



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

MILENA OLIVEIRA DA SILVA

LIAME DO TEMPO: UM DESENHO NA CERÂMICA

Salvador
2016

MILENA OLIVEIRA DA SILVA

LIAME DO TEMPO: UM DESENHO NA CERÂMICA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.

Salvador
2016

Silva, Milena Oliveira da.
S586 Liame do tempo: um desenho na cerâmica. / Milena Oliveira da
Silva. - Salvador, 2016.
130 f.; il.

Orientador: Profº. Drº. Eriel de Araújo Santos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Belas Artes, Salvador, 2016.

1. Cerâmica. 2. Arte híbrida. 3. Fotografia. I. Universidade Federal
da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 738

MILENA OLIVEIRA DA SILVA

LIAME DO TEMPO: UM DESENHO NA CERÂMICA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em de de 2016

Banca Examinadora

Eriel de Araújo Santos- Orientador _____
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Maria Celeste de Almeida Wanner _____
Doutora em Artes Visuais pela Califórnia College of Arts, Estados Unidos.
Universidade Federal da Bahia

José Antônio Saja Ramos Neves do Santos _____
Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia

Para minha querida mãe, que me ensinou a buscar meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu estimado orientador, Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos, que fomentou desde a graduação o meu interesse pela pesquisa e muitas vezes provocou o meu trabalho como artista e mestrandia. Por me acompanhar nesses caminhos da vida e da arte.

Aos admirados professores que fizeram parte da minha banca de qualificação Prof. Dr. Saja Ramos pelas brilhantes considerações que me catapultaram para o futuro e Profa. Dra. Celeste Wanner, pela generosidade e cuidado em contribuir com seu olhar para esta pesquisa.

Aos queridos Evandro Sybine, Nanci Novais, Conceição Fernandes, Viga Gordilho, Edgard Oliva, Tayguara Aguiar, Alejandra Muñoz pelo afeto e aos demais professores e funcionários da Escola de Belas Artes e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que financiou esta pesquisa.

Aos amigos Takeo Komorizono, Luiza Magaly e Luiza Gardênia, João Oliveira e Pablo Cordier, Mario Vasconcelos, Mariana Marim, Rodrigo Seixas, Tami Oliveira, Rosa Buchaft, Helaine Ornelas, Sarah Hallelujah, Cenildo Silva, Rogerio Dultra, Sol Barros, Eneida Sanches, Raoni Gondim, Rebeca Silva, Tônico Portela, Júnior Ferreira, Natalia Cavalcante, Rui Silva pela partilha das dores e delícias de ser artista. E aos meus queridos amigos que compartilharam esta etapa do mestrado Rodolfo Carvalho, Liege Galvão, Marcilene Ladeira e Ericky Nakanome.

A Ana Beatriz Ferreira, coordenadora da Galeria ACBEU, pela delicadeza e boa vontade em realizar o projeto de exposição Liames, a ACBEU e a todos os funcionários pelo apoio.

Aos meus amados Crissa Costa, Paula Menezes, Lorena Andrade, Pedro Magalhaes, Adriele Lacerda e Matheus Dourado pela eterna amizade.

À minha querida mãe, Maria Neide, que permanece em memória e a levo como uma bela forma de existir.

À minha irmã, Manuela, parceira, cúmplice, amiga, por me apoiar em todos os momentos.

Ao meu querido pai, Juraci, pelo amor incondicional, pelos conselhos e por seguir comigo.

Aos meus avós, Avertina e Edilson Pacheco e Socorro Lucas, pelo enorme amor.

Aos meus tios e tias, Adilce, Mony, Neidinha, Osvaldo, Ivo, Nildete, Vanilda, Carlos, Armando em memória, primos e primas, Fernanda, Laize, Aline, Diego,

Heber, Alan, Tiago, Francisco, Manuel, Wescley, Pedro, Caio, Paula e agregados, Gabriela, Ricardo, Diego Fahel, Luçara, Idalcina, Danneila e Dessana, pelo afeto. A essa minha grande família, minha base, meus personagens reais, que contam as memórias do meu álbum de família.

À minha querida prima Laize Barranco pela tradução para o espanhol e a Marcos Rodrigues pela revisão.

A Carlos Gomes, pelo amor, apoio, cumplicidade e tolerância nas horas difíceis, pelo respeito e admiração.

Agradeço a todos que compartilharam da minha caminhada nesta pesquisa, que vai além das folhas aqui escritas.

Tenho um pouco de medo:
medo ainda de me entregar
pois o próximo instante é desconhecido.
O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho?
Fazemo-lo juntos com a respiração.
E com uma desenvoltura de toureiro na arena.

Clarice Lispector (1998, p. 9)

SILVA, Milena Oliveira da. LIAME DO TEMPO: UM DESENHO NA CERÂMICA 2016. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2016.

RESUMO

Esta dissertação discute a cerâmica contemporânea a partir de uma produção artística que envolve procedimentos híbridos com álbuns de família e objetos na criação em cerâmica. Neste sentido, imagens fotográficas e objetos pessoais e familiares são apropriados como matrizes para construção de trabalhos artísticos constituídos por metáforas visuais ou sobreposições de procedimentos como: fotografia, desenho e cerâmica. Com isso, os resultados obtidos durante esta pesquisa apontam para o reconhecimento da memória como norteador de poéticas artísticas contemporâneas e a importância de imagens e objetos como elementos de estudos de uma ideia sobre o estado de rememoração e esquecimento. O embasamento teórico se ancora sobre os principais autores que falam dos conceitos de memória e reflexões encontradas na cerâmica contemporânea. Entre os quais, o “complexo de Medusa” discutido por Gaston Bachelard e a rememoração, definida por Walter Benjamin e pelo crítico de arte e historiador Andrew Benjamin (1991), que comenta sobre o termo “*Again and new*” na arte, conceitos identificados tanto nas práticas de atelier como nos procedimentos adotados por artistas selecionados para análises de suas poéticas como: Christian Boltanski, Regina Carmona, Sebastião Pedrosa, entre outros.

Palavras chave: cerâmica, arte híbrida, rememoração, desenho, fotografia.

SILVA, Milena Oliveira da. LIAME DO TEMPO: UM DESENHO NA CERÂMICA 2016. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2016.

RESUMEN

En esta disertación se analiza la cerámica contemporánea de una producción artística que implica procedimientos híbridos con álbumes familiares y objetos en la creación de los objetos de cerámica. En este sentido, la fotografía y objetos personales y familiares son adecuados como matrices para la construcción de obras de arte compuesto de metáforas visuales o procedimientos artísticos sobrepuestos como la fotografía, el dibujo y la cerámica. Los resultados obtenidos durante este estudio apuntan al reconocimiento de la memoria como una guía para la poética artística contemporánea y la importancia de las imágenes y los objetos como elementos de los estudios de una idea sobre el estado del recuerdo y el olvido. El marco teórico está anclado a los principales autores que hablan de los conceptos de memoria y las reflexiones que se encuentran en la cerámica contemporánea y el "complejo de Medusa" discutidos por Gaston Bachelard y el recuerdo, definido por Walter Benjamin, y el crítico de arte e historiador Andrew Benjamin (1991), que comenta sobre el término "Again and new" en el arte, conceptos identificados tanto en las prácticas de estudio como en los procedimientos adoptados por los artistas seleccionados para el análisis de su poética como: Christian Boltanski, Regina Carmona, Sebastião Pedrosa, entre otros.

Palabras clave: cerámica, arte híbrido, recuerdo, dibujo, fotografía.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 Bernard Leach (1931)	28
Figuras 02 Cerâmicas Picasso, Miró, Léger e Chagall	29
Figura 03 Peter Voulkos, (1959)	29
Figura 04 Paul Soldner. Torso	29
Figura 05 Viola Frey. Mulher de reclinção I, (2003)	29
Figura 06 Antoni Tàpies. Lit, (1988)	29
Figura 07 Celeida Tostes, Passagem, (1979)	32
Figura 08 Shoko Suzuki. Cerâmica, (2003)	33
Figura 09 Tunga. Sem título (2014)	35
Figuras 10 Eriel Araújo. In silêncio. (2007)	36
Figura 11 David Adamo. Sem título (2012)	37
Figura 12 João Castilho. Irreversíveis, I, II, III. (2014)	38
Figura 13 Marcel Duchamp. O Grande Vidro, (1915-23) e La Caixa Verde, (1934), desenhos e notas sobre O Grande Vidro	51
Figura 14 Sherrie Levine. Segundo Walker Evans, (1981)	53
Figura 15 Sophie Calle. Cuide de Você, (2008)	57
Figura 16 Juliane Fuganti, Série Passiflora (2011)	58
Figura 17 Christian Boltanski. Reserve of the Dead Swiss,(1991)	59
Figura 18 Sebastião Pedrosa. Relicário, (1998)	60
Figura 19 Regina Carmona. A Roda do Samsara, processo. (2005)	64
Figura 20 Regina Carmona. A Roda do Samsara. (2005)	65
Figura 21 Carusto Camargo. Vazocorpos,(2003)	66
Figura 22 Carusto Camargo. Minhas mortes, (2006)	67

Figura 23 Paul Cummins e Tom Piper. Instalação Blood Swept Lands and Seas of Red. (2014)	68
Figura 24 Santa Catarina de Siena, madeira policromada e dourada, século XVII. Acervo Catedral Basílica do Salvador	71
Figura 25 Estudo do personagem-objeto e do Invólucro Relicário do devaneio petrificante. (2010)	74
Figura 26 Detalhe do Invólucro do Busto Relicário (Santa Catarina de Siena)	74
Figura 27 Elementos da sorte e preparação para o processo de sinterização. (2010)	75
Figura 28 Preparação para o processo de sinterização, fixação do vidro transparente.(2010)	76
Figura 29 Resultados do processo de sinterização dos Relicários do devaneio petrificante. (2011)	76
Figura 30 Resultado da sinterização, Relicário Perda, da série Relicários do devaneio petrificante. (2010-2011)	78
Figura 31 Sophie Calle, Cerimônia de aniversário, (1980-1993)	79
Figura 32 Processo de transformação do personagem-objeto 2. (2012)	80
Figura 33 Processo de transferência da fotografia para o desenho para a cerâmica. (2012)	82
Figura 34 Diem Chau. (2010)	83
Figura 35 Milena Oliveira, Um e um são dois. (2012-2013)	85
Figura 36 Milena Oliveira, Declaro as lembranças suspensas. (2012-2013)	86
Figura 37 Milena Oliveira, Puro por laços eternos. (2012-2013)	87
Figura 38 Milena Oliveira, Escrita secreta. (2013)	88

Figura 39 Milena oliveira, Estudos dos desenhos em ponto, nanquim, caneta sobre papel vegetal. (2013)	89
Figura 40 Milena Oliveira, Ponto-ar. (2014)	89
Figura 41 Processo de preparação da imagem na argila. (2014)	94
Figura 42 Procedimento de perfuração da argila. (2014)	94
Figura 43 Processo de aplicação do vidrado. (2014)	96
Figura 44 Milena Oliveira, Desejo, cerâmica sobre vidrado,(2014-2015)	100
Figura 45 Milena Oliveira. Desejo, cerâmica sobre vidrado. (2014-2015)	101
Figura 46 Milena Oliveira. Partes, cerâmica sobre vidrado. (2014-2015)	102
Figura 47 Transformação do personagem-objeto 3. (2014-2015)	104
Figura 48 Milena Oliveira. Do que pode ser, existir e acontecer, cerâmica sobre vidrado. (2014-2015)	104
Figura 49 Milena Oliveira. Do que pode ser, existir e acontecer, cerâmica sobre vidrado. (2014-2015)	105
Figura 50 Milena Oliveira. Esforço, cerâmica sobre vidrado. (2014-2015)	106
Figura 51 Milena Oliveira. Permeio. 45 x 25 cm. (2014)	111
Figura 52 Milena Oliveira. Mapeamento, cerâmica e engobe. (2014-2015)	113
Figura 53 Desenvolvimento dos sinais em cerâmica e resultado da obra Mapeamento, cerâmica e engobe. (2014-201)	114
Figura 54 Milena Oliveira. Tempo, cerâmica. (2014-2015)	116
Figura 55 Milena Oliveira. Tempo, cerâmica. (2014-2015)	117

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	15
2 - IMPRESSÕES DA MEMÓRIA	23
2.1- IMPRESSÕES DA MATÉRIA	25
2.1.2- COLHENDO IMPRESSÕES PELA EXPERIÊNCIA	39
2.2.- MODOS DE VER: MEMÓRIA COMO FERRAMENTA CRIATIVA	43
2.2.1 - LEMBRAR – ESQUECER	44
2.2.2 - REMEMORAR: DESENHANDO EM PONTOS	46
2.3 - ARQUIVOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO HÍBRIDA	50
2.3.1 - O QUE É MEU E NÃO É MEU	52
2.4 - RESGUARDAR: TRANSFORMANDO A MATÉRIA	60
3 - RECOLHER RASTROS: UMA LEMBRANÇA POÉTICA	69
3.1- RECOLHENDO ELEMENTOS PARA UMA PETRIFICAÇÃO	73
3.2- DESVELAR DE FORMAS E IMAGENS	80
3.2.1- UM E UM SÃO DOIS	84
3.2.2 - DECLARO AS LEMBRANÇAS SUSPENSAS	86
3.2.3 - PURO POR LAÇOS ETERNOS	87
3.3 - PONTO-AR	88
4 - LIAMES: UMA POÉTICA DO RESGUARDAR	90
4.1 - PERFURAÇÕES E PREENCHIMENTOS	92
4.2 - ENTRE POSSÍVEIS MEMÓRIAS	96

4.2.1 – DESEJO	98
4.2.2 – PARTES	102
4.2.3 - DO QUE PODE SER, EXISTIR E ACONTECER	103
4.2.4 – ESFORÇO	106
4.2.5 – PERMEIO	109
4.2.6 – MAPEAMENTO	112
4.2.7 – TEMPO	114
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
6 – ANEXOS	120
7- REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

Esta investigação foi desenvolvida na linha de pesquisa em Processos de Criação Artística, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. O trabalho intitulado “Liame do tempo: Um Desenho na Cerâmica” apresenta uma reflexão teórica a partir de uma poética apoiada em ressignificações de fotografias encontradas em álbuns de família e procura estabelecer associações entre sentimentos, lembranças, imagens e objetos. Dessa maneira, as escolhas se deram pelas construções de objetos artísticos em cerâmica, através de interações com outras linguagens artísticas: desenho e fotografia, principalmente. Assim, elaboramos configurações, sobreposições de procedimentos de linguagens artísticas para proporcionar um diálogo entre o rememorar e o surgimento de uma imagem com características híbridas.

O ponto de partida para esta pesquisa se apoia nos trabalhos realizados em cerâmica e em minhas experiências inter-relacionais com esta linguagem e a fotografia, surgidas durante a graduação, com o desenvolvimento de projeto de pesquisa de iniciação científica-PIBIC. A experimentação da matéria me conduziu para criar formas num fazer ritmo com o tempo, num ritual entre forma, imagem e memória. Deste modo, esta dissertação tem como objetivo contribuir para uma reflexão da pesquisa em artes, tendo a cerâmica contemporânea como princípio poético e suas relações com outras linguagens, em especial atenção para as imagens fotográficas.

Ao longo do período de pesquisa de iniciação científica, os desvelos na cerâmica tonaram-se mais específicos, criando um *objeto-relicário* que pudesse na sua forma resguardar objetos, lembranças e imagens, que considero como diretrizes do meu caminho como artista. Pois, enxergo na cerâmica a possibilidade de resguardar através da sinterização na fusão com outros materiais e linguagens que se transformam durante a queima e se estende para uma ressignificação da matéria, da imagem e do tempo.

O objeto analisado como ponto de partida para o desenvolvimento dessa pesquisa foi o relicário religioso, no qual investiguei as possibilidades de ressignificação do seu uso, alcançando resultados escultóricos por meio de procedimentos de recriação em cerâmica. Durante os estudos teóricos sobre o relicário, percebi que seria possível reestruturar sua forma tradicional e propor uma produção artística atualizada em procedimentos cerâmicos a fim de obter algo associado à transformação física da matéria e significados inerentes ao resguardar a memória e o esquecimento.

Percebo em meu percurso artístico que, desde os trabalhos iniciais, o desejo de usar imagens e objetos afetivos fazem parte de um jogo de significados, no qual a memória e a lembrança conduzem o processo criativo e afirmam um lugar para “falar” do que não pode ser dito. Somente a arte parece ser capaz de revelar afetos por meio de objetos artísticos. Assim, a produção desenvolvida em laboratório/atelier dos *objetos-relicários* em cerâmica, alcançaram diversos desdobramentos poéticos por meio de procedimentos híbridos.

As práticas de atelier me levaram a reconhecer o uso de procedimentos híbridos que põem em ação o desenho, a fotografia e a cerâmica na construção dos objetos analisados nesta dissertação, fato que norteou a escolha de outras produções artísticas e teóricas que tratam a arte com ênfase na união de ações, materiais e pensamentos. Com isso, acredito que tais atividades discutem o ato criativo num campo ampliado e desloca o significado dos materiais e as linguagens envolvidas para um estado híbrido.

Nesta dissertação, tento compartilhar os caminhos poéticos e os aspectos relacionados à construção da obra, que tem como base as impressões pela experiência, os interesses a partir das impressões da memória (as imagens dos albúms de família) junto à rememoração que as atualiza e ressignifica.

Esses elementos se atam pelos processos híbridos onde utilizo de procedimentos técnicos, como a configuração da imagem em pontos, hibridizações de linguagens (desenho sobre a cerâmica) e procedimentos conceituais de rememoração que partem da apropriação do álbum de família e que se resguardam através da petrificação. Deixo claro que a condução da pesquisa parte da minha memória

individual e de álbuns de família que pertencem ao meu núcleo familiar, de modo que o interesse da pesquisa se baseia nas reflexões sobre experiências e memórias individuais.

Para tanto, esses mecanismos de associações da experiência e da memória partem da coleta sensível do artista que procura entender a origem e direcionamentos processuais, suas escolhas e sobremaneira os resultados obtidos em cada trabalho realizado. Desse modo, minhas ações partem da revisitação de arquivos pessoais como álbuns de fotografias ou objetos antigos com significados particulares. Neles parece conter um poder de nos transportar a outros tempos, à infância, momentos de encontro em família, um casamento, nascimento ou perda de alguém. É importante destacar que, com o tempo, esses objetos e imagens sofrem deterioração e as imagens se alteram, restando apenas lembranças na memória.

Nesse sentido, as questões levantadas nesta pesquisa partem de algumas perguntas: Por que atribuímos valores afetivos às imagens e objetos? O que aconteceria se a recordação nunca envelhecesse? Como resguardar as impressões presentes na memória e nos objetos e imagens? Como associar uma dinâmica da memória a um objeto petrificado?

As experiências do cotidiano e as escolhas aplicadas nas práticas de atelier são vistas como um método de trabalho para o desenvolvimento das investigações. Como propostas, foram produzidos objetos artísticos tridimensionais que se relacionam com objetos-relicários e possíveis ressignificações poéticas.

Dessa maneira, avançamos numa pesquisa que propõem uma reflexão a partir dos trabalhos realizados, estabelecendo conexões com objetos afetivos que transformam a matéria e faz surgir o caráter do resguardar. Para tanto, a disposição desta dissertação resulta em três capítulos.

A primeira parte discorre sobre, *Impressões da Memória* a partir do interesse pela configuração dos álbuns de família, como um conjunto de imagens capazes de representar, em uma superfície, qualidades que nos levam a rememorar para além do que é visto, nas quais relaciono o registro fotográfico e a construção de

outras configurações dos álbuns de família. Para tanto, uso uma análise da “fotografia caseira”¹ como linguagem capaz de conter momentos em imagem, a partir dos aspectos técnicos, que me levam a buscar outros modos de apresentação, a cerâmica.

Assim, em *Impressões da Matéria* apresento reflexões sobre as escolhas que me levaram à cerâmica como procedimento para “resguardar” imagens, identificando, na história da arte, a instauração da cerâmica como linguagem artística contemporânea, tomando como referência para esta discussão alguns trabalhos realizados em meados dos anos 50, como, por exemplo, o artista Bernard Leach, que traz para o ocidente a técnica da cerâmica oriental. Também vale citar as fronteiras que foram rompidas pelos artistas Picasso, Miró, Léger, Chagall, que utilizaram a cerâmica, influenciada pelo Expressionismo Abstrato, como uma linguagem autônoma e os índices de contemporaneidade.

Na contemporaneidade, tornam-se presentes concepções que se hibridizam com questões, técnicas, materiais, culturais e semânticas, referentes ao processo de criação artística e do pensamento sobre a arte, tornando-se plurais junto às técnicas tradicionais, como a cerâmica, por exemplo. Seleciono para essa discussão, uma série de artistas que lidam com procedimentos híbridos junto à cerâmica, como Celeida Tostes e Shoko Suzuki, que tratam de processos rituais sobre a matéria; Tunga e seus procedimentos arcaicos; Eriel Araújo que traz resultados poéticos transversais entre linguagens e conceitos, bem como a subversão dos objetos produzidos por David Adamo ou a obra de João Castilho que procura representar algumas questões que nos paralisam.

Em *Colhendo Impressões pela Experiência*, falo sobre a contribuição da experiência individual para a reflexão de poéticas artísticas contemporâneas, verificando a capacidade de criar associações com as vivências passadas. Com o aprofundamento das questões levantadas sobre o processo criativo, é importante ressaltar a discussão de textos que abordam o processo investigatório a partir dos elementos da fotografia e objetos afetivos, funcionando como princípios da

¹ Destaco a expressão “fotografia caseira”, do ponto de vista que há de considerar como uma fotografia íntima e familiar, sem preocupações técnicas, enquadramento e etc. Neste caso, referido como elementos importantes pelos fotógrafos profissionais.

criação artística, seguida de experiências encontradas no cotidiano pessoal, reforçada pelo pensamento de Dewey (2010), onde ele defende que a arte está ligada às experiências cotidianas e o artista restabelece uma união entre emoções e elementos de interesse, atentando para os significados que são incorporados aos objetos criados. Nesse momento, o artista “vê” potencialidades a serem usadas em suas produções e que se estreitam com o pensamento da coleta sensível abordada por Cecilia Salles (2008) na busca relações e conexões da memória e a percepção que nos levam a certos estímulos de sensações e emoções ao longo do processo criativo. Tornou-se um mecanismo usado por mim para estabelecer correlações entre a experiência, apropriação da fotografia, memória, desenho, rememoração e a petrificação.

Assim, trato sobre os procedimentos adotados a partir do pensamento presente em *Modos de ver: Memória como Ferramenta criativa*, analisada pela artista Fayga Perla Ostrower (1986) em seu livro *Criatividade e processos de criação*, que fala sobre a memória e o processo de construção da obra, tanto no campo do pensamento teórico como na prática do fazer. Por essas razões, a matéria-prima da criação desta pesquisa me encaminhou para referenciais teóricos sobre a memória e o esquecimento, identificados no capítulo *Lembrar – Esquecer*. Algumas reflexões surgiram durante a criação e análises das obras, em especial atenção para os desvios possíveis entre a faculdade da memória, discutida por Bérqson (1999) e o esquecimento, apontado por Nietzsche (2009), contribuindo assim, para o entendimento de alguns conceitos que permitem a criação de imagens veladas ou apresentadas em outras perspectivas visuais.

No subcapítulo *Rememorar: Desenhando em Pontos*, considero as ações realizadas em imagens e objetos como elementos de estudos de uma ideia sobre o estado de rememoração das imagens que voltam ao presente, defendida por Walter Benjamin (2000), podendo ser entendidas pela metáfora usada por Platão sobre o bloco de cera e os significados das intensidades da impressão, onde proponho associações com o termo “rememorar”, apontado, inicialmente, pelo crítico de arte e historiador Andrew Benjamin (1991), que comenta sobre “Again and new” na arte.

No subcapítulo nomeado *Arquivos e Processos de Criação Híbrida*, trato sobre a fotografia como arquivo para uma apropriação de si; como, por exemplo, no trabalho Caixa Verde, de Duchamp. Em *O que é meu e não é meu*, esclareço sobre a escolha do álbum de família como material de trabalho poético, sua relação com a família e presença de entes presentes e ausentes. Associado a essas e outras questões, proponho uma discussão a partir da obra de Sherrie Levine.

Assim, sigo dissertando de acordo com as experiências e os contextos reflexivos desta pesquisa analisam as relações dos materiais que representem um ato ou efeito de reter sentimentos, perdas, lembranças suspensas em objetos despercebidos, em que procedimentos de apropriação, ressignificação de imagens e objetos foram adotados por artistas contemporâneos como Sophie Calle, Christian Boltanski e Juliane Fulginti. Com isso, construo um diálogo entre os processos desses artistas e o reconhecimento de contraposições e equiparações que envolvem minhas estratégias de trabalho.

Deste modo essas reflexões feitas em *Resguardar: Transformando a Matéria* contribuem para discutir a relação imagem/memória e o desejo de resguardar, onde escolho Gaston Bachelard (2001) como referência sobre o manuseio da matéria e os desejos do artista de fazer nascer novos significados, a partir de suas ações. Para contribuir nessa discussão, estabeleço nexos com as obras realizadas por Sebastião Pedrosa, Regina Carmona, Carusto Camargo e Paul Cummins e Tom Piper.

No capítulo *Recolher Rastros: uma lembrança poética*, apresento uma análise da minha produção artística anterior ao curso de mestrado, onde pude compreender algumas associações formais e conceituais entre a configuração de bustos-relicários e os meus objetos-relicários, da série de *Relicários do devaneio petrificante* (2011), nos quais procurei eternizar elementos representativos que possui um significado particular.

Percebo que os resultados se distinguem nos aspectos e intenções pertinentes a cada obra, pois enquanto um direciona para um pensamento religioso cristão, o outro está associado a um processo criativo que incorpora singularidades de um

desejo, memórias e imagens pertinentes à imaginação e produção artística contemporânea. Dessa maneira, propus uma pesquisa sobre os relicários e outras realidades possíveis.

O subcapítulo *Recolhendo Elementos para uma Petrificação* trata sobre algumas práticas de atelier que levam em consideração a criação de um personagem-objeto apresentado em porcelana, no qual esse objeto assume uma forma híbrida, procurando resguardar objetos de sorte, escolhidos a partir das minhas leituras simbólicas, foram transformados pela ação do fogo no processo cerâmico. Assim, no seguinte subcapítulo *Desvelar de formas e Imagens*, trato sobre os procedimentos práticos diante das mutações desse personagem-objeto, que irá sofrer algumas modificações na sua forma e transformações nos seus guardados. Dessa maneira, houve outro direcionamento, de objetos da sorte para as imagens do álbum de família. Nesse momento, o objeto transformando apresenta imagens gráficas elaboradas sobre a superfície cerâmica. Em seguida, apresento alguns trabalhos que são importantes para discussão do meu processo criativo e construção desta pesquisa, como: *Um e um são dois*, *Declaro as lembranças suspensas*, *Puro por laços eternos* e o trabalho *Ponto-Ar*.

No capítulo *Liames: uma poética do resguardar*, apresento reflexões sobre o desenvolvimento dos trabalhos artísticos desenvolvidos durante o curso de Mestrado em Artes Visuais e os resultados artísticos apresentados na exposição *Liames*, realizada na Galeria ACBEU, em 2015. Em *Perfurações e Preenchimentos*, discorro sobre as estratégias e métodos utilizados nas práticas de atelier. Descrevendo e analisando o processo de construção de imagens por meio de perfurações na superfície da argila e preenchimentos vítreos.

