhos feitos por outros meios ou por outras mãos que não as do artista.

Além de planejar o trabalho através de estudos, o contato corporal que existe entre o artista e a matéria e da sua execução com as próprias mãos, é tão revelador do íntimo daquele que cria, que mostra, na prática, até onde pode ir o corpo, colocando a mente dentro de seus limites físicos.

Executar um projeto, perceber as dificuldades, os limites, as superações, torna-se quase uma meditação. Percorrer o caminho em direção à idéia que se teve no começo é como promover o encontro da mente com o corpo.

Buscando este tipo de relação com o meu trabalho, procurei e revisei trabalhos de artistas que acredito manterem, de certa forma, diálogos possíveis com o meu trabalho e com o meu fazer.

Integração e entrega são características de Katsuko Nakano que vejo impressas em meus trabalhos. O desejo de deixar as marcas do corpo que cria, molda, acolhe é sempre o companheiro maior. A artista trabalha com as mãos, na busca do essencial, e do máximo de detalhes com um gestual mínimo, assim como faziam os japoneses e chineses que se especializaram na arte de pintar paisagens e quadros numa única pincelada. Simplicidade em todos os sentidos, no seu trabalho a mão é o espaço gerador onde se dá a concepção, a reflexão, onde se registram momentos, congelamentos de instantes de vida.



Fig.16



Fig.17



É dessa perseverança que necessito, com ela me alimento e construo inúmeras peças, amontoando-as e multiplicando-as de diversas maneiras.

Assim como Nakano, busco o essencial e muitas vezes a troca com a matéria que modelo é intensa a ponto de nos misturarmos uma à outra. Nesse processo sinto-me como se estivesse recitando um mantra, que embora seja composto por sílabas ininteligíveis, proporciona um estado de silêncio mental o que contribui para uma maior concentração. O mantra faz a mente tornar-se receptiva às vibrações sutis, dilatando assim, a percepção.

Essa possibilidade de sentir o que pulsa à minha volta, como os pensamentos e as criações, minhas e de outros artistas, sem, contudo, perturbar meus sentidos, talvez seja o detonador de famílias numerosas, de promessas de vida, de potência.

As peças podem ser organizadas de várias formas: sozinhas, em grupo, formando círculos,



empilhadas umas sobre as outras, podendo ser exploradas novas possibilidades a cada tipo de arranjo usando da tensão que a sua presença exerce.

Ao tratar de organização espacial necessito me apoiarem áreas como a filosofia e a sociologia, por exemplo, além da própria arte. Com Michel Maffesoli é possível relacionar espaço e memória, pois para ele:

A espacialidade é o tempo em retardo, é o tempo que tentamos frear, e daí a importância da ritualização na vida do dia-a-dia que, pela repetição, representa e mimetiza o imutável. A cidade ou a casa, como sedimentação das histórias passadas, do tempo passado, serve assim de pólo de atração, constituindo sólidas fortalezas nessa luta permanente que é o afrontamento do destino. É daí que deve ser buscado o fundamento do apego afetivo ou passional que liga o indivíduo ou o grupo ao território, qualquer que seja. (MAFFESOLI, 1984, P.57)

O barro é um exemplo desse elo, dessa relação de pertencimento a que se refere Maffesoli, pois o processo de criação de meus trabalhos se dá em uma relação de reciprocidade, ao mesmo tempo em que modelo a massa, ela me responde com questionamentos, isto é, inúmeras vezes, necessito pensar para chegar a soluções que satisfaçam a mim e ao barro.



Fig.21

O espaço ocupado por cada objeto se traduz como reflexão, tempo e necessidade de ação, uma vez que a busca constante é pelo encontro do espaço “ideal” de habitação desses seres.

Durante o meu fazer, surgem reflexões, são momentos onde há uma interação com o material de forma tão intensa que me levam a lugares que evocam lembranças. Pensando com Iberê Camargo (1998), a memória é a possibilidade de trazer o passado intacto, como um sonho e a medida que o tempo passa este torna-se cicatriz. Pode-se dizer que a memória é uma casa com muitas gavetas constituídas de lembranças.

O entendimento da razão do fazer e do porque fazer se mostram quando o tempo já passou. Os vestígios do ato são registros dessa vivência, fruto dessa relação estreita com o material que faz lembrar quem sou e sobre o que falo.

O barro pertence também a uma memória coletiva, ilustra a relação entre identidade e intimidade, tão presente no discurso crítico sobre a Arte contemporânea. É comum observarmos que trabalhos de artistas contemporâneos são, na verdade, a construção da identidade que resultou de um mergulho em si próprio – sua vida, história pessoal, subjetividade. Muitas vezes, essa memória é a metamorfose da intimidade do indivíduo.

A condição do tentar é uma união de incerteza e orientação, em que a incerteza não está nunca tão abandonada que ignore outros recursos além do acaso e da orientação não é nunca tão preciosa que garanta o êxito: trata-se de uma condição em que não há outro guia senão a expectativa da descoberta e a esperança do sucesso [...].

Luigi Pareyson

7 O convexo e o cônico - presenças significativas

Após estes anos percebi que as formas cônicas e convexas continuam presentes em meu trabalho, estas formas que eu achava que haviam surgido casualmente, acabaram se transformando em desdobramentos para os novos trabalhos.

Os quatro elementos da natureza presentes no trabalho com argila, além de possuírem significados que variam de acordo com a cultura na qual estão inseridos, sempre fizeram parte das tradições filosóficas e religiosas desde a antiguidade.

Na filosofia chinesa, por exemplo, yin e yang são forças opostas, o yin representa a terra e a água e o yang o fogo e o ar. Para que haja harmonia é necessário o equilíbrio dessas duas forças. Elas representam também os pólos positivo e negativo, o masculino e o feminino, ativo e passivo, o leve e o pesado, enfim, quase tudo o que é contrário.

De todos os desafios em se trabalhar com uma massa modelável, o mais fascinante está em lidar com um material amorfo como a argila. Trabalhar com cerâmica é como caminhar de volta às origens do homem, caminhar em direção ao meu mundo interior, resgatar a potencialidade de criar dando forma ao amorfo.

Procuro na cerâmica encontrar o equilíbrio entre minha linguagem pessoal e a linguagem do material. Sendo assim, desenvolvi três séries pensando na questão do espaço. Espaços compostos simplesmente por uma organização formal, de dimensão ainda experimental. São séries que nomeei assim: o subjetivo, a imaginação e as afetividades.

Proponho uma experiência sensória que vai além do campo da visão. Lugares e sensações que possibilitem vivenciar a singularidade de nossa existência no mundo.

