



CÉSAR AUGUSTO FLORES BECKER

Gestos Fósseis.

Brasília, 2013



CÉSAR AUGUSTO FLORES BECKER

Gestos Fósseis

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Elder Rocha

Brasília, 2013

SUMÁRIO

Sumário.....	3
Índice de imagens.....	4
INTRODUÇÃO.....	8
DESENVOLVIMENTO.....	11
. Capítulo I.....	11
. Capítulo II.....	20
. Capítulo III.....	28
. Capítulo IV.....	36
. Capítulo V.....	42
CONCLUSÃO.....	54
BIBLIOGRAFIA.....	56

Índice de figuras

Figura 1. Michelangelo, Os Escravos, 1520-1530 http://www.myartprints.co.uk/	13
Figura 2. Michelangelo, Os Escravos, 1520-1530 http://bransonaplit.blogspot.com.br	13
Figura 3. Rodin, Torso Masculino, 1877 http://www.timmerdraget.org/auguste-rodin.html	14
Figura 4. Rodin, Adão, 1880 http://my.opera.com	15
Figura 5. Brancusi, O Principio Do Mundo, 1924 http://www.portalsaofrancisco.com.br	16
Figura 6. Heizer, Duplo Negativo, 1969. Deserto de Mohave, Nevada http://www.tumblr.com/	17
Figura 7. Celeida, Tostes, Amassadinhos, 1992 http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao_elaine_regina_dos_santos.pdf	19
Figura 8. Celeida, Tostes, Gesto Arcaico, 1991 http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao_elaine_regina_dos_santos.pdf	20
Figura 9. Ana Maria Maiolino, Here e There, 2012 http://blogdafal.com.br	21
Figura 10. Miguel Barceló e Jose Nadj, Passo Doblé, 2005 http://www.schermodearte.org	23

Figura 11. Richard Long, Processo, 2004 http://www.kultur-online.net	24
Figura 12. Richard Long. Circulos de Lama, 2004 http://www.richardlong.org	26
Figura 13. Hans Namuth e Paul Fakenberg. Registros do filme Jackson Pollock, 1951 http://www.theslideprojector.com	29
Figura 14. Lygia Clarck. Pedra e ar, 1996 http://cienciahoje.uol.com.br	29
Figura 15. Auguste Rodin, Balzac,1891-97 http://commons.wikimedia.org	33
Figura 16. César Becker, 2009.....	35
Figura 17. César Becker, 2009.....	36
Figura 18. César Becker, 2009.....	36
Figura 19. César Becker, 2009.....	36
Figura 20. César Becker, 2010.....	37
Figura 21. César Becker, 2010.....	37
Figura 22. César Becker, 2010.....	38
Figura 23. César Becker, 2011.....	38
Figura 24. César Becker, 2011.....	39

Figura 25. César Becker, 2011.....	39
Figura 26. César Becker, 2012.....	46
Figura 27. Robert Smithson, Quebra-mar espiral, 1969-70. Grande Lago Salgado Utah http://www.blogg.org	48
Figura 28. César Becker, 2012.....	49
Figura 29. Esquema do planejamento da obra final, 2013.....	51
Figura 30. César Becker, 2013.....	52

Agradecimentos

Ao meu pai, por ser sempre um exemplo de que tudo é alcançado em vida com muita persistência, força de vontade e disciplina. A minha mãe, por sempre me incentivar e acreditar no potencial do meu trabalho.

Ao meu orientador, professor Elder Rocha, que colaborou de forma decisiva no desenvolvimento deste trabalho, sempre acessível e paciente, de uma imensa sensibilidade, que admiro como artista e pessoa.

Um agradecimento especial ao escultor Miguel Simão, que sempre mantive como mentor informal. Isso foi durante minha incursão pela maquete, em que tive o privilégio de presenciar o seu processo de criação. Foram muitas conversas, muitos conselhos e muitas experiências compartilhadas através da matéria, como fundação da nossa relação. Seu ensinamento mais valioso para mim é de que nada ele poderia me ensinar, que já não existisse em mim mesmo. Foi na maquete que me estruturei como escultor e pessoa; e foram as experiências ali vividas que tornaram possível o trabalho aqui apresentado.

A todos os membros e amigos do Coletivo Aia. Ingrid por ser um membro valioso no coletivo. A Thais Costa Oliveira Calheiros, por ser sempre prestativa e generosa. Ao Marcos Antony, pessoa que nunca faltou, quando precisei. Agradeço por todas as madeiras, ferramentas, esculturas, favores e companhia que me deu ao longo desses anos na maquete.

E, como não poderia faltar, agradeço ainda mais a minha sempre amada companheira, Camila de Araújo. Limito-me a escrever, aqui, somente até onde as palavras possam suportar, o quanto sou feliz e agradecido, pelo tanto que aprendemos e seguimos aprendendo, pelo amor que juntos construímos.

Introdução

Ao longo da minha graduação, tornei-me mais consciente das possibilidades que envolvem a produção escultórica. Iniciei um processo de busca por uma escultura, cujo resultado final fosse resultante dos seus processos de construção, onde todas as etapas dos seus métodos de operação estivessem presentes na dimensão fundamental do trabalho final.

No fazer escultórico é relevante considerar, não apenas questões da ferramentaria, mas também as particularidades da matéria, como plasticidade, dureza e resistência, que nem sempre correspondem à forma inicial planejada. Muitas vezes é necessário assumir o material e se deixar conduzir pelo seu próprio processo. Assim se cria uma situação probabilística, com uma infinidade de possibilidades entre o que era pretendido, o insurgente e o construído.

Desde o começo da minha pesquisa em escultura, o corpo sempre foi tema de fascínio e interesse. Percebo agora, como eu vivi a sua mimese e idealização e como logo em seguida eu o retorci e desfragmentei. Isso sucedeu até quando o corpo já não me bastava apenas como forma a representar. Obtive consciência das potencialidades do meu próprio corpo e fui percebendo, ao longo desse processo, a relação dele com a matéria, o processo, o espaço e com o corpo do outro. A partir disso, talhava, modelava, construía, apenas porque era minha forma de me colocar diante do mundo. Era uma questão de sentir o barro fluido entre minhas mãos, a resistência da madeira e da pedra, sentindo a matéria cedendo à ação do meu corpo, como se nada pudesse estar diante de mim que eu não pudesse ultrapassar. Desse embate com a matéria, o que sobrava era o resultado da performance, o gesto e a obra como seu testemunho.

Foi no barro que encontrei a liberdade do meu corpo. Nele encontrei respostas às minhas inquietações e reflexões. Foi na minha relação com ele, ao ver como ele capturava qualquer ação do meu corpo, até o seu mais íntimo suspiro, que eu o percebi como molde; um vazio que, usando gesso como material para fundição, revelava corpo novamente, agora concretizado como

testemunho da minha passagem pelo mundo. É desse ponto que parto no presente trabalho.

No capítulo primeiro, farei uma análise histórica da escultura no que diz respeito à subjetividade do escultor em relação à matéria. Para isso utilizarei como referência, os livros “Sistemas da Arte,” de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, e “Caminhos da Escultura Moderna”, de Rosalind Krauss.

O propósito desse capítulo consiste em observar como, ao longo do tempo, a escultura foi ganhando autonomia ao se ver livre de modelos aos quais ela se encontrava submetida. Foi pela liberdade de criação e expressão da sua subjetividade, que o escultor pôde fazer uma apreensão de si mesmo, revelando na obra um testemunho desse processo. O que desencadeou uma evolução da escultura moderna até os dias mais atuais, em busca de uma compreensão do sujeito a partir do outro e de si mesmo.

No capítulo II, listarei artistas com os quais compartilho as mesmas reflexões conceituais e práticas abordadas nesta pesquisa. Celeida Tostes, que produziu obras baseadas no simples gesto de apertar e amassar o barro. Ana Maria Maiolino, que também utilizou o barro como elemento de criação em seus trabalhos, fez uso da repetição e da modulação ao modelar serialmente várias formas cilíndricas e semelhantes. Miguel Barceló, na sua performance criada junto com o coreógrafo José Nadj, *Passo Doble*. Na performance, os dois artistas interagem com a argila, evidenciando seus corpos como potência criadora em um mundo que é totalmente moldável à suas vontades. Richard Long, com o seu trabalho “Os Círculos de Lama”, em que ele banha suas mãos no barro e as usa como pincéis para construir suas mandalas, a partir do rastro delas evidenciado na superfície utilizada. Todos esses aspectos: o gesto, a modulação e a relação do corpo com a matéria, encontram-se presentes no meu trabalho.

No capítulo III, irei utilizar como base a leitura do livro de Tracy War, “The Artist’s Body”. Nesse livro, a autora faz uma análise do corpo do artista como expressão artística. Para os objetivos desta pesquisa, especialmente neste capítulo, focalizei apenas como o artista redescobriu seu corpo; e como

isso aconteceu a partir das pinturas de Jackson Pollock e se desdobrou nos *action painters* do expressionismo abstrato. Neste mesmo capítulo, ainda uso como referência de leitura o livro “O corpo como objeto de Arte”, de Henry Pierre Jeudy, especialmente em seu capítulo “Em Busca Do Corpo Perdido”, em que Jeudy nos coloca o corpo percebido como pele, fragmentos e como o corpo do outro; aspectos esses que encontrei nas suas palavras e que também perpassam o meu trabalho.

No capítulo IV irei abordar sobre minha produção em escultura durante a graduação. Escolhi alguns trabalhos que foram importantes e que serviram como desenvolvimento deste estudo de conclusão de curso. Irei elucidar também sobre alguns aspectos técnicos do processo escultórico, a saber: a talha, a modelagem e a moldagem. Este capítulo esclarece de que forma eu me torno consciente do processo da escultura como a sua própria linguagem artística; e de que modo fui percebendo o processo como um gesto que o artista deixa evidenciado a partir de como ele elabora e trabalha seus métodos de construção. Em grande parte deste capítulo, baseio-me no artigo “Elogio das mãos”, de Henri Focillon. Encontro nas palavras de Focillon um sentimento compartilhado de uma herança que sobrevive através do tempo, pela ação manual do sujeito com a matéria. Esta pesquisa, acima de tudo, trata de um resgate do meu próprio corpo, como aqui eu partilho com as palavras do escultor Miguel Simão em seu livro “Tripallium”:

...eu invento tudo que preciso, até reinvento as coisas que obliquamente já vi. Para viver, inventei ser artista e, para me garantir, crio e recrio todos os instrumentos, as técnicas; engendo formas-conceitos; e também, se preciso for, reinvento a história de modo que nela eu caiba.

Da mesma forma, eu me reinvento como um homem pré-histórico que, ao conseguir agarrar e manipular objetos, imprimiu seu gesto na matéria e se viu nela refletido. Dessa forma, anseio por esse gesto que remete aos primórdios do tempo; o primeiro gesto do homem, ao conseguir fazer-se existente no mundo e na história.

Capítulo I

Analisando minha trajetória durante esta pesquisa, percebi o quanto ela coincide com a história da escultura, período que abrange desde as primeiras manifestações do homem primata, ao modelar o barro, até a modernidade. Neste capítulo, faço essa análise a partir da leitura do livro “Sistemas da Arte”, de Hegel, e também a partir da leitura do livro “Caminhos da Escultura Moderna”, de Rosalind Krauss. Além de situar meu trabalho historicamente, é através desses dois teóricos que procuro evidenciar como o escultor se coloca diante da matéria, sendo a mesma responsável por um testemunho de sua passagem.

Hegel faz uma análise histórica da escultura egípcia até a grega, o seu ápice, e do que seria seu declínio na era romana e cristã. Apesar da perfeição técnica da escultura egípcia, os egípcios não se preocupavam em exprimir a verdade de uma obra mais livre, no que diz respeito à criação. Hegel explica que isso é devido à estatuária egípcia ser principalmente religiosa e essencialmente pragmática; sua produção escultórica era realizada para que servisse ideológica, política e religiosamente.