Em *Entre Possíveis Memórias*, chamo a atenção para algumas histórias e memórias que apresentam imagens construídas de pontos marcados na superfície dos objetos produzidos. Para tanto, usei sobreposições, perfurações, preenchimentos, sinterizações e justaposições para interpretar o sentir. Assim, a desconstrução de algumas histórias percorre caminhos, refaz as imagens e revela o que não foi possível capturar pelo ato fotográfico. Para isso, escolho procedimentos cerâmicos para inserir algo que se encontra entre as imagens nos

álbuns de família e sua reapresentação em superfícies petrificadas. Este capítulo está dividido conforme os títulos das obras apresentadas em Liames: *Desejo, Partes, Do que pode ser, Existir e Acontecer, Esforço, Permeio, Mapeamento e Tempo*. Uma reflexão poética sobre os produtos resultantes desta pesquisa.

As obras produzidas e analisadas nesta investigação flertam com nosso imaginário e levam a reflexões durante a construção do pensamento artístico, teórico e conceitual, onde percebo que as indagações feitas apontam caminhos para várias “respostas”. Mas são apenas possibilidades que buscam por memórias rememoráveis. Assim, o processo artístico e o pensamento artístico caminham por muitas direções e vão sendo processadas, reconfiguradas, analisadas ou mesmo descartadas.

A verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade.

BENJAMIM, 2012.

2 - IMPRESSÕES DA MEMÓRIA

Nossa memória pode ser impregnada de imagens e sensações a cada relação que estabelecemos com pessoas, familiares, objetos ou espaço. Seus instáveis vestígios, ora marcantes, ora fugidios, podem se apresentar entre devaneios ou agregados às experiências que se relacionam com a memória.

Com isso, os espaços de convivência em que transitamos, sejam eles particulares, de uso coletivo, como ruas de grandes centros urbanos ou lugares litorâneos ou que nos ofereçam uma paisagem mais tranquila, como interior e até espaços virtuais, nos alimentam com elementos visuais, acessíveis para serem elaborados como arquivos visuais e de memória.

Neste sentido, observo alguns materiais que apresentam esses vestígios, caracterizando-os como “impressões da memória”. Elas podem estar no nosso dia a dia, assim como as memórias guardadas em nossas gavetas em objetos de valor afetivo, nas fotografias dos álbuns de família ou podem se apresentar como uma lembrança marcante de um lugar. Assim como no tempo presente, estão guardadas em nossos computadores, em nossos celulares ou nas redes sociais, nas quais compartilhamos momentos.

Relaciono assim, meu interesse pela configuração dos álbuns de família, como um conjunto de imagens capazes de representar em uma superfície, qualidades que nos levam a rememorar para além do que se registrou. Pois, as configurações dos álbuns de família trazem questões sobre as relações que estabelecemos com nosso primeiro núcleo, a família, as percepções do eu e o mundo, que atravessam o íntimo e o particular.

Dentre as indagações relacionadas ao campo da arte, que tratam a fusão de procedimentos híbridos que põem em ação nesta dissertação, escolho a fotografia, o desenho e a cerâmica para construir novas configurações de álbuns

de família. A escolha dessas linguagens tenta unir atividades para ampliar o ato criativo, deslocando o significado dos materiais e dos conceitos envolvidos.

Como artista, identifico a percepção como uma coleta sensível de impressões, reconhecendo na “*fotografia caseira*” uma linguagem capaz de registrar esses momentos em imagem. Neste sentido, me apoio nas fotografias de álbuns da minha família para a construção de outras imagens, criadas a partir de perfurações pontilhadas em argila.

Ao perceber o tempo e o espaço das impressões da memória no meu processo criativo, recordo dos tempos de infância, que estranhamente olhava os álbuns das minhas avós, vendo fotografias antigas de pessoas que não conhecia, e que pertence a história de minha família. E perguntava: - E quem é? Ao mesmo tempo, se construía uma memória visual a partir dos registros da minha infância e de meus primos, captadas pelos olhares dos adultos, os pais, tios e familiares mais próximos, envolvidos pelos laços afetivos, que estavam preocupados em apenas registrar, fotograficamente, aqueles momentos.

Lembranças que me afetam ao escrever esta dissertação. Fatos de que não me lembro completamente, algumas vezes pareço estar ficcionando, e que me fazem ter dúvidas sobre o que vejo nos álbuns. Esta dúvida sobre as imagens abriu espaço para reconfigurações, trazendo outras possibilidades visuais, como outros álbuns de família. Onde a produção e percepção das imagens transferidas para objetos cerâmicos, são apresentadas modificadas, com alterações ou exclusão dos corpos presente, modificação e ou eliminação da cor original das imagens, assim também ausência de traços da natureza e ou objetos que existiam nas fotos originais.

Estratégia também usada por outros artistas contemporâneos, como por exemplo, o artista visual Eriel Araújo (2011) em seu texto, “Insituável. A imagem como representação da dúvida”, que analisa “a instauração da dúvida numa imagem fotográfica²”, como um objeto de investigações para suas reflexões práticas e

² SANTOS, Eriel de Araújo. Insituável. A Imagem Como Representação da Dúvida. In: 20º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro.

conceituais, onde sugere procedimentos que transformam sua materialidade, trazendo um caráter duvidoso,

Meu principal objetivo como artista e pesquisador é estudar o comportamento das imagens presentes em nosso cotidiano e sua relação com alguns materiais simbólicos usados em sua composição, assim também nas ações de deslocamento físico ou conceitual dos seus elementos. As estratégias artísticas estabelecidas por mim, pressupõe alterações nas qualidades das imagens fotográficas; assim, o uso de suportes não convencionais e situações de apresentação adversas garantem uma instabilidade ou mesmo desaparecimento da imagem. Trata-se de uma investigação que questiona a memória e a percepção dos fatos que presenciamos em nosso dia-a-dia. (SANTOS, 2011, p.2)

Podemos concluir que estas estratégias de criação e elaboração de uma obra de arte questionam as características da imagem em relação às suas qualidades físicas e durabilidade, onde a proposta do artista configura uma investigação sobre a fragilidade da imagem e da nossa memória, que faz surgir um enfrentamento entre lembrar e esquecer. Neste sentido, me cabe como artista, colher essas percepções sobre a imagem e a memória, que se acumulam e fixam recordações, de modo a transformar a partir da arte.

Dessa maneira, as escolhas de procedimentos, a escolhas de materiais, a escolha da temperatura de sinterização em cerâmica, a escolha da forma modelada, da apresentação e produção desses objetos, são os procedimentos metodológicos utilizados na prática de atelier que depois é confrontando com investigações sobre memória, sobre o resguardar.

2.1- IMPRESSÕES DA MATÉRIA

Não sei se escolhi a cerâmica ou ela me escolheu. Percebo sua presença em muitos lugares, em objetos do cotidiano, nas construções arquitetônicas, no desenvolvimento de tecnologias, na indústria e na área da saúde. Na arte contemporânea, ela ultrapassa suas características elementares, estimulando a criação e sua relação com a vida.

Para mim, os procedimentos da cerâmica me fazem lembrar daquilo que é gravado a todo instante, uma vez que o modo de modelar objetos passa a fazer parte da minha memória com a argila, uma impregnação do gesto que entra em contato com meus sentimentos. Experiências de menina, brincando com o barro no interior da Bahia³ e construindo castelos de areia em Salvador, esses eram os meus contatos com a natureza, entre o litoral e interior. Mais tarde, senti que a argila era um lugar para pensar, modelar e dar forma ao que imaginava ser palpável.

Talvez, diante dessas reflexões sobre minhas memórias e a terra (argila), a cerâmica esteja relacionada com as perdas e conquistas. A vida e a morte são intercaladas pelas experiências e o destino que nos cabe parece não conseguir desconstruir as relações com nossa mãe. Esse vínculo parece me confortar pelo laço atávico da terra mãe. Laços, que só me dei conta durante esta pesquisa, ao ler relatos dos primeiros contatos de artistas com o barro como Celeida Tostes⁴, Cleone Augusto⁵ e Shoko Suzuki⁶. Percebi então, que todas trouxeram, de alguma forma, suas interpretações sobre a ausência materna para dentro dos respectivos processos criativos.

A artista Cleone Augusto, por exemplo, em sua entrevista para o Prêmio Pipa de 2010, fala sobre sua primeira experiência com a argila e parece traduzir essa experiência,

³ Minha cidade natal, Jacobina-BA. Onde passava as férias escolares, no qual podia estar em contato direto com a natureza e onde também acontecia grande parte dos registros de encontro em família, era o momento de reunir, tios, tias, primos e primas na roça, com meus avós maternos, que ainda viviam no campo durante a nossa infância.

⁴ Celeida Moraes Tostes (Rio de Janeiro RJ 1929 - Rio de Janeiro RJ 1995). Escultora e professora atuante principalmente nos anos 80 e 90, na cidade do Rio de Janeiro. CELEIDA TOSTES. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21759/celeida-tostes>>. Acesso em: 23 de Set. 2016. Verbetes da Enciclopédia.

⁵ Natural de Lavras de Mangabeira, MG, 1937. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ. Artista ceramista, é bacharel licenciada em Letras Neolatinas pela Faculdade Nacional de Filosofia da UB-RJ (1960), com pós-Doutorado em Literaturas Francófonas pela Universidade de Bordeaux III, França (1989). Pós-graduação lato-sensu em Arteterapia em Educação e Saúde na Universidade Cândido Mendes-RJ (1999). Em fins de 1989, inicia formação em 3D com Celeida Tostes, na Escola de Artes Visuais - Parque Lage (EAV-RJ). A partir de 1996 – até hoje – participa do grupo de discussão sobre 3D com Iole de Freitas.

⁶ Ceramista, Shoko Suzuki, 1929, natural do Japão, Honshu, Tóquio. Vive e trabalha em São Paulo. SHOKO SUZUKI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9572/shoko-suzuki>>. Acesso em: 23 de Set. 2016. Verbetes da Enciclopédia.

[...] e eu tive a sensação maravilhosa da argila, eu amo a argila, ela é caprichosa, ela é delicada, ela é requintadíssima, ela é arcaica, ela dá para ser totalmente moderna, pós-moderna, contemporânea, o que quiser, depende do uso que faça dela. Mas sobre tudo por que, não sei, ela me lembra minha mãe, literalmente a terra, (pausa) lembrou minha mãe, ela me lembrou, já disse isso outras vezes, mas vou repetir, ela me lembrou; viajei com minha mãe de navio de tudo, [...] (não audível), eu era pequena e eu me lembro, eu encostava no braço da minha mãe, encostando, dormindo, para cochilar e me lembrou daquela coisa fina, aquele frescor[...] Cleone Augusto, 2010.⁷

Essas memórias diante da matéria, desse primeiro contato da artista, me transportaram para esse momento de perda e onde justamente crescia em meu processo como artista em 2010. A vontade e o encontro com a cerâmica surgiram quando ingressei na pesquisa de Iniciação Científica pelo PIBIC (2010-2011)⁸. O contato com a argila proporciona gravar todos os gestos que desejamos. Isso me estimulou, naquele momento delicado, sustentar sentimentos de perdas e descobertas. Talvez, esta seja uma das explicações sobre o meu desejo de resguardar através da petrificação.

Trabalhar com os processos cerâmicos me trouxe um modo de pensar sobre tudo aquilo que não é possível conter em uma caixa, em um receptáculo ou em um objeto qualquer. Construir então uma forma de guardar⁹, que parece ser uma maneira de tornar visível aquilo que minhas experiências e memória não dão conta. Um processo de reconstrução pela ressignificação das histórias que não sei contar, que nem sei dizer, mas sei que existe.

Resguardar os álbuns de família através da petrificação, para mim, seria um modo de transcursar os limites da superfície fotográfica, onde as intempéries e as

⁷Cleone Augusto, artista indicada- PIPA 2010. Direção de Luís Nachbin. Produção de Matrioska Filmes. Realização de Pipa – Prêmio Investidor Profissional de Arte. Intérpretes: Cleone Augusto,. Rio de Janeiro: Matrioska Filmes, 2010. web cam (516 min.), Skype, son., color. Série 1. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/cleone-augusto>>. Acesso em: 22 set. 2016.

⁸ Projeto de pesquisa: *A imagem fugaz: imaginário e desejo nos processos artísticos contemporâneos*, coordenado pelo Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos. Bolsa de iniciação científica CNPq_IC com plano de trabalho intitulado: *Devaneios petrificantes: a imagem do desejo e os procedimentos artísticos contemporâneos*.

⁹ As formas para guardar vistas nesta dissertação partem dos meus trabalhos em cerâmica antecedente apresentada com terceiro capítulo, 3- Recolher rastros: uma lembrança poética e no capítulo, 4- Liames: uma poética do resguardar.

ações do tempo fizeram desaparecer partes das imagens. E através da linguagem da cerâmica, juntamente com suas qualidades físicas, que conferem a durabilidade, resistência e impermeabilidade, podendo atravessar o tempo sem muitas modificações. Desse modo, penso ser possível eternizar uma imagem ressignificada. Assim, uso estratégias artísticas que buscam, na fusão de ações processuais da cerâmica, impedir o envelhecimento de uma memória que está além do suporte fotográfico do álbum de família.

Dessa maneira, a escolha da cerâmica torna-se congruente diante do seu caráter sógnico, como nos diz Santaella (2007, p. 191-192):

O corpo material do signo – o som, as tintas, a grafia – não pode existir sem o suporte em que se plasma. Não se pode separar o dançarino da dança. [...] Sem um suporte - parede, tecido ou madeira-, as tintas não poderiam criar linhas, formas, volumes, luzes e sombras.

Nesse sentido, posso materializar minhas ideias através das premissas do caráter sógnico da cerâmica e da necessidade do artista em buscar um suporte sensível que me leva a construir objetos que passam por procedimentos híbridos entre a imagem fotográfica, o desenho e os processos cerâmicos. A história da arte e os conceitos usados nos procedimentos cerâmicos, juntamente com outros procedimentos gráficos e escultóricos, são atualizados na arte contemporânea, em especial atenção para aqueles que se caracterizam pela arte híbrida.

Levando em consideração as rupturas históricas na arte, marcada pela atuação norte-americana que romperia fronteiras com a influência oriental e europeia, a partir dos anos 50, sobre os cânones da cerâmica tradicional de “arte menor”, que traziam como ponto principal os objetos com fins utilitários e decorativos, podemos lembrar da obra de Bernard Leach, quando fez sua visita aos Estados Unidos em 1953.

Tais fronteiras foram rompidas por artistas inovadores para sua época. Eles utilizaram a cerâmica influenciada pelo Expressionismo Abstrato,



Figura 01 Bernard Leach (1931). Fonte: Pinterest.

como uma linguagem autônoma, como uma nova forma de expressão dentro das possibilidades da técnica, a exemplo de Picasso, Miró, Léger, Chagall.



Figura 02 Cerâmicas: Picasso, vaso com duas alças alto de 1952. Miró, vaso abstrato cubista (1966). Léger, vaso de cerâmica vidrada (1950) e Chagall, Dallas Museum of Art (s/n). Fonte: Pinterest.



Figura 03 Peter Voulkos, (1959). Los Angeles, 1959. Fonte: Snake Ranch.

Outros artistas trabalham a cerâmica como escultura e apresentam destaque sobre suas transgressões dentro da técnica como Peter Voulkos e suas esculturas abstratas e Paul Soldner, que ampliou as técnicas cerâmicas criando o “raku norte americano”. Viola Frey construiu esculturas em grandes dimensões, trazendo cores vivas à pintura tradicional da cerâmica, para retratar seus temas do universo feminino. Antoni Tàpies em sua trajetória artística usou a cerâmica como linguagem, agregando experimentos e materiais às suas esculturas.



Figura 04 Paul Soldner. Torso 43.1x68. 5x7. 6 cm. Fonte: Profa. Dra. Celeste Wanner.



Figura 05 Viola Frey, Mulher de reclinção I, (2003). Cerâmica e esmalte. Fonte: Rena Bransten Gallery.



Figura 06 Antoni Tàpies. Lit, (1988). Fonte: Fundació Antoni Tàpies.

Deste modo, vemos no contexto da história da arte um percurso de legitimação da arte cerâmica, vista como uma categoria junto à pintura e à escultura, durante o modernismo, com os movimentos da cerâmica norte-americana ligados ao Expressionismo Abstrato e que começam a mostrar seus índices de contemporaneidade, na Pop Art, dando início a discussões sobre os pesos e qualidades entre a arte maior e menor, onde as práticas de apropriação, de hibridização são levantadas, como nos diz Wanner (2010, p. 147):

Retomando outras considerações de Santaella (2005), a Pop Art não está preocupada com a representação da natureza, mas da realidade urbana. A arte propõe relações de ambiguidade com a cultura de massas, é uma celebração da cultura americana, mas apresenta, ao mesmo tempo, um tom crítico ao crescente consumo. Não se trata de uma mera apropriação de imagens e objetos do cotidiano, mas de uma tradução semiótica, um modo de recontextualizar. As relações dicotômicas entre *arte maior* e *arte menor*, presentes no mundo da cultura por vários séculos, que excluíam todas as práticas que não fossem pintura e escultura, bem como os materiais tradicionais, nos levam a refletir e ver a arte contemporânea por outros ângulos.

Igualmente, surge uma democracia na contemporaneidade, quando as técnicas tradicionais voltam a ter lugar na arte. Conforme Celeste Wanner (2010), o seu interesse é como são apresentadas e o que elas apresentam,

A descentralização de normas e regras pertinentes à pintura e à escultura (consideradas como técnicas tradicionais) permitiu que seu curso tomasse diversos rumos, não havendo uma substituição dessas técnicas por outras correspondentes, mas uma democracia, se assim podemos denominar, no sentido de misturar elementos, materiais, objetos e imagens, indeterminadamente. E nesse percurso algumas iniciaram um processo de hibridização entre escultura e fotografia, pintura e fotografia etc., sem uma determinada terminologia que pudesse acompanhar *pari passu* esse procedimento. (WANNER, 2010, p. 172)

Os procedimentos cerâmicos parecem acompanhar o tempo e se atualizar a cada descoberta técnica ou conceitual, inserindo outros meios aos modos de produção tradicionais. Concepções que se hibridizam com questões técnicas materiais e

culturais referentes ao processo de criação artística e do pensamento sobre a arte, tornando-se plurais. Assim, esta fusão de ações feitas unindo a cerâmica cruza o contexto da história da arte contemporânea, como reforça Canclini (1997), visto que “todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes”¹⁰, uma vez que, os processos de hibridação, passam pelas rupturas e as misturas dos sistemas culturais, “a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros”¹¹. Contudo, desejo trazer para essa dissertação um apanhado sobre os procedimentos híbridos da cerâmica contemporânea, destacando alguns artistas que trabalham na matéria como ritos ou que a utilizam como suporte, meio ou resultado para suas pesquisas. A noção das potencialidades do barro, por exemplo, são apontados por Isabela Sielski (2009):

Sabe-se que por suas características e potencialidades, o barro é um material que está presente na vida do homem desde os primórdios da humanidade. Matéria dúctil, constitutiva do planeta, o barro possui características as quais possibilitaram seu uso para diferentes finalidades. Arquitetônica, utilitária, escultórica, decorativa, pictórica, chegando em nossos dias a auxiliar na tecnologia de ponta. Ambíguo, flexível, cambiante, é ao mesmo tempo vulgar e nobre, efêmero e duradouro, orgânico e inorgânico, e dependendo assim mesmo de seus diferentes estados da matéria-líquido, seco, pó, plástico, cru ou queimado possibilita inúmeras configurações. As alterações estruturais que ocorrem ao longo do processo cerâmico ou do próprio barro em estado natural como matéria bruta, definem assim, as capacidades expressivas da obra de arte. (SIELSKI, 2009, p. 587)

A cerâmica possui o contato como o processo artesanal junto a uma relação de transferência corporal, que lembra um ritual da matéria e suas características físicas e simbólicas, durante a construção da obra. Procedimentos que fazem parte de relações estabelecidas entre o artista e a argila, independentemente de sua capacidade de hibridizações, podem ser um processo direto, como podemos perceber nos trabalhos das artistas Celeida Tostes e Shoko Suzuki.

¹⁰ CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos p.289

¹¹ CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos . *Op.cit.*, p.283.

Os trabalhos desenvolvidos por Celeida Tostes, tem um papel significativo na arte produzida no Brasil entre os anos 80 e 90, a partir da cerâmica. Artista e educadora, ela explorou o caráter processual da obra, permitindo que a aprendizagem fosse surgindo através do contato com o material e que as informações técnicas e conceituais brotassem espontaneamente.

Na performance, *Passagem* (1979), considerada pelos críticos como seu trabalho matriz, Celeida, experimenta romper uma “urna-útero”, construída com barro úmido, como descreve Sielski (2009), uma “integração do seu ser e a matéria”¹². Nesse trabalho, a artista rememora o tempo de infância na fazenda que representa “uma tentativa de voltar ao útero de uma mãe que não conheci. Tem uma ligação muito forte com minha história de vida”¹³. Uma ação performática que apreende a matéria e busca transcender a ideia de ventre e de uma urna. Uma espécie de estágio de renascimento.



Figura 07 Celeida Tostes, *Passagem*, (1979), Performance realizada no apartamento da artista. Rio de Janeiro. Fonte: Museu do Essencial e do Além Disso

Sua ação performática traz como resultado uma narrativa fotográfica, registrada por Henry Sthal, na qual apresenta o barro e o corpo carregados de discussões

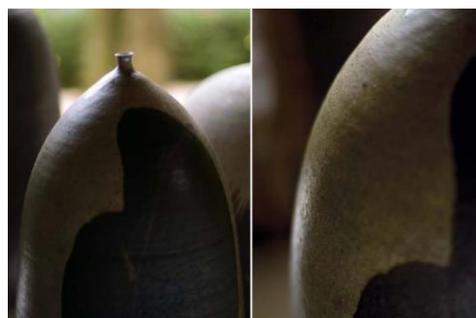
¹² SIELSKI, 2009, p. 587

¹³ Relatos da Celeida Toste, no livro: PINTO, Regina Célia. Celeida Tostes. Rio de Janeiro: Museu do Essencial e do além disso, 2006, p.92.

que se relacionam com algumas ações artísticas que ultrapassam os limites tradicionais da arte, como afirma Sielski:

Em torno ao *Maio de 68* estiveram artistas que participaram das tendências processuais e que buscaram neste momento ativar os processos químicos, físicos, naturais – arte póvera –; e ao empregar o próprio corpo como suporte de seu trabalho – Body Art, happenings, performances – tenciona os limites ao máximo, ocorrendo no âmbito do escultórico uma verdadeira expansão (Krauss), o que já se vinha constatando desde as posturas minimalistas. Em sua maioria, extrapolaram os limites convencionais dos gêneros artísticos, questionando assim mesmo a noção da arte como objeto, tal como os artistas neoconcretistas brasileiros. (SIELSKI, 2009, p. 588)

Uma expansão escultórica referencial para a arte contemporânea¹⁴, quando o registo performático introduz o corpo e agrega valores potenciais aos processos artísticos, onde a cerâmica faz transbordar os limites constituídos pelos princípios utilitários e decorativos da mesma como “arte menor”. Assim, torna-se possível agregar outros valores e características à matéria, tornando-a uma linguagem capaz de estar sempre em transformação junto ao corpo, ao espaço e ao tempo.



Shoko Suzuki, imigrante japonesa, veio para o Brasil encantada com a construção de Brasília e pela liberdade que aqui encontrava para ser artista. Suas experiências pessoais e as memórias de sua infância fizeram com que ela escolhesse a cerâmica e não tirasse mais as mãos da terra.

Figura 08 Shoko Suzuki, Cerâmica, (2003). Foto: Romulo Fialdini. Fonte: Casa Cláudia Luxo.

Shoko traz o espírito do ritual sagrado da cerâmica da cultura japonesa que envolve tradição e contemporaneidade. O crítico de arte Jacob Klintowitz afirma

¹⁴ Celeida Tostes estava conectada tanto com a arte nacional (Neoconcretismo) quanto internacional (Póvera, Body art, Posminimalismo). SIELSKI, 2009, p. 587

que: “a cerâmica é a primeira das artes. (...) No Brasil, a sua atuação contribuiu muito para a elevação do conceito da cerâmica como arte maior. (...) contribuiu para colocar a cerâmica como uma manifestação criativa de alta reflexão”¹⁵.

O ritual nos ensina o espírito da tradição cerâmica e o conhecimento dos procedimentos trazem contribuições para a contemporaneidade. Deste modo, possíveis hibridizações acontecem através de saberes estéticos e culturais, nos quais trafega entre a geografia e a migração, a referência ancestral e atávica em seus processos construtivos e que se transformam pelo gesto individual da artista. Shoko, atenta para a forma e dimensão pensadas como volumes esféricos, cilíndricos, ovoides, procura reestabelecer uma ligação com a natureza, onde as texturas e incisões representam reelaborações de sementes que fecundam a Terra, construídas a partir de um gesto sensível, ela conduz sua obra para uma reverência à mãe terra.

Assim, os sentidos dados por essas artistas nos mostram uma produção que desenvolve características processuais e conceituais, onde Tostes, envolve ações processuais em relação ao barro, que resultam em uma produção híbrida de linguagens, performance, cerâmica e fotografia. Ao mesmo tempo Shoko apresenta o ritual realizado segundo a tradição da cerâmica japonesa, que revela em seu contexto a hibridização cultural, de modo que sua cerâmica já não é mais japonesa.¹⁶

Outro modo de produção e análise da cerâmica que podemos ver é o trabalho de Tunga¹⁷, um dos artistas precursores dos neoconcretos, nos quais a corporeidade e experiência da arte são consideradas como ação fundamental. Para Tunga, o conceito de “experiência” tem o “poder de transformação da matéria e da

¹⁵ Klintowitz, apud TARCÍSIO TATIT SAPIENZA (São Paulo). Instituto Arte na Escola. Shoko Suzuki: cerâmica e tradição. Santana de Parnaíba, SP: Indusplan Express, 2005. 22 p. Coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. p 3.

¹⁶ Segundo a afirmação da artista “o que eu faço não é mais japonês”. In:TARCÍSIO TATIT SAPIENZA (São Paulo). Instituto Arte na Escola. Shoko Suzuki: cerâmica e tradição. Santana de Parnaíba, SP: Indusplan Express, 2005. 22 p. Coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. Op. Cit. p 5.

¹⁷ Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, mais conhecido como Tunga, natural de Palmares, Pernambuco, (1952 – 2016). Foi Escultor, desenhista, artista performático. TUNGA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa376775/tunga>>. Acesso em: 26 de Set. 2016. Verbetes da Enciclopédia.

linguagem com um componente místico profundo”.¹⁸ Em sua exposição “*La Voie Humide*”, o artista utiliza materiais que consideramos arcaicos para construir esculturas, cujas escolhas se dão pelo aspecto estético e conceitual, levam a experimentos com a cerâmica para se unir a outros materiais que se referem à ideia matriz da criação do mundo como nos diz Joequera (2014),

En su reciente exposición “*La Voie Humide*”, ya la quinta individual que realiza en Luhring Augustin (Nueva York), se pueden ver sus obras mas recientes, dibujos y esculturas con una fuerte presencia física de la mano como idea matriz de la creación de un mundo tanto arcaico como moderno. Para Tunga los objetos de diseño, por ejemplo una bombilla, nunca dejan de remitir a formas arcaicas, a otras bulbos o ampollas, e incluso a los frascos de vidrio utilizados por los maestros de la alquimia. Esta práctica ancestral ha sido fundamental en la construcción de su obra, un concepto clave en el pensamiento de este artista y en la carga simbólica de las formas y materiales que utiliza. (JORQUERA, 2014, p1)

Deste modo, a coleta desses materiais escolhidos por Tunga para compor suas esculturas estão carregados de significações que evocam a transmutação da matéria que parecem pertencer a um corpo expandido, um laboratório, um órgão. Consideramos então, como exemplo, o conceito de misturar elementos entre técnicas e materiais tradicionais como parte de procedimentos construtivos que resultam na forma que não descaracteriza seus materiais, mas os uni de forma harmônica por meio de processos operacionais que envolvem o tempo de ação, entre peso e equilíbrio.