Durante este período de construção, muitas questões foram levantadas e fui lançada a um universo de sensações, a fim de lidar com algo inacabado que é o desenvolvimento do trabalho artístico. Acredito que há muitas questões para serem pensadas e repensadas.

Às vezes o que parecia ser simples, tornou-se complexo, o que poderia ser uma solução era apenas mais um dado apontando para novas possibilidades, desdobramentos propondo novas investigações, seja em aspectos técnicos ou pessoais.

A delicadeza e aparente fragilidade do trabalho de Eva Hesse me convidaram a conviver com dualidades tais como o caos e a ordem, a força e a fragilidade, o vazio e o cheio, a ausência e a presença.

Embora os materiais utilizados por Hesse estejam distantes do barro são caminhos que me auxiliaram a pensar naquilo que é subjetivo. A artista cria trabalhos onde a repetição é dada por objetos similares, mas não idênticos, apresentando pequenas diferenças e individualidades em cada um deles.

Suas mãos trabalham compulsivamente traduzindo seu envolvimento com o processo de criação sempre intenso. Vale lembrar que tal envolvimento abarca todas as etapas, desde a pesquisa sobre os materiais até a artesanania propriamente dita.

Hesse propõe uma nova sensibilidade, privilegiando o gesto criativo e detendo-se no processo de feitura das obras, na escolha das cores e dos materiais. O que se vê são diálogos curiosos entre materialidades e visualidades.



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25

Ouço o eco de alguns trabalhos de Hesse em meus trabalhos, principalmente em relação ao fazer incansável, construindo peças tão pequenas, aparentemente frágeis, mas com toda a força da natureza do barro, com a multiplicidade e as potencialidades das famílias.

A vontade de falar do silêncio originou “O Subjetivo”, que por sua vez aborda o silêncio e o espaço. Estes são aspectos que caracterizam os jardins “zen”, muitas vezes formados por pedaços da natureza em miniatura. São paisagens com poucos elementos e cores que confortam a mente. Diante de tão pouca informação, o pensamento pára de saltar de um assunto para o outro, como ocorre no dia-a-dia.

Os jardins Zen, jardins da longevidade ou lugares criados para a meditação, me encantaram sobremaneira e entre estes o que mais me impressionou foi o jardim de Ryoanji em Kyoto, no Japão. Trata-se do mais famoso jardim Zen criado nos fins do séc. XV, a última obra de um velho jardineiro. Habitualmente, os jardins destinam-se a serem percorridos pelas pessoas e são formados por canteiros, plantas e flores.



Fig. 26

A função de um jardim Zen é ser um espaço para contemplação, meditação, isto é, destina-se ao encontro com o que é essencial à natureza humana e sua relação e reflexão junto ao cosmo.

O jardim de Ryoanji é feito de saibro moído e de quinze pedras dispostas em quatro grupos, sendo um grupo com duas pedras, um grupo com três pedras e dois grupos com cinco pedras. Estes grupos de pedras encontram-se dispostos de tal forma que, de onde quer que se observe o jardim, há sempre uma pedra que esconde outra. A idéia consiste, portanto, em saber que as pedras são quinze, mas não podem ser vistas simultaneamente. Isto faz pensar em tudo o que se sabe que existe, mas não se consegue ver em conjunto e de uma só vez.



Fig. 27



Fig. 28

Não tenho tal pretensão com meu trabalho, entretanto acredito que as configurações propostas necessitam ser observadas aos poucos, pois não é possível abarcar tudo com um único olhar. Mais uma vez tenho a certeza de que o tempo é um dos elementos mais importantes em meus trabalhos, pois ele é necessário para que se tenha a experiência verdadeira. Assim, espero criar condições para que ocorra a pausa, ou o silêncio, ou o vazio a fim de ativar o espaço criado pelo olhar e pelos sentidos.

Estas peças são formadas por lâminas finíssimas de argila, e pelo fato de não possuir um forno de grandes dimensões a decomposição da forma foi o recurso encontrado para obter de uma única forma, várias outras que poderiam ser encaixadas e articuladas entre si, criando uma continuidade cíclica em progresso. Sua forma ascensional sugere o romper, o surgir, o brotar, o yang.



Fig.29

A figura 29 apresenta parte de “O Subjetivo” em um espaço neutro (em estúdio) para mostrar a necessidade dessas peças em habitarem a natureza – elas não cabem em outro espaço – vem da terra e depois de manipuladas se integram a ela. Aquilo que é subjetivo, na verdade, é o que dá as ordens. A aparente precariedade do trabalho não o faz ruir e embora pareça haver apenas uma sobreposição, cada camada está fundida na outra. Assim como algumas obras de Hesse, a fragilidade é um atributo da aparência. Neste trabalho, o desejo de ter raízes obrigou a estruturar as partes em uma haste de ferro, de modo que podem ser fincadas na terra e subirem enquanto houver encaixe.



Fig.30

A seguir um detalhe de “O Subjetivo” mostra a pressão que a argila recebeu pelas mãos de quem o criou, a textura e a gestualidade do rasgo.



Fig.31



Fig.32



Fig.33



Fig.34

“A imaginação” teve sua origem nos espinhos que se transformaram em mãos postas (Fig.14), assim, as minúsculas pétalas cresceram e ganharam furos que posteriormente serviriam para montar uma grande estrutura, entretanto, uma limitação de ordem técnica fez com que o trabalho ganhasse outra configuração.

Assim, o que parecia ser um problema tornou-se uma solução. Organizadas por um fio de nylon grosso as peças que compõem “A Imagem” podem ser empilhadas, unidas, penduradas, fincadas, enfim, a latência de vida dos objetos permite várias possibilidades. São seres de um mundo imaginário, atemporais, incompletos, fragmentados.

Por princípio, semelhantes aos bichos de Lygia Clark, esses seres se renovam a cada interação porque a ação de cada fruidor permite uma nova organização e com isso outras possibilidades se fazem presentes. Pode-se afirmar que estes trabalhos são organizações polimorfos cujo potencial reside na própria estrutura flexível, pontiaguda, que sugere vida, dor, oposição. Nas palavras de Clark esses bichos constituem uma

[...] proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas”, uma “configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. (CLARK, 1994, p.75)



Fig.35

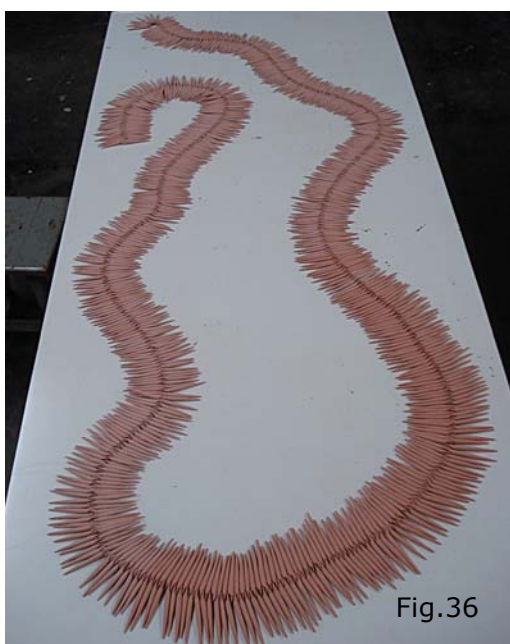


Fig.36



Fig.37

As possibilidades de organização espacial criam novas moradas para estes trabalhos, aliás, em todas as séries podem-se verificar tais possibilidades.

