

SANDRA MINAE SATO

A cerâmica artística:
Interfaces na contemporaneidade

Tese apresentada para a Escola de
Comunicação e Artes para
obtenção do título de Doutora em
Poéticas Visuais.

Área de concentração: Artes
Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Norma
Tenenholz Grinberg.

São Paulo
2016

SATO. S.M. A cerâmica artística: Interfaces na contemporaneidade. Tese apresentada para a Escola de Comunicação e Artes para obtenção do título de Doutora em Poéticas Visuais.

Aprovada em: ____ / ____ / ____.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a: VALÉRIA DE FARIA CRISTOFARO

Instituição: Universidade Federal de Juiz de Fora/IAD

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: CARLOS ROBERTO ZIBEL COSTA

Instituição: Universidade de São Paulo/FAU

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a: ELZA MARIA AJZENBERG

Instituição: Universidade de São Paulo/ECA

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a: MARIA CHRISTINA DE SOUZA LIMA RIZZI

Instituição: Escola de Comunicação e Artes/ECA

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a: NORMA TENENHOLZ GRINBERG - orientadora

Instituição: Escola de Comunicação e Artes/ECA

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho a você, ototiam, Yoshihito “*seu Chico*” Sato, que me deu como herança mais que o lindo nome Sato (na tradução literal do japonês “doce”): Me ensinou a amar instintivamente e a não desistir nunca.

Contigo entendi que basta conhecer os seus sonhos para que tudo seja possível.

E a você, Leandro de Carvalho Pereira – *Leandro Dagostinos* – que diariamente transforma meus melhores sonhos em realidade sob gargalhadas de perder o fôlego.

Agradecimentos

Fechar este importante ciclo não seria possível sem a parceria inestimável de muitos...

A minha querida orientadora, professora doutora Norma Tenenholz Grinberg, pela experiência, pelo exemplo profissional e pelo privilégio de tê-la ao meu lado nesta jornada;

Aos professores desta banca, doutores Elza Maria Ajzenberg, Carlos Zibel, Maria Chistina Rizzi e Valéria Faria. Sempre será uma honra, junto com um carinho imenso;

A minha família, meu pai Yoshihito (seu Chico), meu grande herói; minha mãe Maçako, pela energia e exemplos; aos irmãos Solange e Silvio, pela força vital e pelos ensinamentos; ao meu sobrinho Arthur, pela amizade incondicional e por tantos momentos de orgulho proporcionados (além da consultoria técnica!);

A minha família mineira, especialmente nas pessoas de Helvécio, Ilca e Tiana que literalmente me adotaram, apoiaram e me alimentaram em todos os sentidos; Joana D'Arc, Ana Beatriz e Leonardo e suas famílias pelo carinho e torcida;

Aos colegas do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, que apostaram nesta professora pouco ortodoxa, mas apaixonada;

Aos queridos alunos estagiários Nelson, Ana Paula, Mariah e Douglas, pela presença, incentivo e pela trilha sonora festiva nos dias de produção no ateliê;

Ao grande oleiro Orlando, pela perfeita parceria nas horas de barro molhado; e ao artesão Edson Antônio, mago dos metais;

Aos meus lindos Joaquim e Ronaldo, Eduardo e Zequinha, Trevizan e Jaqueline, Arlindo e Cristina, Nina e Louise, Fernando e Fabrício, pela linda e longa amizade que me mantém convicta de que o querer bem é real de todas as formas;

Aos amigos-irmãos Bruno e Gabriel, pela presença constante e pelos eternos momentos de “gordice” e risadas que me fazem viva e feliz;

As minhas queridas gatinhas Bú! (2001-2014), Rakú e Miss Fisher, pelo colo nas noites de escrita, pelos pelinhos entre os livros, pelos ronrons e pela alegria nos dias cinzentos, pelo carinho infinito;

Ao pedaço mais importante de mim, meu Leandro, que me ensina diariamente que o amor é imensurável. Eu amo você, Ufi.

Autopsicografia

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.*

Fernando Pessoa

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

Antoine de Saint-Exupéry

Leve um punhado de terra todos os dias e logo terás uma montanha.

Confúcio

Resumo

SATO, S.M. **A cerâmica artística: Interfaces na contemporaneidade**. 2016. 146f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Uma das mais antigas matérias-primas utilizadas pelo homem, a cerâmica vive hoje uma das mais importantes revoluções conceituais de sua história. Como expressão artística, a cerâmica tem atravessado séculos sob o estigma de “arte menor” e refugiada no que o pesquisador Garth Clark denomina “fortaleza cerâmica”, recorrendo a um gueto artístico construído com seus próprios veículos de comunicação, espaços expositivos e eventos. Esta pesquisa investiga quais foram os ecos desta condição marginal que conformaram a cerâmica tal como ela se apresenta na atualidade entre as artes visuais e o design, em tempos de intenso desenvolvimento dos recursos tecnológicos disponíveis e da ideia da não-materialidade como forma de manifestação. O estudo revisa a trajetória de artistas que, a despeito das diferenças hierárquicas que segregaram o artista do artesão, atribuíram novos significados a essa que é uma das mais primitivas formas de expressão do sentimento humano. A partir da revisão histórica dos pensamentos, tanto a favor quanto contra, sobre a classificação das artes em “maiores” ou “menores”; “belas artes” ou “artes aplicadas”, questionamos a necessidade desta categorização. Analisamos, ainda, como as especificidades da cerâmica a tornam representação legítima da arte pós-moderna, conforme a visão de teóricos como Charles Jencks, Stuart Hall, Arthur Danto, Zygmunt Bauman, entre outros, pela sua capacidade de se adaptar as novas linguagens e aos conceitos nos nossos dias.

Palavras-chave: Cerâmica; artes maiores e artes menores; arte contemporânea; história e crítica de arte; design.

Abstract

SATO, S.M. **The artistic ceramics: interfaces in contemporaneity**. 2016. 146f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

One of the most ancient media employed by the human being, ceramics nowadays is passing through one of the most important conceptual revolutions of its history. As art expression, ceramics has crossing over centuries under the stigma of “low art” and it looked for refuge wherein researcher Garth Clark calls “Fortress ceramica”, recurring to an artistic ghetto built with its own communication vehicles, exposition spaces and events. This research investigates which were the echoes of this marginal condition that shaped pottery as it stands today among the visual arts and design, in a time of intense development of technological resources available and of non-materiality concept as expression. We look over the path of artists who, despite of hierarchic differences that segregate artist from artisan, gave new meanings to this form of expression that is one of the most primitives in history of humanity. From the historic revision of theories, both against or pro, about classification in “low art” or “high art”; “fine arts” or “applied arts”, we question the necessity of any categorization. The research analyzes also how the specificities of ceramics turns it as a legitimate representation of postmodern art, under the vision of theorists as Charles Jencks, Stuart Hall, Arthur Danto, Zygmunt Bauman, among others, by its capacity of adaptation to the new languages and to the nowadays concepts.

Key words: Ceramics; low and high art; contemporary art; art history and criticism; ceramic design.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A ORIGEM.....	20
2.1. Em outras frentes, apontando o caminho do futuro.....	30
2.2. Resgate do primitivo para anunciar o novo.....	33
2.3. Categorização das artes: <i>cada um no seu quadrado</i>	35
3. A CERÂMICA É A ARTE MENOR DOS ARTISTAS MAIORES?	44
3.1. Picasso, o ceramista que carregou o estigma.....	44
3.1.1. Evocação da eternidade mediterrânea.....	48
3.1.2. O elo entre a modernidade e a pós-modernidade.....	52
3.1.3. Gauguin: cerâmica artística demais.....	53
4. A CERÂMICA COMO RESPOSTA.....	58
4.1. Miró e Artigas: cooperação mútua.....	59
4.2. Jackson Pollock: cerâmica reabilitadora.....	66
4.3. Roy Lichtenstein: cerâmica é a escultura que pensa a pintura.....	71
4.4. Carlos Zilio: a cerâmica como manifesto.....	78
4.5. Marco Paulo Rolla e o apelo material da cerâmica.....	82
5. OS CAMINHOS DA TERRA.....	86
5.1. A cerâmica destruidora de Ai Weiwei e as novas estratégias de expressão.....	94
5.2. A tradição revisitada com ironia.....	96
5.3. O passado sem inocência e o presente como ponte para o futuro.....	105
6. MINHAS MÃOS SUJAS DE BARRO.....	109
6.1. Cada fragmento cerâmico.....	111
7. CONCLUSÃO.....	121
REFERÊNCIAS.....	125
ANEXOS.....	136

1. Introdução

Abro esta tese explicando que, nesta introdução, dirijo o discurso em primeira pessoa por identificar este trecho da tese particularmente pessoal, com tendência mais ensaísta que articulista. Esta postura é, justamente, um dos condutores desta pesquisa.

Ao escolher um tema para desenvolvimento deste doutorado em Poéticas Visuais, cogitei de pronto o estudo de algum aspecto da cerâmica artística pelo fato de que esta foi a linguagem que despertou o meu interesse e provocou meu ingresso nas artes plásticas. Venho de uma formação híbrida de literatura e comunicação social (aquela na graduação e mestrado, esta na experiência prática profissional) e, ao assistir um oleiro trabalhando, percebi na cerâmica uma oportunidade de preencher a lacuna que as artes plásticas indicavam entre as minhas práticas criativas naquele momento, o que contradizia minha atração desde pequena pelas formas visuais como alternativa para me comunicar.

Com a cerâmica como tema eleito, restava identificar a abordagem que nortearia a pesquisa. Confesso que meu método de escolha, pouco ortodoxo e menos ainda acadêmico, não foi diferente do que sempre apliquei para tudo na vida: Responder a uma inquietação. Partindo do princípio de que o que me perturba me move.

No presente, mesmo antes de cogitar o desenvolvimento de uma tese, mas já com alguma experiência com a produção e o ensino da cerâmica, percebi que, como técnica ou matéria-prima, esta forma de expressão não figurava entre as linguagens mais reconhecidas como arte entre público, crítica, estudiosos, estudantes e mesmo entre educadores. E isso é verificado ainda hoje no contexto ocidental. A comparação com a postura oriental, que desde o início da sua história declara os mestres desta prática como patrimônio vivo, instigou a compreender melhor a razão deste contraste.

Eu me vi militando entre alunos de graduação em Artes, combatendo o desdém percebido em comentários como: “Posso usar luvas?”; “A disciplina de cerâmica reprova?”; “É realmente preciso aprender a fazer cerâmica? Quando criança eu já mexi com barro”; “Arte mesmo é esculpir na pedra ou pintar uma tela”; e “Alunos de arte passam horas tendo aulas de *massinha*” (este de estudantes de outras faculdades nas janelas do ateliê).

Ampliei o olhar e percebi que a cerâmica, salvo em raros episódios, não figura nos principais eventos de arte de grande alcance, como bienais ou retrospectivas históricas. Não se ouve falar de obras emblemáticas na história da arte em cerâmica, com exceção de artefatos arqueológicos ou edificações arquitetônicas. As cerâmicas têm lugar e registro garantidos restritos aos museus de história, de artes e ofícios ou de arte decorativa. Percebe-se sua ausência ou ao menos a presença menos representativa nos espaços destinados às belas artes ou às artes moderna e contemporânea.

A pesquisa já havia começado e me deparei com o cânone Pablo Picasso ignorado, quando ceramista, até meados da década de 80 do século XX (HARO GONZÁLEZ, 2008). O arquetípico Gauguin tendo suas cerâmicas rejeitadas pelos salões da época (SHIM CHUNG, 2008). As icônicas cabeças de mulher em porcelana de Lichtenstein excluídas dos registros da história moderna que falam da Pop Art (GLENN, 1977). Onde estava o barro nos livros a partir dos quais eu preparava minhas aulas de plástica e expressão tridimensional?

O desconforto destas descobertas foi o estopim desta pesquisa: A discriminação entre artes maiores e menores, que aprendemos nos livros de história, ainda vigora quando pensamos em cerâmica?

Não há como negar que houve um sentimento de ressentimento no início da pesquisa. Nós, envolvidos com as expressões artísticas, usualmente temos antipatia pela segregação e pelo preconceito. Neste caso, contra uma forma de expressão que me iniciou nas artes, o que constituía um “agravante” para mim.

Segui investigando estudiosos da cerâmica artística e artesanal a respeito deste tema e coletei depoimentos e publicações que delinearam esse perfil marginal que intuí em relação à referida mídia. O patinho feio ainda se fazia reconhecer depois de séculos, mesmo que o cenário esteja em plena transformação.

A editora técnica da revista *Ceramics: Art & Perception* (Austrália/EUA) e ex-professora associada do Departamento de Arte da Universidade Estadual de Emporia (Kansas, EUA)

Elaine Olafson Henry, comentou em correspondência eletrônica (tradução nossa¹, informação pessoal²) que:

Cara Sra. Sato,

[...] A área de cerâmica, sob minha perspectiva, está mais emocionante como nunca esteve. Isso inclui (como você menciona em seu artigo) aplicações industriais, louça fabricada, *performance*, escultura crua, instalações e tudo dentro desses campos. Há uma predominância de pensamento atualmente de que se trata apenas de um material e que o que se obtém deste material é o que tem mais importância para categorizá-lo. Artistas da cerâmica hoje estão envolvidos com questões de política contemporânea, a condição humana, questões formais, questões efêmeras, função, etc., da mesma forma que os artistas tridimensionais com quaisquer materiais. Pode-se dizer também que ter sido feita por Picasso não torna [uma cerâmica] arte e ele afirma isso em sua biografia.

Ela indica como referência para a tese o artigo do crítico e estudioso norte-americano Garth CLARK (2007, t.n.), *Fortress ceramica answered prayers* (algo no sentido de: *Atendidas as orações da fortaleza da cerâmica*) que anuncia que uma barreira está sendo transposta pela cerâmica em direção à categoria de arte plástica. No entanto, nas primeiras décadas do século XXI, não estamos tratando deste assunto tardiamente? E é justamente apontando episódios de segregação e marginalização da cerâmica que Clark apresenta essa mudança no olhar sobre a cerâmica no contexto artístico. Ele abre seu texto afirmando que:

Por mais de um século ceramistas têmorado com grande fervor para a cerâmica mudar seu estatuto de ofício para arte. Parece que a oração está finalmente sendo respondida. Temos assistido a progressos nesta jornada durante esta vida breve do século 21 mais do que nunca e o impulso está crescendo. Não se trata apenas de algumas anomalias e exceções. Mas parece ser o início de uma grande mudança de paradigma que vai transformar, dentro de uma década, a cerâmica, seus recursos educacionais e seu mercado. [...] Primeiro vamos testar a premissa de que a cerâmica está cruzando as fronteiras para as artes plásticas. E ter em mente que "cruzar as fronteiras" não é como a divisão do Mar Vermelho. A tribo inteira não chegará junta até o outro lado. O processo de aceitação para os escalões superiores de grande arte é seletivo. Não é diferente para um pintor, escultor e fotógrafo. Muitos tentam a entrada, poucos são admitidos.

¹ Para atender a ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), foi adotado o grifo "tradução nossa" para todos os textos traduzidos para esta tese. Como a escassez de bibliografia sobre o assunto em língua portuguesa exigiu constantemente este recurso, decidimos, a partir desta primeira referência, inserir o código "t.n." para simplificar e tornar a leitura menos repetitiva;

² HENRY, E. O. "First contact and article submission to Mrs. Elaine Olafson Henry: Pictures credits in English". Mensagem recebida por e-mail por sato.sandra@uol.com.br em 24 de maio de 2012;

Ele embasa os termos desse cruzamento de fronteiras nas premissas de que a cerâmica seguiu uma trajetória marginal que sofreu maior impacto na modernidade, a partir de referências históricas que demonstram claro preconceito ancorado na visão conservadora de quem dita os princípios do universo artístico (idem, 2007, t.n.):

Vemos isso de forma mais reveladora com museus, um bom indicador porque eles são os membros mais conservadores do mundo da arte. No ano passado [2006], o *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque realizou uma retrospectiva de alto perfil da oleira Betty Woodman, não em sua galeria de design, como aconteceu com Hans Coper e Lucie Rie, mas na galeria de arte moderna. O MoMA, há muito resistente à cerâmica (há 10 anos eles se recusaram a admissão do trabalho de Woodman em sua coleção), está lentamente chegando lá. [...] Aos poucos estão anunciando um liberalismo sobre o assunto. [...] Durante os anos 1950 negociantes da cidade [de Nova York] cunharam um nome para a arte em argila, 'terra inútil', seja de um oleiro desconhecido ou um artista famoso. [...] A cerâmica estava em terreno movediço, vulnerável, com poucos amigos e alguns inimigos poderosos (como o Modernismo).

O texto segue repleto de menções a situações em que a cerâmica sofreu desvalorizações das mais diversas formas, como prova de que os ventos estão mudando de direção e soprando a favor das velas dessa expressão artística que passa a entrar sobre tapete vermelho pelas portas das principais salas expositivas dos museus e galerias e tem suspensas muitas das antigas sanções modernistas contrárias. A quantidade de exemplos neste sentido justificaria a citação integral do artigo.

Lembrei-me, então, do trecho de um livro que, há alguns anos, me despertou a curiosidade pelo título: *A necessidade da arte*, de Ernst FISHER (1959). Com uma postura assumidamente revolucionária, o autor descreve o comportamento rebelde e justiceiro de artistas como Brueghel, Millet e Van Gogh contra a opressão social que testemunhavam. E atribuía a Diego Rivera, por exemplo, o papel de vingador socialista: “[...] Rivera pintou igualmente aqueles que humilharam e degradaram os trabalhadores; e fê-lo com um ódio vingador semelhante ao que inspirara os impiedosos desenhos de Daumier”.

A dramaticidade da narrativa me inspirou incorporar o espírito de Artigas (ceramista parceiro de Miró, citado no capítulo **A cerâmica como resposta**, a partir da página 57), assumindo o papel da “vingadora da cerâmica relegada à condição de arte menor”, que desenvolveria uma pesquisa sob esse padrão. Eis a primeira pessoa nesta introdução, cuja paixão se manifestou antes dos argumentos que seriam descobertos com o amadurecer das leituras e conversações que viriam a seguir. Hoje, é emocionante perceber que experimentei a transição entre o papel de pesquisadora amadora para, digamos, pesquisadora *um pouco menos* amadora.

Quando grande parte do material recolhido e selecionado para embasar os estudos já havia sido reunida, o próprio desenrolar das pesquisas e a fértil conversa com os professores, resultante do exame de qualificação desta tese, armaram uma perigosa, mas mais coerente e estimulante armadilha: seguir, a partir da reta final para a defesa desta tese, por um caminho diferente não do tema original, mas do pensamento a ser desenvolvido sobre ele.

Concluí que outros aspectos são muito mais pertinentes e produtivos sobre o estatuto da cerâmica artística na contemporaneidade do que simplesmente referendar um eventual preconceito que, afinal, não comprometeu o contexto desta forma de expressão artística. Ao contrário, indicou o percurso por outros caminhos como veremos adiante.

Em que resultou a segregação?

A despeito do estigma histórico de arte menor entre as formas de expressão plástica, que ainda ecoa entre algumas linhas de pensamento crítico, teórico e mercadológico, a cerâmica artística vira o século se renovando tanto quanto a sua notável aplicabilidade como matéria-prima nas mais diversas frentes produtivas como quanto a sua capacidade de adaptação ao pensamento e às linguagens contemporâneas.

Há quem negue esse preconceito ou afirme que esta questão esteja superada há gerações dentro da história da arte. Fato é que este estigma, que parece ter origem com o surgimento das escolas de Belas Artes e a divisão das artes em “artes maiores” e “artes menores” ou, como define FISHER (2005), *high e low art*, ainda apresenta rastros e se manifesta, inclusive, sobre artistas consagrados que exploraram a cerâmica como expressão alternativa de sua obra, como corrobora o artigo de Garth Clark citado acima (*apud* 2007).

Novas questões me ocorreram nesta etapa do raciocínio: Como se conformou, a partir do pensamento ocidental, esta hierarquização das linguagens artísticas quanto à cerâmica? Categorizada ou não mais, como se configura a cerâmica artística no presente contexto?

Acho importante ressaltar que decidi considerar, nesta pesquisa, a abordagem ocidental sobre o estatuto da obra de arte aplicada à cerâmica, levando em conta dois fatores que julguei fundamentais:

- 1) A questão da hierarquização das diferentes expressões artísticas, neste caso voltada para a cerâmica, teve sua gênese e seu desenvolvimento com o pensamento ocidental, que passou a delimitar estatutos diferenciados para cada forma de expressão artística de acordo com aspectos que serão detalhados no primeiro capítulo desta tese. Reconhece-se que no oriente, a cerâmica foi protagonista de questões sociais e políticas que ainda refletem no pensamento artístico e artesanal, mas a polêmica sobre o estatuto ou emblema como obra de arte é característico do pensamento ocidental e não provocou a mesma natureza de segregação contra a cerâmica, ao menos com a mesma intensidade e de forma tão oficial³, no oriente;
- 2) Abordar aspectos referentes ao tema em relação à história da cerâmica no oriente demandaria uma extensa pesquisa à parte, cujos caminhos têm origem bastante distinta, senão oposta, da abordagem ocidental, e que resultariam, portanto, em assunto suficiente para outra tese.

Não cabe aqui abranger ocidente e oriente em uma única pesquisa o que, além de desviar o foco e não delimitar um recorte coerente, em nosso entender representa propor a pretenciosa tarefa de descrever praticamente toda a história da arte retrocedendo em ambas as direções. Trajetos que, aliás, na contemporaneidade, tendem a convergir para o mesmo ponto, diante da aparente dissolução das fronteiras geográficas e culturais resultante da globalização promovida pela velocidade e alcance das informações. Fenômeno derivado do desenvolvimento das tecnologias midiáticas, como, por exemplo, apontam Arthur DANTO em *Após o fim da arte* (2006), Charles JENCKS em *Post-modernism: the new classicismo in art and architecture* (1987) e Stuart HALL em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006).

Esta convergência será claramente visível principalmente nos exemplos dos artistas do extremo oriente que elegi e explorei à frente, com ênfase nos chineses, atualmente destacados pelos holofotes da arte contemporânea por sua postura inovadora e de ampla repercussão em nível internacional na forma de experimentar a cerâmica. Embora esta pesquisa busque focar na condição da cerâmica no ocidente, conforme justificativa apresentada logo acima, a produção deles é analisada no quarto capítulo desta tese não contradizendo esta assertiva, mas considerando que, mesmo ao reafirmarem sua origem e desenvolverem questões relacionadas

³ Conforme registrada na história oficial da arte nos livros e nas escolas de arte e suas transversalidades como a museologia, a história geral e até mesmo a literatura, por exemplo;

à sua tradição e cultura, estes nomes demonstram, com sua arte, pertencerem a uma categoria descrita por HALL como “homens traduzidos”⁴.

Talvez fruto de uma “precoce pós-modernidade”, há uma contradição quanto ao estatuto da cerâmica na construção artística que atravessa a própria história da arte, mas que, diferente de outras linguagens como a pintura e a poesia, carece de mais pesquisa. Ao mesmo tempo em que é uma das linguagens mais antigas e continuamente exploradas pelo homem nas mais diversas culturas, à modelagem cerâmica se destinou uma posição hierárquica secundária na expressão plástica da arte, em relação a técnicas canonizadas como a pintura a óleo, a escultura em bronze ou mármore, entre os exemplos mais conhecidos.

As consequências desta posição secundária inicialmente, conforme citei acima, se verificam nas esporádicas e pouco representativas participações da arte cerâmica em alguns cenários artísticos como bienais, museus e galerias. As aparições mais significativas desta linguagem são resultado de eventos e espaços específicos, criados para preencher essa lacuna. É o que Clark (2007, t.n.) denomina de “a fortaleza cerâmica”, ou seja, um território marginal criado a partir da segregação da cerâmica como arte menor e que funcionaria como uma espécie de gueto artístico:

[...] nossa cidade murada de adobe no morro. [...] Quando essa fortaleza começou a crescer e prosperar no início do século 20 era essencial para a nossa sobrevivência. [...] Mas útil como tem sido no passado, hoje ela está se tornando um esconderijo da realidade, uma independente miniatura do mundo-da-arte, com nossas próprias revistas, historiadores, museus, escolas e instituições, bienais, convites e galerias. Ela nos permite lamentar com segurança a nossa marginalização e, ao mesmo tempo, nos protege de ter de fazer mais a esse respeito.

No mercado também se identificam os reflexos desta diferenciação de categoria, tanto no que se refere à procura quanto aos valores praticados em relação às demais formas de linguagem, não raramente em relação à obra de um mesmo artista (caso de Picasso, como será desenvolvido no segundo capítulo desta tese). O calor mercadológico da cerâmica predomina quando se trata de antiguidades ou artefatos arqueológicos, cujo valor se relaciona ao aspecto histórico em detrimento do valor artístico.

⁴ Definição no capítulo “Os caminhos da terra”, página 95;

Não se trata, aqui, de uma realidade distante, mas do cenário que tem ambientação no recente século XX. Em uma biografia sobre o neto do pintor Henri Matisse, o marchand nova-iorquino Pierre Matisse (1900-1989), uma correspondência entre ele e Joan Miró, no final de 1950, ilustra a diferença comercial entre as pinturas e as cerâmicas deste artista. Matisse vendia facilmente cada quadro de Miró que dispusesse. Entusiasmado com os lucros obtidos, o comerciante escreve a Miró: "Envie-me suas cerâmicas; vou vender todas por 3.000 dólares a peça." Ao chegarem às mãos de Pierre Matisse, porém, a situação mudou. Incapaz de vendê-las, ele reduziu os preços até caírem para 1.000 dólares, ainda assim sem obter sucesso na vazão (GRISWOLD, 2003, t.n.).

Clark (2007, t.n.) reproduz esse episódio em seu artigo, comentando que:

Esse tipo de experiência foi comum e ilustrou a relação de vendedores de arte com a cerâmica por décadas. Muitos deles gostavam e até mesmo colecionavam cerâmica, mas não consideravam uma mídia comercialmente viável e expediam esta terra inútil⁵ para o canto mais escuro da despensa.

Ele segue descrevendo outros episódios comerciais que demonstram um rápido crescimento e valorização da cerâmica dentro do mercado das artes, mas que se faz sentir apenas dos anos 90 do século XX para os dias de hoje, no cenário nova-iorquino. O que, por sua vez, traz um efeito transversal: a decadência, sintomática, do mercado especializado em cerâmica, como um dos fragmentos da fortaleza cerâmica (idem, 2007, t.n.):

Em 1990, o mercado médio, que mesclou a oficina de artesanato à galeria de arte, começou a desaparecer. Galerias de arte de cerâmica que se sustentaram por mais algum tempo agora também são uma espécie ameaçada, com exceção de algumas galerias especializadas em cerâmica asiática. [...] Vários sobreviventes nas imediações dos EUA estão prestes a fechar ou se tornar multimidiáticos. Esta tendência é dolorosa em curto prazo, mas em longo prazo saudável, porque, como já demonstrado, um bom artista que trabalha com cerâmica agora pode encontrar uma galeria fora da loja de potes.

É curioso mencionar que todas essas impressões são registradas em uma publicação especializada que, portanto, também parte da fortaleza cerâmica ou “miniatura independente do mundo-da-arte”, segundo definição do autor: a revista norte-americana *Ceramics: Art and*

⁵ Vide expressão na citação de Clark, na página 12 desta tese;

Perception. Ainda se sente a falta de pesquisa e divulgação representativa sobre a massa cerâmica⁶ como suporte das artes plásticas tridimensionais, apesar das diversas especulações sobre sua relevância como material/técnica artística. No artigo “A nova escultura”, de 1949, Clement GREENBERG já reclamava maior atenção às formas de expressão tridimensionais de um modo geral, da mesma forma com que a questão se relaciona aqui especificamente à cerâmica. Os reflexos dessa impressão ainda são percebidos no cenário atual da pesquisa. Ele atribuiu esta deficiência ao fato de que:

Para a maioria de nós, educados como fomos para só ver a pintura, uma peça de escultura se dissipa muito rapidamente num fundo indiferenciado, como um objeto ornamental prosaico. A nova escultura-construção tem que lutar contra esse hábito de visão e é por essa razão, acho eu, que foram feitas tão poucas tentativas de avaliá-la seriamente e relacioná-la com o resto da arte e com o sentimento de nosso tempo.

Dedico a minha sugestão de interpretação e as teorias formuladas a partir das descobertas que realizei aos futuros pesquisadores e interessados pelo tema. Desejo que esta perspectiva sobre a cerâmica artística, de alguma forma, contribua como mais uma fonte de informação para o enriquecimento do repertório da pesquisa nesta área. Assim como desejo que a leitura destes resultados sirva de estímulo para novas pesquisas que sigam registrando os próximos passos da cerâmica. Não só nas artes como em todas as frentes em que ela se fizer presente, uma vez que se trata de um objeto de estudo cujo tema se encontra em pleno processo.

Este aspecto promove um frescor à pesquisa, considerando que o relativo pioneirismo desta abordagem aumenta as possibilidades de organizar informações recentes num novo estudo. Mas o outro lado da moeda se mostra na contínua ameaça de omitir informações e teorias despontantes, da restrição das fontes de pesquisa, da falta de acesso a estudos ainda não amplamente divulgados que poderiam ser fundamentais para não apenas avalizar esta pesquisa como para provocar conflitos e desconstruções necessárias para enriquecê-la. E um dos reflexos de mais difícil controle é a tentação de reler e alterar constantemente o texto final desta tese, num ciclo interminável de revisões.

Faço minhas, portanto, as palavras de Jencks, no prefácio de sua obra (1987, t.n.):

⁶ A expressão “massa cerâmica” será utilizada neste texto referindo-se aos diferentes tipos mais comuns de argila para a produção artística: porcelana, faiança, terracota, e suas variações.

Enquanto o descrevo, o movimento segue crescendo, se modificando e se tornando mais interessante. [...] Devo dizer que, se há uma coisa pior do que assumir várias versões incompletas e parcialmente digeridas de uma ideia similar, é ter que repensá-las e reescrevê-las. É um trabalho de Sísifo, o impulso infinito de empurrar a mesma pedra pela mesma colina acima, enquanto ambas se tornam maiores e mais familiares. Como dizem os chineses "Que você seja amaldiçoado a viver em tempos interessantes", e duplamente amaldiçoado a escrever continuamente sobre eles enquanto eles vão se tornando cada vez mais interessantes.

Ao introduzir o tema desta investigação, proponho uma revisão histórica relativa sobre a presença da cerâmica nas expressões plásticas do ocidente. Relativa quanto aos caminhos escolhidos, que contextualizam o leitor sobre os argumentos a favor e contra a discriminação desta forma de linguagem, sobretudo na construção artística, onde se identifica a polêmica distinção de categorias a partir das diferentes técnicas de produção.

Evidentemente, discorrer a respeito da história da cerâmica de forma integral, levando em consideração suas origens na pré-história, descrever suas particularidades nas diferentes culturas e sua evolução cronológica, não só significa, no meu entender, tentar, sem sucesso, reproduzir séculos de escritos e registros que antecedem esta tese que, com muito mais autoridade e competência, contaram a própria história da humanidade. Também significa, para mim, desviar a direção do recorte que conduz esta pesquisa. Seria desafiar a história da arte para um duelo de derrota anunciada.

Desta forma, procurei delinear alguns atalhos e suprir o que considerei ruídos no desenvolvimento deste raciocínio.

A finalidade deste projeto é analisar e descrever os caminhos pelos quais a cerâmica - como veículo de expressão plástica e de comunicação subjetiva - está seguindo mais especificamente nas artes plásticas⁷, e como esses caminhos foram influenciados pela categorização como arte menor em sua trajetória histórica no ocidente. E, a partir desta análise e suas conclusões, apresentar a minha leitura resultante da investigação e da *poiesis* numa série de obras plásticas.

De início, organizei revisões históricas, tanto do percurso da cerâmica como linguagem expressiva em sua história no ocidente quanto da evolução do pensamento sobre a categorização das artes, que, no caso da cerâmica, pode ter determinado rumos distintos para o seu

⁷ Considerando entrelaçamentos com o design, já que se percebe, a partir de um determinado momento histórico, uma convergência destes dois conceitos cada vez mais intensa;

desenvolvimento até a atualidade. Peço desculpas antecipadamente pelas traduções realizadas a partir dos textos originais encontrados (especialmente do francês, idioma do qual não tenho domínio; além do inglês e espanhol), caso sejam detectadas quaisquer expressões menos adequadas para a compreensão do contexto. Tomei esta decisão para facilitar a leitura, mas confesso, principalmente para tornar a escrita e a fluência do pensamento mais suave durante o desenvolvimento da tese. A bibliografia ainda é escassa sobre o assunto, portanto tudo o que provinha de fontes confiáveis, pelo aval de autores ou instituições fidedignas, foi aproveitado dentro do possível. Fico feliz de afirmar que há de tudo o que li em minha vida nesta tese.

Foram então estudados casos na história da arte e de artistas que adotaram a cerâmica como forma de expressão paralela às principais que os consagraram, examinando qual a finalidade dessa escolha em determinados momentos de suas carreiras, como foram vistos enquanto ceramistas oportunos, qual a importância e as respostas desta experiência.

Sigo então para o estudo de casos que demonstram como a cerâmica está protagonizando o cenário artístico hoje, com ênfase no chinês Ai Weiwei, considerado um dos artistas mais influentes do mundo e que tem promovido verdadeiras revoluções com a “velha terra inútil”.

Finalmente apresento exemplos prático-teóricos com uma série de peças construídas especialmente para complementação, ilustração e fechamento do conteúdo desta tese, explorando técnicas e ideias baseadas nas diferentes narrativas registradas durante episódios da história com base na cerâmica, predominantemente. Eles também têm como função apresentar meu perfil autoral como artista plástica.

Inicialmente, para entender o presente, vamos explorar a história.

2. A origem

Então formou o Senhor Deus ao homem o pó da terra, e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente.

Genesis, 2:7

Do suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado: porque tu és pó e ao pó tornarás.

Genesis 3:19

A cerâmica escreve a história da humanidade desde as mais remotas culturas ancestrais da África e das Américas. As figuras e fragmentos de cerâmica recuperados a partir de Dolni Vestonice (sítio arqueológico na República Tcheca, sul da Europa) são considerados representantes da primeira tecnologia cerâmica conhecida (Figura 1). As estatuetas recuperadas a partir de Dolni Vestonice foram datadas de 26.000 AP⁸, enquanto mais antigos vasos de cerâmica conhecidos do mundo até agora aparecem 14.000 anos mais tarde.

Quase todas as imagens cerâmicas apresentavam-se quebradas ou trincadas devido ao choque térmico provocado em sua queima. Uma hipótese é de que essas figuras tinham finalidade mágica e que foram intencionalmente modeladas em argila úmida para que propositadamente explodissem no processo de sinterização, como parte de um ritual. A origem precoce da tecnologia de cerâmica em Dolni Vestonice sugere que a população local demonstrou uma capacidade singular de manipular e controlar seu ambiente. Se a cerâmica era produzida simplesmente ao trincar por meio de choque térmico, concluiu-se que o estudo dos processos de fabricação dos objetos era mais importante do que o produto final (VANDIVER et al., 1989).