Figura 09 Tunga, Sem título (2014). Ferro, bronze, cerâmica, gesso, quartzo, couro, vidro. 260 x 200 x 220 cm. Fonte: Galeria Pilar Corrias.

¹⁸ JORQUERA, Carolina Castro. Tunga: La persistencia del pensamiento Arcaico. Crítica de arte contemporáneo.2014. Disponível em: <<http://blog.caroinc.net/tunga-la-persistencia-del-pensamiento-arcaico/>>. Acesso em: 24 set. 2016. (tradução nossa)

O artista visual Eriel Araújo¹⁹ trabalha a partir dos processos cerâmicos para explorar diferentes possibilidades poéticas da matéria²⁰, criando estratégias que conduzem ações híbridas para apresentar “resultados poéticos transversais”.²¹ Por exemplo, na obra *Em silêncio* (2007), ele cria desenhos que são impedidos de serem vistos, pois os procedimentos adotados incorporam a prática do desenho e a sinterização do suporte gráfico, que nesse caso é a porcelana.

Este trabalho propõe uma reflexão paradoxal do bombardeio de imagens e informações que sofremos no dia a dia, pois seu excesso promove uma saturação e conseqüente incapacidade de absorção ou reflexão, além da discussão sobre as várias formas de censura. Assim, as ações apresentadas pelo artista geram questões sobre a importância do silêncio para ver imagens, ou mesmo ativar nossa imaginação para olhar o que não vemos, um exercício para o conhecimento individual.

Neste sentido, as estratégias artísticas de Eriel são acompanhadas de pesquisas sobre processos híbridos, instaurando conceitos operacionais que se relacionam com diversos meios de produção e reflexão sobre arte e vida. Como nesta obra, que apresenta uma discussão sobre a incompreensão de



Figuras 10 Eriel Araújo. *In silêncio*. (2007). Pasta para porcelana modificada e óxido metálico. 1300° C. Dimensão aproximada: 150 cm². Fonte: Site do artista.

¹⁹ Eriel de Araújo Santos. Artista visual, pesquisador e professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, desenvolve pesquisas sobre processos híbridos na produção artística contemporânea e é um dos representantes da cerâmica contemporânea na Bahia.

²⁰ “diferentes estados da matéria-líquido, seco, pó, plástico, cru ou queimado possibilita inúmeras configurações.” SIELSKI, 2009, Op.cit. p. 587.

²¹ SANTOS, Eriel de Araújo. *A imagem em silêncio*. In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, Salvador. Anais do Encontro Nacional da ANPAP. Salvador: EDUFBA, 2009.p.376

informações, ativando a imaginação a partir de uma imagem velada.

Veamos também o artista David Adamo²², que apresenta em sua poética a cerâmica como linguagem para subverter as características físicas de outros objetos. David incorpora aos objetos banais, algumas características distintas daquelas pertencentes a esses objetos, onde o material se distancia do seu uso ordinário para compor instalações com características minimalistas. Nas quais, o

artista produz propostas lúdicas em suas narrativas.



Figura 11 David Adamo, Sem título (2012).
Cerâmica. Fonte: Paddle 8.

Destaco uma especial atenção para sua obra feita em cerâmica, que representam “borrachas usadas”. Adamo trata a forma e função das borrachas, usadas em escritas manuais, como estratégia

artística para construção de objetos cerâmicos, uma materialidade do improvável, no qual, como vemos na imagem, as peças apresentam aspectos formais e cromáticos de borrachas usadas. Essa obra provoca um deslocamento sensorial, resultando na perda do sentido e função daquilo que é visto, em função do material usado.

Assim, a expansão da linguagem cerâmica pode trazer aspectos de outros materiais.

Podemos, assim, reconhecer que os primeiros elementos integrantes desse objeto que se assemelham a borrachas tornam-se impossíveis de se distinguir, como um material pertencente ao nosso cotidiano, de modo que a subversão nos alerta para outras realidades e nos conduz a olhar além das formas representadas, num jogo de imitação e realidade.

²² David Adamo, nascido em 1979 em Nova York, vive e trabalha em Berlim.

Diferente da obra produzida por Adamo, o artista João Castilho²³ investiga através da terra, a ideia irreversível da queima, na qual intitula seus três jabutis, posicionados de cabeça para baixo, de Irreversíveis (2014). Explora a questão



existencial e a condução de sentença dada a sua disposição, que também pode ser um modo de petrificação, onde o ser entra em confronto com o que lhe

Figura 12 João Castilho, Irreversíveis, I, II, III. (2014) Escultura, terracota.

I – 35 x 18 x 25 cm,
II – 31 x 18 x 17 cm,
III – 21 x 14 x 13 cm.

Fonte: Zipper Galeria.

paralisa. Assim, Castilho associa qualidades do material junto à linguagem verbal para ressignificar a representação do animal. Posicionamentos que se defrontam com seus interesses pela literatura, arte, cultura popular, problemas contemporâneos e sua própria história, que se alternam entre a memória pessoal e a coletividade. As ideias de petrificação são interesses explorados em sua produção, como processo de ordem técnica e conceitual.

Em suma, vemos diferentes caminhos que artistas tomam para obter distintos resultados com uso de várias linguagens, criando misturas entre técnicas, ressignificações conceituais, culturais e semânticas. Com isso, se relacionam com valores que surgem da materialidade sobre o tempo, o arcaico e o contemporâneo, empurrando o fazer artístico para além dos limites tradicionais das artes.

Assim, as investigações de atelier, realizadas durante o curso de mestrado, partem de impressões de experiências e escolhas de imagens e objetos afetivos, pertencentes às minhas vivências pessoais. Neste sentido, verifico uma relação intrínseca com os processos de criação artística que incorpora experiências vividas no cotidiano e possíveis relações com atos de lembrar. Uma escolha que depende das estratégias para ressignificar o visível.

²³ João Castilho (1978), nasceu, vive e trabalha em Belo Horizonte, Brasil.

2.1.2- COLHENDO IMPRESSÕES PELA EXPERIÊNCIA

A todo tempo sofremos e recebemos influências do meio. Para Dewey (2010), isso se denomina experiência. Em seu ponto de vista, a origem da arte na experiência humana é apreendida pela maneira que realizamos nossas ações, por exemplo, na delicadeza ao cuidar das plantas, o interesse por uma atividade e o prazer em executar algo torna-se capaz de alcançar uma dimensão estética. Pensando assim, podemos ver modos de percepção da experiência com a arte,

Uma concepção das belas-artes que parte da ligação delas com as qualidades descobertas na experiência comum poderá indicar os fatores e forças que favorecem a evolução normal das atividades humanas comuns para questões de valor artístico. Poderá também assinalar as condições que bloqueiam seu crescimento normal. Os que escrevem sobre a teoria estética, muitas vezes, levantam a questão de a filosofia estética poder ou não ajudar no cultivo da apreciação estética. Essa indagação é um ramo da teoria geral da crítica, a qual, ao que me parece, não consegue cumprir plenamente sua tarefa, quando não indica o que procurar e o que encontrar nos objetos estéticos concretos. (DEWEY, 2010, p.72)

A proposta de Dewey (2010) reforça que a arte está ligada às experiências cotidianas e que os contextos teóricos e filosóficos das teorias existentes se limitam por classificações predefinidas e/ou elevam a categoria “divina”, afastando as qualidades da ligação com os objetos da experiência concreta. Neste sentido, ele propõe a integração da obra de arte e do contexto humano onde as qualidades da experiência comum podem indicar compreensões dos valores artísticos.

Sua teoria indaga sobre o pragmatismo²⁴, discutindo sob o ponto de vista das experiências vividas na Terra, como elas surgem e evoluem a partir de ações

²⁴ John Dewey é uma das figuras da escola filosófica do pragmatismo nos EUA, junto aos relevantes Charles Sanders Peirce e William James, nos quais propõe a doutrina do pragmatismo, considerada como base a experiência, que se estabeleceu a partir da concepção de hábitos que resultará ao homem adquirir novos conhecimentos. Dewey desenvolveu sobre a filosofia da educação centrada na experiência como base do aprendizado e inspirou no Brasil o movimento da Escola Nova, orientado por Anísio Teixeira. Considerando nesta dissertação, a atenção dada por Dewey à arte em seu livro “Arte como experiência” (2010), que não se desvia da visão pragmatista que atravessa sua obra filosófica e sua teoria pedagógica, mas que reflete sobre o ponto de vista construído sobre a experiência artística, ressaltando a necessidade do fazer e o prazer

comuns e fundamentais à vida, que “traz em si os germes de uma consumação semelhante ao estético” (DEWEY, 2010, p.77). Assim, através de suas ações relacionais, o artista estabelece uma união entre emoções e elementos de interesse, atentando para os significados que são incorporados aos objetos criados. Nesse momento, o artista “enxerga” potencialidades a serem usadas em suas produções. Para ele, a arte envolve elementos intelectuais, emocionais e sensibilidade. Contudo, em seu pensamento, a arte não é definida pelo lúdico apenas, existe uma fusão entre o subjetivo e o objetivo.

Levando em conta o subjetivo e o objetivo que transformam a vida, que geram conflitos, a eventualidade do acaso, as indagações entre o eu e mundo, a nossa origem, a morte e os sentimentos presentes, implicam percursos que se modificam e provocam novas experiências. Logo, consciente dessas necessidades que nos atravessam diante da vida, a ideia de trazer para o campo da arte e da pesquisa em arte, as nossas experiências marcantes emergem pela singularidade, pois

A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome - aquela refeição, aquela tempestade, aquele rompimento da amizade. A existência dessa unidade é constituída por uma qualidade ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem. (DEWEY, 2010, p. 112)

Dewey (2010) refere-se ao caráter individual e particular da experiência com ciclo de ações vividas que passam por um movimento permanente de um estado para o outro e que se distingue uma das outras. Compondo histórias, “... cada qual com seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida...”. (DEWEY, 1953, p110). Ao refletir sobre a singularidade das experiências e como elas fazem parte da história de cada pessoa, percebo o quanto as lembranças de situações experienciais preenchem a mente e influenciam nossas ações.

implicados nesta experiência, influenciado pelo devido contexto no qual se introduz o indivíduo.

A experiência é parte de um contexto histórico e cultural e, ao mesmo tempo, possuímos nossas identidades e particularidades, dentro de um contexto cultural, como seres que se expressam tanto pela razão quanto pela sensibilidade, aptos a conferir experiências e memórias coletivas e individuais.

Ao elucidar sobre esses contextos, estabelecemos algumas relações importantes para o processo de criação, a partir das experiências singulares que podem ser sensivelmente recordadas e perfazem a construção da memória individual. Neste sentido, pude perceber que esta estreita conexão entre experiência, percepção e memória na criação artística é substancial. E acrescento que os estados de transformação de imagens e materiais, possuem íntima relação com nossas vidas.

Bem esclarecidas por Jean-Yves e Marc Tadié (1999): “não há percepção que não seja impregnada de lembranças” e “as sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória.” (apud. SALLES, 2008, p.68). Esta intensidade de relações e conexões da memória e a percepção nos levam a certos estímulos de sensações e emoções ora intensas ora fugazes. Apesar disso, estes níveis de estímulos fazem com que, ao longo do processo criativo, o artista estabeleça suas buscas, crie seu modo de se apropriar do mundo.

Partindo dessa coleta sensível²⁵ que guia meu caminhar artístico, prossigo o olhar para a linguagem da cerâmica, na qual contemplo as qualidades intrínsecas da matéria, em especial atenção para a transmutação dos elementos, terra, água, ar e fogo. Por isso, a cerâmica proporciona inserir qualidades que desejo vivenciar com a arte, uma experiência que possibilita estar em contato com o sensível, como diz Dewey (2010) “... a experiência em si tem um caráter emocional satisfatório...”p.114, que me conecta na ação prática, seja de modo inconsciente seja pelo desejo em realizar uma experiência.

²⁵ A “coleta sensível” abordada no livro *Redes de criação* de Cecilia Salles (2008) que propõem no capítulo “Olhares, lembranças e modos de fazer” refleti sobre a relevância da memória, partir da das macrorrelações do artista com a cultura em sentido as pesquisas sobre a subjetividade nos modos de ação no processo criativo. Onde busca relações e conexões da memória e a percepção que nos levam certos estímulos de sensações e emoções ao longo do processo criativo, termo usado por Salles, para falar sobre as apropriações das percepções que interagem com as experiências e a memória.

E seguindo esta coleta sensível, recolho algumas experiências singulares. Uma percepção primeira do mundo, a família, o lugar onde mora, os parentes, os amigos da escola, todos guardados na memória, alguns presentes em imagens impressas nas fotografias dos álbuns de família. E essas fotos, de uso doméstico, íntima e familiar, pude usar como instrumento de trabalho, tentando ressignificar laços afetivos, conquistas sociais ou ritos de passagem, que emocionalmente tornam-se desejos de visualidades.

Esses momentos não estão nos livros de história, entretanto, fazem parte da memória de cada sujeito que provoca sentimentos, amor, dor, tristeza, saudade. Assim, cada história individual entrelaça elos afetivos, bem como se estende relações de significados com matérias e signos presentes no seu dia a dia. Do mesmo modo, as interações com objetos e imagens, podem lembrar um ente querido ou um momento feliz, agregando valores à memória, proporcionando uma dinâmica onde o desejo de trazer outra vez a memória, permita que o imaginário e imaginação desloquem e ampliem a realidade em que estamos inseridos.

Os momentos que determinamos como importantes dão forma às histórias, sejam eles momentos em família ou de celebração, nos quais me interesse e procuro apresentar poeticamente através de procedimentos híbridos, que põem em ação o cruzamento das linguagens que registram cada uma ao seu modo uma transformação realizada na construção dos objetos cerâmicos para inserir algo que se encontra entre as experiências e as imagens descobertas em fotografias de família.

Logo meus familiares, os objetos, as paisagens e as pessoas encontradas nas imagens passam a ser personagens não fictícios, mas que configuro como arquivos para construir um estado de rememoração e que passam a ganhar outra narrativa, outra imagem. Uma imagem construída, anulada, modificada ou sobreposta por uma rememoração. Neste momento, surge a ressignificação, pois as imagens alteradas em objetos idealizados configuram outros modos de ver a memória.

2.2.- MODOS DE VER: MEMÓRIA COMO FERRAMENTA CRIATIVA

Esse outro modo de ver a memória me leva a observar, dentro das organizações da criação artística e filosófica, exemplos que possam dilucidar como se dão as questões da memória e do estado de rememoração. De modo que me interessa na produção artística, enquanto ferramenta criativa e como ela faz parte do processo de construção das imagens desenhadas sobre a cerâmica. Em consideração a estas ponderações, podemos destacar no livro *Criatividade e processos de criação*, de Fayga Ostrower (1986), que:

Em nosso consciente destaca-se o papel desempenhado pela memória. Ao homem torna-se possível interligar o ontem ao amanhã. Ao contrário dos animais, mesmo os mais próximos na escala evolutiva, o homem pode atravessar o presente, pode compreender o instante atual como extensão mais recente do passado, que ao tocar no futuro novamente recua e se torna passado. (OSTROWER, 1986, p.18)

A capacidade de interligar o ontem ao amanhã, reter momentos da vida e guardá-los, permite que as lembranças sejam usadas de forma consciente, reformulando as intenções do fazer e adotando critérios para o futuro. Na arte, Fayga (1986) fala sobre a memória enquanto ferramenta criativa, como uma estrutura que permite recolher as experiências anteriores, as lembranças, que se interligam às intenções do fazer, adotando critérios importantes que orientam a criação.

Podemos considerar que essa estrutura de pensamento sobre a memória propicia a formação no processo de construção de uma obra, tanto no campo do pensamento teórico como na ideia e prática do fazer. Nesse sentido, reforça a discussão de Dewey (2010) sobre a extensão da arte como experiência, seja pelo fazer prático seja pela ativação da sensibilidade.

2.2.1 - LEMBRAR – ESQUECER

Ao discutir sobre o antagonismo ente Lembrar e Esquecer, podemos considerar primeiramente que a memória²⁶ é um território ilimitável, analisado por muitos pensadores, desde Platão a Freud. Segundo Gagnebin²⁷, “a memória é uma faculdade paradoxal”; pois trata de uma atividade com autonomia. Contudo, não temos controle sobre as imagens que nos afetam e que chegam à memória. Desta maneira, sua capacidade ultrapassa os limites da realidade, pois a interpretação do lembrar nos garante, também, um poder imaginativo e simultaneamente as linguagens simbólicas.

E para encontrar os desvios que constituem a nossa memória é preciso esclarecer, brevemente, sobre o esquecimento e memória. Bérson (1999) diz que nosso corpo é capaz de reter informações através das experiências e da memória habitual que está ligada ao aprendizado. Distinguindo o verdadeiro lembrar, o espontâneo e o autêntico, podemos identificar um lembrar que não aprendemos, pois são imagens que não voltam conscientemente, são espontâneas, capazes de voltar ao momento anterior e esclarecer o presente.

Ao entender sobre a atividade, o lembrar de Bérson (1999), podemos defrontar o pensamento sobre o esquecimento. Nietzsche (2009), em seu livro, “A Genealogia da Moral”, elucida sobre a faculdade oposta, apresentando o esquecimento como uma força que permite a digestão das próprias experiências. Ao longo da história, esquecer foi considerado como uma falha da memória. O autor define o esquecimento como,

²⁶ Vale lembrar também que a memória é um mecanismo além do individual de conservação e transmissão de uma cultura e de construção uma identidade. E que nesta dissertação a memória e esquecimentos são empregados como ferramenta criativa e que trazem referências individuais da artista pesquisadora Milena Oliveira.

²⁷ Vídeo Memória. Entrevista com a professora de filosofia, Jeanne Marie Gagnebin. São tratados os seguintes autores, desde o papel da memória, histórica e narrativa: Platão, Agostinho, Benjamin, Bérson e Proust. NAÍNTÉGRA - Jeanne Marie Gagnebin - Memória. Direção de Univesp Tv. Realização de Univesp Tv. Intérpretes: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Universidade Virtual do Estado de São Paulo (univesp), 2009. (10252 min.), son., color. Entrevista com Jeanne Marie Gagnebin, professora de Filosofia da PUC/SP, livre-docente em Teoria Literária na Unicamp. Nessa entrevista Jeanne Marie nos conta sobre a memória. Na filosofia...e suas próprias. Entrevista gravada em 2009. Programa complementar à disciplina Ética e Cidadania <https://goo.gl/VOzLbZ> do curso de Pedagogia Univesp / Unesp <https://goo.gl/7sghy2>. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b_v0-t2vnWY>. Acesso em: 05 ago. 2015.

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual podemos chamar — “assimilação psíquica”), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou — assimilação física. (NIETZSCHE, 2009, p 47)

Assim, podemos entender que o esquecimento pode ser uma potência inibidora para tantas memórias e informações. A tarefa do esquecimento possibilita um equilíbrio. É um controle necessário saber esquecer, para que se possibilite a criação sob outras perspectivas.

Gagnebin (2006) afirma que somos movidos por uma vontade, nos esforçando a tentar lembrar, mas há também uma vontade de esquecer, “Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber, mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar. (GAGNEBIN, 2006, p. 100 e 101)”. Assim, o esquecimento nos faz pensar sobre o que não ficou visível à nossa memória, o que foi embaraçoso, traumático ou considerado errado e tentamos esquecer.

Dessa maneira, podemos tentar imaginar outras versões possíveis das histórias vividas. Percebo, então, que em alguns momentos do meu processo criativo, existem tentativas para não esquecer, uma busca pela rememoração através de procedimentos gráficos e escultóricos. Formas e imagens de uma rememoração petrificada pelos processos cerâmicos.

Estes conceitos de memória e esquecimento nos levam a refletir sobre a sensação de perseguir a todo custo o desejo de eternizar uma lembrança, um recordar, assim também algumas concepções que estão ligadas à ideia do purgar ou celebrar um passado. Mas podemos revezar essas ideias para outros modos de ver a memória, onde o tempo passado nos catapulta para o futuro. Vejo nos caminhos artísticos o liame para rememorarmos as nossas histórias e transformá-las, dando um novo ou outro significado.

2.2.2 - REMEMORAR: DESENHANDO EM PONTOS

Para entender como o rememorar conduz o processo de criação nesta pesquisa, introduzo algumas relações metafóricas para referir-me ao que chamo de impressões da memória. Uma passagem que ilustra a questão das impressões é a metáfora de um bloco de cera, no diálogo Teeteto²⁸, em que Platão fala sobre a memória. Ele descreve que as imagens mnêmicas²⁹ ficam gravadas na alma, são comparáveis a uma pequena tábua de cera, na qual podemos gravar impressões exteriores com forças variáveis, que deixariam vestígios, marcas, rastros, como por exemplo, imagens ou caracteres da escrita.

Platão descreve que os resultados das impressões possuem características distintas, cada bloco de cera tem qualidades diferentes que depende de duas coisas: a qualidade da cera pode ser mais ou menos mole ou mais ou menos dura. E assim, observa que às vezes a cera é boa, mas a impregnação é fraca e o rastro fica muito leve e não conseguimos decifrar; às vezes a cera é dura e o rastro é forte demais e ela quebra. Então, há momentos que podemos ter lembranças que são muito fortes, que se despedaçam, e que parecem danificar a alma.

Desta forma, a teoria platônica dirige para uma reflexão sobre a confiabilidade das imagens que, dependendo da qualidade da cera e da qualidade do rastro e da sua força, teremos imagens mais ou menos confiáveis, já que para cada “alma” existe uma impressão diferente. Contudo, as impressões não podem ser compreendidas como fato isolado, pois em cada ocasião, para cada sujeito há lembranças distintas.

²⁸ Diálogo baseado no livro, Teoria literária e hermenêutica Ricoeuriana: um diálogo possível. / Adna Candido de Paula, Suzi Frankl Sperber (Organizadoras). – Dourados, MS: UFGD, 2011.272p. Capítulo: A memória, a história, o esquecimento. Jeanne Marie Gagnebin de Bons, p149. E no vídeo Memória 1, Entrevista com a professora de filosofia, Jeanne Marie Gagnebin. Ibid.

²⁹ As imagens mnêmicas, lembrança, memória, adj. Relativo à memória, que tem a sua origem na palavra *mnê-me* em grego. "mnêmicas", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/mn%C3%A5micas> [consultado em 24-10-2015].

Logo, penso que independe da confiabilidade das imagens e das impressões exteriores e interiores³⁰, ressaltadas por Ricoeur (2011) sobre a metáfora platônica. Os resultados das nossas impressões dependem do estar atento ao que nos afeta, o que será levado de significados por cada indivíduo, sejam elas agradáveis que provoquem emoção ou que apresentem lembranças impróprias, ou melhor, esquecidas e até traumáticas.

A ideia do rastro, bem como as impressões que são gravadas na memória, remete a algumas técnicas como: fotografia, litogravura, a impressão dos livros, etc., todas elas estão ligadas à parábola da memória. Percebo que o conceito das impressões da reminiscência faz parte da coleta sensível e se assemelha metaforicamente às práticas nas quais utilizo a imagem fotográfica e o ato de gravar a cerâmica por perfuração da argila com uso de agulhas. São imagens reconstruídas ponto a ponto.

Portanto, a construção por uma configuração de pontos nos dá ideia de guardar uma imagem e ao mesmo tempo pensamos sobre as qualidades das apreensões, bem como uma abertura para as imagens que voltam ao presente. Deste modo, as qualidades das imagens e os significados dados por cada sujeito às suas memórias conduzem a estudos sobre o estado de rememoração, no qual a experiência do artista traz para o presente a lembrança de um tempo vivido.

Ao encaminharmos esses estudos para o campo da arte, encontramos o termo “rememorar” inicialmente com o crítico de arte e historiador Andrew Benjamin (1991), apud Wanner (2010), onde ele comenta sobre “*Again and new*”³¹ na arte, dando como exemplo o retorno à paisagem na pintura de Kiefer,

³⁰ Ricoeur observa que “a teoria platônica trata da memória e do lembrar dentro de uma reflexão maior sobre a confiabilidade das imagens: aquelas oriundas dos sentidos, isto é, as sensações, e aquelas oriundas da memória, as lembranças. Em relação às primeiras, as lembranças são mais duvidosas porque não provêm de uma impressão exterior (que pode também ser uma ilusão) produzida por um objeto presente, mas sim de uma impressão interior, vestígio deixado por algo que não é mais presente, mas ausente. Assim, o rastro indica simultaneamente a ausência da presença e a presença da ausência, um enigmático ser do não ser que adere às imagens e as tinge de dúvida: na metafísica clássica, a mesma desconfiança se dirige às imagens sensíveis e às imagens mnêmicas, ambas as fontes de ilusão e de erro”. Idem, p. 158.

³¹ De novo, mas novo, (tradução nossa).

Ao se referir à pintura de Anselm Kiefer no sentido de retorno à paisagem, o que, segundo este autor, não se restringe apenas a uma recordação, ou a uma simples memória em que o objeto se perde efetivamente e nunca envolve a distante relação de luto. Assim, Andrew Benjamin se refere à repetição da paisagem na obra de Kiefer, dentro de um panorama que requer explicações mais específicas do que a simples aplicação de um termo, tanto em referência à paisagem quanto em seus sentidos etimológico e epistemológico. (BENJAMIN, 1991, apud. WANNER, 2010, p.209)

Ao entender que a poética de Anselm Kiefer tem relação com o contexto histórico do fim da Segunda Guerra Mundial e o fim do Nazismo, podemos dizer que a obra de Kiefer penetra numa rememoração a partir da manipulação de elementos que recupera e sobrepõem memórias e objetos junto a um contexto sociocultural.

Assim o termo “*de novo, mas novo*” de Andrew Benjamin, está além de um retorno ao próprio processo do artista. Ele atualiza a representação do real que se materializa em camadas pictóricas que fazem parte de um passado histórico real, onde o tempo de fruição da obra é o tempo atual. Visto que, não podemos apropriar o espírito de uma época, mas sim atualizá-la, rememorar através da materialidade da obra.

Ao visitar outros autores que discutem a rememoração, tenho um específico interesse sobre as considerações de Walter Benjamin, (2012) que em seu escrito, *O Narrador*³², profere que a atividade de contar histórias é uma tradição oral, um meio de comunicação construído pela própria experiência. Bem como, o interesse em contar histórias ou acontecimentos sobre sua origem que estabelece conexões como a memória, assegurando a transmissão dos “fatos” e conserva o que foi narrado. Isto é, ao rememorar as histórias, permite a continuação e sua transmissão de geração em geração, pois, “A memória é uma faculdade épica por excelência”. (BENJAMIN, 2012, p 227) Visto que a rememoração é a porta voz do narrador, uma rede liga uma história a outra.

³² O Narrador. In: BENJAMIN, Walter *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Maire Gagnebin- 8ª Ed. revista. São Paulo, SP: Brasiliense, 2012. p.213. (Obras escolhidas; 1).