A primeira impressão que se tem é de estar vendo os Trepantes de Lygia Clark sendo revisitados, entretanto, ao contrário daqueles, estes não aderem às superfícies, mas as



repele. São novamente os espinhos criando relações de desconforto com o espaço que os acolhe – expulsam tudo aquilo que os toca. Mesmo assim, são inúmeras possibilidades interpretativas, ao sabor de seu fruidor, uma vez que a fruição é sempre um processo individual.

Há sempre novas moradas para “A Imaginação”, mas a natureza parece ser sempre seu melhor espaço.

As palavras de Clark sobre os Trepantes mostram o que “A Imaginação” apresenta potencialmente:

permite que os manipuladores desdobrem toda a “sua arbitrariedade caprichosa”; a cada novo arranjo eles começam “mais uma vez”, realizando a “essência a brincadeira”: “o fazer sempre de novo”, entre a “busca da novidade” e a “compulsão à repetição”, até transformar a experiência mais comovente em um hábito”. (1994, p.104)

O recurso da costura aqui é um procedimento construtivo, unindo e tecendo peça por peça vou fazendo conexões sobre conceitos e experiências dispersas no meu mundo

interior. Abre-se um espaço onde um fio de pensamento é conduzido a tecer relações e através dela ligar-se à infinitude de possibilidades.





Fig.41



Fig.42

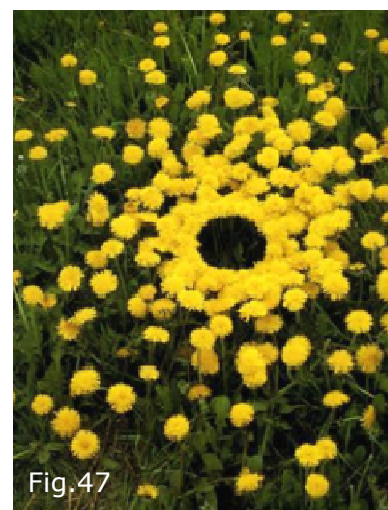
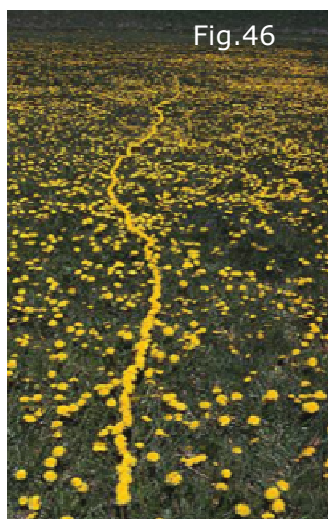
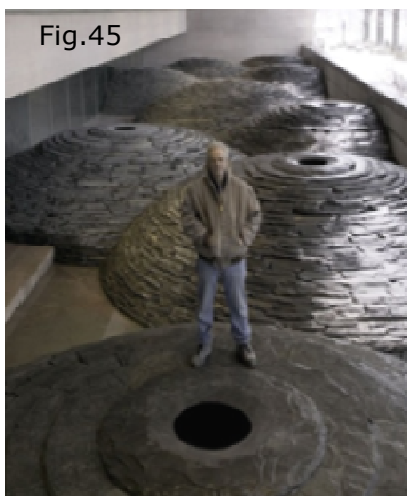
“A Afetividade” homenageia as mãos. Embora todos os trabalhos tenham sido feitos por elas, essas formas côncavas, carinhosamente chamadas de “potinhos” são as que melhor traduzem o fazer, pois as primeiras peças em argila que surgiram a milhares de anos atrás surgiram da forma da mão, que retém a água, que apanha e guarda coisas e principalmente acolhe. Em algumas delas deixo minhas marcas, em outras, retiro vestígios.



O acolhimento presente nos potinhos de “A Afetividade” constitui um convite ao habitar, ou melhor, a retornar ao interior, à essência. Falar em acolher me leva a pensar em Bachelard, nas conchas e nas possibilidades de tudo o que pode sair de dentro delas.

O vazio mais uma vez solicita atenção, pois só se pode acolher se o espaço estiver vazio. Para o filósofo a forma em si já é uma habitação de vida e traz consigo a “estética do escondido” que está ligada à fenomenologia do habitar (BACHELARD, 1993, 2000). É a noção de casa, de lugar seguro que dá ao ser que a habita a certeza dos limites desse espaço e, ao mesmo tempo, permite as lembranças, a sensação de proteção e o querer viver em todos os espaços côncavos do mundo, pois estes são semelhantes ao abrigo materno: são os úteros mornos e macios que o mundo oferece.

Algumas organizações de “A Afetividade” assemelham-se a obras de Andy Goldsworthy tanto em relação ao espaço, como em relação à seriação. Embora ele utilize elementos apresentados pela natureza “prontos” e eu modele minhas peças a partir de algo oferecido pela natureza acredito que nossa busca é pela mesma coisa: o espaço.



Pode-se dizer que esse artista cria com suas mãos poesias para nossos olhos. Sua entrega ao trabalho é intensa e ele é parte importante no processo de construção do trabalho. Isso ocorre também comigo, pois cada parte, cada gesto presente naquilo que produzo é resultado desse estar junto. Estou presente em meus trabalhos desde a idéia até o fato consumado propriamente dito.



Fig.48

Esse artista vive e respira o lugar onde o trabalho acontece e o acompanha do nascimento à decomposição da obra. A obra se desenvolve no tempo e ele vive fisicamente este tempo. Utiliza materiais disponíveis na natureza e constrói com eles, lançando mão, o mínimo possível, de artifícios, aproveitando ao máximo as características do próprio material.



Fig.49



Fig.50

Assim como Andy Goldsworthy, vivo e respiro o lugar em que produzo e por isso mesmo, penso o espaço que minhas obras ocuparão, é como um desejo de impregnar com minha expressão o lugar que habito a maior parte de meus dias. Creio que a questão da vivência do processo transforma completamente a percepção do local e de seus elementos.