Não havia espaço para o que Hegel chama de livre criação do artista, o que pode ser observado na escultura dos gregos. Hegel relata como nessa época se tinha mais consciência da natureza humana e demonstra como isso era refletido em suas obras, ao ultrapassar o padrão da repetição de formas da escultura egípcia, em busca de exprimir concepções próprias e a interioridade viva do artista.

Isto se observa no próprio processo de criação dos escultores gregos de mármore, que preferiam fazer uso da talha direta; ou seja, não faziam uso de modelos prévios em gesso. Desse modo, usufruíam de uma maior liberdade de criação, pois não ficavam limitados a apenas copiar um modelo previsto e podiam se guiar pelo próprio processo, pelas qualidades da matéria e por sua própria subjetividade.

Hegel relata como, no lugar de uma produção objetiva, entra em cena a própria subjetividade do artista, que procura mostrar-se a si mesma. O alvo

final da produção artística não reside na consolidação de uma obra de arte que repousa sobre si mesma; pelo contrário, o sujeito se dá a conhecer a si mesmo.

a arte ainda possui um outro momento, que principalmente aqui se torna de importância essencial: a apreensão e execução subjetivas da obra de arte, o aspecto do talento individual, que nos fins mais externos da contingência, para os quais desemboca o talento, ainda sabe permanecer fiel à vida em si mesma substancial da natureza, assim como às configurações do espírito, e sabe tornar significativo, por meio desta verdade assim como por meio da habilidade admirável da exposição, o que é por si mesmo sem significado. (HEGEL, WERKE 14, p. 223-224).

Ao contrário de uma atitude essencialmente receptiva e submissa, o artista torna-se ativo e explora:

a vitalidade subjetiva, com a qual, mediante seu espírito e ânimo, se introduz na existência de tais objetos, segundo toda a sua forma e fenômeno interiores e exteriores, e nesta animação os apresenta para a intuição. Segundo este aspecto, não podemos privar os produtos deste círculo do nome de obras de arte. (HEGEL, ¹WERKE 14, p. 224).

Hegel foi um filósofo essencialmente moderno para sua época; pois, para ele, o mundo que manifesta a idéia não é uma natureza semelhante a si mesma em todos os tempos; para ele, movimentos como a Revolução Francesa mostram que as estruturas sociais, assim como os pensamentos dos homens, podem ser modificadas, subvertidas, no decurso da história. O autor nos coloca diante de acontecimentos-chave da modernidade: a reforma, o iluminismo, a revolução francesa. Ele caracteriza os tempos modernos através da subjetividade, explicando-a por meio da liberdade e da reflexão. A expressão da subjetividade, para Hegel, implica sobretudo quatro idéias: o individualismo, o direito à crítica, a autonomia do agir e a filosofia idealista. O autor considera a tarefa da filosofia, no mundo moderno, a apreensão da idéia de si mesmo.

Porem, é na era cristã, de acordo com Hegel, que se observa um declínio na escultura, anúncio do fim de uma arte que tinha alcançado seu ápice na escultura clássica. Embora a escultura romântica tenha uma relação

^{1 1} As citações das obras de Hegel como “ Werke” baseiam-se na edição Suhrkamp em 20 volumes.

com a interioridade e com a dor, com os sofrimentos do corpo e do espírito, com o martírio e a penitência, com a morte, a ressurreição e a vida interior, é deixada de lado a livre subjetividade e a criação do artista, em favor de uma escultura religiosa romântica, que permanece como um simples ornamento, a serviço da arquitetura. Mas Hegel ressalta que, mesmo no domínio religioso, Michelangelo produziu obras em que uniu o princípio plástico dos antigos e a expressiva interioridade que caracterizava a arte romântica

Michelangelo abordava questões (conscientemente ou não) que seriam fundamentais na escultura moderna e que vão surgir nos trabalhos de Rodin, que foi um grande estudioso de suas obras, principalmente da sua série inacabada, “Os escravos”, que consiste em figuras humanas que emergem dos blocos de mármore, parcialmente esculpidos (fig. 1 e 2)



Figura 1. Michelangelo, Os Escravos, 1520-1530



Figura 2. Michelangelo, Os Escravos, 1520-1530

Michelangelo conservou as características do bloco inicial, dos quais foram subtraídos, e manteve as marcas hachuradas do cinzel que usou para esculpi-los. Existem dúvidas sobre até que ponto realmente foi intenção do artista conservar as suas impressões sobre o mármore, pois talvez já se tivesse começado a pensar em uma nova forma de conceber e entender a escultura, como um processo que vai ressurgir de novo em Rodin vários séculos depois. Assim aponta Rosalind Krauss em seu livro “Caminhos da Escultura Moderna”: “*Certas esculturas de Rodin quase poderiam servir de*

ilustrações para um manual de moldagem em bronze, tamanha é a clareza com que documentam os processos de sua formação” (KRAUSS, 2007, pg. 36)

É essa clareza explícita com que as esculturas documentam seu processo de criação que busco no meu trabalho. Esculturas como o “Torso” (fig 3), onde são evidentes os acidentes de fundição, como sejam bolhas surgidas no processo de moldagem e orifícios que se dão por bolsas de ar, que são mantidas como marcas do processo de trabalho de Rodin, e se convertem em testemunhas visuais da passagem de um estágio a outro; existem também sinais como marcas de dedos. Ou como na escultura do “Homem que anda”, em que se percebe uma profunda goivadura em seu molde de argila que nunca foi preenchida. Rodin obriga o espectador a perceber a obra como um todo, como resultado de um processo, que deu forma à figura ao longo do tempo.



Figura 3. Rodin, Torso Masculino, 1877.

Em todo o livro “Caminhos Da Escultura Moderna”, Krauss faz um percurso a partir de Rodin, sobre o desenvolvimento da escultura, até os dias mais atuais. Ela analisa importantes momentos da história da arte, como o futurismo, cubismo, surrealismo e minimalismo.

Mas é no ultimo capítulo desse livro, “O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura”, que ela surge com uma questão que considero fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa: uma realocação do ponto de origem do significado do corpo. Ou seja, como percebemos nosso próprio corpo, como conhecemos a nós mesmos a partir da relação com o corpo do outro, tendo em vista que o corpo possa vir a ser qualquer manifestação corpórea orgânica e inorgânica, existente no mundo. Dessa forma, Krauss explica que todo o trabalho do seu livro pode ser interpretado como uma renovação ou continuação do pensamento de duas figuras fundamentais da escultura moderna, Rodin e Brancusi, sobre o entendimento do corpo.

Rodin rompeu com várias questões que caracterizavam a escultura pré-moderna, que ele desmitificou e a trouxe para um plano terreno e humano. Fez isso ao conservar na escultura erros e defeitos de moldes de fundição e ao fragmentá-la e retirá-la do pedestal. Começou-se a pensar em escultura como um processo, o que fez com que o espectador assim também a percebesse, como uma nova forma de pensar sobre a obra e o corpo. É o que Krauss afirma, ao dizer que a superfície do corpo da escultura de Rodin é uma fronteira entre o que reconhecemos como externo e público e o que é interno e particular; sendo resultado dessas forças anatômicas e musculares de suas esculturas com uma força que vem do próprio artista que dá forma à figura a partir do seu processo de manipulação e de elaboração. É essa elaboração que Krauss chama de externalidade, ao fazer a seguinte análise da obra “Adão”, de Rodin (fig 4):



Figura 4. Rodin, Adão, 1880.

Em Adão podemos observar o extremo alongamento do pescoço da figura e o avolumamento maciço do seu ombro. Vê-se de que modo essas duas partes do corpo são colocadas em um plano praticamente horizontal, como se um peso enorme tivesse puxado a cabeça até deslocá-la, de forma que o ombro está distendido para trás a fim de ajudar a sustentá-la. E a relação entre as pernas - uma esticada e a outra flexionada - não produz o efeito relaxado do contraposto, em que o peso suportado por uma perna deixa a outra livre para formar uma leve curva. Em lugar disso, a perna dobrada de Adão está sofrida e repuxada, a coxa alongada a quase o dobro do comprimento da outra. (KRAUSS,2007. pg.32).

Rodin nos coloca diante de uma postura totalmente atormentada, impossível de ser sustentada por uma estrutura óssea e muscular do conhecimento comum, conforme Krauss:

Mas e se o significado não depender desse tipo de experiência anterior? E se o significado, em lugar de anteceder a experiência, ocorrer na experiência? E se o conhecimento que tenho de uma sensação, a dor, por exemplo, não depender de um conjunto de

lembranças sensoriais, mas for inventado de forma inédita e singular cada vez que ocorre comigo? Mais ainda, e se, a fim de experimentá-la, eu tiver de sentir seu registro por meu corpo em relação ao modo como outra pessoa me observa e reage aos meus gestos de dor? (KRAUSS,2007.pg.34-35).

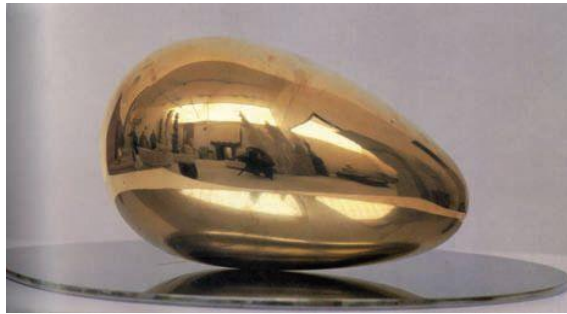


Figura 5. Brancusi, Principio do Mundo,1924

A autora nos revela aqui um conhecimento, que é resultado da experiência do contato com a obra. Krauss continua escrevendo sobre um tipo de conhecimento que é posterior à experiência, ao analisar as obras de Brancusi (escultor contemporâneo de Rodin), sobre como a sua importância está na contemplação que ela nos provoca; para que assim reconheçamos o modo específico pelo qual a matéria se insere no mundo e como essa colocação nos revela atitudes de ser. Ela faz isso, analisando a obra “*Principio do mundo*” (fig.5), como ele reduziu a obra a apenas a um ovóide em bronze, totalmente polido em cima de uma base espelhada. A obra remete a uma pessoa dormindo, uma sensação de flutuação do rosto, livre e desprovido de peso, uma humanidade totalmente revelada em uma simples abstração geométrica. Assim, da mesma forma como Duchamp fez com o mictório, Brancusi se apropria da forma geométrica oval, ou melhor, do nosso reconhecimento do que o ovóide representa para nós, e reconfigura seu sentido, fazendo que nosso conhecimento da obra se dê pela experiência no contato com ela.

Tanto Rodin quanto Brancusi identificam a externalidade como característica das obras cuja apreensão e conhecimento se dá na experiência, por contato e percepção delas. Pois, para Krauss, o “eu” é povoado de significados com o mundo exterior:

Minha tese é que durante a última década (1960’s) alguns artistas manifestaram o desejo de explorar a externalidade da linguagem e,

por conseqüência, da significação. À mesma época, este desejo encontra paralelo no trabalho de alguns escultores: a descoberta do corpo como exteriorização completa do Eu (...) O Eu (Moí) não está plenamente constituído antes de sua aparição no mundo; o eu (jê) deve se manifestar ao outro (autrui) a fim de alcançar existência e significação (KRAUSS,1993.pg.49).

Para exemplificar melhor seu pensamento, Krauss utiliza como referência o trabalho “Duplo Negativo“, de Michael Heizer(fig.6). A obra consiste em duas fendas, cada qual com 12 m de profundidade e 30 m de comprimento, escavadas no topo de duas montanhas situadas uma defronte à outra e separadas por um desfiladeiro profundo. A única forma de vivenciar o trabalho é estando nele, habitá-lo como imaginamos habitar o espaço do nosso próprio corpo, do qual, porém, temos a imagem de que estamos centrados nele.