Ao identificar este narrador como um meio para “transmitir e perpetuar memórias”, podemos relacionar essa transmissão para o domínio do artista, no qual o identifico como porta voz da história da arte, das histórias “imaginárias”, dos contos e narrações concebidas em forma de rememoração, onde revisitar o passado permite capturar a essência e formar sua relação com a atualidade.

O termo “Rememoração”, empregado por Walter Benjamin (2000) remete para arte a capacidade do artista evocar a memória e atualizar o passado. Conceito que se refere à relação entre o tempo e a memória. Onde olhamos nossas experiências como relato de nossas lembranças, numa passagem do tempo, é exatamente porque as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo. Isso quer dizer que a relação que nós estabelecemos pela memória está ligada ao nosso presente.

O retorno a um determinado momento garante a uma reconstrução de um tempo, Walter Benjamin salienta as obras de Proust e Baudelaire, nas quais busca a relação entre a experiência e sua construção junto ao passado das reminiscências. Em seus escritos, Proust não escreve “memórias”, mas está em busca de “analogias e das semelhanças entre o passado e o presente”. (BENJAMIN, 2012, p 15) Deste modo, as semelhanças entre o passado e presente, são mais fortes que o tempo, no qual a função do artista não é simplesmente relembrar, mas retirar das possibilidades do tempo, uma metáfora.

Ao utilizar os recursos da memória para o domínio do artista, observo que tais discussões levantadas aqui sobre o lembrar, podem orientar minhas escolhas artísticas por meio da imagem resguardada pela fotografia. Assim, as semelhanças entre o presente e situações vividas por mim vão se atualizando pelas metáforas e conceitos operacionais que elejo, ao manipular, sobrepondo-as, perfurando-as, preenchendo-as, transformando-as e justapondo-as em ações para o sentir da memória.

A partir do sentir dessas memórias, entendendo que há um desejo de fazer presente, “*Again and new*”, às imagens lembradas com o apoio da fotografia, onde uso como procedimento artístico a manipulação das imagens através das

perfurações e preenchimentos, desvelando ou escondendo suas histórias, “ressignificando” imagens reais, estas se transfiguram em outras imagens. Tanto pelos meus procedimentos adotados quanto pelos desvios encontrados nas imagens e objetos produzidos, as imagens de pessoas reais tornam-se personagens, dilatando a imaginação, facultando a identificação pela configuração íntima dos álbuns de família, que por trás da imagem conta uma história “narrada”.

Dessa maneira, a ressignificação visual, formal e metafórica, abre possibilidades para construção de impressões da memória, um construir de si mesmo.

2.3 - ARQUIVOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO HÍBRIDA

Dentro do contexto da produção artística que envolve a imagem e procedimentos híbridos, observo que alguns artistas possuem relações com o ato ou efeito de trabalhar com sentimentos, perdas, lembranças e objetos. São procedimentos de apropriação e ressignificação de imagens e objetos ligados, de alguma maneira, à memória, à família e à vida íntima.

A fotografia vem acompanhando o modo de fazer arte desde sua invenção, inicialmente destinada para fixar imagens. Suas contribuições trouxeram novos modos de pensar a imagem, tanto para as vanguardas modernistas como para os artistas contemporâneos. Sobre a vida privada, o fazer artístico, arquivos de imagens e objetos e outros modos de fazer e pensar a arte, podemos destacar a obra produzida por Marcel Duchamp, que provoca importantes redirecionamentos e reflexões sobre a arte.

Entre suas diversas contribuições para o sistema e produção artística, o desaparecimento do autor e o paradoxo da manufatura chama a atenção, mas a apropriação dos próprios trabalhos, como seus “arquivos” encontrados na obra intitulada *Caixa Verde* (1934), destaca-se pelo uso dos recursos da fotografia para reproduzir ideias e trabalhos desenvolvidos por ele mesmo. Nesta obra, ele expõe

imagens, miniaturas, dados do processo criativo, notas, instruções, desenhos e diagramas referentes a *O grande vidro*.

Segundo Costa (2010), “são possivelmente os primeiros exemplos de uma arte de arquivo que aborda ironicamente a fotografia em sua habilidade de gerar valor documental”.³³ Este valor estende-se à idéia de apropriação, remetendo às práticas de “coleção e preservação da memória da cultura”³⁴, conceitos que inicialmente referem-se a idéias Iluministas e que influenciam a arquivologia e pensamento crítico sobre a racionalidade Iluminista-moderna.

Já o arquivo na arte pode ser analisado por outras perspectivas, onde a fotografia ultrapassa os conceitos sistemáticos da história da arte e a configuração museal. A fotografia foi a principal fonte de análises críticas para o campo da arte.



Figura 13 Marcel Duchamp, *O Grande Vidro*, (1915-23) e *La Caixa Verde*, (1934), desenhos e notas sobre *O Grande Vidro*.
Fonte:IEA USP.

Sua contribuição técnica transita por arquivos de informação, discussões estéticas e muitos outros assuntos

relacionados com a sociedade, identidade e processos de reconhecimento dos fatos. Deste modo, o uso das operações fotográficas possuem a capacidade e habilidade para gerar artificialmente valor de documento, de multiplicar, reproduzir e dar visibilidade a um acontecimento, contextualizando e deslocando de seu espaço, constituindo uma poética heterogênea e transversal.

São procedimentos que, para a arte contemporânea, são subvertidos, o que faz pensar sobre o deslocamento e a recontextualização que podemos dar a esses arquivos, como de resguardar a própria gênese da criação, a transformação do próprio arquivo ou documentação das obras. Por exemplo, o respectivo Duchamp,

³³ COSTA, Luiz Cláudio da. 2010, *Op.cit.* 1 p.

³⁴ COSTA, Luiz Cláudio da. 2010, *Op.cit.* 1 p.

que segundo Elena Filipovic³⁵, qualquer ready-made são réplicas, pois os originais não existem mais, eles foram perdidos ou destruídos. As obras apresentadas hoje são reconstruções e documentos de outras obras efêmeras. Ou como vemos em sua “Caixa-Valise” (...) idéia de copiar-se a si mesmo e de fazer cópias baratas de obras de arte”.³⁶

São exemplos que põem a refletir sobre esta apropriação artística de registros visuais, que serve de material documental, artístico, que estimula a criação de produções híbridas ou que seve de base para produção de uma obra de arte. Dessa maneira abro um espaço neste capítulo para falar dessa apropriação fotografica que coleteo.

2.3.1 - O QUE É MEU E NÃO É MEU

Apresento aqui outra discussão da coleta sensível desta dissertação, *o que é meu e não é meu*. Tratam-se de apropriações de imagens que estão no meu álbum de família, mas que não me pertence. São registros feitos pelo olhar dos meus pais e dos meus familiares que, compulsivamente, registraram momentos vividos. São lugares e tempos que não lembro, mas sei que fazem parte da minha história. Fatos que me pertencem e, todavia, não conhecia ou conhecia de outra maneira, através de imagens produzidas por outros.

Esses arquivos fotográficos caseiros, realizados por amadores, identificam algumas relações pessoais e emocionais vividas pelos familiares, sem preocupações de ordem técnica da fotografia. Registraram espontaneamente esses momentos de laços afetivos, presentes neste diário íntimo das fotografias de família. Nesta pesquisa, tomo partido desse ambiente íntimo, visualizado em imagens fotográficas, para propor outros direcionamentos do olhar para uma memória. Contudo, vale ressaltar que algumas ações artísticas com apropriação

³⁵ Elena Filipovic, curadora de exposição sobre Duchamp no MAM, de São Paulo em comemoração as 60 anos do museu. 2008.

³⁶ FARINACI, Antônio. Entrevista com Elena Filipovi, Duchamp foi o primeiro "artista-pensador", diz curadora de mostra sobre artista no MAM. Site UOL Entretenimento. Berlim, 2008.

de imagens, podem apresentar de outras maneiras poéticas, como por exemplo, quando Sherrie Levine fotografa uma imagem fotográfica.

Levine apropria-se de imagens clássicas, como aquelas produzidas por Walker Evans (1930-1975) para questionar o ato fotográfico realizado pelo gênero masculino e seu reconhecimento pelo sistema da arte. Além disso, ela aponta para uma ideia irônica ou de falsificação de imagens, retirando-as do “status de coisa única e individual”, como no trabalho *Segundo Walker Evans* (1981).



Figura 14 Sherrie Levine, *Segundo Walker Evans*, (1981). Fonte: Livro Charlotte Cotton.

Sua proposta artística, que discute a autoria, carrega polêmicas, não dessemelhante de Marcel Duchamp, pois interroga a noção de arte “original”; assim também, um posicionamento político relacionado ao gênero feminino. Isso porque sua obra trata de uma imagem realizada por uma mulher, a partir de uma fotografia feita por um homem.

Diferente dos procedimentos adotados por Sherrie Levine, que discute temas políticos junto à questão de gênero, proponho criar inter-relações com imagens fotográficas de álbum de família e possíveis hibridizações de linguagens, associando conceitos rememoração, transfiguração, ficção e ressignificação de arquivos visuais.

Podemos entender que o conceito de apropriação na arte contemporânea apresenta uma abertura para diversos desdobramentos, entre eles a incorporação de objetos extra artísticos. A participação do conceito de apropriação nas artes visuais soma a outros que aplicam os procedimentos e reflexões sobre a produção artística atual. Por exemplo, o conceito de “rizoma”, originado da botânica e que foi usado por Deleuze e Guattari como conceito filosófico a ser aplicado nas reflexões artísticas. Outro conceito que foi apropriado e vem se expandindo nas discussões sobre arte é Desterritorialização, que envolve procedimentos de ressignificação pelo deslocamento. Podemos perceber, por exemplo, no trabalho realizado pela artista Sarah Halleujah, *Diluído Fronteiras*

(2009), em que retira uma pedra de sua nascente geográfica e descola para outros espaços.

Quando falamos da apropriação, podemos lembrar que na literatura, Roland Barthes³⁷ comenta que a linguagem é uma manifestação do discurso, onde o homem em contato com o mundo se apropria de suas experiências através dos sentimentos, sensações, etc., transmitindo um novo conhecimento.

Nesse sentido, reúno a vontade de apoderar-se de imagens afetivas, entendendo que apropriar³⁸ é “O ato segundo o qual um sujeito toma posse de algo que não lhe pertencia e o torna próprio.”. Assim, estabeleço outras relações afetivas com a memória e imagens presentes nas fotografias de álbuns de família. Uma ação rememorativa. Uma impressão refeita pela imaginação, pois compreendo que não podemos estabelecer memórias claras, são apenas outras impressões interpretadas no presente.

A artista Sophie Calle³⁹ trabalha sempre a partir de algum envolvimento afetivo para desenvolver suas obras, onde as narrativas criadas desconsideram os limites entre a ficção e realidade. Seu olhar é construído diante dessas narrativas, que incorporam textos literários, objetos e imagens que documentam ações quase investigativa de seus personagens, onde a distância física e temporal em relação aos fatos concede a ela escolher o que deseja expor, como memórias e vida íntima.

Uma série de seus trabalhos contesta a relação da imagem e da memória, onde a noção de ausência, tanto nas suas ações individuais quanto nas que envolvem colaborações coletivas, oferecem uma presença incompleta, ou seja, uma presença pela ausência. A maneira como Calle lida com as lacunas deixadas

³⁷ Para Roland Barthes, a enunciação contém em si a apropriação do discurso e as ciências humanas deverão ter em conta que a linguagem deverá ser perspectivada em tudo o que faz o real do homem (trabalho, cultura, história, instituições, etc.)
Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=794&Itemid=2>

³⁸ Genericamente, apropriação é o ato segundo o qual um sujeito toma posse de algo que não lhe pertencia e o torna próprio. Do mesmo modo, o ato de enunciar implica um processo de apropriação da língua em que o locutor/enunciador constrói um universo de referência discursiva que é parte integrante da enunciação (Benveniste).
Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=794&Itemid=2>

³⁹ Artista visual, nascida na França, 1953.

pelas imagens sugere um espaço que pode ser preenchido pela imaginação. Neste sentido, os procedimentos adotados pela artista operam ações que provocam discussões entre as imagens reproduzidas do real e as imagens do imaginário. De acordo com Ronaldo Entler (2005),

A suposta vocação que a fotografia tem para reproduzir o real garantiu-lhe desde sua invenção uma posição de destaque no campo das ciências e da comunicação. Em contrapartida, esse mesmo entendimento criou empecilhos para sua aceitação como forma de manifestação artística, tomando suas imagens como mero produto de uma ação mecânica, sem nenhum vínculo com a expressão de sentimentos ou com qualquer capacidade imaginativa. Em resposta, a fotografia se esforçou ao longo do século XX para anular esse vínculo com o real, destacando seu caráter artificial e sua capacidade de codificação do mundo visível. Ainda que a fotografia documental tenha mantido sua vitalidade, tentou-se sempre delinear uma noção de *arte fotográfica* marcada pelas possibilidades de manipulação e reconstrução da realidade, o que garantiria a ligação dessa produção com o imaginário de seu autor. (ENTLER, 2005, p.2)

Assim sendo, a fotografia ganha um espaço para que os conceitos operacionais de manipulação de imagens, através de recursos gráficos e a interação com outros procedimentos híbridos, tornando-a responsável pelo confronto entre o visível e o imaginário.

As “Ficções de Artistas” nos lembra da tradição da escrita autobiográfica e a memória, que segundo Walter Benjamim, “... Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem viveu”. (BENJAMIM, 2012, p 38) Nesse sentido, os trabalhos de Sophie Calle podem ser considerados uma ficção por meio de imagens e textos, como ela afirma: “Não invento histórias. Mas as histórias são sempre fictícias. Se escolho uma palavra no lugar de outra, já estou fazendo ficção”.⁴⁰ Escolha de uma estratégia que permite compor suas histórias a partir de regras estabelecidas para tentar despertar uma curiosidade pelas evidências da veracidade em seus trabalhos.

⁴⁰ Palavras da artista em entrevista a Istoé independente. Disponível em:< <http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2070/imprime143835.htm>>

A partir dessa premissa, entre a ficção e a arte, em que a arte, de modo geral, pode ser compreendida como um tipo ficção, ela propicia mudanças em nossa capacidade de apreensão do mundo. E ao correlacionar o conceito de ficção no campo das produções artísticas, partimos do princípio de que suas construções formais e visuais, não são obrigadas a ter um compromisso com os fatos e a instauração da “verdade”, mas sim outras verdades. Como elucida Rancière (2009), “o real precisa ser ficcionado para poder ser pensado”⁴¹, de modo que para estabelecer interconexões entre o real e o ficcional, precisamos codificar nossas ações por meio da ficção, sejam elas artísticas ou não.

Rancière (2009), em seu texto, “*Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção*”, aponta que o artista é um “ser falante”, como um potente agente histórico, capaz de produzir ficções que podem atingir “efeitos reais”. Pois ao construir seus enunciados, “que serão postos em circulação no espaço público e, por conseguinte, terão efeitos no real”⁴², nos leva a pensar sobre o papel do artista e seus modos de agir sobre o real. Neste sentido, podemos relacionar a ficção visual do artista, enquanto gesto criativo, como uma potência capaz de evocar significados variados, conforme instaurações poéticas no real.

Podemos observar que a criação de estratégias e uso da fotografia como “referência do real”, usadas como apoio na instauração de uma obra, pode modificar uma imagem e rememorar vivências. Neste sentido, em meu processo criativo, ficciono a partir de imagens fotográficas que se hibridizam com procedimentos cerâmicos. Assim, junto a composições por sobreposições de imagens, eliminação de figuras e anulação das paisagens, os registros do real são modificados, transfigurados, ressignificados.

Sophie Calle, por exemplo, explora a própria experiência afetiva para criar suas narrativas artísticas e expande seus registros da vida cotidiana em atuações que ressignificam os fatos vividos. Ao evidenciar essas estratégias artísticas de Calle, podemos lembrar de algumas obras que estabelecem uma proximidade afetiva e

⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Op.cit., p.58

⁴² KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (Orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p17.

Íntima que se estende ao outro, através de ações colaborativas, como notamos na obra *Cuide de Você*, apresentada em 2008, no MAM da Bahia. Nessa obra, ela opta pela interpretação múltipla como um caráter de ressignificação de um fato ocorrido, por uma separação amorosa.



Figura 15 Sophie Calle, *Cuide de Você*, (2008). Instalação, vídeo e fotografia. Fonte:Flirck/Blog Para além do Divã.

Nesse trabalho, Sophie Calle usa uma carta como objeto de lembrança de uma experiência vivida, e transfere este material para outros participantes da obra, como uma ferramenta de rememoração para interpretações pessoais. Uma relação entre o Eu e o outrem. Os procedimentos operacionais feitos a partir do meu álbum de família, contudo, são estabelecidos numa criação individual. Neste sentido, a ressignificação parte da instauração daquilo que era da fotografia agora para o desenho e o objeto. Para Calle, por sua vez, aquilo que era verbal passa a ser uma imagem, um vídeo.

Assim, podemos dizer que esses trabalhos partem de processos de ressignificação. Da mesma maneira, compreendo que cada artista possui procedimentos técnicos diferentes, onde cada linguagem trata de maneira distinta e possui qualidades específicas que conduzem o modo de agir e pensar com arte. Esses desvios do olhar podem ser observados em outros artistas que usam outras linguagens, outros modos de ver, outras ações técnicas, conceitos e estratégias, numa tentativa de reconstruir imagens da memória e redirecionar o olhar para outros modos de ver.

Os exercícios visuais com, o tempo e acumulação de registos fotográficos estão presentes em trabalhos artísticos que se apropriam de arquivos públicos e privados, uma espécie de exercício de alteridade.

Christian Boltanski, nascido em 1944, em Paris, por exemplo, incorpora em seu trabalho conceitos ligados aos temas universais como a morte, o esquecimento e a conservação da memória. Seus trabalhos transitam em diferentes linguagens como escultura, pintura, fotografia, cinema e principalmente instalações, usando matérias não convencionais, como caixas de biscoitos, roupas usadas, objetos arquitetônicos abandonados, entre outros, envolvendo, muitas vezes, a colaboração de outras pessoas.

Suas estratégias artísticas resultam em ações que atingem o individual e o coletivo. Na instalação, *Reserve of the Dead Swiss*, 1991, Boltanski exhibe centenas de latas de biscoito empilhadas em colunas, e na frente de cada lata foram afixadas recortes de fotografias dos obituários de jornais suíços. Propõe uma ligação com o individual, íntimo e emocional, refletindo sobre assuntos relacionados à identidade, memória individual/coletiva e arquivo, que transcende e atinge “sentimentos universais”, que nos provocam comoções, vão além das questões culturais, abraçando o sentimento humano.



Figura 16 Christian Boltanski, vista da instalação “Reserve of the Dead Swiss” e detalhe, (1991), Caixas de lata, cópia de prata gelatina, papelão e lâmpadas elétricas, 288 x 469 x 238 cm; 12,1 x 21,8 x 23,3 cm. Fonte: Fundação MACBA ⁴³

⁴³ <http://www.macba.cat/en/reserve-des-suissees-morts-0088>

Percebo que as ações de resguardar de Christian Boltanski, estão associadas aos objetos/arquivos, caixas e materiais que promove reflexões sobre relações humanas, lembranças agradáveis, fragilidades do indivíduo e a condução d comportamentos com a perda, morte e esquecimento.

Nas escolhas de artistas que utilizam memórias e procedimentos híbridos para construção de imagens, destacamos a produção da artista Juliane Fuganti,⁴⁴ que cria seus *Jardins da Passiflora* (2011), uma fusão de procedimentos artísticos que envolve cerâmica, gravura, fotografia e desenho.



Figura 17 Juliane Fuganti, Série Passiflora (2011). Cerâmica com três queimas. Fonte: Juliane Fuganti.

A artista conduz suas experimentações a partir da imagem da flor de maracujá, também conhecida como Passiflora, e suas memórias guardadas de experiências vividas. Seus procedimentos híbridos exploram as interfaces entre a gravura e os processos cerâmicos para criar seus jardins imaginários, lembranças de sua infância que se une à sua trajetória de artista.

Podemos lembrar, como diz Casagrande (2011), que “A palavra jardim é originária do hebreu, *gan*, que significa proteger, defender, e *den*, que significa

⁴⁴ Gravadora, pintora, desenhista e professora universitária. Natural de Joaçaba, 1963, vive e trabalha em Curitiba.

prazer”.⁴⁵ Assim, seu prazer em construir flores para jardins imaginados pode ser visto como uma maneira de resguardar suas memórias e lembranças através dos desenhos registrados e petrificados pelos processos cerâmicos. Para isso, ela usa técnicas e ferramentas da gravura em metal, fotografia digital e desenho para construir outras imagens, rememorações.

2.4 – RESGUARDAR : TRANSFORMANDO A MATÉRIA

Nosso desejo pelo eterno nos impulsiona buscar maneiras para perdurar nossa existência e de entes queridos, como as fotografias e os vídeos, por exemplo, onde a impressão de parar o tempo, nos aproxima de alguma maneira das pessoas que amamos.

Resguardar imagens e objetos que são reconhecíveis para nós podem evocar lembranças e ativar memórias. Ao guardar esses “artefatos”, buscamos por um prolongamento da presença o que não é possível. Contudo, quando a sensibilidade é afetada pelas experiências com a arte, podemos potencializar esses desejos e dar novos rumos à inexistência. Assim, os artistas constroem habilidades para dar “voz” a essa vontade. O artista pernambucano Sebastião Pedrosa (1944), em seu trabalho “*Relicários*”, busca, nas suas lembranças de infância, o seu interesse pelas caixas/objetos. Suas caixas continham pequenos objetos, cadernos, diários, seus segredos de criança, um universo de pequenas preciosidades.

Seu trabalho possui características híbridas, pois seus suportes são “pequenas esculturas, narrativas, ‘assemblages’ contidos em caixas em formatos de livros?”



Figura 18 Sebastião Pedrosa, *Relicário*, (1998).
Fonte: Catálogo *Relicários*.

⁴⁵ CASAGRANDE, Juliane Fuganti. *Jardim De Passiflora: Impressões, Marcas e Devaneios*. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Processos Criativos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Cap.4. p 44.

Livros em palavras, sem texto? Porque não.” (Pedrosa, 1998, p. 04), assim como as caixas produzidas por Duchamp, ele transporta os “livros-objetos”, que não necessitam de um discurso impresso, para se converter em “livro portátil”, e confere os sentidos das memórias da infância numa metáfora impregnada na natureza do objeto.

Suas caixas exalam a memória, que Pedrosa (1998) considera “como tema e procedimento criativo”, a ação de preservar, guardar e recolher: paus, penas de pássaros, sementes, galhos, folhas mortas, entre outros, confere um estado de rememoração em sua obra. Deste modo, ele “gaveta” os artefatos que deterioram pelo tempo e pelo ser humano. São caixas que parecem livros, materiais que para ele, originam sensações de conhecimentos interiores em virtude da sua relação com a natureza e com o homem.

Os procedimentos adotados por Pedrosa se assemelham a uma alquimia da forma e dos materiais, nos quais a condição dos seus objetos são alterados. Extraídos da natureza, submete-os a temperaturas para “requeimar” suas “reliquias” e faz resurgir novas formas, alteradas na sua superfície pelas cinzas dos materiais orgânicos e modificados por práticas como lixar, enrolar, encrustar na cera, perfurar, colar. Um esmeramento do gravetos e memórias.

Assim, ele vai protegendo seus desenhos formados pelos materiais orgânicos, ações que se relacionam com o resguardar, onde os seus “livros-objetos” intitulados *Relicários*, são construídos à maneira de Pedrosa, gavetando folhas e galhos secos, transformados por procedimentos artísticos que carregam histórias contadas de memórias da infância, da terra e dos seus diários.

Assim, entendo que os procedimentos do resguardar de Cristian Boltanski e Sebastião Pedrosa funcionam em momentos e maneiras distintas, bem como podem ser exemplos de como usar o conceito de resguardar na produção artística contemporânea.

O teórico Gastón Bachelard (2001), em seu livro “A terra e os Devaneios da Vontade”, versa por questões relacionadas com o processo de criação artística e a materialidade, inerente ao *modus operandi* do artista que trabalha com materiais e a carga simbólica pertencente às qualidades da matéria. Assim, Bachelard fala

que, ao trabalhar com uma matéria, exploramos desejos de dar significados a essa.

Petrificar por exemplo, pode ser entendido como converter algo em estado de pedra, um endurecimento de algo, ou ainda tornar algo imóvel. Metaforicamente, ficar ou permanecer paralisada, diante de um determinado momento de sentimentos de dor ou perda, parece estar relacionado com estagnação, paralisção, morte. Podemos ainda estabelecer outros sentidos para a palavra petrificação, como um modo de tornar eterno, de proteger ou guardar objetos, sentimentos, lembranças. Neste sentido, podemos remeter às manifestações religiosas, como os relicários que preservam de um artefato que pertenceu a um santo.

Verifico que alguns procedimentos artísticos sobre a metáfora do resguardar estão presentes na gravura, na fotografia e na cerâmica, onde o registro e os modos de fixação de uma imagem fazem permanecer a lembrança de uma experiência dada pela imagem ou forma. Algumas ações de alguns costumes culturais como gravar um nome ou uma data especial em algum material simbólico, como um anel de casamento, formatura, ou mesmo o próprio corpo, são rituais que me interessam como possibilidade de ressignificação, assim como aqueles objetos e fotografias guardadas numa caixa que interpreto como uma “cápsula do tempo”.

Reflexões sobre o “petrificar” se associam ao processo técnico de sinterização nos procedimentos cerâmicos. Desta maneira, incorporo a singularidades dos meus desejos, memórias e objetos encontrados no espaço material e no universo imaginário. Recorro, para tanto, a algumas breves passagens do livro “A Terra e os Devaneios da Vontade”, para discutir sobre a petrificação,

Mas esse germe racional não nos deve fazer ignorar o caráter direto das imagens da petrificação. Estamos realmente diante de uma vontade de “medusar”, a ponto de se poder considerar as páginas de Huysmans como ilustrações de um complexo de Medusa. (BACHELARD, 2001, p.168)

Ao discutir sobre a petrificação como conceito operacional, presente nos trabalhos desenvolvidos por muitos artistas, lembro que esse desejo parece guiar nossas

ações, mesmo quando os fenômenos nos impulsionam para outras direções. Assim, construímos imagens e nos relacionamos com outras, muitas vezes adormecidas em nossa memória,

As imagens de um mundo petrificado, quer se apresentem nessas contemplações dos poetas sensíveis às belezas cósmicas, quer se cubram como o pessimismo das contemplações desdenhosas de um Huysmans, não esgotam todas as funções da imaginação. Particularmente, pode-se encontrar em certos poetas uma espécie de vontade de petrificar. Em outras palavras, parece que o complexo de Medusa pode ter dupla função, conforme é introvertido ou extrovertido. Por vezes, o poeta vive potências medusantes, sabe imobilizar no chão o seu adversário. (BACHELARD, 2001, p.179 e 180)

Bachelard recorre aos textos do pessimismo colérico de Huysmans para explicar a vontade que temos em petrificar imagens dos devaneios. O artista trabalha no intuito de “medusar” toda a beleza ou todo o pessimismo. Nos trabalhos artísticos que venho desenvolvendo, percebo que o complexo de *Medusa* se faz presente nos procedimentos adotados, procurando adotar técnicas e linguagens que representam a petrificação de sensações e sentimentos interiores, suspensos em objetos despercebidos.