Fig.51



Fig.52



Fig.53



Fig.54



Fig.55

Minhas vontades e necessidades percorrem o livre fluxo do pensamento, aliadas à intimidade das mãos com o fazer, permitindo que os elementos naturais do material cumpram sua função. Esta forma me remete a uma situação de aconchego, onde se pode ficar em silêncio, sozinho e protegido. Eles são espaços afetivos que abrigam o poético.



Fig.56

Embora o formato fale de acolhimento, os pequeninos potes necessitam ser acolhidos e nesse caso os recantos da natureza constituem o melhor suporte, folhas secas, matos, pedaços de troncos...



Fig.57

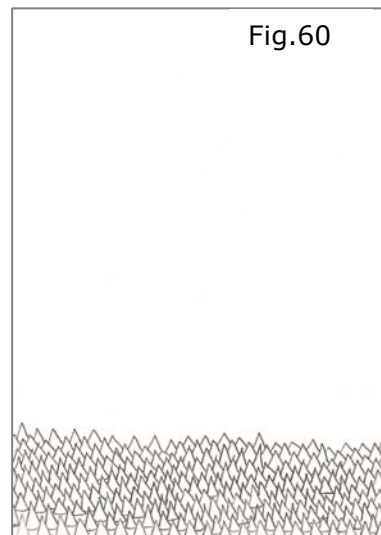
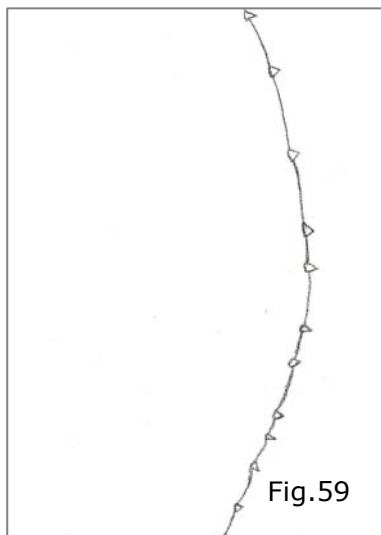
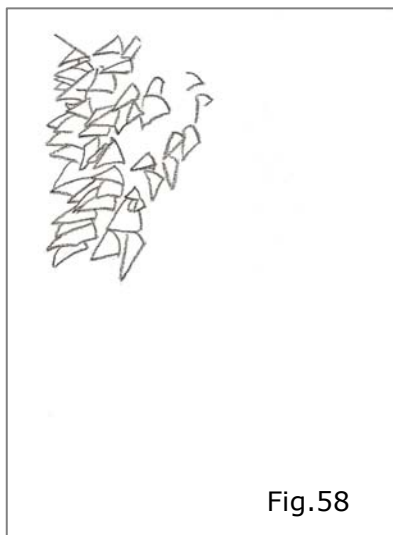
FINALIZANDO UM PENSAMENTO

Ter passado um bom tempo pensando em meu processo de criação me levou a querer buscar novos caminhos e a gravura, que já fez parte de uma etapa importante de minha produção acena como algo sobre o qual necessito me debruçar e trilhar novos caminhos.

Durante este processo de criação, por diversas vezes pensei nas minhas limitações em relação ao desenho, ou melhor, naquilo que pensava ser uma limitação; entretanto a produção de muitos artistas tem me revelado que desenhar é uma forma de compreender o mundo e representá-lo a partir do meu olhar, das minhas necessidades e anseios. Assim, nasceram alguns desenhos sobre a série “Subjetivo”, com os quais, posteriormente à concretização do trabalho, realizei algumas experiências em xilogravura, no MDF e no linóleo.

A possibilidade de gravar minhas marcas em superfícies que nutrem-se da terra, sol, água e ar, me indicou essa produção que hoje é apenas potência.

Continuar imprimindo, ou melhor, manipulando a matéria transformando-a em algo a dizer, obriga à continuidade do trabalho e felizmente, as pesquisas em geral, e esta em particular, não tem fim. Parcialmente elas são concluídas, mas trazem consigo a possibilidade da refacção à procura de novas pistas a serem trilhadas.



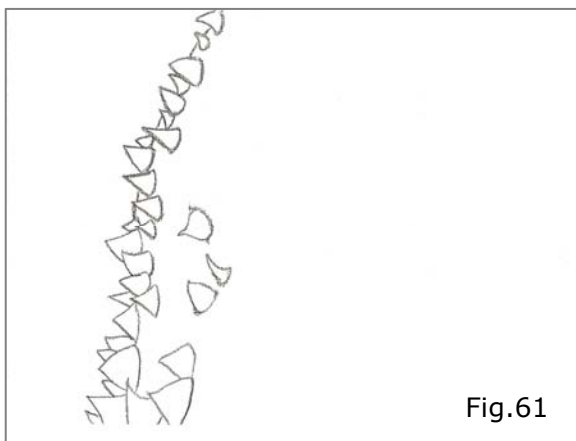


Fig.61

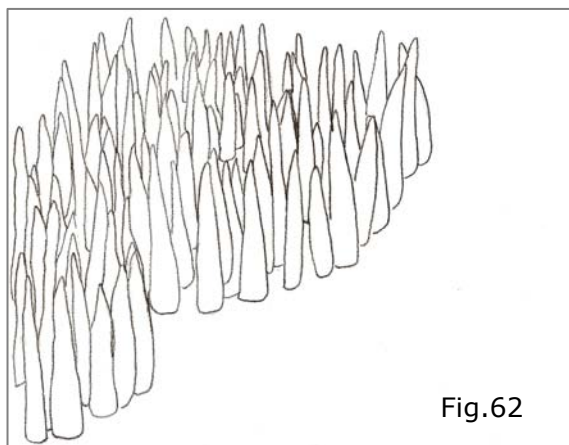


Fig.62

Refazendo o caminho desta pesquisa vejo que o trabalho partiu praticamente do bidimensional, levantou-se, ocupou o espaço, reproduziu-se em inúmeras famílias, falou de acolhimento, de multiplicação, de reorganização e agora suscita o retorno ao bidimensional, ou ainda, revela o desejo de tornar-se um múltiplo.

De certa forma, os elementos presentes nas séries apresentadas, existirão também nas possibilidades de gravação, pois lidar com a luz, o desenho, o espaço e transformar uma superfície plana em visões do pensamento é comungar com as presenças e as ausências simultaneamente.

