



A CERÂMICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Aionara Preis Gabriel

**Tentativas de esgotamento:
a cerâmica na arte contemporânea**

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gabriel, Aionara Preis
Tentativas de esgotamento: a cerâmica na arte contemporânea /
Aionara Preis Gabriel. -- 2020.
135 p.

Orientador: Elaine Schmidlin
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, Florianópolis, 2020.

1. Cerâmica. 2. Arte contemporânea. 3. Materialidade da terra.
4. O esgotado. 5. Ensino da cerâmica. I. Schmidlin, Elaine . II. Uni-
versidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Ensino das Artes Visuais
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elaine Schmidlin

Universidade do Estado de Santa Catarina
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
2020

Aionara Preis Gabriel

**Tentativas de esgotamento:
a cerâmica na arte contemporânea**

Trabalho defendido e aprovado em:

Banca:

Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Elaine Schmidlin - UDESC

Prof^ª. Dr^ª. Sandra Correa Fávero – UDESC

Prof^ª. Dr^ª. Isabela Frade – UERJ

Suplente: Prof^ª. Dr^ª. Isabela Mendes Sielski – IFSC

Suplente: Prof^ª. Dr^ª. Juliana Cristina Pereira - UDESC

Florianópolis - SC
2020

AGRADECIMENTOS

Esta caminhada não seria possível sem a participação de algumas pessoas.

Agradeço aos meus pais, Ademir e Alaíde, por todo apoio, incentivo, afeto e amor, sem os quais eu não teria completado meus estudos.

Aos meus irmãos, Adjanara e Júnior, pela amizade e presença em minha formação. Estendo também este agradecimento ao Ezequiel, pelo Alfredo e Amália – sobrinhos amados que são como raios de sol em nossas vidas.

Aos bons amigos que em algum momento me ajudaram, mesmo que indiretamente com a pesquisa.

Aos amigos que a cerâmica me deu, pelas trocas de experiências, ideias, técnicas, vídeos, receitas e cumplicidade adquirida pelo barro.

A todos os professores e professoras que contribuíram com minha formação, em especial: Rosana Bortolin, Luiz Carlos Canabarro, Sandra Fávero, Zaira Zapelini, Josimar Cruz e tantos outros que foram e ainda são importantes referências.

Agradeço, em especial, a minha orientadora Elaine Schmidlin, por conceder espaços de tempo e liberdade para o pensar e o escrever.

Às integrantes da banca, Sandra Fávero, Isabela Sielski, Isabela Frade, Juliana Pereira, pela leitura cuidadosa do texto de qualificação e pelas preciosas indicações de melhora com a pesquisa.

Agradeço à vida pelas múltiplas formas de vivê-la.

*Toda a arqueologia de materiais
é uma arqueologia humana.
O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser
no tempo e a sua passagem pelos espaços,
os sinais dos dedos,
as raspaduras das unhas, as cinzas e os
tições das fogueiras apagadas,
os nossos próprios e alheios,
os caminhos que eternamente se bifurcam e
se vão distanciando e perdendo uns dos outros.*

A caverna, José Saramago

RESUMO

Esta pesquisa se propôs a investigar o caminho da cerâmica, especialmente na arte contemporânea, por meio de artistas que trabalham com a materialidade da terra em outras combinações e possibilidades. A escrita é permeada por imagens artísticas – tanto da minha própria pesquisa quanto de outros artistas contemporâneos – tendo como finalidade contribuir para um ensino da cerâmica que se volte com maior intensidade ao processo de criação. A metodologia se baseia em seu teor qualitativo, tendo como método a pesquisa pela crítica genética. Já a linha teórica se fundamenta, entre outros autores, em Gilles Deleuze e em sua noção conceitual sobre o esgotado, que, nessa escrita, aproxima-se da cerâmica em uma tentativa de esgotá-la para então recombina-la em outros e novos fluxos, lançando-a para além dela mesma no sentido de inventar outros modos de fazê-la e ensiná-la.

Palavras-chave: cerâmica; arte contemporânea; materialidade da terra; o esgotado; ensino da cerâmica.

ABSTRACT

This research set out to investigate the path of ceramics, especially in contemporary art, through artists who work with the materiality of the earth with other combinations and possibilities. Artistic images are permeated by writing - both from my own research and from other contemporary artists - with the purpose of contributing to a ceramics teaching that focuses more intensively on the creation process. The methodology is based on its qualitative content, using research by genetic criticism as a method. The theoretical line is based, among other authors, on Gilles Deleuze and his conceptual notion of the exhausted, which, in this writing, approaches ceramics in an attempt to exhaust it and then recombine it in other and new flows, launching it beyond itself in the sense of inventing other ways of doing and teaching it.

Keywords: ceramics; contemporary art; land materiality; the exhausted; ceramics teaching.

SUMÁRIO

TENTAME - Caderno de experiência	15
1 ITINERÁRIOS DA ESCRITURA	24
2 DOBRAMENTOS MODERNOS	33
3 DOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS	49
4 O ESGOTADO NA ARTE CERÂMICA	67
5 TERREMOTO	79
5.1 A força da ação	89
5.2 A força do corpo	102
6 INTERDEPENDÊNCIAS	109
7 TENTATIVAS DE ESGOTAMENTO	123
8 INTERCESSORES	129



TENTAME - Caderno de experiência

Para lançar um olhar curioso sobre a cerâmica é preciso estar aberto para ser contaminado por pequenas partículas de silicato de alumínio hidratado que compõem desde o solo em que pisamos aos objetos construídos pela imaginação humana.

A iniciação de um ceramista que busca no processo de criação a realidade que escapa entre o desejo da forma e a potencialidade da matéria, se detém nas sutilezas dos gestos, nos processos repetitivos, para alcançar aquilo que não pode ser explicado. As vezes é um exercício de lançar-se ao vazio, de valorizar o ordinário, o inútil - tentativas de esgotamento da matéria. Enxergar a cerâmica num gesto consciente, gesto levado à exaustão. Forçar o corpo ao seu limite, o corpo físico e o corpo cerâmico. Conduzir o conjunto do que foi produzido a um estado crítico, até a fragilização da aparente estabilidade funcional e organizacional que envolve este fazer. Inutilizá-la, revelar o verdadeiro estado da cerâmica. Colocá-la crua e totalmente disponível à leitura, sem técnicas sofisticadas, empecilhos, representações espetaculares, imagens pré-estabelecidas. Enxergá-la na sua essência, vulgaridade, realidade, possibilidade. Retirar tudo, até não sobrar nada.

Muitas pesquisas sobre cerâmica já foram realizadas, muitas coisas já foram construídas e muitos já defenderam seu lugar na arte, na história,

na tecnologia e na religião. Meu propósito nas páginas que se seguem foi mais o de descrever o que está entre a matéria e o ser humano: aquilo que não se nota entre o processo de criação do artista, do professor e pesquisador. O objetivo é o de construir possibilidades cada vez mais diversificadas de abordagens processuais com a cerâmica, e em que outras propostas de ensino possam contribuir significativamente à produção de conhecimento.

Convido o leitor, leigo ou douto, a experienciar através das palavras, as características peculiares e invisíveis que estão presentes no processo de fazer cerâmica.

exercício de percepção
uma lente da intuição
que requer o contato da mão que respira
transpira
aquece e resseca a argila

o pensamento comanda
a mão obedece
o pensamento ou o barro?
luta severa
do pensamento que erra
e da terra que acerta
amassar pode ser árduo
para punhos sobrecarregados
mas se não amassar o trabalho é dobrado
repete-se movimentos
do amassar até finalizar
para internalizar

ferramentas são bem-vindas
estendem o contato das mãos
estas sim, são exímias ferramentas

o formato vem à mente
descubro o melhor caminho
para chegar até ele
cria-se regras
para descobrir
outros modos de fazer

imagino enquanto faço
as mudanças de cada átomo

a água vai embora
e o fogo transforma
aquilo que moldava
em algo rígido e sólido

a expectativa devora
a mente inquieta que espera
um resultado que sobressalta
todo empenho que foi dado

a peça saindo inteira
comemora-se o resultado
a peça saindo em pedaços
comemora-se o aprendizado
o erro ensina
muito mais que um agrado

experiência direta e contínua
que à medida que se desdobra
se descobre em outras formas



1 ITINERÁRIOS DA ESCRITURA

*O barro
toma a forma
que você quiser.
Você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer.*

Paulo Leminski

O poema de Paulo Leminski serve metaforicamente para este trabalho como um teodolito¹ responsável por trazer elementos-chave para a construção desta pesquisa – de caráter topográfico – que investiga a superfície, relevos, distâncias, formas, orientações e variações da matéria-prima argila sob a perspectiva da arte contemporânea. Para tanto, pretende-se identificar a matéria, seu local de origem e seu local final, suas possibilidades de manipulação e, principalmente, as sensibilidades comuns àqueles que a tocam – sendo esses os desejos instigadores que movimentam esta busca pelos pilares e fundações da cerâmica. O sujeito do poema em Leminski acredita que tem domínio sobre o substantivo – barro – e que basta ter algumas noções de cerâmica para fazer o que bem entender. No entanto, o barro se mostra autônomo aos comandos do sujeito, com provocações desconcertantes sobre aqueles que insistem em não estabelecer um diálogo. Essas forças entre sujeito e matéria é algo que não se vê, apenas se sente. É uma experiência própria de quem se entrega ao processo, de quem erra, acerta, constrói, destrói e acima de tudo se constrói sob as multiplicidades de sentidos que são os fundamentos da própria vida.

A cerâmica está presente em minha vida há 13 anos – principiei com o curso técnico em Cerâmica Artística Artesanal junto ao ensino médio pela SATC² e meu interesse preliminar foi pela experimentação livre da forma associada à técnica. Conforme ela foi se fazendo mais presente no meu cotidiano, necessitei adentrar ao mundo dos argilominerais ao mesmo tempo em que traçava caminhos em minha prática artística.

¹ Instrumento topográfico de exatidão utilizado para classificar ou medir os ângulos horizontais, verticais e distâncias. (DICIO, 2020).

² Associação Beneficente da Indústria Carbonífera de Criciúma – SATC.

Mas é o barro que tem despertado questões que estão além das etapas e das técnicas construtivas da cerâmica. Nele encontro a possibilidade de diálogo entre o que estou sentindo e o que ele tem para me dizer. Existe aqui uma grande identificação com sua materialidade: historicamente, por contar a história da humanidade através da história da cerâmica; geologicamente, por estar demasiadamente presente da crosta terrestre em diferentes formas e granulometrias; naturalmente, por proporcionar alimento; espiritualmente, por ter elementos da vida e da morte. No barro e com o barro vivo a experiência perceptiva da matéria vida que, depois de receber os comandos, desidrata e perdura por um tempo desmedido – suscetível a rachaduras e reabsorção de água.

Perante a instabilidade presente no poema de Leminski – entre o sujeito e o substantivo –, ainda existem as variações infinitas e subjetivas. Reporto-me aqui aos encontros em oficinas que ministro em espaços de educação não-formal, com pessoas desconhecidas que se dispõem a ter o primeiro contato com o barro ou que buscam aprofundar esta relação. Como ceramista, artista e professora de cerâmica considero importante ensinar os procedimentos técnicos e as diferenças entre as matérias-primas para que cada pessoa possa ter autonomia de coletar/comprar sua argila, preparar, modelar, produzir seus engobes³, construir seus fornos e até desenvolver seus próprios esmaltes. Nesse contexto, o desafio é despertar os desdobramentos criativos que este contato oferece e, para isso, busco ferramentas que estão além das estecas e debastadores usados na conformação das peças. Minhas ferramentas tem sido

³ Argila em consistência fluída, de cor natural ou colorida com óxidos metálicos. Utilizada para revestir e colorir peças modeladas em argila ainda cruas. (CHAVARRIA, 2004, p. 187).

a poesia, a música, as conversas que surgem durante a produção, caderno de processo, imagens de trabalhos de arte, vídeos de cerâmica que vão de processos à performances. Mesmo com todo este arsenal, ainda tem os desafios de “como” fazer, “como” desenvolver propostas para grupos diferentes e que avancem para além do ensino da técnica.

Em cada início de semestre, novos grupos se formam e mais pessoas desconhecidas se encontram com o mesmo desejo: aprender a fazer cerâmica. Tenho lecionado em cursos de curta e longa duração, em ateliê particular e nos cursos de extensão da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Costumeiramente no primeiro encontro a conversa inicia timidamente, com cada participante se apresentando e tentando justificar o porquê de estar ali e o que gostaria de fazer. Neste momento o desejo de fazer coisas para serem usadas é compartilhado pela maioria dos participantes. Alguns buscam por noções de esmaltação, de escultura, e outros buscam apenas uma atividade para ocupar o tempo e a mente. Raras as vezes em que alguém diz ter interesse pelo todo, pela técnica, pela criação ou pelas possibilidades da cerâmica.

Nesse momento inicial que surgem as indagações: “Pois bem, vamos começar. Mas por onde?” – este início é difícil, tanto para quem aprende, quanto para quem ensina. “Começar ensinando uma técnica simples, que pode ser encontrada facilmente em livros, materiais didáticos, com passo a passo e imagens ilustrando o processo ou em vídeos disponíveis na internet?” Ou ainda: “De que forma posso ensinar a

técnica, tão importante para o fazer cerâmico, sem me prender aos modos fáceis e diretos?”.

Tento pensar no meu percurso e na época em que comecei a trabalhar com cerâmica. Ter conhecimento da técnica é essencial, pois só conhecendo os materiais é que se poderá chegar a um resultado. Acidente comum em ateliê de cerâmica é ter a peça espatifada depois da queima por não amassar bem a argila – procedimento essencial que retira as bolhas de ar da argila para evitar que esta estoure durante a queima. Sem este conhecimento, fazer cerâmica pode ser frustrante pois perde-se tempo, dinheiro e paciência.

Mas como a técnica pode ser ensinada sem ignorar a potencialidade deste material? Creio que investigando nos processos de criação e junto a artistas contemporâneos que trabalham com cerâmica, explorando a materialidade e atribuindo conceitos que estão além dos objetos utilitários! Que fique bem claro: esse posicionamento não exclui ou diminui o fazer das louças, o trabalho do oleiro e as técnicas tradicionais, apenas aponta para a extensão de trabalhar com a cerâmica, aproximando-a de outros contextos.

Então de que forma a cerâmica contemporânea e o processo de criação de artistas podem contribuir para o ensino das técnicas? Perguntas difíceis, principalmente por estar no meio do processo, pesquisando e experimentando enquanto escrevo este trabalho. E será possível realizar uma pesquisa em arte onde o objeto de estudo é móvel? Compreendo o objeto de estudo pela ótica de Cecília Almeida Salles quando esta coloca que o enfoque da Crítica Genética:

[...] pretende oferecer uma possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo.⁴

Reiterando que, para Salles, o objeto de estudos é o acompanhamento de uma série de acontecimentos fragmentados, interligados e que resultam na construção da obra. Estes acontecimentos demandam por registros para conter a diversidade de informações que fazem parte do processo de construção da obra, resultando então nos documentos de processo. Para a autora, o artista utiliza constantemente dois tipos de documentos com desempenhos diferentes durante o acompanhamento do percurso; sendo eles: armazenamento e experimentação. O primeiro é responsável por orientar o percurso de concretização da obra, nutrindo tanto o artista quanto a obra em criação. O segundo contém os registros de possibilidades de testes e desdobramentos que emergem ao longo do percurso e são encontrados “em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, [...]”⁵. Cada documento feito pelo artista traz informações sobre os diferentes momentos da criação, contemplando a variação de materiais, artistas e processos.

Pensar e fazer pesquisa em arte pode parecer confuso inicialmente, uma vez que, da mesma forma que temos liberdade de criação nos trabalhos práticos, aqui também temos e devemos criar metodologias ou métodos de geração de dados. Ao mesmo tempo em que há liberdade de criar a própria pesquisa, há também

o desafio de não ter um porto seguro que oriente as etapas e o desenvolvimento da mesma. Jean Lancri, aponta para os dois polos em que a pesquisa em artes está posicionada: razão que se utiliza da racionalidade e sonho que abrange o imaginário⁶. A autenticidade de uma pesquisa em arte se dá, portanto, pela combinação desses dois polos. As orientações do que procuro são dadas por aquilo que faço e pesquiso: a prática em cerâmica – assim como o ensino da mesma – traz indícios capazes de influenciar a própria pesquisa.

Assim sendo, como metodologia para esta dissertação, utilizarei os processos de minha produção: o que recai em pesquisas e experiências – como artista e como professora – num movimento de ir e vir entre o que faço e o que ensino. Qual a pretensão com isso? Arriscar a criticar o meu próprio trabalho, tendo certo distanciamento para poder encontrar potencialidades e fragilidades em ambas as atuações: enquanto artista e enquanto professora.

Diante da multiplicidade que caracteriza o campo das artes e também da educação, utilizar uma metodologia que ignore as individualidades e os acontecimentos dos encontros e das descobertas significa ignorar o próprio movimento do processo de criação. Nessa direção,

A Crítica Genética procura compreender e explicar a ação, já que convive com a continuidade e duração da gênese: planos, dúvidas, anotações, ideias tomando corpo, obras se formando, angústias e prazeres.⁷

⁴ SALLES, 2008, p. 22
⁵ Ibidem., p. 39

⁶ LANCRI, 2002, p. 25
⁷ SALLES, 2008, p. 51

Assumir este risco é estar sempre em estado de alerta, é mergulhar na pesquisa e deixar ser contaminada pela argila, pela barbotina⁸, pela poeira e pelo calor. É perceber que o clima influencia no trabalho, que o frio deixa os dedos duros e a argila gelada, que a temperatura da mão resseca a argila, que sem água não há maleabilidade, que cada argila possui uma textura, que o calor endurece e revela as cores, que quanto mais contato, maior intimidade. Estes são posicionamentos de uma pesquisa errante, que se suja com o barro na medida em que o experimenta.

