

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

BRUNO DA SILVA TEIXEIRA

POSSÍVEIS IMPOSSIBILIDADES – O OBJETO ESCULTURADO



Santa Maria
Março de 2013

BRUNO DA SILVA TEIXEIRA

Agradecimentos

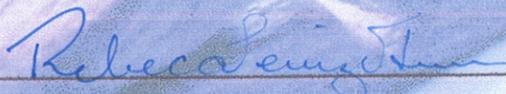
POSSÍVEIS IMPOSSIBILIDADES – O OBJETO ESCULTURADO

Aos amigos, familiares e professores que contribuíram para a realização deste trabalho, meus sinceros agradecimentos.

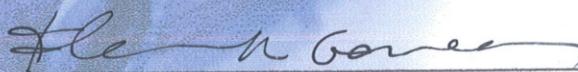
Trabalho apresentado ao programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Professora Doutora Rebeca Lenize Stumm.

Membros da banca:

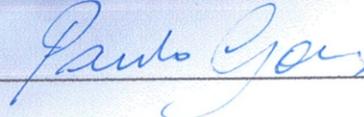
Profa. Dra. Rebeca Lenize Stumm



Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves



Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes



Santa Maria

Março de 2013

Agradecimentos

Aos amigos, familiares e professores que contribuíram para a realização deste trabalho, meus sinceros agradecimentos

“A coragem é a primeira das qualidades humanas, pois é ela que garante as demais.”

Winston Churchill

SUMARIO

Lista de figuras	05
Resumo	07
Abstract	08
Introdução	09
1. Experiências pregressas	14
1.1 Motivações e referências artísticas	14
2. Possíveis impossibilidades	28
2.1 Processo e estratégias de trabalho	39
3. O objeto esculpado – conceitos latentes	54
3.1 Desdobramentos e influências atuais	61
Considerações finais	73
Bibliografia	78
Anexos	89

Lista de figuras

1º capítulo

1. Bruno Teixeira. “Figura de jardim.” Técnica mista. 2005	16
2. Francisco Stockinger. “Touro.” Técnica mista. 44x130x30 cm. 1985	17
3. Adolfo Bittencourt. “Sem título”. Técnica mista. 165x120x180cm.1994	18
4. Kiki Smith. “Basin.” Gaze gessada. 33x52x107 cm. 1990.	18
5. Pablo Picasso. “Cabra Vallarius”. Gesso, cesto de vime, potes de cerâmica, folha de palma, metal, madeira e cartão. 120x72x144cm. 1950	19
6. Bruno Teixeira. “Ascensorista”. Técnica mista. 2004	21
7. Bruno Teixeira. “Assimilação”. Técnica mista. 2005	22
8. Bruno Teixeira. “Jornaleiro”. Técnica mista. 2006	24

2º capítulo

9. Bruno Teixeira. “Medidas extremas”. Técnica mista. 7x1x3 cm. 2008	29
10. Bruno Teixeira. “Imprevisto”. Técnica mista. 35x16x8 cm. 2008	31
11. Meret Oppenheim. “Objeto: desjejum em pele”. 15x10x10cm. 1936	40
12. Bruno Teixeira. “O entardecer”. 170x95x80 cm. 2009	42
13. Bruno Teixeira. “Quando baixa demais”. 65x50x45 cm. 2011	43
14. Bruno Teixeira. “Pressão”. Pedra e objeto. 25x15x15 cm. 2009	49
15. Bruno Teixeira. “Brincadeiras difíceis I”. Técnica mista. 10x6x6 cm. 2011	50
16. Bruno Teixeira. “Imbróglio”. Técnica mista. 125x130x40 cm. 2011	51
17. Bruno Teixeira. “A espera”. Técnica mista. 200x125x55 cm. 2009	52
18. Bruno Teixeira. “Contrapeso e tensão”. Técnica mista. 20x20x12cm. 2011	53

3º capítulo

19. Alberto Giacometti. “Objeto desagradável de ser usado”, 35x10x1010 cm. 1931	55
20. Man Ray. “Presente”. 30x20x25. 1958	56
21. Salvador Dali. “Telefone-lagosta”. Objeto, 40x35x30cm. 1936	57
22. Cildo Meireles, Desvio para o vermelho I: Impregnação, II: Entorno, III: Desvio, materiais diversos, 1967-84	62
23. Pablo Picasso. “Cabeça de touro”. Assemblage. 60x50x35cm. 1943.....	63
24. Marcel Duchamp. “Roda de bicicleta”. Assemblage. 160x60x45cm. 1913-14.....	64
25. Félix Bressan. “Cavadeiras”. Ferro e objeto. Dimensões variadas, 1998	65
26. Jorge Macchi. “Vidas paralelas”. Objeto. 5x10x2cm. 1998	66
27. Guto Lacaz. “Lógico equilíbrio”. Assemblage. 35x20x10cm. 1989	67
28. Jacques Carelman. “Pente para calvos”. Objeto 25cm. Cerca de 1960	69
29. Pablo Reinoso. Série Thoneteando. Madeira. 75x50x145 cm. 2007	71
30. José Spaniol. “O descanso da sala”. Mista com objetos. Dimensões variadas, 2006	72