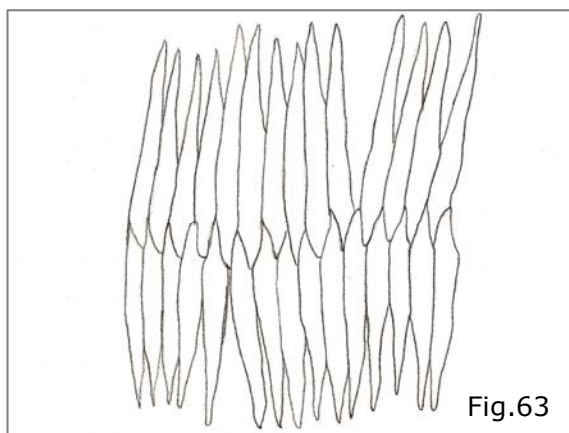


Fig.63



Fig. 64

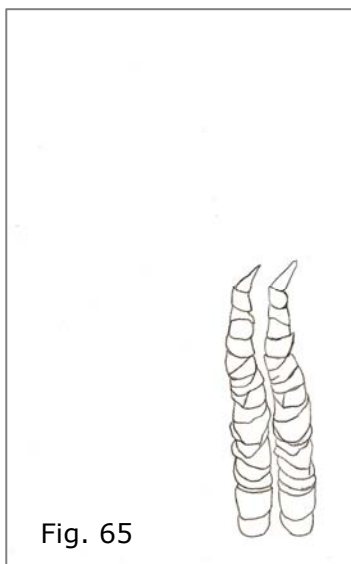


Fig. 65

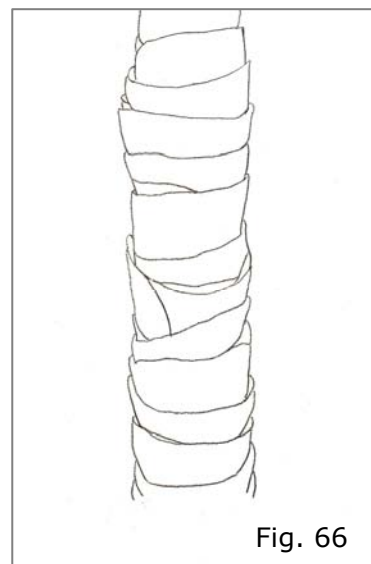
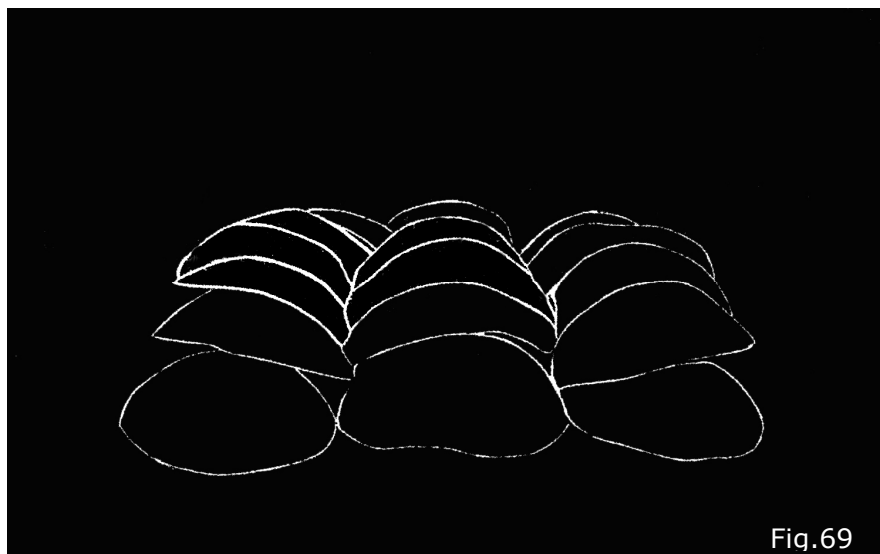
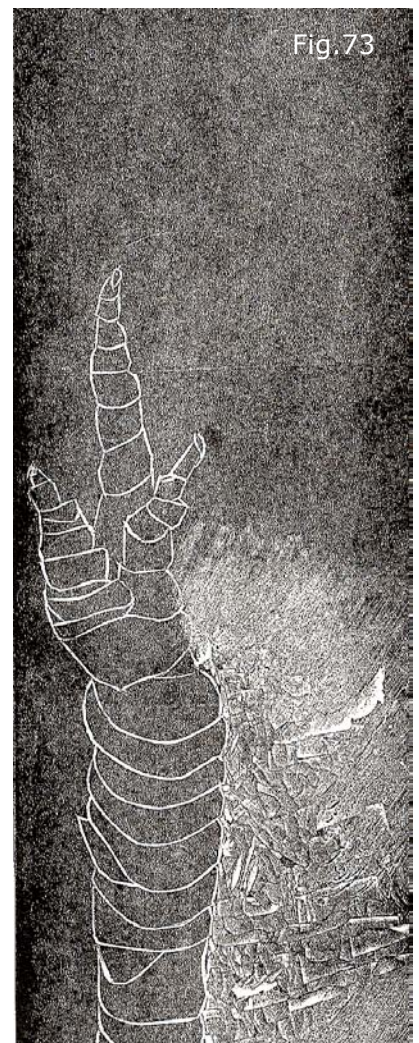
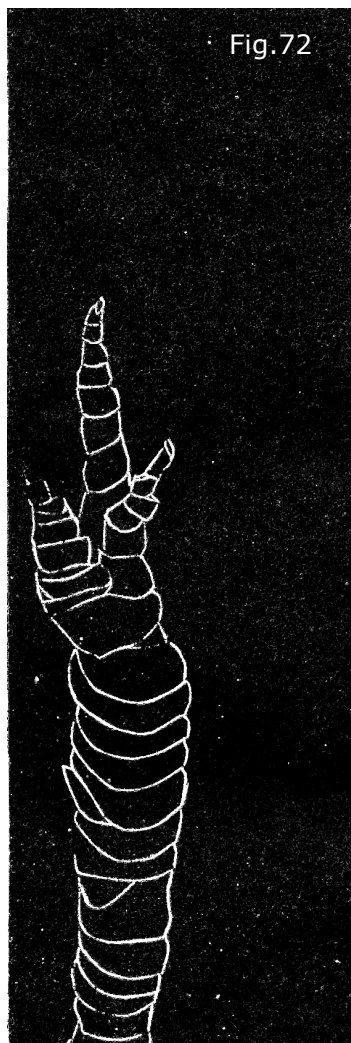


Fig. 66





Referências

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução e notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

AMARAL, Aracy. **Marcos Coelho Benjamim**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2000.