Por estar em movimento, essa pesquisa se realiza sempre em ações verbais conjugadas no gerúndio: - pesquisando, experimentando, criando, modelando, etc. - sempre de modo contínuo e em consonância com cada momento. Este movimento está afinado com o próprio movimento da vida – que busca na vontade de fazer uma fuga para o viver, uma forma de conhecer o mundo e a si próprio.

Meus esforços aqui são buscar inspiração na cerâmica contemporânea, no movimento da vida e nos desdobramentos dos encontros, contemplando outros modos de ensinar o fazer cerâmico, potencializando a criação de cada pessoa. Elementos como o esgotado, diferença e repetição, processo de criação, cerâmica contemporânea, serviram-me como problematizadores para uma pesquisa vital, que se desdobra em um plano de práticas conforme pulsa.

Tentativas de esgotamento: a cerâmica na arte contemporânea é o título atribuído a esta pesquisa que investiga, no processo de criação, outros

⁸ Argila líquida, diluída em água. Utilizada para unir partes de uma peça em estado cru ou mole. (CHAVARRIA, 2004, p. 186)

modos de fazer e ensinar cerâmica. Esta noção de esgotamento – sugerida por Gilles Deleuze e adaptada do teatro para as artes visuais – se propõe a retirar os elementos que compõem a cerâmica, numa tentativa de esgotar o possível sem esgotá-la, pois, assim estaria interrompendo outros fluxos. Para isso é preciso se lançar para além da cerâmica, desfragmentar e recombinar, para então criar outros modos de fazê-la e ensiná-la.

No primeiro capítulo, *Dobramentos Modernos*, utilizo esta denominação da geografia para o relevo terrestre visando contextualizar historicamente o desenvolvimento da cerâmica desde sua descoberta pelo homem e, principalmente, seus usos e seu desdobramentos na arte moderna.

No segundo capítulo, *Dobramentos Contemporâneos*, tomei como aporte os novos procedimentos estéticos da arte contemporânea, que abandonam categorias e convencionalismos das normas técnicas da cerâmica para então se expandir e se diluir em práticas inéditas e distintas.

No terceiro capítulo, *O esgotado na arte cerâmica*, trago a noção de esgotamento⁹ que Gilles Deleuze atribui aos escritos do dramaturgo Samuel Becket e me aventuro em adaptá-la a um esgotamento hipotético na cerâmica.

No quarto capítulo, *Terremoto*, adentrei aos tremores que fazem parte do processo de criação pelo estudo da crítica genética, que busca compreender como acontece o movimento da criação artística. Neste vai e vem conflituoso que caracteriza o processo de criação,

⁹ Deleuze (2010) estabelece as características que diferem a figura do cansado e a do esgotado. O cansado é aquele que explorou as possibilidades de um acontecimento a se realizar, pois ao realizar uma tarefa o objetivo é cumprido. Bem diferente é a figura do esgotado, que está ativo para o nada, em que o sentido de uma ação é completamente esvaziado com a exploração de todas as possibilidades.

investigo a fim de duas artistas que extrapolaram o uso tradicional da cerâmica para chegar em outros espaços, quais sejam: Anna Maria Maiolino e Alexandra Engelfriet.¹⁰

No subcapítulo *A força da ação*, trago o conceito complexo e instigante da repetição pela filosofia da diferença de Gilles Deleuze e a sua utilização poética que Maiolino traz em seus trabalhos. Em *A força do corpo*, busco na prática artística de Alexandra Engelfriet a intensidade acometida pela paisagem e pela matéria.

No quinto capítulo, *Interdependências*, ao abordar alguns aspectos que configuram os espaços não-formais de educação, procuro modelar algumas conexões entre o ensino da cerâmica e os desejos que movem os participantes. Para tanto, se faz necessário, investigar e experimentar outras metodologias que aborde a técnica, bem como, as necessidades subjetivas.

Em *Tentativas de Esgotamento* – capítulo que encerra esta pesquisa – visei, desde a sua concepção, experimentar, analisar e descrever sobre os caminhos e possibilidades que a cerâmica oferece para criar outros modos de fazer e, também, outros modos de ensinar. Trata-se de uma conclusão não concluída, de considerações finais inacabadas, que não tem a intenção de atribuir conceitos, mas que se abre para outros desdobramentos, outras proposições e aspirações. Assim, espera-se que, de alguma forma, esta pesquisa possa trazer contribuições para a cerâmica e que possa ser um estímulo àqueles que buscam explorar esta materialidade.

Neste percurso de escritura, com a intenção

de modelar algumas considerações sobre cerâmica, arte contemporânea, filosofia e ensino, utilizo como ferramenta o conceito de Intercessores de Deleuze para engendrar outras orientações de experimentação da materialidade cerâmica - apresentada neste estudo como potência produtora de sentidos. Segundo Deleuze:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores.¹¹

Junto à busca teórica, trago imagens da minha produção artística dialogando com cada etapa, não a fim de explicar, mas para apresentar como o processo de criação está interligado à pesquisa, experimentação e ensino. Como forma de principiar e acompanhar cada capítulo, desenvolvi minhas próprias lentes para ver a cerâmica. Assim como o teodolito que faz a medição precisa de uma área, as lentes de argila me serviram como lupas para modelar cada assunto.

Nessa tentativa de esgotamento é que encontro na cerâmica contemporânea contribuições metodológicas para ensinar os modos do seu fazer.

¹⁰ A escolha por estas artistas se baseou na relevância de suas obras, pelas grandes dimensões de seus trabalhos e pela apropriação de conceitos como a materialidade, esgotamento, diferença e repetição. Há, sobretudo, um desejo de aprendizagem com estas variações submetidas pela prática e poética artística.



2 DOBRAMENTOS MODERNOS

*A terra ensina-nos mais acerca
de nós próprios do que todos os livros.
Porque ela nos resiste.*

Antoine de Saint-Exupéry

Na superfície da terra, onde os seres humanos habitam e se desenvolvem, existem diferentes estruturas que caracterizam o relevo e os minerais. Um exemplo destas estruturas são os dobramentos modernos¹², que são decorrentes da movimentação das placas tectônicas responsáveis pela formação das maiores cadeias de montanhas. Para a geografia, que estuda as características e dinâmicas da terra – sua geologia, relevo, vegetação, entre outros –, tem a geografia física inerentemente associada à geografia humana e isso se deve às influências que uma exerce sobre a outra. Nesta perspectiva, porém, ambas estão separadas por distintas escalas de tempo¹³: o tempo geológico – que contempla o surgimento e transformação da terra; e o tempo histórico – que diz respeito ao surgimento e desenvolvimento do ser humano.

Enquanto topógrafa, recorro a estas propriedades físicas e históricas da terra para me situar diante de sua capacidade de interpretação e envolvimento.

A terra, tanto materialmente como espiritualmente, sempre foi alvo de muita curiosidade do ser humano. Sendo uma das polaridades do binômio céu-terra, ela indica a totalidade da criação presente nos mistérios do mundo terrestre e no celeste - coisas visíveis e invisíveis. Intrinsecamente associada à religião e ao misticismo da criação do universo - como consta na Bíblia sobre o Gênesis¹⁴-, a terra é lugar e matéria fértil, mundo dos homens, onde estes habitam, nascem, plantam, se desenvolvem e morrem; enquanto o céu é o local da consciência, do mundo espiritual, morada de Deus. Acima de tudo, o contexto teológico distingue e também aponta as competências do mundo

terrestre e do mundo celeste, influenciando nas crenças e imaginário do ser humano. Os aspectos simbólicos que entrelaçam o ser humano com a terra provocam a necessidade de se reconectar com o mundo ao redor.

Para tal, este estudo sobre a geografia (geo= terra; grafia= escrita) procura entender - pela relação do ser humano com o meio físico - os aspectos simbólicos que podem ser relacionados de maneira real e espiritual. Com seus diversos significados - solo, área de cultivo, região de origem, planeta em que vivemos¹⁵-, a terra não é somente a extensão superficial da crosta do planeta sobre a qual caminhamos e que, em diferentes épocas, foi habitada e percebida conforme o conhecimento que se tinha dela. Também podemos chamar de terra ao barro que se encontra demasiadamente em sua superfície. A argila também é barro, com características e usos diferentes. Assim sendo, para esta pesquisa entendo que terra, barro e argila possuem características diferentes, mas que para a arte estas são análogas.

Adensando este pensamento de definições, poderia dizer que a cerâmica é basicamente tudo aquilo feito de argila e submetido a uma temperatura que a endureça e lhe dê estabilidade ao longo do tempo. O processo, as reações físico-químicas e as variações de resultados fazem com que a alquimia dada pela junção dos quatro elementos seja chamada de cerâmica. No entanto, nesta definição não cabem as novas noções de cerâmica, que extrapolam os usos dos materiais para além do tradicional.

Para Ernest Fischer, a cerâmica possui duas funções essenciais: uma ligada às práticas cotidianas

¹² PENA, 2020

¹³ Ibid., 2020

¹⁴ BÍBLIA, 2018, p. 49

e outras relacionadas a sua magia original. Como prática cotidiana, há a variação de local, tempo e usos capazes de contar a história do ser humano ou de uma civilização inteira. E como magia original, o uso da cerâmica ultrapassa o utilitarismo evidenciando seu caráter mágico, religioso e estético.

[...] com evidência cada vez maior, a arte em sua origem foi magia, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente, em germe.¹⁶

Os vestígios arqueológicos deixados pelos povos primitivos são testemunhos de como o desenvolvimento da cerâmica foi aprimorado ao longo dos anos. Acompanhando a história do homem, o barro foi usado inicialmente em produções relacionadas à mitos, fertilidade e arte, tais como: pigmento para as pinturas rupestres e corporais, revestimentos de moradas e em pequenas esculturas. O mito e a magia influenciaram na produção de “figuras simbólicas como parte dos rituais e cerimônias da fertilidade.”¹⁷

Quando os povos se fizeram sedentários, a argila foi enrijecida pela ação do fogo e as peças se tornaram inalteráveis pela adição de água. Com esta descoberta, a elaboração de objetos como tigelas, pratos e utensílios para conservar e preparar o alimento evoluiu gradualmente.

Cooper comenta que os primeiros ceramistas



<< Fig 5 - Vênus de Dolni-Vestonice (cerca de 29 a 25 mil anos a.C.)

utilizaram moldes como conchas, cestos de palha, frutos grandes e redondos para fazer peças com a técnica do acordelado e belisco¹⁸. A preocupação com uma argila boa, resistente, limpa e preparada para a modelagem cresceu em consonância com o desenvolvimento das atividades e utilidades da cerâmica. Assim como o torno¹⁹, que, acionado por força manual, possibilitou a rápida fabricação de grandes peças redondas. Com o surgimento desta ferramenta, as qualidades artísticas da cerâmica tiveram uma mudança de sentido. Seu uso em magias e rituais diminuiu a medida que crescia a produção dos objetos utilitários.

Em conformidade com o desenvolvimento da civilização, a cerâmica continua sendo aprimorada, proporcionando melhorias tecnológicas de diferentes

¹⁸ Também conhecidas consecutivamente como técnica de rolos, de bolas ou pinch pot. (CHAVARRIA, 2004, p. 48)

¹⁹ Equipamento de rotação com eixo central fixo no qual a força da perna é a responsável pelo movimento necessário para a produção das peças. Desenvolvido na Mesopotâmia por volta de 3-4.000 a.C. e ainda hoje é amplamente utilizado.

¹⁶ FISCHER, 1983, p. 19

¹⁷ COOPER, 1987, p. 12, tradução da autora.

ordens ao ser humano. E, mesmo com todo o desenvolvimento que separa a manualidade pré-histórica da inserção tecnológica, as técnicas de modelagem, as etapas da secagem e queima ainda são as mesmas. A maleabilidade, resistência e seu uso diversificado fez desta matéria-prima uma prática cotidiana, presente demasiadamente em nossas casas, nas indústrias e na medicina.

Em toda sua história antiga, a cerâmica esteve associada aos rituais e aos objetos utilitários, porém a revolução industrial - que teve início na Inglaterra a partir da metade do século XVIII - trouxe transformações significativas no seu processo produtivo.

A automatização da fabricação de louças viabilizou a produtividade em tempo, quantidade e



>>Fig 6 - Jarro pintado com azul, 1390-1353 a.C., Egito.

custos depreciando o trabalho manual do ceramista em seu ateliê. No início do século seguinte, o XIX, com a efervescência das vanguardas artísticas, a cerâmica foi sendo redescoberta. Segundo Miriam Gabbai²⁰, o ceramista Bernard Leach (1887-1979), foi o responsável por estabelecer uma nova abordagem à cerâmica, associando os períodos clássicos com os movimentos atuais da arte.

A cerâmica de estúdio, uma categoria criada por Bernard Leach, colaborou na formação de artistas ceramistas em todo o mundo. Ainda que sua utilização dentro do circuito dominante das artes visuais tenha acontecido de forma lenta - comparando com outras linguagens popularmente conhecidas e legitimadas, como desenho, gravura e escultura - o interesse pela cerâmica artística aconteceu aos poucos.

As vanguardas artísticas que sinalizaram o início da arte moderna foram marcadas por artistas que experimentaram livremente diferentes materiais desprendendo dos processos tradicionais. Arthur Danto comenta que:

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como se apresentava [...]. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou seu próprio assunto.²¹

O final do século XIX e início do século XX ficou conhecido como a era dos “ismos”, com tendências que fervilhavam e influenciavam uma à outra. A bibliografia

²⁰ GABBAI, 1987
²¹ DANTO, 2006, p. 09



sobre como a arte moderna influenciou a cerâmica ainda é precária, mas sabe-se que o desinteresse pela técnica tradicional, seja na pintura ou na escultura, possibilitou que o uso da cerâmica fosse ampliado para outros conhecimentos técnicos não comuns ao que os ceramistas estavam acostumados a praticar em seus ateliês.

Artistas conhecidos popularmente por suas pinturas e esculturas, como: Pablo Picasso (1881-1973), Joan Miró (1893-1983), Marc Chagall (1887-1985) e Paul Gauguin (1848-1903) também fizeram uso da argila como meio de expressão. Em depoimento, Gauguin descreveu sobre “a possibilidade de dar à arte

cerâmica um novo impulso por meio da criação de novas formas realizadas à mão.”²² Embora esta prática de criação seja encontrada em referenciais teóricos de história da arte como produção secundária, estes artistas trabalharam com a materialidade da argila para adentrar em novos processos de criação, como consta na vasta produção de Chagall. O artista revolucionou o uso tradicional da cerâmica com formas, cores e acabamentos até então não convencionais.

O desprendimento com as técnicas tradicionais trouxe para a cerâmica avanços significativos para a modelagem, escultura, pintura e também para a queima. Já não importava mais a perfeição e excelência pela técnica como Edmund Wall bem descreveu sobre a obsessão dos ceramistas da cidade de Jingdezhen, localizada no nordeste da China e conhecida mundialmente como a capital da porcelana. As peças produzidas neste local que não atendessem às expectativas de brancura, fineza, espessura, translucidez, sonoridade e formato eram jogadas fora logo na abertura do forno, acumulando montanhas de cacos que figuravam como um grande sítio arqueológico de rejeitos.

Isso responde a minha pergunta sobre como se ganha a vida quando as coisas dão tão errado com tanta frequência. Trabalha-se com mais afinco. Fabrica-se mais, e depois mais um pouco.²³

A transformação do uso que a cerâmica obteve com a arte moderna quando esta substituiu a precisão dos ceramistas de Jingdezhen no que tange a



experimentação dos materiais - valendo-se de novas combinações, incorporação do erro, do acaso e pela exaltação do conceito sobre a técnica - resultou em um novo momento para a cerâmica. Diante disso, segundo Leyún, a peça artística rompe com a finalidade de posse do objeto formal através do questionamento.²⁴

Reconhecido por explorar e desconstruir a técnica da porcelana, Piet Stockmans (1940-) desmistificou o processo tradicional, ampliando os limites e possibilidades desta matéria.

Não há limites inerentes aos materiais e processos se a imaginação tiver liberdade para produzir. É neste

movimento que Stockmans descobre um novo modo de fazer: a busca pela poesia do processo.

Como é maravilhoso poder me expressar. Sozinho todos os dias com esse ouro branco, porcelana. Sempre com a mesma filosofia de tangibilidade e vulnerabilidade.²⁵

Os novos meios de experimentação na arte possibilitaram abordagens singulares, como a do artista e professor americano Peter Voulkos (1924-2002), considerado por promover a expressão abstrata pela cerâmica junto com o discurso conceitual da obra de arte. Para Strickland, o Expressionismo Abstrato que aconteceu nos Estados Unidos no final de 1940,



>> Fig 8 - O burro azul, 1954, Marc Chagall.

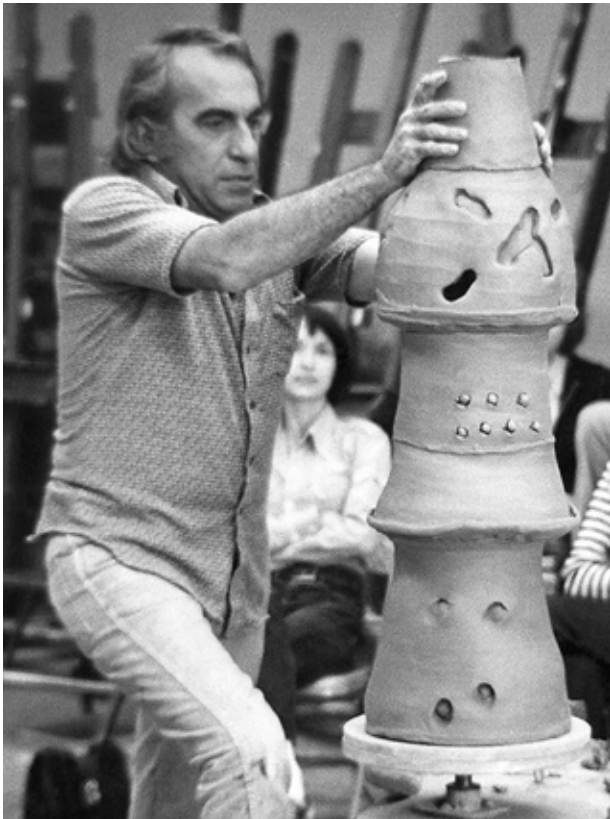
²⁴ LEYÚN, 2017, p. 14

<< Fig 9 - Human Input, Piet Stockmans, 2000.