As questões levantadas neste capítulo procuram estabelecer associações entre os sentimentos, lembranças, objetos e memórias arquivadas através de imagens que envolvem a experiência individual e conceitos que buscam, nas impressões da memória, apreender e eternizar ações que venham a reforçar o caráter de resguardar uma imagem num objeto.

Assim, reforço o surgimento da prática da linguagem da cerâmica para a construção dessa poética, assumindo como elemento que possa receber as ações do tempo, dos sentimentos e das lembranças que as imagens fotográficas conduzem a uma reconfiguração ficcional de uma memória da artista.

Para salientar sobre a produção contemporânea, escolho alguns artistas que comungam com as estratégias de utilizar a cerâmica como impressão, preservação e resguardo da memória. Observo que, para os artistas aqui apresentados, a matéria usada por eles, a argila é um meio de explorar as

possibilidades poéticas junto às técnicas tradicionais e seus interesses intrínsecos aos valores afetivos.

Para registrar suas experiências, Regina Carmona⁴⁶, por exemplo, imprime seu próprio corpo sobre a argila ainda úmida. Para ela é como “... captar e registrar as marcas das emoções, do pensamento na luz dos olhos, nas cicatrizes das feridas, na forma como pernas, braços, barriga, seios e face vão se amoldando e modelando. Nessa travessia, tenta captar a vida à flor da pele.”⁴⁷, uma memória de seus caminhos percorridos pelo Brasil, Israel, Índia e Romênia entre outros países, ao longo de dez anos.

Destaco para uma breve discussão a exposição desenvolvida por Regina intitulada “Inscritos”. Para a instalação *A Roda do Samsara*, realizada de modo colaborativo, algumas pessoas foram convidadas para ceder impressões de seus pés, somado às impressões dos pés de familiares e amigos, num gesto sobre argila ainda em estado plástico, que inscreveu os rastros deixados pelos participantes do evento “Ocupação” - residência artística, realizado no Paço das Artes, em São Paulo, 2005.



Figura 19 Regina Carmona. *A Roda do Samsara*, processo. (2005) Instalação. Fonte: Regina Carmona.

Sua necessidade em apreender a vida pelo contato com o humano, com outras culturas e com a espiritualidade traz um diálogo entre o ser, as relações afetivas e sensoriais com a natureza, compreendendo o corpo como receptáculo sagrado. Deste modo, sua poética sensorial pertence à identidade, espiritualidade e a memória.

⁴⁶ Artista visual, natural de Araraquara (SP), vive e trabalha em São Paulo.

⁴⁷ Trecho extraído do catálogo da exposição “Inscritos”, de Regina Carmona. p. 11

Observo em sua obra que os significados da argila, o processo de construção de modo experiencial, o gesto de imprimir na argila ainda em seu estado plástico, revelam questões mitológicas, espirituais e simbólicas da expressão humana.



Figura 20 Regina Carmona. A Roda do Samsara. (2005) Instalação. Fonte: Regina Carmona

Desse modo, ao gravar uma marca, parece conduzir a um retorno e reencontro de si, um ciclo que nos faz pensar nos inscritos da nossa trajetória gravada tanto no corpo quanto na memória.

Dentre os aspectos processuais dessa obra, percebo que há semelhanças nas ações tomadas na construção de imagens que desenvolvo a partir do contato com a argila e sua transformação em cerâmica. O uso da

argila em seu estado plástico permite gravar/ imprimir os rastros da ação do corpo sobre a matéria, em seguida podemos petrificar esses resultados. No entanto, noto que os resultados da obra de Regina não se transformam em cerâmica, procedimento que levo como condição principal para que as impressões sejam eternizadas, pois o processo de sinterização, onde a petrificação está associada ao conceito de medusar, uma possibilidade poética para a rememoração e fixação de memórias alteradas pela imaginação.

O artista plástico Carusto Camargo⁴⁸ também trabalha com as impressões do seu corpo sobre modelagens em argila úmida, contudo, ele provoca uma sinterização dos seus gestos. Neste caso, a impressão do seu corpo altera e fecha uma forma construída previamente, as pressões do seu corpo sobre esses trabalhos envolvem questões do resguardar, da morte e memórias guardadas.

⁴⁸ Nascido na cidade de São Paulo, em 1962, reside atualmente em Porto Alegre.

Seus contatos com objetos utilitários e urnas funerárias das culturas pré-coloniais da Bacia Amazônica encaminharam sua pesquisa para resultados artísticos que partem de impressões do seu corpo físico em modelagem dos que ele chama de *vazocorpos*,⁴⁹ constituindo seu corpo poético. Deste modo, os *vazocorpos* geraram caminhos construídos pelo percurso do seu corpo e na elaboração de “suas mortes”, criadas a partir de produção cerâmica em que o artista define como um “... recipiente lacrado de conteúdo omitido, um objeto artístico de conceito formulado, inútil à função utilitária e amplo de percepção poética”. (CAMARGO, p. 06)

Ao criar seus vasos relacionados com a morte (suas mortes) e o fechamento do vazio, Carusto se inspirou na cultura dos povos pré-coloniais da Bacia Amazônica, entre outros que produziram utilitários para seus rituais de sepultamento. Para cada urna construída pelos povos pré-coloniais há características que descreviam o sepultado, trazendo significações para este ritual de passagem, vista como uma continuação da vida. Assim, ele nos conta uma história sobre sua trajetória, onde os enfrentamentos da vida e da morte se encontram para renascer em outro corpo poético,



Figura 21 Carusto Camargo, *Vazocorpos*, (2003).
Fonte: Blog Carusto Camargo.

Senti a presença da morte dos amigos e familiares que me foram nos corredores dos quartos e hospitais quando ela sempre me venceu e intencionei significá-los em uma série de urnas. Recriei nos encontros poéticos minhas memórias, a morte, o desejo, a ausência, a cultura e a palavra e compreendi a urna funerária como síntese das relações entre o corpo e a cultura dos povos pré-coloniais. Ao reconhecer o percurso de meu corpo dentro de minha produção, observei o percurso de outros corpos na arte e percebi os coletores urbanos da cidade de Porto Alegre. Durante a produção das urnas, estas mortes tornaram-se minhas, ciclo de

⁴⁹ São trabalhos elaborados e construídos para o Mestrado, em 2003, segundo o artista, *vazocorpos*: série de seis objetos cerâmicos modelados e queimados em escala humana, quando: Vazei / forma vaso / vazei corpo / imprimi contra corpo / corpo vaso / vaso corpo / vazocorpos.

extinção e renascimento de meu corpo poético, elaborado a cada morte poetizada, a cada urna lacrada, a cada gozo amado, nas perdas, nos desejos, nas ausências poéticas e físicas, quando morri de saudades de renascer e conceituei a morte como renovação e recriação, como ritual de passagem a novos horizontes, a partir do sepultamento de outros. (CAMARGO, 2008 p. 150)

Percebo em seu processo de “sepultamento”, que as urnas lacradas resguardam sua performance reservada, “as impressões de meu corpo e desejos na superfície fria e mole das modelagens⁵⁰. ”, os desejos nelas contidas, as memórias e ausências que todo artista elabora junto com seu *modus operandi*. Além do próprio “mistério” que envolve a morte e seus rituais, Carusto usa no seu fazer artístico as mesmas técnicas de modelagem tradicionais, marcando em todas as urnas com o seu polegar e o dedo indicativo da mão direita, caracterizando seu ritual.



Figura 22 Carusto Camargo. Minhas mortes, (2006). Fonte: Blog Carusto Camargo.

Noto que as referências entre os objetos utilitários, a morte, a memória e os rituais, estão presentes em muitas culturas, onde as manifestações imateriais e simbólicas se fazem presentes na trajetória da humanidade. Destaco aqui alguns aspectos que considero relevantes para essas discussões, pois o objeto utilitário dos povos pré-coloniais da Bacia Amazônica (Urna) e o objeto de culto religioso da igreja católica (Relicário), ambos preservam parte da matéria de seus sepultados, como uma forma de tornar presente a memória de seus membros.

A instalação *Blood Swept Lands and Seas of Red*⁵¹, feita para homenagear combatentes da Primeira Guerra Mundial, realizada na Torre de Londres, em 2014, foi inspirada a partir das papoulas que brotaram nos campos de batalha, logo após o fim da guerra. Assim, esta flor tornou-se um ícone significativo para

⁵⁰ Palavras de Carusto, em sua tese de Doutorado. p. 151.

⁵¹ Em tradução livre, Terras de Sangue Varrido e Mares de Vermelho.

esta passagem da história da humanidade em sinal de respeito, pois muitos ingleses usam a flor vermelha no peito para homenagear seus conterrâneos ou mesmo familiares que foram para as batalhas.

Foram feitas 888.246 papoulas em cerâmicas, representando os soldados mortos durante a Primeira Guerra Mundial. Uma instalação idealizada pelo ceramista Paul Cummins e o design e cenógrafo Tom Piper. Para este projeto, Paul foi inspirado pela história de um homem Derbyshire, o qual lutou nos primeiros dias da guerra e faleceu em Flanders, onde escreveu: "As terras e mares de vermelho, onde os anjos temem pisar sangue varrido".⁵² A partir desta frase foi criado o projeto para confecção das 888.246 papoulas de cerâmica, representando a fatalidade militar britânica ou colonial durante a Primeira Guerra Mundial. A memória coletiva, simbolizada pela papoula, deixa um rastro de cada memória individual, onde suas histórias tomam sentimentos próximos a cada pessoa que perdeu uma pessoa querida.



Figura 23 Paul Cummins e Tom Piper. Instalação Blood Swept Lands and Seas of Red. (2014).
Fonte: Agenda White

Desse modo, podemos refletir que esta instalação traz o conceito da memória e da rememoração, ressignificado pela singularidade de cada papoula que representa a dor, a perda e os valores que uma guerra pode destruir ou modificar em cada ser. A instalação realizada num objeto arquitetônico que mantém relações com a história e memória de muitos parece instaurar uma rememoração para a paz.

⁵² Trecho extraído no site: Blood Swept Lands and Seas of Red, Historic Royal Palaces, Catlin Group Ltda. e Santander UK apoio. Premier Partners da Torre de Londres. Londres, 2014. Disponível em: <<http://www.hrp.org.uk/tower-of-london/history-and-stories/tower-of-london-remembers/about-the-installation/>>>

A arte não representa o visível, a arte torna visível.
PAUL KLEE, 1980.

3 - RECOLHER RASTROS: UMA LEMBRANÇA POÉTICA

Este capítulo discute alguns trabalhos desenvolvidos precedentes ao Mestrado, fundamental para compreender o objeto de pesquisa desenvolvido durante este curso. Os processos de criação partiram da idealização de objetos e o guardar, os quais considero como rastros de lembranças encontrados em objetos e imagens que desejaríamos que não envelhecessem, que considero “objetos de sorte”.

Os objetos *Relicários do Devaneio Petrificantes*, produzidos em 2011, foram resultado de um estudo breve sobre os relicários religiosos. Inicialmente, procurei entender as atribuições simbólicas dos relicários religiosos cristãos e outras possíveis maneiras para criação de objetos artísticos que se apresentam como objetos de arte. Desta maneira, criei um objeto-personagem que passou a representar alguns desejos relacionados com a sorte (objetos de sorte) e com a memória (relicários), orientados por uma análise dos meus procedimentos artísticos, nos quais a representação do desejo envolveu linguagens como o desenho, fotografia e a cerâmica, o que conduziu reflexões sobre o caráter híbrido do meu trabalho.

Na concepção da minha poética, os elementos da Sorte e Relicários foram apresentados como princípios de uma criação artística, seguindo uma metodologia orientada pelas experiências encontradas no cotidiano ou memória pessoal. O processo baseia-se na resignificação de elementos que considero de sorte, como um signo pertencente a uma personagem criada para responder às inquietações pessoais, seja pela memória seja pelo desejo de aproximação sentimental.

Ao analisar a produção desenvolvida em laboratório/atelier, pude perceber que existem algumas associações formais e conceituais entre a configuração dos

bustos-relicários e os objetos-relicários (Relicários do Devaneio Petrificante). Assim, podemos discutir algumas aproximações e distanciamentos sobre os objetos religiosos e as intenções artísticas pertinentes a cada obra.

Percebi que o imaginário se faz presente em ambos os casos, distinguindo-se nos aspectos teóricos e filosóficos, pois enquanto um direciona para um pensamento religioso do sagrado o outro se associa ao processo de criação e fruição artística contemporânea, que traz em seus procedimentos a construção de outras formas de atenção.

Segundo Guimarães (2005)⁵³, “O culto às relíquias, tão antigo quanto a própria humanidade, é encontrado em quase todas as civilizações.” Sua prática pretende “manter viva a lembrança” de entes queridos ou veneração de fatos e ideologias, uma vez que os relicários guardam relíquias preciosas por seu valor afetivo, material e religioso. Conforme Guimarães (2005, p.2), “os primeiros relicários da era cristã foram os próprios túmulos dos mártires, nas catacumbas”, onde os formatos, no decorrer do tempo, foram se modificando, comumente definidos em pequenos recipientes fechados como caixinhas, ampolas, cruzes e medalhões.

Com valores singulares, atribuídos pelo cristianismo, a prática e uso de relíquias tomaram uma dimensão que tornou os sacrifícios dos santos martirizados em artefatos que poderiam estar ao alcance da admiração, como modelos de piedade e santidade, definindo-os como heróis da fé cristã. No império cristão do Oriente, por exemplo, a teologia centrada na imagem atribuía aos ícones poderes reservados à divindade. No entanto, no ocidente “Acreditava-se que as imagens servem para tornar visível o ausente; assim, as relíquias podem encarnar a presença divina”, segundo Gaulão (2007).⁵⁴

⁵³ Texto do Catálogo Busto-Relicários: Catedral Basílica do Salvador, de Francisco Portugal Guimarães, diretor do MAS.

⁵⁴ Maria José Gaulão é professora em regime de colaboração na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) na Licenciatura de História da Arte, e no Instituto de Investigação Interdisciplinar - Centro de Estudos Sociais (CES). Foi também na FLUC que se licenciou e se doutorou em História da Arte. Maria José Gaulão é ainda professora auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Atualmente é investigadora integrada do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE) e centra a sua investigação na Arte Colonial Ibero-Americana. Disponível na internet: <http://www.uc.pt/antigos-estudantes/perfil/livro_da_semana/Maria_Jose_Goulao>

Para aprofundar a pesquisa e contribuir para o processo de criação artística que estava desenvolvendo, averigui no acervo do Museu de Arte Sacra, a Coleção Bustos - Relicários da Catedral Basílica do Salvador, organizada pela Universidade Federal da Bahia. São encontrados nesse museu, bustos de santos, virgens e mártires que possuem valores sacros cristãos, os quais não contém relíquias: pedaços do vestuário, partes do corpo, cabelo, dentes, entre outros. O que existe é a representação de tais elementos, relacionados com a iconografia e representação histórica, um desejo do homem de construir ícones sobre a fé. Assim, podemos refletir que a partir dos relicários podemos



Figura 24 Santa Catarina de Siena, madeira policromada e dourada, século XVII. Acervo Catedral Basílica do Salvador. Fotografia: Marisa Vianna \Raimundo Bandeira. Fonte: Catálogo Bustos-Relicários.

ativar o desejo de estarmos próximos ao que se encontra distante, pois o relicário não é uma memória pela imagem, como as fotografias citadas no primeiro capítulo, e sim um encontro entre corpos, dado pelo objeto.

Então, podemos associar que uma imagem fotográfica é talvez um modo de rememorar um fato ocorrido ou uma pessoa familiar e um relicário é, talvez, uma maneira ou um modo de rememorar um fato ou um ente querido a partir do objeto e da fé.

Seguindo a prática de crenças religiosas e populares, inseridas no cotidiano e na cultura popular, os relicários e as relíquias acabaram sendo deslocados da esfera religiosa e tomando significados pessoais com o passar do tempo. Como no Romantismo, onde criou-se o hábito de se conservar várias espécies de relicários contendo recordações familiares ou de conquistas amorosas, como os medalhões retendo uma madeixa de cabelo do amado ou de um membro da família.

Podemos identificar ainda que, na contemporaneidade, o conceito de relíquia e relicários podem alcançar outras significações. Nesta pesquisa, inserida nos processos criativos atuais, as escolhas das relíquias fazem parte de uma seleção

de objetos, cujos significados pessoais são rememorados e ressignificados em práticas de atelier, os quais denomino objetos de sorte e que estarão sendo transformados pelo processo de sinterização das massas para cerâmica.

Deste modo, podemos propor novos significados aos elementos, como por exemplo, o trevo da sorte que é parte de uma planta e que possui uma representação dentro das crenças populares, no qual investigo os significados dados a esse elemento da crença popular para entender os desejos depositados nos objetos e suas significações.

Assim, em alguns trabalhos artísticos me apropriei da crença popular com uso do trevo da sorte ou trevo de quatro folhas, que é uma tradição milenar e relaciona a sorte e o encontro dessa folha específica. Seu surgimento é desconhecido até então, pois os relatos contam que sua origem se dá nas antigas tradições do povo celta, com os druidas, sacerdotes dos celtas, que povoaram a Europa no primeiro milênio A.C., conforme Cecília Borges⁵⁵. Acredita-se que ao encontrar um trevo de quatro folhas é sinal de boa sorte. A Botânica explica que é raro encontrar o trevo de quatro folhas na natureza, pois o *Trifolium repens*⁵⁶, nome científico da planta, normalmente nasce com apenas três folhas. Além de disso, o simbolismo do número quatro é considerado importante para algumas culturas. Ele simboliza as quatro estações, os quatro pontos cardeais, as fases da lua, os elementos alquímicos (terra, ar, fogo e água). Representam as quatro letras do nome de Deus, YHWH, Javé, traduzido para o hebraico. É o número também dos evangelistas e para os cristãos os quatros braços da cruz.

Dessa maneira, podemos refletir que essas crenças sobrevivem por causa da nossa eterna busca pela segurança, algo inerente à natureza humana que nos faz depositar, em um objeto, o desejo de proteção, como se fosse capaz de salvaguardar de qualquer mal ou lhe atrair coisas boas.

⁵⁵ BORGES, Cecília. Por que o trevo de quatro folhas é um símbolo de boa sorte. Revista Produção on-line. [on-line]. Edição 108 a. Setembro de 2002. Editora Abril S.A. Disponível na internet: <<http://super.abril.com.br/cultura/por-que-o-trevo-de-quatro-folhas-e-um-simbolo-de-boa-sorte>>

⁵⁶ Presente na maioria das regiões temperadas e subtropicais do planeta, o trevo – como já diz seu nome científico *Trifolium repens*. (cit. in Borges 2002) Disponível na internet: <<http://super.abril.com.br/cultura/por-que-o-trevo-de-quatro-folhas-e-um-simbolo-de-boa-sorte>>

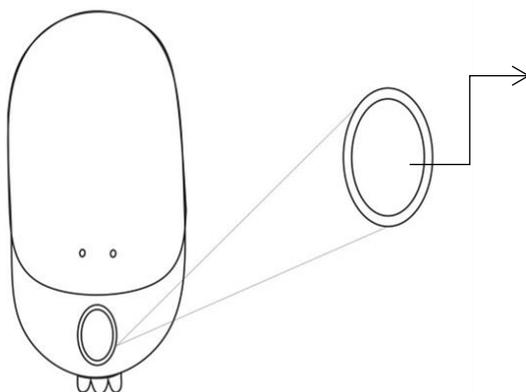
3.1- RECOLHENDO ELEMENTOS PARA UMA PETRIFICAÇÃO

A partir de elementos apropriados do religioso e das crenças populares, elaborei um projeto artístico com objetos-relicários e construí uma série intitulada *Relicários do devaneio petrificante*, que representam desejos pessoais da sorte (objetos de sorte) e da memória (relicários). Esta investigação se relaciona com a ressignificação dos elementos da sorte e com a recriação do relicário religioso, buscando, junto à prática em atelier, uma reflexão sobre as formas dos objetos.

Ao realizar a prática de atelier, os objetos-relicários seguiram estudos gráficos adotando regras elaboradas com índices cromáticos e formais que determinaram a escolha da linguagem da cerâmica, usando a porcelana como material para a construção dessa obra. Por tratar-se de um produto cerâmico, de massa mais fina e de valor estimado, assim como nos relicários religiosos que são construídos com madeiras nobres, ouro e pedras preciosas.

Partindo dessas escolhas materiais, construí um personagem-objeto, elaborado com base num estudo em desenho e transposto para a representação tridimensional. O acabamento e o tratamento apurado aplicado ao personagem-objeto deram-lhe aspecto de um objeto “industrial”. A definição do objeto escultórico foi estabelecida com a forma apresentada na *Figura 25*, acomodando na região da parte central inferior desse personagem-objeto, elementos considerados de sorte. Nestes espaços foram colocados objetos escolhidos por mim, para serem transformados pelo fogo durante o processo de sinterização da massa para cerâmica.

As particularidades da sua forma, por não ter um sexo definido e apresentar três “pernas”, são pontos de apoio que significam, metaforicamente, três membros da minha família.



Nesta região do meu personagem-objeto, foram colocados os objetos escolhidos para serem transformados pelo fogo.



Figura 25 Estudo do personagem-objeto e do Invólucro Relicário do devaneio petrificante, 2010. Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

Figura 26 Detalhe do Invólucro do Busto Relicário (Santa Catarina de Siena). Fonte: Catálogo Bustos- Relicários.

E desta maneira, foi construída a série *Relicários do devaneio petrificante*, realizados no ano 2010, quando o personagem-objeto passou pelo processo de sinterização, em alta temperatura. Seguindo pela escolha de materiais que iriam se transformar em “reliquias”, partindo de um garimpo de objetos acumulados durante a infância e em outros momentos da minha vida, entre eles encontrei um brinco dado de presente a minha mãe, um dente, uma medalhinha e uma mecha de cabelo. Coisas suscetíveis a uma apropriação indicada pela lembrança e pelo valor afetivo, nas quais esses elementos tenham significados atribuídos de acordo com as minhas experiências pessoais e são considerados por mim como objetos de sorte. Assim, as relíquias escolhidas foram:

- 1- Relíquia da Perda. O dente foi escolhido naquele momento, pois havia sonhado que eu perdia um dente e o cuspia. Sonhar com dente significa a morte de alguém próximo.
- 2- Relíquia dos Laços. O cabelo seria a ligação entre mãe e filha. Encontrei uma mecha dos meus cabelos e uni a alguns fios de cabelo da minha mãe, encontrados após o falecimento da dela.
- 3- Relíquia da Saudade. O brinco foi escolhido como o registro de um momento, um presente que foi dado a minha mãe em seu aniversário.

4- Relíquia, o que ficou do amor. Uma medalhinha escolhida pelo acaso. Certo dia, uma moça sentada ao meu lado no ônibus me deu uma medalhinha de Nossa Senhora de Fátima e no mesmo período, minha irmã recebeu de presente uma mesma medalhinha de uma amiga.

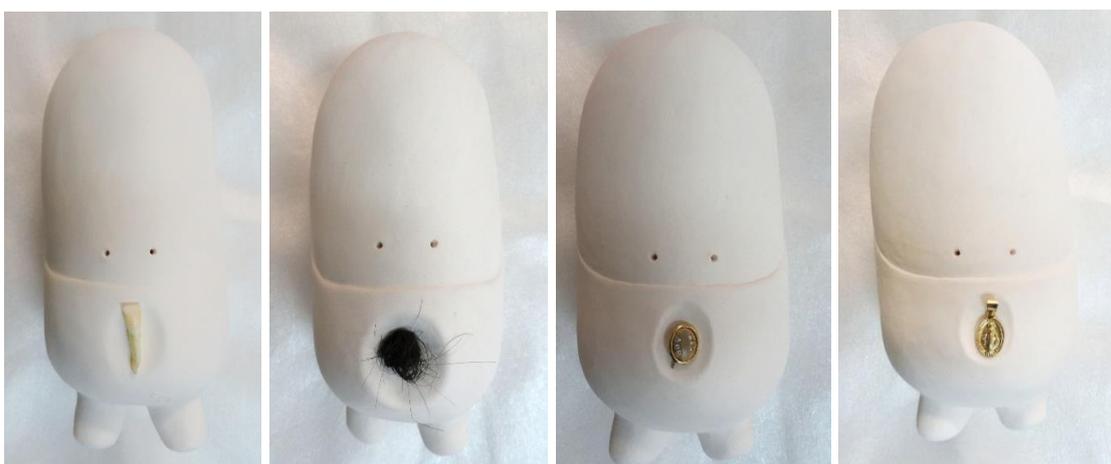
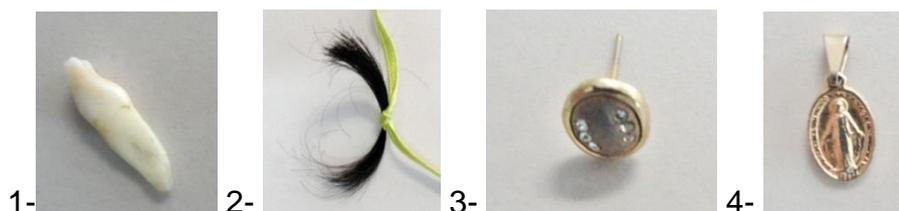


Figura 27 Elementos da sorte e preparação para o processo de sinterização. (2010). Fonte: Acervo do autor.

Logo, os materiais eleitos como objetos de sorte (reliquias) foram considerados em caráter experimental para a prática de atelier, visto que os objetos carregam em sua composição, materiais sintéticos, orgânicos e minerais. Isso promove o surgimento de procedimentos que evolue a experimentação de materiais não convencionais no processo de sinterização cerâmica e fusão de vidrados transparentes, trazendo elementos da surpresa à obra.



Figura 28 Preparação para o processo de sinterização, fixação do vidro transparente. (2010). Fonte: Acervo do autor.

As relíquias receberam uma quantidade de vidro transparente e foram levadas ao forno para sinterização, atingindo um ponto de fusão dos materiais, onde podemos perceber as transformações sofridas:

Relíquia 1 - Perda. O dente se partiu e obteve uma nova configuração.

Relíquia 2 - Laços. Cabelo desapareceu, deixando o vidro transparente, com uma coloração leitosa.

Relíquia 3 - Saudade e Relíquia 4 – O que ficou do amor modificou seus aspectos diferenciando-se dos seus materiais de origem.

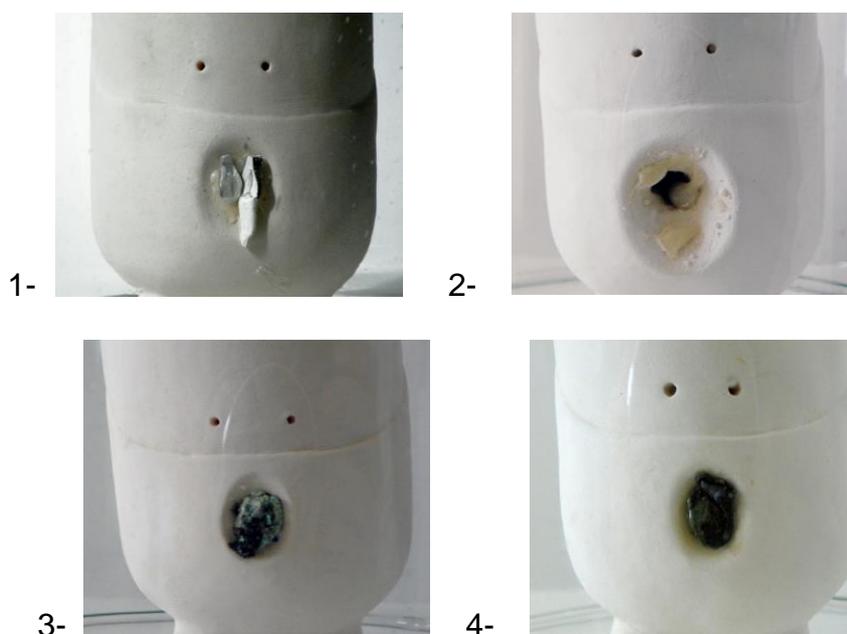


Figura 29 Resultados do processo de sinterização dos Relicários do devaneio petrificante. (2011). Fonte: Acervo do autor.