Figura 6.Heizer,Duplo Negativo,1969.Deserto de Mohave, Nevada

Nesse sentido, o duplo negativo, embora seja simétrico e possua um centro que seria o desfiladeiro que separa as duas fendas, seria impossível de ser ocupado. Podemos apenas nos colocar em alguma das fendas e olhar em direção ao outro. Na verdade, é apenas olhando para o outro que podemos formar uma imagem do espaço no qual nos encontramos. Assim, essa obra sugere uma alternativa para a imagem que temos do conhecimento de nós mesmos. Krauss afirma que é uma atitude de olhar para fora em busca das respostas dos outros, ao nos devolverem o olhar. A imagem de Heizer

reproduz a intervenção do espaço externo na existência interior do corpo, ali se alojando e formando suas motivações e significados.

É a partir desse ponto que situo meu trabalho. De uma leitura de Hegel e Rosalind Krauss, sobre a subjetividade e a externalização. Acredito que o que separa o pensamento desses dois teóricos é a distância dos séculos desde a morte de Michelangelo até as primeiras obras de Rodin, quando a escultura se via presa em moldes oitocentistas, ligados à Igreja e à arquitetura.

Percebo uma similaridade da subjetividade da criação do artista no ideal clássico contestado por Hegel, com a externalização analisada nas obras de Rodin, Brancusi e Heizer, abordada por Krauss. Pois, da mesma forma como Hegel nos coloca que o ideal clássico é justamente alcançado por conter uma liberdade criativa do artista, é para mim semelhante à articulação e elaboração de pensamentos do artista que Krauss afirma encontrar na escultura moderna. Não apenas um arcabouço interno de uma subjetivação e elaborações mentais e processuais do artista, mas um gesto, um resquício de um processo, um registro de como o trabalho foi desenvolvido, elaborado e concebido. Algo que existe entre o espectador e a obra, uma ausência que é preenchida a partir da fruição daquele que o percebe.

É com base nessas reflexões que apresento meu trabalho, através do qual eu posso articular meus pensamentos, meu processo de criação, de forma que o espectador o perceba a partir de como o trabalho se revela para ele. Uma forma de ser descentralizado do seu corpo por este reconhecimento e de se ver refletido e reconhecido na obra.

Capítulo II

Os artistas Celeida Tostes, Miguel Barceló, Ana Maria Maiolino e Richard Long, são minhas principais referências. Neles descobri semelhanças e coincidências com o desenvolvimento do meu trabalho, conceitual e prático. Todos eles têm em comum, com meu trabalho, a impressão de um gesto, rastro de um processo mental e processual nas obras. E todos eles fazem uso do barro como material de expressão, explorando suas potencialidades e possibilidades de flexibilidade e plasticidade.

Principalmente Celeida Tostes utilizou o barro como elemento de sua linguagem artística. O diálogo do homem com a matéria, a feminilidade e a participação e interação com o espectador, foram características recorrentes em suas obras. Celeida faz parte de um contexto de uma década, quando o espectador cada vez mais se tornava participante e atuante no desenvolvimento da obra de arte, algo que pode ser observado nos trabalhos de outros artistas da época, como de seus contemporâneos Lygia Clark e Helio Oiticica. Porém, essa interação com o espectador acima de tudo era devida a que Celeida era uma arte-educadora e os seus trabalhos tinham um forte vínculo com sua atividade docente.



Figura 7. Celeida Tostes, Amassadinhos, 1992

O barro foi um material no qual a artista apostava no uso do corpo como forma de ir além do objeto/imagem, na experiência do barro em relação com o corpo. Por se tratar de um material cambiante, existem várias possibilidades

que podem vir a ser exploradas em seus diversos estados de matéria. Além disso, o barro é um material que esteve sempre presente na vida do ser humano, até como crença de sua origem. É dessa carga simbólica, plástica e de pertencimento que Celeida se apropria. Ela trabalhou com esses conceitos, indo à busca do espectador, como participante de suas propostas. Era uma busca de relacionamento com o corpo do outro, inserindo o espectador no processo, comungando com ele.



Figura 8. Celeida Tostes, Gesto Arcaico, 1991

Em “Gesto Arcaico” (fig.8), Celeida nos coloca diante de um gesto que, ao mesmo tempo em que é o mais remoto, ainda é atual e recorrente, que é o ato de pegar e amassar o barro. Essa obra forma uma grande instalação apresentada pela artista na XXI Bienal de São Paulo, no ano de 1991. São mais de vinte mil formas de barro com o gesto de diferentes mãos de várias pessoas. Essas formas ficam dispostas em uma parede da exposição com uma grande roda em cerâmica no meio do chão.

Esse trabalho surgiu, segundo a própria artista, do contato com outras séries de seus trabalhos, como as *Vênus* e as *Ferramentas*, onde o gesto arcaico faz recordar o período paleolítico, pela manipulação do barro; e também como as formas de barro, geradas pelo ventre da mão, lembram o seio, o corpo da mulher e os objetos que o homem construiu na sua pré-história. Celeida foi em busca de outras mãos, de outros gestos, como de

presidiários, prostitutas, crianças, mulheres, e os uniu em um gesto primordial. Essa forma do gesto, impresso na matéria, indica que alguém esteve ali; indica uma presença em uma ausência, que revela um índice de várias subjetividades ali presentes.

Este cenário montado na Bienal teve a intenção de ser uma brincadeira com o olhar, com a referência do olhar. Então usei o gesto reflexo e um objeto, uma roda; confrontando assim o ato de construção do objeto e a construção técnica na referência do olhar. A roda induzia as pessoas a andarem à volta do espaço, sendo que ela era um objeto de fato enquanto que os outros, os amassadinhos que estavam na parede, tinham de ser construídos pelo olho e pelo espírito do espectador. Penso que o artista deve criar uma relação de diálogo com o interlocutor, convidando-o a colocar sobre o objeto, o olhar dele, o espírito dele. Desta maneira, o “Gesto Arcaico” recriou todo o tempo da exposição. (Celeida Tostes, Entrevista, 1992).



Figura 9. Ana Maria Maiolino, Here e There, 2012

Assim como Celeida, outra artista brasileira que utilizou o barro como material de expressão, foi Ana Maria Maiolino. Seu trabalho *Here e There* (fig.9) analisado a seguir, consiste em formas de argila amontoadas sobre a mesa ou sobre o chão. Com essas formas, Maiolino remete às primeiras ações das mãos compactando a argila. Um gesto primordial do primeiro aparecimento da forma em si. Da mesma forma que Celeida, ela se referencia nas primeiras experiências do indivíduo em relação com a matéria, desde os primórdios do

tempo até o presente. Por se tratar de formas repetidas, é colocada a seguinte questão: o que veio antes e o que é posterior, qual foi o ponto original e quais foram suas repetições posteriores?

Essa descontinuidade de um modelo linear temporal é reforçada pelo fato de a obra estar entre um trabalho artístico e uma vivência de um passado arcaico e infantil. Todavia, essa repetição na obra de Maiolino é diferente e oposta aos modelos industriais de produção e consumo, que foram internalizados por outros movimentos artísticos como o minimalismo. Existe uma abordagem do registro do corpo e de seus impulsos. Embora cada pedaço de argila, à qual é dada forma por Maiolino, seja constituída por um processo de repetição, todos eles são distintos uns dos outros. Assim, seu trabalho se situa numa ordem inversa da repetição. Criando antes do que encontrar um ponto de origem.

O barro usado é cru; ou seja, com o tempo ele vai perdendo água e secando. Mas existe algo de temporário a respeito do material que Maiolino respeita. É um aspecto cíclico que permeia todo o trabalho, desde sua concepção até sua manufatura. O mesmo que se observa em Celeida Tostes, em seus trabalhos de “Gesto Arcaico” e “Amassadinhos” (fig.7). Pois, em princípio, a obra deveria ficar exposta no jardim da Bienal; assim a argila secaria ao longo do tempo, cedendo às intempéries do tempo, e acabaria se reintegrando à própria terra.

O mesmo aspecto se observa na obra de Maiolino, pois a argila seca sempre poderia ser reutilizada e reciclada. É o rastro do artista, do seu gesto e do seu toque. Um oferecimento do que é invisível e desconhecido mas está presente. O método de a artista trabalhar o barro remonta à maneira pela qual nossos ancestrais fabricavam seus utensílios.



Figura 10. Miguel Barceló e Jose Nadj, Passo Doblé, 2005

As obras aqui mencionadas de Celeida e Maiolino utilizam o objeto entre a performance e o espectador. Miquel Barceló, artista espanhol, faz uso das mesmas características apontadas anteriormente, para criar uma performance; embora durante sua duração se tenha um registro de seus rastros, gestos e atuação impressos em um corpo físico, a exposição da obra equivale ao mesmo tempo da sua criação. A performance se chama “Paso Doble” (fig.10), obra realizada em conjunto com o coreógrafo Jose Nadj. Essa obra é um projeto efêmero e experimental, situado entre a performance, o happening e as artes cênicas. Como o próprio nome diz, o trabalho faz uma referência a uma coreografia de dança.

A performance consiste em uma grande estrutura de um painel e palco, revestida por argila. Nesse cenário, os artistas interagem com a matéria e com todo seu valor simbólico e plástico. Em seu primeiro momento, nós apenas temos a visão do muro em argila; logo vemos o romper, em suas duas extremidades. Desses rompimentos começam a surgir Barceló e Nadj, como que nascendo da argila-útero, que é análoga à mãe geradora da vida. E como em um processo de redescobrimto do mundo, eles o percebem como moldável às suas vontades e ações. Como o próprio Barceló disse, entre golpes, gestos e tentativas, ele cria suas pinceladas. E assim como análogo ao

processo de evolução do homem, os artistas percebem a matéria como viva, reconhecem-se no corpo do outro e criam seus símbolos e seus rituais. Ao final da performance, eles atravessam de volta à argila-útero pela qual eles romperam, que tanto proporcionou a experiência do nascimento quanto da morte. Outra vez o barro, pelas suas qualidades efêmeras, serve tanto para a construção da obra quanto para sua destruição.

E é assim que se dá toda performance, em uma dança, um jogo entre a criação e a destruição. Ambos buscam o gesto, o traço artístico essencial, uma energia que, para se construir alguma coisa, tem que se partir para uma destruição. É o eterno retorno², entre narrativas que se iniciam e se concluem, assim como a vida precede a morte e a morte precede a vida. Uma premissa que significa tanto a culminação como a ruptura e a passagem a trabalhos, nos quais o processual passa a ser um elemento essencialmente material para ser processo vivido e experimentado.



Figura 11. Richard Long, Processo, 2004

² Um dos aspectos do *Eterno Retorno* de Nietzsche diz respeito aos ciclos repetitivos da vida: estamos sempre presos a um número limitado de fatos que se repetiram no passado, ocorrem no presente e se repetirão no futuro

Os trabalhos de Richard Long surgem em busca de todos os aspectos aqui mencionados, da repetição, dos gestos, dos procedimentos e de sua relação com a matéria. Sua obra surge no próprio deslocamento do seu corpo e dos elementos que ele transporta, os quais compõem suas mandalas, espirais e cruzes. O artista se interessa pelo contato direto do seu corpo com materiais naturais, como argila, lama, fogo e outros, desde o seu transporte até sua manufatura. É um trabalho que mantém diálogo com os primeiros contatos do homem com o fazer artístico, que também foi usando terra, pedra, água e fogo por experimentações. É um trabalho que nos força a lembrar da nossa própria existência evolutiva e histórica.