Resumo

Esta pesquisa intitulada “Possíveis Impossibilidades – o objeto esculpado”, apresenta uma reflexão sobre minha atividade artística, apresentando os conceitos, ações, intenções e estratégias que são necessárias para a criação deste conjunto de trabalhos, que se estruturam a partir de uma atividade escultórica que apresenta, como produto final peças muito semelhantes a objetos de uso e conhecimento comuns. Estas esculturas são construídas mediante o resgate e a utilização de técnicas tradicionais de escultura, associadas a sistemas contemporâneos para a obtenção da forma tridimensional.

Os moldes desta produção artística são definidos a partir do estudo de minha atividade como artista atuante no campo da escultura contemporânea. A proposição artística “Possíveis Impossibilidades – o objeto esculpado”, indica uma atitude e um compromisso de articulação prática e reflexiva, que objetiva propor questões a cerca dos processos que compõe os atos de ver e entender os objetos a nossa volta.

Palavras-chave: objeto esculpado, objeto, arte contemporânea, escultura.

Abstract

This research entitled "Possible Impossibilities - the object esculturado", proposes a reflection on my artistic activity, presenting the concepts, actions, intentions and strategies which are necessary to create this set of works that are structured from a sculptural activity that presents as final product, artistic pieces very similar to objects of common use and knowledge. These sculptures are constructed using the recovery and utilization of traditional techniques of sculpture associated with contemporary systems for obtaining three-dimensional shape.

The molds of this artistic production are defined from the study of my activity as an artist active in the field of contemporary sculpture. The artistic proposition "Possible Impossibilities - the object esculturado" indicates an attitude and a commitment to articulate and reflective practice that aims to propose questions about the processes that make up the acts of seeing and understanding the objects around us.

Keywords: object esculturado, object, contemporary art, sculpture.

Introdução

Esta pesquisa apresenta uma reflexão sobre minha atividade como artista, buscando aprimoramento como profissional de escultura, investigando os conceitos, ações, intenções e estratégias de trabalho, que adoto para a produção de meus trabalhos artísticos no campo da escultura. Esta investigação tem como ponto de partida a série de trabalhos que comecei a desenvolver no final do ano de 2006 que chamo de “Possíveis Impossibilidades – o objeto esculpado”.

A partir da segunda metade de 2006, comecei a realizar trabalhos artísticos, utilizando objetos como suporte de criação. Entendendo o objeto como um dos elementos essenciais que nos cercam, ele age diretamente na concretização de um grande número de ações do homem, tendo sua multiplicidade de formas e funções reconhecidas e compreendidas por diferentes grupos sociais, assim, podemos considerar os objetos, por si só, agentes comunicadores. Desse modo, a investigação das possibilidades plásticas contidas nos objetos comuns, dispendo-os como matéria criativa, me é muito cara. Os processos de exploração acerca dos sistemas de deslocamento das condições normais de compreensão e relação que mantemos com os objetos, são desenvolvidos em meu sistema de trabalho, por meio de uma prática artística escultórica, que utiliza apropriações e reconstruções de objetos de uso e conhecimento comuns. Por meio de ações construtivas focadas na tridimensionalidade e nas particularidades estruturais e formais dos objetos escolhidos, esses se tornam esculturas que se assemelham muito aos objetos originais utilizados, porém agora, com características formais e conceituais próprias.

Em um primeiro momento desenvolvi trabalhos onde utilizava somente técnicas de assemblage com pequenos objetos, no entanto estas idéias foram amadurecendo e somente este sistema não suportava mais os rumos que o trabalho estava tomando. Este problema me levou a pesquisar técnicas muito específicas de modelagem e construção, para que fosse possível estruturar de forma real todo o meu pensamento, que naquele momento almejava a obtenção de formas escultóricas mais complexas. Desde então, tenho estudado diferentes técnicas e sistemas que permitem que cada trabalho possa se constituir. A retomada e o aprendizado de técnicas tradicionais de escultura, como

por exemplo, a talha em madeira, a cantaria e a forja de metais, aliadas a assemblage¹, se mostraram ideais para suprir as necessidades do trabalho.