²⁵ STOCKMANS, tradução da autora.

compreendia a arte como processo ativo da criação, deixando de lado o produto final. Não tendo mais que se preocupar com uma aparência visual dócil, “a energia e a emoção do Expressionismo Abstrato esmagaram as convenções e lançaram as bases para boa parte do que viria a seguir.”²⁶

O expressionismo abstrato foi o movimento que incorporou a cerâmica em seus processos criativos, colaborando assim com o rompimento da divisão tradicional entre artesanato e arte. O modernismo motivou a busca pela expressão individual, somando



>> Fig 10 - Peter Voulkos, 1974, Alabama.

²⁶ STRICKLAND, 2002, p. 158

ao saber técnico do artesão as questões estéticas e conceituais da arte. Mário de Andrade apresentou em 1938 no texto *O artista e o artesão* algumas orientações sobre o que estava caracterizando a arte moderna em detrimento do saber técnico. Segundo o autor, o artista deve conhecer os segredos e exigências do material, sendo que estes são assuntos ensináveis. Com o conhecimento da técnica, o artista evitará perdas para a obra de arte, mas não para si.

[...] um artista é verdadeiramente artista, quero dizer, está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegara fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte.²⁷

Embora deva existir o compromisso técnico do artista perante uma obra de arte, sendo que muitas vezes a intenção entre sujeito e matéria é invertida, para Mário de Andrade não basta ser artista, tem que ser bom artesão. E ainda sugere três etapas para a construção de obras de arte, quais sejam: 1. Artesanato - ensinamento prático e necessário; 2. Virtuosiude - conhecimento e prática das diversas técnicas históricas; 3. Solução pessoal – resolução de um problema estético, imprescindível ao artista. Para Andrade, este tripé equilibra as manifestações da obra de arte para então propor a existência da atitude estética que, segundo ele, cada artista “terá que procurar e achar a sua, pra poder se expressar com legitimidade.”²⁸

Assim como Mário de Andrade, as contribuições deixadas por Bernard Leach em seus

²⁷ ANDRADE, 2016, p. 01

²⁸ *Ibidem*, p. 09

livros e ensinamentos sobre a herança cultural e a tradição da cerâmica continuam sendo importantes referências para artistas-ceramistas que buscam uma condição extemporânea, fora de seus próprios vínculos com a arte do contexto para a criação de seus trabalhos. As possibilidades que o material oferece são atravessamentos pelo qual se pode explorar a cerâmica, porém, a história, a função e a limitação também são elementos para a criação.

A interferência de tecnologias neste material repleto de tradições e histórias acompanha as mudanças do pensamento artístico que se atualiza ao mesmo tempo em que se reconhece o ser humano como suscetível a transformações. Reconhecer essas novas maneiras de fazer cerâmica, que altera os modos tradicionais de fabricação sem excluí-los, é primordial para entendê-la em outras apropriações artísticas.

Sendo assim, “a conclusão deste argumento é que uma cerâmica para ser boa deve constituir a expressão autêntica da vida”²⁹, posto que a vida na contemporaneidade é compreendida pela sua diversidade e multiplicidade. Com isso, a versatilidade e adaptação da cerâmica enquanto matéria-prima - que permite ser modelada por diferentes processos técnicos - mostrou-se pela manifestação de artistas no período da arte moderna.

²⁹ LEACH, 1981, p. 41, tradução da autora.

3 DOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS



*Então, gradualmente me descobri
tentando chegar abaixo do nível do solo.*

Dennis Oppenheim

A terra na arte contemporânea é uma materialidade dotada de vida, potência e dinamismo próprio. Independentemente de como a utiliza, o ser humano sempre esteve em contato com ela. Desta forma, a terra enquanto matéria é tudo aquilo que compõe o planeta e que nos afeta de alguma forma. Por se tratar de um espaço vivo, ela pode ser vista pela experiência e sensibilidade humana como um campo de forças com capacidade de engendrar outros sentidos.

Esta noção é parte do que se define como arte contemporânea em seus primeiros indícios por volta de 1960 até meados de 1970 e 1980: momento em que os termos moderno e contemporâneo ainda se faziam confusos. O início da arte contemporânea, para Arthur Danto, foi:

[...] 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.³⁰

A história da arte se responsabilizou por organizar e denominar as mais variadas práticas artísticas. Porém, com a arte contemporânea acontece o rompimento entre os parâmetros que classificavam a arte segundo movimento, estilo, estética e seus valores de gosto. Os manifestos proferidos pelos artistas e a repetição dos padrões estéticos também colaboraram com a identificação e classificação dos movimentos de vanguardas. O pensamento que consumou o modernismo estava sustentado pela filosofia da arte,

que sinalizou para uma arte “demasiadamente local e excessivamente materialista, preocupada com a forma, superfície, pigmento e coisas afins [...]”³¹ Com as críticas modernistas, o conceito de uma obra de arte passa a valer mais que a forma e o artista repensa seu papel como representante de uma realidade, posto que esta deve estar em consonância com as atuais dimensões estéticas, éticas e também políticas.

O primeiro indício de questionamento dos valores estéticos foi feito pelo artista Marcel Duchamp (1887-1968) ao provocar o observador para que “pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos.”³² Embora tenha acontecido precocemente e de maneira visionária, para Michael Archer este questionamento sobre o que é a arte - que desassocia a técnica do produto artístico - foi considerado o início das teorias de arte contemporânea uma vez que redefinia os conceitos para a produção artística.

O afrouxamento das categorias que separavam a arte em pintura, desenho, gravura, escultura e demais técnicas tradicionais cedeu espaço a uma série de outros parâmetros nada convencionais.

Uma consequência desse desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia. Tal contexto era tanto social e político quanto formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais quanto pessoais, viriam a se tornar básicas para boa parte da arte dos anos 70.³³

A multiplicidade de expressões artísticas que estavam interessadas no contexto que perpassa a obra e também na vida do artista caracteriza, segundo Ligia Canongia, “algumas [das] transformações substanciais deixadas como legado pelos anos 60.”³⁴ A herança da arte moderna colaborou com outras denominações que identificaram novos movimentos, tais como: arte conceitual, anti-forma, *land art*, *pop art*, *body art*, *happening*, arte povera, performance e arte-política. Assim, desmembrar estas tendências e analisá-las separadamente era uma tarefa difícil, uma vez que as manifestações contemporâneas aconteciam quase que simultaneamente e em diferentes lugares.³⁵

O último movimento de vanguarda que aconteceu no final da década de 1950 com foco na pintura americana foi o Expressionismo Abstrato, que já apontava indícios para algumas mudanças - tanto a presença do gesto como o corpo do artista passaram a fazer parte da obra. Para Strickland³⁶ este movimento é o fio condutor para a arte contemporânea, em que os artistas buscavam o progresso da arte explorando conjuntamente as novas teorias científicas, as novas tecnologias e também a psicanálise.

Kazuo Shiraga (1924-2008), artista performático nascido no Japão, após estudar pintura tradicional japonesa e ser fortemente influenciado pelo movimento abstrato ocidental – em especial o trabalho do pintor Jackson Pollock (1912-1956) - passou a utilizar seu corpo para manifestar a força e a energia contidas no ato de pintar – seja com tintas ou com argila, como em seu trabalho *Lama desafiadora*.

Não por menos, os anos 60 e, na sequência, os



anos 70 foram marcados por grandes crises políticas que provocaram alterações no comportamento da sociedade em geral e, por consequência, atingiram o pensamento da arte. Nessa direção,

O entendimento da arte como um conjunto de produtos pode ser visto aqui como dando lugar a ideias de arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, especialmente, com o mundo que essa vida é vivida.³⁷

Surgiu na Itália no final dos anos 60, ao mesmo tempo em que acontecia o Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos, a Arte Povera (arte pobre) com influência do crítico de arte Germano Celant (1940-2020). Foi uma corrente que subverteu o formalismo

³⁴ CANONGIA, 2005, p.62

³⁵ ARCHER, 2001, p. 62

³⁶ STRICKLAND, 2002, p. 168

da pintura e da escultura tradicional aproximando a arte de questões materiais e do cotidiano. Como resposta às mudanças provocadas pela revolução industrial e as novas formas de consumo, o grupo de artistas desta corrente se apropriavam de materiais naturais, desprovidos de valor monetário, significado explícito ou linguagem específica. Havia na Arte Povera uma crítica ao movimento Pop³⁸ e Minimalista³⁹ dos Estados Unidos, sendo que suas características essenciais foram: interesse no presente; relação do homem com a natureza; incorporação do fluxo da vida; utilização de materiais não convencionais; problematização da arte como mercadoria na sociedade de consumo. A convergência a estes movimentos era, “o encontro de um passado ordenado com a miscelânea contingente do presente.”⁴⁰

A relação do homem com a natureza foi uma questão que sobressaiu este movimento e permeou o trabalho do artista Giuseppe Penone (1947-) que, ao procurar os rastros deixados pela natureza, criou esculturas com elementos vegetais e minerais. Pela experiência do contato com a matéria, o artista relaciona o que está oculto com o que está evidente, trazendo a memória do material - como em seu trabalho *Sopro* - uma série de grandes potes resultantes do ato de assoprar e cuja forma se solidifica pela materialidade da argila.⁴¹

Em estado cru, a argila está passível de captar os gestos e ao passar pelo processo da queima, garantirá a durabilidade destes registros. Como um carimbo, Penone imprime seu corpo sobre a argila e faz, na altura de seu rosto, um buraco como se estivesse com a



boca aberta. O sopro da vida, marcado pelo ato simples e vital de aspirar e assoprar, deixa na argila as marcas de um corpo e de uma ação.

Os conceitos de arte que surgiram ao longo do século XX, tentavam dar conta de trabalhos que já não cabiam em categorias tradicionais. A escultura, por exemplo, abandonou o pedestal, as formas, materiais clássicos e se ampliou para o espaço. O termo escultura passou a ser usado para referir-se a trabalhos bem diversificados, como o do artista Nobuo Sekine (1942-2019). Em 1968, ele cava um grande buraco no chão com formato cilíndrico e coloca ao lado a mesma

³⁸ Movimento que deu ênfase aos objetos de consumo com cores brilhantes, desenhos dinâmicos e com qualidade mecânica. Considerado um fenômeno de marketing de arte impessoal. (STRICKLAND, 2002, p. 174)

³⁹ Movimento que reduziu a arte ao básico, com geometria sólida e telas monocromáticas. Os artistas usavam materiais pré-fabricados em formas geométricas simples. (Ibidem, p. 177)

⁴⁰ ARCHER, 2001, p. 91

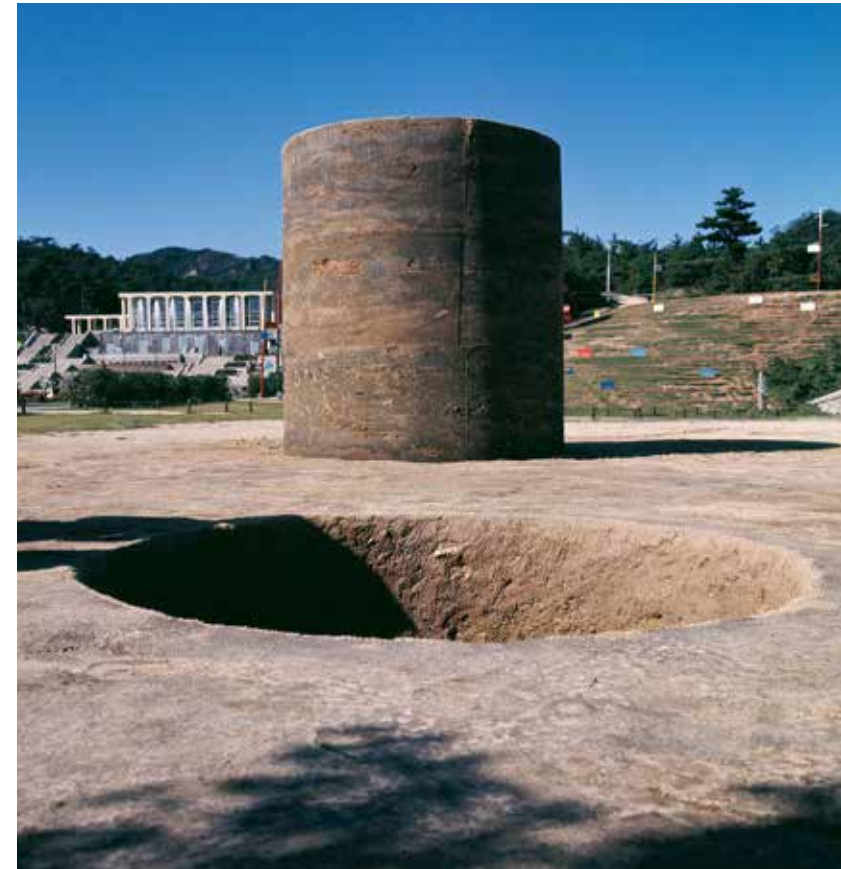
⁴¹ Ibidem, p. 92

quantidade de terra retirada mantendo o formato e dimensões do buraco, como se tivesse retirado a terra como molde. Por meio deste primeiro trabalho que se desdobrou em outras propostas Sekine percebeu forma, matéria e espaço como infinitamente maleáveis.

A escultura está intimamente ligada à disposição de objetos no espaço. Rosalind Krauss, ao fazer referências às dimensões dos trabalhos escultóricos, disse que: “é preciso distinguir entre esse caráter espacial definidor e a essência das formas artísticas, como a poesia, cujo caráter é o tempo.”⁴² Essas transformações da maneira de se conceber uma escultura requereram outra definição capaz de englobar a variedade de possibilidades que foram surgindo dentro do campo tridimensional e que misturam duas ou mais linguagens. Para a autora:

Caímos na nossa própria armadilha e acreditamos estar fazendo esculturas sem saber o que é a escultura. Entretanto, eu diria que sabemos o que é escultura. Sabemos que se trata de uma categoria historicamente delimitada, não universal. Igualmente como ocorre com qualquer outra convenção, a escultura tem sua própria lógica interna, um conjunto particular de regras que, embora se possa aplicar a situações distintas, não pode modificar-se demasiado.⁴³

As galerias limitavam estas questões de tempo e espaço que permeavam o pensamento tridimensional dos artistas dos anos 60. As esculturas da Arte Povera na Itália, tinham muitas afinidades com o que estava sendo desenvolvido na arte tridimensional dos Estados



Unidos no mesmo período: abordar fisicamente a natureza; propor relações entre esta e o corpo; mover montanhas; ressignificar a paisagem pelo uso de máquinas, caminhões e ferramentas de outros usos foram algumas características dos trabalhos de Land Art.

Neste movimento artístico é a experiência dos lugares e dos processos de criação em arte que movimenta a intenção do artista, uma vez que estes são predominantemente efêmeros. Anne Cauquelin coloca

⁴² KRAUSS, 2007, p. 03

⁴³ Ibid., 1984, p. 131

que:

[...] a land art reforça a ocupação de um território vazio, sem função específica, que a obra então faz existir como local marcado, dotado de um coeficiente de arte e que, sem tal ação, permaneceria desabitado.⁴⁴

Assim como o local, a matéria também é explorada em sua potencialidade e os artistas são motivados por questionamentos acerca dos procedimentos e fazeres artísticos. Po efeito destas inquietações, a arte invade nosso mundo, se apropria de nossos problemas e avança para além da obra. Estas mudanças de conduta dos artistas com a arte o aproximaram da natureza, não para reproduzi-la fielmente, mas para fazer contatos entre natureza e cultura incorporando ao campo artístico, os problemas políticos e ambientais⁴⁵. Como em Terra – o retorno a ela mesma, uma intervenção artística que aconteceu na jazida de extração de argila, localizada na comunidade de Rio do Salto/SC, na qual tramita o processo de construção de uma barragem para reservatório de água⁴⁶. Foram modelados e acomodados sobre as escavações da jazida alguns potes de argila, de modo que os potes contrastassem com os rastros das máquinas e a com a paisagem devastada pela exploração ambiental.

Nesse momento, o conceito da obra se sobressai à forma, independentemente da prática artística. Paul Wood, na publicação Arte Conceitual, apontou indícios de porque esta prática de arte não surgiu junto com os movimentos modernistas do início do século XX.

A resposta envolve o reconhecimento de que a arte

>> Fig 15 - Terra
– o retorno a ela
mesma, 2019.

Aionara Preis.

⁴⁴ CAUQUELIN,
2005, p. 143

⁴⁵ GANZ, 2015,
p. 13

⁴⁶ GABRIEL, 2019,
p. 1478





não é simplesmente um sistema independente de significação. Ela é, na verdade, uma prática social, e a gama de possíveis significados a sua disposição em qualquer tempo e período é circunscrita por um contexto histórico.⁴⁷

Por estar fundida com a vida social, com temas que abordam mercadoria, linguagens, comportamentos, valores financeiros e espirituais, a arte não pode mais estar separada da ação. Portanto, pensar a arte contemporânea é enxergá-la como uma possibilidade de provocar acontecimentos que alteram sentidos e incitam outras percepções diante de um objeto, uma imagem, uma ideia ou qualquer outro dispositivo que desperte pensamentos até então dormentes, como “Copinhos para tomar no cu”, que foi desenvolvido a partir de uma expressão popular.