Existe um desejo de continuidade e eternidade no homem. Uma visão cíclica que existe na história, na filosofia, no tempo, na nossa própria existência no mundo e principalmente na nossa relação com os materiais. Cada material escolhido pelo artista é carregado de uma história, de um valor simbólico, que pode guardar a marca de nossa passagem. Outro aspecto importante em sua obra é o valor do acaso segundo suas próprias palavras:

...qualquer material pode resolver o problema. Os materiais são escolhidos, por acaso, de acordo com a sorte que tenho de encontrar (...). Sou uma espécie de oportunista do meu trabalho, realizando obras em lugares e situações bem diferentes, em vários lugares do mundo. (Long, 1986, p.6)³

Long nos convida à reflexão sobre o gesto do artista. Ele faz isso relacionando as práticas da Arte Contemporânea com as primeiras práticas artísticas de nossa existência. Algo que nos faça lembrar dos gestos humanos que construíram nossa história. Suas obras, intituladas “Círculos de Lama” (*fig. 11 e 12*), são uma das referências principais do meu trabalho. Para Long, um círculo é uma forma atemporal e universal, desde o seu conceito até sua estruturação formal, sem começo e sem fim. É um trabalho que possui vários desdobramentos; por isso, embora sendo a forma circular universal, os trabalhos são todos diferentes. O que os difere é justamente o gesto pelo qual foram realizados. Esse gesto abarca o tipo de lama utilizado, as caminhadas em que o artista recolhe a lama, o lugar de exposição e, por fim, a execução. É

³ LONG, Richard. Entrevista à Claude Gintz. "Richard Long, la vision, le paysage, le temps". Paris: Art Press, n.104, 1986

caminhando que Long constrói todas suas obras. Caminhos por lugares que não tem nada de específico, um percurso escolhido simplesmente pelo artista. É a partir do caminhar que a terra é incorporada em sua obra.



Figura 12 Richard Long, Círculos de Lama, 2004

Meu trabalho se coloca diante dessas questões aqui refletidas. Uma busca pelo gesto primordial e como o artista pensa não apenas em questões processuais e formais, mas também da forma como ele se posiciona diante de questões do mundo, do espaço que ele ocupa e como ele se relaciona com a matéria. É nos círculos de lama de Richard Long que meu trabalho encontra sua maior semelhança. O artista banha suas mãos em lama e usa seus gestos como pinceladas, fazendo uso de uma impressão direta, mediada pela lama, do que resulta um positivo impresso dos seus rastros e ações. No entanto, o que eu almejo em minha pesquisa, é ir além, é buscar no negativo do espaço, o vazio que meu corpo ocupa. Busco a significação em meu trabalho pela captura do meu gesto pelo barro revelado após sua fundição em gesso.

Capítulo III

Neste capítulo irei comentar sobre o uso do corpo como objeto de arte. Mas não é pretensão desta pesquisa se aprofundar nas questões específicas da performance e dos happenings. Pois meu trabalho se situa diante da performance como apenas uma possibilidade de um caminho que ele pode seguir. O que procuro aqui é a percepção do corpo como potência de um gesto e como ela se deu a partir dos anos 60, com o surgimento de artistas tipo Pollock, Ligya Clark e outros, que já foram mencionados aqui anteriormente, como Rodin.

O corpo sempre foi tema privilegiado nas Artes e ele está sempre se modificando e se redefinindo. Suas representações visuais sofrem intenso ritmo de transformações devido à forma como o corpo acompanha a evolução da história, da cultura e da tecnologia. Mas é só a partir do século 20 que ele se liberta de uma idealização de sua própria representação, para ser expressão de si mesmo. São as ações performáticas realizadas por artistas que utilizam seu corpo como suporte para diversos experimentos.

Tracy War, no seu livro “The Artist’s Body”, relata que o corpo na performance é deixado de ser sujeito, para se tornar objeto de arte. É uma possibilidade de como o artista se serve do corpo para levantar questionamentos sobre fenômenos sociais e culturais. Existe, portanto, uma busca por um desvelamento de pudores e inibições de aspectos que compõem a estrutura do corpo, como sexuais e culturais, utilizando muitas vezes a sua nudez e seus fluidos corporais como materiais de expressão artística.

War aponta que a emergência do uso do corpo como linguagem artística nos anos 60 se deve ao fato da dominância política e econômica do capitalismo, na época; quando os indivíduos submetiam seus corpos ao estado, para um melhor rendimento diante da produção, do consumo e da ordem.

É a postura dos artistas da década de 1960 que define uma era. O corpo verdadeiro, não idealizado, fora esquecido da arte; e daí o surgimento da experiência corporal, sob influência de uma utopia visando a liberar o ser

humano de sua alienação, o que estava ligado a uma reconquista de seu próprio corpo. Para os artistas, mais do que apenas um suporte artístico, o corpo ganhava condição de transformação do indivíduo alienado para a de um homem livre, autêntico e autônomo.

O corpo do artista, nessa época, surge como um corpo expressivo, gestual, ou ativista, e até mesmo como paródia desse corpo acomodado diante do sistema social. A doença, a morte, o sexo eram tratados na sua forma mais crua e verdadeira. O corpo é desdobrado, fragmentado, diluído; isso, não apenas na sua corporeidade, mas no seu simbolismo e na sua carga histórica e cultural. Isso constitui o denominador comum pela busca por um corpo puro e primitivo (eliminando a exaltação à beleza a que esteve submetido não apenas pela arte mas também por padrões comportamentais e sociais de uma herança colonial), para trazê-lo a sua verdadeira função, que eu acredito encaixar-se na concepção de corpo do filósofo Merleau –Ponty, que apresenta uma visão diferente de corpo da tradição cartesiana:

...nem coisa, nem idéia, o corpo está associado à motricidade, à percepção, à sexualidade, à linguagem, ao mito, à experiência vivida, à poesia, ao sensível e ao invisível, apresentando-se como um fenômeno que não reduz a perspectiva de objeto, fragmento do mundo regido pelas leis de movimento da mecânica clássica, submetido a estruturas matemáticas exatas e invariáveis. (Merleau Ponty 1992-1994)⁴

Para os objetivos dessa pesquisa, considero de maior importância duas vertentes da performance apontadas por Tracy War: os corpos existencialistas gestuais e os corpos ausentes dos artistas. Ambas giram em torno da relação do artista com a matéria e com o seu processo de construção.

War explica que essas duas correntes em busca da relação do artista com o seu processo de criação se deu no desenvolvimento do trabalho de Jackson Pollock. O action painting (termo usado por Harold Rosenberg) e o registro fotográfico e audiovisual de Hans Namuth (fig.13) sobre o processo de criação de Pollock, serviram de inspiração para vários artistas performáticos que buscavam explorar o corpo em relação ao fazer artístico. Pollock no seu

⁴ MERLEAU-PONTY, M: Fenomenologia da Percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

contexto político e econômico, tornou-se um símbolo do livre arbítrio da subjetividade. Pois, ele colocou a pintura como um registro do seu processo de criação; e, de acordo com o crítico Thomas McEvelley, o ato de pintar de Pollock continha a direta expressão da personalidade do artista

O trabalho de Pollock consistia em esticar a tela no chão e ir girando em torno dela, gotejando e atirando a tinta, que se conformava na tela conforme o ritmo de seus gestos. Isso é um desejo de fazer parte fisicamente da pintura, processo que influenciou uma geração de artistas que faziam uso do gesto como expressão artística.



Figura 13. Hans Namuth e Paul Fakenberg. Registros do filme Jackson Pollock, 1951

Posterior a Pollock, Tracy War cita a artista brasileira Lygia Clark com seus *Objetos Relacionais*, como uma artista que parte do impulso que existe em Pollock de registrar a presença do artista em traços de marcas gestuais na tela, em que os mesmos são as provas do ato do fazer.



Figura 14. Lygia Clark. Pedra e ar, 1966

Objetos Relacionais é uma obra de Lygia Clark, que parte de uma investigação da artista para envolver o espectador e sua experiência corporal como condição da realização da obra. War usa como exemplo a série de saquinhos plásticos, oriundos de supermercados para embalar verduras e vegetais, que continham ar, água, areia, conchinhas e outros. *Pedra e Ar* (fig. 14), por exemplo compõe-se de um saco plástico, um elástico, um seixo e ar. Em princípio, o espectador tinha que encher o saquinho com seu próprio fôlego e fechá-lo com ajuda de um elástico. Em seguida, em um de seus ângulos externos, voltado para cima, ele deveria apoiar o seixo e apalpar o balão de ar de modo que, com a pressão de suas mãos, fizesse a pedra subir e descer. Tracy War nos exemplifica como aqui a evidência gestual e processual, que existe em Pollock, é retomada pelo conhecimento da obra que é dado pela experiência que o espectador tem ao interagir com a obra de Clark. Isso é o mesmo apontado no capítulo I desta pesquisa, por Rosalind Krauss, ao definir o conceito de externalidade, analisando as obras de Rodin.

Assim como Pollock, Lucio Fontana definiu no Manifesto Branco, em 1946, a arte como gesto e não apenas como objeto; o que pode ser visto na realização do seu trabalho "*Conceito espacial*", rasgando a tela, ele não representa o espaço, mas o cria. Assim a atenção se deslocou da pintura em si ao próprio ato de pintar. Artistas como Allan Kaprow, Atsuko Tanaka e Robert Rauschenberg, deram continuidade à arte gestual em performances e ações nas décadas seguintes.

Em 1952, Harold Rosenberg publicou o artigo 'Os Action Painters Norte-Americanos', refletindo sobre a nova pintura de sua época. Centrado na produção de artistas como William De Kooning e Jackson Pollock, ele desenvolveu uma reflexão teórica, evidenciando como característica única e inovadora dessa produção artística a inclusão da ação na obra de arte final. Para ele, muitos dos artistas, considerados como expressionistas abstratos, seriam melhor denominados como Action painters. Em sua definição, o Action painter é aquele artista que deixou de tentar "pintar a Arte" para "simplesmente pintar", conforme pode ser visto a seguir:

... em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginado. (ROSENBERG, 1974, p. 12-13.)⁵

Desse modo, “o que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento”, viabilizado pelo gesto que “era de libertação do valor – político, estético, moral”. Aqui podemos fazer um paralelo com a idéia de um gesto que se faz moral, segundo a proposta de Sartre apresentada em seu texto “O existencialismo é um humanismo”. O filósofo estabelece a construção de uma obra de arte como um modelo da livre escolha moral, sem conceitos pré-estabelecidos. A partir de um ponto de vista análogo, Rosenberg aponta os Actions Painters como os primeiros artistas do século XX a explorar e assumir, conscientemente, a natureza da atividade artística:

Uma pintura que seja um ato é inseparável da biografia do artista. Constitui ela em si mesma um ‘momento’ na mistura adulterada de sua vida – quer o ‘momento’ signifique os precisos minutos empregados em manchar a tela, quer signifique a duração total do drama lúcido desenrolado em linguagem simbólica. (ROSENBERG, 1974, p. 14)

Merleau Ponty nos coloca a obra de arte como campo de possibilidades para a vivência do sensível; não como pensamento de ver ou de sentir, mas como reflexão corporal, fundada no movimento. Ela ilustra a reflexão corporal a partir da análise de uma filmagem, em câmera lenta, do trabalho de Matisse:

Esse mesmo pincel que, visto a olho nu, saltava de um ato para outro, podia-se vê-lo meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, tentar dez movimentos possíveis, dançar diante da tela, roçá-la várias vezes, e por fim abater-se como um raio sobre o único traçado necessário [...] Não considerou, com o olhar da mente, todos os gestos possíveis e não precisou eliminá-los todos, exceto um, justificando-lhes a escolha. É a câmara lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão de homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar [...]. Tudo se passou no mundo humano da percepção e do gesto. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 46)⁶

Parto aqui para uma reflexão sobre o livro “O corpo como objeto” de Henry Pierre Jeudy, que faz uma análise do corpo diante da criação artística. Mas é precisamente no capítulo Em Busca do Corpo Perdido, que meu trabalho

⁵ ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Tradução de: Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁶ Trata-se do ensaio a linguagem indireta e as vozes do silêncio.

partilha dos conceitos nele elaborados. O autor faz o que ele chama de “arqueologia do corpo”, que trata de um desmembramento do corpo, onde cada parte é um elemento reconhecível, autônomo e independente dos outros. Da mesma forma, eu coloco meu corpo diante do espectador, desmembrado, em que ele possa se identificar com as partes do corpo isoladas, mãos, pés, cabeça e pele.