⁸ O termo AP (Antes do Presente, *Before Present* ou *BP* no inglês) é uma forma de datação utilizada pela arqueologia para determinar uma idade ou uma data a partir do cálculo por radiocarbono. A data é calculada tendo 1950 como ano de origem, escolhido arbitrariamente pelos cientistas que desenvolveram esta metodologia. O recurso é também uma forma encontrada pela ciência para evitar as polêmicas filosóficas sobre adotar o Cristianismo como referência. Neste caso, portanto, o cálculo é de: 26.000 - 1.950 - 1.950 = 22.550 a.C. A partir desta nota, adotaremos a.C. (antes de Cristo) e d.C. (depois de Cristo) por considerar esta como sendo a datação mais popular e, portanto, de mais fácil compreensão;



Fig. 1: *Venus de Dolni-Vestonice* (cerca de 29 a 25 mil anos a.C.)
Encontrada em 1925 na República Tcheca

Uma das mais antigas atividades de manufatura da história, a cerâmica é o cerne do desenvolvimento tecnológico da produção seriada, presente na construção de louças de mesa a sanitárias, na arquitetura e na decoração, vivendo picos de desenvolvimento com a Revolução Industrial na Europa no século XIX e a evolução e popularização da porcelana chinesa, importada e posteriormente reproduzida na Inglaterra.

Na Grécia, juntamente com a cunhagem de moedas em metal, a cerâmica foi elemento fundamental no desenvolvimento de um dos primeiros processos técnicos para a reprodução de obras de arte com a produção seriada a partir de moldes. Recurso que, séculos depois, foi apontado por Walter BENJAMIN (1994) como determinante na queda da aura da obra de arte.

A porcelana, empregada desde a antiguidade no oriente (há registros de cerca de 3.500 a 2.500 anos a.C., segundo RIBEIRO, 2007) consagrou-se em sua intensa exploração na China dos períodos *Tang* (entre 600-900 d.C.) e *Ming* (entre 1.360 e 1.600 d.C.). Ao final do século XIII, o navegador Marco Polo trouxe peças do chamado “ouro branco”, como foi chamada a porcelana no ocidente na época, do oriente para a Europa. A partir de então, foram muitas as pesquisas desenvolvidas para reprodução da massa em todo o continente, tarefa inicialmente difícil principalmente por causa da ausência do caulim, base de sua composição. Somente no século XVIII os artesãos europeus tiveram sucesso na fabricação de sua primeira peça. Dois dos pesquisadores bem-sucedidos na redescoberta da formulação da porcelana no ocidente foram os alquimistas e ceramistas alemães Johann Friedrich Böttger e Johann Gregorius Höroldt, em meados de 1707 (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2015). Em Meissen, região de Dresden, eles descobriram uma argila branca com alto teor de caulim em suas escavações que transformou a região em um dos principais centros de produção cerâmica da Europa. Ainda

com o desenvolvimento da produção de porcelana em outros pontos europeus, como a França e a Itália, a massa cerâmica produzida em Meissen continuou sendo a mais valorizada por muitas décadas por sua incomparável brancura, graças a qualidade do caulim existente naquela região (Figura 2).



Fig. 2: Aparelho de jantar de Messen, Alemanha, berço da porcelana no ocidente

As experiências da dupla Böttger e Höroldt (que se tornou diretor da primeira fábrica de porcelana de Meissen) e de outros ceramistas alemães, a qualidade da matéria-prima disponível e da manufatura local promoveram um grande avanço na produção de utilitários e decorativos de porcelana na Europa, principalmente a partir da barbotina, nas reproduções em formas de gesso. A técnica representou um avanço nos estudos dos efeitos de queima, esmaltação e demais formas de acabamento, já que a argila em forma pastosa passou a ser misturada com óxidos metálicos.

Na cerâmica, como nas demais formas de expressão artística, as pesquisas técnicas envolvendo processos de conformação, esmaltação e tratamento de superfícies geraram histórias e segredos que personalizaram alguns de seus inventores-cientistas, que folcloricamente são comparados à figura de Deus modelando as formas em argila por serem considerados capazes de dar vida ao barro.

A histórica e louvável tarefa dos humanistas a partir do século XV de resgatar a arte material (basicamente a pintura, a escultura e a arquitetura) dos limites da atividade mecânica e promovê-la ao patamar do discurso filosófico, da razão teórica, teve seu efeito colateral séculos adiante. Este ocorreu quando a segmentação entre arte material x arte imaterial (literatura, filosofia, poesia) é transposta para as belas artes (a mesma arte material, agora debaixo de novo

olhar) x artes aplicadas (artesanato, design, indústria, onde se insere a cerâmica). Se em sua gênese, a discussão girava em torno da materialidade e imaterialidade - filosoficamente interpretado como o divino e o humano - posteriormente o foco se volta para a contemplação versus utilidade, raciocínio versus práxis. E dá mostras de que o estatuto inferior da matéria sobre o pensamento se verifica na arte até os nossos dias (LICHTENSTEIN, 1994).

Mas há um ponto de toque entre o preconceito demonstrado contra as artes aplicadas, em que geralmente estão classificadas as artes cerâmicas, e a sua interpretação oposta. É quando a questão tecnológica passa a ser relevante como disparador de uma nova perspectiva a respeito da matéria. A partir do século XVIII, a estética passa a ser associada à sensorialidade. É quando se inicia o processo de transição das Belas Artes para as Artes Plásticas, considerada uma nova classificação do fazer artístico, que remete ao tato, ao caráter plástico do material, característica que renunciava a visão da Arte Moderna (PROJETO EXPERIMENTAL ARTE & ARTESANATO, 2001):

Um campo específico da Arte Moderna é querer discutir a especificidade do próprio fazer artístico, que envolve distinções entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, distinções muito específicas entre pintura e escultura, questões relativas a matéria-prima, às qualidades físicas do material argila, do material madeira. Durante toda a primeira metade do século XX, a fotografia não é arte. A partir dos anos 60 inevitavelmente a fotografia passa a ser arte. Com a desmaterialização, com a arte conceitual, com a body-art, com a land-art, com o realismo, o novo realismo francês, não há volta. O próprio conceito de arte fica completamente deslocado e aí entram em cena os novos meios tecnológicos que produzem a imagem. Então dos anos 60 já temos a fotografia, o cinema e a televisão e uma nova classificação: Artes Visuais. Esta é uma possibilidade de entendimento.

Ao final do século XIX, movimentos como *Art Nouveau* e *Arts & Crafts*, este liderado por Huskins e Morris com berço na Inglaterra, marcam uma das diversas ascensões da cerâmica, graças à valorização do fazer artesanal diante da automatização industrial. A produção do período tem princípios voltados para a reforma social e isso promove o enlace entre a vida social e a arte.

Edgar Degas, Julio González e Auguste Rodin – este, pioneiro no final do século XIX - passam a valorizar a presença do material como marca na criação de suas obras escultóricas, no que a cerâmica tem papel fundamental, uma vez que se presta aos movimentos característicos da modelagem (BOZAL, 1996):

A marca é às vezes o rastro de um processo quase brutal, como os estudos para *Balzac* [Figura 3], conservados no Musée Rodin, colocam de manifesto: o escultor [Rodin] acrescentou argila febrilmente, perdeu o detalhe inicial do rosto para plasmar a identidade espiritual de um gigante, um criador.



Fig. 3: *Cabeça monumental de Balzac* (1902-04)
Faiança esmaltada

Rodin demonstra o desejo de trazer esta plasticidade da matéria como protagonista do seu pensamento escultórico, atitude revolucionária para a época e que vai consagrá-lo como o pai da escultura moderna. Este valor tátil do material era, até este momento, completamente domado e condicionado à técnica e ao fazer a serviço da expressão da beleza. Rodin será o primeiro escultor a respeitar o fragmento, ou o estudo, como modo acabado. Ele transfere o fragmento da prateleira para o pedestal, concedendo-lhe a posição de obra de arte. Será o pioneiro em discutir e a especular sobre a riqueza tátil do material, pensamento que antecipa o olhar moderno (CHILVERS, 1996).

Admirador confesso de Michelangelo Buonarroti, Rodin explorou, na maleabilidade cerâmica, a musculatura vigorosa das figuras humanas em poses contorcidas, embora registrasse sua assinatura ao combinar a observação aguçada da anatomia com o exagero nos detalhes que atribuíam expressão emocional às suas figuras (MUSEE-RODIN.FR). Em Rodin, a cerâmica materializa o toque na composição escultórica, ela revela a mão do artista promovendo a transformação da matéria. Por suas propriedades plásticas, ela vai registrar o fazer, e imortalizá-lo.

Embora a argila tenha sido originalmente explorada por escultores como Honoré Daumier, Aristide Maillol, Arturo Martini, Edgar Degas, August Renoir e Henri Matisse como

“rascunho” da fusão em metal para técnicas como a cera perdida, os expressionistas alemães defenderam a argila como material escultórico prioritário. Estes e outros artistas defendem a espontaneidade de forma única preservada apenas pela matriz modelada em argila. Para Paul Gauguin a cerâmica é uma arte central, bem além da função meramente decorativa, responsável por novos e diferentes conceitos escultóricos (idem, 1996): “A cerâmica não é uma futilidade” (GONZÁLEZ, 2005, t.n.).

Mas a tradição da criação cerâmica passa a ser desvalorizada a partir do início do século XX, com o surgimento das teorias da hegemonia da razão sobre a manufatura no pensamento artístico. Buscar novos caminhos passa a ser um desafio desde então.

É neste momento em que a cerâmica se dedica a exercer novos papéis além de servir a mesa, decorar as casas e protagonizar rituais. De certa forma, é político o berço do design de produto, que vai servir como um dos pontos de apoio da cerâmica nessa revisão de sua classe. No período entre as duas guerras, a Revolução Russa leva os artistas a desenvolverem peças de uso cotidiano para todos, sem privilégio de categorias sociais. Trata-se da sociedade industrial, que passa a desejar e se sentir merecedora de objetos de uso com personalidade, que fossem produzidos e destinados ao consumo em grande escala a um preço acessível, campo que define o design.

Entre os artistas, as características específicas da cerâmica representavam eficiência nos princípios subjetivos dos suprematistas, por exemplo. Kazimir Malevitch (1878 - 1935) defendia que a brancura da porcelana (Figura 4) era “um material ideal para experimentos de uma ‘geometria econômica’ com formas que, através de seu balanço de massas e articulação dos volumes, fossem elaboradas para serem formas livres de qualquer influência histórica ou referências estilísticas. O branco simbolizava a leveza e trazia um sentido de absoluto”. (DE WALL, 2003, t.n.).



Fig. 4: *Jogo de chá suprematista* (1923)
Porcelana esmaltada

Na Alemanha, a cerâmica encontra abrigo a partir de 1919 na escola alemã de Bauhaus, que surge em Weimar como uma combinação das já tradicionais escolas de Artes e Ofícios e da Academia de Belas Artes. Envolve artistas como Theodor Bogler (1896 - 1968), Lucia Moholy (1894 - 1989), Marguerite Wildenhain (1896 - 1985) e Margarete Heymann-Marks (1899 - s.d.). As pesquisas formais e tendências construtivistas características da produção da escola se apresentam em objetos de cerâmica de linhas retas e decoração sóbria, inspirada, do ponto de vista da decoração, no estilo desenvolvido por Piet Mondrian (1872 - 1944) e Theo van Doesburg (1883 - 1931): a pureza das linhas e o emprego de cores primárias (McCREADY, 1995).

Os alunos tinham aulas com os artistas e artesãos, ou os chamados mestres da forma e mestres do trabalho, e o objetivo era atingir uma síntese das duas formas de conhecimento. A proposta era romper a barreira entre artistas e artesãos, visando uma geração de criadores de uma nova forma, de profissionais mais completos e de inspiração menos limitadas aos padrões tradicionais.

Como diretor da Bauhaus, o arquiteto e mentor da *Werkbund* (Federação dos Trabalhadores Germânicos) Walter Gropius (1883 – 1969) convida Gerhard Marcks (1889 – 1981), escultor figurativo com experiência em cerâmica e Max Krehan (1875 -1925), artesão de potes tradicionais, para sua equipe da oficina de cerâmica (Figura 5). A trinta quilômetros de Weimar, havia espaço, meios e técnicas para produção de objetos de uso diário, combinados e articulados, com formas e finalidades múltiplas. Seguindo a tendência dos suprematistas e construtivistas, os esmaltes eram simples, monocromáticos e sem decoração, favorecendo também a sua produção em alta escala:

Na curta história da cerâmica na Bauhaus, a importância dada à argila como um material capaz de expressar modernidade foi significativa. E fazer cerâmica os fez se sentirem essenciais, isto significou a separação do campo do objeto único artesanal e a conexão com o objeto múltiplo do mundo industrial (DE WALL, 2003, t.n.).

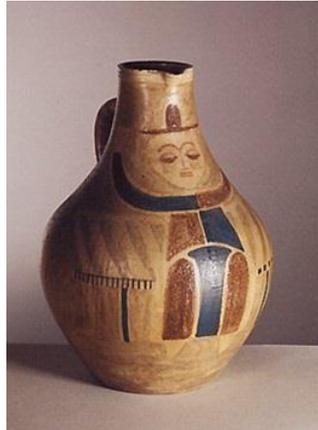


Fig. 5: *Jarra com figura* (cerca de 1923)
Cerâmica de Max Krehan (modelagem) e Gerhard Marcks (pintura)

Em *Art and Industry* (1934) Herbert Read apresentou vasos de destilar e estes se tornaram ícones de uma produção anônima e industrial, conforme pregava Bauhaus: buscar um “objeto-tipo, no qual a forma estava tão casada com o uso que não era possível ser melhorada” (DE WALL, 2003, t.n.). Neste mesmo ano, a exposição *Machine Art*, sediada no Museu de Arte Moderna Americano, também respirava tal tendência. Ao apresentar a exposição, o curador Philip Johnson comenta (idem, t.n.):

Em espírito a arte das máquinas e o artesanato são diametralmente opostos. O artesanato implica em irregularidades, pinturas, valores decorativos e singularidade [...] as artes das máquinas implicam em precisão, simplicidade, polimento e reprodutibilidade [...]

Curioso que, em meio a toda ambientação inovadora e literalmente revolucionária que visava a reeducação do público para a modernidade, um fenômeno retrocedente se dá a partir da osmose entre artista e artesão, das qualidades conceituais e técnicas. A produção em larga escala, promovida pela revolução industrial, ao alcançar um horizonte mais amplo, ao mesmo tempo afasta o homem do processo, tornando o produto impessoal e anônimo, tal como no período pré-renascentista, cerca de quatro séculos antes. Neste momento de valorização do material

cerâmico este fenômeno afetaria, irônica e contraditoriamente, uma vez mais o seu estatuto como meio de expressão artística.

Mesmo no século XX, complexo e farto de alternativas, a cerâmica foi utilizada para múltiplos fins e, gradativamente, a influência dos cânones da escultura tradicional amplia seus horizontes e alguns artistas mais uma vez voltam suas atenções sobre este material. Nota-se o resgate das artes do fogo, como a cerâmica e o vidro, como matérias-primas para as expressões de artistas que, curiosamente, já não dependem das linguagens plásticas para responder a suas questões. Justamente num momento de ênfase à subjetividade e ao conceito acima da prática, da manufatura artística. Caso, por exemplo, de Joan Miró, Cindy Sherman e escultores como Tony Cragg e arquitetos como Thorvald Bindesboll e Peter Behens, que buscam na prática cerâmica extrapolar os padrões da técnica tradicional e promovem inovações com suas experiências expressivas (DE WALL, 2003, t.n.):

A interação entre a cerâmica e a escultura no século XX é particularmente complexa. A questão contemporânea, onde quer que a escultura cerâmica se encaixe, emerge dos debates nos primeiros 20 anos do século XX, sobre as virtudes da modelagem em argila, contra esculpir em pedra. A plasticidade da argila e a rapidez com a qual se pode trabalhar, contra a resistência da pedra [...].

Essa capacidade de adaptação se distingue das outras linguagens plásticas pela sua extensão: Para além da aplicabilidade técnica, destaca-se o ajustamento da cerâmica no âmbito dos conceitos e subjetividades em favor da evolução do pensamento do artista, considerando que a produção cerâmica tem fluxo confortável entre as novas linguagens expressivas.⁹ Em comparação ao que Arlindo MACHADO (2004) comenta sobre a *media art*, ou arte mídia, a cerâmica dispõe de seus artifícios técnicos como alicerce para atribuir novos significados ao convencional, para repensar suas funções de origem:

A arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo. [...] o artista digno desse nome busca se reapropriar das tecnologias mecânicas [...] numa perspectiva inovadora, fazendo-as trabalhar em benefício de suas idéias [sic] estéticas. [...] A questão mais complexa é saber de que maneira podem se combinar, se contaminar e se distinguir arte e mídia, instituições tão diferentes do ponto de vista das suas respectivas histórias, de seus sujeitos ou protagonistas e da inserção social de cada uma.

⁹ Aspecto a ser explorado mais detalhadamente adiante, no capítulo “Os caminhos da terra”, nesta tese, tendo como eixo principal de sustentação o polêmico artista chinês Ai Weiwei.

O que Machado indica na virada do século XX para o século atual, e Hall identifica no fenômeno da Pós-modernidade é uma continuidade do que a história registra: O próprio conceito de arte se torna líquido, parafraseando BAUMAN (2001), ou seja, sem forma fixa, maleável às circunstâncias conforme estas se apresentam. As denominações migram das Artes Liberais e Mecânicas para as Artes Visuais, passando pelas Belas Artes e pelas Artes Plásticas. Neste momento a pintura e a escultura já são consideradas, por algumas linhas de pensamento, como artes visuais, o paradigma se altera e isso é admitido com naturalidade. Talvez Artes Visuais seja uma classificação contemporânea que abranja tudo o que se relaciona à construção da imagem. Ainda que essa expressão já seja familiar no Renascimento, há uma meia dezena de séculos atrás.

Ainda a partir do discurso de BAUMAN (1998), revela-se uma equivalência da cerâmica como a representação da própria sociedade e, conseqüentemente, da arte deste tempo: a sua fluidez, mencionada no início deste texto, dos processos de produção às diferentes formas de pensamento e expressão artísticas, é um retrato íntegro da arte em constante evolução (deve-se dizer aqui em constante movimento?):

Certamente, o mundo pós-moderno pode ser qualquer coisa, menos imóvel – tudo, neste mundo, está em movimento. [...] Já em 1967 Leonard B. Meyer sugeria que as artes contemporâneas tinham atingido um estado de constância e mutabilidade, uma espécie de móvel estagnação (ele chamava essa condição de *estase*).

Esta justaposição de conceitos entre arte ↔ sociedade também encontra equiparação na análise de MARX e ENGELS (1973, *apud* HALL, 2006), quando o primeiro dá a definição de modernidade, que vai mostrar os caminhos em direção à contemporaneidade:

[...] é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos [...] Todas as relações fixas e congeladas, com seu cotejo de antigas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar.

Stuart HALL (2006, t.n.) cita Anthony GIDDENS (1990), que também aponta traços da transição da sociedade tradicional para a sociedade moderna que coincidem com as propriedades da arte cerâmica, reiterando ainda mais sua posição como recurso da expressão plástica do artista contemporâneo:

A modernidade, em contraste, não é definida apenas como a experiência da convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas é uma forma altamente reflexiva da vida, na qual: “as práticas sociais são constantemente examinadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter”.

2.1. Em outras frentes, apontando o caminho do futuro

Intrigante é que quando se refere às massas cerâmicas, algumas peculiaridades – contrastantes entre si, inclusive - aquecem a discussão sobre o estatuto desta mídia. Ao mesmo tempo em que é uma das matérias-primas mais antigas utilizadas pelo ser humano para expressar suas subjetividades e manifestar sua racionalidade, a cerâmica está presente no desenvolvimento de tecnologias de vanguarda, como nas pesquisas espaciais, indústria, medicina e preservação ambiental.

Entre os primeiros materiais adotados para fabricação de artefatos pelo ser humano na arte a massa cerâmica evolui mais em sua aplicabilidade conceitual que em suas características físicas. Ela permanece, basicamente, como o mesmo barro retirado na natureza, misturado a outros minerais e, pela maioria, ainda hoje é associada apenas à confecção de utilitários, artesanato e na construção civil.

Claude LÉVI-STRAUSS (1985) depõe sobre a presença constante da cerâmica na vida do homem que resume, poeticamente, toda a história da arte cerâmica em duas sentenças:

Há milênios, sob todas as suas formas - barro esmaltado ou não, faiança, porcelana - a cerâmica está presente em todos os lares, humildes ou aristocráticos. Tanto que os antigos egípcios diziam “meu pote” para dizer “meu bem”, e nós mesmos, quando falamos em reparar danos de qualquer espécie, ainda dizemos ‘pagar os vasos quebrados’.

A não complexidade de sua manipulação, cuja síntese é baseada na combinação primitiva dos quatro elementos - terra, água, ar e fogo - e a abundância com que é encontrada na natureza talvez banalizem a cerâmica em comparação, por exemplo, com a pintura, pelo grau de

complexidade com que se racionalizam suas formas no fazer. A pouca tecnologia necessária também associa a manufatura da cerâmica ao fazer intuitivo, como o dos índios, dos artesãos sem formação teórica, dos portadores de necessidades especiais físicas ou mentais, das crianças em idade pré-escolar.

Se por um lado o fazer cerâmico preserva seus traços elementares, por outro tem intimidade com a tecnologia desde suas origens. Podemos retroceder cronologicamente quando tratamos de um material tão antigo quanto a nossa própria existência, como é a cerâmica: os homens das cavernas empunharam pequenas cunhas, lâminas de madeira, espátulas e penas para dar forma e decorar seus artefatos; os egípcios já utilizavam o torno de oleiro e fornos para vitrificação para queimas de alta temperatura¹⁰. Desde então, pouco se exige além desses antigos conhecimentos.

Mesmo com a alta tecnologia de fundição ou os estudos de composições para sintetização de matérias-primas para atender as novas diligências, os princípios da produção cerâmica são os mesmos desde a pré-história. A cerâmica se constrói a partir de sua forma líquida ou pastosa, da massa úmida e modelável, do estado rochoso entalhável, de interferências mesmo após a estabilidade proporcionada pela queima, em combinação com outras matérias-primas. A resolução das etapas básicas (modelagem, secagem e queimas para biscoito e esmaltação) se dá com sistemas rudimentares de queima de combustíveis como lenha, em simples buracos na terra. Desta forma ainda trabalham algumas comunidades desde, por exemplo, o Vale do Jequitinhonha, no norte de Minas Gerais, no Brasil; até o sudeste asiático onde, até hoje em algumas comunidades, o barro é processado em moinhos movidos a animais de tração (BIN, 2009). Assim escolheram trabalhar também alguns artistas e designers, que hoje preferem explorar tecnologias primitivas milenares como o raku¹¹ aos meios de ponta como a impressão 3D ou o laser.

A ideia de uma “idade pós-digital” é inevitável e muitos historiadores da arte acreditam que é aí que reside o futuro da arte. O artista e educador Mel ALEXENBERG (2001, t.n.), autor de *The future of art in a postdigital age: from hellenistic to hebraic consciousness*, escreve sobre novas formas de arte emergentes que “abordam a humanização das tecnologias” e explora

¹⁰ Acima de 1.200°C;

¹¹ Técnica japonesa de esmaltação a base de choque térmico e atmosfera redutora datada do século XII aproximadamente, criada originalmente para confecção das peças para a tradicional cerimônia do chá;

possibilidades pós-digitais que estão “passando a se tornar encontros criativos entre arte, ciência, tecnologia e a consciência humana”.

Embora os fundamentos de cerâmica estejam enraizados no uso tradicional, os conceitos e projetos evoluem. A tecnologia não só transcendeu o processo no qual a cerâmica pode ser feita e modificada, mas também aponta para a transcendência da maneira como os artistas conceituam sua arte. Estes são princípios que remetem a Alexenberg, quando afirma que “os artistas estão investindo em formas interativas e colaborativas, que resultam na fusão de reinos espirituais e tecnológicos”, ou seja, os processos conceituais e poéticos apoiados no hibridismo promovido pelo diálogo constante entre artes plásticas e ciências. Do qual o design contemporâneo parece ser, se não a síntese, ao menos a ponte.

Implantes dentários de porcelana, isolantes elétricos e louça doméstica para construção civil, potes utilitários feitos de barro são comuns no cotidiano, mas há centenas de outras aplicações da engenharia de cerâmica. As novas pesquisas abrem caminhos, explorando as qualidades da cerâmica no desenvolvimento de diversas frentes tecnológicas e isso repercute na produção artística contemporânea o que altera, inclusive, o olhar sobre a versatilidade das massas cerâmicas e a valorização de potencialidades até então não consideradas. A capacidade de aproveitamento e reciclagem do material em qualquer etapa de sua conformação; o potencial menos poluente para extração, processamento, fabricação e comercialização; a não toxicidade; a adaptabilidade para variações tais como temperatura, resistência a choque e a associabilidade com outros materiais são alguns dos exemplos.

Produtos de cerâmica são usados para criar energia limpa com custos mais baixos, o que significa, inclusive, desenvolvimento de frentes de trabalho especializado e de uma economia sustentável. Partículas de argila podem substituir produtos químicos voláteis (e tóxicos) usados nos plásticos. Pequenos grãos de cerâmica podem ser usados no tratamento médico para transportar radiação localizada que mata células cancerosas, isolando as células saudáveis. De cerâmica são implantes de alta resistência e compatibilidade orgânica para reconstituir ou substituir articulações, telhas de espaçonaves com tolerância para variações gravitacionais e armaduras para proteção corporal de alta eficiência (CASEY, 2010).

Cientistas e engenheiros transformaram a indústria cerâmica numa das mais promissoras tecnologias do futuro. A versatilidade do material permite novas aplicações e aprimoramento das mais diversas áreas, como eletrônica; biomedicina; produção, transporte e processamento de energias que vão da nuclear à solar. O armazenamento de energia diretamente da fonte é

apenas uma das aplicações da cerâmica no chamado “futuro verde”. No Instituto de Tecnologia da Geórgia, EUA, uma nova cerâmica está em desenvolvimento para compor células de armazenamento de energia a partir de combustível de óxido sólido. A cerâmica também vem sendo utilizada em novos revestimentos atóxicos para prevenir ferrugem em superfícies metálicas (idem, 2010).

Cerâmicas avançadas são exploradas em tecnologias de ponta graças a características únicas e ainda insuperáveis, como alta tolerância a temperaturas que fundiriam o aço, grande estabilidade química e a resistência à corrosão. São formas adaptadas de cerâmica, cujas propriedades são exploradas em seu potencial máximo para atender a aplicações específicas, desenvolvidas a partir de materiais e compostos já conhecidos graças a novas tecnologias de síntese e de processo (BRESSIANI, s.d).

O nitreto de silício (Si_3N_4) é um exemplo de derivado destas novas formas cerâmicas. Tem excelente estabilidade, grande durabilidade e boa resistência à corrosão, altas temperaturas e choques térmicos. Por isso está substituindo, com vantagens, os metais para válvulas de máquinas, rolamentos, bicos para solda, componentes de motores para indústria automobilística e aeroespacial e ferramentas de corte. É um dos materiais mais promissores para a construção das novas gerações de turbinas a gás. São motores gigantescos, que irão movimentar usinas geradoras de energia elétrica, vão queimar combustível a temperaturas acima de 1.200°C . Bem além da capacidade de quaisquer metais, mesmo de ligas metálicas de níquel, última palavra em tecnologia de resistência física e térmica. Disso resultará uma eficiência termal muito superior às termelétricas atuais, com emissão muito menor de gases poluentes na atmosfera (INOVAÇÃO TECNOLÓGICA.COM, 2015).

Estas pesquisas estão em desenvolvimento, inclusive, no Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (IPEN) no estado de São Paulo, em parceria com a USP e gerenciada pela Comissão Nacional de Energia Nuclear. No IPEN, diversos laboratórios do Centro de Ciência e Tecnologia de Materiais são dedicados à pesquisa de cerâmicas de alta tecnologia.

2.2. Resgate do primitivo para anunciar o novo

Na contramão dos avanços tecnológicos, alguns artistas contemporâneos resgatam a cerâmica como suporte para suas conversações conceituais, trilhando uma rota oposta também às teorias da não materialidade das artes plásticas nos dias atuais. Eles seguem uma tendência de revalorização dos aspectos subjetivos da cerâmica, como as tradições milenares de sua produção, a filosofia que envolve sua manufatura, sua associação com as forças da natureza.

Em seu livro *Zen culture* (1977), Thomas HOOVER comenta que os potes para chá, uma das maiores expressões da arte zen, “aparentam ser, ao mesmo tempo, primitivos e surpreendentemente modernos”. Certamente este é um dos aspectos formais mais sedutores da cerâmica zen entre artistas e colecionadores, ou seja, a desconstrução do gosto clássico, ideal, que Hoover atribui ao retorno aos gregos antigos, de simetria perfeita, textura polida. O autor cita o crítico inglês John Huskin, que teria apedrejado este princípio, de certeza estética, ao defender a “imperfeição” como aspecto essencial para a verdadeira expressão, para valorizar o esforço e estimular a vitalidade artística (apud HOOVER, 1977, t.n.):

[...] a demanda por perfeição é sempre um sinal de mal-entendido das finalidades da arte. [...] A imperfeição é de alguma forma essencial para tudo que nós sabemos da vida. É o sinal de vida em um corpo mortal. [...] Todas as coisas são, literalmente, melhores, mais belas e mais amadas pelas imperfeições que foram designadas divinamente.

Hoover demonstra, no capítulo dedicado à cerâmica zen, a diferença do olhar oriental sobre a arte cerâmica que, embora produzida com finalidade claramente utilitária, é dotada de significação e subjetividade, atribuindo ao ceramista a condição de artista-autor. Perspectiva que, desde sua origem, trata de forma indistinta o fazer e o significar, o belo e o útil, a ação e o pensamento.

Segundo sua análise, o oleiro quer que o apreciador do zen entenda o que ele fez: que veja o barro, que sinta e admire a textura, que aprecie as razões do modelo e da cor do esmalte. As peças são minuciosamente planejadas para chamar a atenção tanto para os elementos originais quanto para os processos pelos quais estes mesmos elementos passaram para conformar suas combinações. Uma tigela cujo esmalte cobre apenas parcialmente o barro ofereceria uma ligação com o mundo natural do qual ela veio. Sua textura brota, segundo o autor, como um fragmento natural, como um galho caído emerge sobre a água. Detalhes como o barro nu, os riscos de esmalte, a escultura modelada manualmente com suas irregularidades, permitem reconhecer os materiais e o processo. Equivalências que remetem ao pensamento de artistas ocidentais como Rodin e Pollock.

Quando o oleiro não guarda segredos, é possível penetrar na alegria do momento da criação, narra Hoover. Mais uma vez, este é um dispositivo estético deliberado, que lembra que “o oleiro é um artista individual, não um artesão anônimo”.

O olhar e o sentimento da cerâmica zen, segundo o autor, fazem esses artistas parecerem precursores do movimento moderno do design da cerâmica, quando na realidade alguns ceramistas na atualidade se beneficiaram do legado do ideal estético zen, que possibilitou que a produção das cerâmicas, com tal aparência e significado, prosseguisse. A espantosa aparência moderna (Figura 6) das cerâmicas da virada do século XVI para o século XVII tem seu berço na antiga cultura zen, que ensinou aos mestres Momoyama¹² o segredo de como pode ser difícil construir uma arte que aparente simplicidade.



Fig. 6: Taça para saquê
Período Momoyama (Início do século XVII, Karatsu, Japão)

2.3. **Categorização das artes: *cada um no seu quadrado***

Como fugir da livre associação quando ela nos provoca tempestades de ideias que podem nos conduzir a algum raciocínio coerente? E quando se pensa sobre arte, qual o limite a se considerar quanto às referências populares que nos alvejam por todos os lados?

¹² Período da arte japonesa (1568-1600), caracterizada pelas construções arquitetônicas imponentes, arte decorativa suntuosa, de cores vivas e brilhantes, ao mesmo tempo em que foi cenário de uma nova atitude estética baseada na beleza simples originária das classes de guerreiros e mercadores. Um dos fatores que motivaram este movimento foi a origem da cerimônia do chá, um ritual cultural criado pelo grande mestre do chá Sen no Rikyu Momoyama. A arquitetura da sala de chá e os utensílios representavam uma característica artística denominada *sabi*, que significa "quietude, simplicidade e ausência de ornamento".

Esta reflexão defende a citação do verso despretensioso da *Dança do Quadrado* (2007), de Sharon Acioly, esta “música ruim, mas que todos conhecem” (VAGALUME.COM.BR). A ironia de recorrer a esta música, que não trata de arte, tão pouco do estatuto da cerâmica, é a livre associação com o termo “quadrado” no idioma português e alguns outros idiomas, como o inglês. O *Moderno dicionário Michaelis da língua portuguesa* (1998) define, entre os 23 significados apresentados, a palavra “quadrado”:

2. Diz-se de qualquer objeto, área ou disposição que tenha forma igual ou semelhante à do quadrado;
3. (geometria) Que tem seção quadrada ou quadrangular;
6. (matemática) Que pertence a um quadrado;
8. Ignorante, grosseiro, rude;
9. Pejorativamente, significa *completo*: *Besta quadrada*;
11. (neologismo) Que tem mentalidade pouco evoluída; retrógrado;
12. (expressão militar) Antiga disposição de tropas ou quatro frentes, na forma de um quadrado geométrico, para organizar-se a resistência aos ataques do inimigo, nas quatro direções.

Foi inevitável pensar em dois aspectos aqui: a abordagem seccional da teoria das artes maiores e menores, que a partir de agora será revisada; e a impressão obsoleta com que este princípio se configura conforme avança esta investigação. A paráfrase assume – e ao mesmo tempo não assume - a função de releitura, já que é possível identificar, dentro do conceito de origem da canção, a referência no sentido de segregação e classificação: “Pegue seu quadrado e quem pisar na linha, vai pagar prenda hein? Saci; cowboy; Matrix; Robinho [...], cada um no seu quadrado”. Que em livre tradução lembra FISHER (2005, t.n.): “*Hamlet versus Pernalonga*; quarteto de cordas versus *Rap*; [...]. Tais contrastes evocam instantaneamente uma divisão cultural familiar, tipicamente expressa como a divisão entre arte *maior e menor*”.