ANDRADE, Luza. **Barracão de barro**. Uberaba: Ed. Rotal, 1985.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

_____. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONDÍA, J. Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n.19, jan./abr.2002. Disponível em<http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDI_A.pdf> Acesso em: 6 de jan. de 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRUN, Jean. **A mão e o espírito**. Tradução de Mário Rui Almeida Matos. Lisboa: Edições 70, 1991.

CADÔR, Amir Brito. **Imagens escritas**. 2007. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

CAMARGO, Carlos A. N. **Vazocorpos: vestígios de um corpo oculto**. 2003. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2003.

CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Edusp, 1998.

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

_____. **Teorias da arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. 2 ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHITTI, Jorge Fernandez. **Curso de escultura y cerâmica y mural en la realidad artistica de hoy**. Buenos Ayres: Ediciones Condorhuasi, 1989.

_____. **Estética de la nueva imagen cerâmica y escultórica**. Buenos Ayres: Ediciones Condorhuasi, 1991.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOCZI, György. **O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura**. Tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Bárány Bartolomei. São Paulo: Mercuryo, 1990

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DORMER, Peter. **The new ceramics**. New York: Thames & Hudson, 1986.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIDELIS, Gaudêncio. **Da escultura a instalação**. Porto Alegre: Fundação Bienal do MERCOSUL, 2005.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Tradução de Fernando Caetano da Silva. Lisboa: Edições 70, 1988.

GARCIA, Claudio Luiz. **Gabinete real de leitura: livros de horas**. 2006. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

GRINBERG, Norma T. **Humanóides: transmutações da forma e da matéria**. 1994. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.

_____. **Lugar com arco**. 1999. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Tradução de Maria C. de Sá. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MARIOTTO, Rosana G. 2004. **Receptáculos**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

MUNARI, Bruno. **A arte como ofício**. Lisboa: Editorial Presença, 1993

_____. **Fantasia**: invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual. 2 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

NAKANO, Katsuko. **Terra fogo homem**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. 21 ed. Petrópolis: vozes, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 13 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3 ed. São Paulo: Martins fontes, 1997.

PENIDO, Eliana; COSTA, Silvia de Souza. **Oficina**: cerâmica. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1999.

READ, Herbert. **Escultura moderna**: uma história concisa. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2003

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2ª ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

TARKOWSKI, Andraei A. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

VILLA, Danilo G. **Caçando opalas**. Dissertação/mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2003.

_____. Catálogo de exposição, 2004.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo: Cutrix, 1971.

Anexo

Etapas da Produção em Argila

Este manual visa mostrar informações técnicas sobre a argila, assim como o processo de produção dos trabalhos desta pesquisa realizados no Laboratório de Cerâmica da UEL.

No início, o barro

A cerâmica é um pedaço de natureza que se transforma com a interferência humana, sempre esteve ligada ao homem desde os primórdios e através dela podemos exprimir nossas necessidades, nosso senso estético, nossa vida.

Resgatar a história da cerâmica é retomar a história das civilizações, e embora não seja possível precisar quando foi produzida a primeira peça, acredita-se que isso ocorreu no período Neolítico (aproximadamente entre 12.000 e 4.000 a. C) depois que o homem pré-histórico percebeu que a ação do fogo era capaz de endurecer o barro. Assim, do oriente ao ocidente, das mais antigas civilizações, até mesmo as primitivas, a cerâmica já era utilizada.²

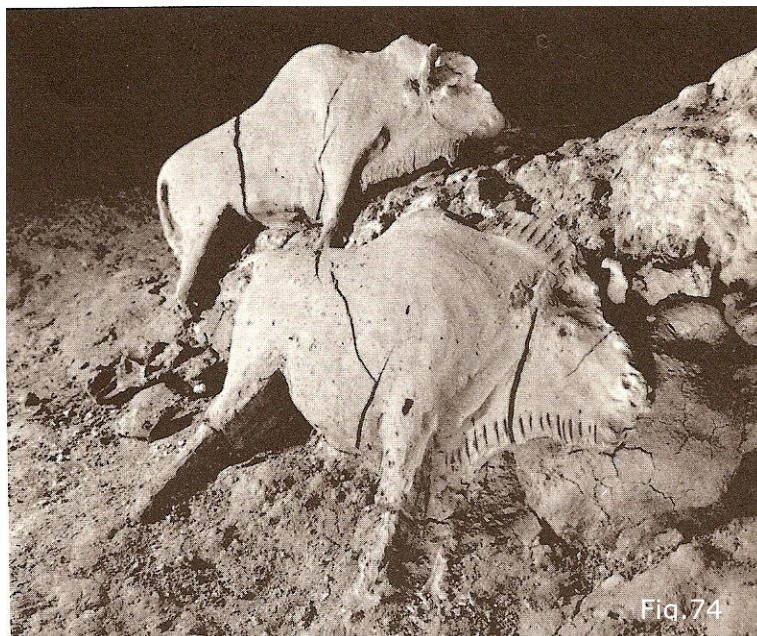


Fig. 74

As peças utilitárias foram criadas a partir do momento em que os homens passaram a viver em comunidade e deixaram de ser nômades, quando iniciaram o cultivo e o armazenamento dos alimentos. Pode-se dizer que a cerâmica esteve presente no momento em que o homem passou a viver em pequenos grupos sociais, fazendo nascer instituições como a família e as divisões de trabalho. A partir daí os rituais religiosos substituíram a magia, o homem constatou que forças sobrenaturais interferiam no comportamento da natureza e percebeu que as mudanças climáticas influíam no cultivo da terra. Assim, ele instituiu os cultos de adoração e criou amuletos e símbolos sagrados que serviam de elo com as forças superiores nos momentos de crise.³

² http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4849

³ Fonte: <http://www.infoescola.com/artes/arte-no-neolitico/>

A argila é um material que brotou do calor das entranhas da terra para a superfície, é o resultado da decomposição de granito e rochas ígneas que existem na crosta da terra. Pode-se dizer que a cerâmica é sinônimo de metamorfose, que promove o encontro do



Fig.75

homem com os quatro elementos da natureza (terra, água, ar e fogo). As palavras de Silveira concretizam meu pensar: “a cerâmica é a natureza em ação e o homem, criatura e também reflexo dessa natureza, se integra nesse processo de transformação e faz dele revelação de seu interior, registro de sua passagem.”⁴

Em suas relações com a natureza a cerâmica tem seu ritmo próprio, seu ciclo a ser obedecido. O tempo é o elemento ordenador deste processo assim como as estações definem o caminho das sementes, da poda, do plantio. Sem respeitar as questões de tempo não há frutos na cerâmica. Aqui, há tempo de preparo da massa, tempo para seu descanso, tempo para lhe dar forma, tempo para receber ar e perder água, tempo de secagem e tempo de queima.