A pele, para o autor, é um invólucro do corpo, que não esconde nada. A pele é um existir que se deixa ler, ver e tocar. Superfície de auto-inscrição, como um texto que possui seus próprios relevos. Seus traços, suas marcas, suas cicatrizes, suas rugas são sinais visíveis e palpáveis, que fazem parte da escrita natural da pele. Ela não oculta nada ao olhar do Outro, não hesita em mostrar traços escritos pelo tempo e pelos efeitos da decrepitude (Jeudy, 1997). Assim como a cicatriz pode ser um sinal de horror ou de honra, vai depender do olhar do outro. Existe uma noção de estética em retirar da pele qualquer traço visível da degradação corporal. O autor nos explica que uma estética da decrepitude seria possível se o corpo existisse essencialmente como imagem de si mesmo. Uma aceitação de como tudo ao nosso redor nos revela que o tempo é cíclico:

O que nossa pele revela ao olhar do Outro, apesar de nós mesmos, não hesitamos em torná-lo a manifestação de nossos traços de caráter mais singular. Segundo uma semelhante lógica, quanto mais envelheço, mais minha pele parece dizer aos outros quem sou eu. (Jeudy, 1997)

Jeudy faz uma reflexão sobre o corpo em pedaços, onde a visão do corpo dividido produz uma angústia da morte que conjurava, restabelecendo mentalmente sua forma global, como se a reconstituição da unidade corporal nos levasse a crer que a parte possa ser tomada pelo todo; mas a visão do corpo desmembrado impõe o fato de que a parte em si já é um todo. Ela tem sua própria beleza, fazendo parte de um conjunto complexo ou existindo soberanamente em seu isolamento. Qualquer parte do corpo pode manifestar sua própria beleza em um jogo permanente de substituição das imagens corporais. Não se passa da parte ao todo, mas de uma totalidade a outra, cada fragmento do corpo tendo seu próprio valor. Vale aqui lembrar o que já foi

mencionado antes, que é o gesto de Rodin, em fragmentar o corpo humano na escultura moderna. Conforme apontado por Jeudy, é possível observar essa totalidade, que não é remetente a um corpo maior, mas sim a uma totalidade em si, principalmente o que pode ser observado na análise de Krauss sobre a escultura de Balzac de Rodin (fig.15), em cuja obra mal se consegue identificar por debaixo da vestimenta, os braços e as mãos por debaixo do roupão que revela tão pouco do corpo.

Krauss nos conta que o poeta Rainer Maria Rilke foi levado a descrever a cabeça de Balzac como algo inteiramente a parte do corpo. A cabeça parecia viver no ápice da figura que Rilke descreveu, *“como aquelas bolas que dançam sobre jatos de água”*.



Figura 15. Auguste Rodin. Balzac, 1891-1897

Jeudy continua seu raciocínio a partir de uma leitura do corpo estranho, que se submete a todas as fantasias que correspondem à atração ou repulsão. O imperativo moral da equivalência dos corpos nos força a reconhecer no corpo do outro o duplo do nosso próprio corpo. Jeudy relata que “Respeitar o Outro é considerá-lo igual a mim. A alteridade experimentada por minha própria experiência, no momento em que sinto o que o outro é de mim mesmo, torna-se o produto ideal do princípio igualitário” (Jeudy, 1997).

Meu trabalho surge como forma, também, de buscar no corpo do outro meu próprio corpo. Pois é recorrente e evidente na sociedade que existe uma barreira e um estranhamento em tudo aquilo do corpo do outro que não me pertence. É uma herança colonial de uma premissa que sejamos todos semelhantes e iguais, eliminando toda riqueza de uma radicalidade exótica:

Quer seja por razões éticas (em nome do igualitarismo anti-racial), quer seja por motivos estéticos (em nome da universalidade do Belo), a transformação do corpo estranho em parte de si mesmo, pelo simples jogo das identificações, conduz a uma resolução da alteridade, em vez de seu aniquilamento (Jeudy,1997).

Busco assim, em um jogo de afastamento e intimidade, com base no que Jeudy relata, que a arte não é mais apenas visual, não é apenas para ser vista; mas ouvida, compreendida e tocada com as mãos. Quanto mais a forma e a textura agradam, mais o desejo de tocar torna-se forte e a percepção visual se torna insuficiente. É assim que eu quero que o espectador perceba meu trabalho, *"como nas relações amorosas mais intimas, em que cada um pode revelar-se, sem reserva moralista, todo prazer que o corpo estranho produz"* (Jeudy,1997).

Capítulo IV

No presente capítulo, antes de abordar meu trabalho deste semestre, encontro necessidade de elaborar sobre alguns processos que envolvem a escultura, principalmente no que diz respeito à modelagem/moldagem. Irei também fazer um retrospecto da minha produção, durante a graduação, de algumas obras que serviram como linha de desenvolvimento para este trabalho final de conclusão de curso.

A escultura tradicional envolve uma série de processos e etapas de criação. Ela precisa tanto para o método de adição (modelagem) quanto para o de subtração (talha em pedra e madeira) de uma elaboração de métodos operacionais da matéria e de ferramentas.

Na escultura de subtração de pedra ou madeira, dependendo de seu tamanho e peso, é necessário o uso de algum mecanismo, como seja uma mesa comum ou uma mesa de preensão para que a matriz não escape na hora da talha. Esse mecanismo pode ser estático, requerendo que o escultor tenha que se locomover ao redor dele; ou essa estrutura pode ser também multidirecional e rotacional, permitindo um maior acesso a todos os lados e um maior controle sobre a matéria, evitando locomoção e desperdício de energia.

A modelagem do barro, plastinina ou cera, geralmente é utilizado como um meio para a moldagem e fundição. Pois, esses materiais mais plásticos cedem às intempéries, ou por conta de sua própria composição, irão sempre manter sua forma maleável e plástica. Dessa forma, a escultura de modelagem consiste na maioria das vezes de quatro etapas: modelagem, construção da forma e a moldagem e fundição.



Figura 16. César Becker, 2009

Na sua primeira etapa, tem-se a construção do esqueleto da escultura no qual, dependendo de suas dimensões, é usado arame ou vergalhão. Essa

armação tem que ser pensada e construída de forma que facilite as etapas posteriores de modelagem e fundição. Na foto anterior (fig.15) é possível observar todo o processo de construção da armação. Nela foi usado arame para o esqueleto da figura humana que é ligada a um suporte construído com canos de ferro, para manter a figura suspensa no ar, buscando uma melhor aproximação e alcance na etapa de modelagem, a segunda etapa.

A terceira etapa, após a modelagem da escultura, é o processo de moldagem, que pode ser em gesso ou silicone, que é o mais usado hoje em dia. Se a cópia da escultura for de um material rígido, o molde tem que ser de um material mais flexível; e, se a cópia for de um material mais flexível, o molde tem que ser de um material mais rígido. Os moldes podem ser compostos de duas ou varias partes, o que vai depender dos espaços negativos e de situações em que se encontra muita resistência da forma ou da escultura. Essa construção do molde pode ser observada nas fotos abaixo (fig. 16, 17 e 18). Trata-se de um molde de uma cabeça de tamanho real, que foi dividida em 2 partes.



Figura 17. César Becker, 2009



Figura 18. César Becker, 2009



Figura 19. César Becker, 2009

Na minha pesquisa venho descobrindo valores plásticos e conceituais envolvendo especialmente o processo de moldagem. O molde de uma escultura é um registro da sua própria existência material. Um vazio precede uma forma, que pode ser preenchido por inúmeros materiais. O molde me fascina e vai me servir como desdobramentos de trabalhos que ainda serão

vistos nesta pesquisa, pela sua capacidade de infinitas possibilidades que se dão a partir da sua reprodutibilidade.

A quarta etapa consiste da fundição. Para as cópias existem várias possibilidades de materiais, como gesso, cimento, massa plástica, resina, fibra de vidro, o próprio silicone, entre outros. Hegel diz que cada concepção e conteúdo se exprime melhor pelo uso de certos materiais, como se existisse uma determinada afinidade entre a idéia e o material, no qual seria melhor realizado.

Como em todo o processo escultórico, não existem regras ou métodos pré-concebidos de construção de uma armação ou de moldagem, a não ser de acordo com materiais específicos com que eles podem ser realizados. Cada escultura, dependendo de sua forma e composição, exige um estudo e uma engenharia que se dá pelas particularidades e situações de cada tipo de modelagem, moldagem ou de talha. Assim se começa a pensar na escultura como o processo que a envolve. Tendo em vista todos esses métodos operacionais, irei pontuar aqui alguns trabalhos em que utilizei alguns desses processos que serviram de fundamentação para as obras que seguem.



Figura 20. César Becker, 2010



Figura 21. César Becker, 2010

O trabalho das fotos acima (fig.19 e 20) trata de uma assemblagem, onde fiz uma apropriação de um livro legislativo, inserindo nele uma máscara previamente moldada do meu próprio rosto. Fiz isso recortando cada página, de forma que a máscara se conformasse no livro. E, assim, à medida em que se vai passando as suas páginas, o rosto vai se revelando. Foi por meio dessa interação de o espectador poder manipular esse processo de desvelamento, que surgiu em mim um desejo de não apenas ter a face do rosto inserida e

revelada no livro, mas também do seu processo de construção. É uma referência ao processo de talha de Michelangelo, em que o mesmo concebia a forma por meio de planos, sempre do ponto mais alto para o mais baixo.

“Memórias da madeira entalhada” (fig.21) foi um trabalho construído logo em seguida, de talha em madeira, no qual esse desejo de revelar esse relato do processo pelo qual ela foi concebida, tornou-se ainda mais evidente. Foi um trabalho em que quis manter o meu gesto, deixando aparente as marcas da goiva, de forma que o espectador pudesse ver o processo pelo qual estruturei a forma revelada. A obra trata de uma cabeça, onde em cuja frente se encontra uma cavidade selada por um tampão de acrílico. Dentro dela se encontram as lascas que sobraram da minha ação ao talhar a madeira; rastros de uma escultura que é resultado de um processo, pistas de um crime imperfeito.



Figura 22. César Becker, 2010

Começo a entender o processo de criação artística como cíclico, uma metalinguagem que encontrei em meus trabalhos e minhas insatisfações. Minhas esculturas revelam, acima de tudo, seu próprio processo de construção. São esses os questionamentos e reflexões que vão servir de base para os trabalhos a seguir apresentados.



Figura 23. César Becker, 2011

Nesta obra (fig.22) utilizo o crânio e a coluna vertebral do esqueleto de meu cachorro. Os ossos foram dispostos de forma que o ciclo se fechasse na mandíbula e no rabo, fazendo alusão a uma imagem relacionada aos símbolos alquímicos, da serpente que morde sua própria cauda, o Oroboros; o que, ao configurar um círculo com o seu movimento, sugere a idéia de continuidade, vida e morte, eterno retorno. Serve, assim, à representação mítica do tempo infinito, cíclico e universal. O Oroboros é um símbolo que vai me acompanhar na minha produção. Ele está presente com sua carga simbólica e processual, como uma eterna busca de compreensão de si mesmo. A serpente, na forma de Oroboros, abraça a sua própria criação. Ela morde a própria cauda, num círculo contínuo que impede a sua desintegração. Ela é símbolo da união sexual em si mesma, autofecundada e permanente, como demonstra a sua cauda enfiada na própria boca; é a transmutação perpétua de morte em vida, pois suas presas injetam veneno no seu próprio corpo, uma *“dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte”* (BACHELARD, 1990.pg.279-80).