E assim, junto a essa forma dos *Relicários do devaneio petrificante* guardo meus objetos de sorte, como se eles pudessem se tornar eternos. Reforçando o sentido do relicário e da rememoração que sugere, talvez, uma maneira de rememorar um fato ou uma pessoa através do objeto e suas transformações físicas, visuais e simbólicas. De modo que, o conceito de resguardar dentro do meu processo criativo, realizado pelo procedimento de sinterização, parece petrificar os devaneios em “objetos de sorte”.

Compreendo que através dessas transformações, os objetos de sorte foram eternizados de modo diferente das relíquias encontradas nos relicários religiosos, onde as relíquias de sorte podem ser vistas. Porém, tomam outros significados que descaracterizaram sua aparência original, mas que permitem novos olhares sobre aqueles objetos eternizados.



Figura 30 Resultado da sinterização, Relicário Perda, da série Relicários do devaneio petrificante, (2010-2011).Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

Diferente da ideia das transformações dos objetos de sorte, Sophie Calle, se apropria pela acumulação de objetos de modo ritualístico como na obra, "*Cerimônia de aniversário*" (1980-1993), na qual ela constrói relicários ao longo de treze anos, um projeto em que a cada aniversário, correspondente ao dia 9 de outubro. Ela segue um ritual de convidar para jantar o número exato de pessoas que correspondem a sua idade no determinado ano, seguindo a regra de incluir a escolha de um estranho, por um dos seus convidados. Toma nota dos presentes recebidos nessas ocasiões e os acumula como sinal de afeto. E em 1993, aos quarenta anos de idade, ela coloca um fim a este ritual⁵⁷.



Figura 31 Sophie Calle, *Cerimônia de aniversário*, (1980-1993). Fonte: Galerie Perrotin.

Neste projeto, os presentes recebidos pela artista, foram conservados e expostos em vitrines, como um registro de suas lembranças paralelas às acumulações de objetos, de rituais e do tempo, e que assume o medo do esquecimento. Percebo que Calle documenta experiências como uma maneira de organizar as próprias regras do jogo, criadas por ela mesma, com um propósito poético.

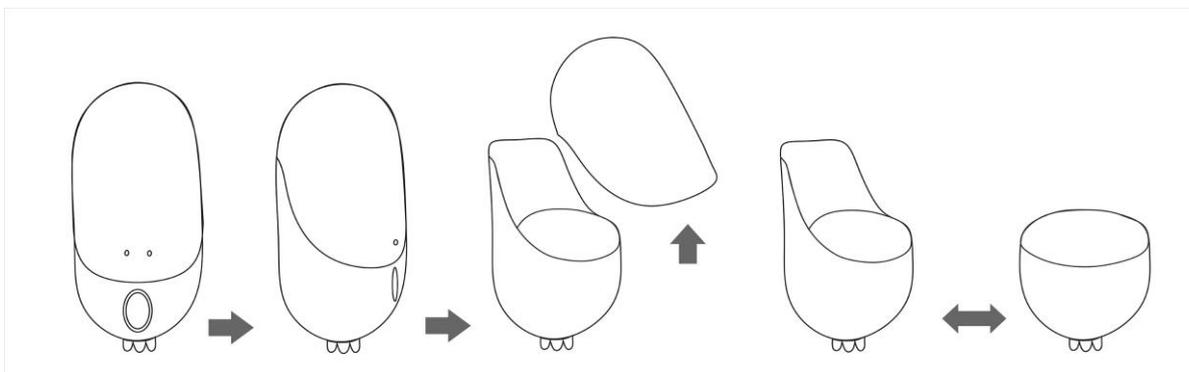
Assim, podemos analisar comparativamente os modos de apresentação dos *Relicários do devaneio petrificante* (2011) e a *Cerimônia de aniversário* (1980-1993), pois trazem construções sobre a ideia de relicários, que guardam objetos que se relacionam com o individual, e atribuem valores de um tempo que passou. De modo que, cada artista elabora suas estratégias, uma parte do ritual de acumulação de objetos e a outra parte de escolhas de materiais já acumulados durante a infância. Na instalação de Sophie Calle, ela preserva intocavelmente seus objetos em uma redoma de vidro (uma vitrine), que mantém suas características originais, enquanto em meus *Relicários*, ocorrem transformações formais e simbólicas pela ação do fogo, onde os elementos escolhidos se modificam e se apresentam como resquícios da lembrança modificada.

⁵⁷ Ritual de Sophie Calle para a obra *Cerimônia de aniversário* (1980-1993) e a lista de objetos, disponível em < https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-10064-1.html >

Para tanto, afirmo que este relicário não se trata de um objeto transplantado⁵⁸ do religioso, tampouco um objeto escultórico que se assemelhava a um *Toy art*, apesar das suas características formais citadas anteriormente. A ele atribuo o caráter de objeto híbrido, pois ele mantém características de uma escultura que se relaciona com a “ideia” do relicário sagrado, o industrial, o contemporâneo e o individual.

3.2- DESVELAR FORMAS E IMAGENS

Ao reestruturar a forma dos *Relicários do devaneio petrificante*, que guarda objetos de sorte transformados pelo fogo, percebi que o objeto poderia alterar sua forma e revelar imagens guardadas na memória. Esse objeto-personagem é para mim como um ser que contém imagens, memórias, sonhos, tristezas e felicidades. Ao modificar sua forma, proponho expor parte desse conteúdo, seja pelas imagens de lembranças, seja por aquelas presentes nos álbuns de família, agora reconfiguradas pela ação do desenho sobre cerâmica, como sugerem as imagens abaixo.



Personagem-objeto > Transformação > Resultado de suas novas forma.

Figura 32 Processo de transformação do personagem-objeto 2.(2012) Fonte: Acervo do autor.

⁵⁸ O termo “Transplantação” se refere ao objeto deslocado do espaço real, e podemos considerar o que é do sagrado e religioso, para o espaço artístico. Analisado por Rosalind Krauss, na discussão sobre: *Formas de Ready-made; Duchamp e Brancusi*. Onde ela fala sobre as transferências, em substituição do trabalho concretizado pelo artista para objetos prontos: “Este ato de inversão compreende um momento em que o observador é obrigado a perceber que um ato de transferência teve lugar - um ato que o objeto foi transplantado (grifo nosso) do mundo comum para o domínio da arte”. (KRAUSS, 1998, p.94.).

Seguindo a transformação do personagem-objeto, dei continuidade à análise sobre sua configuração imaginária. Assim, o objeto passa a perder a parte superior do personagem, metaforicamente falando, como se ele abrisse a “cabeça” e revelasse as imagens, num desejo de liberá-las do seu corpo.

A forma inicial do personagem-objeto agora é transformada e apresentada pela metade, contendo ainda as mesmas características originais (três pernas e sua indefinição sexual). Nesta nova apresentação, optei por explorar diversas dimensões para a obra, seguindo o mesmo tratamento estético e experimentando novas massas cerâmicas, tipo branco Shiro e a massa preta.

Os resultados da cerâmica branco Shiro e a massa preta apresentaram outros efeitos em sua tonalidade, uma cor branca rosada e um tom chocolate para massa preta, devido ao forno que não alcançou a temperatura de sinterização ideal para esse tipo de massa, um efeito inesperado que agregou a obra.

Desde então, esse personagem vem seguindo um percurso em diversas transmutações e recomposições. As ações dos procedimentos adotados para esse desvelamento dos *Relicários do devaneio petrificante*, seguem trazendo a apropriação da imagem fotográfica dos álbuns de família que são modificadas e transferidas para o objeto. A essas imagens, associei recordações de tempos, lugares da minha infância e pessoas que convivi, numa condução de guardar momentos suspensos à memória.

O processo de transferência da fotografia para o objeto cerâmico passa pelo decalque da imagem fotográfica, um exercício para delinear os limites das figuras. É como lembrar dos desenhos de infância, aqueles decalques das figuras encontradas nos exercícios escolares.

A ideia do decalque para cerâmica no meu processo artístico é realizada com papel translúcido aplicado sobre o objeto, formando efeitos gráficos de figuras que representam lembranças. Neste momento, a imagem fotográfica serve de apoio para transformar imagens da lembrança.

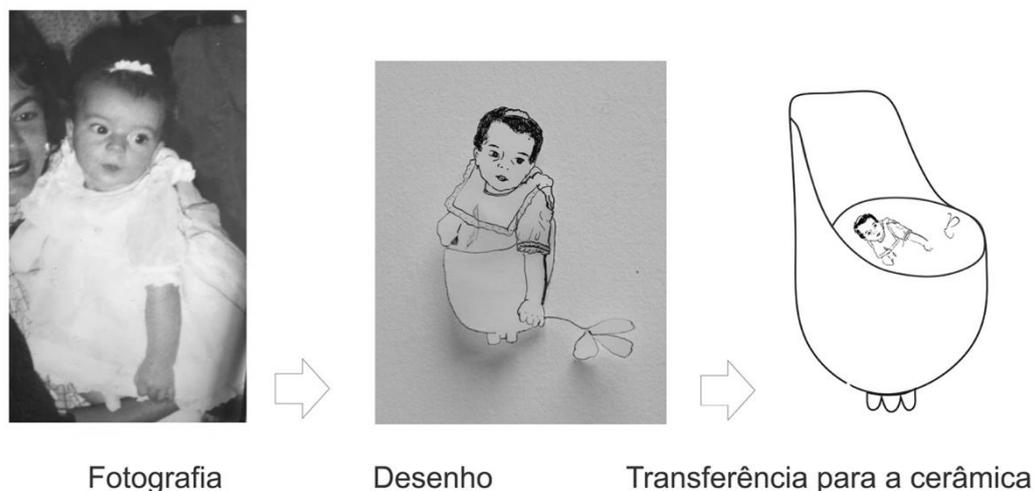


Figura 33 Processo de transferência da fotografia para o desenho para a cerâmica. (2012). Fonte: Acervo do autor.

Na “abertura” do objeto-personagem destaco os desenhos escolhidos para cada obra. São imagens de objetos, pessoas ou lembranças que desejo resguardar, “esgrafitando” na superfície recortada do relicário. Os recortes recebem simplificação de seus corpos e as vestes, provocando uma hibridação com o personagem ou trazendo a imagem para o objeto escultórico.

Esse processo do desenho aplicado à cerâmica é feito com diversas espessuras de agulhas, abrindo pequenos sulcos na argila para formação da imagem. Primeiro um decalque leve para definir os contornos e depois os esgrafiados retirando a argila. Em seguida é feita a sinterização do corpo cerâmico e é aplicada nos sulcos uma pequena quantidade de esmalte vítreo. Assim, surge diálogo entre linguagens, desenho aliada à cerâmica, tornando-se um recurso híbrido para o efeito gráfico de gravar figuras que representam as minhas memórias que proponho revelar sobre esse objeto transformado.

Em um diálogo com artistas que utilizam a cerâmica como suporte para procedimentos gráficos, destaco a artista visual vietnamita Diem Chau, que reúne a força da durabilidade da cerâmica e da porcelana, encontrada em objetos comuns de uso doméstico, como pratos, xícaras, junto à fragilidade e delicadeza de seus desenhos bordados com linhas e tecidos de algodão.



Figura 34 Diem Chau, (2010), placa da porcelana, organza, tecido de algodão e fios, 6,5 x 9 x .75 polegadas. Fonte: Site da artista.

Seu trabalho parte das suas histórias pessoais de refugiada em 1986, quando ela e sua família imigraram para os Estados Unidos, após a queda de Saigon. Experiências que trouxeram para o seu trabalho questões sobre a comunicação entre culturas distintas, buscando aproximar suas diferenças, como nos diz a artista, “a capacidade se conectar uns aos outros através de semelhanças culturais e humanísticas”⁵⁹.

Chau traz em seus objetos cerâmicos o legado das histórias, utilizando peças que carrega um valor atravessado por gerações e que possui signos que reforçam a ideia de semelhanças entre culturas, visto que a porcelana utilitária, de uso doméstico, atravessa o cotidiano de culturas distintas. Seus enredos partem das histórias contadas pela oralidade, criando vinhetas delicadas que registram gestos, memórias fugazes e histórias descritas que foram passadas de geração para geração.

Podemos assim indicar outro olhar sobre a materialidade e as imagens produzidas sobre porcelana resultando em efeitos gráficos a partir de das suas relações com objetos cotidianos e com a ação manual de bordar, desenhando figuras que estabelecem relações pelos gestos representados ligados pelas linhas vermelhas, pelo comportamento de seus personagens. De modo que suas composições visuais remetem à memória e histórias, apresentadas em seus trabalhos.

⁵⁹ CHAU, Diem. Sobre a artista. Site do artista Diem Chau. Disponível em: <<http://diemchau.com/about.html>>. Acesso em: 16 set. 2016.

3.2.1- UM E UM SÃO DOIS

Um e um são dois, (2013), é um trabalho resultante da ideia dos laços sanguíneos, onde as duas imagens do meu pai e seu irmão gêmeo, por serem idênticas, parecem se duplicar, deixando uma dúvida sobre quem é quem. Nas lembranças de família contadas pelo meu pai, nem sua mãe e nem outro membro da sua família sabe identificá-los. As imagens parecem não completar suas lembranças do dia em que foi registrada, nem possibilitam que se reconheçam individualmente. A memória parece trair seus olhos, não deixando que reconheça seu próprio rosto.

Podemos refletir que ao “revelar” imagens, trazemos algumas lembranças estranhas, que parecem pertencer ao esquecimento, imemoráveis, onde as histórias guardadas nas fotografias de família, de um membro que não conhecemos ou de pessoas mais velhas que não vimos quando criança. E quando somos tocados por essa imagem desconhecida, que detêm um passado impedido pela falta de dados da sua história, provocamos então, um paradoxo ao estarmos fadados ao esquecimento e não podermos reconhecer alguém presente e, no caso do meu pai, de não reconhecer a própria imagem.



3.2.2 - DECLARO AS LEMBRANÇAS SUSPENSAS

Este título tem uma relação direta com o mundo infantil, o qual todos nós podemos lembrar, onde os objetos possuem uma relação afetiva e que se refere a determinados momentos dela. Passando da infância à adolescência, tomamos a consciência do tempo e ao relembramos destes objetos, podemos reviver aquele tempo. A peça menor com o trevo remete às minhas memórias sobre esses objetos que fizeram parte da minha infância.

Diferente dos objetos encontrados nos Relicários do devaneio petrificante, os objetos apresentados, agora se transformam em figuras. Podemos relacionar assim: as escolhas da cor o objeto e do desenho esgrafitado em uma superfície escura são representações da memória, do esquecimento, dos sentimentos, onde o fazer artístico dá forma, como na significação do engobe branco, aplicado para que pudesse revelar o que está guardado no esquecimento, e o esgrafito, a lembrança dos objetos perdidos na memória da infância e que recorro à superfície desse objeto para eterniza-los.



Figura 36 Milena Oliveira, Declaro as lembranças suspensas, (2012-2013) cerâmica e vidrado. 23 x 32 x 32 cm. Fot0: Rommel Portugal. Fonte: Acervo do autor.

3.2.3 - PURO POR LAÇOS ETERNOS

Puro por laços eternos fala do elo entre mãe e filha, do nosso primeiro contato com o mundo, a relação do cuidado oferecido pela mãe, proteção e carinho que criam laços que ficam gravados em nossa memória. Diante disso, ao abrir a cabeça do meu objeto-personagem, ele revela a saudade do meu laço eterno materno, um recorte das memórias, onde se mostram os pequenos momentos, agora ausentes, que estão suspensos em fotografias antigas.



Figura 37 Milena Oliveira, Puro por laços eternos, (2012-2013). Cerâmica e vidrado. 23 x 32 x 32 cm. Foto: Rommel Portugal. Fonte: Acervo do autor.

3.3 - PONTO-AR

O trabalho **Ponto-ar** surgiu pela escolha de uma palavra que parece sintetizar minha poética, mais uma escolha conceitual, além da palavra: Resguardar. Percebi em seu significado um suporte para todas as inquietações e dentro dessa proposta desenvolvi a partir da linguagem do desenho, da escrita e do contar histórias a possibilidade de resguardá-las em palavras. Busquei nas minhas narrações de infância a lembrança do meu pai pontilhando meu nome em letra cursiva para que pudesse aprender a escrever. Esta ocasião ficou marcada na minha memória.

E assim, criei uma oração, registrando um código como uma escrita secreta, que formam desenhos ainda desconhecidos pelos pontos presentes na obra, possíveis linhas que ocultam palavras íntimas indecifráveis.

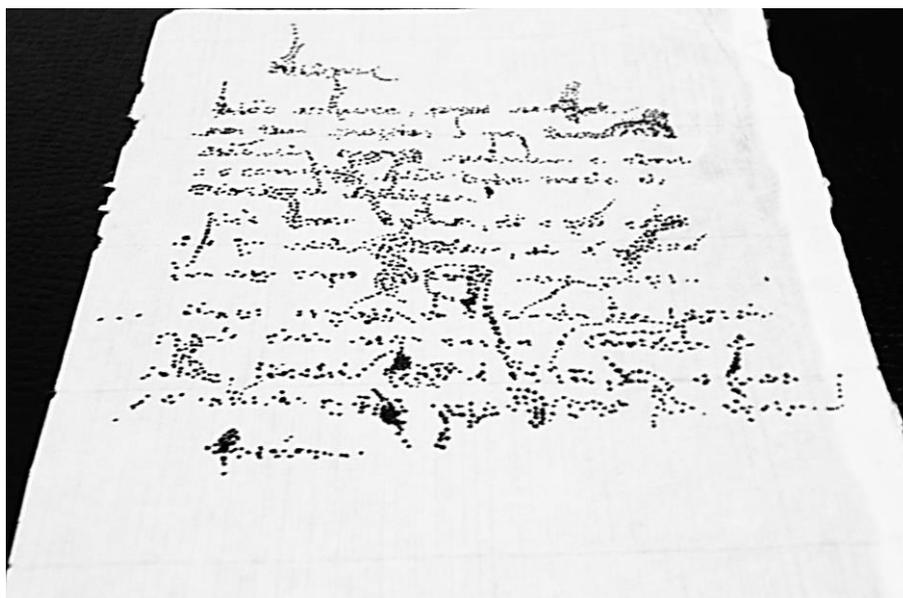


Figura 38 Milena Oliveira, Escrita secreta, (2013), Papel japonês e caneta estabílo. Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

Partindo dessa escrita secreta, desenvolvi um livro de artista. Neste percurso, voltei a ler um livro que marcou um momento importante da minha vida, *O Mundo de Sofia*, e seguindo minhas estratégias artísticas, como uma regra de

rememoração, onde minhas escolhas partem da minha relação com um objeto que se tornou marcante em um determinado momento, onde respondia algumas perguntas de Sofia através de desenhos. A partir daí os pontos se transformaram além das palavras e foram produzidos diversos desenhos onde a palavra e as imagens fotográficas apropriadas dos álbuns de família começavam a se cruzar.



Figura 39 Milena oliveira, Estudos dos desenhos em ponto, nanquim, caneta sobre papel vegetal. (2013) Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

Em uma aproximação com a minha escrita secreta, as relações da memória e das ações transformam as lembranças, os desejos e os sentimentos, numa espécie de resguardar. E como resultado, criei experimentos em cerâmica, seguindo os mesmos formatos dos objetos-personagens que produzi em 2013, que carregavam agora, os desenhos feitos por pontos. Esse trabalho é um mote importante na pesquisa, pois a partir dele pude fazer novas conexões entre o resguardar e a memória.



Figura 40 Milena Oliveira, Ponto-ar. (2014). Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

Eu preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio. São minha privacidade e tenho um ciúme intenso delas.
LOUISE BOURGEIOS, 1998.

4 - LIAMES: UMA POÉTICA DO RESGUARDAR

Liames é o nome dado à mostra de trabalhos artísticos de conclusão deste projeto de mestrado, apresentado na Galeria ACBEU⁶⁰, em Salvador – Bahia, que está relacionado com a poética do resguardar e rememorar, a partir de um álbum de família e imagens guardadas na minha memória, reconstruídas pelo desenho em objetos cerâmicos.

Como o resultado prático/teórico desta pesquisa, a exposição *Liames* reúne um grupo de sete obras, onde pude perceber que as imagens atuam como um lugar de memória, um lugar para não esquecer, um lugar em que podemos buscar lembranças esquecidas, matar a saudade e recriar recordações. Neste sentido, trago para esta pesquisa uma nova maneira de rememorar e apresentar algumas imagens que estão na memória, nos álbuns de família e nas lembranças.

Este capítulo está dividido em sete subcapítulos, cada um denominado a partir dos títulos das obras presentes na exposição realizada na Galeria ACBEU. Nesta mostra, podemos perceber que o objeto-personagem antecedente, sofre novas modificações da sua forma, seu corpo se transforma e constrói outros significados, agora fragmentado em várias partes.

Neste momento, as imagens e a escrita desenvolvidas no trabalho *Ponto-ar*, estendem-se e somam-se a outros procedimentos que envolvem as imagens das fotografias analógicas apropriadas da minha família, como apoio para a criação de imagens que se transformam em pequenos pontos furados na argila. Assim, o corpo do objeto-personagem se apresenta como um suporte para essas impressões das imagens, trazendo cruzamentos escolhidos entre fotografia,

⁶⁰ Projeto contemplado pelo edital de pauta de exposições da Galeria ACBEU 2015.

desenho e “pontilhismo” na cerâmica, que possibilitam um resultado que se diferencia entre a técnica e as ações realizadas durante o processo.

A fotografia tem o poder de apreender imagens de um real vivido, bem como um arquivo de processos, “como uma lembrança materializada” (SALLES, 2008), são como mecanismos de disparo para uma lembrança, ou seja, um dispositivo ativador da memória. Igualmente, acredito que esse gatilho possa ser uma atitude para investigar como a imagem ou objeto pode ser um instrumento para uma lembrança que vai mais além da imagem fotográfica. São imagens transformadas e transformadoras.

A pesquisa em arte permite que estejamos abertos a descobertas de procedimentos que contribuem para a expansão da produção e criação. E nem por isso as técnicas tradicionais, ressaltadas aqui nesta dissertação, como o desenho e a cerâmica, perdem seu valor artístico, por se apresentarem de outro modo. Segundo Santaella (2008), a expressão híbrida é uma palavra que provém de outros campos de conhecimento, e sobre a origem do termo descreve:

No sentido dicionarizado, ‘hibridismo’ ou ‘hibridez’ designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. “Hibridação” refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. ‘Hibridização’, proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo ‘híbrido’, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes. (SANTAELLA, 2008, p.20)

Neste sentido, podemos trazer o conceito híbrido para os procedimentos adotados nesta pesquisa, onde tais laborações artísticas produzem diálogos com o ambiente que envolve o ser e sua cultura, além de expandir os limites entre as técnicas tradicionais e os significados dos materiais, além da intermediação entre linguagens como a fotografia, o desenho e a escultura cerâmica. Sandra Rey (2004) deixa claro esse cruzamento de processos artísticos que estende às proposições poéticas e conceituais do trabalho.

As diversas definições e implicações do termo hibridação definem grande parte da arte contemporânea, indicando as formas artísticas que misturam técnicas e tradições diferentes, tais como podemos constatar nas instalações, arte híbrida por excelência, nos vídeos que cruzam técnicas de desenho, modelagem, com a fotografia e a edição digital; no tratamento da fotografia analógica pelos meios digitais nas obras in situ, nas apropriações de objetos, materiais e procedimentos originalmente estrangeiros à arte; na net-art e na arte interativa, por exemplo. [...] a hibridação na arte refere-se às formas artísticas que não se constituem enquanto aplicações ou explorações de uma técnica tomada como um sistema fechado constituindo um dado preliminar no processo de criação. Ao contrário, nas proposições que recorrem à hibridação, os artistas tiram partido das especificidades do médium, inventam procedimentos, realizam cruzamentos e combinações diversas que podem assumir proposições poéticas, lúdicas, sociológicas, filosóficas, conceituais, ecológicas e/ou políticas. (REY, 2004, p.401- 402)

Nesse sentido, compreendo que o caráter híbrido deste trabalho se refere às formas de explorações e aplicações técnicas que não se limitam a uma técnica tomada como um “sistema fechado”, como nos reforça Rey (2004) na sua reflexão sobre a hibridização de processos artísticos. Portanto os cruzamentos escolhidos entre a apropriação da fotografia e desenho possibilitam um resultado feito por “pontilhismo” na cerâmica que trazem para esta pesquisa em arte e nomeadamente para a cerâmica contemporânea, especificidades tanto de ordem técnica, quanto ao processo inferencial de criação artística, estabelecendo relações conceituais com a apropriação, rememoração, lembrança e esquecimento.

4.1 - PERFURAÇÕES E PREENCHIMENTOS

O cruzamento entre linguagens da fotografia, desenho e cerâmica é importante para a construção do pensamento artístico e para as discussões levantadas nesta pesquisa e descreve uma hibridização que participa da prática de atelier, de modo a figurar imagens por perfurações, algo como marcar impressões da memória⁶¹.

⁶¹ Abri espaço nesse ultimo capítulo para uma descrição específica sobre o processo híbrido de construção das imagens, visto que, esses procedimentos são relevantes dentro da pesquisa. Não menos importante, mas os processos de construção em argila ficam designados a cada subcapítulo correspondente as sete

Nas imagens escolhidas pontilho no limite dos sinais, marcando o esquecimento, os reflexos do que se passou, somados aos sinais das ações de rememoração da minha imaginação.

Na exposição *Liames*, a maioria da produção dos trabalhos se deu pelo pontilhismo, onde a imagem formada pelos sulcos realizados na argila, feitos com auxílio de agulhas, foram preenchidos com vidro preto. Esses vazios preenchidos, reconstruíam recordações nas superfícies dos objetos.

A produção das imagens foi realizada por decalques das fotografias apropriadas dos álbuns de família, elas são como matrizes para construção de outras configurações seja por metáforas visuais, seja por sobreposições de procedimentos técnicos cerâmicos. Os procedimentos de sobreposição de imagens atingiram, inclusive, o desaparecimento das mesmas.

A orientação dos procedimentos técnicos, no que se refere ao processo cerâmico (modelagem, fases de secagem, desenho, perfurações imagens, secagem, sinterização, preenchimentos dos sulcos com vidro e fusão em alta temperatura) conduz reflexões pertinentes às transformações ocorridas nas formas e imagens, ativando o desejo de “medusar”, apontado por Bachelard (2001), e a concepções associativas que devaneio metaforicamente em “petrificar nossa memória”⁶², na qual atribuo aos meus procedimentos como uma maneira de resguardar a imagem através de transformações pelo fogo.

O processo segue as seguintes etapas: primeiro o decalque das imagens e um estudo das perfurações na superfície da massa cerâmica, transferindo levemente o desenho na argila, depois retiro o desenho, com uma esponja úmida e apago as linhas para não deixar um sulco na extensão.

obras apresentadas, de modo que cada peça possui uma forma que revisita o objeto-personagem. O processo técnico de elaboração das peças é feito a partir das construções de placas de massa cerâmica.