Esse trabalho surgiu em decorrência da indignação provocada pela instabilidade política que consome o Brasil. Por ser afetada pelas trágicas mudanças que estavam acontecendo no ano de 2018/2019, em especial na área da cultura e educação, propus de maneira cômica, uma outra abordagem ao jargão popular.

Destrinchando a brincadeira e relacionando a expressão com o objeto, ainda foi possível encontrar semelhanças com a fórmula molecular do cobre (Cu) que compõe a formulação do vidro. Os trabalhos artísticos que seguem esta tendência levam em consideração o contexto e se abrem para o diálogo com o espectador, construindo um campo novo, interativo e

<< Fig 16 -
Copinhos para
tomar no cu.
Aionara Preis,
2019.
⁴⁷ WOOD, 2002,
p. 15

problematizador com o universo da arte.

Inevitavelmente as coisas mudam, se desdobram em outras vertentes e se hibridizam, fazendo com que o novo sempre brote outra vez. O que antes era hábito e de fácil compreensão perdeu seu habitat de lugar comum e se expandiu para outros territórios. Além dos elementos banais que integram nosso cotidiano, as situações provocadas pelas relações entre as pessoas são pontos de partida para trabalhos como o do artista William Cobbing (1974 -), cuja linguagem expressiva e reflexiva dá vazão, na maioria de suas obras, a uma hibridização entre pessoas, objetos e situações. Muitas delas, como em *O Beijo* - obra na qual duas pessoas que tem suas cabeças cobertas por argila tentam se beijar -, desencadeiam sentimentos de aflição por ocultar os rostos dos personagens. As cabeças são frequentemente evidenciadas em suas performances, mas nunca com a face visível. Sem identidade, a ênfase está na ação de reconhecer através do ato de tatear a outra pessoa.

As mãos que amassam e modelam a argila que está revestindo as cabeças buscam incessantemente pelo reconhecimento e identificação da outra pessoa. Ambos, mesmo estando conectados, fazem-se distantes por não conseguir acessar o que a argila esconde. A cerâmica, enquanto matéria associada à história, às práticas milenares, aos variados usos e às diversidades de linguagens carrega esse potencial de se reinventar sob variadas ópticas culturais e temporais - tal como em *O Beijo*, obra que faz emergir, pela experiência do tato, outros modos de se relacionar em uma sociedade múltipla.



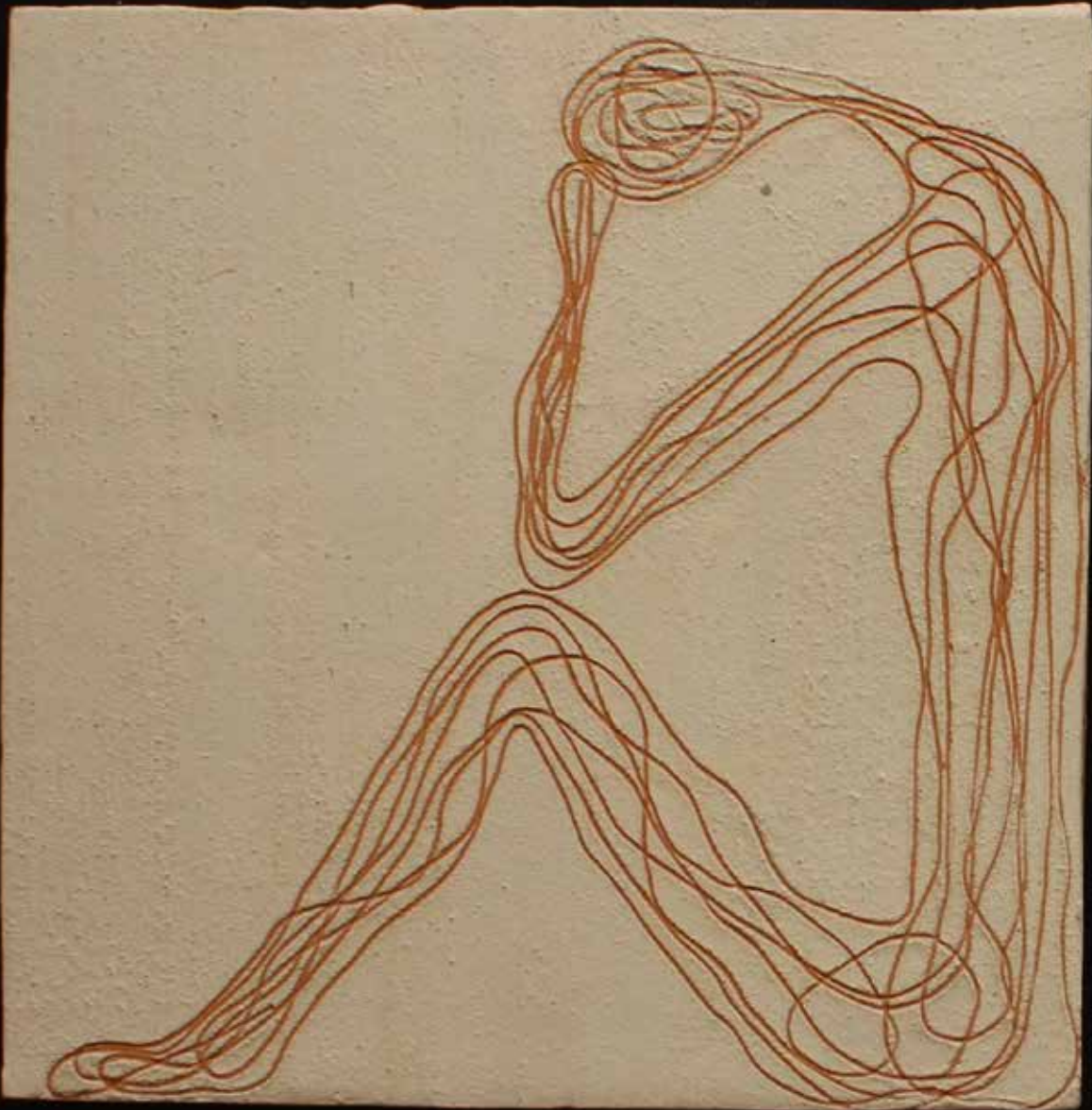
Com a arte é possível desdobrar a cerâmica para outros planos, desconstruindo suas características formais, simetria e o gosto clássico. Grande parte das questões abordadas pela cerâmica na arte contemporânea, aproximam a materialidade e as questões simbólicas associadas à terra e ao homem.

Com os movimentos artísticos ao longo dos anos, a cerâmica foi desfragmentada e sua noção de tradição e utilidade foram reinventadas, os formatos foram abstraídos, o uso de cores e desenhos sobre a superfície foram intensificados - conforme vimos nos trabalhos apresentados anteriormente. Ainda é possível

identificar que seu uso na arte pode estar incorporado a tecnologias com recursos sofisticados e engenhosos ou estar na contramão destes avanços tecnológicos – como em meu trabalho “Terra- O retorno a ela mesma”. Entretanto, segue viva a tendência de revalorizar os aspectos subjetivos da cerâmica, as tradições de sua produção, a associação com seus elementos e a filosofia que envolve sua elaboração. Por este motivo que a análise de obras que destacam a relação entre trabalho e contexto - além de serem essenciais para o processo artístico - problematizam a produção de um trabalho representativo, pois ainda que a matéria seja a mesma, a forma como lidamos com a realidade é diferente.

São estes alguns dos esgotamentos que podem interessam os artistas: explorar de forma subjetiva as particularidades processuais, tradicionais e culturais aproximando a cerâmica das situações cotidianas, dos acontecimentos políticos e das teorias filosóficas – tais como a teoria do Esgotamento, cunhada por Gilles Deleuze.

4 O ESGOTADO NA ARTE CERÂMICA



Estava-se cansado de algo; esgotado, de nada.

Gilles Deleuze

Ao trazer a noção de esgotamento proposto por Gilles Deleuze não pretendo discutir aqui os tratados de sua filosofia ou suas ordenações lógicas. Trago considerações a respeito de minhas leituras, sejam elas de: filosofia, literatura, poesia; como ouvinte de músicas, que dedilha uma dúzia de músicas no violão; como espectadora de filmes e paisagens, inventadas ou reais; como alguém que correlaciona outros criadores com as sensações que me atravessam. Desta forma, as reflexões aqui colocadas são utilizadas para provocar outras criações.

Propor o esgotamento da cerâmica, embora pareça difícil, talvez seja algo que possa revelar uma passagem entre a catástrofe e a criação, “bem como a reversibilidade entre o ‘Nada é possível’ e o ‘Tudo é possível’.”⁴⁸ Sendo assim, a noção que Gilles Deleuze (1925-1995) traz sobre o esgotamento é a de levar algo ao limite pelo fluxo contínuo da combinatória, ao ponto de causar um estranhamento capaz de afirmar a diferença. Escrito originalmente em 1992, Deleuze, em uma de suas últimas análises, fala sobre as peças do dramaturgo Samuel Beckett que foram adaptadas para a televisão em seu texto chamado O esgotado.⁴⁹ Nele, o autor aponta elementos retirados dos escritos de Beckett que confere à noção do esgotamento – sendo esta essencialmente contrária ao cansaço.

Enquanto o cansaço esgota a realização de qualquer possibilidade, o esgotado esgota todo o possível. “O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar.”⁵⁰ Nesse sentido, o cansado apenas exclui, pois o possível é atingido em função de determinadas preferências, enquanto que

o esgotado atinge a exaustão por renunciar qualquer preferência: como o incessante fazer dos artistas que tem seu objetivo na linha do horizonte,⁵¹ sempre chegando a um resultado, mas nunca satisfeitos, porque nunca se chega na linha do horizonte.

Nessa prática, o ceramista “acaba com o possível, para além de todo cansaço, para novamente acabar.”⁵² Ou talvez pudesse dizer em um estado de devir-ceramista?⁵³ Que em meio a tantos caminhos para explorar a terra escolhe pela incerteza da experimentação compondo, assim, outros modos de fazer cerâmica.

Para a realização de um possível, o ceramista necessita de um projeto que contemple suas preferências para então alcançar seu objetivo. Desenhos e protótipos podem ser desenvolvidos para o estudo da forma; testes e mais testes de retração, empenamento, vidrados; e estudo físico-químico dos componentes para entender seus comportamentos durante as etapas da cerâmica para então solucionar problemas. A realização do possível acontece por exclusão, que, orientada pela preferência objetiva, anula os precedentes do processo de criação.

Logo, essas divisões que separam a cerâmica em componente e etapas (argila, vidrado, técnicas, queimas de alta ou baixa temperatura, atmosfera oxidante ou redutora, etc.) ou como por vertentes artísticas (arte moderna, contemporânea, popular, industrial, performance, *land art*, *design*, utilitário, etc.) acabam cansando. Já o esgotamento da cerâmica possui outra lógica: os elementos e variáveis que a compõem são combinados e os objetivos de representação são

⁵¹ Livro: Linha do Horizonte – por uma poética do ato criador de Edith Derdyk (2001)

⁵² DELEUZE, 2010 p. 68

⁵³ “Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 55).

⁴⁸ PELBART, 2013, p. 39

⁴⁹ DELEUZE, 2010

⁵⁰ Ibidem, p. 67

dispensados. Estas categorias que compõem a cerâmica permanecem se afirmando em suas diferenças, mas para o esgotado elas só servem para permutar.

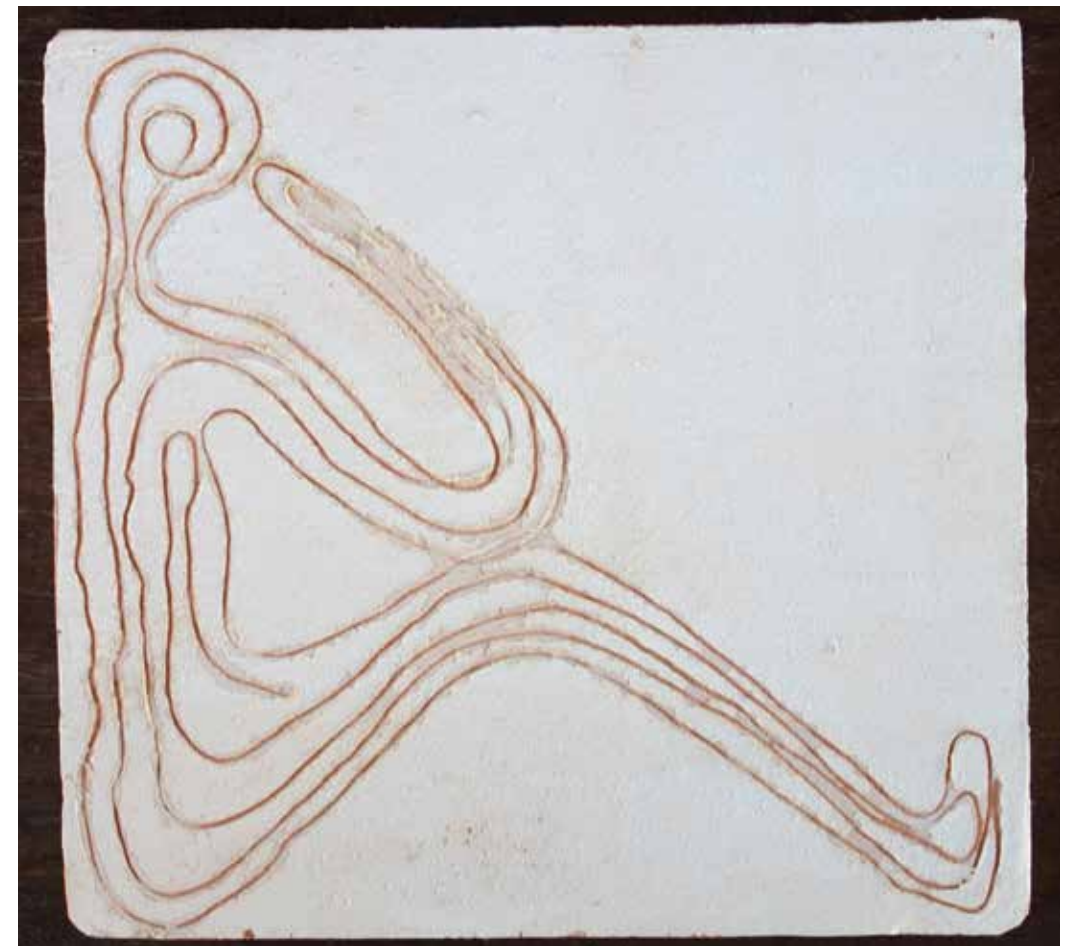
A combinatória é a arte ou ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade e significação. Apenas o esgotado é bastante desinteressado, bastante escrupuloso.⁵⁴

O ceramista investiga os interstícios do fazer cerâmico, desmembrando e embaralhando suas etapas, como numa busca pelo informe e sempre ativo para o nada, ou seja, o seu próprio esgotamento. Para ilustrar a figura do esgotado, Deleuze descreve-o estando sentado em frente à escrivaninha: “cabeça inclinada apoiando-se nas mãos, mãos na mesa e cabeça nas mãos, cabeça rente à mesa.”⁵⁵ Enquanto a figura do cansado está deitada, podendo até se virar ou rastejar, o esgotado, continua na mesma posição. “O sentado é a testemunha em torno da qual o outro gira, ao desenvolver todos os graus de seu cansaço.”⁵⁶ O esgotado explorou todas as possibilidades a tal ponto de perder o sentido que originou a ação.