A inspiração para essa análise irônica tem origem em duas premissas: na minha identificação pessoal pelo caráter crítico irônico de que a arte, assim como a crítica de arte, lança mão para promover novas ideias e, especificamente, na ação política de um dos objetos de pesquisa para defesa desta tese: a paródia de Ai Weiwei sobre a febre da internet “Gangnam style” (2012), música do artista pop sul-coreano Psy. A partir da canção, que por si já é um deboche sobre o modo de vida arrogante da elite sul-coreana, o artista dissidente chinês insere suas próprias críticas ao sistema, se exibindo algemado enquanto dança alegremente. O vídeo, propositadamente malfeito, faz menção ao mercado “shanzhai”, ou seja, do “made in China”, caracterizado pelas cópias baratas e de qualidade inferior de produtos de marcas consagradas.

Minha intenção aqui é promover um intervalo bem-humorado para esta leitura, sem perder o foco do artista pensador, demarcando meu território autoral em meio a tantas citações necessárias para endossar este estudo. Defendido meu ponto de vista, podemos voltar à jornada pelos escritos e autores de referência.

O termo *beaux arts* (belas-artes¹³) foi originado para denominar as "artes superiores", que se identificam como não utilitárias, em oposição às artes aplicadas e às artes decorativas. Esta concepção é adotada no repertório da história e da crítica de arte a partir da obra *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (*As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*), 1746, do filósofo e humanista francês Charles Batteaux (1713-1780).

Para ele, a "imitação da beleza natural" é o princípio comum e definidor da poesia, da pintura, da música e da dança, consideradas, portanto, as Belas Artes, sem ter necessariamente uma aplicabilidade funcional a não ser representar a própria beleza. As belas-artes se distinguem daquelas que combinam beleza e utilidade (este é o caso da cerâmica, por exemplo). No século XVIII, porém, a clássica *Encyclopédia ou dictionnaire fondamental de sciences, artes e ofícios*¹⁴ de DIDEROT e D'ALEMBERT (Paris, 1751-72) inclui a arquitetura entre as belas-artes, criticando o que chamaram de "as imprecisões de Batteaux", totalizando as chamadas *Cinco Artes Maiores*, definição oriunda da Inglaterra no mesmo período (CHILVERS, 2001).

Se a noção de belas-artes é estabelecida no século XVIII, a distinção entre "artes maiores" e "menores" ou "aplicadas" remonta à Antiguidade clássica, pela separação entre artes liberais, relacionadas às "atividades mentais"; e artes mecânicas, ligadas aos trabalhos práticos e manuais. De modo similar, os gregos distinguem as artes superiores, relacionadas ao que eles consideravam os sentidos superiores, ou seja, visão e audição; das menores, de modo geral associadas aos ofícios manuais e ao artesanato. E, neste contexto, a cerâmica invariavelmente é associada à funcionalidade e a ela não é conferido, portanto, o título de belas-artes.

A história da arte está repleta de teorias para classificar e hierarquizar as diversas formas de criação artística. Datam, do século XVI, as "artes nobres", porque "mais perfeitas", e as "artes memoriais", que mantêm a memória das coisas e acontecimentos; do século XVII as "artes

¹³ Serão usados aqui ambos os termos: belas-artes, correspondendo à disciplina, área de conhecimento; e Belas Artes, como categoria ou denominação própria de instituição constituída;

¹⁴ Em 1750, o título completo era "Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre par M. Diderot de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Prusse, et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert de l'Académie royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse et de la Société royale de Londres";

pictóricas", que trabalham com imagens; e Giambattista Vico, em 1744, descreve as "artes agradáveis" (Idem, 2001).

Os estudos de Giorgio Vasari¹⁵ (1511-1574) desempenham um papel fundamental na consolidação dessa distinção de classes. Sob seu ponto de vista, um artista é dotado de capacidades intelectuais específicas que o diferenciam de seus contemporâneos e a atividade artística é fruto de um trabalho reflexivo individual: esse criador é um ser “superior” porque seu trabalho é baseado no raciocínio. A essa definição liga-se o estabelecimento das "grandes artes", todas baseadas no *disegno*: pintura, escultura e arquitetura. Mesmo o desenho, até determinado momento, é considerado processo preparatório, literalmente rascunho, para a pintura e a escultura. À época, as artes menores seriam, por exemplo, a gravura (por ser usada como ilustração e complementação de livros impressos), a tapeçaria e a cerâmica, já que associadas ao artesanato (Ibidem, 2001):

“Arte menor”, por Vasari, é aquela arte que não precisa de técnica, é a arte passada de pai para filho, feita por pessoas pobres. Em paralelo com o mundo atual, poderíamos chamar essa arte menor de “arte popular”. A arte menor é baseada na repetição e não na criação, mas na execução. Por exemplo, o arquiteto é um artista maior para idealizar a arquitetura, mas o mobiliário executará a ideia do arquiteto. São artes menores a gravura, a talha, a tecelagem, o douramento, etc.

O emblema é uma das chaves no reconhecimento da arte até o século XVIII, meados do século XIX. Entendendo-se como emblema as imagens alegóricas que representam as virtudes, os vícios, os fazeres, toda a dimensão abstrata da expressão humana; a materialização por imagens que simbolizassem o canônico e até mesmo a retórica. Ele determinava o ponto de partida na produção de uma imagem: A partir do bom uso do emblema, o artista era aclamado em sua competência, já que provava sua capacidade de comunicar o belo como um bem, como valor ético e moral. Até então, antes do deslocamento do valor puramente estético para a sensorialidade, o emblema era a principal referência. Isto expressa uma arte que, até a virada do século XIX, tem a função de pregar a ética e a moral, aproximando o homem com sua própria essência. Do ponto de vista ocidental, isso está diretamente relacionado à questão religiosa. Está relacionado a traçar uma linha entre o céu (divino) e o homem (terreno).

¹⁵ Pintor, arquiteto e pensador do Renascimento italiano, contemporâneo de Da Vinci, Michelangelo e outros cânones das belas artes. Criador da Academia de Desenho de Florença, em 1562, considerada a primeira academia de Belas Artes da história (LA NUOVA ENCICLOPEDIA DELL'ARTE GARZANTI, 1986);

Os temas artísticos eram obrigatoriamente baseados nos emblemas. Obras como *Emblemata*, de Alciatti, e *Iconologia*, de Cesare Ripa - publicadas no século XVI - se tornaram referência e irão influenciar os critérios da qualidade da imagem até o século XVIII. Curioso é que a construção deste cânone da imagem surge de uma máxima de um pensador romano, do período clássico, Horácio (*Ars poética*¹⁶): "ut pictura poesis" (*a pintura é como a poesia*), ou seja, uma vinculação da imagem à linguagem verbal, considerando a linguagem verbal como alicerce da filosofia, da ética, da moral (CHILVERS, 2001). Inicialmente, portanto, atividades como a arquitetura e a cerâmica não entrariam nesta listagem por serem consideradas atividades funcionais, passíveis de serem construídas pelas mãos do homem.

Neste momento (às portas do século XIX, a partir de uma teoria pré-cristã) trata-se de uma conquista da imagem, que passa a ocupar o mesmo grau de importância que a palavra: a mesma técnica que garante o conceito da pintura é a técnica que garante o conceito da vitória verbal.

Com o advento do Renascimento, este tipo de padrão é relativizado e entra em cena o padrão que vai classificar o fazer artístico como o fazer das Belas Artes, porque a relação que se impõe é a relação da beleza, é uma estrutura platônica que a aproxima das noções do Belo e do Bem e que considera a arte como sendo o seu principal veículo. A arte tem como incumbência produzir a beleza porque esta é uma qualidade divina, inspirada magicamente. E, produzindo o belo, se rerepresenta o mundo idealizado, criando um espaço privilegiado para a reconciliação do homem com o divino. Chegamos, portanto, à seguinte "equação":

<p>Arte = Belo = Divino → Arte = Divino</p> <p>Cerâmica = Ofício prático = Ação humana → Cerâmica = Ação humana</p> <p>Portanto → Cerâmica ≠ Arte</p>

O alemão Immanuel Kant (1724–1804) surge como um dos filósofos que descrevem a arte associada ao conceito de belo, como um "objeto de satisfação desinteressada", ou seja, desprovida de função prática. Trata-se do que ele define como o primeiro dos quatro conceitos de julgamento estético (LACOSTE, 1986):

¹⁶ *Teoria poética* de XIX a.C.;

O gosto é uma “faculdade de julgar o belo”. É um julgamento. Para estudá-lo, Kant, com um grande espírito de sistema, segue a tabela de julgamentos que organizou na analítica transcendental dos conceitos da *Crítica da razão pura*, embora os julgamentos estéticos sejam precisamente irreduzíveis aos julgamentos lógicos. Os quatro aspectos do julgamento que ele retoma (a qualidade, a quantidade, a relação, a modalidade) vão, entretanto, levar a quatro definições complementares do belo.

Com Kant e a sua bicentenária *Crítica da faculdade do juízo* (2005) tem origem uma nova forma de reconhecimento do artista, considerada por Lacoste como uma revolução histórica: a divisão das antigas artes mecânicas em “artes do gênio”, no sentido de criador solitário e original, que procura liberdade nos cenários naturais, nas artes aplicadas. Onde há predominância da técnica, da manufatura e, posteriormente, da produção industrial. A partir daí o estatuto do artista se problematiza sob o olhar de outros pensadores como Hegel, Balzac, Baudelaire, Schopenhauer e Nietzsche, para citar alguns.

Em Kant, a noção de beleza deixa de ter existência própria, natural, passa a ser subjetiva, mantendo-se ainda universal e determinável. Mas neste momento, o belo passa a ser considerado um valor. Este momento histórico do pensamento estético vai determinar mais um grande passo na caracterização das artes e, conseqüentemente, da cerâmica como forma de expressão através dos tempos e da cultura ocidental.

Em *O artista e o artesão*¹⁷ nosso Mário de ANDRADE (1963) vai debater sobre esta manobra de reconhecimento do Belo, invertendo o processo de análise com base na própria história da arte e associando, a partir dos primeiros tempos, a beleza à função. Situando-a, assim, como meio e não como fim da obra de arte:

Apenas, em muitas manifestações artísticas anteriores a Cristo [...] o princípio de utilidade condicionava de tal forma a criação artística que a beleza era muito mais uma conseqüência [sic] que uma das finalidades da obra de arte. A beleza era apenas um meio de encantação aplicado a uma obra que se destinava a fins utilitários muito distantes dela. [...] só mesmo com o Renascimento, já na era cristã, é que a beleza principiou se impondo como finalidade, nas artes plásticas. Desde então, e cada vez mais, ela se tornou o objeto principal de pesquisa para o artista, e, por uma conversão natural de conceito, a beleza, pesquisada por si mesma, se tornou essencialmente objetiva e experimental, materialista por excelência, pra [sic] não dizer por exclusividade.

¹⁷ Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, Universidade do Distrito Federal de 1938;

A disjunção entre artes e ofícios se consolida com o surgimento das academias de arte, a partir do século XVI, fundamentais na transformação do estatuto do artista, personificado por Michelangelo (1475 - 1564), por exemplo. Não mais artesãos das guildas e corporações, os artistas são considerados teóricos e intelectuais, a quem se atribui e valoriza a formação especializada. São considerados, portanto, autores. As academias passam a responder pela formação científica (geometria, anatomia e perspectiva) e humanística (história e filosofia), rompendo com a visão de arte como artesanato no sentido de produzir mecanicamente para consumo, sem fundamentação teórica ou subjetividade envolvida (PROJETO EXPERIMENTAL ARTE & ARTESANATO, 2001):

O fazer determina o lugar social de quem faz. O fazer determina um estatuto e está sempre ligado a uma hierarquia. Existe o direito e a obrigação do fazer e como se faz. Isto define inclusive a própria estrutura social da produção deste fazer. Então, no caso das artes, a primeira sistematização deste fazer, que já reflete esta hierarquização, está diretamente ligada a esta distinção entre artes liberais e artes mecânicas. Este é um padrão que ainda é do mundo clássico que a Idade Média absorve, herda e utiliza para exatamente a organização social deste fazer.

Ao atingir seu auge no século XVIII, as academias passam a conferir caráter oficial ao ensino das belas-artes, além de organizar exposições, concursos, prêmios e periódicos, o que representa gerência da atividade artística e imposição de padrões de gosto. No decorrer dos séculos XVIII e XIX, o ensino das belas-artes passa progressivamente às Escolas Nacionais de Belas Artes, espalhadas por todo o mundo ocidental, e o das artes aplicadas fica sob a responsabilidade dos Liceus de Artes e Ofícios e de instituições congêneres.

Esta classificação de Belas Artes vai perdurar até meados do final do século XIX, quando se começa a questionar a preponderância da mentalidade acadêmica, que então sofre algum declínio. Já a partir do final do século XVIII, outra possibilidade de leitura da estética emerge, focalizando a arte pelo viés filosófico. Com o advento das novas descobertas científicas, a estética passa a ser associada ao conceito sensorial, que desencadeia o processo de transformação das Belas Artes para as Artes Plásticas, que se refere a uma terceira forma de pensar o fazer artístico, que remete ao tato, dedicando importância à plasticidade do material (Idem, 2001).

Se as academias apartavam os artistas dos mestres de ofícios, compreendendo as belas-artes como arte acadêmica, é possível notar, ao longo da história da arte ocidental - e, sobretudo,

na arte moderna - aproximações entre belas-artes e as artes aplicadas, ainda que sigam compartimentalizadas, cada uma no seu quadrado. Entre os vários exemplos que fizeram história está o movimento inglês *Arts and Crafts*, liderado por John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-96), quando teóricos e artistas defenderam o trabalho artesanal diante da mecanização industrial e da produção em massa. O *art nouveau* europeu e norte-americano, que suaviza as fronteiras entre arte e artesanato ao valorizar os ofícios e trabalhos manuais. A experiência da Bauhaus, baseada na associação entre arte, artesanato e indústria. Ou ainda o *art déco*, ou "estilo anos 20", que aproxima arte e design.

O diretor do Museu Austríaco de Arte Decorativa e professor de história da Arte da Universidade de Viena, Alois Riegl, desvia o curso da história da arte para uma história da cultura material. A pesquisa proposta por Riegl considera uma história da arte que vai além da pautada nos objetos até então considerados artísticos. Na introdução da tradução francesa da consagrada obra *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese* (1903) Daniel Wiczorek destaca o fato de que o historiador austríaco não considera a distinção entre artes aplicadas e artes superiores em seus escritos (CAMPOS, 2011).

RIEGL (2014) rejeita a existência natural de uma diferença entre as produções das artes aplicadas e as criações das artes superiores. Para ele, “[...] o menor artefato apresenta um valor de arte, que se manifesta, por exemplo, na caligrafia na barra de argila, na harmonia das proporções de uma herdade, na forma de uma chave ou no emparelhamento de um muro de pedras mirradas”.

Mário de ANDRADE (1963) corrobora com o ponto de vista de Riegl e sustenta, sempre ancorado a exemplos históricos, a sua teoria de que todo artefato traz intrinsecamente por sua existência, o valor de arte maior no sentido de se manifestar como agente do pensamento e da subjetividade: “[...] a impersonalidade geral não deixa nunca de ceder aos pormenores pessoais de fatura, da mão que treme ao fazer, da criatura que sente ao criar”.

Giulio Carlo ARGAN (1994), vai argumentar sobre essa mudança de pensamento em seu *Guia de História da Arte*, já relacionando, inclusive, a cerâmica diante do olhar contemporâneo sobre a arte:

Está estabelecida pelo uso uma distinção entre artes maiores (arquitetura, pintura, escultura) e artes menores (todos os gêneros de artesanato): nas primeiras prevaleceria o momento ideativo ou inventivo, na segunda o momento executivo ou mecânico. Mas trata-se de uma distinção válida apenas para as culturas que a estabeleceram, e

nem sequer é resolutivo neste caso: existem obras de ourivesaria, esmaltes, tecidos, cerâmicas, etc., que, artisticamente, valem mais do que obras medíocres de arquitetura, pintura ou escultura.

Estas são algumas demonstrações das constantes oscilações sobre a classificação hierárquica entre as formas artísticas no decorrer da história desde que o homem passou a se ocupar destes questionamentos. Oscilações que, por sua vez, mostram as contradições entre os argumentos, confusões de conceitos e reavaliações dos valores. O que sempre resulta em saldo positivo, já que expressam evolução do pensamento humano.

Para esta tese, isso representa um pedido de atenção sobre como devemos conduzir a educação de nossos aprendizes, futuros artistas, pensadores, críticos, educadores e público desejavelmente fruidor. Futuros estudiosos que um dia poderão conhecer este estudo como mera referência histórica aos “longínquos anos de meados do século XXI, quando no ocidente ainda se estudava sinais da existência de classificações, em antigas castas, das expressões artísticas como a cerâmica”.

3. A cerâmica é a arte menor dos artistas maiores?

O estigma da segregação de conceitos e da desvalorização das formas expressivas como a arte popular e o artesanato não se restringe aos pequenos artistas, anônimos e pitorescos. Uma das referências mais frequentes na mídia sobre esta discussão acerca da cerâmica especificamente é, de certo, a respeito do Pablo Picasso ceramista. Mas o preconceito quanto à produção cerâmica como expressão artística não é exclusividade do artista malaguenho.

Como Picasso, Paul Gauguin, Auguste Rodin, Roy Lichtenstein, Jackson Pollock, Frank Lloyd Wright, Fernand Léger, Joan Miró, Georges Braque, Raoul Dufy, e uma longa lista de ícones da história da arte¹⁸ tiveram suas experiências com a cerâmica relegadas a um segundo plano pelos estudiosos e pela própria história da arte, ainda que suas produções tenham sido significativas tanto em quantidade quanto em riqueza conceitual, expressão estética e exploração inteligente das possibilidades plásticas inerentes a essa linguagem.

Cada um perseguiu esta alternativa expressiva visando soluções para suas inquietações pessoais, demonstrando pelas massas cerâmicas um interesse que vai além da curiosidade pelo artesanato descomprometido e seu caráter de entretenimento ou hobby para as horas vagas.

3.1. Picasso, o ceramista que carregou o estigma

A paixão obstinada que encoraja Picasso não suporta o exercício de um mero passatempo. Da mesma forma como sua poesia e seu teatro integram seu trabalho, fazem parte do seu ser, com a mesma força a sua pintura, sua escultura, sua gravura e sua cerâmica.

Kahnweiler, *Les sculptures de Picasso*

Argumentos e contra-argumentos serão elencados aqui para provocar alguma discussão a respeito deste preconceito quanto ao material cerâmico na expressão estética a partir de Pablo

¹⁸ Dos quais aqui se realizou uma seleção de especificidades que dialogam com o contexto da tese;

Picasso (Figura 7), um representante do olhar crítico e subjetivo do artista que transita entre a modernidade e a pós-modernidade. Unanimidade como grande artista quando empunhou o pincel, mas discriminado quando buscou o barro como linguagem plástica.

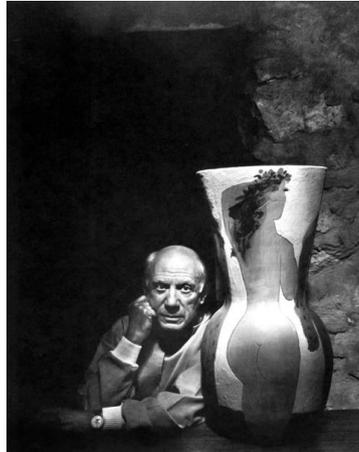


Fig. 7: Pablo Picasso (foto de Yousuf Karsh, 1954)

Conterrâneo do artista, o pesquisador Salvador Haro González¹⁹, da Universidade de Málaga, estudou esta faceta do artista. Ele foi eleito como referência principal deste recorte considerando a sua relevância como pesquisador especialista da cerâmica de Pablo Picasso e o seu rico repertório tanto das mais duras críticas identificadas acerca do tema quanto dos argumentos que as combatem.

Em entrevista ao jornal *El País* (MELLADO, 2005, t.n.), ele denuncia, já no comentário que dá título à entrevista²⁰, o olhar discriminatório sobre a cerâmica do artista. Em sua primeira resposta, González insere o artista malaguenho sob o foco discriminatório de críticos e estudiosos que consideram “a cerâmica como uma questão menor”:

El país: Por que a faceta de Picasso como ceramista é desvalorizada no conjunto de sua obra?

Haro González: Pela tradição relacionada a este material. Desde sempre se vê a cerâmica como um instrumento utilitário, o que se entende sempre como arte menor. Eram umas divisões feitas durante todo o século XIX, quando todas estas questões de que arte que tinha utilidade não era considerada arte verdadeira. Ainda hoje não somos capazes de nos livrar totalmente dessa falsa percepção. A cerâmica é um material, e o que se você faz como ele é o que a converte em um instrumento artístico ou não. Você

¹⁹ Professor doutor em Belas Artes da Universidade de Málaga, autor de “Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso” (2007). Em 2005 recebeu o *Premio de Investigación Pablo Ruiz Picasso* com o artigo *La creación pictórica en la cerámica de Pablo Picasso*;

²⁰ “Los críticos veían la cerámica de Picasso como cachivaches de su vejez” (algo como: “Os críticos viam a cerâmica de Picasso como sucata de sua velhice” (t.n.));

pode pintar coisas a óleo que sejam totalmente utilitárias e que não tenham nenhum valor artístico. Há muitos anos se admite que se possa fazer arte com detritos ou lixo e ainda temos no subconsciente coletivo a imagem da cerâmica como uma questão menor. Tanto, que antes de 1985 os grandes tratados sobre Picasso mal dedicaram linhas ao seu trabalho em cerâmica, e alguns sequer fazem isso.

Este “discurso de desmerecimento” à cerâmica é expresso em textos curatoriais e críticos, por exemplo. Aclamado com títulos como “o maior artista do século XX”, “líder da vanguarda artística” (FITZGERALD, 1996, t.n.), Picasso é depreciado como ceramista.

É importante salientar que o artista dedicou duas décadas à cerâmica e deixou um acervo de mais de 3.500 peças catalogadas, pelas quais demonstrou, segundo teóricos como Kahnweiler e Ramón Gaya, a mesma paixão e calor com que se lançou sobre a pintura, a escultura e a gravura (HARO GONZÁLEZ, 2008). No entanto, sobre o artista ceramista o que se lê são críticas surpreendentemente preconceituosas e que percorrem décadas entre os séculos XX e XXI.

Até meados dos anos 80 do século XX, as publicações reunindo as chamadas “obras completas” ignoram as cerâmicas produzidas pelo artista por longos anos, alguns de dedicação exclusiva a este material. Atividade interrompida apenas com sua morte.

Para Haro González, o desconhecimento dessas peças e os preconceitos herdados dos conceitos oriundos do século XIX são responsáveis pela relação difícil entre a crítica artística e a cerâmica de Picasso àquela época. Ele salienta ainda que a falta de um método de análise apropriado certamente comprometeu os olhares sobre esta linguagem adotada pelo artista.

Matthew KANGAS (1999, t.n.), ao comentar sobre a exposição “Picasso: Ceramics from the Marina Picasso Collection”, no norte-americano *Tacoma Art Museum* (EUA), reconhece o preconceito contra a cerâmica como meio de expressão artística:

Ignorando a depreciação da cerâmica como arte no século XIX, Picasso percebeu como um material “menor” como a argila pôde se voltar a grande expressividade e a altos fins estéticos. [...] Ao quebrar os preconceitos contra a cerâmica abraçando a argila tão intensamente, o maior artista do século XX estabeleceu um padrão brilhante para o século XXI: não importa qual a matéria da arte, o que importa é a sua abordagem.

Haro González enumera uma verdadeira coleção de citações sobre Picasso – não raramente grosseiras, ainda na contemporaneidade - quando se trata do preconceito contra a cerâmica como linguagem artística.

Exemplos como Mary Mathews GEDO (1980, t.n.), da Universidade de Chicago, que comenta em *Picasso: art as autobiography*:

[...] por mais atraentes que as cerâmicas de Picasso possam ser, elas representam uma regressão de seu mais alto nível de criatividade e constituem ainda outro parâmetro de distúrbio ou diminuição de sua autoimagem. O artista que provocou convulsões no mundo com *Demoiselles d'Avignon* e *Guernica* se tornou um mero decorador de potes modelados por outras mãos.

Patrick O'BRIAN (1982, t.n.) comentou:

Mesmo que me agradem muitas das jarras, figurinhas e pratos de Picasso creio que sejam poucos os que coloquem suas cerâmicas a mesma altura que seus desenhos, pinturas ou esculturas. É possível que Picasso não tenha tido a intenção de expressar mais do que, na realidade, expressou. E por acaso também tenha sido incapaz como qualquer outro ser humano, de conseguir o impossível; talvez nem ele nem ninguém possa superar as insuficiências inerentes à argila cozida.

Ou mais recentemente Roberta SMITH (1999, t.n.), sobre a exposição “Picasso: painter and sculptor in clay”, no *Metropolitan Museum of Art*: “Talvez, o estatuto de segunda classe tradicionalmente atribuído a cerâmica tenha provocado um efeito relaxante, contribuindo com a atmosfera do gênio de férias [...], que ambienta esta exposição”.

Mesmo quando as críticas são elogiosas ao artista, estas com frequência descrevem a cerâmica como uma forma menor de expressão da arte (POMPEY, 1973, t.n.):

O juízo crítico acerca das obras discutidas, expressado com paixão e sem medida, caem no injusto e no exagero. As cerâmicas de Picasso são muito interessantes e oferecem no mercado das “Artes Menores” uma novidade que ele procurou dar com suas novas inquietações, uma originalidade picassiana [...] onde existe, com frequência, algum traço ou tom de cor de certa beleza.

Esta breve amostragem deriva de uma extensa e quase infindável lista de críticas contra a obra cerâmica de Pablo Picasso, reunida a partir de diversas fontes de pesquisa levantadas, entre publicações diretas e citações em obras publicadas sobre o tema²¹.

Elas têm como objetivo demonstrar que, ainda na virada dos séculos XX-XXI, herdeiros do pensamento originário das primeiras escolas de Belas Artes, que datam de mais de cem anos, reproduzem, sem questionar, um discurso sobre “categorias e estatutos da arte” que parece não ter mais sentido em tempos de teorias como “a morte da arte” (DANTO, 2006):

Mas na verdade agimos à luz de condicionais *que acreditamos* verdadeiras, e provavelmente é uma pressuposição da ação racional que nossas ações gerem consequências razoavelmente previsíveis, que dentro de certos limites sejamos capazes de orientar nossas ações à luz desses resultados antecipados. Por outro lado, somos em grande medida cegos, e um valor de ver o modo que o passado vê o futuro é que, sabendo a aparência do futuro do passado sob *nosso* ponto de vista privilegiado da história, podemos ver como ele se diferencia do modo como esses agentes do passado o interpretavam.

Por outro lado, Haro González considera que o envolvimento de Picasso com a cerâmica foi um fator importante para contribuir para que esta técnica, tão ancestral quanto excluída, aos poucos passe a ser admitida no terreno das “Artes com letra maiúscula”. Ele cita Pierre DAIX (1969, t.n.) sobre Picasso e sua incursão pela cerâmica:

[...] basta pensar nos problemas que nunca deixaram de impulsioná-lo, na representação do volume em uma tela, em suas lutas com o relevo pleno de uma escultura, o claro-escuro, a perspectiva, as projeções coloridas, [...] na escultura que representa a evolução de sua arte, para compreender a cerâmica, fusão íntima entre a configuração tridimensional e a linguagem das cores, assume o valor de uma síntese de pesquisas independente até então.

3.1.1. Evocação da eternidade mediterrânea

Quando se refere a Picasso, afirmar que a relação com a cerâmica se limita ao entretenimento desprovido de conceito ou se reduz a um acessório é negar ou desconhecer sua natureza

²¹ Certamente a maior parte, contendo as mais ricas citações, foi generosamente compartilhada pelo professor Salvador Haro González para esta tese.

impetuosa e sua inquietude criativa. Espírito que remete a um perfil legitimamente espanhol. No envolvimento com o barro mais uma vez se manifesta esta forte influência no autor de *Guernica*: a atmosfera mediterrânea, promovendo o enlace entre lembranças pessoais e uma memória coletiva de evocação clássica.

Tal fenômeno vai marcar a obra deste artista que transita entre a modernidade e a pós-modernidade. Em seu artigo *Transformations in Picasso's ceramics*, Marilyn McCULLY (1984, t.n.) comenta que, para Picasso, a cerâmica não apenas oferecia o desafio de novos materiais e métodos de trabalho, mas a oportunidade de trabalhar dentro da antiga tradição mediterrânea de uma forma “altamente pessoal”:

Ao se voltar às “artes manuais” Picasso trabalha com uma grande liberdade, experimentando o jogo entre o decorativo e a forma, o bi e o tridimensional, e entre o significado pessoal e universal. Esta ambiguidade em si é muitas vezes a chave para compreender sua obra.

Não por acaso, uma das muitas homenagens aos 40 anos de falecimento de Picasso, completados em 2013, constitui-se de uma retrospectiva de sua obra cerâmica denominada *Picasso céramiste et la Méditerranée*. Sediada em Aubagne, sul da França, a mostra reuniu mais de 150 obras (algumas inéditas), produzidas pelo artista após a Segunda Guerra Mundial, que concedem, segundo a crítica do jornal *El Universal* (2013), “um destino novo e atrevido à cerâmica”, da qual o artista “desviou suas funções usuais”.

O artista espanhol iniciou-se na cerâmica nos primeiros anos do século XX, mas seu envolvimento consolidou-se em meados de 1946, ao instalar-se em Vallauris, no sul da França, comuna banhada pelo mar Mediterrâneo. Região tradicional de oficinas cerâmicas desde o tempo dos romanos clássicos e endereço do famoso atelier *Madoura*, dos artistas Suzanne e Georges Ramié, amigos que o acolheram e testemunharam seus momentos de criação na arte do fogo.

A despeito de todos os comentários a favor e contra sua cerâmica, o artista sempre afirmou que não fazia distinção da linguagem de que se servia para se expressar em cada momento de sua obra, apenas procurava atender a suas diferentes necessidades plásticas (DAIX, 1979, t.n.): “Temas diferentes requerem diferentes métodos de expressão. Isso não implica nem evolução

nem progresso; é uma forma de perseguir uma ideia que se quer expressar e uma maneira com a qual se quer expressar”.

Nascido na Andaluzia e adotado pela Catalunha, Picasso reacendeu, em sua convivência com o cenário mediterrâneo, sua paixão pela cultura hispânica ao se reaproximar do mar, daquele azul celeste, do clima, da gastronomia, da história. Inspirações para milhares de suas cerâmicas, entre elas, uma grande série de tauromaquia (Figura 8).

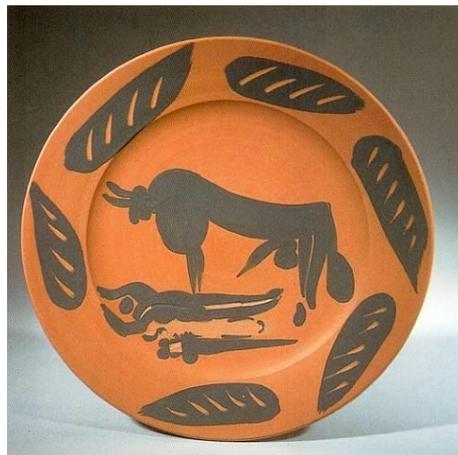


Fig. 8: *Cena de tauromaquia* (1957)
Terracota com engobe

A figura do animal símbolo da Espanha é constante alegoria da força viril na obra de Picasso. Bem como as “tânagras”, delicadas imagens de mulheres com traços mediterrâneos (Figura 9); e as figuras mitológicas gregas (Figura 10).



Fig. 9: *Tanagra na ânfora* (1947-48) e Fig. 10: *Luta de centauros* (1947)
Louça policromada

Não por coincidência este olhar pós-moderno do *revival* e da nostalgia pelos clássicos (JENCKS, 1987) são perceptíveis nas imagens acima citadas. É mais adequado considerar a predominância dos temas e técnicas exploradas por Picasso em seus estudos com a cerâmica. Evidente também é a desconstrução dos padrões, o clássico revisitado pelo inusitado (JENCKS, *idem*).

A inspiração greco-romana, por exemplo, vem das pinturas que datam das primeiras décadas do século XX, após o fenômeno do Cubismo. Mas as figuras vermelhas e negras, as ânforas, os faunos e centauros não foram simplesmente mimetizados dos anos “antes de Cristo”. É uma nova mitologia, uma mitologia picassiana, de formas, traços e significados próprios, evocando a eternidade mediterrânea.

Embora, à primeira vista, Picasso aparente ter trabalhado a cerâmica tradicional, suas peças jamais dispensaram sua intervenção conceitual e revelam uma criatividade complexa. O que resulta, muitas vezes, em desviar ou inviabilizar suas funções utilitárias de origem com a mistura de materiais, recortes e vazados. As superfícies convexas dos pratos ganham pinturas simulando formas côncavas, as paredes dos vasos são ilustradas com imagens retratando vasos de diferentes contornos (Figura 11).



Fig. 11: *Jarro com vaso* (1954)
Barro branco

Aos olhos de Picasso, garrafas são corpos femininos; as moringas são aves e peixes; as ânforas não retratam mais as cenas épicas, como nas antigas narrativas clássicas, mas cenas de seu próprio contexto como as touradas, as reuniões familiares, a face de suas amadas e as banhistas nuas: as musas contemporâneas do artista (Figura 12).



Fig. 12: *Vaso grande com mulheres veladas* (1950)
Faiança

3.1.2. O elo entre a modernidade e a pós-modernidade

Considerado por muitos historiadores e críticos de arte como o mais influente artista do século XX (ARGAN, 2010), Picasso via a realidade como mutável, sujeita às oscilações da própria vida. Por sua natural inquietude, ele percorreu com naturalidade o modernismo crítico, político, científico e rebelde, imortalizando-se em obras como *Guernica* e *Les demoseilles D'Avignon*. Assim como no papel de um dos pais do movimento cubista.

Transitou sem traumas pelo momento em que esta rebeldia ganhou a denominação histórica de Modernismo e, como definiu Harold ROSENBERG (1984), consolidou “a tradição do novo”. Finalmente, adentrou com desenvoltura o pós-modernismo da desconstrução, da nostalgia aos clássicos, do não estilo ou multiplicidade de estilos, das citações clássicas revisitadas, dos pastiches, do *kitsch*, das paródias.

Picasso parece ser a personificação deste elo entre os dois momentos históricos não apenas na arte, mas na cultura da forma mais abrangente. Com a cerâmica, resgata o valor da ornamentação dos clássicos, o prazer de criar de forma colorida e bem-humorada, sem comprometimento com rigores estéticos, já considerados conservadores na contemporaneidade.