⁶² Concepção de “petrificar nossa memória” descrita no primeiro capítulo. p.60

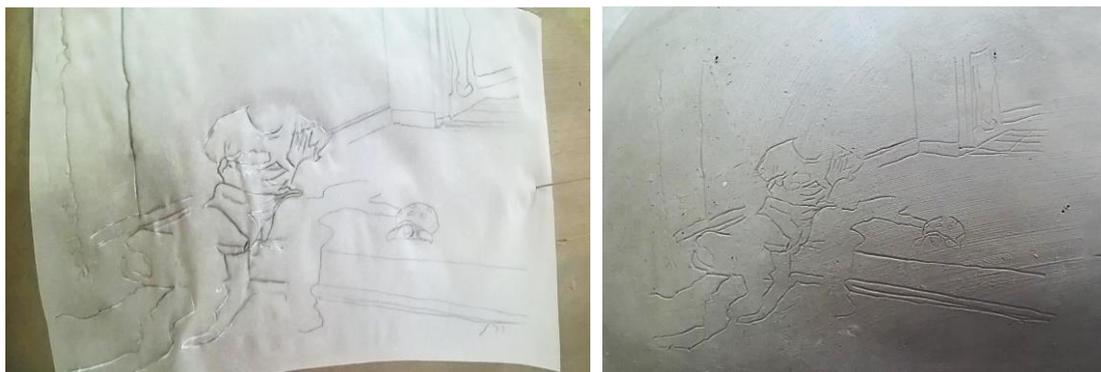


Figura 41 Processo de preparação da imagem na argila.(2014) Foto: Milena Oliveira.
Fonte: Acervo do autor.

Na segunda etapa, começo a preencher a imagem. As perfurações são desenhadas com a ajuda de agulhas, explorando várias espessuras ou regulando sua penetração e definição da profundidade. A perfuração na superfície, na maioria das vezes, não segue rigorosamente o desenho, ela pode se estender a uma diluição da figura no espaço, como nos exemplos abaixo.

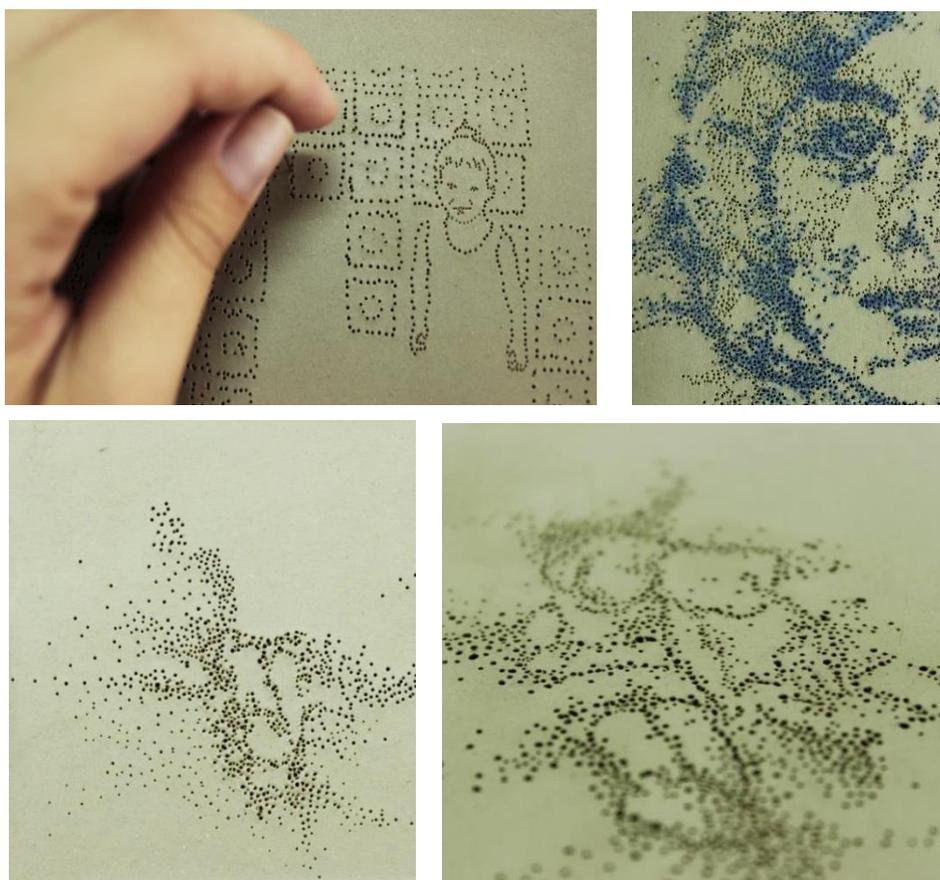


Figura 42 Procedimentos de perfuração da argila, sobreposição, apagamento, eliminação. (2014). Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

O mesmo serve quando as imagens são recortadas dos corpos e as posições das mesmas ou quando são sobrepostas (visto acima), explorando diversos tamanhos. O efeito gráfico de diluir as figuras na massa plástica remete às falhas das impressões na memória.

A terceira etapa corresponde ao processo de secagem na cerâmica, onde a peça perde sua água e sua umidade, atentando para os cuidados de uma secagem homogênea, para que não ocorram deformidades, rachaduras ou quebre em lugares mais espessos, bem como as condições do ambiente que favorecem ou podem atrasar a secagem da peça.

Chegando ao ponto de osso, ausência quase total de água, seguimos para quarta etapa, quando as obras são levadas ao forno para sinterização das peças perfuradas. Na queima acontece o que chamo de resguardar e onde ocorrem também os imprevistos e riscos indomináveis, mudanças de cor, texturas ou até mesmo a perda por explosões que faz parte do processo em atelier.

Nesta queima, resultou uma gama de tons de cerâmicas, referente à massa branco Shiro. Esses tons foram agregados à minha proposta dando leves contrastes entre as peças apresentadas, observando que método da queima é uma ação que sucede dentro do processo prático, em transformar-perfurando, transformar-queimando e transformar-preenchendo.

Depois dessa etapa, as peças receberam uma camada de vidro preto em pó, finamente peneirado, pois irá ocupar os espaços deixados pelos sulcos feitos com as agulhas. O excesso foi removido com auxílio de um pincel macio e uma esponja umedecida, tomando cuidado para que a placa não manchasse, pois, a porosidade da superfície faz com que alguns resíduos penetrem nos poros da cerâmica.



Figura 43 Processo de aplicação do vidrado, (2014). Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

Depois da aplicação do vidrado em pó, por compressão, as obras passam por um novo aquecimento para fusão do mesmo. O preenchimento pontual é uma escolha estética que dialoga com o conceito lembrar- transformando, visto que o revestimento vítreo aplicado nas peças não traz resistência e durabilidade, e sim configurações parciais de uma imagem em formação.

4.2 - ENTRE POSSÍVEIS MEMÓRIAS

A exposição *Liames* contempla as obras ***Desejo, Partes, Do que pode ser, Existir e acontecer, Esforço, Permeio, Mapeamento e Tempo***. Um espaço que proponho apresentar o transcurso de um labor que se relaciona com a lembrança através de imagens desenhadas sobre a cerâmica. Neste momento apresento, por uma reflexão poética, esses vestígios de impressões que atuam em minha imaginação ao rever meus álbuns de família, acompanhados por ações artísticas, onde através dos pontos perfurados revejo meu cotidiano e devaneios configurados em imagens modificadas.

Observe meu ponto de vista: percebemos que na vida tem sempre um determinado ponto. Um sinal de pontuação para indicar a pausa de uma frase, para empregar após uma palavra abreviada, ou mesmo definir um ponto de vista, metaforicamente falando. Ele também é usado como sinal gráfico em diversas técnicas de identificação científica e diversos outros fins.

Mas cuidado para não perder seu ponto.

Marque como um furo num tecido com uma agulha enfiada de linha para coser ou bordar um tecido, acertando a linha de seda ou de lã, em ponto de cruz, definindo o limite da linha compreendida entre dois furos. E ainda se preferir, tome seus pontos cardeais: norte, sul, leste ou oeste, ou simplesmente identifique-o como uma figura geométrica sem dimensões, ou mesmo resultado da intersecção de duas linhas.

E quando a calda do açúcar chegar ao ponto de fusão ou a temperatura de uma matéria entrar em fusão e se liquefazer, acredite, ainda podem ser uma unidade de cálculo para assegurar sua velhice. Então analise esta questão, às vezes é melhor não insistir sobre esse ponto. Porém não entregue os pontos, render-se ao adversário, é desistir. E essa situação pode encontrar-se no mesmo ponto ou estar no ponto mais alto.

Em ponto, exatamente, precisamente. A ponto de, pôr os pontos nos is, sem omissões ou disfarces, quase, prestes. De ponto em branco, com apuro, com esmero. Assine o ponto, escrevendo seu nome no próprio livro. No meu modo de considerar o ponto, meu ponto é só o começo das minhas impressões da minha memória fotográfica, diluída em pontos pelo desenho, numa imagem afetiva petrificada entre pontinhos que deixam dizer tudo o que sente e o que não diz.

Nessas entrelinhas pontilhadas, como Seurat, na imanência prática, não se refere à comprovação empírica da realidade, e sim ao olhar investido das impressões da luz sobre realidades. “Porque toda a imagem tem sido desde a primeira fotografia, exatamente isso, um real que não pode ser mais tocado (a não ser como imagem)”⁶³. Assim, penso na possibilidade para conservar na memória o que só meus registros fotográficos conseguem tocar? E no devaneio dessas lembranças, zelo pelo apuro raso e profundo do espetar da agulha na massa, uma relíquia da memória dos dias de chuva, das estórias contadas, dos abraços que não

⁶³ Françoise Cachin apud no texto Espectros de Seurat (ou Georges Seurat versus Marcel Duchamp) de Eric Alliez Professor de filosofia francesa contemporânea na Kingston University (Londres), professor de filosofia e criações contemporâneas em arte na Université Paris VIII.

pertencem mais aos meus braços. Então, convido você a pontilhar numa folha de papel a lembrança do seu último abraço que seus braços deram.

E como reveladora de momentos vividos, pontilho no limite dos sinais da fotografia, que marca a lembrança e o esquecimento, reflexos do que passou e que são rememorados em imagens imaginadas. Assim, atenta às minhas impressões sobre a cerâmica, sou afetada pelo desejo de encontrar uma forma para resguardar memórias em figuras alteradas da realidade. O personagem criado já não é mais o mesmo, são pedaços que resistiram de algo que se quebrou.

4.2.1 – DESEJO

A obra **Desejo** partiu da retomada de outra obra *Escrita secreta* (2013), onde criei uma oração, intimamente registrada em códigos indecifráveis, pontos que formam desenhos desconhecidos, palavras que se relacionam com o transcendental, com o espiritual, com uma memória que não é descrita, ela toca o ilegível, o misterioso. Contudo, sentimos algo que não conseguimos identificar.

Nesta reapresentação da oração, agora em formato de medalhão feito em cerâmica, trago a potência dessa linguagem (visto que a outra forma de apresentação da oração era feita em papel japonês) que remete tanto aos medalhões e relicários quanto as fotografias antigas de família, apresentadas na parede. Uma soma de impressões: a mão que comprime a argila e as agulhas que imprimem códigos pontuais de uma oração.

A imagem produzida dessa fusão, vista na superfície do medalhão me leva a considerar significados sobre a posição das mãos, quando em oração, o rito de juntá-las traz significados de grande valor simbólico⁶⁴ espiritual e religioso. Elas

⁶⁴ Entendendo que símbolo, segundo Wanner (2010), "... representa através de uma lei geral (regras), convencional ou semiconvencional. O símbolo refere-se ao que possa concretizar a ideia ligada à palavra." (WANNER, 2010, p.43) que seguem as três tricotomias definidas por Peirce que seguem a ordem de signos Ícone, Índice e Símbolo... "O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O Índice está

podem referir-se às posturas de elevação como gesto de entrega, humildade, bem como um pedido de piedade ou súplica, uma maneira de interiorizar suas qualidades de fé, de paz consigo mesmo. Uma comunhão entre o eu, o universo e o Deus ou forças vitais em que cada um acredita.

Esta determinação de ações que deixaram o rastro das mãos abertas sobre uma placa de argila ainda úmida, pode ser interpretada como uma maneira de estar em oração. Desta maneira, as transformações do modo de apresentação das mãos operam na percepção, agindo como impressões da memória sobre os materiais, conseqüentemente, de ressignificar o gesto de unir duas mãos, de interiorizar a alma, uma conexão íntima com a matriz de códigos que não sabemos ler, mas que significam desejos em ação.

fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O Símbolo está conectado ao seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria." (WANNER, apud, PEIRCE, 2005, p. 73). Assim a força da ideia das mãos unidas se aproxima dos elementos inferenciais que interpreto no processo de produção da obra discutida nesta dissertação.



Figura 44 Milena Oliveira, Desejo, cerâmica sobre vidrado, (2014-2015). Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

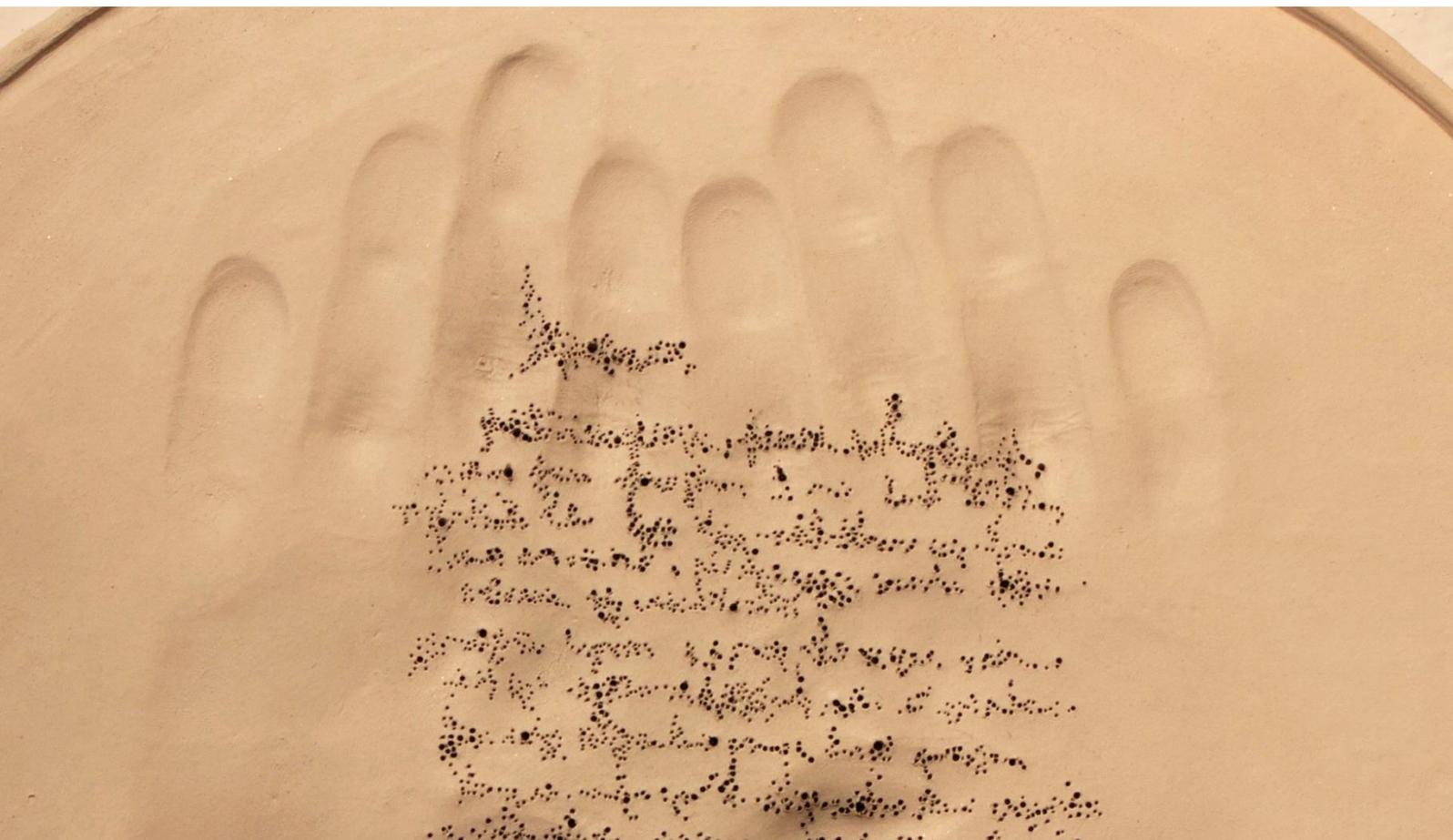


Figura 45 Milena Oliveira, Desejo, cerâmica sobre vidro, (2014-2015) Detalhe. Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

4.2.2 – PARTES

Partes surgiu de fotografias tiradas espontaneamente, mal enquadradas, com baixas qualidades visuais, onde pequenas partes revelam uma memória corporal que não lembramos. São registros de um gesto quando nos apoiamos numa cadeira, quando demonstramos afeto a alguém ou animal, bem como uma ação natural quando nos reunimos para tirar uma foto. Estas imagens são geralmente descartadas ou deixadas fora do álbum de família, ou “deletadas” dos nossos computadores e celulares etc.

Ao sair dos formatos que venho elaborando desde a graduação junto à transformação do objeto-personagem, entro num processo de construir comunicações que explora a formatação das impressões fotográficas analógicas. São papéis retangulares, quadrados, estilo polaroide, formatos 3x4/6x4 para identidade e passaporte e aquelas fotografias, dos ano 90 que vinham com duas miniaturas para guardar na carteira, até as fotografias mais antigas em formato oval.



Figura 46 Milena Oliveira. Partes, cerâmica sobre vidrado, (2014-2015). Foto: Milena Oliveira.
Fonte: Acervo do autor.

Este diálogo com os formatos que recortam e enquadram uma imagem em sua revelação, permitiu relacionar o objeto bidimensional da fotografia às imagens registradas pelo fotógrafo por um acaso, feito sem nenhuma pretensão e que às vezes revelam momentos esquecidos e não estão nos álbuns de família, mas que por algum motivo foram tiradas e guardadas.

A partir dessas imagens excluídas, procuro memorá-las e construir o “álbum” **Partes**. Uso essas imagens como referência para criar novos desenhos para as cenas registradas, configurados pelas posições momentâneas do corpo presente na imagem fotográfica. Os procedimentos artísticos adotados para criar imagens

a partir dessas fotos oferecem ruídos, numa tentativa de ampliar o signo fotográfico.

4.2.3 - DO QUE PODE SER, EXISTIR E ACONTECER

Do que pode ser, existir e acontecer. São possíveis impressões de histórias reais, ficcionais e imaginárias, impressões que contamos sobre nossas recordações. Apresento como possibilidades narrativas em que a imagem sugere o primeiro banho de sol, a pose para foto do encontro de gerações, os lugares que nos parece tão familiar, o dia no parque ou aquela viagem, um exercício para unir experiências e reconstruir singularidades da nossa existência.

Ao criar esses objetos-imagens proponho uma reflexão a partir de encontros no tempo, onde os momentos não são amarrados por uma linha contínua, eles são fluidos, “espontâneos” como o verdadeiro lembrar-se de Bérghson (1999), capazes de voltar ao passado e modificar o presente. Porém, nem tudo que lembramos é como temos a impressão de ser, por sua vez, podemos abrir um espaço pela arte e não obedecer ao tempo, tornando possível criar a partir da memória e da fotografia, histórias reais e ficcioná-las ou trazê-las para a imaginação. Esta criação envolve o processo de rememorar-transformando, que está associada ao modo de manuseio das linguagens e dos materiais (fotografia-desenho-cerâmica). Neles os desenhos brincam com a paisagem, ora eliminando a figura, ora o espaço, imaginando e transfigurando suas partes.

Para criação deste trabalho desconstruí o objeto-personagem e usei a parte superior da “cabeça” em um corte vertical (ver ilustração abaixo). Este frequente retorno ao meu objeto-personagem, me ajuda a interconectar tanto as ideias de resguardar / petrificar imagens quanto objetos da memória.

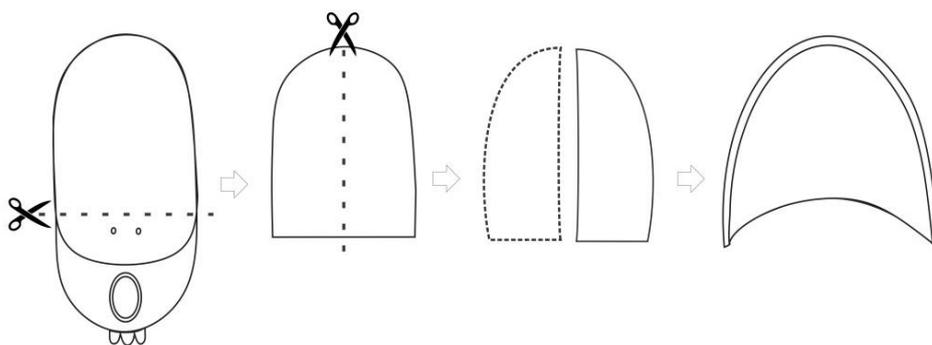


Figura 47 Transformação do personagem-objeto 3. (2014-2015). Fonte: Acervo do autor.

As obras que constroem esta instalação podem ser apresentadas em diferentes formatações, como a estante realizada na exposição *Liames* ou em forma de torre, empilhando os nichos até onde não possa alcançá-los. Pois acredito que o modo de apresentação de uma obra pode ser um diálogo com o espaço e a escolha das suas vistas vertical ou horizontal pode ser sugerida pelo espaço que a abriga.

A importante observação desta instalação é no seu modo de ver as esculturas, empilhadas, sobrepostas, causando obstáculos a sua percepção, um exercício que nos dispõem a procurar o que está à vista e/ou o que não podemos ver ou temos dificuldades para alcançar.

Um jogo da lembrança, onde recordar não obedece à linha do tempo, mas a todo tempo se ressignifica **Do que pode ser, existir e acontecer.**



Figura 48 Milena Oliveira. Do que pode ser, existir e acontecer, cerâmica sobre vidro, (2014-2015) (Detalhe). Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.



Figura 49 Milena Oliveira. Do que pode ser, existir e acontecer, cerâmica sobre vidro, (2014-2015). Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

4.2.4 – ESFORÇO



Figura 50 Milena Oliveira. Esforço, cerâmica sobre vidrado, (2014-2015). Foto: Milena Oliveira.
Fonte: Acervo do autor.

Ao refletir sobre a obra **Esforço**, apresento discussões pertinentes ao exercício para lembrar daquilo que não conseguimos guardar em nossa memória, completamente. Este trabalho se relaciona com a obra anterior, **Do que pode ser, existir e acontecer**, assemelhando a idealização da forma já esclarecida anteriormente, mas trazendo alguns antagonismos, que irão refletir nas imagens produzidas nessa instalação, numa condução entre perdas e ganhos junto à memória e sua contraparte, o esquecimento.

Ao falar destas duas naturezas humanas (memória e esquecimento) proponho a experimentar organizar novas estratégias de elaboração da imagem que apresento nesse formato elaborado,⁶⁵ a percepção da memória e do esquecimento refletidos sobre o tempo nos desafia a esforçar a lembrar-se.

E justamente neste estímulo de trazer imagens que voltam à memória, sejam elas boas ou ruins, que nos estimulam capacidade de lembrar. Entre o esforço de lembrar e o esquecimento, proponho outro exercício que nos dispõe a procurar o rosto que atravessou o tempo e que parece familiar, a imagem de nós quando crianças.

Percebi que as imagens selecionadas para serem resguardadas fazem parte da minha infância, colocando em questão este esforço em constituir na memória a imagem de si. No instante, me esforcei para lembrar a minha imagem real, para lembrar os momentos que consigo ver o meu rosto quando garotinha.

Nesta relação da percepção de si e como idealizamos nossa fisionomia, entendi que às vezes nos reconhecemos e desconhecemos nas fotografias do nosso passado. Esta procura pela imagem de si e por aqueles que estão “esquecidos” traz para o trabalho um incômodo visual, onde a transfiguração imagética levanta essa questão metafórica entre a percepção e a memória, uma imagem presente e ausente. A construção prática de atelier é feita seguindo um mecanismo de organização do fazer, envolvendo várias etapas importantes que apontam um método de técnico e poético da queima cerâmica.

⁶⁵ Transformação do personagem objeto, ilustrado na figura 47, p.104.

A primeira etapa é a construção do suporte em cerâmica, respeitando o tempo de perda da água até chegar a ponto de couro, seguido pelo desenho feito através da perfuração e o esgrafito da figura. Vale observar que nesta obra, rememoro meu próprio procedimento unindo o esgrafito⁶⁶ à perfuração, onde linhas e pontos se hibridizam na imagem.

E em seguida, acontece o processo da queima da escultura, que altera as qualidades físicas da massa cerâmica, atribuindo resistência, impermeabilidade e consequentemente uma durabilidade do objeto, garantindo a esse modo do fazer as características da minha reflexão poética sobre a materialidade e o desejo de “medusar” descritos por Bachelard (2001), a que atribuo para os meus procedimentos um método de resguardar a imagem através transformações pelo fogo.

A segunda etapa se inicia no preenchimento⁶⁷ das perfurações, com vidrado preto, o qual vai garantir o efeito gráfico do contraste preto e branco na superfície da obra, que segue novamente para o forno. Na terceira etapa acontece a esmaltação, feita com pincel no espaço da imagem que está envolta por um invólucro. E ela recebe uma fina camada de vidrado branco fosco, impedindo o reconhecimento do rosto da figura.

Assim, esta veladura pontual, oferece um novo modo de ação para o processo que encobre a superfície, materializando o caráter de esforço em lembrar as experiências passadas e cria novas relações com os procedimentos de elaboração de uma imagem ressignificada.

⁶⁶ Processo técnico já descrito no 3.1- Recolhendo Elementos para uma Petrificação na pág. 73.

⁶⁷ Processo técnico descrito *Perfurações e preenchimentos* na p. 92.I

4.2.5 – PERMEIO

Permeio apresenta um trabalho de uma aproximação de dois tempos entre os meus 26 anos, em 2014 e os 26 anos, em 1984, da minha mãe, trinta anos que podem ser aproximados através da sobreposição das imagens. Tempos que desejo unir pela semelhança genética, uma tentativa para voltar a um passado desconhecido.

Esta obra foi produzida a partir de duas imagens em fotos 4x3⁶⁸, ampliadas e transferidas por pontilhamento e sobreposição fotográfica, uma fusão de tempos e gerações distintas, uma metáfora da aproximação.

Durante a visita aos arquivos visuais dos álbuns de família, encontrei fotos de formato 3x4 de parentes, amigos do meu pai da minha mãe, registros para documentos deles ainda jovens, imagens minhas e de minha irmã para identidade. Foi assim que, dentre tantas imagens, encontrei uma fotografia de tamanho 4x3 da minha mãe e lembrei-me de como ela me contou a história por trás daquela foto, feita no centro da cidade de Jacobina-BA. As associações físicas entre aquela imagem e minha aparência naquele momento, despertaram uma curiosidade sobre o tempo passado. Percebi então que existia uma aproximação das idades, a idade que tinha minha mãe, no momento do registro daquela foto e minha idade. Percebi, mais atenta, que nossas aparências eram muito próximas. Resolvi então, aproximar essas imagens por meio da sobreposição pontilhada das imagens até sua total fusão.