Para explicar de que maneira a figura do esgotado e as formas de esgotamento acontecem nos escritos de Beckett, Deleuze parte de que a combinatória deseja esgotar o possível com palavras, constituindo metalinguagens. *Língua I*, como ele chama a língua dos nomes, é a que enumera as possibilidades e substitui as preposições. Para que estas associações

de palavras e coisas se tornem possíveis, é preciso esgotar as próprias palavras, emergindo a necessidade de outra metalinguagem: *língua II*. Esta, por sua vez, é a língua das vozes, possível de ser encontrada nas ondas ou nos fluxos misturáveis dos sons: “Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos.”⁵⁷

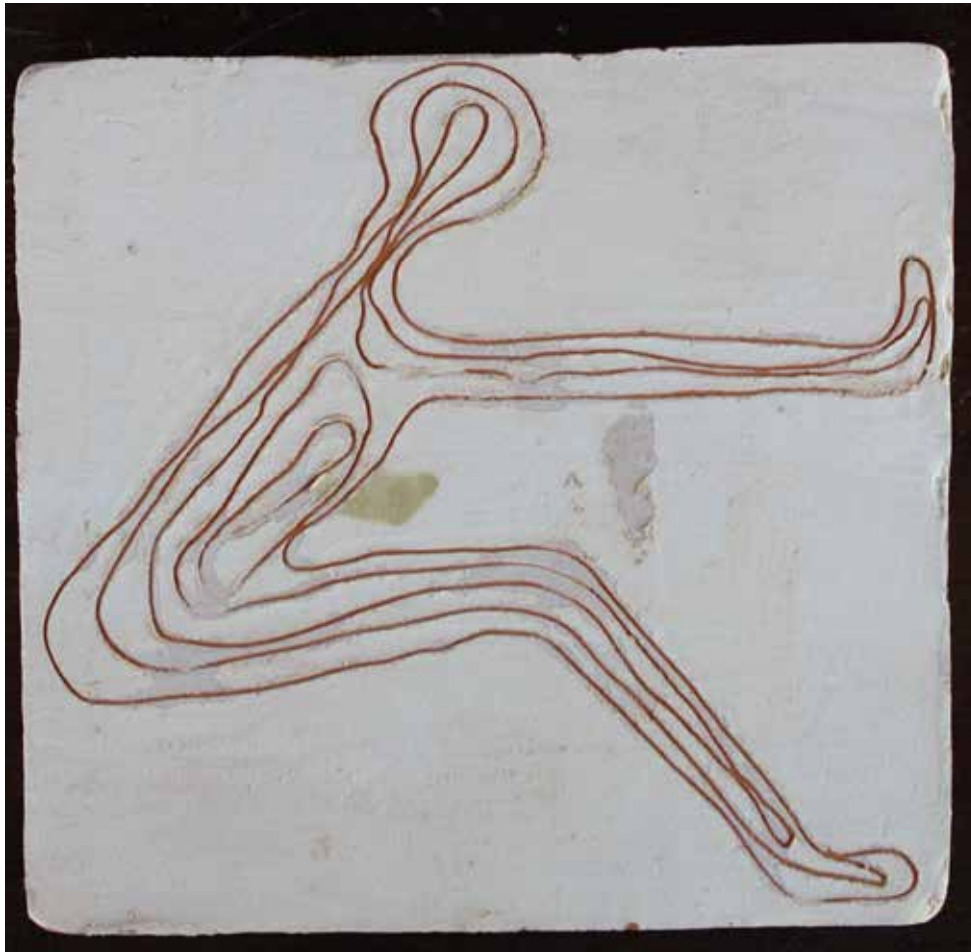
<< Fig 19 - O esgotado, 2020. Aionara Preis. ⁵⁷ Ibidem, p. 76



⁵⁴ DELEUZE, 2010, p. 71

⁵⁵ Ibidem, p. 73

⁵⁶ Ibidem, p. 74



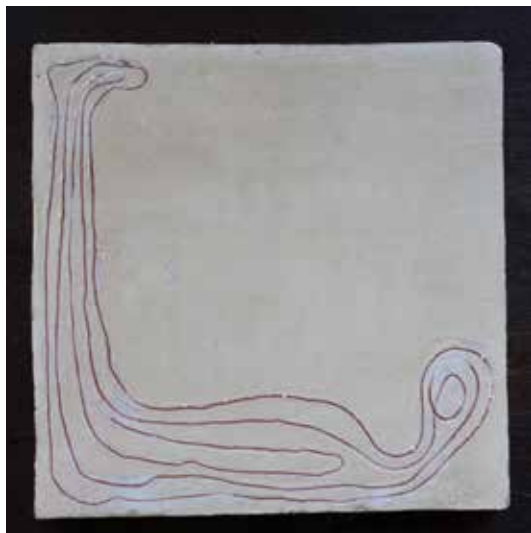
No entanto, a *língua III* está totalmente liberada do aprisionamento das palavras e das vozes enumeráveis e combináveis, não estando mais relacionada com a imaginação combinatória da *língua I* nem com o invencionismo de histórias da *língua II*. Trata-se da criação de imagens puras, que não estejam ligadas a nenhuma lembrança. Trata-se de produzir uma imagem num processo de criação limitado e que não

represente um objeto. Nesse contexto, “É muito mais difícil criar uma imagem pura, não manchada, apenas uma imagem, atingindo o ponto em que ela surge em toda sua singularidade sem nada guardar de pessoal, nem de racional, e tendo acesso ao indefinido como ao estado celestial.”⁵⁸ Esta imagem deve estar inserida na *língua I e II*, ou seja, nos nomes e nas vozes e até nos silêncios.

A análise de Deleuze da obra de Beckett fará uso da “língua” como uma noção para compreender o caminho percorrido pelo escritor que abandonou, gradualmente, os suportes da linguagem. Assim, quando o romancista esgota todo o possível de uma língua pela combinação exaustiva de palavras, ele está criando procedimentos semelhantes ao da filosofia da diferença.

Desta combinatória exaustiva da “língua” de Beckett, Deleuze apresenta quatro possibilidades de esgotar o possível: “formar séries exaustivas de coisas; estancar os fluxos de voz; extenuar as potencialidades do espaço; dissipar a potência da imagem.”⁵⁹ Pela primeira possibilidade de esgotar o possível pela combinatória de alguns elementos, agora na cerâmica, procurei pela figura do esgotado. Para tanto, elegi três elementos - placa de argila, barbante e engobe - e desenvolvi uma série de figuras na tentativa de interpretar o conceito deleuziano.

As possibilidades combinatórias tornam o trabalho infundável, basta trocar a cor da argila para se ter outro resultado e assim continuar tudo novamente. Ainda que não tenha esgotado as variáveis possíveis



nesta tentativa de buscar pelos limites da figura, outros planos começaram a emergir, como no momento em que me deparei no vão da porta alongando o corpo, por uma questão de uma dor crônica, e com isso passei a investigar novas poses para o enquadramento de outras e novas formas. No estudo literário de Deleuze sobre Becket, esta é a *Língua III*, que se liberta das palavras e vozes ou materiais e procedimentos, para então criar figuras livres de lembranças, efêmeras como o processo de criação.

Em Becket a combinatória exaustiva se apresenta para Deleuze como uma forma que se aproxima do exercício do esgotamento em seus escritos adaptados ao teatro e posteriormente ao cinema.

A combinatória aparece como uma possibilidade de esgotar exaustivamente a cerâmica, numerando os elementos para formar séries que se diferem pela combinação. O que importa neste exercício não é o sentido das combinações ou ações, mas sim a articulação delas entre si. Para tanto, esta perspectiva retira os elementos estáveis que compõem a cerâmica para possibilitar sua contínua variação e, nessa situação, o artista se coloca como aprendiz do próprio fazer, repetindo a diferença no gestual ou, ainda, construindo para depois destruir.



5 TERREMOTO

Lições da deriva

Primeira: sem barro não há texto.

Segunda: sem paisagem não há conto.

Terceira: sem solo não há sonho.

Cuauhtémoc Medina

*A inspiração vem de onde?*⁶⁰ é a pergunta que a canção *Transpiração* nos faz. É uma condição indispensável para quem se coloca como observador diante do processo de criação. As interferências são tantas que fica difícil resumir ou simplificar os mistérios que orientam estes acasos.

Nas entrelinhas de um livro é possível encontrar janelas que se abrem para paisagens ensolaradas, nebulosas, selvagens ou desérticas. Cachoeiras que deságuam em rios calmos, sinuosos, violentos e que transbordam suas margens. São novas perspectivas que ativam outros horizontes. São “linhas intensamente infindas com ritmos e intensidades, tônicas e cadência, dissonâncias e concordâncias inimagináveis até o momento em que ela acentua um peso e tonifica uma paisagem.”⁶¹

Da morte de um ser vivo revela-se de maneira intensa, dolorida e bonita a efemeridade da vida, as formas do tempo. De um lado Cronos⁶² - o Deus do Tempo que come os próprios filhos - é responsável por comandar o tic-tac do relógio, que fragmenta o tempo em horas, dias e anos fazendo da humanidade seus escravos. Do outro lado há Kairós⁶³ - Deus do Tempo Oportuno -, jovem e destemido, que vive as surpresas do dia a dia em suas máximas durações. Diferenças entre um tempo que passa e um tempo que fica suspenso, em uma duração desmedida.

Certa percepção se dá quando há a intenção/desejo de criar algo e a efetivação de colocar em prática o que foi pensado: existe um intervalo de tempo que está entre as ideias e o desenrolar da ação.

É um “tempo sem medidas”, com acontecimentos de outra ordem, com confluências entre o que existe de potencial em nosso ser e que se encontra vagando, sem direção, com o embate do corpo com a matéria, que busca pela perenidade das ideias.⁶⁴ Assim, o tempo no processo de criação é o momento de oportunidade, que rejeita a casca dourada e inútil das horas.⁶⁵

Das veias de um coração vem o pulsar que bombeia o sangue e confere ritmo aos movimentos do processo de criação. Às vezes são como paradas cardíacas que por instantes paralisam a ação - bolhas de ar - e que só existem pela interdependência de outras ações. Em outros momentos são como movimentos taquicardíacos que, de forma acelerada e desordenada, estimulam recombinações.

Vem de um gesto preciso, que dá forma à argila, que marca sua superfície e que inventa outras formas. A questão reside no sentimento do artista paralisado na matéria, mesmo que por um instante.

É o toque que subtrai, multiplica, soma, divide, aglutina, justapõe, sintetiza, nega, afirma, sinaliza: é o toque que lembra, esquece, projeta, imagina, observa; é o toque que esculpe, modela, compõe, escreve, inscreve nossas vivências cotidianas em outros vetores de significação.⁶⁶

É através do contato das mãos com a matéria que “o homem trava contato com a dureza do pensamento”⁶⁷ e produz memórias táteis com as texturas da argila, a fluidez da barbotina, os formatos das ferramentas, a

⁶⁰ Transpiração é o nome desta canção composta por Itamar Assumpção, Alzira Espíndola e interpretada por Ney Matogrosso. Lançada em 2004 com a banda carioca Pedro Luís e A Parede.

⁶¹ DERDYK, 2012, p. 12

⁶² Da mitologia grega, Cronos castrou seu pai Unao e teve a mesma maldição: evitar que um de seus filhos ocupasse seu trono, com isso passou a engolir seus próprios filhos. (GALAHAD, 2018)

⁶³ Zeus, pai de Kairós, é o filho mais novo de Cronos que foi salvo por sua mãe Réia. Kairós - o Deus do tempo existencial - é da mesma linhagem de Cronos. (GALAHAD, 2018)

⁶⁴ DERDYK, 2012, p. 14

⁶⁵ A vida é o dever que nós trouxemos para fazer em casa. [...] Se me fosse dado um dia, outra oportunidade, eu nem olhava o relógio. Seguiria sempre em frente e iria jogando pelo caminho a casca dourada e inútil das horas. [...] A única falta que terá será a desse tempo que, infelizmente, nunca mais voltará. (O tempo – Mário Quintana)

⁶⁶ DERDYK, 2012, p. 27

⁶⁷ FOCILLON, 2012, p. 05

intensidade do calor, a sobreposição de pensamentos sinalizando experiências do sensível.

Vem pelo sim pelo não das escolhas que realizam a ação, mesmo que nem sempre possam ser justificadas. Joga-se fora as decisões para sujeitar-se à indecisão do instante. Uma decisão é formada por acertos e erros, e tem relação direta com as próximas. Ao enfatizar o transitório, conforme aponta Cecília Almeida Salles, o olhar do artista se torna vigilante das formas provisórias: “O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência,



há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto.”⁶⁸ Esta noção de transitoriedade é um enfrentamento direto que relativiza a noção de conclusão.

A inspiração vem por alguma razão, sem hora nem local, marcada por um gatilho que dispara abruptamente e ressignifica tudo o que foi visto, lido, feito, pensado, experienciado. O artista busca pela satisfação das suas necessidades que, pela ação da força do trabalho, transforma uma ideia que até então era vaga em um projeto preciso, porém, não definido. Este desejo de pôr obras no mundo nunca é completamente satisfeito e por isso se renova com a criação de cada obra.⁶⁹

A inspiração vem pela transpiração de quem se coloca em um movimento infinito de procurar algo, mesmo não sabendo o quê, nem porquê. A verdade é que a inspiração não nasce sem nenhuma referência, mas é resultado de uma rede de conexões entre predisposição intelectual, informação, experiência e experimentação, sendo então uma transpiração sublimada. Embora a experiência possa ser utilizada livremente sem nenhum critério, entende-se neste contexto que experiência é o que nos acontece; e que, para que nos aconteça alguma coisa, é preciso estar atento às situações inesperadas - por menores que elas sejam.

Esta perspectiva de experiência é apontada por Jorge Larrosa, que buscou na etimologia da palavra seu sentido intrínseco: derivada do latim *experiri* (radical *periri* = *periculum*, perigoso) e que significa provar, é um encontro com algo que possa ser experimentado. A palavra experiência tem ex de “exterior e fora”, peri

<< Fig. 28 -
Teodolito. Aionara
Preis 2020.
⁶⁸ SALLES, 2009,
p. 29
⁶⁹ *Ibidem*, p. 33

de “ao redor”, encia de “ação” ou “resultado da ação”: aquilo que advém do sair para o entorno. Assim sendo, Larrosa enfatiza o sujeito da experiência como um ser fascinante, que se arrisca em outros espaços e que busca por ocasiões. Para o autor:

A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.⁷⁰

Estas orientações, ainda que hipotéticas, caracterizam o estado de contínua metamorfose do processo de criação. Mesmo que exista certa objetividade no ato de fazer, o fazer artístico reestabelece outras conexões com a subjetividade. Carregamos memórias, sonhos, desejos que constituem o que fomos, o que somos e o que seremos: vestígios que nos orientam para novas possibilidades assim como para as limitações. A maneira como nos posicionamos diante do que nos acontece está diretamente relacionada ao sentido e intensidade que damos há tudo que nos acontece. As experiências têm relações diretas com a nossa existência, é através delas e com elas que construímos singularmente outros modos de viver. “É experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e transforma.”⁷¹

Estas noções que Larrosa apresenta sobre o que é experiência podem ser estendidas ao processo de criação. Assim como não há como prever o momento e os desdobramentos da experiência, não há como

antecipar os movimentos do ato criador em que “o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetiva.”⁷² São momentos em que é possível sentir a decisão.

Esta realidade invisível que está no âmago de cada coisa é vista pela ceramista Katsuko Nakano como a própria integração com o mundo, sendo uma forma de contemplar, experimentar e transcender o mundo através da ação. Para ela,

O instante artístico é como o da iluminação, um momento de integração cósmica, através do qual o homem faz sua própria integração interior: liberta-se do tempo para ver a eternidade do presente e dialogar com a natureza mais íntima ou a essência de cada coisa.⁷³

Ainda que não seja um processo fixo ou simples, o movimento de criação se dá no “entre”: entre pensar e fazer; entre o que se fala e o que se pensa; entre certezas e dúvidas; entre o que é lembrado e o que é esquecido; entre o que se deseja e o que se conquista. Um processo muito próximo ao do fazer cerâmico em que o ceramista se funde à matéria para revelar, junto à forma, a sua essência, sua personalidade. “Dentro dessa visão, a parte interna da obra deve ser tão satisfatória quanto a externa, pois a dimensão invisível serve de alicerce à superfície visível.”⁷⁴

Estendendo ainda mais este movimento da criação, existe uma troca de exigências entre a aproximação das mãos com as possibilidades

⁷⁰ LARROSA, 2019, p. 27

⁷¹ Ibidem, p. 28

⁷² DUCHAMP, 2004, p. 73

⁷³ NAKANO, 1989, p. 23

⁷⁴ LARROSA, 2019, p. 28

dos materiais utilizados. É uma conversa que se estabelece entre formato, gestos e habilidades, com as potencialidades e limites inerentes ao material.

Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e tantas outras impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas.⁷⁵

A materialidade da argila sugere múltiplas e distintas intervenções podendo indicar, a partir das suas propriedades, outros modos de investigar sua espacialidade, conceitos e pensamentos que abrangem o campo artístico. Não há limite para a matéria, há limitações nos processos.

Neste “entre” o fazer e a escolha de como fazer, o que guia o processo é justamente a referência que se possui das memórias táteis e dos materiais escolhidos. Como em toda conversa, às vezes há entendimento, às vezes não.

Nessa direção, as especificidades das matérias determinam quais elementos serão explorados para que se atinja um resultado satisfatório. Com as mãos não é diferente, uma vez que estas possuem suas habilidades orientadas pela sua fisionomia e são guiadas pelos desejos de explorar as particularidades materiais, sejam elas de origem natural ou superficial. Assim, a matéria constitui um campo de forças que incide sobre



o ser humano e figura tanto como oportunidade para outros desdobramentos quanto como obstáculo para suas intenções.

Somente quando mão e matéria estão em contato íntimo e silencioso é que ambas permitem se conhecerem para então conquistar outro domínio técnico. Amassar o barro, criar uma peça ou alcançar um canto, são competências técnicas que a mão de um artista desempenha com maestria e que almeja transformar, trabalhar naquilo que ainda não existe. Portanto, não são apenas membros triviais que obedecem aos comandos ditados pelo cérebro: as mãos

são detentoras de conhecimentos, com sentimentos capazes de pensar, desejar, imaginar e se emocionar.

A mão parece saltar em liberdade e deleitar-se com sua própria destreza: explora com uma segurança inaudita os recursos de uma longa ciência, mas explora também esse elemento imprevisível que está além do campo do espírito - o acidente.⁷⁶

É por estar presente e em contato com a superfície e com a profundidade da matéria que a mão transforma os estados de consciência, mesmo que seja um feliz resultado de uma angústia contínua.⁷⁷

Estas forças dispostas pelo movimento do processo de criação, são acometidas pelas artistas Anna Maria Maiolino e Alexandra Engelfriet, pela maneira como enfrentam o material - argila - sem preconceitos ou receios de possíveis fracassos. Seus trabalhos estão à margem do domínio técnico da cerâmica, eles se concentram na organicidade do material e em sua atribuição simbólica. Portanto, são experiências de esgotamento que estão fora da linguagem, do significado, operando além do sentido.

5.1 A força da ação

As mãos que trabalham, que exercem funções rotineiras, repetitivas, que são movidas pela vontade e desejo, estão muito presentes no imaginário da artista Anna Maria Maiolino (Brasil-1942). As ações da mão do ser humano, desde o primeiro gesto de nossos ancestrais, conservam toda a história do trabalho na humanidade e fazem parte desde as grandes descobertas laboriosas até as simples rotinas do nosso cotidiano. É nesta instância que o trabalho de Maiolino se desenvolve, evidenciando os gestos primordiais do dia a dia e atribuindo características ritualísticas.

Por enquanto, eu me reparo, amparo e refugio na memória do fazer primeiro da mão, revivendo a memória do saber, não do trabalho alienante da industrialização, ou do virtual, mas daquelas ações primeiras do trabalho da mão, que são comuns a todos desde o início da humanidade.⁷⁸

Nesta entrevista cedida à Helena Tatay, Anna Maria Maiolino comenta sobre como reconheceu sua identidade como ser humano ao mesmo tempo em que desenvolvia seus trabalhos.