Os frutos deste trabalho são a apresentação de esculturas que, a partir da ação artística – que começa pela apropriação de objetos comuns que posteriormente são reconstruídos a partir de conceitos pré-estabelecidos – assumem nova condição, condição que oferece um estado constante de instabilidade, que oportuniza a investigação prático-reflexiva dos mesmos. Neste processo, procuro alterar os objetos seja de maneira formal, contextual ou narrativa, embora tendo o cuidado para que a estrutura base se mantenha e que a modificação pareça ocasional ou natural, não transparecendo vestígios dos processos construtivos desencadeados durante a produção destas esculturas.

Esta pesquisa então focada em uma reflexão teórica e prática sobre minha atividade como artista, buscando construir de forma concisa os conceitos e estratégias vetores do meu trabalho, se propõe a explorar as possibilidades da escultura contemporânea, ou ainda de uma possível “escultura objetual contemporânea”, vinculadas a conceitos amplos de objeto, tendo em vista sua constituição calcada na união de diferentes processos de produção do tridimensional, que envolvem apropriações, fragmentações e construções.

Neste sentido, esta pesquisa é baseada em três questões primordiais:

- a primeira examina as possibilidades de uma atividade escultórica, construída a partir do uso de objetos de uso e conhecimento comuns como matéria prima de criação de esculturas, investigando os conceitos e procedimentos envolvidos nesta atividade.

- a segunda preocupa-se em investigar os processos de construção conceitual acerca dos objetos que estão a nossa volta. Como são edificadas as relações de uso, memória e espacialidade com os objetos,

- a terceira corresponde ao sistema operacional necessário para a construção desta poética, a necessidade da união de conceitos contemporâneos de escultura e objeto, com o resgate de técnicas tradicionais de obtenção da forma tridimensional. Apresentar os sistemas de construção e reconstrução utilizados na produção dos trabalhos, e a importância dos mesmos em um contexto de escultura contemporânea.

¹ Assemblage ou semblage é um termo grego que foi trazido à arte por Jean Dubuffet em 1953. O termo é usado para definir colagens com objetos e materiais tridimensionais. A assemblage é baseada no princípio que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto sem que esta perca o seu sentido original. É uma junção de elementos em um conjunto maior, onde sempre é possível identificar que cada peça é compatível e considerado obra. GRAHAM-DIXON, Andrew. *Arte, o guia visual definitivo*. São Paulo: Publifolha, 2012. 612 p. p. 596

Com o objetivo de refletir sobre os questionamentos latentes em minha produção artística, compreender o processo de trabalho e, possivelmente, solucionar e ainda descobrir novas questões no decorrer desta pesquisa, estruturei este texto em três capítulos, organizados a partir de uma delimitação de tema, seguida da descrição dos conceitos, procedimentos e estratégias do trabalho, finalizando com as possíveis relações artísticas do trabalho com seus pares, e sua contribuição como pesquisa em escultura contemporânea.

No primeiro capítulo deste trabalho, discorro sobre minhas experiências progressas, destacando as motivações e as primeiras referências artísticas utilizadas durante meu aprendizado de escultura. Nesta parte do texto, apresento os sistemas utilizados para a produção de minhas primeiras esculturas, que praticamente se repetem até o presente momento, entretanto com algumas diferenças conceituais no que diz respeito à construção conceitual dos trabalhos. Minhas influências vinham de trabalhos de artistas como Gustavo Nakle, Pablo Picasso, Kiki Smith, Antony Gormley, Panamarenko, Adolfo Bittencourt e Francisco Stockinger. Todos estes artistas realizam ou realizaram, em determinado momento, trabalhos em escultura, utilizando os recursos da assemblage, sistema que também utilizo na produção de meus trabalhos em escultura. A investigação acerca deste procedimento me levou a utilizar como referência os escritos de Claude Lévi-Strauss, acerca da atividade do “bricoleur”, onde o autor o descreve como um “montador”, um “rearranjador”, uma pessoa capaz de reunir pedaços diversos e com funções aparentemente diferentes e transformar a reunião destas peças em algo com novo sentido. O bricoleur seria capaz de realizar sempre um arranjo novo com os mesmos materiais, repetidamente. Ele poderia reunir peças de algo o reconstruindo ou, com estas mesmas peças, poderia criar algo inteiramente novo.