Talvez essa alma de vanguarda, essa “visão além do seu tempo” ainda sejam alvo de críticas contraditórias pelo fato do artista, nascido no final do século XIX, ainda não ser suficientemente conhecido em sua multiplicidade criativa, ser pouco compreendido por seu ecletismo e

adaptabilidade ao novo, sugere Haro González. Teoria observável em vozes como a de Helène PARMELIN (1958, t.n.) que, ainda no século XX, apresentou sua dura previsão, comprovadamente frustrada com o passar das décadas:

[Picasso] surge com Azul e Rosa, se torna cubista, cria *Guernica* e mil outros [trabalhos] e para terminar se dedica às vasilhas, que tristeza!... Esta é afinal uma sub arte! Certamente não durará [...]. Existe neste século uma predisposição contra o que se chama “a vasilha”, ou de maneira geral, e geralmente imprópria, “a cerâmica”.²²

Para este diagnóstico equivocado, o remédio são números: A cerâmica adotou Picasso com mais de 60 anos de idade e, portanto, já consagrado mundialmente como um dos maiores ícones da Arte do século XX. E permaneceu até sua morte, ou seja, por 26 anos. Com décadas de antecedência e, em diversos momentos, Picasso previu e rebateu a tais críticas comentando:

O estilo é geralmente algo que encerra o pintor em uma mesma visão, uma mesma técnica, uma mesma fórmula durante anos e anos, às vezes durante toda uma vida. Eu me movo demais, me desloco demais, você pode me ver aqui e sem dúvida já me mudei, já estou em outro lugar, não me sento nunca. (BOUTANG et al, 1999, t.n.)

[...]

Se os temas que desejo expressar sugerem maneiras diferentes de expressão, nunca tenho dúvida em adotá-los. [...] Assuntos diferentes exigem diferentes métodos de expressão. Isto não significa nem evolução nem progresso, mas uma adaptação da ideia que se quer expressar aos meios. (PICASSO, 1944, t.n.)

Todas estas características deste artista de Málaga coincidem com a descrição da própria cerâmica, conforme defendido aqui, o que talvez tenha sido um dos principais motivos de um enlace tão genuíno e duradouro entre o artista e a matéria.

3.1.3 Gauguin: cerâmica artística demais

²² A estas críticas à cerâmica como arte menor, foi tentador mencionar aqui o que Van Gogh “responde” visionariamente, 70 anos antes, em uma carta ao irmão Theo: “Que erro cometem os parisienses, não tendo gosto para as coisas rudes, para os Monticellis, para a cerâmica comum! Mas não devemos desanimar porque a utopia não se transforma em realidade.” (CHIPP, 1998, p. 30-31)

O artista que exerceu maior influência sobre Picasso, segundo Haro González, foi o pós-impressionista Paul Gauguin. Ele cita PRÉAUD e GAUTHIER (1982, apud HARO GONZÁLEZ, 2005), que afirmam que o Paul Gauguin foi verdadeiramente o primeiro grande artista a atuar como ceramista.

Embora consagrado pela história como pintor, o próprio Gauguin declara maior identificação com mídias como a faiança (CHIPP, 1996): “E dizer que eu nasci para fazer uma indústria de arte e não consigo. Seja o vitral, seja a mobília, a faiança, etc... no fundo são essas as minhas aptidões, muito mais que a pintura propriamente dita”.

KANGAS (1999, t.n.) narra que o jovem Picasso despertou para esta arte do fogo em contato com Paul Gauguin que, entre os artistas que incluíram a cerâmica como uma de suas expressões mais ricas e inovadoras, explorou como poucos a subjetividade desta linguagem. Trata-se de outro estudioso da cerâmica escultórica também “grandemente subvalorizado” neste contexto. E isso, mesmo alguns admiradores do artista ignoram.

Esta subvalorização apontada por Kangas, no entanto, tem raízes distintas do preconceito sofrido por Picasso, no século seguinte. Se o autor de *Demoseilles D’Avignon* é acusado de se submeter ao ofício de “mero decorador de potes”, as cerâmicas de Gauguin são recusadas pelos salões de arte e fracassam no mercado das artes por serem consideradas “pouco decorativas”, o que as afastam da categoria de utilitários e cuja aparência dificilmente teria o apelo de “objeto do desejo” dentro dos padrões dos consumidores da época.

No artigo “The monstrous and the grotesque: Gauguin’s ceramic sculpture” a pesquisadora Yeon Shim CHUNG (2008) mostra que o próprio artista tem consciência da diferença de estatuto entre a cerâmica e a pintura que produzia, quando este narra, em suas cartas (MAILINQUE, 1946, t.n.), que suas cerâmicas foram consideradas “artísticas demais para serem vendidas”, mas que se fossem apresentadas em uma exposição de arte industrial teriam um “sucesso ultrajante”. Exclama Gauguin: “Gostaria que Satã pudesse ouvir isso!”.

Suas peças de forte influência ritualística e de natureza selvagem se distanciam dos adoráveis e delicados bibelôs de porcelana, típicos do século XIX. O trabalho com a argila é considerado intimamente ligado a sua obra pictórica e escultórica, totalizando uma produção calculada em cerca de uma centena de peças, ainda que, identificadas e localizadas, girem em torno de sessenta (HARO GONZÁLEZ, idem), das quais quinze atualmente se encontram no Museu Gliptoteca da Fundação New Carlsberg, na Dinamarca.

Seu contato com a cerâmica se dá em 1886, quando conhece o ceramista Ernest Chaplet, introduzido por Félix Bracquemond. Inicia-se aí uma colaboração de quase uma década, que se deu entre as frequentes expedições do artista aos pontos exóticos no Caribe e no Taiti, entre outros destinos.

Nas paradas em Paris, Gauguin tinha encontro marcado com Chaplet em seu ateliê para trabalhar as peças cerâmicas, algumas modeladas pelo ceramista e coloridas pelo pintor, mas a maioria confeccionada e finalizada por Gauguin. Feito de que se orgulhava muito, ao ponto de reivindicar a autoria da invenção da escultura cerâmica, conforme narra em carta enviada a Vollard em 25 de agosto de 1902: “Fui o primeiro a lançar a escultura cerâmica e creio que tenha sido esquecido, pode ser que um dia sejam menos ingratos a meu respeito. De qualquer maneira eu orgulhosamente afirmo que ninguém ainda tenha feito isso”. (FOREST, 1996:15, apud HARO GONZÁLEZ, 2005, t.n.).

Indissociável de sua biografia, seu interesse pelas origens, pelas nascentes selvagens, que motivaram toda a sua produção artística também aguçou sua relação com a cerâmica que, por sua vez, proporcionou os alcances técnicos e plásticos de forma ampla e diversificada. A matéria respondeu ao que a jornalista do *New York Times*, Roberta SMITH (2014, t.n.) descreveu como “o perfil do artista”, quando comentou sobre a exposição *Gauguin: metamorfoses*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque: “No caso do Gauguin, o mito era de um herói que fugiu dos males da civilização moderna para a terra imaculada e os supostos povos primitivos do Taiti, em busca de uma espiritualidade mais profunda, mas também de costumes sexuais mais livres”. Tal como JENCKS (1987, t.n.) descreve acerca do homem pós-moderno, que “implicitamente retece o passado recente e a cultura ocidental, na tentativa de rever os princípios humanistas à luz de uma civilização mundial e de culturas plurais autônomas”.

Aqueles traços rústicos e selvagens, de temática onírica e fantástica, anunciaram o nascimento da psicanálise e do surrealismo. Visível em esculturas como *Retrato do artista na forma de uma cabeça grotesca* (1899, figura 13) e *Cabeça de uma jovem* (1893-94, figura 14), feitas em série a partir da mesma forma de uma modelagem original, com detalhes únicos adicionados posteriormente. A seriação confirmava a crença do artista de que a cerâmica poderia significar uma oportunidade comercial para produção em massa com grandes volumes de vendas, pois acreditava que a cerâmica “não é uma futilidade” (FUNDAÇÃO NEW CARLSBERG, 2014).



Fig. 13: *Retrato do artista na forma de uma cabeça grotesca* (1989) e Fig. 14: *Cabeça de uma jovem* (1893-94)
Cerâmica esmaltada

Até mesmo o fato de que a cerâmica passa por um processo de queima representou uma metáfora para Gauguin, que associou o ato de lançar a peça às chamas ao sentimento do “artista na qualidade de vítima decapitada pela sociedade” (THEIL, 2004, t.n.): “A característica da cerâmica é o sentimento de um grande fogo, e esta figura ardendo no inferno se expressa, eu acredito fortemente neste personagem. Como o artista que é vislumbrado por Dante em sua visita ao inferno”.

Mesmo seu autorretrato “Oviri”, de 1894 (Figura 15), nada traz do figurativismo tão valorizado nas artes naquele período. O artista assumiu uma postura de rejeição aos padrões formais que ditavam tanto as artes quanto as práticas artesanais e decorativas. Este posicionamento antagônico diante dos cânones de seu contexto intensificou o fascínio pela estética do grotesco, que predomina em suas cerâmicas. Pela crueza do primitivo ele pode expressar uma agressividade crítica.



Fig. 15: *Oviri*, autorretrato de Paul Gauguin (1894)
Faiança

Christopher GRAY, o autor do catálogo da exposição *Escultura e cerâmica de Paul Gauguin* (1963, t.n.) viu em *Oviri*:

[...] a expressão de profunda desilusão e desânimo de Gauguin. Ele tinha apenas 47 e havia despejado toda a sua força em sua arte por doze anos. Ele sentiu que não estava fazendo progresso algum. Seu retorno para a França levou-o para uma série de desastres [...] O tema de *Oviri* é a morte, selvageria. *Oviri* domina uma loba morta, esmagando a vida de seu filhote.

Representa a morte do ego civilizado que, para Gauguin, era necessária para a regeneração do artista, ou, como escreveu a Odilon Redon, uma questão de "vida na morte"? De costas, *Oviri* lembra Balzac de Rodin, comparado a uma espécie de *menhir*²³ simbolizando o jorro de criatividade. Considerada sua obra-prima em cerâmica, *Oviri* foi finalizada no forno do ateliê de Chaplet em dezembro de 1894. Como ele não conseguiu vendê-la, em 1900 solicitou a peça ao amigo pintor e colecionador Georges-Daniel de Monfreid, com a intenção de colocá-lo em seu túmulo no Taiti. Que nunca a enviou.

Mais de meio século se passou até que esta obra tenha despertado qualquer interesse. Em 1891, Albert Aurier ficou deslumbrado com suas esculturas: "Como descrever essas estranhas, bárbaras, cerâmicas selvagens em que, ceramista sublime, ele amassou mais alma do que a argila?" (MUSEU D'ORSAY.FR, 2015, t.n.)

²³ *Menhir* é o formato mais simples de monumento megalítico. É uma pedra geralmente alongada, crua ou minimamente esculpida e posicionada verticalmente com a sua parte inferior enterrada no solo para evitar a queda.

4. A cerâmica como resposta

As indicações históricas e críticas sobre o preconceito contra a cerâmica como linguagem artística, relacionadas anteriormente e toda sua argumentação contrária, ainda que embasada em consistente pensamento teórico opositor, confluem em uma discussão infundável, em que julgamento e sentença seriam sempre relativos e questionáveis.

A não confiabilidade de uma contra argumentação, no sentido de discutir “certo” e “errado”, se revelaria pela própria estratégia. Seria contraditório combater o preconceito contra a cerâmica como expressão artística alimentando, em outra direção, mais uma polêmica embasada no pré-conceito, ou seja, defender a rígida teoria de que a cerâmica deve figurar entre os cânones clássicos-classificadores. Ou seja, condenar os que condenam a cerâmica como linguagem artística menor seria o mesmo que discriminar a discriminação.

Então a tese perde o sentido? Esta defesa se desconstrói neste capítulo? Como prosseguir com esta discussão?

A partir das leituras e pesquisas realizadas, que promoveram conhecimento mais aprofundado sobre o assunto, parece mais consistente, enriquecedor e, inclusive, menos tedioso, ao invés de defender a cerâmica como arte maior, munir o leitor desta tese de mais informações que sirvam de ferramentas para que cada um realize seu próprio julgamento. Aliás, se isto for o seu desejo.

Se não for, convido-o, ainda assim, a prosseguir com esta leitura, pois o conteúdo certamente é interessante e surpreendente por mostrar faces pouco conhecidas de alguns dos grandes nomes da história mais recente das artes. Além de encaminhar para as principais reflexões propostas, finalmente, por esta pesquisa:

É, ainda, necessário classificar as artes em hierarquias ou estatutos? Quais foram os reflexos resultantes da condição marginal da cerâmica quando segregada do olimpo das artes que configuram e seguem conformando esta linguagem expressiva?

Este capítulo descreve o universo da cerâmica como protagonista na *poiesis* de artistas consagrados pela história que, a despeito de conceituação ou aplicabilidade convencional desta matéria-prima, percorreram seus próprios caminhos poéticos e seus processos, criando novas formas de compreender e transformar a cerâmica, mantendo-se fiéis as suas inquietações e

subjetividades. E, na maioria das vezes, ignorando o julgamento dos que os diferenciavam a partir da mídia com que se aventurassem e seguindo com suas produções à margem de discussões sobre qualificações, categorias e estatutos.

4.1. Miró e Artigas: cooperação mútua

Adentrar o universo dos artistas não ceramistas passa por conhecer a relação destes com os mestres que os introduziram nesta linguagem possibilitando esta aventura. Uma das relações mais famosas é a do pintor espanhol Joan Miró (1893-1983) e seu conterrâneo, o ceramista Josep Llorens i Artigas (1892-1980).

Artigas foi um dos defensores da cerâmica como uma linguagem poética distinta e com grande capacidade de se adequar e se desenvolver de acordo com o pensamento artístico. A amizade com Miró remonta aos primeiros anos da juventude de ambos, período em que seu espírito inquieto o mobilizava diante dos acontecimentos resultantes do Modernismo que florescia na Europa, ao mesmo tempo em que se aqueciam os debates a respeito da possível convivência do artesanato e a produção industrial, bem como da manufatura e das artes maiores.

O primeiro contato com o pintor ocorreu de forma indireta, em 1918, quando este realizou sua primeira exposição em Barcelona, na Galeria Dalmau. Sob “críticas confusas e contraditórias” (CASTALDO²⁴, 1991, t.n.), Miró foi defendido pelo ceramista que comentou, de maneira contundente e com ares visionários, a obra do jovem artista que abriria caminho de forma furiosa poucos anos depois: “Basta observar, uma a uma, estas produções, para ter a convicção de que nos encontramos diante de um pintor. A maioria dos que se escandalizaram não o fariam se se dessem ao trabalho de examinar as obras cuidadosamente”.

Mas este ainda não seria o momento de contato dos futuros parceiros, que seguiram caminhos distintos. Enquanto Miró conquistava uma Paris internacional, efervescente de inovações no campo das artes, Artigas avançava em suas pesquisas e compartilhava seu trabalho com outros artistas proeminentes como Raoul Dufí, Albert Marquet e George Braque, que o considerava o

²⁴ Lluís Castaldo (1936) é pintor, gravador e ceramista maiorquino, ex-aluno de Llorens Artigas na Escola Massana de Artes e Design de Barcelona e, convite de Miró, foi membro do conselho de administração da *Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*.

melhor ceramista que já conheceu. Além do cineasta Luis Buñuel, o escultor Pablo Gargalo, Pablo Picasso e o paisagista Nicolás Rubio.

A parceria vem ocorrer apenas em meados de 1942, quando uma exposição de Artigas na galeria Argos, em Barcelona, impressiona Miró. O ceramista a princípio resiste à ideia de se associar ao pintor, em dúvida de que se tratava de uma intencionalidade amadurecida ou apenas um entusiasmo de momento, dando sinais de desacreditar na maturidade do artista, de fama rebelde e inconformista (Idem, 1991, t.n.): “Nunca gostei dos entusiastas, mas o seu trabalho escrupuloso, a continuidade de seus esforços e sua reação aos acidentes de queima abrandaram minhas reservas e entre nós iniciou uma estreita colaboração da qual resultou em um campo cheio de possibilidades”.

Miró, por sua vez, conquistou a confiança do ceramista justamente por sua determinação e ousadia de tratar a arte como uma experiência a ser levada às últimas consequências, motivo que o levou a incorporar as massas cerâmicas como uma de suas formas de expressão (MINK, 2000). Ele estava ciente da necessidade de adaptar-se às demandas exclusivas de cerâmica, em vez de impor a si mesmo e as suas técnicas pictóricas ao novo veículo. Inicialmente, suas peças apresentavam mais o perfil do pintor, mas, com o tempo, apontam para uma abordagem mais sensível à natureza do meio cerâmico.

Diferente das parcerias anteriores, Artigas percebeu em Miró um olhar distinto sobre a arte, que dialogava com os seus princípios de tornar a cerâmica um meio de expressão único pelo seu potencial material e pela nobreza do ofício de oleiro. Miró não se satisfez simplesmente decorando superficialmente a cerâmica, desejou criar novas conformações, experimentar desde formas únicas e desafiantes (Figura 16) a conquistar, com a arte do fogo, grandes espaços para transbordar seus limites, resposta que encontrou nas dezenas de murais que construiu.



Fig. 16 (frente e verso): *Figura*, 1956
Faiança

Mais que supervalorizar as disputas ainda acaloradas no início do século XX, que pretendiam definir arte aplicada, distingui-la do artesanato, entendido como arte menor, a Artigas importava “salvar a cerâmica, fazê-la renascer da incompreensão e da retórica diante do exemplo, lhe atribuindo uma linguagem de acordo com uma nova realidade” (CASTALDO, 1991, t.n.):

Quando ele [Miró] viu minha exposição de cerâmicas ele se interessou vivamente pelos materiais, suas qualidades, e compreendeu prontamente a particularidade de sua criação. Dele não escapa detalhe algum. Por não ter nenhum preconceito de ofício, a fantasia de Miró não tinha limites e me cabia, como técnico, evitar suas dificuldades. São cerâmicas em que não se distingue onde começa e onde termina o ceramista.

Esta primeira convivência, que durou apenas dois anos (1944-46) já se identificava como uma das mais conhecidas e férteis entre um pintor de origem e um ceramista na história da arte, comparável aos gregos Ergótimos, poteiro e Clitias, pintor, no apogeu do estilo das figuras negras sobre fundo vermelho de Atenas (por volta de 580 a 550 a. C.). Em reconhecimento de seus esforços integrados, ambos concordaram em assinar, juntos como Ergótimos e Clitias, a autoria de todas as peças que produziram (Figura 17). O sucesso da exposição em 1945²⁵, resultante do trabalho conjunto no ateliê de San Gervasio, na Rua Júlio Verne em Barcelona, surpreendeu a ambos e confirmou a inscrição da parceria Miró-Artigas nos registros históricos.

²⁵ Na Galeria Pierre Matisse, em Nova Iorque;

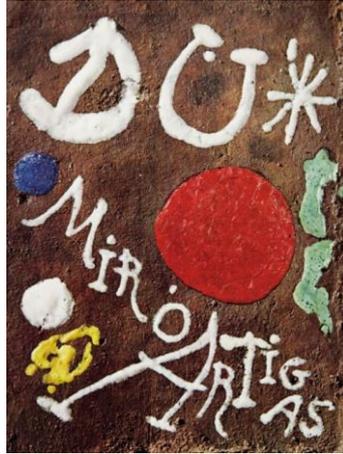


Fig. 17: Placa para capa da revista *DU*, 1958
Faiança

As técnicas de queima de Artigas realmente reproduziam os processos lentos dos fornos a lenha dos gregos antigos. O fogo, a fumaça, e a argila nua preservavam, segundo o ceramista, a integridade das cerâmicas produzidas com Miró, que as nomeou *Terres du grand feu* (literalmente *Terras do grande fogo*) e que também denominam famosas litografias do artista.

Em 1953, há uma retomada na parceria em Gallifa, província de Barcelona. Durante outra temporada de dois anos Miró produziu mais de 200 peças ao lado de Artigas (Figura 18, FUNDACIÓ JOAN MIRÓ, 2015).



Fig. 18: (Da esquerda) Miró e Artigas no ateliê em Gallifas
Foto de Francesc Català- Roca, 1954

Após outras experiências individuais, a dupla se reúne em um dos mais famosos projetos de sua carreira conjunta, o grande mural da sede da Unesco, em Paris, em 1958 (Figura 19). Miró, já interessado há muito pela espontaneidade dos grafites de rua, que para ele, expressavam o sentimento na pintura mural só reconhecível nas primitivas pinturas rupestres, que visivelmente

influenciaram toda a sua obra (Figura 20). Ele se identificava também com o espírito de rebeldia desses artistas marginais. Diante do convite da Unesco, vislumbrou a oportunidade de experimentar pessoalmente esta linguagem e toda a emoção a que ele associava. Em sua opinião, até então, “nenhum ceramista teve a oportunidade de assumir um trabalho nessas dimensões” (CORREDOR-MATHEOS, 1993, t.n.).



Fig. 19: *La lune*, mural em cerâmica esmaltada (1958)
Sede da Unesco, Paris, França



Fig. 20: Placa (1945)
Louça esmaltada

A pintura rupestre estava tão presente em suas memórias quanto a arte de seu tempo. Nos momentos em que sentia necessidade de se alimentar de referências durante o processo de criação do mural, Miró passava curtas temporadas em Santilla Del Mar para visitar as pinturas de Altamira, “meditar diante de uma das primeiras manifestações humanas do mundo”, a pintura mural pré-histórica, para então buscar, no Parque Güell, as referências frescas dos mosaicos arquitetônicos de Gaudí, outra forte influência: “A arte mural é totalmente contrária

de uma criação solitária. É certo que se deve conservar sua originalidade, mas também é verdade que é necessário inseri-la profundamente na obra coletiva” (CASTALDO, 1991, t.n.).

Ao amigo e escritor Camilo José Cela (prêmio Nobel de Literatura de 1989) ele conta: “Vou fazer um dos grandes murais de cerâmica da Unesco para que fique ao ar livre! É uma coisa de louco! [...] Que misteriosa é a cerâmica... é mais apaixonante que a pintura!” (idem, 1991, t.n.).

O fascínio de Miró pelo acaso da queima já havia sido mencionado por Artigas. Em uma carta a Thomas Maria Messer, então diretor do Museu Guggenheim, o pintor comenta sobre o processo de execução do mural *Alicia*, de 1965-66 (Figura 21), destinado ao próprio museu: “Vamos esperar que o nosso grande amigo Fogo nos traga também sua riqueza e beleza para os próximos passos” (BASHKOFF, 2015, t.n.). O fogo era, possivelmente para Miró, o elemento que promovia as mudanças, proporcionando resultados inesperados não controlados, o que atraiu o surrealista para as técnicas de criação de obras em cerâmica, um meio que continuaria significativo em sua obra por mais de quatro décadas: “A magia do fogo durante a queima é para mim uma coisa magnífica que me lança ao desconhecido” (CASTALDO, 1991, t.n.).



Fig. 21: *Alicia* (1965-66)
Mural para o Museu Guggenheim de Nova Iorque, EUA

Muitos comentários sobre as diferenças entre Artigas e Miró são relatados em biografias e críticas, especialmente sobre a insatisfação do ceramista a respeito da projeção das cerâmicas mais pela fama do pintor que pelo seu valor intrínseco. Se isso se deu, acreditam as fontes oficiais, teria sido mais em decorrência da militância assumida de Artigas em defesa, no âmbito histórico, do reconhecimento da cerâmica como arte mais do que sob a sombra de uma rivalidade pessoal entre o ceramista e o pintor.

Na crítica *Miró: playing with fire (Miró: brincando com o fogo)*, sobre a exposição homônima de cerâmicas do artista²⁶, Gil McELROY (2001, t.n.) inicia seu texto comentando:

Quando você pensa na obra do artista espanhol Joan Miró, o mais provável é que você não pense em cerâmica. [...] Tal pensamento, por mais que possamos negá-lo, é muito em parte por causa do cansativo e ainda interminável debate sobre a arte contra o artesanato que se tornou trama no próprio tecido do discurso de cerâmica.

Em seu artigo *Um ensaio sobre análise semântica de recepção estética na cerâmica de J. Miró*, por exemplo, Ayse Guler cita, durante 21 páginas, Llorens Artigas apenas como executor técnico das cerâmicas do pintor. Ela menciona um texto da curadora Anne McPherson que afirma que Miró nunca buscou a forma artística de Artigas (GULER, 2011, t.n.):

Nas palavras de Miró, ‘Artigas nunca deve se tornar Miró, mas Miró deve ser um ceramista’ (*Ceramics Monthly*, 2001). Estas palavras, bem como os seus estudos experimentais sobre cerâmica que duraram anos testemunham o fato de que ele não vê a cerâmica apenas instrumentalmente. [...] A familiaridade de Miró com a cerâmica remonta aos seus trabalhos na Gali Escola de Artes em 1912. Ele expressa suas primeiras experiências com o material cerâmico dizendo que ele precisava moldar coisas com as mãos, pegar uma bola de argila úmida e apertar.

McElroy expressa sua contrariedade por esta diferenciação entre nome e obra fazendo justiça à parceria com Artigas “[...] embora esta exposição leve apenas o nome de Miró, [pois] nenhum dos trabalhos mostrados aqui [...] tem a ver com um esforço artístico individual”. Ele segue (McELROY, 2001, t.n.):

Cada trabalho é, na verdade, parte de uma iniciativa de colaboração, a maioria com o ceramista espanhol Josep Llorens Artigas, um contemporâneo de Miró de com quem ele inicialmente começou a trabalhar durante a Segunda Guerra Mundial, mas a quem conhecia desde os tempos da escola de arte. Uma série de peças [da exposição] representa a colaboração posterior de Miró com o filho de Artigas, Joan Gardy Artigas, quando o pai tornou-se demasiado doente para continuar a sua parceria, e há até mesmo um punhado de cabeças de cerâmica, lindamente grotescas, feito com o ceramista Hans Spinner (mais conhecido, talvez, por sua colaboração com o escultor britânico Anthony Caro) em 1981, apenas dois anos antes da morte de Miró, aos 90 anos.

²⁶ Realizada de setembro de 2000 a janeiro de 2001 no *George R. Gardiner Museum of Ceramic Art*, em Toronto, no Canadá;

A parceria que soma mais de trinta anos, além da continuidade do trabalho conjunto com o herdeiro de Artigas, Joan Gardy Artigas²⁷ é o que se destaca nos registros históricos. Não apenas por sua longevidade, mas pela sua intensa produtividade. Estima-se que estão catalogadas mais de 400 peças e 15 painéis murais assinados pela dupla (GULER, 2011).

Sobre o ceramista, Miró testemunhou (CASTALDO, 1991, t.n.):

Llorens Artigas tem desempenhado um grande papel em minha vida. Através de suas cerâmicas, tenho descoberto novas possibilidades de expressão e novos horizontes para enriquecer minha obra com novos materiais.

Fato é que já em meados da década de 50 do século XX, a dupla já demonstrava compreender claramente a influência mútua de seus pensamentos. Miró sintonizou o design de suas superfícies com as formas de Artigas em uma mistura bem-sucedida da arte de dois artistas. A pureza da forma, austera e sem adornos do Artigas pré-Miró havia sido transformada pelas cores e pelo novo design; assim como a paleta pictórica do Miró pré-Artigas havia encontrado e respondido à magia transformadora só possível nas chamas de um forno.

4.2. Jackson Pollock: cerâmica reabilitadora

A imagem de Jackson Pollock (1912-1956) (Figura 22), incensado como fundador de uma revolucionária forma de pensar e fazer a pintura, com as mãos sujas de barro e olhar concentrado diante de um torno de oleiro, é comovente porque retrata a postura de uma categoria de artistas que, mesmo consagrados, mantém o espírito curioso do aprendiz sempre disposto a se desafiar e evoluir diante das novas possibilidades de expressão, daquele que nunca se declara pronto. Em suas próprias palavras (JACHEC, 2011, t.n.):

Quando eu digo artista quero dizer o homem que está a construir coisas - a criação de moldagem da terra - seja nas planícies do oeste - ou o minério de ferro de Penn. É

²⁷ Batizado **Joan Llorens i Gardy** (1938), iniciou seus trabalhos cerâmicos com Miró ainda na adolescência, ainda na companhia do pai, já parceiro do pintor. Em 1971, quando Artigas pai, impossibilitado de continuar sua parceria com Miró, Artigas filho acompanhou-o até sua morte, em 1983. Ex-aluno de Alberto Giacometti, também trabalhou com Marc Chagall e Georges Bracque.

tudo um grande jogo de construção - alguns com um pincel - alguns com uma pá - alguns escolhem uma caneta.

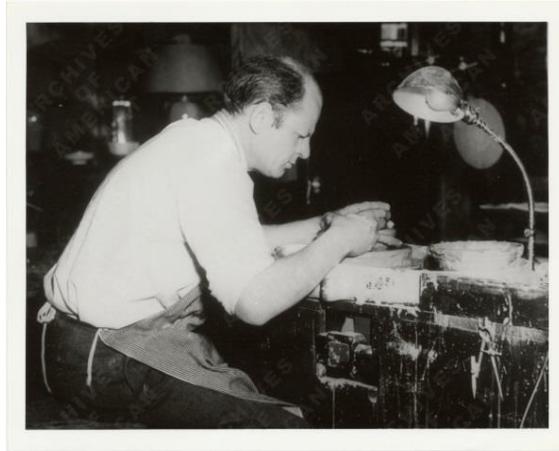


Fig. 22: Jackson Pollock no ateliê de Larry Larkin, 1949-50

O interesse de Pollock pela cerâmica foi inspirado na década de 30 do século XX pelo trabalho de seu professor na *Art Students League of New York*, Thomas Hart Benton²⁸, que havia descoberto, durante seus anos empobrecidos em Nova York, que era mais fácil vender cerâmicas decoradas do que pinturas.

As raras peças cerâmicas de Jackson Pollock se encontram no Museu de Arte Nelson-Atkins (Kansas, EUA) e em poucas coleções privadas. Elas são oriundas de duas fases. Ele se dedicou ao material durante quatro verões consecutivos, entre 1934 e 1937, em uma estadia na casa do mestre Thomas e sua esposa Rita Benton em Martha's Vineyard²⁹, um refúgio do artista e seus irmãos para as férias. Os trabalhos desta fase foram guardados por algum tempo pelo casal e depois doados para diversos museus nos Estados Unidos (ADAMS, 2012). Reúnem, em sua maioria, peças utilitárias e pequenas esculturas, revelando a curiosidade do artista diante de uma nova estratégia de expressão.

A segunda fase de produção cerâmica de Pollock se refere ao período de reabilitação do alcoolismo, em 1939, no Hospital Bloomingdale. Desta fase, apenas duas cerâmicas foram identificadas, mas consideradas as mais significativas desta incursão do precursor do expressionismo abstrato e genitor da *action painting* às artes do fogo: *O voo de um homem*

²⁸ O norte-americano Thomas Hart Benton foi pintor e muralista. Ao lado de artistas como Grant Wood e John Steuart Curry, ele esteve à frente do movimento de arte Regional ou Figurativa Regionalista.

²⁹ Martha's Vineyard: ilha na costa nordeste dos Estados Unidos da América, ao sul de Cape Cod, no estado de Massachusetts, no Condado de Dukes.

(Figura 23) peça atualmente no acervo do Museu de Belas Artes de Boston, que foi presenteada originalmente ao psiquiatra James Harding Wall; e *A história da minha vida*, feita na mesma ocasião e vendida então a um comprador de Larchmont, Nova York, identificado como Thomas Dillon. A localização atual desta última peça é desconhecida e o único registro de acesso público é uma fotografia em preto e branco (ADAMS, 2009, p. 204), extraída de um catálogo da exposição “The Jackson Pollock sketchbooks in the Metropolitan Museum of Art”, de 1997 (Figura 24).

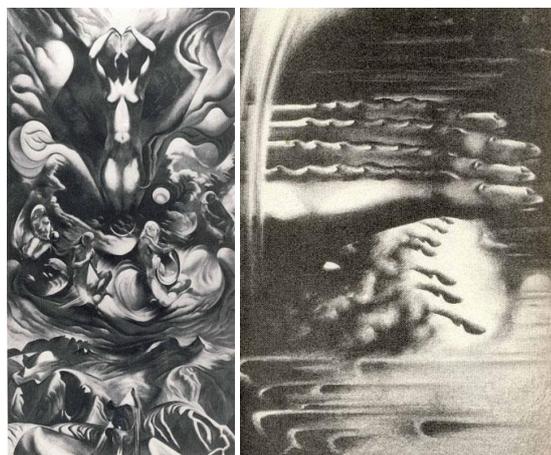


Fig. 23: *Voo de um homem*, 1939
Cerâmica esmaltada



Fig. 24: *A história da minha vida*, 1939
Cerâmica esmaltada

Na peça há uma série de cenas pintadas pelo artista: um arqueiro atirando contra alguns cavalos no céu; uma mulher dormindo; uma criança em posição fetal; um barco no mar inquieto. Biógrafos de Pollock, Steven Naifeh e Gregory White Smith, descreveram a cerâmica como "uma alegoria impenetrável". Mas ADAMS (2012) indica como fonte de inspiração de Pollock um livro, *Phaeton*, ilustrado pelo pintor Ross Braught, em 1939 (Figuras 25 e 26).



Figs. 25 e 26: À esquerda *Nemosine e as quatro musas* e à direita *Nuvens como cavalos do filho*

O mito conta a história de Phaeton, o filho de Apolo que obteve a permissão do pai para conduzir a carruagem do Sol. Mas, incapaz de controlar os cavalos, o carro mergulhou em direção à Terra, queimando o planeta. Para evitar mais destruição, Apolo foi forçado a banir o filho do céu. As duas imagens mais significativas na cerâmica de Pollock, o arqueiro e a mulher, são ambos derivados do livro de Braught. O terceiro, o barco em mares agitados, refere-se a pinturas que Pollock havia feito anteriormente do filho de Benton, navegando em Martha's Vineyard.

Adams analisa a composição como a visão de Pollock se comparando ao mito de Phaeton, como um paralelo a sua própria vida como artista: Em um momento, ele estava voando a grandes alturas; no momento seguinte, estava se chocando contra a terra.

Mas Pollock não foi totalmente fiel a sua fonte. O que ele tomou para si foi a fórmula geral da composição de Braught: uma figura flutuante central com os braços estendidos, banhada de uma luz misteriosa, cercada por outras figuras e formas de nuvem que enchem o espaço circundante e a traduziu para a sua expressão, com sua paleta e suas proporções. Outros estudos posteriores do artista sugerem protótipos a partir desta composição para outras de suas pinturas. A figura superdimensionada à direita insinua referência a uma pintura que ele havia feito pouco antes, *Homem nu com faca*, de 1938-40 (Figura 27).



Fig. 27: *Homem nu com faca* (1938-40)
Óleo sobre tela

Comparado com o projeto de Braught, Pollock é mais rude com os traços, ocupa-se de figuras de diferentes escalas, que muitas vezes enchem seus espaços de forma desproporcional. Mas

foram precisamente estas ousadias de Pollock sobre as ideias tradicionais de proporção correta ou design bem resolvido que levaram à sua obra posterior uma expressividade desmedida que designou seu estilo e o consagrou.