Figura 24.César Becker,2011



Figura 25.César Becker,2011

A partir desse ponto, começo a explorar a utilização da moldagem e da fundição, para trazer um novo elemento na minha pesquisa, que é a repetição e modulação. O primeiro trabalho (fig.23) consiste de uma forma circular formado por cópias em resina de um molde de uma cabeça. Essas cópias são

somente máscaras, pois são somente de uma das metades do molde, a parte da frente. A obra funciona como um colar, em que foi usado um vergalhão como estrutura circular; depois de perfurar todas as máscaras em um mesmo ponto de modo que elas ficassem dispostas emparelhadas ao longo do círculo, encaixaram-se uma atrás da outra.

Da mesma forma foi construída a segunda obra (fig.24), usando como estrutura o arco e um pigmento azul, para misturar com a massa plástica e assim evidenciar ainda mais o seu caráter industrial do material. Assim se tirou proveito de suas características específicas e da plasticidade, dialogando com o seu caráter serial e industrial. Ambas possuem como característica algo que é recorrente nos meus trabalhos anteriores, que é o desejo de deixar evidente o processo de como ela foi construída. Faço isso deixando as marcas da modelagem e da moldagem, deixando evidentes os erros de solda, sem querer disfarçar e repará-los.

Posso citar aqui Walter Benjamin que, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, nos diz que a invenção da fotografia e do cinema libera a mão de seu preponderante papel na produção artística, legando ao olho a sua sucessão. A mão de Benjamin é a do conhecimento adquirido no exercício do ofício, a mão que opera com artesanaria. O que Benjamin chama em seu texto de “reprodutibilidade técnica” é, na verdade, a entrada do processo industrial na produção artística. Assim, o processo de moldagem pode ser considerado um advento da Revolução Industrial. Usar desse princípio é uma forma de dialogar com tudo aquilo que é produzido serialmente em tempos regidos pela produção e consumo em massa, tema já abordado pelos escultores minimalistas.

Apesar de usar a moldagem como linguagem nos trabalhos aqui apontados, faço uso da flexibilidade do molde de silicone, que me permitiu pequenas e sutis deformações que diferenciaram uma máscara da outra. Embora todas as máscaras sejam previamente copiadas de um molde comum, elas conservam um gesto diferente entre si. Elas podem não ter a “aura” da escultura original, mas todas contêm uma aura própria. E não apenas isso; pois todas elas, ao serem combinadas, estão colocadas diante a um gesto maior,

que é a forma na qual elas estão inscritas. Isso trouxe para meu trabalho uma aproximação do espectador. Um carácter íntimo em que ele pode tanto perceber a forma como um todo, como também ter uma visão mais aproximada do trabalho, percebendo as particularidades de cada cópia retirada do molde. Um reconhecimento de nós mesmos em cada rosto que a cada instante se modifica e se renova e, contudo, é sempre o mesmo rosto.

Capítulo V

Neste capítulo irei discorrer sobre o meu trabalho final de conclusão de curso, “Gestos Fósseis”, que fará parte da exposição da diplomação no espaço piloto deste 1º semestre de 2013. Em princípio irei pontuar sobre o barro e o gesso como materiais fundamentais do meu processo de criação. Posteriormente, ao descrever sobre o processo de manufatura do meu trabalho, farei uso das leituras do “Elogio Das Mãos”, de Henri Focillon, e do texto “Transmutações da matéria”, de Nelson Brissac Peixoto.

Para mim, o barro está como o desenho, ligado à imaginação, à concepção, a tornar visível e sensível tudo aquilo que se refere ao espírito humano: subjetividade, pensamento, idéia e sentimento. Da mesma forma, Bachelard escreve nas primeiras linhas do Prefácio da sua obra “A Terra e os Devaneios do Repouso”:

Começamos o estudo da imaginação material do elemento *terrestre* em um livro que acabou de ser publicado: *A terra e os devaneios da vontade*. Nele estudamos, sobretudo, as impressões dinâmicas ou, mais exatamente, as solicitações dinâmicas que se ativam em nós quando formamos as imagens das substâncias terrestres. Com efeito, parece que as matérias terrestres, assim que as pegamos com a mão curiosa e corajosa, excitam em nós a vontade de trabalhá-las. Acreditamos portanto poder falar de uma *imaginação ativista*, e demos inúmeros exemplos de uma vontade que sonha e que, ao sonhar, dá um futuro à sua ação. (BACHELARD, 1990, p. 1).

Encontro na argila um sentimento de pertencimento, sendo o barro uma sedimentação de tudo aquilo que já existiu, seja mineral, vegetal ou animal. Ele é um material moldável, carregado de uma memória transcendental, que ganha vida novamente ao ser modelado conforme a forma que eu desejo. Ao fazer isso, ele é impregnado de minha própria memória, de meus próprios rastros; e independente da forma que ele obtiver, vai sempre existir como um marco da minha passagem.

“A Terra e os Devaneios Do Repouso” é um livro onde Bachelard revela como o elemento terra, tão resistente, provoca o homem para reagir, para atacá-lo e vencê-lo, ou então transformá-lo com suas mãos e seus instrumentos. Bachelard chama de “devaneios da vontade”, explica M. Mansuy,

"essas visões enérgicas onde o homem imagina-se lutando com a matéria, brutalizando-a ou simplesmente modelando-a". (Mansuy8, p.205).⁷

É na modelagem de uma lama primitiva que a Gênese encontra suas convicções. Em suma, o verdadeiro modelador sente, por assim dizer, que a massa, sob seus dedos, é animada por um desejo de ser modelada, um desejo de nascer para a forma. Um fogo, uma vida, um sopro existem em potência na argila fria, inerte, pesada. O barro, a cera têm a potência das formas.(Bachelard 2, p.100).

A terra e os devaneios do repouso contêm os devaneios provocados por "tudo o que se origina da intimidade da matéria". Para Bachelard, são principalmente agradáveis as sensações de intimidade, de repouso, que estão profundamente enraizadas nas tendências psíquicas da volta à mãe. É uma busca, no interior da matéria, de uma imaginação criativa que produz imagens, símbolos, metáforas, que são capazes de organizar a nossa compreensão de si mesmo, do Outro e do mundo em que vivemos.

O gesso, junto com o barro, é um dos materiais mais antigos usados tanto na arquitetura como na escultura. É um material constituinte do planeta, que provém do mineral gipsita. Assim, através de um processo industrial de esmagamento e calcinação, a gipsita é transformada em pó. O que encontro interessante no gesso é que no seu processo de formação industrial, ele perde água e, independente do seu uso posterior, é necessário misturá-lo com água mais uma vez para que ele possa se tornar sólido novamente. Esse aspecto de um eterno retorno também se dá por uma possibilidade de sempre poder reciclar o gesso através do processo de calcinação.

O gesso permite várias possibilidades no campo da escultura. Ele pode ser talhado ou modelado, o que vai depender do modo de seu preparo. Mas é na moldagem e fundição que ele foi mais explorado na história da escultura. Assim como o barro, o gesso serviu como meio para muitos escultores. Devido a sua plasticidade e sua capacidade de expansão para fundição, era usado como material para se construir modelos para cópias posteriores em outros materiais, como bronze e mármore.

⁷ **MANSUY, Michel.** Gaston **Bachelard** et les éléments. Paris: Corti, 1967. MARGOLIN

No meu trabalho, utilizo o gesso e o barro como materiais fundamentais na aparência final da obra. São dois materiais que se complementam e se pertencem. Acredito que eles possuam certa nobreza por serem oriundos da natureza e por possuírem semelhanças na sua história, no seu simbolismo e em sua composição.

Vale aqui ressaltar o que Nelson Brissac Peixoto escreveu em seu livro “Paisagens Urbanas, no capítulo “Transmutações da Matéria”, em que ele nos revela como o artesão rende-se à matéria, isto é, como a transforma em material levando-a um desequilíbrio. Ele segue as singularidades do material atentando para seus traços e então concebendo operações que destaquem esses potenciais para obter os efeitos desejados. Assim, o artesão tem de seguir os acidentes e variações de uma determinada peça do material, deixando que o material tenha voz na forma final a ser concebida.

Trata-se de uma visão da matéria como ativa, fluida, em movimento. Seguir o movimento da matéria, apreender as propriedades que emergem em momentos críticos do seu fluxo irregular é colaborar com esse intenso potencial. (BRISSAC,1998.pg 86)

Brissac relata que a oxidação, hidratação, carbonização e solução são os principais processos de desintegração rochosa e mineral e são métodos que poderiam ser aplicados na criação artística. Então, tudo o que é considerado rejeito na produção metalúrgica é tão básico quanto o material fundido a partir dele. É analisando as obras de Robert Smithson que Brissac ressalta uma valorização das práticas artesanais que se baseiam na dinâmica da matéria, ao explorar a plasticidade, os pontos críticos do material, nos quais emergem novas propriedades e estruturas. Dessa maneira para Smithson, por exemplo, a ferrugem (processo que a indústria justamente procura evitar fazendo ligas que aumentam a resistência do aço) é que deve ser considerada a propriedade fundamental do metal.

Faço uso das particularidades do barro em capturar o gesto e rastro do artista; e do gesso, na sua capacidade de expansão de se fundir com a argila e preencher esse vazio no barro, que se dá a partir de como me coloco diante dele. Eu acredito que meu trabalho não seja apenas sobre as maneiras como

meu corpo possa ocupar o espaço, mas sim, como eu coloco meu corpo diante das questões da vida e do mundo.

O trabalho se dá por várias etapas. Na primeira, é construída uma estrutura em madeira, como uma caixa (quadrada, retangular, entre outras vai depender do propósito da obra) sem tampa e sem fundo. Nessa estrutura, a argila é assentada de forma que ela ocupe até a metade do seu volume. Na etapa seguinte, eu começo a interagir com o barro, e faço uso de várias potencialidades de ação do meu corpo, tentando usar todos os membros e partes dele possíveis. Muitas vezes também faço uso de cópias em gesso, moldadas a partir do meu corpo. São extensões do mesmo que uso como carimbo. Dessa forma, pisoteio, pulo, sento, mordo, imprimo, pego e sinto. A partir desse processo, eu encontro minha verdade nas palavras de Henri Focillon, no seu artigo “ O Elogio Das Mãos”.

A arte se faz com as mãos. São elas o instrumento da criação, mas também o órgão do conhecimento...A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa sua marca em toda a parte. Mede-se com a matéria que ela metamorfoseia, com a forma que ela transfigura. Educadora do homem, a mão o multiplica no espaço e no tempo.(FOCILLON,2001)

Entendo aqui essa “mão”, assim como visto anteriormente no capítulo do desenvolvimento parte II por Henri Pierre Jeudy, como uma parte que revela um todo. Mão assim abordada por Focillon que incita o espírito e o revela.

A mão é ação, apreende, cria, e por vezes até mesmo pensa. As marcas das palmas das mãos, em que se podem ler, senão símbolos lineares de coisas passadas e futuras, pelo menos o vestígio e como que as memórias da nossa vida algures desaparecida, talvez ainda uma herança mais longínqua. (FOCILLON,2001)

As mãos ajudaram o ser humano a nascer e o definiram. É pela leitura de Focillon e pelo desenvolvimento do meu trabalho e de todo meu processo pela graduação, que percebo, com fascínio, como a mão fez o homem e o permitiu entrar em contato com o universo. Foi por ela que se obteve a percepção da terra, do ar e da água, uma fruição do mundo que exige uma espécie de instinto táctil. Superfícies, volumes, densidade e peso não são fenômenos ópticos; é pelas mãos que o homem os conhece.