Utilizando o cotidiano como matéria-prima, a artista traduz em seus trabalhos seriados a incapacidade que o homem contemporâneo tem em transformar as suas experiências corriqueiras em outras coisas. Pois na falta de uma consciência do saber, que articula as lembranças com outras experiências, a repetição dos

⁷⁶ FOCILLON, 2012, p. 25

⁷⁷ ANDRADE, 1990, p. 14

⁷⁸ TATAY, 2012, p. 55

atos corriqueiros não é nada além do que a repetição deles mesmos. Esta afirmação evidencia-se em seus primeiros trabalhos datados em 1960, quando trazia situações e vivências próximas, como o cotidiano da mulher e as preocupações políticas e sociais provocadas pela repressão militar do Brasil.

Embora tenha nascido na Itália em 1942, Maiolino emigrou com sua família para a Venezuela fugindo da Segunda Guerra Mundial e, em 1960, quando tinha dezoito anos, imigrou para o Brasil. Adotando as concepções de arte que se faziam presentes no país nesta época - em que a elaboração poética era mais relevante que a construção de imagens -, Anna participou de grupos, movimentos e exposições que afirmavam nacionalmente a arte brasileira. Este deslocamento



de lugares acarretou na perda de sua nacionalidade gerando a sensação de não se sentir pertencente ao país em que estava vivendo e, com isto, trouxe em várias de suas obras a busca pela sua identidade. Trabalhar com arte foi um dos processos que a fez reconhecer seus sentimentos por meio da elaboração de signos e metáforas.

O corpo é um tema abordado por muitos artistas, pois, através dele é possível ter experiências singulares que ressignificam a vida conferindo à obra, então, a individualidade. Segundo Kátia Canton:

Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas.⁷⁹

Assim como a arte da década de 60 enfatiza o processo, o corpo também possui seus próprios processos de tempo e digestão, posto que são necessidades físicas básicas e até psíquicas pertencentes a todos. O sistema digestivo possui uma relação com o dentro e o fora: pela boca se tem a memória do paladar, do aconchego do primeiro alimento e, pelo ânus, por meio da defecação, se tem a união do ciclo da vida que resiste à morte. Não é uma busca pela representação ou significação, mas sim uma busca pelos sentidos propiciada pelo contato da pele.

Entre este espaço de dentro e fora existe o estômago, que subjetivamente é como o lugar da criação, aonde acontece a transformação. Em sua busca

<< Fig. 30 - Mãos sobre argila, Anna Maria Maiolino. Registro feito durante montagem da exposição Terra Modelada no Museu de Arte Contemporânea, Los Angeles, 2017.
⁷⁹ CANTON, 2009, p. 24

pela construção e identificação pessoal, Maiolino ainda faz referências específicas ao intestino:

Veja, podem-se estabelecer várias analogias com o aparelho digestivo, e uma delas seria o lugar do desejo. O intestino é uma cavidade que nunca conseguimos encher, assim como não conseguimos esgotar o desejo. Creio que o homem inventou Deus com o desejo de preencher esse imenso e eterno vazio que nunca se preenche e nunca está satisfeito... Será por isso que fazemos arte?⁸⁰

Este movimento dos aspectos vitais e a aproximação da arte com as transformações da existência, está explicitamente presente em suas obras de 1967: *Glu Glu* (xilogravura) e *Glu Glu Glu* (tinta acrílica e tecido sobre madeira).

Mas é nos anos de 1990 que Anna começa a trabalhar com moldes de gesso e cerâmica, ou melhor, argila! Negando qualquer pretensão de tornar-se ceramista, interessa-lhe apenas a forma, o gesto e a materialidade presente nesta matéria-prima.

O gesto é a exteriorização daquilo que vem de dentro e mais uma vez é neste espaço do “entre” o cheio e o vazio que sua obra se constitui como potência para o movimento infinito. As analogias que seus trabalhos fazem à vida são muitas: o útero é um receptáculo provisório; as cavidades da terra são contentoras de águas; enquanto os moldes de gesso são os registros vazios de um cheio que se fez presente temporariamente.

As formas básicas, simples e repetitivas, são concebidas pelos gestos primordiais de quem prepara a argila para trabalhar com ela posteriormente. Estas etapas de amassar, cortar, fazer bolinhas ou rolinhos fazem parte do vocabulário escultórico e do processo de trabalhar com argila e o próprio material sugere que tais procedimentos sejam feitos: “O barro é a matéria prototípica por excelência, traz imanescente toda possibilidade de forma e nos convida a busca-la.”⁸¹



<< Fig 31 - Glu glu glu. Anna Maria Maiolino, 1966.
⁸¹ TATAY, 2012, p. 52

É uma captura do momento em um gesto, como nos trabalhos que fazem parte da série “Terra Modelada.”

Nesta série de esculturas, o processo do fazer se equivale com o resultado da obra. São as mãos que fazem e que são orientadas pelas pulsões vitais do gesto, e por isso não se repetem. A forma como apresenta suas obras, acumuladas e empilhadas, se aproxima da contemporaneidade pelos excessos do cotidiano e amplia a conexão cultura/natureza com o desejo literal ou metafórico de associar estas paisagens a de um campo lavrado pelo trabalho humano.

Nestes trabalhos com argila, Maiolino coexiste à manualidade cotidiana e exploratória do trabalho de forma lúdica. É o primeiro molde – a forma básica – que, pelo acúmulo de fragmentos, busca uma totalidade. Este tempo do processo do trabalho que se encontra com a vida está articulado com a própria materialidade natural da argila: após modelada, ela desidrata, enrijece e, se quebrada, pode retornar ao pó. Sem ser queimada, basta adicionar água para recuperar sua plasticidade e seguir trabalhando.

A argila vira pedra e racha. Está num estado de sujeição ao qual o futuro lhe reserva. Sem dúvidas, um dia voltará ao pó. E mais uma vez, quando misturada à água, ela adicionará novas formas ao processamento físico da matéria, sustentando o meu desejo.⁸²

Maiolino começou a trabalhar com moldes e peças de gesso no final da década de 1980, mas foi pela dificuldade do transporte e peso das peças em

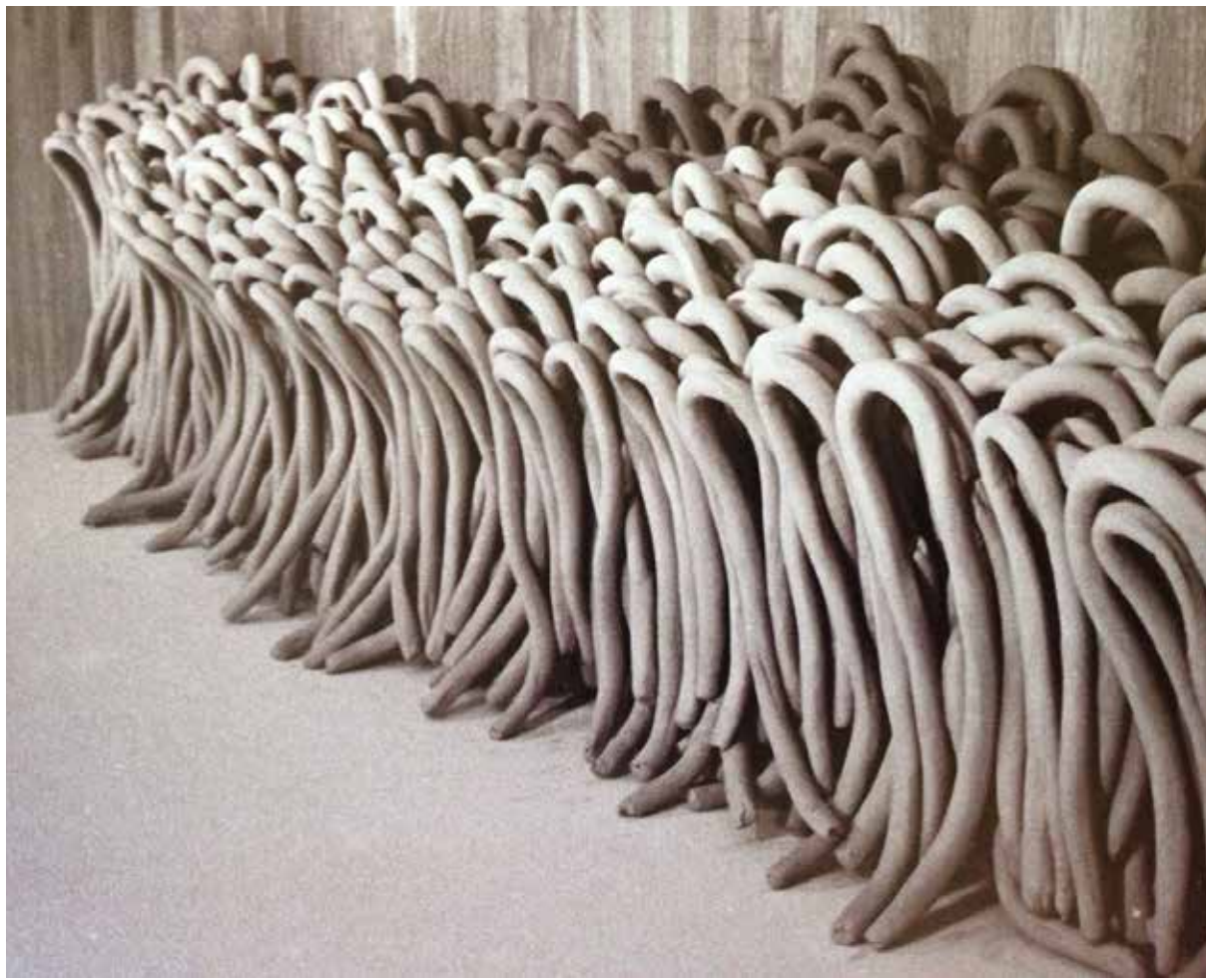
suas primeiras instalações que descobriu na argila esta possibilidade de modelar a matéria-prima e expô-la em seu estado natural. Para cada exposição, toneladas de argila são modeladas coletivamente de forma performática, sendo também um testemunho do tempo de preparo para cada mostra.

Estas formas repetidas (rolinho, bolinha, amassadinho), por estarem lado a lado, se afirmam e se anulam na multiplicidade de igualdades e diferenças. É uma busca pela totalidade da obra, que é móvel por conta da ação e diferente pela repetição da forma. “O extrato da obra de Anna Maria Maiolino é o movimento, e mais do que o movimento em si, é surpreender no nascimento da forma o momento que ela passa da potência ao ato, onde ela é mutação.”⁸³ Percebe-se que, para a artista, a produção em série contrapõe-se à produção mecânica da indústria, pois o que interessa é a diferença gerada pela repetição e não a repetição do idêntico. Estes contrastes entre as formas repetidas em Terra Modelada e as formas de produção da sociedade pós-industrial são estabelecidos pela maneira rudimentar em que as peças são modeladas, exigindo apenas os procedimentos básicos de preparo da argila e pela escolha do material.

A repetição é um tema central nas obras de Anna, estabelecida pelas tentativas de esgotar a falta, o oco, o vazio do intestino e, por isto, repete. A análise reflexiva da repetição em arte é elaborada pela diferença como produção do novo, contrapondo-se a ideologias estagnantes que exaltam a repetição do mesmo – em que o que retorna é sempre diferença. Reencontra-se aqui a problemática da diferença e repetição em

⁸² MAIOLINO, apud ZEGHER, 2001, p. 254

⁸³ DOCTOS, 2012, p. 159



<< Fig 32 - Mais de mil. Anna Maria Maiolino, 1995. Argila não queimada.
<< Fig 33 - Aqui e ali. Anna Maria Maiolino, 2012. Karlsruhe.
>> Fig 34 - Vista da instalação. Anna Maria Maiolino, 2017. MOCA - Los Angeles.

Deleuze, pois:

O que é afirmado é a diferença: o múltiplo, o acaso, o devir; em termos propriamente nietzschianos, a vontade de potência como vontade afirmativa: A vontade de potência não é a força, mas o elemento diferencial que determina tanto a relação entre as forças (quantidade) quanto a qualidade receptiva das forças em relação. É no elemento da diferença que a afirmação se manifesta e se desenvolve como criadora [...].⁸⁴

O ato criativo, sendo um exercício experimental da liberdade, tem força para rachar a matéria, tentar esgotá-la e transgredir, questionando a vida e conferindo novos sentidos à arte. Este tema é esmiuçado por Gilles Deleuze (1925-1995) em seu livro *Diferença e Repetição*, publicado pela primeira vez em 1968 e traduzido para o português somente em 1988. Nesta obra, o filósofo mira a existência da repetição, que torna possível ao mesmo tempo a singularidade contra o que é geral, que evidencia o que é importante contra o que é banal, que problematiza o que é instantâneo contra a diferença, que estende a intenção contra a permanência da repetição. Nesta ótica, a repetição se afirma como potência.

Sob todos os aspectos, a repetição é transgressão. Ela põe a lei em questão, denunciando seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística.⁸⁵

O encontro de Maiolino com Deleuze aconteceu em 1997 por intermédio de seu filho que sugeriu a leitura de *Diferença e Repetição* como modo de aproximar a filosofia de Deleuze aos trabalhos e pensamentos que habitavam a imaginação da mãe naquele momento. Foi um encontro completo, muito próximo e íntimo de suas buscas artísticas: “No entanto, não são ilustrações dos pensamentos do filósofo, mas encontros felizes que instigam à produção consciente/inconsciente de minha arte.”⁸⁶

A partir do que foi surgindo em seu trabalho, se deu a necessidade de repetir e, com isso, veio a reflexão e a busca por referenciais para pensar a prática artística. Assim como se faz necessário identificar a singularidade do objeto repetido, também é preciso identificar a alma repetidora, pois o objeto não é independente do sujeito.

Neste arrebato do fazer artístico de Maiolino há o encontro com o pensamento de Deleuze quando o autor coloca que: o que está em jogo é o que não está em causa, aquilo que não está dado. Há para o autor, dois tipos de repetição: uma estática - que está ligada ao efeito total e abstrato do resultado da obra - e outra dinâmica - ligada à causa atuante do gesto.

Uma resulta da obra, mas a outra é a “evolução” do gesto. Uma remete a um mesmo conceito, que deixa subsistir apenas uma diferença exterior entre os exemplares ordinários de uma figura; a outra é repetição de uma diferença interna que ela compreende em cada um de seus momentos e que ela transporta de um ponto notável a outro.⁸⁷

⁸⁴ MACHADO, 2009, p. 100-101

⁸⁵ DELEUZE, 2018, p. 19

⁸⁶ LINS; MAIOLINO, 2016, p. 19
⁸⁷ DELEUZE, 2018, p. 40

Nos trabalhos da artista, nota-se claramente a intenção de repetir – tanto o gesto como as formas resultantes desta ação. No processo dinâmico da criação, não implica a cada nova combinação apenas justapor as formas: interessa introduzir um elemento após o outro, promovendo uma espécie de instabilidade.

Embora haja uma repetição constante de formatos, porém, é no gesto que surgem novas intervenções, uma causa atuante que ocasiona variações nas repetições e confere unicidade à cada imagem. A obra está presente em cada movimento, introduzindo em cada gesto toda a diferença do finito e do infinito. Este dinamismo traz a divisão de ritmo estabelecida por Deleuze em: repetição-compasso, que é dividida com o mesmo tempo; e, repetição-ritmo, que é comandada por intensidades.⁸⁸ A primeira é a aparência da segunda, pois, por mais que existam espaços ou intervalos iguais durante o movimento, não há como identificar previamente os instantes que marcam as intensidades e as durações.

Os limites de representação, de atuação da artista e da utilização de procedimentos não tradicionais vão ao encontro das proposições contemporâneas que desestabilizaram o pensamento constituído sobre arte e seus modos de produção. Quando Maiolino apresenta toneladas de argila modeladas em formas reduzidas de complexidade e geradas por gestos aparentemente iguais, estes, na realidade, nos abrem para o ilimitado e nos fazem pensar neste lugar da diferença.

Os modos de produção de uma sociedade estão refletidos na maneira como o sujeito está inserido

neste contexto e como seu corpo atua na execução das atividades. A repetição do igual aniquila desejos e inibe até os estímulos vitais. Os gestos cotidianos repetidos pela ação do corpo nos fazem pensar em nossas ações rotineiras e a forma com que lidamos com elas: entre a repetição ritualística da diferença e a repetição mecanizada do mesmo há um abismo cerceador. Assim, “a tese de que a identidade é a repetição da diferença funda-se necessariamente em um raciocínio que privilegia a intensidade [...]”⁸⁹

Deleuze, ao interpretar Nietzsche⁹⁰, considera a vontade de potência como intensidade oriunda do diferencial das forças e, na medida em que afirma a diferença, a vontade de potência ou o eterno retorno não se manifestam como uma questão qualitativa ou quantitativa, mas intensiva. O movimento do eterno retorno é arrebatador, pois em cada repetição ele é capaz de selecionar, excluir, criar e também destruir.

As obras artísticas que operam com a repetição pensada pela diferença são capazes de provocar pensamentos que condicionam nossos olhares, sentimentos, pensamentos e ações do cotidiano pelas forças de poder que comandam nossas vidas. Aqui a arte se faz presente como dispositivo de transgressão, porque cria possibilidades de ruptura do sistema dominante que reverencia a repetição do mesmo. Não se trata da construção de uma nova norma que substitua a que está em exercício, mas sim da abertura às subjetividades, singularidades e diferenças que engendram a produção do novo.

⁸⁸ Ibidem, p. 41

⁸⁹ MACHADO, 2009, p. 101

⁹⁰ DELEUZE, 1976

5.2 A força do corpo

Explorar a potencialidade da argila, uma matéria em constante movimento e que também é capaz de registrar o movimento de quem a manipula, tem sido o interesse da artista Alexandra Engelfriet (Holanda-1959). Sua trajetória acadêmica teve início com o curso de bacharelado em História, passando para o de Designer de moda até encontrar na Academia de Artes de Amsterdan - Gerrit Rietveld Academy - recursos e linguagens que iam de encontro ao seu pensamento. Conquistou reconhecimento pela produção de peças orgânicas, tendo como essência a matéria em movimento e foi pelo processo de amassar e moldar a argila que seu trabalho tomou outras proporções, contribuindo para as vigentes práticas da cerâmica contemporânea.