Também a obra “Flight of a man” (título dado à cerâmica de Pollock pelo psiquiatra James Wall) traz simbolismos que ilustram a fase de procura e reabilitação do artista. “É uma peça muito intimista, que mostra um lado [do artista] que poucos conhecem. Você identifica a determinação de alguém que deseja se superar”, afirma Elliot Bostwick Davis, presidente do Departamento de Artes das Américas do Museu de Belas Artes de Boston. À época em que a compôs, Pollock passava por uma crise envolvendo problemas com o álcool e a depressão (EDGERS, 2010, t.n.).

A presidente do Departamento de Arte das Américas do Museu de Belas Artes de Boston ressalta ainda a influência forte de El Greco sobre a produção de Pollock também nas cerâmicas desta fase, que apresentam os característicos traços da luz e das cores sobre as figuras alongadas e distorcidas, tortuosas e de aspecto quase irreal. Marcas que, em El Greco são fruto da mistura de duas tradições iconográficas, a bizantina e a ocidental; e, em Pollock, também são resultantes dos esboços feitos durante as sessões de terapia.

O pote a partir do qual Pollock criou *Voo de um homem*, de fabricação industrial, foi descrito como “o tipo que você pode encontrar em uma loja do estilo *pinte-sua-própria-cerâmica*”, e foi apresentado a Pollock por Rita Benton, a esposa de seu mentor, Thomas Hart Benton. Mas a intervenção pictórica realizada pelo artista revelaria uma rica narrativa: “Ela [Rita Benton] foi quem sugeriu: ‘Por que você não esmalta cerâmica para se libertar deste bloqueio em sua pintura?’ ”, conta Davis. “Você consegue perceber isso como morte e renascimento, que é o processo pelo qual ele estava passando, em termos de análise junguiana”.

O próprio Carl JUNG (1986) afirma que:

[...] é possível levar a mente do paciente, através de medidas terapêuticas comuns, a uma distância segura de seu inconsciente, por exemplo, induzindo-o a representar sua situação psíquica num desenho ou num quadro. Com isso, o caos que nos parece impossível compreender ou formular é visualizado e objetivado, podendo então ser observado à distância, analisado e interpretado pela consciência. O resultado deste método parece residir no feito de a impressão originariamente caótica e amedrontada ser substituída pela imagem que dela se faz.

Jung entende que para transformar-se, a consciência deve considerar os paradoxos, que vão adquirir expressão mediante uma linguagem metafórica ou simbólica, no caso de Pollock, a identificação com a mitologia e a expressão de seus sentimentos ao conformar a cerâmica ou criar narrativas sobre sua superfície. Os potes, desta forma, lembram os gregos que se atribuíam duas funções concomitantes às suas cerâmicas: a utilitária e o registro de suas narrativas cotidianas, das experiências vividas e de seus mitos em verdadeiros livros feitos de barro. Para o pai da psicologia analítica, é necessária uma aproximação efetiva do discurso imagético para que as transformações mais profundas da psique se realizem.

Se, no caso de Pollock, isso não proporcionou sua recuperação plena do alcoolismo e da depressão, ao menos tornou possível compreender melhor seus processos e até mesmo a sua arte, já que se atribui a suas instabilidades psíquicas a redução, por exemplo, do colorido de suas últimas obras próximo de sua morte, em 1956 (KAHN, 2011). Ele confeccionou suas últimas cerâmicas entre 1949-50. Elas traziam seu perfil expressionista, pintadas de preto e branco com tentáculos contorcidos (Figura 28). Os trabalhos mais abstratos lembram chamas, o que remete ao interesse de Pollock pelo inferno de Dante (CLARK, 2011).



Fig. 28: Escultura cerâmica de 1949-50
Faiança esmaltada com tinta para porcelana

4.3. Roy Lichtenstein: cerâmica é a escultura que pensa a pintura

Sob assumida influência de Picasso, como quanto aos efeitos pictóricos por pontilhados, por exemplo, o norte-americano Roy Lichtenstein (1923-1997) encontrou na cerâmica o que considerou o recurso mais eficiente para materializar suas famosas cabeças femininas (Figura 29) e aprofundar seus estudos de pintura para efeitos de volume, sombra, brilho, texturas e

contrastes. Para o artista pop, a escultura cerâmica possibilitou desenvolver, na tridimensionalidade, uma forma constante de repensar o ato de desenhar. Ao modelar o barro, ele declara ter criado a “primeira escultura que trata da pintura” (GLENN, 1977, t.n.): “Eu não quero argumentar que a escultura é na realidade bidimensional [...]. Significativo é que sua organização é unificada, como em um desenho [...]. O que funciona é a relação contraste para contraste, em vez de volume para volume”.

Questionado sobre o fato de recorrer à cerâmica para repensar o espaço pictórico bidimensional sobre volume, o artista reconhece a distinção dos dois planos, mas que não vê diferença estética entre eles. Ele defende a escultura também como um problema bidimensional e que o tipo de organização com que se tem de lidar é o senso de posição existente a partir da distância e direção em relação ao artista. A escultura, segundo ele, tem uma forma exterior que então sofre alterações a partir de contrastes. Cita como exemplo as esculturas pré-colombianas, que adquirem contrastes a partir das formas desenhadas sobre a superfície já modelada.



Figura 29: *Cabeça com sombra azul*
Série *Cabeças de cerâmica* (1969)
Faiança policromada
Foto: Tom Jenkins

Para Constance W. GLENN (1977, t.n.), aplicar um dispositivo pictórico como simular sombras e brilhos sobre uma obra tridimensional seria uma “estratégia de padrão cubista”. Se observarmos a figura acima, por exemplo, somos surpreendidos ao constatarmos que os reflexos à esquerda, no alto da cabeça, não são efeitos provocados pela luz incidindo sobre o objeto lustroso, mas tinta branca precisamente calculada e minuciosamente aplicada por Lichtenstein com pincel. Precisão que, aliás, é uma das características mais marcantes do *modus operandi*

em sua obra, não importa o suporte ou a técnica. O próprio artista considera sua série de dez *Cabeças de Cerâmica* (1964-66) uma tentativa de estender ao tridimensional a ambiguidade de representação que caracteriza sua pintura:

Tinha considerado pintar uma garota real no estilo *cartoon*, o que levou a desenhar sombras sobre uma superfície tridimensional. Eu acho que as cabeças de cerâmica são uma extensão disso. [Ao colocar símbolos tridimensionais em um objeto tridimensional] eu queria a ambiguidade entre realidade e irrealidade. Decorá-las fez parecerem irrealis, ao mesmo tempo em que fingi fazê-las parecerem mais reais.

A incursão de Lichtenstein pela cerâmica escultórica se deu em meados de 1964, em busca da perfeição de nível industrial, característica das produções do artista. A pesquisa teve início nas esmaltações realizadas sobre metal, em pingentes em *cloisonné*, que traziam a precisão necessária para as delicadas e complexas composições de cores e padrões. Esta estética impecável de Lichtenstein o levou à parceria com o colega do *Douglass College* na *Rutgers University*, Hui Ka Kwong, que reunia a experiência do artesão ceramista e do artista plástico, já que ele entendia como indispensável uma colaboração em que seu parceiro dominasse e compreendesse da mesma forma os resultados técnicos e os aspectos estéticos aspirados.

Vinte e seis esculturas cerâmicas finalizadas foram identificadas desta experiência de Lichtenstein como ceramista e as peças inacabadas permaneceram como documento dos problemas encontrados durante os estudos realizados. Algumas obras a partir de louças utilitárias foram criadas com moldes, de cujos originais eram apropriados de restaurantes ou desenhados pelo artista de acordo com suas necessidades. Em algumas composições, as matrizes eram recortadas, remodeladas e empilhadas de forma minuciosamente displicente, desenhando a atmosfera ambígua típica da Pop Art que confunde arte e o contexto ordinário dos objetos de uso cotidiano (GLENN, 1977, t.n.):

Durante a montagem, as formas eram alteradas e porções adicionadas ou subtraídas para atender às necessidades esculturais até que as pilhas aparentemente ingênuas parecessem utensílios sujeitos a caminho da máquina de lavar louças. Ao apresentar objetos que conhecemos como tridimensionais com informações que associamos à superfície plana, Lichtenstein abordou a problemática da assimilação de informação diametralmente oposta, e apontou a contradição entre o que é visto e que é conhecido, a que ele se refere como "uma certa ambiguidade". Além disso, distância ambígua que a louça [...] ocupa entre a escultura como arte maior e o utilitário comum é agravada pela aparência enganosamente simples de loja de departamento, que nega tanto o alto grau de inovação técnica como a união sem precedentes de forma e padrão atribuídos à escultura.

Em *Sculpture and ceramics of Paul Gauguin*, Christopher GRAY (1963, t.n.) reflete sobre este aspecto da cerâmica do artista pop: “Lichtenstein dissimula o processo do objeto banal à arte [...] disfarçando sua verdadeira preocupação estética como aparente antissensibilidade e [concede ao] (seu) meticuloso fazer artesanal a aparência da produção em massa”.

A estratégia essencial de combinar o fazer artesanal e a arte permitiu ao artista alcançar o objeto paradoxal que buscava, ou seja, uma obra de arte que se tornou a essência do pensamento pop. Ainda que tenha trazido para o foco das galerias e museus o banal, a trivialidade, o objeto industrial anônimo, Lichtenstein defendeu, com a cerâmica, princípios de percepção pictórica complexos, ao mesmo tempo em que redimiou a condição marginalizada do ceramista em Picasso, seu ídolo declarado tanto na pintura quanto na escultura.

Antecipando Lichtenstein, o catalão brincou com a perspectiva, usou a estampa de pontos como forma de acentuar volumes sobre a cerâmica tridimensional, criando padrões que se destacam da forma até que o efeito do volume é confundido com o tratamento desigual entre a modelagem da superfície e a esmaltação (pintura).

É interessante abrir parênteses aqui para a informação de Passos (2015)³⁰, para o fato de que algumas linhas de restauração recorrem a esta técnica pictórica para recuperação de pequenas áreas desgastadas, originalmente decoradas com folhas de ouro, com a aplicação pontilhada de tintas (uma combinação das cores amarelo, verde e vermelho) em proporções calculadas de acordo com a tonalidade dourada. O recurso é utilizado para evitar que a cobertura adquira aparência artificial ou “nova”, descaracterizando o objeto restaurado (geralmente imagens policromadas em madeira ou cerâmica dos séculos XVIII ou XIX, que já utilizavam o douramento em seu acabamento). Desta forma, a ilusão de ótica, resultante da precisão da mistura de cores e a habilidade com os pincéis, não apenas reproduz o efeito metálico do ouro como é fiel ao que os restauradores chamam de “pátina do tempo”, ou seja, recuperam e preservam o objeto e sua história, sem maquiá-lo. Trata-se da diferença fundamental entre restaurar e reformar (informação pessoal).

³⁰ PASSOS, V.A. **Entrevista com restaurador e conservador Valtencir de Almeida dos Passos**. Juiz de Fora, Minas Gerais, 26 de novembro de 2015, Anexo D;

É, como aprofundou Lichtenstein, a experimentação quase lúdica de utilizar a ilusão tridimensional de volumes, sombras e luzes para a tela plana sobre uma superfície já originalmente tridimensional. O brilho de uma superfície é representado artificialmente com pinceladas de pigmento branco, por exemplo; um detalhe côncavo, com uma mancha em preto; sombras com pontos em cores que contrastem com a superfície colorida. No caso de Lichtenstein e Picasso, os degradês são criados sem a mistura de tintas, mas com a combinação alinhada das cores planas, chapadas, sem graduações suaves e contínuas, que fazem lembrar o pontilhismo de volta ao século XIX, mas com um produto final muito distinto: mais dramático e de técnica mais explícita.

Em Lichtenstein, o subterfúgio é resgatado da segunda geração do pontilhismo, a moderna tecnologia da retícula Ben-Day³¹, presente nas famosas pinturas e serigrafias, como *Happiness*, publicada em 20 de junho 1964 na revista *The New Yorker*, que curiosamente é inspirada em um anúncio de café brasileiro (Figura 30).



Fig. 30 (com detalhe à direita): *Happiness*, 1964
Serigrafia

Esses efeitos são claramente identificados tanto nas cabeças de mulher quanto nos pratos, xícaras e pires modelados e esmaltados em cerâmica do artista norte-americano (Figura 31),

³¹ Processo gráfico que faz homenagem ao ilustrador e gráfico Benjamin Day. Os pontos da cor magenta, por exemplo, devem ter espaçamentos longos para criarem a cor rosa. Revistas populares e de quadrinhos dos anos de 1950 e 1960 nos Estados Unidos, usaram os pontos Ben-Day nas quatro cores gráficas básicas ou CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto) para colorirem com baixo custo as partes sombreadas ou conseguirem cores secundárias tais como o verde, roxo, laranja e tons róseos. Diferem do que conhecemos por retícula, no Brasil, por estas não utilizarem cores, mas apenas o contraste do preto sobre o branco do papel (MAHSUN, 1987).

parte de uma série exclusiva produzida pela *Durable Dish Co.* e comercializada no final da década de 60 do século XX pela *Leo Castelli Gallery*.

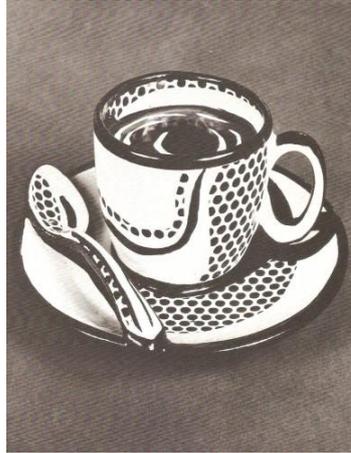


Fig. 31: *Escultura cerâmica 5* (1965)
Cerâmica esmaltada em preto e branco

Wilhelm BOECK e Jamie SABARTES (1957, t.n.) corroboram afirmando que o artista catalão antecipava, então, algumas questões da Pop Art:

Picasso não desejava produzir pinturas cerâmicas, mas decorar cerâmicas com pinturas que possuíssem uma dimensão adicional e, pela mesma razão, um nível maior de realidade que a superfície plana usual da pintura. Havia ainda outro atrativo, a saber, de que as cerâmicas são, teoricamente, objetos de uso prático.

A afinidade do pensamento estético entre os dois artistas também é sugerida por Ellen JOHNSON (1968, t.n.), ao comparar *As cabeças de cerâmica* de Lichtenstein com a *Garrafa de absinto* (Figura 32), bronze policromado de Picasso de 1914, em que a padronagem de pontos pode ser observada como “a contradição entre plano e objeto”: “Lichtenstein pinta a ilusão da pintura sobre um objeto tridimensional, enquanto Picasso transforma um objeto tridimensional em uma imagem pictórica”.



Fig. 32: *Garrafa de absinto* (1914)
Bronze policromado

A “atmosfera do gênio de férias”, atribuído ao Picasso ceramista e que sugere uma postura de informalidade e falta de comprometimento com as questões artísticas não encontra lugar na escolha de ambos, que, ao contrário, estendem seu pensamento sobre a cerâmica da mesma forma que por toda sua obra. Tais como as inquietações estéticas de Picasso antes, durante e depois da experiência com as massas cerâmicas, em Lichtenstein as tensões entre realidade e ilusão que se revelaram como assunto de sua pintura, se tornaram também o assunto de sua escultura cerâmica e seguiram como tema dos trabalhos subsequentes em diferentes mídias exploradas (GLENN, 1977, t.n.):

A transposição das primeiras faces femininas estereotipadas até as composições cada vez mais abstratas que culminaram com as pinturas *Girl* de 1964 previu a forma de sua primeira escultura; e imediatamente anteriores à decoração da maquete de gesso, as pinturas se tornaram mais esplendidamente barrocas, o sombreado prevendo a definição da sombra sobre as cabeças de cerâmica.

Ao se enveredar pela cerâmica, Lichtenstein encara as peculiaridades técnicas - como a imprevisibilidade do resultado das queimas e das esmaltações - como limites a serem dominados. Ele os explora inicialmente de forma muito simplificada para, em seguida, vencer esses desafios e orquestrar esses acasos, jogando com todas as variações possíveis, tirando então, proveito delas:

[Os temas e imagens] são momentaneamente simplificados no que parece um refinamento final; e depois armazenados para serem reintroduzidos em nova roupagem, parte de uma exploração crescente e cada vez mais rica das variedades de forma. Da mesma maneira, a xícara e o pires e a temática dos reflexos tornaram sua aparência escultural como reafirmações dos primeiros desenhos e pinturas, e cresceram em complexidade e variação durante o período de produção cerâmica. (Idem, 1977, t.n.)

Mesmo após deixar de explorar a cerâmica como linguagem, tais temas não foram esgotados pelo artista pop. Eles inspiraram e se multiplicaram em diferentes meios de expressão que vão do cinema ao papel machê, retornando à pintura e serigrafia, até a escultura em bronze e os monumentos Art Déco em técnica mista:

Apesar de o público ter tido maior acesso à escultura Art Déco mais monumental de Lichtenstein, que de fato expressa o espírito de sua obra, fica claro que a cerâmica - raramente vista e talvez desprezada como uma façanha de entretenimento - é o cerne real da estética de Lichtenstein. Ela continua a personificar as suas imagens, sua metodologia, e pode ser considerada hoje como fundamental na crucial renovação criativa e ressurgência que descrevem sua natureza e a do artista duradouro. (Ibidem, 1977, t.n.)

E, nas palavras do próprio artista (GLENN, 1976, t.n.):

[...] eu acho que sempre há uma parte da arte que é misteriosa, mas acredito que minhas intenções gerais foram compreendidas – o fato de que se trata de escultura, uma xícara e um pires [feitos] do mesmo material, de mesmo tamanho e proporcionaram a ideia de que eu estava tentando representar luz e sombra sobre eles. [...] Acho que há mais ambiguidade. [...] Eu procurei pela ambiguidade entre o real e o irreal. Decorar [as cerâmicas] fez com que parecessem irreais ao mesmo tempo em que se finge fazer parecê-las reais. [...] Penso que é umas das grandes coisas sobre Picasso e Miró. Eles não têm medo de aparentarem superficiais ou divertidos uma vez que estão muito além disso.

4.4. Carlos Zilio: a cerâmica como manifesto

No Brasil, caminhos políticos e artísticos se entrelaçam na história que envolve o artista plástico e professor Carlos Zilio, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a cerâmica. Se nos casos narrados acima, os artistas buscaram esta mídia como alternativa expressiva, para Zilio, o acaso entregou, literalmente, a cerâmica em suas mãos.

Preso político pelo regime ditatorial na década de 70 do século XX, o artista se viu isolado do mundo cumprindo a rotina de um presidiário, limitada à alimentação, banhos de sol e “alguma ocupação inofensiva”. Nos longos períodos de ócio e solidão, o desenho temporariamente cessou e deu lugar a outras atividades que ocuparam esta lacuna, como o plastimodelismo. Pré-fabricados pela então famosa empresa *Revell*, os kits vinham acompanhados de tinta especial para aplicação nas miniaturas: “Os aviões eram uma reminiscência de quando eu era criança nos Estados Unidos, como aqueles encouraçados Missouri que meu pai montava. Pedi pra [...] que me trouxessem de casa aquele negócio”.

A cerâmica surgiu acidentalmente. Em uma das refeições, um prato deixou de ser recolhido. Diante daquela “tela” em branco, improvisada, surgiu a ideia da série *Prato*, de 1971-72 (ZILIO, 1996):

Aí, um dia, na troca de pratos de comida – era o único momento da minha relação oficial com o mundo – abre a cela, entra um prato de comida, come, fecha a cela, abre a cela... sai o prato de comida. Não sei por que, ficou um prato lá. Tinha, então um prato e as tintas Revell: “Vou pintar!”. Pinte o primeiro prato e disse: Isso é interessante. Posso explorar isso”. Pedi para Carminha³² trazer pratos nas próximas visitas. Aí começou a ser, ao invés do [pincel] Pilot e o bloco, o prato. Fiz vários pratos que foram, assim minha derradeira produção na prisão.

Onze pratos, dos quais dez adquiridos no comércio convencional, serviram de suporte para o artista narrar, com imagens simbólicas, enxutas como um cartum codificado, os episódios e sentimentos daquela experiência que mudaria definitivamente sua vida. Carlos Zilio reexperimentou a liberdade após dois anos e meio de prisão no DOI-CODI entre 1970 e 1972. A retomada da vida e do trabalho artístico e o processo de readaptação ao novo contexto representavam as incertezas daquele momento. Como poucos brasileiros, sua condição do militante que transitava simultaneamente entre a arte e a política em um dos períodos mais intensos da história nacional, é um paradigma de quase nenhum precedente.

Sobre os símbolos registrados sobre a louça branca (Figura 33), o artista lembra: “Traduzir é um pouco difícil, pois mesmo para mim não se trata de um ‘código’ fechado. Contudo, diria que tem a ver com uma situação que lida com angústia, dor, isolamento, afeto e um futuro absolutamente incerto” (ZILIO, 2013, informação pessoal)³³.

³² Maria Del Carmen Zilio, esposa do artista;

³³ ZILIO, C. **Entrevista com o artista Carlos Zilio sobre a série *Pratos***. Mensagem recebida por sato.sandra@uol.com.br em 23 de janeiro de 2013. Anexo B;



Fig. 33: Série *Prato* (1971-72) Carlos Zilio
Apropriação (prato de louça com pintura a frio)
Foto: Pedro Oswaldo Cruz

Durante os anos de prisão o desenho e a pintura se tornam, para o artista isolado e privado das informações e acontecimentos de fora dos muros da prisão, expressão para o que não poderia resultar em nada mais próximo de um diário, uma postura estética praticamente autobiográfica ou, como descreve Zilio, uma “documentação artística da minha experiência na cadeia” (FREITAS, 2003). Sua arte já não se confunde com a militância. Ela é o testemunho do indivíduo, mais que a expressão ideológica coletiva.

Ao descrever, em *Do fuzil ao pincel: arte e contestação na obra “Ferro fere” de Carlos Zilio* (2003), outra obra do artista, datada de 1973, Artur FREITAS parece narrar a temática dos pratos, produzidos nos dois anos anteriores. A descrição surpreende pela sua semelhança, em que é possível identificar a mesma atmosfera, que elucida muitos dos códigos implícitos na série:

[...] uma pintura de paleta extremamente reduzida, de fatura impessoal, quase industrial, e [...] uma arejada economia semiótica. As questões que levanta são adensadas pelo terror da memória recente, ainda dolorosamente respirável. Seu autor, o jovem artista carioca Carlos Zilio, não permite que o humor transpire à obra, a não ser pela metáfora do sangue, onde “humor” tem aí outra conotação. Sua “contestação”, num sentido utópico e juvenil – por que ex-estudantil –, a essa altura, já se esgotara;

sobra, talvez a constatação quase emudecida e a reconstrução de um mundo – real e simbólico –, de um novo espaço público e de uma vida outra vez privada.

O primeiro trabalho da série *Prato* (Figura 34) foi o único pintado na louça do quartel do exército e traz, na parte superior (a um terço da superfície), um fundo preto de onde sai uma mancha vermelha de sangue escorrendo até a borda inferior do prato e dentro da qual há um pequeno coração branco. Ele se distingue dos demais por ser uma louça diferente cuja parte central é mais acentuada que a dos demais trazidos de fora da prisão. Zilio pedia pratos com formato especial, preferia os mais amplos e sem a parte central demarcada. Recebia um em branco e entregava um pintado para ser guardado (ZILIO, 1996).



Fig. 34: O primeiro exemplar da série *Prato*, 1971
Foto: Pedro Oswaldo Cruz

Involuntariamente, Zilio desviou-se dos meios tradicionais para a construção da cerâmica – modelagem, queima e esmaltação – ao mesmo tempo em que confrontou, talvez por acaso, a produção industrial, artesanal e da arte conceitual nesta experiência. O caminho de produção foi circunstancial, dadas as condições de improviso. Esta prática de fazer trabalhos na cadeia se deu, sobretudo, por meio de desenhos.

Freitas (2003) sugere uma associação desta condição industrial, que envolve o *object trouvé*, a intervenção e a apropriação, presente em algumas obras de Zilio, com uma interpretação crítica que se beneficia desta característica formal. Ele destaca o apego do artista pela questão da reprodutibilidade, pela condição do objeto em detrimento da “pintura” e da “escultura” como referência explícita às “massas cativas, despersonalizadas e subjugadas pela autoridade arbitrária do regime são pistas relevantes dessa correlação”. Zilio admite, em entrevista a Paulo Sérgio Duarte (ZILIO, 1996), que o que começou como uma atividade ocupacional na prisão,

tenha se tornado uma preocupação artística. Que, por fim, resultou em um documento histórico rico em autenticidade, único por sua perspectiva e subjetividade; e dotado de linguagem poética própria (ZILIO, 2013):

A partir de um determinado momento, se torna muito claro para mim que eu estava fazendo um trabalho que pretendia que fosse uma documentação artística da minha experiência na cadeia. Tanto assim que muitos trabalhos têm, no verso, anotações. Eu tinha aquele limite. Não podia abusar e pedir um equipamento de desenho, podia correr o risco e ficar sem nada de uma hora para outra. [...] Havia certamente na memória os pratos pintados por Picasso. É um suporte que tem se prestado a experiências importantes na História da Arte. Atualmente não tenho nada pensado para cerâmica, mas não descarto a possibilidade.

4.5. Marco Paulo Rolla e o apelo material da cerâmica

O mineiro Marco Paulo Rolla é um exemplo claro do artista contemporâneo que dispõe e realmente explora a tecnologia para expressar suas impressões do mundo a sua volta, mas ainda assim recorre à primitiva cerâmica para concretizar parte significativa de seus trabalhos artísticos. Sobre seu envolvimento com as massas cerâmicas, com destaque para maestria demonstrada com a porcelana, Rolla comenta que o objeto cotidiano o despertou para o material, mas as propriedades miméticas e a plasticidade, incluindo a possibilidade da quebra, se destacam como potencial ao modelar (ROLLA, 2016, informação pessoal³⁴):

Pode ser muito relevante o fato de que na instituição em que estava em residência existia um atelier de cerâmica fantástico à disposição e isto, claro, facilita a vontade. [...] Foi em 1999, no momento estava em residência na *Rijksakademie van Beeldende Kunsten* de Amsterdam. Além da [sic] Holanda ser muito estimulante nesta área, foi fundamental o encontro que tive com uma peça de porcelana do século 18, na vitrine dos objetos do *Rijksmuseum*. Ali, existe uma peça que é uma cena de um cabeleireiro, montando uma peruca altíssima, são 5 figuras em porcelana, e tudo é tão frágil e delicado que me trouxe a ideia da quebra.

A partir daí surgiu a primeira série em porcelana e uma experiência de “agigantamento em cerâmica” foi fundamental para que o artista compreendesse a sua própria habilidade para modelar. Essa experiência, que revelou o poder de concretizar a forma rapidamente, a grande

³⁴ Entrevista concedida para esta tese pelo artista Marco Paulo Rolla, via correspondência eletrônica, Anexo C;

maleabilidade e a possibilidade de conseguir resultados muito distintos, foi estimulante e segue provocando novas ideias relacionando a cerâmica para a materialização de novas obras.

Pensar a matéria aciona o processo criativo do artista na série *Oráculo*, de 1999 (Figura 35), a primeira obra em porcelana, inspirada nos bibelôs típicos do século XVIII. Visualmente, a série remete ao trabalho da artista britânica Jessica Harrison, mas é indispensável registrar que o trabalho do brasileiro data de cerca de mais de uma década anterior. Em *Oráculo*, a ironia das cenas cotidianas e a fragilidade do material foram decodificadas pela interpretação pessoal de Rolla que revelou, em duas estratégias distintas, a “ideia de quebra”. O próprio uso da porcelana, leve e delicada; e a exibição dos esqueletos dos personagens, aludindo à humanidade e, portanto, a mortalidade (ROLLA, 2006):

Em 1999 acontece o primeiro trabalho no qual permito a presença da gravidade como causa da transformação do objeto. Na série *Oráculo* bibelôs de porcelanas sofrem uma quebra revelando um esqueleto humano em seu interior. A memória da queda, do acidente sugere a lembrança de uma ação, performada pela gravidade, que habita o imaginário do espectador, ao deparar com tal imagem. Ao se notar o esqueleto, se auto-referencia [sic], se lembra de seu corpo e da condição frágil de sua existência diante da realidade que gravita. O objeto quebrado provoca um sentimento de perda; porém, ao refletirmos sobre sua transformação de estado; o trágico vira a vida de uma nova existência. A morte ali é uma simbologia ligada à transmutação da matéria e do corpo que nos liga a este mundo. O esqueleto já não detém essa realidade. É um vestígio do homem, o segredo revelado. A gravidade, enfim, ativa a obra, desmancha o mundo protegido do real flutuante criado nas imagens da pintura e deixa a realidade do desequilíbrio do mundo em primeiro plano.



Fig. 35: Obra da série *Oráculo*, 1999
Porcelana policromada

Ele vê no material cerâmico a capacidade de chamar o artista para o ato criativo, uma potência que para ele nem sempre é compreendida plenamente em suas possibilidades técnicas. O forte chamado para o que o artista chama de “primal” é o que justifica o interesse em combinar as novas tecnologias com os processos artesanais de produção cerâmica, as experiências com a modelagem livre, a queima, a esmaltação e demais etapas manufaturadas. Nele, esses processos que o aproximam da natureza são o que despertam essas sensações primais e estabelecem a comunicação do artista com a matéria:

Costumo deixar as ideias e os sentimentos sobre o que fazer em meu trabalho aparecerem muito do desejo inconsciente, do apetite. [...] é muito necessário ouvir o material, perceber o que ele vai lhe trazer de fala. Geralmente a ideia vem no material, de um desenvolvimento de seu contato com ele, e não o material que tem que seguir todas as ideias. [...] Sou apaixonado pelo poder de transformação dos materiais.

Uma das obras que marcam claramente este ponto de vista do artista é *Picnic*, de 2001 (Figura 36), uma instalação de cerca de 4 metros quadrados, composta predominantemente por cerâmica e material orgânico. A forma de explorar os materiais é determinante na obra, que hoje pertence ao acervo permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nela, alimentos reais e vinho são distribuídos entre as peças modeladas minuciosamente em porcelana em um piquenique “abandonado” pelos personagens imaginários, sugerindo a presença ampliada a partir da ausência.

O amálgama promovido por Rolla torna a obra dinâmica e viva, uma vez que as partes orgânicas atribuem outras referências além das visuais: o apodrecimento leva a alterações de cheiros, texturas e cores. Sob o aspecto conceitual, o artista realiza um diálogo entre um dos temas clássicos mais canônicos de toda a história da arte – a natureza morta – e o formato contemporâneo da instalação. Exposta em novembro de 2015 no Centro Cultural da Caixa Econômica do Rio de Janeiro, a obra compôs a mostra individual do artista “Cotidiano Radical”, que incluiu ainda esculturas, performance, pintura, desenho e vídeo. Segundo a curadora Cristiana Tejo, em *Picnic* “[...] para além de discutir os suportes e materiais que utiliza, Rolla discute o tempo de duração das coisas, e estampa ‘uma ironia e uma crítica ao fetiche capitalista do consumo’.”



Fig. 36 (detalhe à direita): instalação *Picnic*, 2001
Cerâmica e matéria orgânica

Sobre a questão do preconceito sobre a cerâmica, o artista afirma que sua obra é absorvida de forma plena, independentemente do material. Acredita que isso se deve ao momento atual do olhar sobre as artes plásticas, quando os materiais são usados mais livremente, de acordo com suas especificidades e origens, e por possuírem, em si, carga própria em suas imagens. De maneira que a matéria atua em favor da obra e que isso, portanto, não abre margem para questionamentos quanto a hierarquias de qualquer natureza:

Acho que o preconceito está ligado ao uso didático e terapêutico do material. Mas quando se vê um trabalho verdadeiramente potente em cerâmica, não acredito em preconceito, e se existe, vamos rir!!! Pois é pobre demais ainda colocar trabalhos de arte em escala de valor por sua materialidade, absurdo.

5. Os caminhos da terra

Ao percorrer diversos caminhos em diferentes frentes de pesquisa, a cerâmica demonstra versatilidade e capacidade de adaptação como matéria-prima, e literalmente modela-se em seus processos evolutivos de composição física e da mesma forma que acompanha o desenvolvimento dos processos técnicos. Fica evidente que o contraste entre a alta tecnologia e a origem pré-histórica da cerâmica é harmônico e viável, fato que justifica a presença desta mídia na história do homem desde seus primórdios até a atualidade, em todas as culturas do mundo, de forma ininterrupta, adaptando-se não apenas quanto a sua aplicabilidade plástica, mas quanto às mudanças do pensamento artístico.

O hibridismo derivado da revolução industrial e as manufaturas mais antigas resultam em uma produção autoral que envolve uma complexa interação e colaboração entre artistas, indústrias, arquitetos e artesãos. Esta fusão se cerca ainda das instituições mediadoras, como as galerias e museus de arte, o Estado e o meio acadêmico (DE WAAL, 2003, p. 07). Desta amálgama tem origem o mercado especializado, as políticas públicas para a difusão e desenvolvimento e as pesquisas em arte.

Críticos como Roger Fry, Edmund de Waal, Judith Schwartz, Clement Greenberg; no Brasil de Aristides Pileggi (1958) a Mary Di Iorio (2015), autores escreveram sobre a cerâmica. Estudos de diversas épocas sobre a cerâmica oriental foram traduzidos e influenciaram o pensamento ocidental. Esta característica peculiar de ser uma arte colaborativa e socialmente integrada distingue a cerâmica das demais expressões artísticas, para que as denominações convencionais pré-estabelecidas talvez não sejam suficientemente abrangentes.

Especificamente quanto à aplicação da cerâmica na arte contemporânea, o design também parece ser porta de entrada para o novo olhar e o novo estatuto desta matéria-prima.

A exposição *Ceramics: post-digital design*, por exemplo, organizada em 2011 pelo *American Museum of Ceramic Art* (Califórnia, EUA), recupera, inclusive, aspectos históricos do uso da cerâmica no design do século XX quando coloca o trabalho da designer húngara Eva Zeisel (1906) ao lado de designers contemporâneos. A ênfase da produção de múltiplos com o uso de moldes, mas em edição limitada, produz uma expressão que se relaciona com o movimento do design moderno, e presta homenagem ao estilo da escola de Bauhaus. Ao mesmo tempo em que

cada artista apresenta uma perspectiva única com os seus próprios processos de cerâmica e projetos que propõem reexaminar os conceitos e sugerir novos destinos para a arte cerâmica.

É o momento de registrar as novas maneiras com que os artistas estão explorando esta matéria-prima, muito além da modelagem e dos processos tradicionais como “arte do fogo”. Artistas que trazem, em suas obras cerâmicas, frescor a esta linguagem primitiva a partir das novas aplicações expressivas, desviando os processos convencionais - baseados na manufatura, modelagem, queima e pintura - para apropriações, releituras críticas, instalações, interferências, performances.