Figura 26. César Becker, 2012

Dessa forma, ao me colocar diante do barro e ver o espaço que meu corpo ocupa a partir das minhas ações sobre ele, sinto-me como o primeiro homem a ver sua mão impressa na gruta rochosa. O mesmo homem que talha o sílex, a madeira e a pedra, que é movido por uma força que a ele pertence e que repercute através do tempo e do espaço e chega até mim. Meu corpo, ao se relacionar com a matéria, deixa de ser um instrumento inerte e torna-se algo que vive. É assim que Focillon nos coloca em um perpétuo recomeço que nunca se repete da descoberta do fogo, do machado e da roda.

Ainda nesse processo, da relação do barro com meu corpo, não tenho preocupações em termos de composição, pois o corpo no meu trabalho corre em liberdade e deleita-se nas suas potencialidades de encontro com a casualidade. À medida que a casualidade define sua forma nos acasos da matéria, à medida que a mão explora o desastre e o sucesso, é onde meu corpo se revela. Da mesma forma Focillon relata que a mão não é a dócil serva do espírito, ela busca, ela inventa-se, ela percorre todas as aventuras, ela tenta sua sorte.

Da mesma forma, vale ressaltar que, além do meu próprio corpo e de seus simulacros, faço uso também de instrumentos, que estão presentes na história da evolução do homem, quais sejam: o martelo, o fogo e a roda. Dessa forma, ao imprimir também as formas dos utensílios que utilizo no meu processo de criação e os coloco junto ao meu corpo, eles ganham uma nova unidade e se tornam extensões do meu próprio corpo.

É através da impressão do gesto do meu corpo e de seus instrumentos sobre o barro que o trabalho toma forma e se inscreve no espaço; e o percebo como um mundo recente e novo, examinando-o e desfrutando-o a partir da minha relação com ele. Mergulho minhas mãos nas suas entranhas para reconhecer meu próprio corpo. Desde o gesto mais tranquilo até o mais violento se revela no toque, esse contato decisivo entre o homem e a matéria, essa apropriação de um mundo que se revela a partir da forma como nos colocamos diante dele.

Após esse momento, o trabalho é seguido pelas etapas de fundição e modulação. Os vazios impressos na argila servem como molde para o gesso preparado. Assim, ele é despejado na forma e captura aquilo que outrora era apenas um vazio, uma evidência de uma presença que se revela corpo novamente, agora materializado no gesso fundido com o barro. Aqui vale ressaltar como, para minha surpresa, o gesso, no seu processo de cura, reagiu com o barro e absorveu sua pigmentação, criando diversas situações pictóricas onde se acumula muito ou pouco pigmento. Posso citar novamente Brissac que nos explica como é o fluxo da matéria. Não é uma matéria homogênea bruta, mas matéria não formada, uma matéria-movimento. Substâncias não formadas que só apresentam graus de intensidade: resistência, condutibilidade, aquecimento, estiramento, velocidade ou retardamento e indução.

É o conjunto de processos materiais auto-ordenados inerentes ao material, permitindo o surgimento de novas propriedades... O artesão segue o material, em vez de impor uma forma à matéria. Vai na direção de suas qualidades, em lugar de buscar uma forma capaz de impor propriedades á matéria. (BRISSAC,1998,pg 69)

Essa pigmentação absorvida dá um caráter “arqueológico” ao trabalho. No sentido de algo recuperado, emergido da terra, que há muito tempo se havia perdido, talvez de uma herança pré-histórica que não perde sua atualidade como força inerente ao corpo humano, ou de uma figura em desaparecimento como a mão, mediadora de experiências a serem compartilhadas que é tanto apontado por Focillon quanto por Walter Benjamin.

Aqui eu faço uma análise entre esses três teóricos: Focillon, Benjamin e Brissac. Pois acredito que, mesmo com o advento da tecnologia anunciado por Benjamin, ela ainda possa ser usada como ferramenta de uma ancestralidade

que sobrevive pela ação manual defendida por Focillon. Meu argumento se baseia em como Brissac analisa as obras de Robert Smithson, escultor reconhecido como artista propulsor da Land Art. Ele nos conta como o artista se opõe aos princípios técnicos estabelecidos pela indústria, sobretudo pela metalúrgica, em contraposição à noção de ofício. Smithson valoriza os processamentos industriais que se fazem de acordo com os encadeamentos naturais da matéria, em contraposição aos modos de transformação que obedecem a um padrão ideal estabelecido pela tecnologia.

Brissac ainda relata como interessava a Smithson, atentar para as constantes alterações das características físicas dos materiais. Seus trabalhos são voltados para os procedimentos baseados no caráter físico do seu objeto. Uma arte voltada para as propriedades físicas das coisas: densidade, volume, massa e espaço.



Figura 27. Robert Smithson, Quebra-mar espiral, 1969-70. Grande Lago Salgado Utah

Ele adota um “processo primário” de fazer contato com a matéria, carregar e derramar, arrastar e empilhar, procedimentos típicos de grandes operações de engenharia do solo. Uma concepção, radicalmente não tecnológica, do processo de trabalho, privilegiando operações diretas, não mediadas com o material. (BRISSAC, 1998. pg 65)

Dessa forma, ressurgem em mim um conhecimento adquirido no exercício do ofício, a mão que opera com artesanato, que lhe marca o gestual e a manifestação no mundo. Faço isso resgatando um gesto simples que clama por uma potência absoluta do corpo, da mão, do toque, da plasticidade como proporcionadora de uma experiência pré-histórica, que nos deu a condição de existência e evolução, em tempos do predomínio ascendente da tecnologia.

Depois de desenformado o gesso da argila, percebo como posso reutilizar a mesma estrutura e argila usadas para criar a primeira peça em gesso. Encontro-me na possibilidade de fazer uso do princípio do módulo, que consiste na padronização de um referencial de medida, transportando assim um elemento para outra escala infinitamente maior. Isso trata de uma fabricação de um modelo, a transposição do distante para o próximo, que marca a origem pragmática da geometria grega.



Figura 28. César Becker, 2012

Um ponto que encontro interessante no processo de modulação no meu trabalho é que ele alude a um processo de repetição em que não se tem exatamente um ponto de origem; ou seja, ao sempre reutilizar a mesma argila e estrutura estou sempre partindo da destruição da forma anterior para poder criar a posterior. Uma alusão a princípios cíclicos universais como a vida e a morte, a destruição e criação e a ordem e o caos. Aqui encontro uma afinidade

com o processo de criação dos trabalhos de Ana Maria Maiolino que já foram abordados no capítulo II.

Para concluir essa etapa posso recorrer à diferença entre moldagem e modulação apontadas por Gilbert Simondon, citado por Brissac. Trata-se de dois modos distintos de configurar a matéria, de induzi-la a uma condição de estabilidade. A moldagem no meu trabalho não é simplesmente dar uma forma à matéria bruta. Por um lado, a argila é preparada, amassada, suas moléculas organizadas e colocadas em comunicação com o conjunto das pressões exercidas pelas paredes do molde. O molde limita e estabiliza, em vez de impor uma forma. Completa a deformação, interrompendo-a segundo um contorno definido, modulando-a. Assim o molde intervém como condição de limite, parada da expansão.

A moldagem é feita de uma vez por todas, de modo definitivo, impondo-se uma forma a matéria. Quando a matéria atinge o estado de equilíbrio, imposto pelo molde, tem-se a forma. O processo de modulação consiste em moldar de forma contínua, como se o molde mudasse sem parar. Ao inverso do que ocorre na moldagem, o processo não para uma vez que o equilíbrio é atingido, continua a modificar o molde. O deslocamento do suporte de energia equivale a uma desmoldagem permanente. O material segue sendo empurrado para fora de equilíbrio, para um novo estado momentaneamente estável. (BRISSAC,1998.pg 114).

Modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável. É esse desdobramento, contínuo e modular, que caracteriza meu trabalho.

Para a mostra dos trabalhos para a diplomação que ocorrerá no espaço piloto neste primeiro semestre de 2013, realizarei um trabalho que consistirá de módulos em formas de trapézios, que irão compor na sua montagem final um polígono circular hexadecágono. Seu processo irá se dar da mesma maneira que abordada aqui, sempre utilizando da mesma argila e estrutura, de forma que o trabalho se feche nele mesmo, como demonstrado nas imagens a seguir.

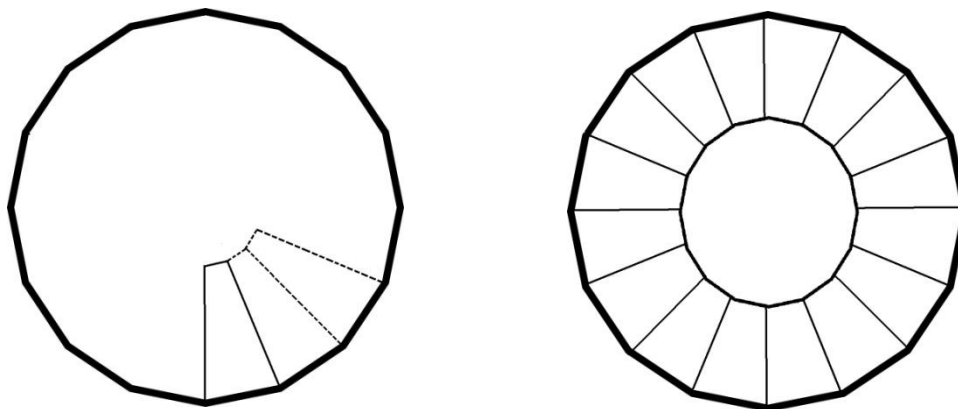


Figura 29. Esquema do planejamento da obra final, 2013

Para Deleuze o redondo implica uma perpétua passagem ao limite, definida pelo constante arredondar. *“Ele é vinculado aos acontecimentos, não é chapado nem pontudo, mas implica uma operação da Mão, uma permanente retificação. Um processo contínuo de aproximação”.* (Deleuze, 1979)

Eu encontro na forma circular um extremo fascínio. Ela é encontrada aqui citada de diversas maneiras e situações. Para mim, ela resume todo o trabalho, desde a sua concepção até a maneira como se dá a sua manufatura. A forma circular no meu trabalho é uma imagem em processo. Combinada com os meus gestos do meu corpo materializados em gesso a partir da argila, ela oferece a prova de um gesto executado pelo meu mais distante antecedente, e que persiste até hoje como um momento sempre inédito, que é o redescobrimiento da capacidade de criar, de construir algo a partir do encontro com a matéria.

As mãos e meu corpo que marcam a argila levam o espectador à não apenas se reconhecer na percepção do meu corpo fragmentado. Mas sim de reconhecer em si mesmo, uma força e potencialidade geradora de criação do corpo que existe em cada um de nós. É algo que meu gesto revela na argila, o que vai além de qualquer conhecimento escultórico ou de um domínio de qualquer ofício; mas sim, é um fazer que pertence e sempre pertenceu ao ser humano.

Concluo este capítulo, citando Celeida Tostes que discorreu sobre sua obra Gesto Arcaico, que já foi mencionada aqui nesta pesquisa, no capítulo II: *“as marcas dos dedos, a forma da mão que os amassou. Arcaico, universal, infantil, o ato de apertar entre os dedos uma matéria moldável, plástica, que se contém e ganha forma por simples impulso da vontade (...)”*. (TOSTES, 1991)



Figura 30. César Becker, 2013

Meu trabalho se encerra nessa proposição do artista em sua potência corpórea: minhas mãos, o meu corpo e o corpo do outro. Um convite ao espectador para construir fazendo. Um reconhecimento que se dá a partir de uma interação, com a presença de meu corpo, que afirma o descobrimento de si próprio no contato com o corpo do outro.

Conclusão

Ao escrever a presente monografia, pude fazer uma análise e um retrospecto da minha trajetória pela graduação. Percebi que falar sobre o trabalho me permitiu moldá-lo conforme as relações dele com trabalhos de outros artistas e pensamentos de filósofos e teóricos. Porém, considero que ainda preciso aprofundar-me nas leituras dos temas e aspectos aqui abordados, para futuros desdobramentos do trabalho.

Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira” (CLARK, OITICICA, 1964-74, pg.92)

Acredito que, dos aspectos conclusivos acerca da minha produção, os mais importantes são a forma como redescobri meu corpo a partir da relação com a escultura e com o corpo do espectador. Também foi relevante notar como o processo nem sempre está totalmente sob controle do desejo consciente; estando sempre sujeito a infinitas possibilidades entre o instantâneo, o devagar, o abrupto, o casual e o definitivo.

Vale aqui ressaltar uma reflexão sobre os materiais. Até o momento, o gesso e o barro têm atendido a todas minhas expectativas e satisfações. Acredito que ainda não experimentei o máximo de suas potencialidades, mas já encontro em mim uma necessidade de experimentar outras possibilidades como silicone, resina, cimento e espuma de poliuretano expandido. São outros materiais e formas de estar presente e dialogar com o mundo.

Na realização do meu trabalho para a exposição no espaço piloto, foi feito um registro em vídeo do seu processo, o qual se encontrará exposto junto com a obra. Acredito que esse vídeo proporcionará uma visão de outro aspecto do trabalho: a ação revelada do meu corpo sobre a matéria e o registro do tempo do ato fazendo-se nele mesmo.

A partir da idéia do vídeo e do meu processo de criação exposto, surgiram novas reflexões e formas de investigar meu corpo como suporte de proposições e questionamentos; podendo-se desdobrar na performance, trazendo também o espectador como partícipe da sua construção.

Trago aqui, a título de exemplo, uma idéia que surgiu durante esse processo de conclusão de curso, como um primeiro passo nessa direção de possíveis desdobramentos. A proposta é de usar o formato do jogo da Amarelinha. Esse jogo consiste em jogar a moeda nos números (sempre respeitando o limite do quadrado) e ir pulando com um ou os dois pés (de acordo com a seqüência numérica) até chegar no “céu”.

Dessa forma serão montadas caixas de madeira sem fundo e tampa no formato 30x40 cm. Essas caixas serão dispostas na forma do jogo da Amarelinha. Será colocado barro em cada caixa de forma que preencha todo seu volume. Em seguida os espectadores jogarão o jogo da Amarelinha conforme suas regras, mas terão como caminhos as caixas de madeira com argila. Assim, todo o rastro de cada um que pular nelas, pisar, pegar, amassar, será capturado pelo barro. Depois da performance, o gesso será preparado e despejado nos “moldes” de onde se retiram as cópias, reconstituindo o formato do jogo novamente após sua cura.

É um início de uma idéia que revela inúmeras possibilidades em que o trabalho pode estar sempre se recriando, enfatizando a ação do participante e a imanência do ato. Para mim, é de extrema importância a experiência sensorial e subjetiva com a matéria; o que também espero que o espectador perceba e sinta. Uma possibilidade de o sujeito reconectar-se consigo mesmo e com o corpo do outro por meio do seu próprio corpo. Penso no corpo como criador; e o próprio ato de criar como sendo o ato de criar a si mesmo, de estar em si, de se ver refletido no outro e de estar aberto a inúmeras possibilidades de ser e estar no mundo.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

BENJAMIN, Walter. *A Obra De Arte Na Sua Reprodutibilidade Técnica*. Ed.Zouk, 2012

BOURGEOIS, Louise. *Destruição Do Pai, Reconstrução Do Pai: Escritos e Entrevistas 1923-1997*. São Paulo :Cosac Naify, 2000

COSTA, Miguel Simão. *Tripalium: Esculturas e Objetos de Miguel Simão*. 1.ed.- Brasília: AVE Promoção e Produção Cultural, 2012

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

FOCILLON, Henri. *A Vida Das Formas*. Portugal, Ed. Edições 70 -Brasil, 2001

HEGEL, Georg Wihelm Friedrich. *Curso De Estetica – O Sistema Das Artes/G.W.F.Hegel-2ªedição*, São Paulo, Ed.WMF Martins Fontes, 2010
_____. *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

JEUDY, H. P. *O Corpo Como Objeto De Arte*. São Paulo, Ed. Liberdade, 2002

KRAUSS, ROSALIND E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo, Ed.Martins Fontes, 2007

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 1, 1984.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo, Martins Fontes.
1998

READ, Hebert Edward. Escultura Moderna: Uma História Concisa. São Paulo,
Ed. Martins Fontes, 2003

WAR, Tracy. The Artist's Body. Ed. Themes and Movements. London, Phaidon
Press, 2000

Anexo de Imagens

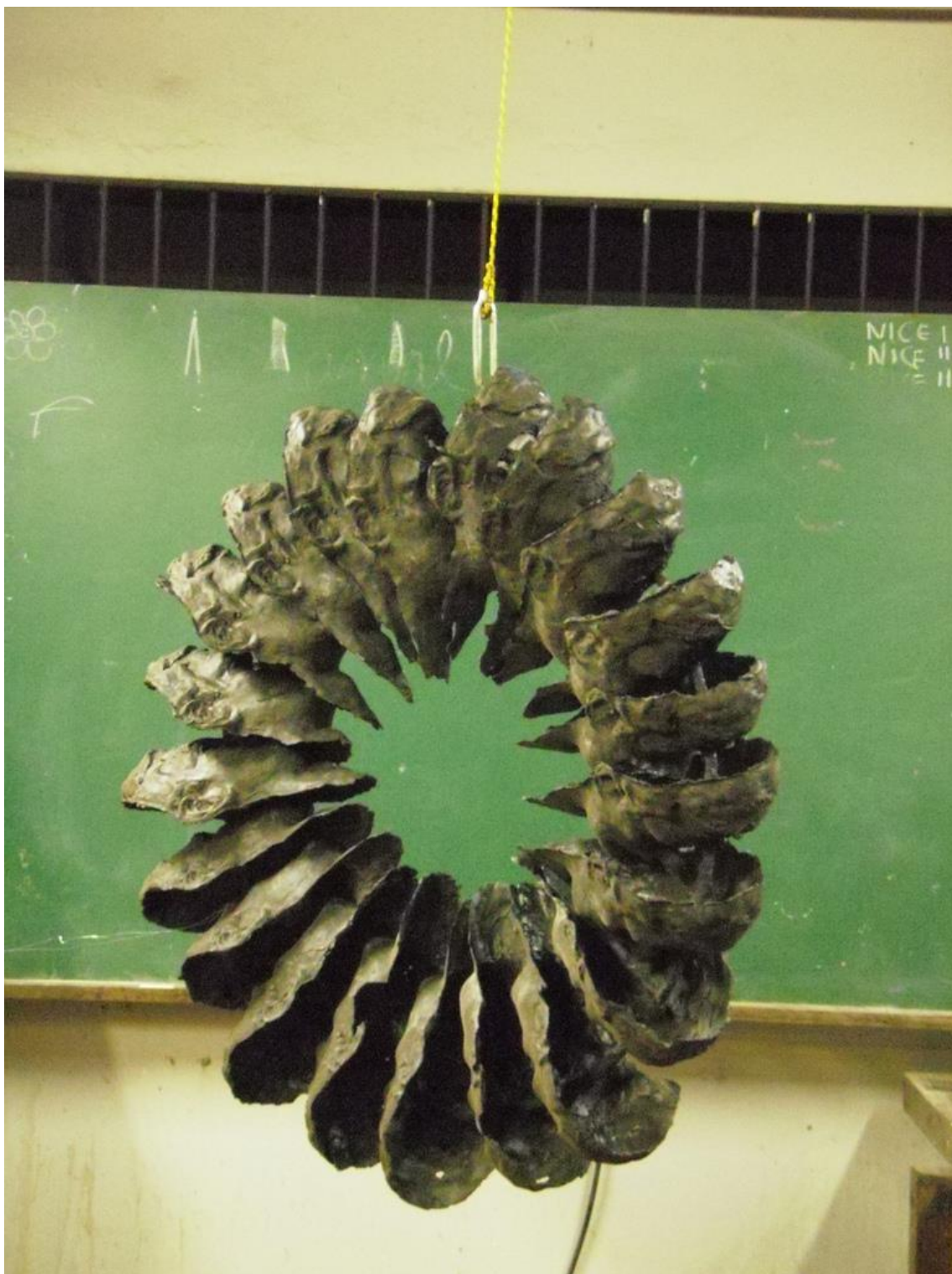


Figura 1. César Becker, 2011.



Figura 2 e 3. César Becker, 2011



Figura 4. César Becker, 2010.

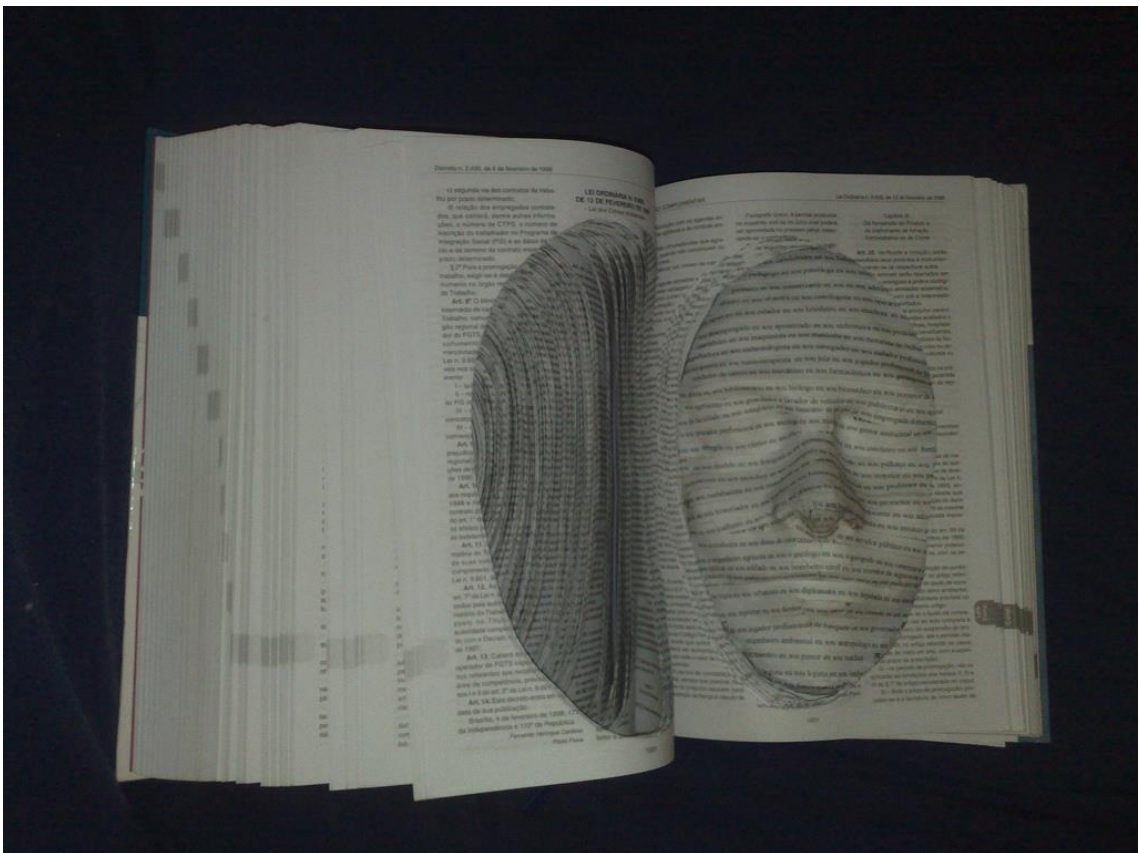


Figura 5 e 6. César Becker, 2010.



Figura 7 e 8 .César Becker, 2013.



Figura 9 .César Becker, 2013.



Figura 10 .César Becker, 2013.



Figura 11, 12 e 13 .César Becker, 2013.



Figura 14 .César Becker, 2013.