O segundo capítulo é dividido em dois tópicos, sendo o primeiro destinado a tratar da apresentação da poética, e dos processos que regem sua instauração, abordando os conceitos da proposição “Possíveis impossibilidades – o objeto esculturado”. Nessa parte do texto descrevo o início desta produção, relatando as motivações e os processos de investigação conceitual e técnica necessários para a construção dos trabalhos. Nesse tópico são apresentados os conceitos e procedimentos necessários para a obtenção do que denomino de “objeto esculturado”, que é o resultado final apresentado pelas esculturas, e as condições que regem a construção das “Possíveis Impossibilidades”, também descritas neste momento do texto. Os procedimentos operacionais, que correspondem à junção das técnicas tradicionalmente utilizadas na produção escultórica, com as

estratégias utilizadas na produção da escultura contemporânea, que são principalmente ações de apropriação, deslocamento e resignificação também são abordadas nesta parte do texto.

Para o auxílio na construção deste tópico são utilizados escritos de autores como Jean Baudrillard, Abraham Moles, Maurice Blanchot, Bruno Munari, Christopher Williams e Frederico Morais.

O segundo tópico desse capítulo, é destinado para descrever os processos adotados durante a execução dos trabalhos, especificamente as estratégias de trabalho, onde se observa um conjunto de três modificações principais no objeto utilizado como material de criação: contextual, narrativa e formal, modificações estas que se repetem em todos os trabalhos da série e que é uma estratégia para o alcance dos objetivos da poética.

A estratégia de interferir nestes três pilares ajuda no sentido de tentar “quebrar” os esquemas de significação que existem entre pessoas e objetos, entretanto de forma sutil, gerando um certo desconforto, surpresa ou estranhamento, contudo, todos nos sendo muito próximos, familiares. Dentre os referenciais utilizados na elaboração das diretrizes de trabalho, descrevo as estratégias de Marcel Duchamp, como referência inicial, seguido de idéias pertencentes ao Surrealismo e ao Dadaísmo, discorrendo sobre a questão simbólica do objeto e das características que adquire quando transposto para a esfera das artes. O tópico também aborda as particularidades do trabalho prático, como dimensões, materiais e condições de apresentação, buscando espaço como uma proposta destinada ao campo de experimentação da escultura contemporânea. Na elaboração deste segundo tópico são referenciados autores como Arthur Danto, Rosalind Krauss, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Briony Fer e Clement Greenberg.

O terceiro capítulo desta dissertação, também dividido em dois tópicos, trata dos conceitos latentes presentes no “Objeto esculturado”. Concentra-se em apresentar em um primeiro momento, o resultado das investigações dedicadas ao conceito da ironia, e de seus pares como o sarcasmo e o humor, que entendo ser extremamente necessário pois a ironia é sem dúvida um dos conceitos latentes da poética. Para este estudo especial, busquei auxílio nos escritos de autores como Soren Kierkegaard e Douglas Colin Mueck, que possuem excelentes referências sobre este assunto. O Capítulo aborda ainda a ironia como um conceito fortemente presente nos trabalhos surrealistas, que como dito anteriormente, são referências essenciais de minha pesquisa. Para alguns trechos desta primeira parte do capítulo, foram utilizados escritos de Valter Zanini, acerca da importância da presença da ironia nos trabalhos surrealistas, onde o objeto surrealista atuando no limite entre a ironia e a perversão,

tentava abrir a imaginação do espectador para a multiplicidade de relações existentes entre as coisas, para a associação livre de condicionamentos.

O segundo momento deste capítulo é dedicado para a apresentação de minhas referências artísticas atuais, algumas descobertas durante os dois anos de estudo no curso de mestrado, e outras um pouco anteriores. Esta parte do texto preocupa-se ainda em discorrer, além das semelhanças de trabalho com outros artistas, as especificidades que vão além da aparência visual própria de trabalhos construídos a partir da utilização de objetos de uso e conhecimento comuns, e apontar nestas especificidades, as possíveis contribuições para o campo da escultura contemporânea. Os artistas que considero “pares” atuais, e descritos no texto, são Félix Bressan, Guto Lacaz, Jorge Macchi, Jacques Carelman, Pablo Reinoso e José Spaniol.

A metodologia empregada na construção das esculturas, que são parte fundamental desta pesquisa, procurou valorizar os questionamentos e escolhas particulares que são bases de toda esta investigação, entretanto também foi levado em consideração os acontecimentos e experiências que surgiram ao longo desta pesquisa. Idéias, sugestões, críticas e até mesmo os imprevistos foram levados em conta na hora de descrever, e adotar os sistemas constituintes desta proposta.