Em 2004, a sede de Liverpool da Tate Gallery, uma das galerias de arte mais influentes da Europa, abriu suas portas para uma revisão histórica da arte cerâmica, durante os meses de maio a agosto. *A secret history of clay: From Gauguin to Gormley*, reuniu a cerâmica do vaso individual de Gauguin à da instalação das dimensões de uma sala expositiva inteira de Antony Gormley (1950), sob curadoria de Simon Groom, diretor da Galeria Nacional de Arte Moderna da Escócia. A mostra faz uma retrospectiva não apenas cronológica da cerâmica artística e de design, mas das várias facetas atribuídas a esta mídia pelos diversos artistas que a adotaram como linguagem definitiva ou em momentos pontuais de suas carreiras.

Aspectos históricos, como a revolta de Gauguin contra a frigidez e a trivialidade da cerâmica decorativa consagrada por Sevrès e de George Ohr (1857-1919) - também conhecido como o *Poteiro Louco de Biloxi* - contra a cerâmica de estúdio, segundo ele “fria e sem compromisso com o processo criativo”; passando pela cerâmica política-publicitária dos revolucionários russos do início do século XX e dos futuristas italianos já na década de 1930, se dirigem aos nossos dias com artistas como o argentino-italiano Lúcio Fontana (1899-1968) que, testemunha do período de transição entre dois séculos, recusava o termo *ceramista* por considerar “acadêmico demais”, com as suas cerâmicas modeladas com paixão e velocidade que atribuíam a dramaticidade característica de sua obra. Relatos modelados a partir da matéria que, segundo GROOM (2004, t.n.): “Crua, a argila é confusa, ela registra cada toque. Queimada, ou simplesmente seca, a argila está sujeita ao acaso que vai além do desejo do artista”.

A exposição segue com as formas sensuais dos vasos de Picasso; a imprevisibilidade das queimas de Miró; a mistura da agressividade com o naïve dos artistas do grupo CoBrA, considerados radicais por participarem, na década de 50 do século XX, auge dos chamados “altos ideais do modernismo”, do Encontro Internacional de Cerâmica de Albisola; a olaria da desconstrução e das imensas dimensões do norte-americano Peter Voulkos (1924-2002), que

levam a cerâmica aos patamares de verdadeiras paisagens (Figura 37). Fiel aos princípios e à natureza da olaria tradicional, Voulkos explorou as suas características mais primitivas para justamente promover o que ficou conhecido como “A revolução cerâmica” nos EUA.

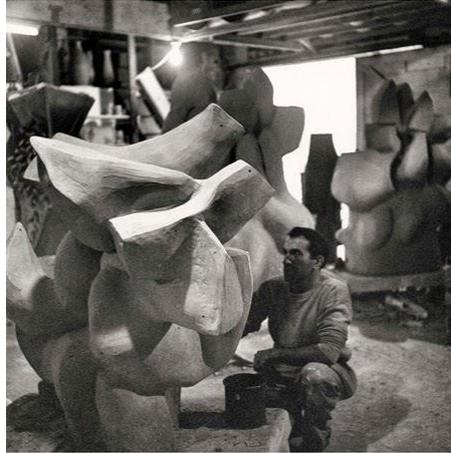


Fig. 37: Peter Voulkos em seu estúdio, 1959

Lichtenstein (no terceiro capítulo desta tese) também foi representado com seus “comentários tridimensionais em imagens bidimensionais de objetos tridimensionais”; assim como o nipod descendente norte-americano Isamu Noguchi (1904-1988) e o japonês Nobuo Sekine (1942), com suas terras primitivas em contraste com Kazuo Shiraga (1924-2008) do grupo *Gutai*, que explora o mesmo sentido na forma de *performance*. Da mesma forma que Jim Melchert (1930), norte-americano diretor da Academia Americana em Roma, com *Changes: a performance with drying slip* (*Mudanças: uma performance com lama secando*, originalmente de 1972, figura 38).



Fig. 38: *Changes: a performance with drying slip* com Jim Melchert (à direita na foto), 1972

Na instalação *Purification room* (*Sala de purificação*, originalmente de 1995, figura 39), do artista sino-francês Chen Zhen (1955-2000), uma sala inteira está congelada, embalsamada sob uma camada de barro escorrido (barbotina), que ao mesmo tempo neutraliza e enfatiza elementos do cotidiano. Percebe-se uma atmosfera semelhante aos monumentos embalados por Christo Javachef e remete à teoria de Andreas HUYSSSEN (2000) que trata da relação íntima, típica da contemporaneidade, entre a memória e o esquecimento:

Com frequência crescente, os críticos acusam a própria cultura da memória contemporânea de amnésia, apatia ou embotamento. [...] Mas Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida.



Fig. 39: *Sala de purificação*, originalmente de 1995, remontada em 2004
Chen Zhen
Instalação com barbotina

Os pratos de Jeppe Hein visualmente remetem à série que Carlos Zilio (capítulo anterior) produziu na prisão durante a ditadura na década de 1970, quando o artista dinamarquês nascia, ainda que as referências sejam muito distantes: as de Zilio são registros; as de Hein são para destruir. Também com louça do cotidiano o britânico Richard Wentworth (1947) é representado na mostra, tratando da intimidade de nossas vidas. Intimidade talvez contida nos mini monumentos do espanhol Eduardo Chillida (1924-2002), que ao investigar as dimensões reduzidas nos transporta para uma espécie de universo à parte do nosso cotidiano, da mesma forma que as geringonças futuristas do britânico Roger Hiorns (1975).

Do cotidiano também se alimenta a norte-americana Cindy Sherman (1954), em *Madame de Pompadour porcelain tea service*, design de 1990 (Figura 40): várias versões de um aparelho

de chá em porcelana em que a artista se retrata caracterizada como a famosa cortesã e amante oficial do rei Luís XV, da França, fabricado no tradicional centro de produção de porcelana da cidade francesa de Limoges, em atividade desde o século XVIII. Uma alternativa de suporte sugerida pela artista para dar seguimento à sua temática dos retratos e da discussão sobre a condição feminina, sempre presente em sua obra.



Fig. 40: *Madame de Pompadour porcelain tea service* (1990)
Porcelana policromada com aplicação em serigrafia

O aparelho de chá de Sherman, assim como a temática de gênero alude ao trabalho de Judy Chicago (1939), *Dinner party* (1979), atualmente no Museu de Arte de Brooklin, em Nova Iorque. Embora não citada na exposição *A secret history of Clay*, não poderia deixar de ser mencionada aqui pela proximidade com o jogo de chá. Uma grande mesa posta para um banquete oferece aos supostos convidados a louça de mesa modelada com relevos em forma de vaginas e flores. A semelhança entre os órgãos não é restrita à morfologia, mas à função, já que as inflorescências são os órgãos genitais vegetais.

Fechamos os parênteses abertos para Judy Chicago para retornarmos ao elenco da exposição, agora com o ceramista *crossdresser* inglês Grayson Perry (1960) e seus vasos de formas clássicas, mas decorados com assuntos atuais, retratando frequentemente seu alter-ego feminino, Claire. Perry surpreendeu a mídia especializada das artes ao conquistar, em 2003, o mais famoso prêmio da Tate Gallery de Londres, o *Turner*, sobre o que comentou: "Eu não sei o que irá causar mais furor sobre eu ter vencido este prêmio: o fato de eu usar vestidos ou que eu fazer potes. Meu palpite é o último". (CLARK, 2007, t.n.).

A mostra fecha, entre outros contemporâneos como os norte-americanos James Turrel (1943) e sua enigmática prateleira de peças utilitárias em basalto e Jeff Koons (1955) e o *kitsch*

redimensionado no vaso *Puppy* (1998); os totens contemporâneos de potes reciclados do neozelandês Francis Upritchard (1976); as vassouras com ares de histórias em quadrinhos de Richard Slee (Inglaterra, 1946) e as xícaras e pires do franco-americano Arman (1928-2005), que particularmente me surpreenderam por trazerem uma aparência que eu, desconhecendo a obra *Arman as in the sink*, de 1990 (Figura 41), experimentei no trabalho *Mad tea party*, para a exposição “Leituras de Alice” (2005), para meu mestrado em teoria da literatura (Figura 42). Vivi a mesma sensação de mistério descrita por Antony Gormley, logo a seguir.



Fig. 41: *Arman as in the sink* (1990)
Porcelana
Foto: Tony Cunha



Fig. 42: *Mad tea party* (detalhe, 2005)
Porcelana e espelho
Foto: Kempton Vianna

A viagem da história secreta da argila termina com a impressionante instalação desse artista britânico nascido em 1950. *Field I* (Figura 43³⁵), de 1990, é parte do grande *Project Field*, construído entre 1989 a 2003. Na sala *Riverside*, da Tate Gallery Liverpool, a obra reuniu 35 mil figuras em argila modeladas com a colaboração de outras pessoas, aglomeradas em uma multidão de miniaturas modeladas com o simples gesto de espremer o barro com o punho e posicionar dois furos na altura da cabeça (SCHWARTZ, 2008, t.n.):

Quando eu comecei a utilizar a argila eu estava experimentando e eu realmente gostei da forma como ela se comporta em diferentes maneiras, seca e líquida. Mas até compor *Field I* eu não havia sido capaz de pensar em uma forma melhor de usá-la. *Field* parece combinar este toque direto, corpos formados não como representação, mas como evento – este ato de espremer no espaço entre as mãos. É a impressão desse momento que dá a forma, não a ideia de articular uma anatomia. Então isto é um registro de toda uma gama de toques porque *Field* é feito por muitas mãos. [...] Quando eu estava na China trabalhando em *Field I* fui levado a um local sagrado [...],

³⁵ A figura 43 mostra uma instalação similar, de 1992: *Amazonian field*, montada no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2012, com aproximadamente 24 mil elementos;

cavernas que eram visitadas por peregrinos desde os tempos mais remotos até o presente. No ponto mais fundo da caverna, fui convidado a colocar minha mão em um buraco onde senti esta argila barrenta. Então me disseram para espremer e remover a porção que eu havia modelado e colocar em uma prateleira natural de pedra onde havia milhões daquelas impressões que outros visitantes haviam feito ao longo dos anos. Eu nunca havia visto aquilo em lugar algum antes e era absolutamente como *Field* – misterioso.



Figura 43: *Amazonian field* (1992)
Terracota

Em 2013, a Fundação Herbert Gerisch, em Neumünster, na Alemanha, organizou uma mostra semelhante, *Back to Earth. From Picasso to Ai Weiwei – The rediscovery of ceramics in art*, reunindo mais de 130 obras, entre esculturas, instalações e objetos em cerâmica de 75 artistas de diferentes países. A mostra foi dividida em quatro temas principais: *Material inspirado*, *Trilhas de vida*, *Louça explosiva* e *Construção da feminilidade*. Destaque para *Architeuthis (giant squid)*, de 2010 do peruano radicalizado alemão David Zink Yi. A impressionante escultura hiperrealista de quase seis metros de comprimento provoca os sentidos do observador, que quase sente o cheiro do molusco em decomposição no chão coberto de tinta negra da galeria e desafia os limites da cerâmica (Figura 44) da mesma forma que *From the mud* (2013), do alemão Matthias Hirtreiter (1979), em que a ilusão de movimento remete aos mitos de criar a vida a partir do barro (Figura 45 e 46).



Fig. 44: *Architeuthis (giant squid)*, 2010
Foto: Thomas Müller



Figs. 45 e 46: *From the mud* (2013)
Foto: Marianne Obst

Mostras como *Secret history of clay*, sediada em um espaço canônico das artes contemporâneas como a Tate Gallery e *Back to earth*, que reuniu artistas de todo o mundo, são um exemplo de que artistas em plena produção e de intensa projeção midiática, ao demonstrar interesse pelas massas cerâmicas como alternativa expressiva, começam a engasgar as últimas vozes que seguem defendendo a sobrevivência da hierarquia entre as formas de materialização das artes plásticas.

Mas pela repercussão midiática e intensa produção, considerando tanto a quantidade quanto a diversidade de estratégias a partir das massas cerâmicas como meio, o artista Ai Weiwei (Pequim, 1957) deve ser considerado como uma das maiores expressões do novo pensamento da arte cerâmica, promovendo sozinho uma das maiores revoluções conceituais desta expressão artística de toda a sua história.

5.1. A cerâmica destruidora de Ai Weiwei e as novas estratégias de expressão

A escolha de Ai Weiwei de “odiar a cerâmica” enquanto “a constrói” constitui uma estratégia para transcender completamente a natureza conflitante de uma categoria para criar outra, são plataformas imprevistas para o fazer e o discurso.

Gregg Moore e Richard Torchia, *Doing ceramics*³⁶



Figura 47: Ai Weiwei: “Eu odeio cerâmica.”
Autorretrato do artista após agressão policial, 2009

A arte cerâmica de Ai Weiwei (Figura 47) não gesticula, ela esperneia e grita. O ódio assumido pela matéria como símbolo daquilo que o consome como cidadão e artista se configura em um panorama exemplarmente contemporâneo, tendo como base principalmente as argumentações dos teóricos Charles JENCKS (1987) e Michael ARCHER (2001).

Ainda que esta tese não pretenda discorrer sobre o estatuto da cerâmica artística no oriente³⁷, explorar os caminhos poéticos deste artista chinês se mostrou fundamental na contextualização das tendências da produção cerâmica hoje, visto que Weiwei representa, tal como um “homem-orquestra (*one man band*)”, a personificação destas tendências.

De 1981 a 1993, Weiwei viveu nos Estados Unidos, na maior parte, em Nova York, onde estudou na Parsons Escola de Design e na Liga de Estudantes (1983-86), onde foi aluno de

³⁶ In Ai Weiwei *Dropping the urn: ceramics Works, 5000 BCE – 2010 CE*, 2010, t.n.;

³⁷ Argumentação defendida na introdução deste texto, a partir da página 13;

artistas contemporâneos como Bruce Dorfman, Richard Poussette-Dar e Knox Martin. Viveu de biscates como desenhista de rua; desbravou as paisagens “estrangeiras” do ocidente com uma câmera fotográfica; se apaixonou por jogos de cartas como o Black Jack (Site oficial de Ai Weiwei).

Certamente esta experiência transformou o artista em um cidadão híbrido. Mais uma vez recorrendo aos argumentos desta introdução, é preciso lembrar que este artista é o que Salman RUSHDIE (1991), citado por HALL (2006) delinea como “homem traduzido”:

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam traços de suas culturas, das tradições, das linguagens, e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular).

Aclamado em 2011 e 2012 como o artista mais influente do mundo pela revista europeia *ArtReview*, o chinês Ai Weiwei (1957) é um exemplo vivo da atualização das linguagens plásticas para o contexto contemporâneo. Um dos autores do premiado projeto arquitetônico do *Ninho do pássaro* (estádio olímpico de Pequim, 2008), é fotógrafo, artista plástico, arquiteto, designer, *performer* com inserções na música e no vídeo, documentarista, ativista político e um inquieto e persistente formador de opinião pública. Ai Weiwei é um artista que assumiu, como indivíduo, o papel de oposição ao governo ditatorial da China.

Em abril de 2011, o desaparecimento por 81 dias de Weiwei provocou comoção internacional e o boicote de artistas de todo o mundo para quaisquer manifestações artísticas dentro de território chinês até a libertação do artista, que ocorreu sob o pagamento de fiança. Oficialmente justificada por “sonegar impostos”, a prisão do dissidente ocorreu justamente durante a maior onda de repressão contra opositores do governo chinês das últimas duas décadas, segundo Phelim Kine, pesquisador da *Human Rights Watch* na Ásia (ESTADÃO.COM.BR, 2011). Foi apenas em 2015 que o artista teve seu passaporte, então confiscado, de volta ao seu poder.

Além da multiplicidade de linguagens explorada, que por si caracteriza o perfil do artista da contemporaneidade, a escolha das massas cerâmicas como idioma plástico para algumas das

suas principais obras representa uma transformação na forma como o artista relaciona a matéria-prima com suas inquietações individuais, cujas respostas, ou a abertura para outros questionamentos, são apresentadas na forma de arte. Ao eleger uma mídia ancestral como a cerâmica para se manifestar, Ai Weiwei propõe uma estratégia particular para expor sua subjetividade considerando a aplicação da matéria como suporte (TATE MODERN, 2010, t.n.):

Eu sempre penso que arte é uma ferramenta para propor novas questões. Criar uma estrutura básica que possa abrir para possibilidades é a parte mais interessante do meu trabalho. Desejo que as pessoas que não compreendem a arte possam entender o que eu estou fazendo.

Ao escolher a massa cerâmica como linguagem artística contemporânea, artistas como Ai Weiwei põem por terra, ainda que indiretamente, a visão discriminatória datada de meados do século XIX, com a origem das escolas de Belas Artes que a classifica como “arte menor” ou “arte aplicada”.

5.2. A tradição revisitada com ironia

No ensaio “*Mind mud: the conceptual ceramics of Ai Weiwei*” (*Mente de lama: a cerâmica conceitual de Ai Weiwei*), capa do anuário *Ceramics in America* de 2011, o pesquisador Garth CLARK (2011, t.n.) afirma que “a cerâmica contemporânea nunca conheceu um *showman* como Ai Weiwei”:

Este polímata apaixonado assumiu a vasta história da cerâmica da China, quebrou em pedaços (literalmente), virou de cabeça para baixo, remontou em novas formas tesouros vandalizados de oleiros da Idade do Ferro, questionou a autenticidade do patrimônio cerâmico do seu país, satirizou a expertise da cerâmica e da porcelana antiga, e usou a tradição cerâmica para criticar seu governo. [...] Ai reviu o cânone da cerâmica e reposicionou o barro em um novo, intimidador patamar.

Esta reputação de artista ousado e transgressor é marcada fortemente pela utilização da cerâmica em suas ações que fundem a arte e a política. Talvez o surpreendente na obra de Weiwei tenha como gênese o sentimento que envolve esta rica e diversificada produção, exemplificada pela declaração direta e aparentemente contraditória: “Eu odeio cerâmica... Mas

eu faço. Eu acho que se você odeia demais algo, você deve fazer. Você tem de usar isso”. A que o entrevistador pergunta: “Para exorcizar?”, ele responde: “Sim.” (WEIWEI, 2010, t.n.).

É necessário enfatizar que a cerâmica, mais especificamente a porcelana, encerra uma forte simbologia para os chineses, quanto à opressão e ao totalitarismo sofridos por aquela sociedade há gerações. Acredita-se que a porcelana tenha sido descoberta em meados do século VI na China e que, desde então, a sua exploração e manufatura representou a base do sustento de cidades inteiras, de forma a servir as famílias imperiais, comumente sob um regime quase escravocrata, durante séculos (Weiwei *in* TATE MODERN, 2010). Tão consolidada é esta relação da porcelana com aquele país que, em inglês, o termo *porcelana* tem duas traduções: *porcelain* e *china* (com inicial minúscula para distinguir do nome do país). Daí o ódio declarado pelo artista nas suas ações envolvendo a cerâmica.

É o caso, por exemplo, do ato performático *Quebrando dois potes do estilo dragão azul e branco*, de 1996 (Figura 48), em que o artista se registra em foto e filme destruindo com um martelo dois potes de porcelana da Era Kangxi, que compreende o longo período entre 1661-1722 (TATE MODERN, 2010). Um trabalho de arte cujo impacto da ação quase terrorista propõe uma nova abordagem na utilização da cerâmica que a transporta para a pós-modernidade: a matéria-prima não é mais submetida à manipulação convencional como a modelagem, mas conjuga a apropriação de um objeto (não apenas pré-construído e, portanto, de outra autoria, mas já canonizado por seu valor histórico) com a tecnologia do registro fotográfico e fílmico. A cerâmica já não é mais uma escultura ou um objeto, mas *performance*.



Figura 48: *Quebrando dois potes do estilo dragão azul e branco*, 1996
Performance, fotografia, vídeo arte, apropriação, releitura (?)

Da mesma forma, *Derrubando uma urna da Dinastia Han*, de 1995 (Figura 49). Um tríptico composto por três fotografias que registram a sequência do artista derrubando a urna em questão, estabelece um diálogo de linguagens plásticas características da arte a partir do período moderno (*performance*, fotografia, apropriação, releitura, manifesto...) tendo como protagonista a cerâmica sob nova ótica.



Fig. 49: *Derrubando uma urna da Dinastia Han*, 1995
Performance, fotografia, apropriação, releitura (?)

A postura ousada e insolente do artista chinês combina com a estratégia de intervenção, também característica da pós-modernidade e da contemporaneidade. Na série *Coca-cola* (1994-atualidade), Ai Weiwei pinta com tinta industrial o logotipo do famoso refrigerante, ícone Pop e considerado símbolo do capitalismo ocidental, sobre urnas e vasos do período Neolítico e de dinastias milenares chinesas de até cinco mil anos a.C. (Figura 50).



Figura 50: *Urna Coca-cola da Dinastia Han*, 1996
Apropriação e interferência sobre cerâmica

Este pensamento será comum à nova geração de artistas chineses que passam a se nortear pela postura crítica de deboche, inspirada na apropriação da Pop Art do século XX envolvendo os cânones chineses. Caso de Zhang Hongtu (Figura 51), Lei Xuei (Figura 52). E Dai Geng (Figura 53), buscando o inusitado sobre bens de consumo. Tratam de suas condições pessoais, ao mesmo tempo em que tratam da condição humana de modo geral, porque já não pertencem exclusivamente ao que um dia se chamou de “minha cultura” ou “minha pátria”. O que também não lhes dá passaporte para se situarem fixamente em outro contexto cultural, histórico ou social.

Eles parecem não fazer parte de nenhuma pátria específica, dadas as suas influências resultantes do contato com o ocidente e pelo simples fato de viverem num tempo em que os limites já não são tão claros. São sujeitos cuja identidade reside na pós-modernidade, como define Stuart HALL (2001):

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático.



Fig. 51: *Coca-cola (pacote com 6)*, 2002, de Zhang Hongtu e Fig. 52: *Tomando chá*, 2001-2003, de Lei Xuei
Porcelana com esmalte branco e azul cobalto



Fig. 53: *BMW Z4*, 2007, de Dai Geng
Tijolos em terracota

Embora essa linha de raciocínio remeta aparentemente a questão espacial (geográfica), Glenn ADAMSON (apud WEIWEI, 2010, t.n.), sugere que a questão do deslocamento cultural do artista deve considerar como mais importante jornada o tempo, mais que o espaço. Então talvez a pergunta mais interessante a se fazer é ‘quando’ e não ‘onde’ se encontra, no caso, Ai Weiwei:

Esta é uma questão que poderia ser levantada sobre vários artistas contemporâneos chineses, que criaram a partir de uma fonte local de conteúdo político e estético (isso se lugar do tamanho da China possa ser legitimamente descrito como “local”), mas lançar seu trabalho com confiança em tendas de bienais ao redor do mundo. A mobilidade geográfica não é a apenas pré-condição para o sucesso de mercado para esses artistas. É também o conteúdo do seu trabalho, e o fator mais importante foi a rapsódica [sic] recepção que eles tiveram na Europa e EUA nos últimos anos. Quando o mega colecionador Charles Saatchi inaugurou sua nova galeria de Londres em 2008 com *A revolução continua*, uma pesquisa da obra contemporânea chinesa, a mensagem era clara: o formato da arte mundial mudou. Tornou-se um espaço unificado, dimensionalmente achatado³⁸.

Em todas essas ações envolvendo antiguidades, é possível reconhecer apontamentos de Charles JENCKS (1987) quando se refere à arte na contemporaneidade: a valorização da arte em processo (*happenings, making-of, performances*), a tecnologia (fotografia, vídeo, internet) aliada às referências clássicas (objetos em cerâmica milenares), a revisitação do antigo (arqueologia) com o olhar ‘irônico’ do presente momento (“derrubar uma relíquia”), a desconstrução do passado para a construção do novo (mais uma vez, destruir artefatos

³⁸ O autor faz menção aqui à obra de Thomas L. FRIEDMAN, **The world is flat: A brief history of the twenty-first century**. Nova York: Farrar, Strauss e Giroux, 2005, que, por sua vez, remete ao manifesto de Andy Warhol por um mundo achatado (*flat world*), referindo-se às suas pinturas de cores planas e sem efeitos de profundidade, luzes e sombras. Uma interessante ironia sobre a teoria de meados do século XVII de que o planeta terra teria a forma de um círculo achatado e não de uma esfera.

canonizados para construir obras de arte contemporâneas), a banalização da imagem via comunicação de massa (a intensa divulgação das ações artísticas via redes sociais e outras formas de imprensa). Não coincidentemente, Ai Weiwei é considerado pela crítica como o “Andy Warhol da China” (KLAYMAN, 2012, t.n.).

A partir desta referência, Adamson (idem, WEIWEI, 2010, t.n.), reúne os nomes de Weiwei e Warhol como expoentes do que ele denomina *Coca-cola art*. Em Warhol, a repetição das garrafas em obras como *Green coca-cola bottles* (1962, figura 54) o autor vê uma “manipulação simultânea dos sentimentos de emoção, chatice e terror”. O alinhamento retilíneo e monótono do objeto em quantidade é comparado “à mesmice de uma fachada de vidro de uma torre de escritórios, e as fileiras cerradas de soldados em um comício nazista”.

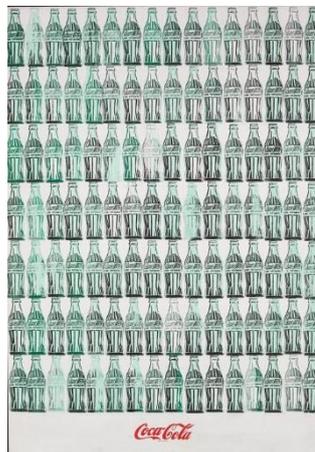


Fig. 54: *Green Coca-cola bottles* (Andy Warhol, 1962)
Técnica mista sobre tela

Ao que ele chama de “fascinação de Warhol pela face mortal da comodidade”. É onde o compara a Ai Weiwei:

Ai recentemente disse que os museus são “como os corpos mortos das guerras passadas... o campo de matança”. E, da mesma forma com que Warhol estendeu sua visão da esfera comercial através de uma variedade de objetos, de como cada trabalho foi incorporado ao seu maior projeto de “arte business”, os potes *Coca-cola* de Ai dirigem a nossa atenção para o mundo inteiro de valores que foi construído em torno de objetos antigos, tanto do passado e do presente. Hoje eles são raridades preciosas, tratadas quase como esculturas pelos museus, galerias e colecionadores. Mas originalmente eles eram objetos funcionais, fabricadas em grande número: realizações culturais de natureza técnica e utilitária, ao invés de artística. Esses utilitários eram de cultura material dispensável daquele tempo e lugar, da mesma forma que as garrafas de refrigerante são para nós.

Quanto à própria postura, com frequência vista como destrutiva e violadora, Ai Weiwei argumenta (WEIWEI, 2010, t.n.):

Nós *estamos* aprendendo com o passado.... Você tem que conhecer para poder destruir. Você só é capaz de destruir algo sendo um expert. Um leigo não consegue destruir uma ponte. Apenas um engenheiro de estrutura é capaz disso. [...] As pessoas não conseguem simplesmente soltar suas mãos e deixar a gravidade cumprir seu papel. [...] Eu nunca hesito.

Philip Tinari, em seu artigo *Postures in clay: the vessels of Ai Weiwei (Posturas em argila: os vasos de Ai Weiwei* apud WEIWEI, 2010, t.n.) complementa: “Ao derrubar a urna, Ai parece inicialmente destruir o antigo (um vaso de 2 mil anos) a fim de criar o novo (um trabalho de arte de *performance* contemporânea)”. Ao mesmo tempo em que tais obras ironizam uma das máximas do governo absolutista chinês: “Não há construção sem destruição”.

Frequentemente ameaçado e agredido pela polícia chinesa, considerando não apenas o caso isolado de seu desaparecimento em 2011, mas as inúmeras fotos e vídeos em que divulga sua própria imagem com hematomas, braços e dentes quebrados, ataduras e curativos pelo corpo ou recebendo transfusões de sangue em leitos de hospitais (Figura 47, pág. 94), Ai Weiwei afirma que as perguntas mais frequentes em suas entrevistas pelo mundo são: “Você não tem medo de ser assassinado?”, ou “Por que você não está preso?”.

Por este motivo, aliado ao fato de que é considerado um dos artistas mais influentes do mundo, o artista recebe inúmeros convites para exílio em outros países, a que sempre recusa: “Bem, a China é o meu país, e meu povo vive aqui. E minha família e amigos vivem aqui. Eu falo chinês. Então isso me dá razões para ter que ficar. Mas isso não é absolutamente necessário” (INDIANAPOLIS MUSEUM OF ART, 2013, t.n.). Embora tenha estudado nos Estados Unidos, o artista sempre insistiu em retornar a Pequim, sua terra de origem.

Uma definição clara do que Archer (2001, prefácio) descreve como a arte na pós-modernidade: “Uma apreciação renovada da relação entre a arte e a vida cotidiana”. Mais especificamente apontado por Jencks (1987, t.n.), como “o desejo de voltar para casa” e, até mesmo, “a individualidade diante da razão”, que no caso de Weiwei, mescla suas inquietações pessoais com os valores coletivos que envolvem todo o povo chinês: suas questões com a perseguição política, vivenciada como herança do pai, o poeta revolucionário Ai Qing (1910-1996), que também esteve na prisão, viveu no exílio por quase 20 anos, mas morreu em Pequim. Daí de

volta ao conceito de Archer de que o significado de uma obra de arte não está necessariamente contido nela, mas emerge do contexto em que ela existe.

A própria atitude de Weiwei em difundir exaustivamente sua própria imagem destruindo artefatos cerâmicos canonizados nos meios de massa como a internet valoriza a banalização da imagem não apenas de sua obra, mas de sua própria imagem como veículo de expressão artística.

Não há como falar de Ai Weiwei ou da cerâmica na arte contemporânea sem citar a obra *Kui Hua Zi*, mundialmente conhecida como *Sunflower seeds* (*Sementes de girassol*), de 2009 (Figuras 55 e 56). *Site specific* quando concebida para o *Turbine hall* da *Tate Modern gallery* (Londres, 2010-11), instalação, arte interativa, arte processo, apropriação, simulacro, *revival*, realidade expandida... Todas as definições contemporâneas parecem se encaixar nesta obra que, inclusive para o público, trata-se de “uma obra de arte com 10 milhões de obras de arte”, número de sementes de girassol feitas em porcelana e pintadas uma a uma (TATE MODERN, 2010, t.n.).



Fig. 55 e 56: *Sementes de girassol*, 2009
 Processo (Jingdezhen, China, à esquerda) e instalação *site specific* (Londres, Inglaterra, à direita)

A obra foi construída em cerca de dois anos e meio e envolveu toda a comunidade chinesa (mais de 1.600 pessoas - direta ou indiretamente - no projeto) de Jingdezhen, cidade a mil quilômetros de Pequim, tradicionalmente conhecida pela produção de porcelana para a corte dos imperadores. De acordo com o artista, uma tradição que envolvia gerações, de forma rigidamente controlada quanto a padrões determinados, sem abertura para a criatividade dos artesãos. *Sementes de girassol* inicia rompendo com esse passado ao buscar “as possibilidades de aplicação das técnicas antigas na moderna linguagem contemporânea” (WEIWEI em TATE MODERN, 2010, t.n.).

Durante este período, o artista acompanhou e registrou desde o trabalho mineração da matéria-prima, o processamento e preparação das formas, as queimas e a pintura artesanal das sementes.

No vídeo realizado para a apresentação de *The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds* (2010, disponível no website da *Tate Modern Gallery*), as cenas em que o artista acompanha os processos artesanais da construção da obra, filmando com seu celular, ou as que mostram as artesãs voltando para casa em suas *scooters* após um dia de trabalho artesanal ou empunhando pincéis feitos à mão, demonstram exemplarmente o encontro do passado milenar com o futuro tecnológico promovido pela arte contemporânea, além da contextualização do urbano no pequeno vilarejo tradicional chinês.

De volta ao ocidente, a exposição inicialmente foi aberta ao público, que pode caminhar sobre o vasto campo de sementes, interagindo intensamente com a obra: alguns se enterravam, realizavam desenhos com as peças, registraram seus passeios com suas câmeras de fotografia e vídeo, levavam exemplares consigo, testavam a veracidade das réplicas mordendo as pequenas peças em porcelana. Com o tempo, por se tratar de um espaço fechado, a poeira decorrente desta movimentação constituiu um risco para respiração e o acesso à galeria foi impedido.

Ainda durante a temporada de exibição, uma obra paralela derivou desta instalação de Weiwei: o projeto *Tate shots: Ai Weiwei, one-to-one* (TATE MODERN, 2010, t.n.), em que os visitantes podiam gravar comentários ou perguntas em vídeo para serem respondidas pelo artista posteriormente. Ora em inglês, ora em mandarim.

Foram gravadas mais de 11.500 participações: exibições de dança, composições musicais para a obra, elogios, mensagens pessoais e perguntas como: “Por que você fez aquilo das sementes?”, cuja resposta simples resume o envolvimento do artista com a sua cultura de origem: “As sementes de girassol são o objeto mais popular da China. Não importa onde você está, se rico ou pobre, se está em áreas remotas ou na cidade”. Ou seja, trata-se de um símbolo da democracia, almejada por aquele cenário no oriente e ironizada no ocidente por artistas como Andy Warhol, quando comenta sobre a Coca-cola (WARHOL, 1977, t.n.):

O que é grande sobre este país é que a América começou a tradição onde os consumidores mais ricos compram essencialmente as mesmas coisas que os mais pobres. Você pode estar assistindo TV e ver Coca-cola, e você sabe que o presidente bebe Coca-cola, Liz Taylor bebe Coca-cola, e só pensar, você pode beber Coca-cola também. A Coca-cola é uma Coca-cola e nenhuma quantidade de dinheiro que você tem pode obter uma Coca-cola melhor do que aquela que o vagabundo na esquina está

bebendo. Todas as Coca-colas são as mesmas e todas as Coca-colas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o vagabundo sabe disso, e você sabe disso.

O projeto *Tate shots: one-to-one* com Ai Weiwei ganhou um significado ainda mais importante para a arte contemporânea internacional com uma triste coincidência. Gravado no período entre outubro de 2010 e maio de 2011, de forma imprevista justapôs-se ao momento em que o artista foi preso pelo governo chinês. Desta forma, de 3 de abril ao final de maio daquele ano, o mundo não sabia ao certo se o artista seria visto novamente com vida.

5.3. O passado sem inocência e o presente como ponte para o futuro

Verdadeiro signo em carne e osso do artista contemporâneo, Ai Weiwei dá vida às teorias sobre a produção artística na atualidade, promovendo, inclusive, o encontro entre as culturas oriental e ocidental utilizando as semelhanças e as diferenças como elos ao aprisionar, por exemplo, uma estatueta da Dinastia Song (960-1279) em uma garrafa de uísque Johnnie Walker (*Sem título*, 1993) ou uma estatueta da Dinastia Tang (923-936) numa garrafa de vodca (*Cortesã da Dinastia Tang engarrafada*, 1994) (Figuras 57 e 58). Provoca e aquece, com suas ações e objetos minimalistas ou monumentais, as discussões sobre as questões que transitam entre individualidades e interesses coletivos, de forma explícita e de fácil compreensão.