A argila jamais deixou de ser utilizada pelos povos através dos tempos para os mais variados propósitos, da fabricação de tijolos, telhas, potes, vasos, xícaras a inúmeras outras peças. É a matéria-prima da cerâmica, resultado da decomposição de granito e rocha ígneas que existem na crosta da Terra. Basicamente existem dois tipos de argila: as primárias, que são encontradas no próprio local onde se formam, sendo assim, mais puras, mais brancas e menos plásticas e as secundárias, que são transportadas pelas águas ou pelo vento e que se depositam em fundos de lagos, praias ou mares. Devido à gradual redução do tamanho de suas partículas, estas argilas possuem maior plasticidade e devido à grande quantidade de impurezas que a elas se agregam são mais escuras, têm ponto de fusão mais baixo e maior coeficiente de retração, isto é, encolhem mais que as argilas primárias.

⁴ Betânia Silveira. Manual virtual da cerâmica, 1997

Poucas argilas naturais são usadas puras. Dependendo das qualidades que se deseja de uma massa cerâmica – mais plasticidade, resistência, textura, maior ou menor ponto de fusão, cor mais clara ou mais escura, acrescentam-se outras argilas ou materiais cerâmicos.

Dentre as misturas feitas nas argilas naturais encontramos basicamente três tipos: a) **argila de baixa temperatura** (earthenware) – é a mais comum e mais abundante das argilas. Muitas vezes usada em seu estado natural, pode ter as cores vermelha, marrom, cinza ou azul, em função da quantidade de ferro e materiais decompostos que contiver. Por ser muito plástica pode ser misturada a



outros tipos de materiais para melhorar seu

desempenho. Naturalmente macia e porosa, depois de queimada quebra facilmente e não retém líquidos, além de ser leve e não resistir a ácidos. Sua temperatura de queima é de 800 a 1000°C; b)

cerâmica pedra (stoneware ou grés) – em sua composição ela é semelhante às rochas.

A principal diferença entre essa argila e as rochas é que, enquanto estas se formam naturalmente, a cerâmica pedra é composta de uma seleção de minerais e uma parte de argila plástica. Difere da argila de baixa temperatura em diversos aspectos: é refratária, mais densa, tem baixo teor de óxido de ferro, o que a deixa mais clara e a temperatura de queima é de 1000 e 1200°C, o que a torna impermeável; c) **porcelana** – é uma argila branca de alta temperatura, de

textura muito fina e dura depois de queimada. Pode ser translúcida ou opaca, dependendo da composição e da densidade de sua massa, sendo constituída de caulim, feldspato, quartzo e



Fig. 76



Fig. 78

ballclay. Pouco plástica, a porcelana é difícil de ser torneada ou manuseada. Sua temperatura de queima de biscoito é de pelo menos 1000°C. A queima de esmalte é entre 1280 e 1300°C, aproximadamente.

O trabalho com argila pode ser muito simples e de acordo com quem o faz não é necessário nenhum instrumento, ou melhor, apenas o fio de nylon e as mãos. Neste processo, o fio de nylon é o instrumento de corte da argila quando ainda está em barra e as mãos fazem todo o resto. Na sequência do trabalho, e no geral na fase de acabamento, faz-se uso das estecas – ferramentas próprias para modelagem em argila.



Fig.79

Na cerâmica existem etapas que necessitam ser obedecidas. Preparar a massa, sovar e amassar bem para que não fiquem bolhas, caso contrário a peça pode estourar durante a queima; manter a massa úmida até que a peça esteja pronta, cuidar para que a secagem seja lenta e por último, o cuidado com a queima, elevando de forma gradual a temperatura do forno (no início) para garantir um bom resultado no final do processo. Qualquer descuido ou modificação nessas etapas pode reduzir o trabalho a um monte de cacos.

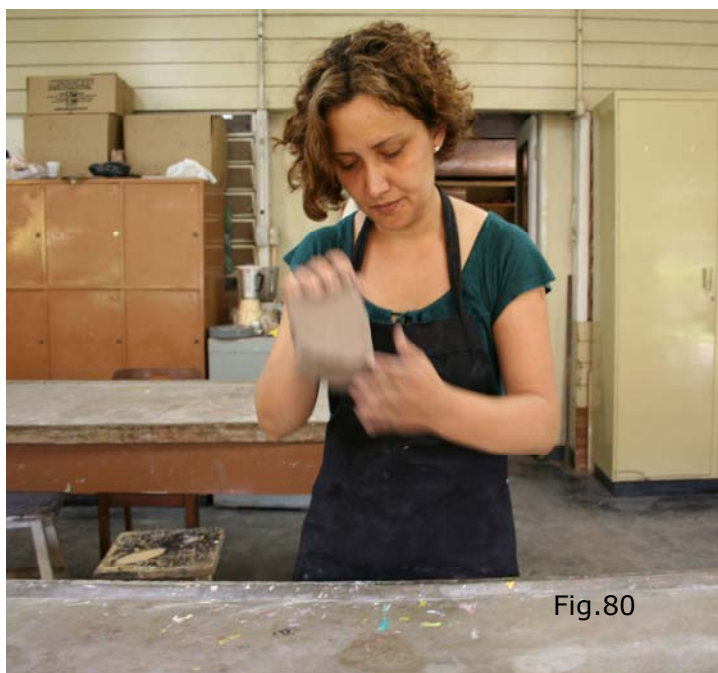


Fig.80



Fig.81



Fig. 82

Nos trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa utilizei basicamente dois tipos de argila: a argila branca “shiro”⁵ e a argila preta. Tal escolha se deu porque de acordo com a cor da argila cria-se uma situação diferente com o espaço e a luz. Vale esclarecer que apesar da argila “shiro” ser a mais branca não fica branca como deveria, pois no Laboratório de Cerâmica da UEL não tenho acesso a fornos de alta temperatura, assim, por mais claras que as peças fiquem após a queima, não são brancas.

Na execução das peças, foram utilizadas técnicas básicas de modelagem em argila, sem a intervenção de ferramentas, utilizando apenas as mãos. Da prática e vivência com o material acabo



Fig.83

desenvolvendo uma maneira própria de trabalhar, porém sempre atenta ao processo, esperando sempre com muita paciência antes de dar o próximo passo.

⁵ As argilas brancas “shiro” são aquelas que poderíamos dizer de um branco “branco”.



Fig.84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88



Fig.89

Na figura 90 os dois potinhos mais escuros à direita acabaram de ser modelados, daí estarem mais escuros do que os outros expostos há mais tempo ao ar, isto é, em processo de secagem mais adiantada.