Na procura por um contato primordial com a terra, Engelfriet utiliza o corpo como ferramenta e age de forma performática diretamente na paisagem. Seus trabalhos deixam registrado na materialidade da argila a força brutal do corpo que padece junto à natureza.

A essência de seu trabalho consiste no movimento do corpo, da matéria e nas possibilidades que a soma dos dois podem produzir. Movimentos visíveis como amassar e modelar a argila mexem com as invisíveis camadas sentimentais neste rearranjo de novas possibilidades, desencadeando esgotamentos.

Marl Hole⁹¹ foi um projeto que teve grande destaque pelas ideias nada convencionais encontradas por quatro artistas para desafiar os métodos tradicionais



de se trabalhar com a argila. Alexandra Engelfriet (Holanda), Neil Brownsword (Grã-Bretanha), Torbjørn Kvasbø (Noruega) e Pekka Paikkari (Finlândia) participaram da primeira Bienal de Cerâmica da Grã-Bretanha (2009) em Stoke on Trent, Inglaterra, com um vídeo produzido por Johnny Magee que documentou os processos de trabalho que os quatro artistas realizaram durante cinco dias.

Como em uma invasão, eles se apropriaram do local comumente habitado por trabalhadores que, por meio de máquinas, extraíam continuamente a matéria-prima para a fabricação de artigos utilizados na construção civil. Um local desolado e vazio, onde existia antigamente uma indústria de cerâmica. O

⁹¹ Disponível em:
< https://www.youtube.com/&feature=emb_logo >. Acesso: 28 maio 2020.

filme registrou como cada artista foi confrontado pelo material em seu estado mais bruto e como aconteceram os processos de interação física com a argila em seu local de origem.

Por conta da extração de argila, havia uma espécie de poço em que Engelfriet se apropria da inclinação para deslizar seu corpo e, assim, manipular o barro. Para a realização do seu trabalho não foram necessários equipamentos, mas foi preciso retirar as pedras e controlar a umidade da terra para que seu corpo pudesse deslizar.

A imensidão da paisagem modificada pela indústria provoca sensações que vão ao encontro do que os trabalhadores da antiga fábrica sentiam, como o cansaço dos artistas - registrado nas filmagens durante



a execução dos projetos -, semelhante ao que os trabalhadores sentiam durante a época de exploração para obtenção de maiores lucros.

No projeto Trincheira⁹², realizado em 2013 na França, o corpo da artista age violentamente contra 20 toneladas de argila acomodadas em uma vala com 20m de comprimento por 2,2m de largura e 2,6m de altura, levemente inclinado.

O projeto foi encomendado pelo espaço de arte contemporânea a céu aberto Le Vent des Forêts, localizado em La Meuse, na região nordeste da França.

A ação do corpo da artista sobre a argila e o modo como se posiciona perante a matéria-prima determina a profundidade da relação entre moldar e ser moldada. Durante quatro dias ela trabalhou ritmicamente, utilizando a força dos pés, mão, joelhos, cotovelos e quadril para pressionar 20 toneladas de argila numa espécie de ritual emergente. Concomitantemente haviam os movimentos menores da artista e da matéria, que escorregava delicadamente seu corpo do topo da vala até rente ao chão, envolvido numa espécie de abraço. Esta prática artística é uma absorção que, pelo encadeamento da experiência com a terra, transforma sujeito e matéria. O desafio foi manter a umidade da argila durante estes quatro dias para que sua plasticidade - condição indispensável para a realização da obra - não fosse enrijecida.

Quando Alexandra Engelfriet se entrega à performance, abstraindo todos que estavam observando ou registrando suas ações, adentrando na fenda da trincheira e na matéria argilosa, a artista traz pela

<< Fig 36 - Marl Hole, Alexandra Engelfriet. 2009. ⁹² Disponível em: <<https://vimeo.com/70952187>>. Acesso: 28 maio 2020.



violência do corpo e dimensão da obra lembranças vivas da forma como soldados eram postos a lutar pelas suas pátrias durante a Primeira Guerra Mundial.⁹³

O forno foi construído em torno da Trincheira e por uma semana utilizou-se apenas lenha como material de combustão para alcançar 12000C constituindo-se uma condição anacrônica em vista às grandes tecnologias que caracterizam a produção industrial da cerâmica. A solidez que o fogo conferiu à matéria conservou o movimento da difícil batalha que seu corpo, ainda que em ações cautelosas, exerceu sobre a argila. Este monumento decorrente da prática artística de Engelfriet é entendido para Higgin como testemunha

visceral dos mortos encontrados nos velhos campos de batalha.⁹⁴

Pelo trabalho de Alexandra Engelfriet percebemos como o ceramista está atado à matéria-prima que trabalha, integrando seu corpo, sentimentos e ações como num jogo de forças, muitas vezes imateriais. A maneira como as características físicas do material têm sido abordadas na cerâmica contemporânea estão distantes das práticas tradicionais. Embora os elementos sejam os mesmos, a intenção do artista em variar as combinações é que comprova a incapacidade do esgotamento na cerâmica.

>> Fig 37.
Trincheira.
Alexandra
Engelfriet, 2013.
⁹³ HIGGIN, 2015



6 INTERDEPENDÊNCIAS

Os extratos da Terra são um museu remexido.

Robert Smithson

Desde o início da pesquisa - quando ainda definia o caminho a ser percorrido -, não pretendia relatar as aulas de cerâmica que ministrei, a maneira como abordava os conteúdos, o comportamento dos participantes e tampouco as minhas reflexões sobre as experiências. Fazendo isto estaria apenas relatando ou teorizando o vivido. Ainda assim, como topógrafa, decidi fazer o levantamento destes espaços para tentar compreender o que atravessou a experiência do fazer ao longo do ensino.

Pesquisar sobre o ensino da cerâmica em espaços não formais - em especial, aqueles que estão sob minha responsabilidade - foi, sobretudo, uma oportunidade maior para o aprender do que para o ensinar. A prática docente em oficinas de curta duração e cursos de extensão levaram-me às problemáticas contidas nestes locais.

Definir e categorizar a educação não-formal ou informal, em contraponto à educação formal, é um desafio que tende à negatividade. Em seus respectivos campos de desenvolvimento, Maria da Glória Gohn define a educação formal como aquela desenvolvida na escola com conteúdos previamente definidos; a educação informal como aquela que acontece durante o processo de socialização do indivíduo; e a educação não-formal como aquela que se dá pelo compartilhamento de experiências em espaços comuns. Esta última, não é “organizada por séries/idade/conteúdos,”⁹⁵ sendo então, constituída por grupo heterogêneo em idades, classes socioeconômicas, sexo, crenças, etnias, etc. Estes desafios acrescidos às condições que caracterizam as oficinas de cerâmica - tais como: pouco tempo



de curso, condições climáticas que interferiam na secagem das peças, restrições físicas da sala e do forno, compartilhamento da sala com outras atividades - são algumas identificações necessárias para reconhecer o território onde os processos interativos aconteciam.

Embora existam muitos desafios que dificultam o ensino da cerâmica em espaços não-formais de educação, há, sobretudo, o modo de educar “voltado para os interesses e as necessidades”⁹⁶ dos participantes.

>> Fig 39 - Registro de aula. Aionara Preis, 2019.
⁹⁵ GOHN, 2006, p. 02

O perfil do educador deste campo de educação é definido por Gohn como o outro, aquele com quem interagimos ou integramos de modo intencional, para aprender, transmitir ou trocar saberes. Para a autora, a educação não-formal está inserida no campo da Pedagogia Social: “aquela que trabalha com coletivos e se preocupa com os processos de construção de aprendizagens e saberes coletivos.”⁹⁷ As metodologias utilizadas no processo de aprendizagem parte da cultura dos participantes e da problematização da vida cotidiana; com conteúdos que emergem das necessidades e desafios construídos durante o processo. Essas diretrizes exigiram que eu observasse com distinção para meu modo de trabalhar, procurando nos “extratos da Terra”⁹⁸ algumas orientações que dessem conta das necessidades dos participantes.

Existem várias formas de produzir um curso e o objetivo é sempre, ou quase sempre, o mesmo: ensinar e construir conhecimentos. Nestas condições, “conhecimento é essencialmente a ciência e a tecnologia, algo essencialmente infinito, de alguma forma impessoal,”⁹⁹ pois aquilo que é científico pode ser comercializado e tem encontro direto com a vida pela busca da satisfação das necessidades - daquilo que é útil ou não. Compreendo o conhecimento pela perspectiva de Larrosa: como algo que vem de fora e que pelas diferentes vias da informação, se interioriza.

No contexto de uma educação não formal em cerâmica - em que os participantes procuram por aquilo que desejam, sem imposições do ensino obrigatório - há, sobretudo, o desejo de criar livremente. Tendo como base o conhecimento sobre as técnicas que constituem

a cerâmica - o que pode ser adquirido com fórmulas prontas e aplicáveis -, existe a possibilidade de abordar estes conhecimentos com propostas contemporâneas sobre o ensino, abarcando a técnica, a história, o contexto e os desejos.

A técnica, como já dito anteriormente, é o que se encontra com facilidade em livros que mostram e descrevem o passo-a-passo de como fazer uma peça em cerâmica. A história abarca como a cerâmica se desenvolveu desde os antigos povos que utilizaram a terra para fins mágicos e simbólicos até a descoberta do fogo - que proporcionou o avanço das transformações físicas e químicas das criações - chegando, por fim, às transformações simbólicas que fazem parte da contemporaneidade. O contexto abarca o que vivemos, onde estamos, o que nos acontece, aquilo que nos circunda. Todo este encadeamento, que determina as circunstâncias de como as coisas se dão, é o que fomenta a multiplicidade do indivíduo na contemporaneidade. Já o desejo é o impulso que nos coloca em movimento à procura de algo que, muitas vezes, não sabemos em que irá resultar.

Nesse sentido, busco em Gilles Deleuze e Félix Guattari os sentidos que norteiam o conceito de desejo. Para abordar este conceito pela perspectiva dos autores, é preciso entender, antes de mais nada, que por muito tempo o desejo esteve ligado à psicanálise como falta, como uma incompletude. Esta noção está próxima do sentido de “produção e aquisição”¹⁰⁰ de algo, relacionado à produtividade do desejo pela necessidade - que está sempre acompanhado de um sonho, das produções mentais que envolvem um objeto

⁹⁷ Ibidem, p. 02

⁹⁸ SMITHSON, 2006, p. 194

⁹⁹ LARROSA, 2019, p. 31

real - pois desejamos somente aquilo que não temos.

Percebe-se a proximidade deste pensamento ao nosso contexto de vida quando algum objeto nos é imposto como necessidade, trazendo junto uma série de consequências de princípios idealistas. Estas necessidades seriam como uma produção de fantasmas determinada pelo sujeito, porque o desejo só acontece na realidade.

O desejo está sempre próximo das condições de existência objetiva, [...] ao passo que a necessidade dá a medida do distanciamento de um sujeito que perdeu o desejo ao perder a síntese passiva dessas condições.¹⁰¹

Na contramão do desejo como falta, os autores o entendem como produção de realidade, sendo então: movimento, pulsão e potência criadora. São poucos aqueles que conseguem dispensar as necessidades para poder perceber o desejo como potência criadora, abraçando a vida sem ser influenciado pelos deveres impostos pela família ou pelo Estado. Por isso que todo desejo deve ser experimentado, colocando em prova todas as possibilidades do real para produzir a diferença em si mesma. Pois, “a produção desejante é multiplicidade pura, isto é, afirmação irreduzível à unidade.”¹⁰²

Ao abordar essa noção dos autores, procuro pelas razões não decifráveis dos desejos que colocam em movimento os participantes dos cursos que ministro. Em diálogo por aplicativo de mensagem telefônica, após uma aula sobre a produção de ocarinas¹⁰³, uma

participante do curso compartilhou com o restante da turma uma foto do instrumento que havia feito em casa. Entre os comentários, Carolina, uma outra participante do curso, disse:

— *A Gláucia tá elevando o nível nessa relação com a argila. Lá na minha família ninguém tá acreditando que esse instrumento era um quilo de barro algumas horas atrás.*

E a Gláucia responde:

— *Isso porque eles não conhecem a magia de transformar barro em coisas! É impressionante mesmo!*

Por este diálogo percebo que os modos instituídos de fazer cerâmica não dão conta dos desejos reais, estes ligados à produção. Em uma produção desejante de aprender a transformar o barro em coisas, que faz e refaz, deve acontecer a produção de uma diferença subjetiva - um aprender que não tem momento para acontecer. Isso quer dizer que na tentativa de produzir, criar e ensinar com a cerâmica ampliam-se as possibilidades combinatórias de produzir o não esperado.

O aprender ocupa, na filosofia de Gilles Deleuze, um lugar de destaque. É um ato de adaptação e de criação, um agenciamento complexo, que concerne às condições de possibilidade do próprio pensamento: formação da Idéia e formulação do problema. O aprender vai além do saber, esposando a vida toda, inteira, em seu curso apaixonado e imprevisível.¹⁰⁴

Assim como o desejo que provoca o movimento, o aprender também acontece se for acionado - por ser

¹⁰¹ Ibidem, p. 44

¹⁰² Ibidem, p. 62

¹⁰³ Ocarina é um instrumento de sopro em formato oval. Considerado um dos instrumentos musicais mais antigos do mundo.

um verbo, sua ação é produção de processos cognitivos e de sensações –, perceptos e afectos.

As sensações são o que se conserva para além do tempo: é o que ressoa como o sopro da primeira ocarina confeccionada. Para Deleuze e Guattari, o que se conserva - a coisa ou a obra de arte - é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido.¹⁰⁵

Por esta perspectiva, a arte se conserva por si só e está além de toda relação entre o material e a técnica que o artista utilizou, a arte é pura sensação que perdura na eternidade. A denominação de perceptos e afectos está na arte e no modo de afetar aquele se encontra com ela. Para que isso ocorra, “é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra”¹⁰⁶, sendo que cada artista deve descobrir seus procedimentos.

Sendo assim, procurei proporcionar - através dos desafios que caracterizam os cursos que ministro - o entendimento básico e essencial da cerâmica contemplando: a reciclagem da argila, sua identificação na natureza, técnicas de construção fundamentais, revestimentos, acabamentos e tipos de queimas. Busquei, assim, que cada participante pudesse ter autonomia durante o processo de criação.

Nesse contexto, identificar as atitudes escolhidas pelos participantes do curso para a elaboração de suas obras mostrou-se também uma forma de aprender.

Maria Regina Rodrigues apresenta cinco atitudes ou movimentos da mente criadora do ceramista durante a construção de uma obra: o estudo do barro, que configura as decisões tomadas durante a manipulação da matéria ou obra; o resíduo como possibilidade de obra, que enxerga nos restos uma nova possibilidade



>> Fig 40 -
Registro de aula.
Aionara Preis,
2019.

¹⁰⁵ DELEUZE;
GUATTARI,
2010b, p. 2013

¹⁰⁶ Ibidem, p. 217

de construção ou um novo elemento da obra; o desenho como modo de construção do pensamento, que norteia previamente a construção da obra; interações de diferentes sujeitos ou linguagens, que permitem o diálogo com outros; a utilização de outros materiais, para estudos de processos.¹⁰⁷ Contudo, estas cinco atitudes não incluem todos os processos de criação, pois um artista pode apoderar-se de diferentes manifestações, bem como criar outros modos de construção de sua obra.

Para aprender a fazer cerâmica é preciso estar sensível à terra e as suas interdependências, para descobrir seus métodos de manipular a argila. A ideia de dom, talento ou vocação não existe, posto que tudo depende da interpretação e do fazer insistente. Proporcionar outras abordagens do ensino da cerâmica - que contemplem os múltiplos desejos - é uma forma de potencializar o processo de criação que está implicado no próprio viver. Para tanto, a arte contemporânea serve como dispositivo para o ensino, pois pode provocar nos participantes inquietações que fogem do uso convencional da argila. Friedrich Nietzsche, questiona sobre o que deve ser aprendido com os artistas e mira o que está além das técnicas ou dos códigos pertencentes à arte, salientando, sobretudo, a maneira como o artista lida com o mundo. Para Nietzsche, devemos afastarmos

das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar *para vê-las ainda* - ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte - ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente

umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas - ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente - ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios que eles.¹⁰⁸

Assim, o ensino da cerâmica sustentado pelos processos de criação em arte contemporânea convida pensar esteticamente a própria existência de modo que, além do saber vinculado à técnica, exista a liberdade de experimentar, questionar e desenvolver uma atitude estética para o que nos atravessa. Pelo processo de criação, deflagra-se a necessidade de inventar outros modos de aprender, onde existe espaço para experimentar e também problematizar.

Jacques Rancière, propõe a relação entre arte e política ao destacar que as multiplicidades de fazeres e os recursos utilizados pela arte conferem aos procedimentos de dominação ou emancipação social uma força vital que promove a manifestação do visível e do invisível: “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”¹⁰⁹ Desta forma, a arte contemporânea pode contribuir estrategicamente para tornar visível os questionamentos e, assim, ampliar a compreensão do mundo sensível.

A atitude estética pela perspectiva de Rancière se contrapõe ao antigo regime representativo que amparava o gosto dos apreciadores da arte, abrindo-se para o “modo de ser sensível das artes.”¹¹⁰ Neste sensível reside uma potência heterogênea que transforma o

saber em algo estranho: “saber transformado em não-saber.”¹¹¹

Pelo desafio de pesquisar metodologias que contemplem os desejos, abandono as certezas para inventar o que ainda não existe, “Pois é preciso desfazer os ‘aparelhos de saber’, as organizações preexistentes, incluída a do corpo, para entrar em ‘devires’ que comandam e balizam toda criação.”¹¹² Desaprender por meio do processo de criação – para



Fig 41 - Registro de aula. Aionara Preis, 2019.