Figs. 57 e 58: (À esquerda) *Sem título*, (1993) e (à direita) *Cortesã da Dinastia Tang engarrafada*, (1994)
Apropriação e releitura

Confunde e questiona o verdadeiro valor entre o real e o falso (aliás, seu atelier em Pequim se chama *Fake Design*³⁹) ao encomendar réplicas perfeitas (algumas distinguíveis das originais apenas com testes de carbono 14) de porcelanas antigas justamente aos artesãos descendentes dos que manufaturaram, há séculos atrás, os originais. Caso da obra em parceria com Serge Spitzer *Ghost Gu desce a montanha*, de 2005-06 (Figura 59), por exemplo, composta por réplicas de vasos no estilo da Dinastia Yuan (período entre 1229-1368), ou *Vaso azul e branco*, de 1996 (Figura 60): réplica de vasos da Dinastia Qing, era do reinado de Kangxi, de 1661 a 1722 (WEIWEI, 2010), ainda mais impressionante quando vista juntamente com uma peça original da época (Figura 61).



Fig. 59: *Ghost Gu desce a montanha*, 2005-06
Instalação com 96 vasos em porcelana esmaltada

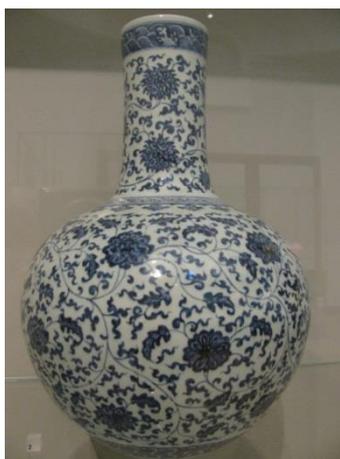


Fig. 60: *Vaso azul e branco*, de Ai Weiwei (2006)

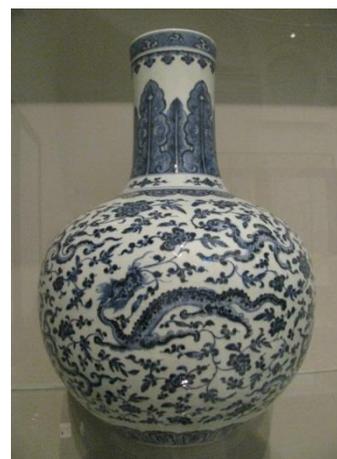


Fig. 61: Vaso original da Dinastia Qing (1736-95)
Porcelanas esmaltadas com azul cobalto

³⁹ O artista usa, mais uma vez, de uma ironia também relacionada a uma estratégia linguística que, adaptada a romanização do mandarim mais a pronúncia com sotaque das sílabas “fa” e “ke” para os chineses se relaciona ao palavrão *fuck* (*foder*), no sentido de destruir objetos de grande valor cultural e econômico em comparação ao que o artista entende ocorrer na relação ao governo totalitarista e o povo chinês. *Fuck*, aliás, é o título de outro trabalho de Weiwei, que consiste em posar com o dedo médio em riste diante de monumentos e cenários emblemáticos em todo o mundo.

Também ironiza a idolatria à memória, ao propor como obra de arte a poeira de um artefato neolítico triturado e exibido dentro de um pote ordinário de vidro, fazendo ao mesmo tempo referência à citação bíblica “do pó ao pó”, sobre a origem e o destino do homem (em Gênesis 3-19 e Eclesiastes 3-20) em *Pó ao pó*, de 2009 (Figura 62).



Fig. 62: *Pó ao pó*, 2009
Objeto interferência

Sua inquietude resulta em um legado aparentemente inesgotável de obras de arte que certamente já representam o retrato desta era de transitoriedade, em que caíram os paradigmas e não há mais verdades absolutas, e que marca o fim das metalinguagens. Era em que o rompimento com o antigo é inevitável e que o resgate do passado nunca é inocente, porque dele resulta a modelagem do novo, valendo-me do trocadilho.

Ao recorrer à cerâmica como matéria-prima e às suas práticas milenares de confecção, Ai Weiwei evoca os antepassados, como se ressuscitasse os mortos, para enfrentar o presente. O preço desta “heresia” é a perseguição, o que inclui a retenção do seu passaporte pelo governo chinês, impedindo-o de sair do país desde a sua libertação da prisão. A via de comunicação do artista continua sendo as redes sociais e eventuais publicações em meios de comunicação, principalmente na Europa e Estados Unidos.

Se apropriando de símbolos do passado e da herança chinesa, Weiwei busca constantemente romper os laços do absolutismo com sua própria pátria, mas acaba criando identidade com inúmeras culturas que, de forma assumida ou dissimulada, ainda sofrem com este estigma. O que ele declara sobre sua terra natal é traduzido para um âmbito mais abrangente, se torna impessoal e universal (YOUTUBE, 2010, t.n.):

Para mim, simplesmente pendurar pinturas em um museu não é suficiente. Uma vez que você discute sobre arte, você não pode realmente evitar falar de pessoas e liberdade de expressão. [...] Eu penso que ser um artista na China significa que você tem de encontrar uma nova forma de se expressar e de encorajar as pessoas para que tenham mais imaginação.

Haverá realmente tanta diferença desta realidade descrita na China em relação a outras culturas, sejam elas sob quaisquer regimes políticos, no oriente ou no ocidente, no passado ou no presente? Seja qual for a resposta a esta questão, fato é que a cerâmica, em Weiwei, se torna armamento e armadura.

6. Minhas mãos sujas de barro

A proposta de apresentar uma face prática da produção cerâmica, como complementação desta tese de doutorado, além de apresentar meu ponto de vista como autora tem como finalidade sugerir um material de caráter educativo no sentido de exemplificar algumas das possibilidades de aplicação da cerâmica conhecidas em seu percurso pela história das artes, eventualmente tangenciando o design. Os objetos apresentados aqui buscam responder a propostas conceituais e plásticas tendo como matéria-prima principal as massas cerâmicas.

Apesar de ter a cerâmica como porta de entrada em minha prática artística, eu não sou ceramista. Talvez uma investigadora desta prática. Haveria ainda um longo caminho a percorrer no aprendizado das alquimias que envolvem a atividade para responder como tal. Prefiro me apresentar como uma ceramista oportunista, como os artistas descritos aqui, respeitadas as devidas proporções: Apenas no sentido de que exploraram a mídia com a curiosidade do amador para atender suas inquietações pontuais.

Foram muitas tentativas e erros, muitas imperícias em todas as fases dos processos, desvios de estratégias e desistências. Imprevistos ocorreram, mas a experiência com os processos cerâmicos (minha e de outros colegas ceramistas) me deixou preventivamente atenta, tendo em vista as imprecisões decorrentes do comportamento não apenas das massas cerâmicas como dos demais materiais utilizados: esmaltes, combinação com outros materiais e com as apropriações que complementaram as composições. Alguns foram contornados com improvisos, outros mostraram meus limites, uns impossibilitaram a materialização de boas ideias, mas outros ainda trouxeram felizes surpresas e chegaram a mudar o rumo destas ideias para soluções melhores, mais completas e complexas e me encorajaram a ousar mais. Há muito que aprender, mas muito foi aprendido. O resultado trouxe a satisfação do objetivo atingido com convicção de que o melhor foi feito com o máximo de empenho dedicado. Um exercício de persistência.

Também como os ceramistas oportunistas, descritos nos capítulos anteriores, contei com a parceria inestimável de um grande oleiro, que me auxiliou com duas das peças apresentadas aqui (*Nova história*, trabalho número 6). Orlando Oliveira iniciou suas atividades em uma fábrica de filtros e foi um dos responsáveis pela implantação da produção cerâmica torneada do

Instituto Inhotim (Minas Gerais, Brasil)⁴⁰. Com mais de 30 anos de experiência no torno de oleiro, atualmente com ateliê-oficina em Juiz de Fora (MG). Sem sua experiência e habilidade, a tarefa de construir os dois vasos que compõe o díptico seria mais demorada e complexa; e o resultado não seria tão preciso. E do artesão Edson Antônio, mestre dos metais, que confeccionou - e me presenteou - com a estrutura em ferro da obra *Para servir e proteger*.

Também contei com mais esta forma de cumplicidade de Leandro Dagostinos, que fotografou todas as peças e, pacientemente, se adequou as limitações técnicas e principalmente de tempo para que tudo fosse registrado de forma clara, valorizando cada peça e disfarçando as minhas imperfeições.

As queimas foram feitas em forno elétrico, aproveitando as fornadas das aulas de cerâmica que ministro no curso de graduação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela acessibilidade à estrutura e pela precisão que oferecem. Isso minimizou imprevistos e acidentes.

Os esmaltes e corantes utilizados são de origem industrial, também para evitar equívocos devido ao meu desconhecimento dos princípios químico-físicos dos esmaltes artesanais. Algumas peças, conforme descrição abaixo, receberam acabamento a base de contraste de cores de argilas diferentes além de tintas propositadamente improvisadas atendendo cada proposta.

Parte dos objetos foi adquirida no mercado convencional, considerando seu significado implícito. Ainda que passíveis de serem modelados artesanalmente, o ritual de buscá-los em seu contexto de origem representou parte da *poiesis*. Alguns, inclusive, serviram como ponto de partida para a concepção da ideia (Caso de *O hábito do monge*, peça número 4).

A estratégia principal para concepção de cada peça consistiu em partir das referências apresentadas no texto escrito. Ao relacionar cada ideia a uma, ou a um conjunto de formas, segui experimentando e adaptando as técnicas, priorizando o uso das principais massas cerâmicas citadas (porcelana, terracota e faiança). Procurei respeitar as linhas de pensamento identificadas em momentos distintos da história da cerâmica artística e de artistas-autores escolhidos como exemplos. As escolhas levaram em consideração a relação mais natural entre forma e conteúdo.

⁴⁰ Uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público) localizada na cidade de Brumadinho, MG, é considerada uma das maiores galerias de arte contemporânea a céu aberto do mundo;

Recorrendo novamente ao trocadilho, a cerâmica se molda de acordo com o contexto em questão, ainda que o recorte tenha como enfoque as artes plásticas. Muito além do caminho original (modelagem → secagem → queima → esmaltação), os artistas sugerem novas formas de explorar a matéria, deslocando-a, ao mesmo tempo em que também se deslocam e deslocam os espectadores. Não se têm mais claros os papéis de cada personagem: somos todos autor-obra-espectador. Este movimento é o que caracteriza o sujeito pós-moderno, conforme Stuart HALL (2006, p. 12):

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não só de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

Outro aspecto considerado nesta produção é o pluralismo descrito por Jencks (1987), que envolve a releitura da história e a ironia. Há uma identificação confessa, de tal intensidade que levou todas as trilhas a confluírem em uma única via, sem desvio. Este sentimento não é inédito e neste trabalho, fica evidente em todas as peças.

Aqui são descritas cada uma das peças, individualmente, quanto ao seu processo de confecção e quanto aos seus discursos teóricos.

6.1. Cada fragmento cerâmico

- 1) *Questão de fé* (Figura 63): Parte do princípio técnico explorado pelo artista brasileiro Carlos Zilio em sua série *Prato* (pág. 79) e utiliza um artefato originalmente utilitário (o alguidar, ou bacia de uso doméstico, destinada às oferendas de religiões pagãs como a Umbanda e o Candomblé) e pintura improvisada com tinta para tecido na cor ouro. A tinta usada em substituição ao ouro líquido ou esmalte cerâmico (mais indicados para coloração de superfícies em fase de biscoito) tem como finalidade obter um acabamento improvisado e de efeito rudimentar, fazendo menção à cópia malfeita (“made in China” ou “shanzhai”, como

teoriza-ironiza Ai Weiwei, página 36). A peça discute credibilidades: a confiança em ícones como a religião (todas, representadas pela bacia de macumba), a grife (todas, representadas pela famosa marca francesa), o controle de qualidade (todos, representados pela estampa do Instituto Nacional de Metrologia, Qualidade e Tecnologia – Inmetro - no fundo do prato, também falsificada). Com base na fé, decisões são tomadas, tem origem os medos, valores e conceitos são formados e impostos, leis que vão reger uma sociedade são criadas. Até que ponto este critério é confiável? Por outro lado, se não a partir da crença, qual deve ser o critério adotado para determinar os caminhos?



Fig. 63: *Questão de fé*, 2014

Apropriação de objeto em terracota, pintura a frio com tinta para tecido dourada
Medidas: 30 cm (diâmetro) x 10 cm

- 2) **O sujeito** (Figura 64): Um espelho de toucador tem sua superfície refletiva trocada por uma lâmina branca em porcelana esmaltada, de forma a desconstruir sua função original de refletir a imagem do usuário. Trata-se da metáfora da tela em branco, do ponto zero, da ausência de memória e da visão comprometida do passado, tal como descreve Jencks sobre os processos criativos da arte na pós-modernidade. Sugere também a ausência da identidade do sujeito pós-moderno. Ao mesmo tempo em que despersonaliza, abre para infinitas possibilidades de identificação do personagem, da imagem do homem traduzido (HALL, 2006), do indivíduo que habita a sociedade líquida de Baumann (2001). Aqui há a intenção de romper com a função do objeto original, deslocando-o de seu contexto. Envolve a desconstrução, a releitura crítica e a apropriação, típicos da ação artística de Marcel Duchamp e descritos por Jacques Derrida em suas teorias pós-estruturalistas, presente em todas as transições estéticas testemunhadas no decorrer da história das artes e da própria humanidade.



Fig. 64: *O sujeito*, 2014
Porcelana esmaltada e prata 90
Medidas: 33 x 11 x 1 cm

- 3) ***Perda de tempo*** (Figura 65): Uma grande ampulheta alterada de forma a não reter a sua própria areia, que representa a contagem do tempo, questiona uma das grandes inquietações do homem contemporâneo: vencer a falta de tempo. Ironiza o fato de que a aceleração e a multiplicação da informação, concomitantemente decorrência e motivo do desenvolvimento tecnológico, proporciona conforto e angústia no homem contemporâneo. A evolução científica, embora vise criar facilitadores, parece incapaz de tornar a vida – especialmente a do ser urbano - mais ágil e tranquila. Teorias e instrumentos, incluindo o relógio, criam novos facilitadores que, por sua vez, vão exigir mais ocupações para o sujeito principalmente desde a modernidade. Ou seja, a luta permanente para vencer o tempo pode ser a própria causa do fracasso dessa tentativa. Será o verdadeiro impasse do homem pós-moderno a falta de tempo ou a incapacidade de administrá-lo? Pela falta de conhecimento ou mesmo por desacreditar nas teorias físicas de que o tempo é relativo (EINSTEIN, 2003), somos reféns de uma angústia a respeito de uma questão que na realidade não existe? (LIGHTMAN, 1993)



Fig. 65: *Perda de tempo*, 2015
 Faiança e pó de mármore
 Medidas: 80cm x 35cm x 35cm

- 4) ***O hábito do monge*** (Figura 66): A partir da temática de classes amplamente explorada pela arte no período moderno, neste caso envolvendo gênero (o que remete a Judy Chicago) e papéis sociais (Cindy Sherman), um conjunto de quatro elementos mistura apropriação (*objet trouvé*), releitura crítica e ironia para discutir a sociedade das aparências. A partir de um busto de uma santa (*Nossa Senhora das Rosas*) de louça industrializada, foram modeladas outras três indumentárias inspiradas nas bonecas de papel para vestir, típicas das publicações das décadas de 70 e 80 do século XX. O conjunto finalmente é composto por:
- a) **A santa:** imagem sacra, de caráter mágico ou sobrenatural, ligada a fé e a divindade;
 - b) **A freira:** imagem ligada à fé, mas humana, um passo distante da divindade e, portanto, passível de pecados;
 - c) **A noiva:** imagem humana, a dois passos da divindade, mas ainda simbolizada pelo véu branco da virgindade e da pureza, segundo a tradição ocidental;
 - d) **Chapeuzinho Vermelho:** imagem fictícia, portanto de caráter mágico e sobrenatural. Símbolo da infância perdida, segundo a psicanálise sob a ótica freudiana, que traz questões como a desconstrução da fantasia da pureza sexual infantil e a teoria crítica feminista. Segundo interpretação de Bruno BETHELHEIM (1979), Chapeuzinho Vermelho, de forma simbólica, coloca a menina diante dos perigos do conflito edípico durante a puberdade, e depois a salva deles, ensinando-a a amadurecer.

A combinação das personagens forma uma ciranda conceitual onde a fantasia determina o estatuto de cada uma, da mesma forma que as une pelas coincidências de características: Chapeuzinho Vermelho retorna à santa fechando a ciranda por serem ambas formas sobrenaturais reconhecidas pela experiência da crença.



Fig. 66: *O hábito e o monge*, 2014-15

Políptico em faiança e louça policromadas, apropriação de objetos industrializados
20cm x 75cm x 25cm (medidas aproximadas do conjunto)

- 5) ***Para servir e proteger*** (Figura 67): Somos prisioneiros de nossos próprios recursos de segurança? Uma bandeja redonda em argila preta traz no seu centro a imagem do contorno do corpo da cena do crime em argila branca. A tampa é substituída por uma grade em metal, em forma de redoma - ou *cloche* - simulando as grades de uma prisão. Representa ao mesmo tempo uma cela estilizada, uma gaiola e uma bandeja para servir à mesa. A associação das três imagens tem relação com a expressão que dá nome à peça, *Para servir e proteger*, utilizado como slogan de corporações ligadas à segurança pública, como a polícia, em vários idiomas por deferentes culturas. O jogo de expressões e imagens faz uma crítica irônica sobre os papéis do cidadão, das forças de segurança e do bandido, personagem que representaria a violência. LACOSTE (1986) localiza esta discussão no fim da arte romântica, no início do século XX:

Don Quixote, herói “romanesco”, é encurralado na loucura quando seu espírito cavalheiresco deve, em busca de novas aventuras, defrontar as realidades rígidas da vida social moderna. O cavaleiro andante que quer defender a viúva e o órfão não tem lugar na sociedade burguesa porque “agora são a polícia, os tribunais, o exército, o governo, que ocuparam o lugar dos fins quiméricos perseguidos pelos cavaleiros”. [HEGEL, 1965]

Na sociedade contemporânea, esses papéis estão claramente definidos? Quem protege, quem violenta e quem é a vítima? Até que ponto estes três sujeitos revezam esses papéis?



Fig. 67: *Para servir e proteger*, 2015
Ferro, vidro, argilas preta e branca
30cm x 45cm x 45cm

- 6) ***Narrar a nova história*** (Figuras 68 e 69): Inspirada nos artefatos da Grécia clássica, dois vasos, nas formas clássicas de uma ânfora e uma hídria, recontam a história tal como na Antiguidade, mas ao invés de feitos heroicos da época, retratam em sua superfície fatos da atualidade. O processo de produção é baseado nos estilos da época (as figuras negras de cerca de 620 a 480 a.C. e as figuras vermelhas de cerca de 480 a 425 a.C.). Os vasos foram modelados em torno e receberam conformação final, alças e decoração posteriormente com argilas coloridas (branca e preta). A ânfora (Figura 68), de fundo vermelho, traz duas cenas: O ataque terrorista de 11 de setembro de 2001 às torres gêmeas do World Trade Center, nos EUA (Foto Agência Reuters) e o cidadão chinês que bloqueia os tanques de guerra na Praça da Paz Celestial em 5 de julho de 1989 (Foto Jeff Widener, 1989). A hídria (Figura 69) traz figuras humanas que traduzem fatos que marcaram a história dos séculos XX e XXI: a silhueta dos Beatles em *Help*; as crianças fugindo do bombardeio de Napalm na guerra do Vietnã (foto de Nick Ut, 1972); o beijo do marinheiro e a enfermeira ao final da II Guerra Mundial (foto de Alfred Eisenstead, 1945); a criança sul-africana vigiada pelo abutre (foto original de Kevin Carter, 1993). Este trabalho demonstra como a cerâmica foi utilizada pelos clássicos não apenas como utilitário, mas como veículo de registro histórico e um ancestral dos meios de comunicação. Tangencia a cerâmica revestida de contemporaneidade de

Grayson Perry, ainda que as imagens, aqui, tratem de temas mais impessoais, voltados para a coletividade.



Figs. 68 e 69: *Narrar a nova história*, 2015
Terracota com argila colorida
40 cm x 35 cm x 35cm cada

7) *Gott is tot. So wie Nietzsche.* (Figura 70): Exemplo da utilização da cerâmica como artefato ritualístico na forma de urna funerária, função explorada há séculos por diversas culturas no ocidente e no oriente. O utilitário tradicional discute um conceito filosófico que gerou polêmica e interpretações contraditórias no século XIX, quando o filósofo e escritor alemão Friedrich Nietzsche (1882) declara simbolicamente a morte de Deus (NIETZSCHE, 2012). Em cada uma das faces da urna em cerâmica estão estampados os rostos de Nietzsche (a partir de uma fotografia de domínio público) e de Deus (representado pela apropriação da imagem da *Criação do Homem*, de Michelangelo Buonarroti, a partir de uma reprodução da pintura na Capela Sistina) e a frase parafraseando Nietzsche “Deus está morto. Assim como Nietzsche.”, em alemão, língua de origem do filósofo; em inglês, um dos idiomas mais populares do mundo; e em português. Nesta alegoria, Nietzsche

compartilha a mesma urna funerária e tem suas cinzas confundidas com as de Deus. Houve um cuidado em buscar uma aparência envelhecida para a peça, de forma a aparentar um artefato arqueológico. Para isso, a urna foi submetida a um processo de secagem irregular, provocado por choques de umidade forçada sobre a superfície já em ponto de osso, o que provocou suaves rachaduras e variações de tons da terracota, que foi mantida nua, apenas estabilizada pela queima de biscoito a 1000°C.



Fig. 70: *Gott ist tot. So wie Nietzsche*, 2015

Terracota

24cm x 20cm x 20cm

- 8) *Still life after Lichtenstein* (Figura 71): uma composição inspirada em uma obra bidimensional de Roy Lichtenstein traduzida para formas tridimensionais explorando os efeitos de luz, sombra, transparências, cores, formas, profundidade e texturas que o artista pop pesquisou em suas peças cerâmicas. A obra escolhida é *Still life with green vase*, de 1972 (Figura 72), que traz a imagem de duas peças cerâmicas (um vaso e uma pequena fruteira), além de apresentar uma riqueza de texturas, proporções e profundidades para transposição em formas tridimensionais com pintura policromada em esmaltação sobre faiança. A escolha do título em inglês homenageia o artista norte-americano, assim como a expressão *after Lichtenstein*, da mesma maneira que ele homenageia outros artistas como Picasso em algumas de suas obras. O exercício de modelar em volumes reais uma obra bidimensional representou um desafio aos limites do olhar minucioso e da manipulação da argila, da mesma forma que constituiu um reaprendizado da compreensão da obra plana como representação. Por conseguinte, reproduzir os efeitos bidimensionais sobre a superfície tridimensional completou a tarefa de compreender a abstração para

distinguir o real do imaginário, da ilusão de ótica, para então recombina-los na composição final.



Fig. 71: *Still life after Lichtenstein*, 2015
Faiança policromada
40cm x 30cm x 30cm



Fig. 72: *Still life with green vase* (1972)
Roy Lichtenstein
Óleo sobre tela

- 9) *misericórdia et memoria* (Figura 73): Uma pizza substitui o tradicional prato de louça comemorativa utilizado como souvenir de um evento histórico ou bodas. A ironia consiste em explorar a expressão brasileira “tudo acaba em pizza”, fazendo referência à impunidade. A ideia inicial tinha como objetivo inverter os valores da louça comemorativa, celebrando algum fato vergonhoso da história, preferencialmente política ou social, do Brasil ou que tenha tido repercussão internacional. No entanto, no decorrer da pesquisa, o Papa Francisco anunciou o lançamento oficial do ano de 2016 (ano de defesa desta tese) como o ano do Jubileu da Misericórdia: “Não nos cansemos de pedir perdão” (Frase do Papa Francisco no discurso de lançamento). A peça é uma pizza de faiança que reproduz a fachada do Congresso Nacional com fatias de bacon e tomates. A embalagem traz o logotipo oficial do ano do Jubileu da Misericórdia (Figura 74), com a inscrição em latim “Misericordis sicut pater” (*Misericordiosos como o Pai*), retirado do evangelho de Lucas (6:36), de autoria do padre Marko I. Rupnik, combinada com a inscrição “2016 DXVI annis Brasiliensium impune” (“2016 - 516 anos de impunidade no Brasil”).

Mais que um ato de heresia, a mistura da metáfora da pizza com a campanha católica é uma forma de chamar a atenção para quais são os limites entre perdão e impunidade, entre arrependimento e, na expressão popularizada pela própria Constituição Federal

Brasileira, a falta ou quebra de “decoro”, já que ambas as ideias, embora antagônicas, levam a duas formas distintas de “esquecimento”.



Fig. 73: *misericordia et memória*, 2015
Porcelana, faiança e terracota policromada
45cm x 45cm x 4cm



Fig. 74: Logotipo oficial do
Jubileu da Misericórdia
Design padre Marko I. Rupnik

7. CONCLUSÃO

Com o constante caminhar do pensamento artístico, aliado à tecnologia em contínuo avanço, minha primeira conclusão é de que não se trata de categorizar ou não a cerâmica no hall das artes plásticas. É possível perceber, na postura dos artistas mencionados nesta pesquisa, que o assunto retornou ao debate com certa frequência mais como pretexto para romper essa fronteira sugerida pela história. Com polêmicas e teorias questionáveis também se estimula o raciocínio e se manifestam os artistas, basta pensarmos nos chargistas. Mais estimulante e produtivo é nos mantermos atentos para quais são e se existem limites para a cerâmica como veículo de expressão. Ainda assim, mais como desafios a serem vencidos do que para discutir o que é certo e o que é errado.

Qual será o futuro da indústria, do comércio e da arte em relação à cerâmica? As novas tecnologias trazem avanços, e com eles uma infinidade de alternativas e ideias para o artista-inventor que for capaz de identificar as oportunidades, enxergar a partir de um prisma diferente e propor sua interpretação. Haverá um ponto onde a pegada humana será perdida dando lugar às máquinas ou a tendência de revalorização de métodos tradicionais para a produção e comunicação da arte se confirmará? Será uma combinação ou revezamento das duas direções?

Aparentemente, o futuro nos reserva uma combinação de todas essas e outras inquietações e consolida um laço cada vez mais estreito entre a arte e outras ciências. Com o desenvolvimento da tecnologia e a evolução do pensamento humano, agora sob a influência direta das novas mídias, que aceleram e unificam o acesso às informações, a arte é expressa de novas maneiras, esperamos que cada vez mais intensas conceitualmente e mais ricas quanto a sua poética. O entrelaçamento da evolução tecnológica com as formas de expressão artística parece irreversível.

Estamos também diante de um panorama de extremos. Ainda que intensamente explorada e valorizada pelos designers, engenheiros e outros cientistas por sua adaptabilidade e aplicabilidade específicas; e repaginada com cada vez mais frequência pelos artistas, a cerâmica ainda se vê apartada da ideia de *High Art*, como afirma o próprio González (2010). O editor da revista eletrônica norte-americana *Artspan Contemporary Arts*, Eric SPARRE (2012, t.n.), afirma que, atualmente, um dos maiores desafios em criar novos trabalhos em cerâmica ainda “[...] é lutar contra o estigma comum de que a cerâmica é apenas um produto de artesãos ou

destinado ao mercado utilitário”. No mesmo editorial, o autor enumera a farta disponibilidade do material, sua durabilidade e versatilidade técnica como qualidades que justificam sua presença na criação em praticamente todas as culturas no mundo.

Clark (2007, t.n.) afirma que os preços da cerâmica no mercado das artes estão subindo como nunca, e a profusão de artistas se envolvendo com a mídia também é incomparável a qualquer momento histórico. Mas que, por outro lado, a educação formal está sofrendo um retraimento em função dos novos modelos de formação do artista:

A retração no setor educacional é o maior dos impactos na fortaleza cerâmica. A educação não é apenas onde aprendemos nosso ofício, mas tem sido a grande madrinha da cerâmica há mais de um século, produzindo grande parte da documentação na área, abrigando pelo menos metade de suas exposições públicas, e com as cadeiras de ensino, apoiam os artistas que teriam dificuldade de manter seu estúdio aberto sem o salário ao final de cada mês. Mas os departamentos de cerâmica estão fechando. A Holanda, que um dia foi um ativo produtor de cerâmica, sofreu redução para um único departamento de cerâmica em todo o país. Na Nova Zelândia o único programa universitário de cerâmica é administrado por correspondência.

Ainda que a história da cerâmica artística se confunda com a história da própria humanidade e siga adaptando-se ao futuro, como mencionado anteriormente, esses novos modelos educacionais, que visam formar agentes multimidiáticos, estão atingindo os modelos especializados, e isso tem reflexos não apenas na cerâmica, mas nas artes plásticas de uma forma geral. As cadeiras de pintura, escultura, gravura, desenho estão diminuindo em algumas instituições de ensino das artes no Brasil e no mundo. Práticas e teóricas.

Ainda não tenho clareza se isso é ruim, bom ou apenas uma novidade à qual temos que nos adaptar. É preciso avançar e para isso é preciso permitir e estimular o caminhar, acompanhar as mudanças, compreender suas implicações. Creio que esta deva ser a nossa postura e que lançar luz sobre esses caminhos seja o nosso papel como educadores nas salas de aula, nas oficinas, nos espaços expositivos. E que estes não tenham fronteiras também. Mas isso provoca uma melancolia quando se considera o risco de que as especialidades se diluam em generalidades e isso reprima os estudos mais aprofundados de cada linguagem, tornando-as apenas registros históricos.

A cerâmica percorreu toda a história da arte, resistindo às várias tendências e às diferentes escolas e gostos, mantendo-se presente em praticamente todas as partes do mundo. Até hoje atende com precisão e eficiência tanto às manufaturas mais rudimentares até a alta tecnologia e as mais avançadas tendências do design, como vimos nos capítulos anteriores. Clark (2007) confessa temer que a cerâmica tenha um caráter “mais evolucionário que revolucionário”.

Felizmente, a “r-evolução” se dá por vários caminhos, a partir de diferentes perspectivas e valores. Felizmente, não há paradigmas que predominem porque o pensamento humano é dinâmico e flexível. Assistindo à parada dos artistas que estão desenhando um novo panorama das artes cerâmicas, torço para que este movimento tenha força para manter a fortaleza de Clark de pé, restaurada para os novos tempos, e adaptada para as novas condições tanto entre os que valorizam quanto para desmascarar os olhos dos que segregam a cerâmica.

Em resposta à pergunta formulada no desenvolver desta tese, de quais foram os reflexos da categorização da cerâmica como arte menor, a conclusão é de que artistas se expressam com os meios que os estimularem naquele momento, à margem de classificações e compartimentalizações. Mesmo porque, desobediência e rebeldia lhes caem bem. E polêmicas têm um lado, digamos, positivo, porque promovem o desejo de questionar e se mobilizar.

Fica claro que o objetivo destes seres se atinge percorrendo outros caminhos. Para o artista, tocar na polêmica é pretexto para produzir, expressar suas ideias, responder a inquietações. Se a cerâmica atende melhor que a tinta ou o computador para uma finalidade específica, para que levar em conta o pedigree?

De minha parte, creio que esta é uma história sempre vitoriosa. Por suas peculiaridades plásticas e sua trajetória histórica, entendo que a cerâmica coincide com a definição de Jencks (1987) da própria arte na pós-modernidade. Trata-se de uma linguagem “ligada ao passado e movimentando-se para o futuro”. O autor cita como exemplo *Postscript to The Name of the Rose*, de Humberto ECO (1984, apud JENCKS, 1987, p. 20, t.n.):

Mas o momento chega quando a vanguarda (o moderno) não pode mais ir adiante, porque produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (a arte conceitual). A resposta do pós-moderno ao moderno consiste em reconhecer que o passado, uma vez que este não pode ser realmente destruído, porque a sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: mas com ironia, não inocentemente.

Ora, desde as finalidades ritualísticas dos mais remotos tempos, para expressão subjetiva das inquietações do artista da era virtual e da não-materialidade, passando pela alta tecnologia destinada às viagens espaciais; do trânsito entre as práticas rudimentares dos artesãos indígenas, com seus pigmentos vegetais, e as vanguardas tecnológicas, como as impressoras de vitrificação, não é a cerâmica um exemplo material ideal que representa o perfil da arte produzida hoje?