Os potes mais claros já estão em ponto de ir à queima, pois ao toque tem-se a sensação que a peça adere à mão. Vale lembrar



Fig.90

que em caso de peças maiores é preciso perceber suas partes externa e interna, uma vez que o processo de secagem se dá de fora para dentro.

A temperatura de queima para peças a serem esmaltadas é de 800°C tanto da argila branca como da preta, entretanto, quando não se pretende a esmaltação, a temperatura pode atingir até 1300°C, quando obtém-se a cerâmica pedra. Conforme apontado anteriormente neste trabalho, a temperatura do forno foi de 1000°C.

Até aqui temos o processo de preparo da argila do corte à peça queimada. A seguir trataremos sobre a técnica do *raku*, pois no início desta pesquisa muitas peças foram trabalhadas com essa técnica.



Fig.91

O *raku* é uma técnica de queima originária do Japão, desenvolvida pelo mestre Chojiro durante o período Momoyama (1573-1615), tradicionalmente associada à cerimônia do chá.

É um procedimento que envolve os quatro elementos: terra, ar, fogo e água, onde todos contribuem para o resultado final.

Primeiramente é modelada a peça em argila que depois de seca passa pela primeira queima em temperatura não muito elevada, aproximadamente 800°C.

Após isso, é aplicado o vidrado na peça que é levada ao forno novamente até atingir a temperatura de 980-1000°C.

O forno de *raku* é a gás cujo recipiente é semelhante a um latão revestido internamente com manta cerâmica. Há um orifício lateral próximo à base no qual é introduzido o maçarico para proceder a queima.



Fig.92



Fig.93



Fig.94

Diferentemente de um forno elétrico, o forno de *raku* leva em média cinquenta minutos para atingir a temperatura de 1000°C, daí a necessidade de as peças estarem bem secas depois da aplicação do esmalte, pois caso contrário podem explodir devido à elevação muito rápida da temperatura.

Atingidos os 1000°C a peça é retirada do forno ainda incandescente com o auxílio de uma pinça e é colocada numa atmosfera redutora, que pode ser um recipiente com pó de serra, folhas secas, papéis e etc., depois de alguns minutos é retirada deste recipiente e rapidamente mergulhada em água.





Fig. 97

Colocar a peça retirada do forno em um recipiente com pó de serra e fechá-lo tem a finalidade de eliminar o oxigênio e fazer com que a peça absorva a fumaça, a qual penetra nas rachaduras provocadas pelo choque térmico sofrido pela sua retirada do forno ainda em estado incandescente.



Fig.98

Os resultados são sempre surpreendentes e singulares não sendo possível fazer duas peças de raku iguais, pois, não se consegue ter sempre a mesma circunstância de temperatura, tipo de serragem e contato com o oxigênio.

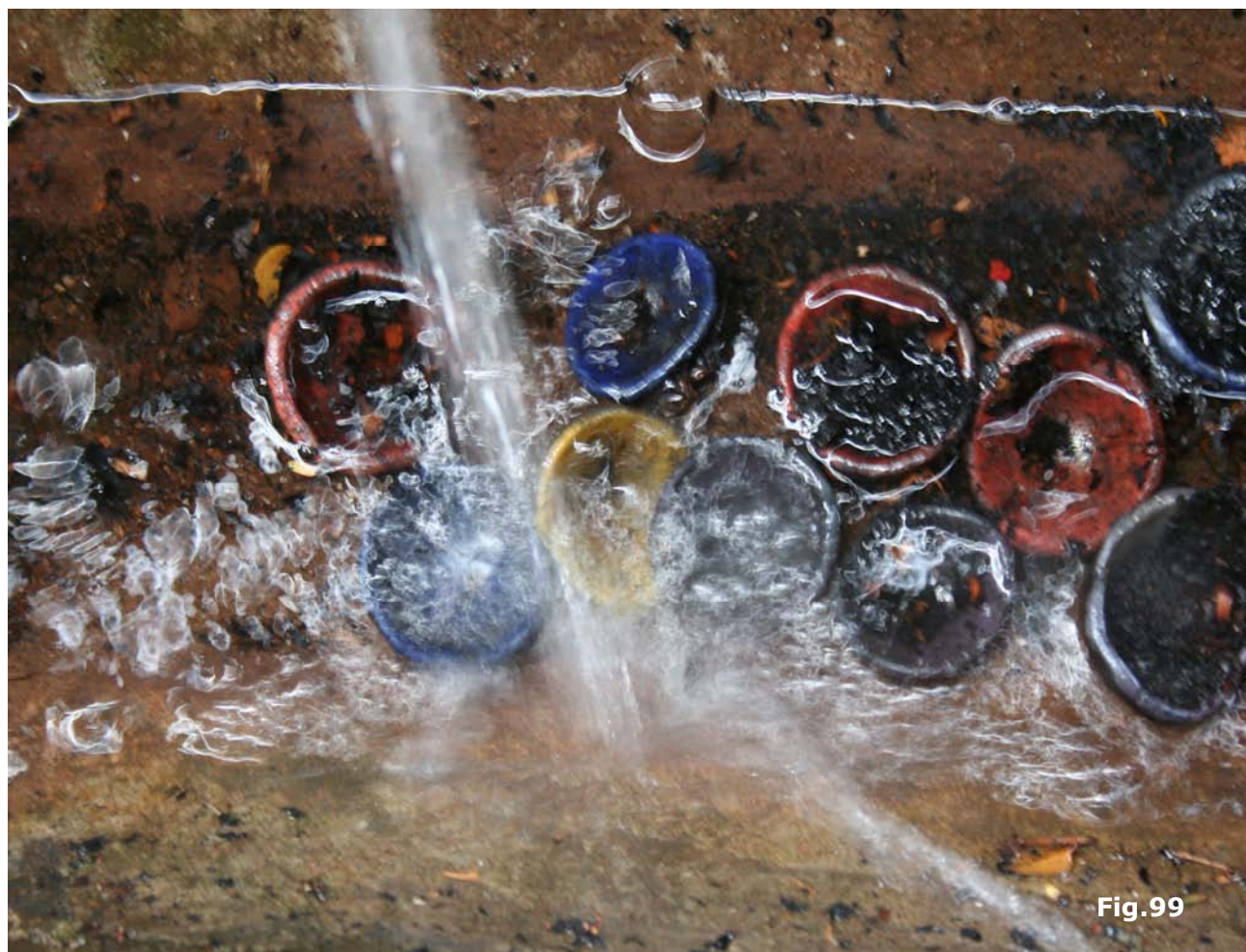


Fig.99