Então sucede dentro dessa proposta, uma preparação esquemática do meu corpo, onde pudesse me configurar para me aproximar das feições encontradas naquela fotografia. Cortei os cabelos mais ou menos no mesmo tamanho, vesti uma peça de roupa parecida e fotografei no formato 4x3 em um estúdio no centro da cidade de Salvador, tentando seguir os supostos passos que minha mãe deu no interior de Jacobina.

⁶⁸ Formato 4x3 é formato pouco comum no uso de documentos e registros de retratos, chamo a atenção para esse tamanho por conta do meu achado em meio a coleção de fotos 3x4 guardadas pelos meus pais.

A preparação da obra encaminhou-se para um estudo gráfico e formal das figuras a serem sobrepostas. Para isso, as imagens foram ampliadas em quatro vezes para caber no formato do medalhão. De tal modo, sobrepus em cerâmica os dois membros da mesma família, da mesma linhagem genética para configurar um desenho entre pontos, onde repeti esse processo de perfuração para cada imagem. Assim, pude unir duas gerações, mãe e filha, dois tempos em uma imagem.

Podemos refletir que o modo de construção da imagem sobre a massa cerâmica, passa por uma sobreposição de ressignificação de imagens, que já não é mãe e filha, eu e minha mãe que estão perfuradas sobre essa massa plástica, no entanto, um híbrido que gera um terceiro elemento. Portanto, é retrato ressignificado enquanto fotografia, enquanto tempos distintos, enquanto modo de apresentação. Não é claro e escuro, ele é feito por uma ação de perfurar pontilhando duas ligações femininas e familiares, assim a ressignificação formal, sígnicas, temporal estão modificadas e apresentadas em uma nova imagem.



4.2.6 – MAPEAMENTO

A proposta da instalação **Mapeamento** busca no corpo as marcas do tempo e que carregamos ao nascer. Igualmente podemos associar que as pintas, sinais em tons mais escuros encontrados em nossa pele, não deixam de ser pontos. Esta questão de carregar sinais e ser marcado pelo tempo abre para um ponto de vista artístico sobre o modelo estabelecido na minha prática, onde a perfuração é constituída por pontos em negativo, como os outros trabalhos. Já as pintas podem trazer outro tipo de apresentação constituída por pontos em positivos na cerâmica.

Ao associar os sinais com a memória e o tempo, recorro à cerâmica para apresentar o resultado final dessa obra. Uma instalação construída com placas de cerâmicas em diversos formatos, em cada uma delas existe representações pontuais dos sinais elaborados com óxidos minerais. Assim, proponho uma petrificação dessas marcas e aproximar metaforicamente corpo-imagem-tempo.

Durante o processo de construção da obra e dos registros da imagem das pintas recortadas, experimentei diversas formações compositivas e em um diálogo com o próprio corpo, determinei seguir a silhueta dessa figura feita a partir do imaginário da projeção desse corpo.



Figura 52 Milena Oliveira. Mapeamento, cerâmica e engobe, (2014-2015). Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.



Figura 53 Desenvolvimento dos sinais em cerâmica e resultado da obra Mapeamento, cerâmica e engobe, (2014-2015) (Detalhe). Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

4.2.7 – TEMPO

A obra **Tempo** parte da inquietação feita durante toda a pesquisa, que sempre revisita a forma do objeto-personagem e depois de tanto cortá-la e se modificar, decidi fechar novamente a forma em si. Ele que tanto transmudou e se personificou em um ser híbrido capaz de acolher objetos de memória, de se abrir e se reinventar, agora atento, o sepultamento do seu volume e questiono se está cheio ou vazio de memórias, se ele é um receptáculo das perdas e esquecimentos.

Didi-Hubermann (2010) diz que as imagens escavadas na memória possuem uma aproximação dialética em relação à posse das coisas lembradas e o seu lugar vivido. Nesse sentido, proponho esta obra, **Tempo** que traz todas as referências sobre a memória, o tempo e ciclo vivido do objeto-personagem e que garante uma condensação de todas as construções e reconstruções feitas, como um lugar para um meio do vivido,

Uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como operação de exumar alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo (DIDI-HUBERMANN, 2010, p. 174).

Nesse sentido, compreendo que, durante toda esta pesquisa que se construiu antes do mestrado, coube refletir tanto as questões de vida, quanto as questões responsáveis sobre o meu processo artístico, e esses laços tanto de interações internas como externas ao processo afetaram as inter-relações com o objeto-personagem. Vejo um suporte para um ciclo de ações diante da forma: cortar, perfurar, furar, incidir, modificar que comporta “uma concepção de memória”.

Na construção desta obra exploro ações do meu corpo sobre o objeto deixando marcas que modelem na forma, uma maneira de construção de impressões também vista em outros artistas, como Regina Carmona e Carusto Camargo, que provocam outras atitudes de impressão do corpo.

As interferências sobre a obra também se referem às inter-relações que marcam na vida e como artista. Neste momento abro incisões que se referem às marcas do meu corpo que podem tomar outras significações. Além dos formatos iniciais sobre o resguardar, interfiro diante da forma oval, pois ela me afeta intimamente. Neste objeto guardo sentimentos, memórias, desejos, coisas que deveriam ser apagados, momentos que desejo esquecer, dores, saudades.

E ante a tantos ritos realizados para esse novo modo de fechar o objeto, há outro tempo íntimo que traz os pontos feitos nos desenhos, que foram apagados, como uma performance individual e silenciosa, uma ação que não está mais presente, que apago desconstruindo uma imagem, que pode ser talvez uma maneira de esquecer, de talvez guardar no interior.

Assim, o tempo que foi dado para elaborar todos esses ritos de passagem e todos os desejos, emoções vividas as boas, as ruins, as dores, as saudades, pode transitar pelos níveis de resguardar, sepultar e ressignificar, refletindo de tal modo o papel da memória como legado, como presente e como uma catapulta para o futuro.

Nesse sentido, a obra **Tempo** me parece pertencer a uma memória atávica, ela narra o que deixamos como legado, nossas memórias e ao mesmo tempo o resguarda da morte, o fechamento de um ciclo. Vejo na abertura dessas incisões um caminho de novo tempo, uma passagem do passado, presente e futuro.



Figura 54 Milena Oliveira. Tempo, cerâmica, (2014-2015) Detalhes. Foto: Carlos Gomes. Fonte: Acervo do autor.



Figura 55 Milena Oliveira. Tempo, cerâmica, (2014-2015). Foto: Milena Oliveira. Fonte: Acervo do autor.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa Liame do tempo: um Desenho na Cerâmica versa por questões que me acompanharam durante todo o processo de construção do pensamento artístico. Por que atribuímos valores afetivos às imagens e objetos? O que aconteceria se a recordação nunca envelhecesse? Como resguardar as impressões presentes na memória e nos objetos e imagens? Como associar uma dinâmica da memória a um objeto petrificado? Junto a essas perguntas, carrego as minhas referências, meu papel como artista, as experiências vividas, tal como as imagens impressas nos álbuns de fotografia, as minhas memórias e os esquecimentos, para tentar responder todos os dias a essas indagações que me afetam.

Talvez elas não tenham respostas. Mas a expressão pelo meu ponto de vista, um diálogo com a rememoração para uma ressignificação, uma transfiguração da memória e do tempo, que estão apresentadas pelas ações sobre o processo de criação artística contemporânea. A construção de objetos cerâmicos que se hibridizam com outras linguagens, trazendo a rememoração a partir da fotografia como ponto de apoio para a criação de imagens com características híbridas, trazidas pela memória, pela imaginação, pelos guardados, objetos afetivos, pela experiência e pelo contar de histórias reais ou fictícias.

Nesse sentido, os resultados obtidos nessa investigação artística, são novas impressões que partem de uma maturação dos meus procedimentos artísticos realizados entre as minhas experiências inter-relacionais com cerâmica e a fotografia, surgidas durante a graduação. A experimentação da matéria me conduziu para criar formas num fazer ritmo com o tempo, num ritual entre forma, imagem e memória, que em todo processo realizado no mestrado é revisitada para que possa abrir novas ressignificações da matéria, da imagem, da memória e do tempo.

Entendi que o desejo de resguardar essas impressões das imagens em objetos cerâmicos não é apenas visitar o passado ou perseguir a todo custo o desejo de eternizar uma lembrança, um recordar, assim como algumas concepções ligadas

à ideia do purgar ou celebrar um passado. Todavia, compreendi que podemos fazer o reverso a essas ideias para outros modos de ver a memória, onde o tempo passado nos catapulta para o futuro. Vejo nos caminhos artísticos o liame para rememorarmos as nossas histórias e transformá-las, dando um novo ou outro significado.

Assim, as considerações teóricas, os pensamentos sobre arte e a revisitação da história da arte trouxeram um aporte para a investigação desses processos artísticos, ajudando a construir uma reflexão de rememoração a partir do álbum de família para uma ressignificação da fotografia, para o desenho transfigurado, modificado no objeto cerâmico, através de pontos que representam um elemento constituinte da imagem ressignificada.

Para tanto, apresento algumas considerações nesta investigação de mestrado, onde percebo que as indagações feitas no início dessa pesquisa produzem várias “respostas”, que são apenas uma das possibilidades que apresento nesta busca por petrificar e ressignificar memórias. Assim, o processo e o pensamento artísticos caminham por muitas redes que vão sendo processadas, reconfiguradas, analisadas e descartadas.

Nesse sentido, vejo uma produção que expõe uma nova configuração do álbum de família, no qual se apresentam pelo significado do **Desejo** em ação, pelas **Partes** que tentamos imaginar, pelas possíveis memórias que contamos e que ficcionamos em **Do que poder ser, existir e acontecer**. Bem com o **Permeio** que a vida nos leva e que volto a aproximar pela cerâmica, pelo **Esforço** em lembrar de si, pela memória genética que carregamos e que desenhamos em **Mapeamento** e pelo **Tempo** que fecha ciclos e nos empurra para o futuro.

6 – ANEXOS



Transcrevo aqui o texto curatorial da exposição por Eriel Araújo.

Emaranhar-se nos fios que constitui nossa memória e fundir com o que vemos e imaginamos, produz imagens e interlocuções com os acontecimentos. Nestes, encontramos, muitas vezes, espaços que precisam ser preenchidos. Ao preenchê-los com poesia, encontramos um lugar onde personagens e histórias participam de procedimentos capazes de ampliar o espaço e contrair o tempo.

Para Milena Oliveira a desconstrução de algumas histórias percorre caminhos que refaz imagens e revela o que não foi possível pela fotografia. Para isso, ela escolhe procedimentos cerâmicos para inserir algo que se encontra entre suas experiências e as imagens encontradas em álbuns de família. Sobreposições, perfurações, preenchimentos, sinterizações e justaposições fazem parte de suas ações para interpretar o sentir.

LIAMES é o resultado de dois anos de trabalho, no qual Milena apresenta uma série de obras que flerta com nosso imaginário. Contudo, os desvios encontrados nas imagens e objetos produzidos por ela indagam sobre a existência da materialidade, da imagem e do pensamento.

*Eriel Araújo
Artista visual - curador
Prof. Dr. Artes Visuais*

7- REFERÊNCIAS

INTERNET

AUGUSTO, Cleone. **Cleone Augusto**. Site da artista. Disponível em:
<<http://www.cleoneaugusto.com.br/index.php>>. Acesso em: 22 set. 2016.

APRORPAÇÃO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/apropria%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 16.nov.2014

APROPRIAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>>. Acesso em: 12 de Dez. 2014. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Blood Swept Lands and Seas of Red, Historic Royal Palaces, Catlin Group Ltda. e Santander UK apoio. Premier Partners da Torre de Londres. Londres, 2014. Disponível em: <<http://www.hrp.org.uk/tower-of-london/history-and-stories/tower-of-london-remembers/about-the-installation/>>. Acesso em: 03 março 2016.

BOLTANSKI, Christian. Artista: **Christian Boltanski**. Galeria Baró. São Paulo. Brasil. Disponível em: <<http://barogaleria.com/artist/christian-boltanski/>> Acesso em: 04 abril 2016.

CELEIDA. Tostes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21759/celeida-tostes>>. Acesso em: 23 de Set. 2016. Verbete da Enciclopédia.

CORRIAS, Galeria Pilar. **Tunga**: From “La Voie Humide”. 2015. Disponível em:
<<http://www.pilarcorrias.com/exhibitions/tunga/#second>>. Acesso em: 24 set. 2016.

FARINACI, Antônio. Entrevista com Elena Filipovi, **Duchamp foi o primeiro "artista-pensador", diz curadora de mostra sobre artista no MAM**. Site UOL Entretenimento. Berlim, 2008. Disponível em:

<<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/06/29/ult4326u980.jhtm>>. Acesso em: 03 março 2016.

HOLGUÍN, Pe. Henry Vargas. **Por que unimos as mãos para orar?:** Conheça o lindo significado deste gesto. 2015. Aleteia. Disponível em: <<http://pt.aleteia.org/2015/08/28/por-que-unimos-as-maos-para-orar/>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

JOHNSON, Ken. **David Adamo.** 2013. The New York Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/10/04/arts/design/david-adamo.html?_r=1>. Acesso em: 20 set. 2016.

KNOX, Bitsy. **David Admo.** 2014. Galerie Rodolphe Janssen. Disponível em: <<http://www.galerierodolphejanssen.com/exhibition/david-adamo/03.04.2014/>>. Acesso em: 26 set. 2016.

LORENS, Maria Eugenia. **O Simbolismo da mão.** 2015. Nova Acrópole. Organização Internacional. Disponível em: <http://www.nova-acropole.pt/a_simbolismo_mao.html>. Acesso em: 05 jul. 2016.

NAÍNTÉGRA - Jeanne Marie Gagnebin - **Memória.** Direção de Univesp Tv. Realização de Univesp Tv.. Intérpretes: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Universidade Virtual do Estado de São Paulo (univesp), 2009. (10252 min.), son., color. Entrevista com Jeanne Marie Gagnebin, professora de Filosofia da PUC/SP, livre-docente em Teoria Literária na Unicamp. Nessa entrevista Jeanne Marie nos conta sobre a memória. Na filosofia...e suas próprias. Entrevista gravada em 2009. Programa complementar à disciplina Ética e Cidadania <https://goo.gl/VOzLbZ> do curso de Pedagogia Univesp / Unesp <https://goo.gl/7sgHy2>. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b_v0-t2vnWY>. Acesso em: 05 ago. 2015.

PIVÔ. **Exposição Danid Adamo:** a Pivô recebe a Galeria Mendes Wood. 2013. Galeria Pivô. Disponível em: <<http://www.pivo.org.br/exposicoes/david-adamo-pivo-acolhe-a-galeria-mendes-wood/>>. Acesso em: 24 set. 2016.

SHOKO, Suzuki. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9572/shoko-suzuki>>. Acesso em: 23 de Set. 2016. Verbetes da Enciclopédia.

Revista ISTOÉ: Independente, **A arte de dar a volta por cima**, Sophie Calle, 2009. Disponível em:< <http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2070/imprime143835.htm>> Acesso em: 14 abril 2016.

Revista Casa Vogue: **Entrevistamos Christian Boltanski**: Artista que luta contra a morte traz obras inéditas. Coluna Gemada, Christian Boltanski, 2015. Disponível em:<<http://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2015/07/entrevistamoschristian-boltanski.html>> Acesso em: 14 abril 2016.

TUNGA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa376775/tunga>>. Acesso em: 26 de Set. 2016. Verbetes da Enciclopédia.

LIVROS, DISERTAÇÕES E ARTIGOS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001. 263 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992. 709 p.

ALIEZ, Erice. **Espectros de Seurat** (ou Georges Seurat versus Marcel Duchamp) , Tradução Marlília Martins, Revista Portfolio EAV,2013. Volume1, número1. Disponível em:<<http://revistaportfoliоеav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=103>>Acesso em 04 de abril de 2014.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os Devaneios da Vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 29-186 p.

BARROS, José D'Assunção. **Rebeldia e Modernidade em Marcel Duchamp**: uma redefinição do objeto e do sujeito artísticos. Palíndromo (Online), v. 11, 2014. 68-93 p.

BEMJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa; Hermenson Alves Baptista. 3. Ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2000. 90 - 140 p.

_____, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Maire Gagnebin- 8ª Ed. revista. São Paulo, SP: Brasiliense, 2012. 271 p. (Obras escolhidas; 1).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. Ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999. 291 p.

BLAUTH, Lurdi. **Gravura contemporânea**: Gravações e impressões entre cheios e vazios. Revista Científica, revista de Artes da Faculdade do Paraná - FAP, volume 5, jan-jun, 2010. 41 - 57 p.

CALLE. Sophie. **Cuide de você**. Ano da França no Brasil, 2009. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, 25 p.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005. 168 p.

CANDIDO, Adna de Paula, FRANKL Suzi Sperber, Org. **A Teoria literária e hermenêutica Ricoeuriana**: um diálogo possível. In: A memória, a história, o esquecimento. Jeanne Marie Gagnebin de Bons, 149 p.– Dourados, MS: UFGD, 2011.272 p.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005. 93 p.

CASAGRANDE, Juliane Fuganti. **Jardim De Passiflora**: Impressões, Marcas E Devaneios. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Processos Criativos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Cap. 4. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9828/1/juliane.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2016.

CARDOSO, J. **O interior da matéria**. In: Relicários de Sebastião Pedrosa. Galeria Pequeno Formato. Universidade Federal de Pernambuco. Catálogo da exposição de 10 a 24 dezembro de 1998.

CARMONA, Regina. **Inscritos**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Catálogo. 78p.

CAMARGO, Carlos A.N. (Carusto Camargo). **Minhas Mortes**: encontros poéticos suspensos no tempo. Tese de Doutorado em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2008.195 p.

CARUSTO CAMARGO (Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Secretaria de Educação à Distância Sead da Ufrgs /núcleo Cerâmico do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes Dav / Ia (Org.). **LACAD**: Laboratório de Cerâmica Artística à Distância. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/lacad/index.htm>>. Acesso em: 16 set. 2016.

CHAVARRIA, Joaquim. **A cerâmica**. Lisboa, PO: Estampa, 2004. 192 p. (Coleção artes e ofícios). 192 p.

CHAU, Diem. **O Prazer de Coisas Minúsculas**: os momentos que compõem uma vida. 2007. Blogger. Disponível em: <<http://tinyhaus.blogspot.com.br/2010/03/embroidery-faq-part-2.html>>. Acesso em: 17 set. 2016.

_____, Diem. **Sobre o artista**. Site da artista Diem Chau. Disponível em: <<http://diemchau.com/about.html>>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____, Diem. **Declaração do artista**. G. GIBSON GALLERY. Disponível em: <<http://www.ggibsongallery.com/diem-chau-embroidery/>>. Acesso em: 16 set. 2016.

CLEONE Augusto, **artista indicada- PIPA 2010**. Direção de Luís Nachbin. Produção de Matrioska Filmes. Realização de Pipa – Prêmio Investidor Profissional de Arte. Intérpretes: Cleone Augusto. Rio de Janeiro: Matrioska Filmes, 2010. Web cam (516 min.), Skype, son, color. Série 1. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/cleone-augusto>>. Acesso em: 22 set. 2016.

COSTA, L. C.. **As operações fotográficas nas poéticas do arquivo**. Studium (UNICAMP), v. 31, 2010, 4 p.

CORNELSEN, E. L.; VIEIRA, E. M. A.; SELIGMANN-SILVA, Márcio Orlando (Org.). **Imagem e Memória**. 1. Ed. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2012. v. 1. 448 p.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea**. Tradução: Maria Sílvia Mourão Netto, Marcelo Brandão Cipolla. 2 Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. 249 p.

DANNEMANN, João Carlos Silveira. **Estudo da Escultura Douradas e Policrimadas: Preservação dos Bustos-Relicários da Antiga Igreja do Colégio de Jesus de Salvador.** 2003, 2955f. Tese AMPAP (18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadoras em artes Plásticas, Transversalidades nas Artes Visuais). Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpcr/joao_carlos_silveira_dannemann.pdf> Acesso em: 12 jun. 2011.

DANTO, Arthur C. **Symbolic expressions and the self.** In: HOROWITZ, Gregg; HUHN, Tom. (Eds). Arthur C. Danto essays the wke of art, criticism, philosophy and the ends of taste. Amsterdam: G+B Arts International, 1998. 97-114 p.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo, SP: Martins Fontes, 2010. 60-141p.

_____, John. **O Desenvolvimento do pragmatismo americano.** Sci. garanhão. Trad.: KINOUCI ,Renato Rodrigues [online]. De 2007, vol.5, n.2, pp.227-243. ISSN 1678-3166. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662007000200006>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010. 260 p.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** 8. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1997. 284 p. (Debates; 4).

ENTLER, Ronaldo. **Entre a memória e o esquecimento: o realismo da obra de Sophie Calle.** Studium, v. 22. Campinas: Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação - IA - Unicamp, 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/22/05.htm>> Acesso em: 04 abril 2016.

FERREIRA ,Gloria; CALACHE, Marisa . "**Troca e Complementação**" - Entrevista com Sylvia Goyanna em catálogo da exposição "Pares e Dísparos" no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro de 15/9 a /10 de 2001. Disponível em: <http://www.sylviagoyanna.com.br/images/textos/mnba_entrevista.pdf> Acesso em: 09 ago. 2016.

FLORÊNCIO PAPE, Isabel. **Boltanski e o museu imaginário: nos limites da representação.** Studium, v. 22, Campinas: Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação - IA - Unicamp, 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp>

.br/22/03.html> Acesso em: 04 abril 2016.

FRANÇOIS, Marlene Ramires. Tridimensional Cerâmico. In: FRANÇOIS, Marlene Ramires. **Ciranda da Arte: Leitura de textos/obras Tridimensionais** da artista Katsuko Nakano. Tese, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: Sem Ed., 2006. Cap. 3. 45-72 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. — São Paulo: Ed. 34 Ltda., 2006. 224 p.

GOULÃO, Maria José. **Reliquiae**. In: FBAUP, DOLBETH, Júlio, GOULÃO, Maria José, SANTOS, Rui Vitorino. Exposição de Ilustração Memorabilia. Porto, 2007, FBAUP, Faculdade do Porto. Disponível em: <<http://dd.fba.up.pt/memorabilia/index.php?pg=texto>> Acesso em: 12 jun. 2011.

HERKENHOFF, Paulo. **Rennó ou a beleza e o dulçor**. In Rosângela Rennó. Edusp: São Paulo, 1996. Disponível em: <www.rosangelarenno.com.br>. Acesso em: dez.2014.

JORQUERA, Carolina Castro. **Tunga: La persistencia del pensamiento Arcaico**. Crítica de arte contemporâneo. 2014. Disponível em: <<http://blog.caroinc.net/tunga-la-persistencia-del-pensamiento-arcaico/>>. Acesso em: 24 set. 2016.

KAMINSKI, Rosane. **Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes**. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R.(Orgs.). História e arte: encontros disciplinares. São Paulo: Intermeios, 2013, 65-93 p.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 365 p.

LINHARES SANZ, Cláudia. **Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: Do álbum de família ao blog digital**. Studium (UNICAMP), v. 22, 2005, 22 p.

MEDEIROS, Rosilda Maria Sá Gonçalves de **Redes Vivas: nexos poéticos pela cerâmica contemporânea**. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Cap. 3. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9838/1/rosildamedeirospt1.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. 2. Ed. Tradução Rubens Figueredo; Rosaura Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 70 - 98 p.

MUSEU DE ARTE SACRA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Bustos- Relicários**: Catedral Basílica do Salvador. Salvador: Francisco P. Guimarães, João Dannemann, 2005. 38 p.

NASCIMENTO, Roberta A. **Charles Baudelaire e a Arte da Memória**. Net. [S.l.: s.n.], dez. 2010. Walter Benjamin Cinema. Disponível em: <<https://walterbenjaminscinema.wordpress.com/tag/georges-didi-huberman/>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 47- 86 p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, 1943- **O Aleijadinho e sua oficina**: catálogo das esculturas devocionais/ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (org.), Olinto Rodrigues dos Santos Filho & Antônio Fernando Batista dos Santos; fotografias de Henry Yu [tradução de Beatriz Caldas, Julio Bandeira]. - São Paulo: Capivara, 2002. 108-116 p.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 5. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. 200 p.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. Ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004. 439 p.

PAVIN, Fabiane S. **Processos Híbridos na Arte Contemporânea**: Uma Abordagem a Partir da Poética de Sandra Rey. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010– Cachoeira – Bahia – Brasil. Disponível em:<http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/fabiane_sartoretto_pavin.pdf> Acesso em: 16 nov. 2014.

PINTO, Regina Célia. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Museu do Essencial e do além disso, 2006. 82 p.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução Monica Costa Netto. São Paulo: EXO, experimental org; Editora 34, 2009. (2ª Edição) 72 p.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais.**

In:BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002.123-140 p.

_____, Sandra. **Cruzamentos impuros:** Processos híbridos na arte contemporânea. In: jornada de história del arte en chile. Arte y crisis en iberoamérica. 2004, Santiago. Anais. Santiago: RIL ed., 2004, 401-402 p.

REIS, Magali and BAGOLIN, Luiz Armando. **Arte Como Experiência.** Cad. Pesqui. [Online]. 2011, vol.41, n.142, pp.314-319. ISSN 0100-1574. Disponível em:<<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-15742011000100017>>. Acesso em: 01 set. 2016

ROTH, Clara Cavendish Wanderley; FERNANDES, Ronaldo Brito. **Georg Baselitz e Anselm Kiefer. Motivo e história :** a retomada romântica da arte alemã. 2011. 141 f. Dissertação (Mestrado)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2011. Cap 7. 82-117p. Disponível em :< http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912269_2011_cap_7.pdf> . Acesso em : 13 set. 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação:** construção da obra de arte. [2. ed.]. Vinhedo, SP: Horizonte Ed., 2008. 176 p.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens Líquidas na Era da Mobilidade.** São Paulo: Paulus, 2007. 190- 194 p.

_____, Lucia. **A ecologia pluralista das mídias locativas.** FAMECOS. Porto Alegre. Nº. 37, dez. de 2008, p.20. Disponível em:<<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/5550/5034>>Acesso em: dez. de 2014.

SANTOS, Eriel de Araújo. **Insituável. A Imagem Como Representação Da Dúvida.** In: 20º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em:<http://www.erialaraujo.com/arquivos/013_ANPAP.2011_Insituavel_ErielAraujo_PT.pdf>Acesso em: fev. de 2016.

_____, Eriel de Araújo. **A imagem em silêncio.** In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, Salvador. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom). Salvador: EDUFBA, 2009. p. 374-384.

SHOKO Suzuki: cerâmica e tradição. Direção de Cacá Vicalvi. Produção de Rede Sescsenac de Televisão. Realização de Rede Sescsenac de Televisão. São Paulo, 2000. (23 min.), som, color. Série O mundo da arte. Documentário com depoimentos da artista em sua casa/ateliê. Disponível em:
<<http://artenaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/106/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

SIELSKI, Isabela Mendes. **Celeida Tostes no Contexto do Campo Ampliado:** Do espaço da arte ao espaço da vida. Anais, 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, 2009. 582-597 p. Disponível em:
<http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/isabela_mendes_sielski.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2016.

TARCÍSIO TATIT SAPIENZA (São Paulo). Instituto Arte na Escola. **Shoko Suzuki:** cerâmica e tradição. Santana de Parnaíba, SP: Indusplan Express, 2005. 22 p. Coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas:** uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador, BA: EDUFBA, 2010. 300 p.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte:** um paralelo entre arte e ciência. 2ª Ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. 107 p.