Referências

A BÍBLIA SAGRADA - ANTIGO E NOVO TESTAMENTO. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969;

ADAMS, H. **Tom and Jack: the intertwined lives of Thomas Hart Benton and Jackson Pollock.** Nova York: Bloomsbury Press, 2009;

ALEXENBERG, M. **The future of art in a postdigital age: from hellenistic to hebraic consciousness.** Chicago: Intellect Books/ University of Chicago Press, 2011;

ANDRADE, M. **O baile das quatro artes.** In: *Obras completas de Mário de Andrade.* São Paulo: Martins Editora, 1963;

ARGAN, G. C. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso.** Tradução, notas e posfácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

_____. **Guia de história da arte.** Portugal: Estampa, 1994;

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos.** Trad. Zulmira R. Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973;

BAUMAN, Z. **A modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001;

_____. **O mal estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998;

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica** In: *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994;

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fada.** 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979;

BOZAL, V. **História geral da arte: escultura III.** Madri: Edições Del Prado, 1996;

CAMPOS, D. Q. **Imagem e materialidade em uma coluna ilustrada**. In: IV Colóquio História e Arte - Imagem e memória. Florianópolis, 2011. v. 1;

CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996;

DAIX, P. **Picasso**, Barcelona: *Circulo de lectores*, 1969;

DANTO, A. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: *Odysseus Editora*, 2006;

DOMINGUES, Diana (org.). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora Unesp, 2003;

_____. **Arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora Unesp, 1997;

EINSTEIN, A. **A teoria da relatividade especial e geral**. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2003;

ENCYCLOPEDIE DE L'ART. Paris, La Pochothèque, Garzanti. Nouvelle édition revue et mise à jour. Paris: *Librarie Générale Française*, 2000;

FISHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1959;

FISHER, J. A. "High art vs. low art". In **Routledge Companion to Aesthetics**. 2a ed. B. Gaut & D. Lopes (org.). London: *Routledge Press*, 2005, pp. 527-540;

FITZGERALD, M. C. **Making Modernism: Picasso and the creation of the market for twentieth-century art**. Berkeley, EUA: *University of California Press*, 1996;

GEDO, M. M. **Picasso, art as autobiography**. Chicago e Londres: *The University of Chicago Press*, 1980;

GIDDENS, A. **The consequences of modernity**. Cambridge: *Polity Press*, 1990;

GLENN, C. W. **Roy Lichtenstein, ceramic sculpture**. Long Beach, EUA: *California State University Press*, 1977;

GRAY, C. **Sculpture and ceramics of Paul Gauguin**. Baltimore: *The Johns Hopkins University Press*, 1963;

- GRISWOLD, W. **Pierre Matisse and his artists**. Nova York, EUA: *Pierpont Morgan Library*, 2003;
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6^a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001;
- HARO GONZÁLEZ, S. **Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso**. Málaga, Espanha: Fundación Picasso-Museo Casa Natal/Ajuntamiento de Málaga, 2005;
- HOOVER, T. **Zen culture**. Nova York: Random House, 1977;
- HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000;
- JACHEC, N. **Jackson Pollock: works, writings, interviews**. Barcelona: Polígrafa Ediciones S.A., 2011;
- JENCKS, C. **Post modernism**. Nova York: Rizzoli International Publications Inc., 1987;
- JUNG, C. **Psicogênese das doenças mentais**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986;
- KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2005;
- LACOSTE, J. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986;
- LA NUEVA ENCICLOPEDIA DELL'ARTE GARZANTI. Milão: *Garzanti Editore*, 1986;
- LEVI-STRAUSS, C. **A oleira ciumenta**. Trad. José Antonio Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 1985;
- LICHTENSTEIN, J. **A cor eloquente**. Trad.: Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994;
- LIGHTMAN, A. **Os sonhos de Einstein**. Tradução Marcelo Levy. São Paulo: Companhia das Letras, 1993;
- MAHSUN, C.A.R. **Pop art and the critics**. Ann Arbor, EUA: UMI Research Press, 1987;
- MALINQUE, M. **Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis**. Paris: B. Grasset, 1946; rev. ed., Paris, 1949;

- MARX, K. e ENGELS, F. **The communist manifesto**. In: *Revolutions of 1848*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973;
- McCREADY, K. **Art deco and modernist ceramics**. Londres: Thames and Hudson, 1955;
- McCULLY, M. **Transformations in Picasso's ceramics**. In: ATTENBOROUGH, R. *Original Ceramics by Picasso*. London : Nicola Jacobs Gallery, 1984;
- MINK, J. **Joan Miró 1893-1983**. Los Angeles, EUA: Taschen America, 2000;
- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012;
- O'BRIAN, P. **Picasso**. Barcelona: Noguer, 1982;
- PARMELIN, H. **Le terre et le feu de Picasso**. In: *Picasso – Cent cinquante céramiques originales*. Paris: Maison de la pensée française, 1958;
- POMPEY, F. **Picasso, su vida y sus obras**. Madri: Artes Graficas Iberoamericanas, 1973;
- PICASSO, P. **Poemas y declaraciones**. México: Darro y Genil, 1944;
- RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos – A sua essência e a sua origem**. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn. 1ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014;
- ROSENBERG, H. **The tradition of the new**. Boston, EUA: Da Capo Press, 1984;
- SCHWARTZ, J. S. **Confrontational ceramics**. Londres : A&C Black Publishers Limited, 2008;
- THEIL, H. **La signification symbolique et métaphorique des céramiques uniques de Picasso et son identification comme artiste démiurge**. In: *Picasso céramiste? (colóquio)*. Sèvres & Limoges, França: Société des amis du Musée National de Céramique et la Cité de la Céramique, 2004;
- THUILLIER, J. **Teoría general de la historia del arte**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006;
- WARHOL, A. **The philosophy of Andy Warhol: From A to B and back again**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977;

WEIWEI, A. **Dropping the urn: ceramics work, 5000 BCE-2010 CE**. Pensilvânia, EUA: Arcadia University & Office for Discourse Engineering, 2010.

Catálogos

GROOM, S. **A secret history of clay: from Gauguin to Gormley**. Inglaterra: Tate Publishing, 2004;

McCULLY, M. **Transformations in Picasso's ceramics**. *Picasso. Original ceramics*. Londres: *Nicola Jacobs Gallery*, 6 de junho a 11 de agosto de 1984;

ZILIO, C. **Carlos Zilio: Arte e Política 1966/ 1976**. Catálogo da exposição realizada no MAM-Rio e MAM-SP, 1996.

Periódicos

CASTALDO, L. **Algunas consideraciones sobre la cerámica: Artigas y Miró, una simbiosis singular**. Conferência inaugural do XXXI Congresso Nacional de Cerámica y vidrio de Palma de Mallorca, junho de 1991 para o *Boletín de La Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, no. 31, edição de março-abril de 1992. Barcelona, Espanha: Elsevier;

HARO GONZÁLEZ, S. **Multiplicity in Picasso's ceramics**. Artigo para *Ceramics art and perception magazine*. 80^a ed. Sheridan, EUA: 2010;

HARO GONZÁLEZ, S. **Picasso, la cerámica y la crítica de arte**. Artigo para *Boletín de arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008;

KAHN, E.M. **Pollock's art therapy**. Artigo para o jornal *The New York Times*, de 28 de julho de 2001;

VANDIVER P., SOFFER O., KLIMA B., SVOBODA J. **The Origins of Ceramic Technology at Dolni Vestonice, Czechoslovakia**. Revista *Science*. Vol. 246, No. 4933:1002-1008. 24 de novembro de 1989.

Apostilas

RIBEIRO, M.A. **Arte chinesa e expansão no Japão e Tibet**. Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Belo Horizonte, MG, 24/03/2007. 3p. Apostila do curso de história da arte ocidental e oriental C/Arte;

THEIL, H. **La signification symbolique et métaphorique des céramiques uniques de Picasso et son identification comme artiste démiurge**. Sèvres & Limoges, França: Société des amis du Musée National de Céramique et la Cité de la Céramique, 2004. Apostila do Colóquio *Picasso céramiste?*.

Dicionários

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. 2.ed. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo, Martins Fontes, 2001;

TREVISAN, R. (org.). **Moderno dicionário Michaelis da língua portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1998.

Teses e dissertações

FREITAS, A. **Do fuzil ao pincel: arte e contestação na obra “Ferro fere” de Carlos Zilio**. Excerto adaptado de FREITAS, A. **Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo – 1968-1973**, 2003. 217f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003;

ROLLA, M.P. *O corpo e o material: uma reflexão social do desejo na vida, através da arte*, 2006. 144f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006;

Referências eletrônicas

ADAMS, H. **Where did Jackson Pollock get his ideas?** Reportagem para Smithsonian.com, em 24 de maio de 2012. Disponível em: <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/where-did-jackson-pollock-get-his-ideas-105584561/?no-ist>>. Acessado em 24 de agosto de 2015;

ALMEIDA, F.L. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais** [versão online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 238 p. Disponível em: <<http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/364787.pdf>> e <<http://books.scielo.org/id/mqk8h/09>>. Acessado em 21 de novembro de 2015;

BASHKOFF, T. **Alicia**. In: *Picasso to Pollock: classics of modern art*. Museu Guggenheim. Nova Iorque: Successió Miró / Artists Rights Society (ARS), 2003. Disponível em <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2946>>. Consultado em 27 de novembro de 2015;

BRESSIANI, José C. **Cerâmicas estruturais**. Disponível em: <<http://www.ipen.br/sitio/?idc=819>>. Acessado em 23 março 2012;

CASEY, T. **New high tech ceramics could boost wind and solar energy**. Em: <<http://cleantechnica.com/2010/09/29/new-high-tech-ceramics-could-boost-wind-and-solar-energy/>> Acessado em 29 outubro 2010;

CLARK, G. **Ménage a trois : Pollock, Guston and Alice Crosby in L.A. 1929**. In: Material matters – Clark + Del Vecchio on modern ceramics and craft auctions. Disponível em <<http://garthclark.blogspot.com.br/2011/10/menage-trios-pollock-guston-and-alice.html>>. Consultado em 29 de abril de 2014;

CORREDOR-MATHEOS, J. **The Miró-Artigas murals**. Artigo para a revista eletrônica *Catalònia*, nº 35,1993. Disponível em <<http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/104898>>. Acessado em 30 de novembro de 2015;

Department of Materials Science and Engineering University of Illinois. Disponível em <<http://matse1.matse.illinois.edu/ceramics/future.html/>>. Acessado em 29 de setembro de 2011;

EDGERS, G. **Let's make a deal**. Artigo para Boston.com, website do jornal *The Boston globe*, 2010. Disponível em: <http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2010/11/14/to_beef_up_its_collection_the_mfa_went_shopping/>. Acessado em 23, 24 e 25 de agosto de 2015;

FUNDACIÓ JOAN MIRÓ. Disponível em: <http://www.fmirobcn.org/fundacio/joanmiro/en_index/>. Consultado em 30 de novembro de 2015;

GORMLEY, A. **Field, 1989 – 2003**. Disponível em: <<http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/245#p3>>. Consultado em 02 de dezembro de 2015;

INOVAÇÃO TECNOLÓGICA. Disponível em: <<http://www.inovacaotecnologica.com.br/pesquisar.php>>. Consultado em 13 de março de 2015;

JIM MELCHERT. Disponível em <<http://jimmelchert.com/>>. Consultado em 14 de setembro de 2015;

KANGAS, M. **Picasso's ceramics at the Tacoma Art Museum: a new world awakening**. Reportagem para *Art guide northwest magazine*, 1999. Disponível em: <<http://www.artguidenw.com/Picasso.htm>> Acessado em 8 de março de 2012;

KLAYMAN, A. **Ai Weiwei: never sorry**. Disponível em: <<http://aiweiweineversorry.com/>> Acessado em 5 de novembro de 2013;

KESSLER, C. **Peter Voulkos and the ceramics revolution of the 1950's**. In: *Left bank art blog*. Disponível em <http://leftbankartblog.blogspot.com.br/2014_06_01_archive.html>. Consultado em 15 de julho de 2015;

MELLADO, S. **Los críticos veían la cerámica de Picasso como cachivaches de su vejez**. Entrevista para o jornal *El País*, em 13/02/2005. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2005/02/13/andalucia/1108250542_850215.html> Acessado em 3 de março de 2012;

McELROY, G. **Miró: playing with fire**. Artigo para a revista *Critical ceramics: topics in contemporary ceramic art*, de 16 de fevereiro de 2001. Disponível em <<http://www.criticalceramics.org/oldsite/reviews/shows/miro.shtml>>. Consultado em 23 de novembro de 2015;

MUSÉE RODIN. **Museum's collections: ceramics**. Disponível em <<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/ceramics/>>. Acessado em 17 de fevereiro de 2013;

MUSEUM OF CERAMIC ART. Disponível em: <<http://www.ceramicmuseum.org/>>. Acessado em 18 a 25 de outubro de 2011;

MUSEU D'ORSAY. **Paul Gauguin**. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture/commentaire_id/oviri-11308.html?cHash=f88883513c>. Acessado em 14 de setembro de 2015;

NEW CARLSBERG FOUNDATION WEBSITE. **Paul Gauguin: ceramic heads**. Disponível em <<http://www.ny-carlsbergfondet.dk/en/Cases/Gauguin-Glyp>>. Consultado em 18 de março de 2013;

POMPEU, C. **Trabalho aprova regulamentação da profissão de designer**. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/TRABALHO-E-PREVIDENCIA/413402-TRABALHO-APROVA-REGULAMENTACAO-DA-PROFISSAO-DE-DESIGNER.html>> Acessado em 03 de abril de 2012;

PROJETO EXPERIMENTAL ARTE&ARTESANATO. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/alunos/kurtnavigator/arteartesanato/>> Acessado em 30 de julho de 2015;

Recuperan al Picasso mediterrâneo a través de la cerâmica. In: Caderno de Cultura do jornal *El Universal edición digital* em 27 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/919523.html>>. Consultado em 14 de junho de 2013;

SPARRE, E. **Introduction to ceramics.** In: *Artspan Portal: ceramics*. Disponível em: <<https://www.artspan.com/ceramics#.VmHSeNIrLIU>>. Consultado em 23 de setembro de 2012;

SHIM CHUNG, Y. **The monstrous and the grotesque: Gauguin's ceramic sculpture.** Revista eletrônica *Image [&] Narrative*, número 23, 2008. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/shimchung.html>>. Acessado em 12 de setembro de 2013;

SMITH, R. **Picasso's ceramics: seriously casual.** In: *The New York Times* em 05/03/1999. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1999/03/05/arts/art-review-picasso-s-ceramics-seriously-casual.html?pagewanted=all&src=pm>> . Acessado em 23 de maio de 2014;

VAGALUME LETRAS DE MÚSICAS. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/>>. Acessado em 12 de março de 2015;

VINJE, E. **Aesthetics and the boundaries of rhetoric. Charles Batteaux's les beaux arts réduit à un même principe (1746) and its Danish Translation (1773-74).** In: *The Nordic Network for the History of Rhetoric*, em agosto de 2002. Disponível em: <<https://bora.hib.no/nb/item/75>>. Acessado em 01 de outubro de 2015.

Referências audiovisuais

BIN, L. **Pottery making: pottery from ethnic minorities in southwest China.** Documentário. China: 2009;

BOUTANG, Pierre-André; DAIX, Pierre e PHILLIPPE, Pierre. **Trece etapas en la vida de Pablo Picasso.** Documentário de televisão, co-produção de La sept ARTE, SODAPERAGA, TVE, INA ENTERPRISE e **La reunión des musées nationaux**, 1999. Citação extraída in

HARO GONZÁLEZ, S. **Pintura y creación em la cerâmica de Pablo Picasso**. Málaga: Fundación Picasso, 2005, p. 271;

TATE MODERN. **Tate shots: Ai Weiwei, one-to-one**. Londres, Inglaterra: 2010. In: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-ai-weiwei-one-one>. Acessado em 3 a 5 de novembro de 2013;

_____. **The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds**. Londres, Inglaterra: 2010. In: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>. Acessado em 3 a 5 de novembro de 2013.

ANEXO A - Entrevista exclusiva para esta tese com o artista plástico Carlos Zilio, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre a série *Pratos* (1971-72).⁴¹

“Coisas para ler não deixavam entrar. O que deixaram entrar, e isso curiosamente nunca me retiraram, foi o material de desenho. Em todas as cadeias que eu estive, nunca me retiraram. [...] Nunca foi negado. Eu me lembro que quando entrei na PE (Polícia do Exército), eu entrei de pijama vindo do HCE. Você é revistado de cima abaixo e os pertences que eu tinha, se lá, escova de dentes, tudo isso era verificado. Aí, quando pegaram o meu material de desenho eu disse espontaneamente: “Por favor, isso não!”. “Como não”, disse o cara. Do lado, tinha uma sala onde ficavam os oficiais, as equipes de busca. “Ele quer ficar com isso aqui.” Eles devem ter achado tão inusitado que deixaram. Então eu fui para cela de isolamento, ao lado da sala de tortura, com aquele material na mão.”

Carlos Zilio: Arte e Política 1966/ 1976

PERGUNTA: Agradeço a sua gentileza em me atender nesta entrevista, professor. Cada obra da série *Pratos* foi identificada e registrada em seu website (www.carloszilio.com)? Qual o destino delas?

CARLOS ZILIO (C.Z.): Não posso precisar onde estejam os pratos. Tenho dois deles em minha casa. Todos estão no site; as fotos são de autoria de Pedro Oswaldo Cruz.

PERGUNTA: Você comentaria as imagens que registrou nos pratos, por favor? Poderia 'traduzir' os códigos utilizados, visto que são todos figurativos, mas claramente simbólicos?

C.Z.: Traduzir é um pouco difícil, pois mesmo para mim não se trata de um "código" fechado. Contudo, diria que tem a ver com uma situação que lida com angústia, dor, isolamento, afeto e um futuro absolutamente incerto.

PERGUNTA: Saberá identificar qual deles foi o primeiro, conforme me contou, esquecido numa das refeições que fez na prisão? Como teve a ideia de usar aquele prato como suporte?

C.Z.: O primeiro trabalho é um prato no qual aparece, na parte superior (1/3 do prato mais ou menos), uma superfície preta de onde sai uma mancha vermelha de sangue escorrendo até a

⁴¹ A partir das informações da publicação “Carlos Zilio: Arte e Política 1966/ 1976”, catálogo da exposição realizada no MAM-Rio e MAM-SP, 1996. Entrevista concedida aos pesquisadores Fernando Cochiarale, Paulo Sergio Duarte, Vanda Mangia Klabin e Maria Del Carmen Zilio. Consultado no website oficial: <http://www.carloszilio.com/textos/Entrevista,%201996.pdf>.

borda inferior do prato e dentro da qual há um pequeno coração branco. É fácil distingui-lo dos demais pratos, pois é de uma louça diferente (a parte central é mais acentuada) dos demais. Foi o único pintado na louça do quartel do exército na qual [eu] estava preso, os outros pratos foram trazidos para mim por minha mulher (um de cada vez) na visita semanal que tinha. Pedia pratos com formato especial, mais amplos e sem a parte central demarcada. Recebia um em branco e entregava um pintado para ser guardado. Esta prática de fazer trabalhos na cadeia se deu, sobretudo, por meio de desenhos. É curioso que nas várias unidades do exército (todas no Rio de Janeiro) onde estive preso, bem como no DOPS, nunca me impediram de ter comigo um material rudimentar de desenho (geralmente papel e caneta hidrográfica). Nestes quartéis onde, evidentemente, todo o material que tínhamos passava por vistoria e censura, não era dada muita atenção aquele tipo de ocupação um tanto singular minha entre os presos mas, por precaução, sempre procurei não guardá-los comigo.

PERGUNTA: Como avalia o uso da cerâmica (no caso, o suporte louça/porcelana) para expressar-se artisticamente? Voltaria a utilizar tal suporte?

C.Z.: Os pratos surgem como uma decorrência dos desenhos. Por algum motivo parei espontaneamente de desenhar e procurava ocupar meu tempo como possível (nesta época passei um bom tempo sozinho). Comecei, então, a montar modelos de miniaturas de aviões da marca *Revell* que vinham acompanhadas de tinta especial para aplicação em plástico. Certo dia esqueceram de levar o prato de comida vazio, que consegui guardar, pois logo me veio a ideia de pintá-lo com a tinta dos aeromodelos. Havia certamente na memória os pratos pintados por Picasso. É um suporte que tem se prestado a experiências importantes na História da Arte. Atualmente não tenho nada pensado para cerâmica, mas não descarto a possibilidade.

Segunda parte da entrevista, realizada via e-mails, em 26 e 27 de novembro de 2015:

PERGUNTA: Já que tua esposa conseguiu te levar mais pratos para pintar, não te ocorreu pedir outro tipo de suporte? Por que insistiu na louça doméstica?

C.Z.: Antes de fazer os pratos havia feito uma série de 35 desenhos. O prato marca a etapa final da minha produção na cadeia. Era um objeto marcante no meu cotidiano pois a chegada das refeições era o único contato com outras pessoas (as únicas que via). Além disso, [os pratos] me trouxeram a lembrança dos pratos pintados pelo Picasso. Quando tive a ideia de pintar com tinta

de aeromodelismo, isto se tornou uma espécie de desafio para mim, o que me fez realizar vários. Eram uns desdobramentos dos desenhos que havia feito neste período mas o suporte impunha outros problemas que gostei de enfrentar. Nesta mesma época fiz, também, se não me engano, três ou quatro projetos para objetos. Destes projetos realizei, anos mais tarde, um que se encontra hoje no acervo do MAM/RJ.

PERGUNTA: Você sentiu diferença entre pintar sobre a louça e sobre outras superfícies com as quais você já tinha familiaridade naquele momento? Se sim, quais as diferenças?

C.Z.: O suporte prato me interessou porque era um desafio pela particularidade das suas características (forma, superfície, matéria) e por já ter sido trabalhado historicamente.

ANEXO B - Entrevista com o professor Salvador Haro González concedida, via e-mail, com exclusividade para esta tese em 2 de novembro de 2013 (tradução do inglês e do espanhol nossa)

PERGUNTA: O Picasso pintor é unanimemente respeitado como um dos mais importantes artistas do século XX, diferentemente do Picasso ceramista. Invariavelmente se tem a impressão de que se trata de dois artistas diferentes. E isso inclui a crítica especializada contemporânea também. Devemos acreditar que isso significa que o preconceito contra a cerâmica como arte, derivado de pelo menos dois séculos, ainda permanece como pensamento de alguns especialistas? Se sim, por que isso ainda ocorre mesmo contra um artista consagrado como Pablo Picasso, em pleno século XXI?

SALVADOR HARO GONZÁLEZ (S.H.G.): Não creio que a situação seja exatamente assim, hoje em dia. Talvez no final dos anos 40 [do século XX], quando Picasso apresentou seus trabalhos cerâmicos em Paris, esta fosse a situação, mas no século XXI, depois de várias publicações e exposições terem valorizado este aspecto da obra de Picasso, a situação é diferente.

É verdade que não faz muito sentido que tenha havido necessidade de se promover um trabalho de valorização para apreciar as cerâmicas de Picasso, enquanto que para outros trabalhos não. Mesmo outros diálogos do artista com as artes populares parecem ser mais bem compreendidos, caso do seu trabalho de figurinos e cenários para os balés russos.

As hierarquias artísticas, bem estabelecidas desde o século XVIII, separaram as Artes maiores das Artes menores, ou aplicadas. O que Picasso faz é usar os meios de cerâmica, uma arte relacionada com as artes aplicadas, para torná-los *High Art*, desenhando as possibilidades artísticas que este material oferecido, bem como a sua antiga tradição, linguagem específica, simbolismo, etc. Ou seja, ele promoveu um importante avanço tanto no desenvolvimento da cerâmica como arte independente, como em seu próprio trabalho para incorporar novos recursos.

No entanto - e aqui estou de acordo com a sua abordagem - embora grandes museus ao redor do mundo tenham promovido exposições de Picasso, a cotação no mercado de arte das peças de cerâmica de Picasso estão longe de atingir as suas pinturas, por exemplo. Um original de cerâmica pode valer até 100 vezes menos do que uma pintura. Muitas vezes, o que o mercado decreta também gera juízo crítico, e nem sempre o contrário.

PERGUNTA: Comparando uma pintura sobre tela com uma sobre uma superfície cerâmica, a linguagem de Picasso é claramente identificada, tanto no que se refere ao estilo quanto aos temas, assim como se identificam suas inquietações pessoais e universais, digamos, nas duas mídias. Mas isso ainda é recusado pela crítica que classifica sua cerâmica como “hobby”, atividade do “gênio de férias”. O senhor acredita que isso ainda tem a ver com materialidade e funcionalidade? Mesmo após pensadores como Duchamp, por exemplo?

S.H.G.: Não. Creio que já algo mais. Encontramos materiais pobres na Arte Povera e na Land Art. Também há funcionalidade em muitos dos *ready-mades* de Duchamp, assim como de muitos outros artistas. A questão reside, por um lado, na tradição: a cerâmica tem sido, durante milênios, para construir objetos úteis, mais ou menos decorativos, mas basicamente de uso. Não é fácil deixar para trás tudo isso, especialmente quando também temos visto cerâmicas de gosto duvidoso, sejam históricas ou contemporâneas. Mas há algo muito importante: os críticos (ao menos a maioria) não dispõem de uma metodologia apropriada para emitir um juízo crítico.

Em geral, a cerâmica não faz parte dos grandes tratados sobre a história da arte, nem mesmo na formação universitária. Isso pode explicar porque alguns especialistas são relutantes em considerar a cerâmica como arte do mesmo nível que qualquer outra: não tem a formação necessária para realizar uma análise apropriada destas formas artísticas. Em geral, a falta de uma metodologia apropriada tem sido uma das lacunas que eu e meu colega Harald Theil detectamos e [que] com nossas publicações e exposições estamos tratando de resolver. A cerâmica de Picasso (e de outros artistas, claro) é suscetível de ser abordada cientificamente do mesmo modo que um quadro de cavalete, o que creio que temos conseguido demonstrar.

Portanto, e concluindo, intervêm outros fatores que não residem nos próprios objetos, nem sequer nos preconceitos coletivos, mas na formação dos próprios críticos.

PERGUNTA: Ainda é útil – ou necessário – classificar as artes como maiores ou menores na atualidade?

S.H.G.: Não acredito. Mas sobre toda essa classificação se baseiam os meios que se utilizam e não nos fins estéticos que se almejam. O importante não é o material em si, mas do que este material e o conceito que sustentam uma obra se alimentam. A escolha de um procedimento artístico ou outro é uma decisão do artista que deve vir motivada por uma exploração de suas possibilidades e significados.

Inclusive a arte utilitária ou aplicada (design, decoração, cerâmica, etc.) pode ser construída com uma finalidade estética, ainda que destinada a sua produção em série. Tomemos como exemplo a cadeira *Barcelona*, de Mies van der Rohe [...]. Esse objeto de design tem um alto caráter estético. Por ser uma cadeira é arte menor? Não vejo desta forma. É um objeto múltiplo, criado de um planejamento estético muito sólido, e não tem sentido categorizá-la como uma cadeira ordinária.

Insisto, a chave está na interação estética, não nos materiais. E isto não é tão fácil de classificar.

PERGUNTA: Com tantas possibilidades criativas e tecnologia disponíveis, como o senhor analisa o fato de artistas desde Paul Gauguin, Fernand Léger, Jackson Pollock, Joan Miró, Roy Lichtenstein até contemporâneos como Jeff Koons, Cindy Sherman e Ai Weiwei explorarem a cerâmica como uma alternativa para expressar suas inquietudes?

S.H.G.: A abordagem que dão os artistas contemporâneos se distancia muito dos ceramistas tradicionais, de fato alguns deles recorrem a outros profissionais ceramistas para desenvolverem suas obras. É o caso de Ai Weiwei, com seus famosos tonéis da Tate Gallery. Esta montagem foi idealizada por ele, mas os vasos foram fabricados por oleiros tradicionais chineses.

Assim, a arte contemporânea recorre a muitos materiais e formas de expressão para atender a suas propostas estéticas, e esses materiais, assim como as propostas, vão mudando.

Ou seja, estes artistas não se dedicam, como fez Picasso, a um meio para trabalhar com ele de maneira quase exclusiva, eles elegem um meio em virtude de uma ideia. Nesse sentido, a cerâmica oferece um campo de ação de uma extraordinária riqueza plástica, e ao mesmo tempo, por sua origem milenar, um meio impregnado de significados, como suas associações aos ritos de fecundidade ou funerários, por exemplo. O próprio processo, em que a obra se submete ao fogo para sua metamorfose, é em si parte importante de seu significado. Picasso assim o entendia e com sua atividade ampliou as fronteiras estéticas desta forma de arte.

ANEXO C - Entrevista exclusiva para esta tese com o artista brasileiro Marco Paulo Rolla, realizada entre 7 de dezembro de 2015 a 14 de janeiro de 2016

PERGUNTA: Quando e como a cerâmica passou a compor o elenco de mídias em suas produções artísticas?

MARCO PAULO ROLLA: Foi em 1999, no momento estava em residência na *Rijksakademie van Beeldende Kunsten* de Amsterdam; além da [...] Holanda ser muito estimulante nesta área, foi fundamental o encontro que tive com uma peça de porcelana do século 18, na vitrine dos objetos do *Rijksmuseum*. Ali, existe uma peça que é uma cena de um cabeleireiro, montando uma peruca altíssima, são 5 figuras em porcelana, e tudo é tão frágil e delicado que me trouxe a ideia da quebra. A partir daí fiz minha primeira série em porcelana e um agigantamento em cerâmica que foi fundamental para eu entender a habilidade em modelar que possuía. Daí as ideias foram fluindo em vira e mexe vem uma ideia de cerâmica.

PERGUNTA: Você distingue alguma(s) característica(s) específica(s) que faz(em) da cerâmica um material mais adequado para responder a suas necessidades expressivas?

M.P.R.: No caso do princípio narrado acima, foi bem o objeto cotidiano que me puxou, mas o potencial de mimese e a plasticidade com que se cria volumes é muito especial. Acho que a cerâmica tem um potencial muito grande, tão grande que as pessoas se perdem em sua técnica em meu entender. Mas gosto muito de combinar o material com ideias a que ele vai ser a melhor solução, espero muito que o material chame.

A proximidade com a natureza é um ponto muito forte da cerâmica e permite muitas sensações primais o que determina bastante sua expressão.

PERGUNTA: O tema da tese está relacionado à condição da cerâmica artística na contemporaneidade e, para desenvolvimento da pesquisa, considere a questão do preconceito contra a cerâmica que, sob o olhar de algumas linhas de pensamento e de alguns especialistas ainda nos dias de hoje, ainda é considerada arte menor ou é apartada da categoria de belas artes. Você já testemunhou esta forma de recepção em relação às suas obras cerâmicas ou às de outros artistas? O que pensa a respeito?

M.P.R.: Nunca aconteceu nenhum questionamento, mas acho que isto tem a ver com o que respondi acima, é muito necessário ouvir o material, perceber o que ele vai lhe trazer de fala. Geralmente a ideia vem no material, de um desenvolvimento de seu contato com ele, e não o material que tem que seguir todas as ideias...

Hoje na arte contemporânea, os materiais são usados de forma livre, dependendo de suas especialidades e origens, eles têm muito já contido em sua carga de imagem. Assim, se um trabalho vem com o material a seu favor não vai haver questionamento.

Por isto não me considero um ceramista, o ceramista para mim é aquele que entende a química e o forno e usa o material de maneira utilitária ou artística.

Eu na verdade acho o material belíssimo e próximo do primal e isto me atrai.

Acho que o preconceito está ligado ao uso didático e terapêutico do material. Mas quando se vê um trabalho verdadeiramente potente em cerâmica, não acredito em preconceito, e se existe, vamos rir!!! Pois é pobre demais ainda colocar trabalhos de arte em escala de valor por sua materialidade, absurdo.

PERGUNTA: Ai Weiwei faz da cerâmica uma espécie de exorcismo político, transforma a porcelana em arma de guerrilha; Pollock explorou-a como parte de seu processo de autoconhecimento, quando se submeteu ao tratamento da depressão e do alcoolismo; Gauguin investigou o grotesco e o selvagem nas cerâmicas primitivas que foram consideradas “artísticas demais”; Lichtenstein estudou as ilusões tridimensionais e bidimensionais nas esculturas que confundiam o real do irreal; Picasso brincou com os mitos e as formas. Você, como artista contemporâneo, que não apenas tem acesso como efetivamente lança mão de toda tecnologia e conceituação presentes na arte atual, o que busca na cerâmica, que é uma linguagem tão antiga quanto a própria origem da expressão humana?

M.P.R.: Costumo deixar as ideias e os sentimentos sobre o que fazer em meu trabalho aparecerem muito do desejo inconsciente, do apetite. E como relatei em sua primeira pergunta, o encontro e o experimento me aproximaram do material. Pode ser muito relevante o fato de que na instituição a que estava em residência existia um atelier de cerâmica fantástico à disposição e isto, claro, facilita a vontade.

Mas com a experiência penso que a argila é muito especial por seu poder de concretizar a forma rapidamente e ser tão maleável e conseguir resultados tão distintos. Sou apaixonado pelo poder de transformação dos materiais.

PERGUNTA: Pode enumerar algumas das obras mais representativas, em sua opinião, que realizou a partir das massas cerâmicas? Como identificamos sua obra nesta mídia, ou seja, o que distingue a cerâmica de Marco Paulo Rolla das cerâmicas de outros autores?

M.P.R.: *Picnic* (instalação), *Série Oraculo* (escultura), *Pano de chão e Pano de Mesa, Êxtase*, (escultura em argila crua). São cerâmicas, não se diferem em nada no material, somente o artista é que fica específico, a maneira de tratar a ideia acoplada ao material.

ANEXO D - Entrevista com restaurador e conservador Valtencir de Almeida dos Passos. Juiz de Fora, Minas Gerais, 26 de novembro de 2015.

PERGUNTA: Há linhas de pesquisa em restauração e conservação de obras de arte que defendem a transparência da passagem do tempo sobre a obra de arte recuperada, de forma que a “maquiagem” para aparentar o novo é condenada. Que recursos são aplicados no processo de restauração de forma a distinguir a peça restaurada da reformada?

VALTENCIR ALMEIDA DOS PASSOS: Sim, a restauração fidedigna respeita a chamada pátina do tempo de forma a não transformar um objeto já marcado por sua história em um objeto reformado como novo. Não faz sentido. É fundamental respeitar sua história e demonstrar o desgaste provocado pelo tempo; reformá-lo seria apagar sua memória. Desta forma, procuramos invadir o mínimo possível um artefato antigo como uma cerâmica, por exemplo, no momento de recupera-lo. Buscamos promover sua durabilidade, realizando as intervenções mínimas necessárias para garantir sua preservação e possibilitar sua conservação pelo máximo de tempo possível para que possa ser conhecido, apreciado e estudado pelas novas gerações.

PERGUNTA: A pesquisa de materiais para restauração é minuciosa, justamente para promover esse mínimo de intervenção e garantir o máximo de fidelidade à composição original. É o caso, por exemplo, da reintegração cromática. Quais as estratégias utilizadas para evitar a aplicação de novos materiais que seriam infiéis às técnicas originais correspondentes ao período de produção da peça?

V.A.P.: Sim, estratégias são detalhadamente estudadas para cada caso para justamente evitar o caminho fácil de reformar, maquiar. É comum profissionais não habilitados realizarem improvisações grosseiras como recuperar desgastes de folhas de ouro, por exemplo, simplesmente sobrepondo o produto atribuindo uma aparência de novo ou até mesmo cobrindo com tinta sintética dourada, é quase um vandalismo. Desta forma, o objeto perde seu conteúdo histórico e é descaracterizado, é retirado de seu contexto. Se pensarmos sobre a imaginária sacra, por exemplo, ela pode perder até mesmo seu valor devocional, ou seja, um trabalho inabilitado pode ter consequências inclusive afetivas, culturais. Um dos recursos que utilizamos, neste caso, por exemplo, é realizar uma combinação parecida com a técnica do pontilhismo, originária da pintura a óleo, que ao mesmo tempo em que recupera a tonalidade da superfície do objeto, respeita o desgaste natural. Assim, realizamos uma composição de

pequenos pontilhados combinando tons de verde, vermelho e amarelo para, em nível quase microscópico, buscar o mais próximo da cor original já adaptada pela idade, ação climática e condições de acondicionamento de cada obra. Criamos uma ilusão de ótica para oferecer a aparência mais natural possível e para manter o máximo de fidelidade da imagem original.

Atualmente, são objetos de estudo linhas de pesquisa em restauração que chegam ao extremo de explicitar os detalhes das ações do tempo, como trincas, desbotamentos e até mesmo a ausência de fragmentos. No oriente esta é uma linha filosófica milenar. É o caso, por exemplo, dos japoneses, que realizam o *kintsugi* (ou carpintaria de ouro) em peças de cerâmica danificadas. Elas são recompostas com liga a base do metal misturado a cola de laca, de forma a valorizar a transitoriedade e a impermanência, a partir do princípio do espírito zen budista de *mushin*, relacionado ao desapego e a aceitação.