¹¹¹ Ibidem, p. 32

¹¹² SCHÉRER, 2005, p. 06

poder ensinar – constitui-se enquanto uma tentativa de esgotamento que nunca se concretiza, pois existem infinitas variações intensivas.

Percebo que nesta aproximação, há mais semelhanças que diferenças entre ser ceramista e professora de cerâmica. Talvez a principal diferença seja que, enquanto ceramista trabalho sozinha com meus projetos e desafios particulares, e, enquanto professora de cerâmica, procuro por caminhos que possam abarcar a técnica e a poética de um grupo. Em ambas as situações existem como semelhança as necessidades de solucionar problemas, os momentos de concentração, observação e euforia de quando se descobre, mesmo que empiricamente, as respostas que fundamentam as questões surgidas ao longo do processo. Questões estas que, por vezes, passam longe da técnica, se encontrando nas subcamadas do que não pode ser visto, apenas sentido.

A terra tem este potencial de ensinar sobre nós mesmos conforme trabalhamos com ela, e, por este motivo, fazer cerâmica não pode ser um processo repetitivo e mecânico. Ainda que haja esta intenção, são tantas as etapas, tantas transformações, tantas as possibilidades que seu fazer não pode ser reduzido a um fazer automático. Fazer cerâmica é decidir entre fazer de novo até corrigir o erro ou aceitá-lo e incorporá-lo. Mapear estas camadas é o desafio de todo ceramista que se dispõe a ensinar seu ofício.



7 TENTATIVAS DE ESGOTAMENTO

*O sentido, acho, é a entidade mais misteriosa do universo.
Relação, não coisa, entre a consciência, a vivência e as coisas e os eventos.
O sentido dos gestos. O sentido dos produtos.
O sentido do ato de existir.
Me recuso a viver num mundo sem sentido.
Estes anseios/ensaio são incursões em busca de sentido.
Por isso o próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação.
Só buscar o sentido faz, realmente, sentido.
Tirando isso, não tem sentido.*

Paulo Leminski

Escrever é um exercício que tem origem na vontade de entender o que existe em nosso interior, exigindo que olhos, ouvidos, tato e o corpo inteiro estejam afiados para encontrar palavras que diminuam as lacunas entre o que foi pensado e o que foi escrito. Ausente de certezas, como o poema de Leminski, esta pesquisa é testemunha do espaço entre a hesitação e a dúvida, como quem procura pelo sentido de seu próprio fazer e ensinar.

O impulso particular de escrever é inseparável de um silêncio povoado de encontros que, pela conversa com outros autores, permite o intento de romper com o pensamento individual na tentativa de compreender o que somos e o que poderemos vir a ser. Escrever é um processo inseparável do devir, que se faz na desordem, entre achados e perdidos. Assim como no exercício da escrita - que se refaz continuamente - acontece algo parecido com o esgotamento na cerâmica, que, pelo processo das etapas que constituem o seu fazer como - coletar, preparar, amassar, modelar, esperar, queimar - apresenta em sua prática artística intermináveis transformações materiais e pessoais que, de certa forma, “extravassam qualquer matéria vivível ou vivida.”¹¹³

Como sinalizado no início da pesquisa, não houve aqui intenção de traçar uma linha que categorizasse o uso da cerâmica por períodos históricos ou movimentos artísticos - ainda que seja uma pesquisa necessária devido ao seu apagamento dentro da história da arte. Interessou-me buscar pelos modos como o ser humano utilizou, aprimorou e ressignificou esta matéria-prima ao longo dos séculos - sempre de acordo com suas necessidades - ainda que a liberdade de criação por

parte do artista - que traz para a cerâmica os problemas da vida moderna em códigos pertencentes à arte contemporânea - indique a potencialidade histórica, simbólica e material representadas consecutivamente pela diversidade de seu uso - interpretações atemporais com seus símbolos, além das sensações provocadas pelo contato da mão com a terra.

Esta última potencialidade, a materialidade, está intrinsicamente relacionada ao envolvimento que se dá entre as qualidades da argila (maleável, úmida, seca, quente, empoeirada, etc.) e a mão de quem a toca, provocando assim as distintas sensações. A arte compreendida como sensação, constrói outros modos de ser, de viver e de fazer, pois somos atravessados constantemente por um turbilhão de emoções.

Nesta pesquisa o fazer cerâmico se dá na sensação, assim como seu ensino, que, ao proporcionar acontecimentos de diferentes ordens - frustrantes ou triunfantes - provoca outras ações e reações, sendo “difícil de dizer onde acaba e onde começa a sensação.”¹¹⁴ É pelo contato com a matéria, pelo resultado inesperado da queima, pela reverberação dos bons encontros e pela produção de algo inusitado durante o processo criativo que a sensação acontece. Uma necessidade de promover a diferença por uma prática permanente.

A arte contemporânea desafia artista e espectador que, ao trazer questionamentos e provocar sensação, produz outros sentidos, outras recombinações. Para a educação não-formal, esta produção de sentidos favorece a criação. Na linguagem da cerâmica contemporânea esta abordagem rompe com a concepção antiga

vinculada aos ideais do objeto decorativo, utilitário ou dos princípios artísticos que marcaram a arte moderna. Surgem novos paradigmas estéticos, atrelados aos fatores intrínsecos à produção artística e ao contexto em que se insere. Desta forma, foi possível criar diálogos com outras áreas aparentemente distantes, mas que se hibridizam e se atualizam constantemente na materialidade da argila. Esta noção de estética da existência se dá pela “invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir.”¹¹⁵

A capacidade de adaptação proporcionada pela argila seca, úmida ou dura se estende também para sua abrangência conceitual. Estes são alguns elementos, entre uma variedade infindável, para o artista tentar esgotar a cerâmica que - distante do esgotamento que anula - cria novas possibilidades que a fragmenta, impedindo assim, seu fim: “Essa decisão não lhes pertence,”¹¹⁶ pois o esgotamento possibilita e apreende aquilo que é interminável.

Assim como a arte contemporânea que possibilita a produção de acontecimentos, esta pesquisa também aconteceu pelas intensidades que atravessaram o fazer cerâmico. Durante a jornada, entre todas as manifestações sutis e intensas que aconteceram, as mais impactantes foram as que tiveram interferências diretas, tais como as ideologias conservadoras e antidemocráticas da política atual e a paralisia provocada pela pandemia do COVID-19 – provocando mudanças drásticas na rotina e nos objetivos desta pesquisa acadêmica. Após esse momento impactante, novas conexões começaram a se fazer, como aquela provocada pela notícia de que o crítico influenciador

da Arte Povera, Germano Celant, faleceu pelas complicações provocadas pela COVID-19. Somado a este fato, houve diversas situações, como por exemplo a inacessibilidade à biblioteca universitária e as implicações decorrentes do momento atual que fragilizaram social e psicologicamente os coletivos e também a mim enquanto pesquisadora.

Vale mencionar, entretanto, que esta pesquisa foi tomando sentido à medida que as questões relacionadas ao meu pensamento sobre a cerâmica contemporânea, em seu fazer e ensinar, foi se transformando. Por meio de leituras, conversas, ajustes e coleta de dados o texto foi acontecendo de maneira provisória e insuficiente. Assim como escrever para Deleuze é “tornar-se outra coisa que não escritor”¹¹⁷, percebo no processo de criação em cerâmica – no devir-ceramista – o incessante surgimento de novas formulações.

Findo com a sensação de que o esgotamento é como uma força potente que nunca se dissipa: ela está presente atravessando o processo do fazer cerâmico, ativado pelo desejo de manusear a terra...

¹¹⁵ RANCIÈRE,
2009, p. 43

¹¹⁶ LAPOUJADE,
2017, p. 108

¹¹⁷ DELEUZE,
1997, p. 16



8 INTERCESSORES

- ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: _____. O baile das quatro artes. Projeto Livro Livre. São Paulo: Poeteiro, 2016.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O avesso das coisas. 2 Edição. Ed. Record, 1990.
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada Ave-Maria, 213.ed. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 1959, (impressão 2018). 1632 p.
- CANONGIA, Ligia. O legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CANTON, Kátia. Corpo, identidade e erotismo. Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. Tradução de: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. A Invenção da Paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHAVARRIA, Joaquim. A cerâmica. Lisboa: Estampa, 2004
- CHITI, Jorge Fernández. La cerámica esotérica: curso de filosofía cerámica. 2a ed. Buenos Aires: Condorhuasi, 2008.
- COOPER, Emmanuel. Historia de la cerámica. Barcelona: Ediciones CEAC, 1987.
- DANTO, Arthur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. de Saulo Krieger, Posfácio à edição brasileira de Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. Diferença e repetição. Trad: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- _____. Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado. Trad: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- _____. Crítica e clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. Nietzsche e a filosofia. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol.4. Trad: Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Trad: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010a.

_____. O que é filosofia? Trad: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Ed. 34, 2010b.

DERDYK Edith. Linha do Horizonte, por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

DE WALL, Edmund. O caminho da porcelana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

DOCTOS, Marcio. As nervuras do devir. In: TATAY, Helena. Anna Maria Maiolino. Trad: Claudio Alves Marcondes; Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naif, 2012. p. 159-179.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FISCHER, Ernst. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. Tradução de Samuel Titan Jr. Clássicos serrote, PDF. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

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

GABRIEL, Aionara Preis. Terra – o retorno a ela mesma. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1477-1490.

GANZ, Louise. Imaginários da terra: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade. 1. ed. – Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2015. 184 p.

GALAHAD, L.C. Deus do Tempo. Disponível em: <://mitologiagrega.net.br/deus-do-tempo/>. Acesso em: 10 nov 2019.

GAUGUIN, Paul. Escritos de un Selvaje. Madrid: Akal, 2010.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal na pedagogia social. 2006. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000092006000100034&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 de jun de 2020.

HIGGIN, Marc. Tranchée. Cermamics Art and Perception, 2015. Disponível em: <https://www.alexandra-engelfriet.nl/pdf/CAP-2015-issue-99.pdf> Acesso em: 20 abr 2020.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____, A escultura no campo ampliado. Texto originalmente publicado no número 8 da revista October com tradução publicada em 1979 no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio em 1984 (87-93), p.129.

LANCRI, Jean. Modestas Proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1. 2017.

LEACH, Bernard. Manual del ceramista. Trad: Elisenda Sala. Barcelona: Blume, 1981.

LEMINSKI, Paulo. Ensaio e Anseios Crípticos. São Paulo: Unicamp, 2011.

LINS, Daniel.; MAIOLINO, Anna Maria. A pele de Anna: Anna Maria Maiolino. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

LEYÚN, Maite. Estudio de los usos de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas. Tese (Doutorado). Universidade do País Vasco, Espanha, 2017.

MACHADO, Roberto. Deleuze, arte e filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MAIOLINO, Anna Maria. Trabalhos em processo, texto inédito. Apud. ZEGHER, Catherine. Ciao Bella: uma migrante por dentro e por fora. In: Anna Maria Maiolino: Vida afóra/ A Lifetime, op. cit., p. 254.

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

NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1978.

PENA, Rodolfo F. Alves. “Dobramentos modernos”; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/dobramentos-modernos.htm>. Acesso em: 25 março 2020.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO Experimental, Org; Ed. 34, 2009.

RODRIGUES, Maria Regina. Cerâmica. Col: Júlio César da Silva, Penha Schirmer, Tatiana Campagnaro, Terezinha Drago. Vitória: UFES, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2011. 108 p.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. 4a edição. São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

SCHÉRER, René. Aprender com Deleuze. Trad. Tomaz Tadeu e Sandra Corazza. Campinas: vol. 26, n. 93, p. 1183-1194, Set./Dez. 2005. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/S0101-73302005000400003>>. Acesso em: 07 mai 2020.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70. Tradução de Pedro Sussekind et. al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 182 – 197.

STRICKLAND, Carol. Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TATAY, Helena. Anna Maria Maiolino. Trad: Claudio Alves Marcondes; Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

WOOD, Paul. Arte Conceitual. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SITES CONSULTADOS

www.alexandra-engelfriet.nl

www.annamariamaiolino.com/pt/index.html

www.leachpottery.com/

www.tornodealfarero.com/historia/

www.widewalls.ch/body-and-matter-shiraga-and-hoshino-2015/

www.artblog.kathrynkaiser.ca/chagall-ceramics-textiles/

<https://www.studiointernational.com/index.php/marc-chagall-ceramic-masterpieces>

www.ventdesforets.com/circuit/circuit-du-gros-charme/oeuvre/tranchee/

Ocarina. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ocarina>>. Acesso em: 06 jun 2020.

www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=34

DICIONÁRIOS

GUERRA, Antônio Teixeira. Novo dicionário geológico-morfológico. 6a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

TEODOLITO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/teodolito/>>. Acesso em: 18 fev 2020.

TERRA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/terra/>>. Acesso em: 18 fev 2020.

REFERÊNCIAS FIGURAS

Fig 1: Teodolito - Tentativas de esgotamento. Aionara Preis, 2020.

Fig 2: Teodolito - Tentame. Aionara Preis, 2020.

Fig 3: Pés sobre terra. Aionara Preis, 2019.

Fig 4: Teodolito - Dobramentos Modernos. Aionara Preis, 2020.

Fig 5: Vênus de Dolni-Vestonice. Disponível em: <<https://kristinike.wordpress.com/2015/01/30/too-fat-to-be-beautiful/venus-of-dolni-vestonice/>>. Acesso em: 12 set 2018.

Fig 6: Jarro pintado com azul. Egito. 1390-1353 a.C. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/100000801>>. Acesso em: 12 set 2018.

Fig 7: Bernard Leach em seu estúdio, 1961. Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw18663/Bernard-Howell-Leach>>. Acesso em: 05 març 2019.

Fig 8: O Burro Azul, Marc Chagall, 1954. Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marc-chagall-1887-1985-lane-bleu-6134538-details.aspx>>. Acesso em: 15 out 2018.

Fig 9: Human, Piet Stockmans, 2000. Disponível em: <<https://www.pietstockmans.com/>>. Acesso em: 15 out 2018.

Fig 10: Peter Voulkos, 1974, Alabama. Disponível em: <<https://www.pbs.org/craft-in-america/artists/service/>>. Acesso em: 18 out 2018.

Fig 11: Teodolito - Dobramentos Contemporâneos. Aionara Preis, 2020.

Fig 12: Lama desafiadora, Kazuo Shiraga, 1955. Disponível em: <https://frieze.com/sites/default/files/styles/general_teaser/public/Editorial/Articles/Shiraga_Kazuo_Challenging_Mud_1955_copy_gutai.jpg?itok=ellWiuVf>. Acesso em: 122 mai 2019.

Fig 13: Sopro, Gilberto Penone, 1978. Disponível em: <www.pourunatlasdesfigures.net/wp-content/uploads/2017/10/PENONE.jpg>. Acesso em: 07 fev 2019.

Fig 14: Mãe Terra, Nobuo Sekine, 1968. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/08/9b/1c/089b1c7aaaf1ffa7a906a2ea8b3c3778.jpg>>. Acesso em: 08 fev 2019.

Fig 15: Terra - O retorno a ela mesma. Aionara Preis, 2019.

Fig 16: Copinhos para tomar no cu. Aionara Preis, 2019.

Fig 17: O beijo 2, William Cobbing, 2017. Disponível em: <<https://westgateoxford.co.uk/imported/image-gallery/william-cobbing>>. Acesso em: 12 març 2019.

Fig 18 a 26. O esgotado. Aionara Preis, 2020.

Fig 27: Teodolito - Terremoto. Aionara Preis, 2020.

Fig 28: Teodolito - Dureza do Pensamento. Aionara Preis, 2020.

Fig 29: Teodolito - Acertos e Erros. Aionara Preis, 2020.

Fig 30: Mãos sobre argila. Anna Maria Maiolino, 2017. Disponível em: <<https://www.trbimg.com/img-59c1b7ff/turbine/la-1505867766-nzjxbnuu3q-snap-image>>. Acesso em: 26 set 2019.

Fig 31: Glu glu glu, Anna Maria Maiolino, 1966. Disponível em: <https://4.bp.blogspot.com/-pYdJ6lsl03Y/Wm94HsPdIKI/AAAAAAAAAbcE/YRcP_SyWINKyGqk2Ab6T238v6VjGaq8NACLcBGAs/s1600/59052-1002.jpg>. Acesso em: 26 set 2019.

Fig 32: Mais de mil, Anna Maria Maiolino, 1995. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-anna-maria-maiolino-moca-20170725-htlmstory.html>>. Acesso em: 07 out 2019.

Fig 33: Aqui e ali, Anna Maria Maiolino, 2012. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/documenta-13-leva-quatro-artistas-brasileiras-a-kassel/a-16015286>>. Acesso em: 14 out 2019.

Fig 34: Vista da instalação, Anna Maria Maiolino, 2017. Disponível em: <<https://artandcakela.files.wordpress.com/2017/12/maiolino-install-54.jpg>>. Acesso em: 14 out 2019.

Fig 35: Escultura, Alexandra Engelfriet, 2007. Disponível em: <<https://www.pinterest.co.uk/pin/599119556649982467/>>. Acesso em: 24 març 2020.

Fig 36: Marl Hole, Alexandra Engelfriet, 2009. Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Alexandra-Engelfriet-Intervention-Marl-Hole-2009_fig2_265669983>. Acesso em: 24 març 2020.

Fig 37: Trincheira, Alexandra Engelfriet, 2013. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/564x/50/1b/ee/501bee5b6b2a9a6c842c370c26df3664.jpg>>. Acesso em: 24 març 2020.

Fig 38: Teodolito - Interdependências. Aionara Preis, 2020.

Fig 39 a 41: Registros de aula. Aionara Preis, 2019.

Fig 42: Teodolito - Tentativas de Esgotamento. Aionara Preis, 2020.

Fig. 43: Teodolito - Intercessores. Aionara Preis, 2020.