1. Experiências pregressas

1.1 Motivações e referências artísticas

Minhas primeiras experiências com escultura remetem ao ano de 2002 como aluno de escultura do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Venho desde então, produzindo trabalhos escultóricos com a utilização de objetos de uso e conhecimento comum. Os primeiros trabalhos que realizei possuíam influências mais figurativas, buscando a representação da figura humana, talvez pela experiência advinda do desenho – principalmente do desenho de anatomia – meus trabalhos em escultura visavam à representação da figura humana, tendo nos objetos possíveis substitutos para determinadas partes da anatomia. Desenvolvi este tipo de trabalho até o ano, de 2005.

Com o passar do tempo, e seguidas experimentações materiais, surgiu o seguinte questionamento: por que não assumir a veracidade do material utilizado nos trabalhos? Propus-me então a pensar e conversar com algumas pessoas mais próximas sobre o assunto. O trabalho explorava uma diversidade de materiais em sua composição, fazendo parte deste repertório papéis, tecidos, plásticos, metais, espumas, resina e objetos variados como por exemplo utensílios, ferramentas, potes, cestos entre outros. No entanto, o trabalho final não deixava transparecer esta diversidade material, muitas vezes assemelhando-se a outros materiais, como ferro fundido, alumínio ou plástico industrial. Existia neste trabalho uma problemática que já me interessava na época, que dizia respeito ao conceito de fake. Do falso, do simulacro, explorando sempre alternativas para fazer com que os trabalhos feitos a partir de determinados materiais, se parecessem ao máximo com algum outro material dito “mais nobre” ou usual da escultura, como por exemplo bronze, ferro fundido ou mármore. As soluções obtidas com a pátina e a fusão de vários materiais, principalmente na superfície dos trabalhos, proporcionavam às esculturas a sensação de peso, quando na verdade eram leves. pois eram feitas em sua maioria com papéis e tecidos.

Na época foi difícil perceber, mas algo me incomodava no resultado final do trabalho. Apesar de ter um grande volume de produção, não conseguia perceber um amadurecimento, havia uma latente inconsistência entre o discurso empregado e o que de fato se observava no trabalho, entretanto, continuei executando diversas esculturas com a mesma proposta de substituição de partes do corpo por objetos, adiando uma reflexão mais profunda a cerca do que realmente me perturbava no trabalho. De modo geral, a proposta se preocupava em demonstrar as possibilidades de representação

da figura humana, onde partes de sua estrutura anatômica eram alteradas, de modo a otimizar uma determinada função executada sistematicamente pelo corpo.

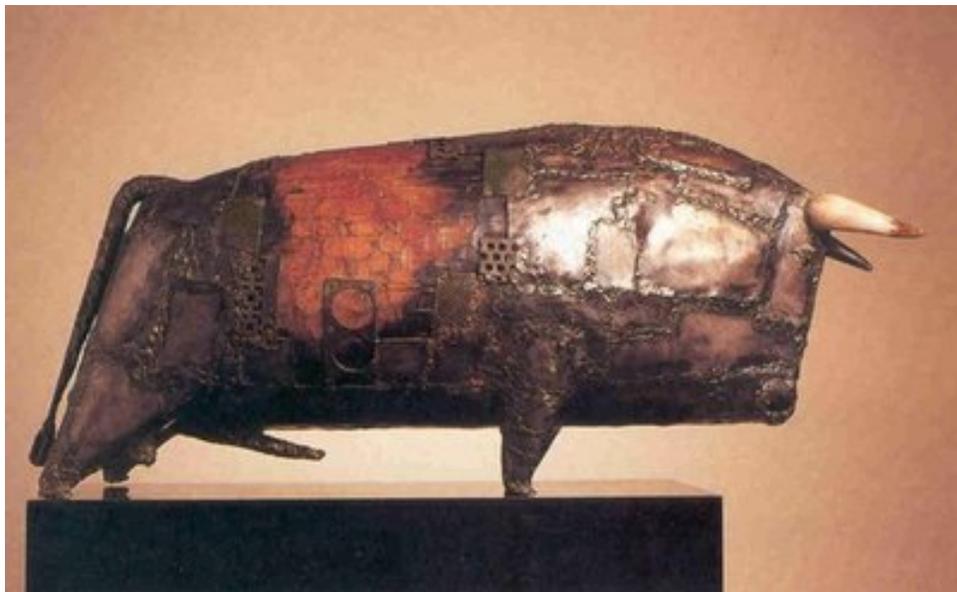
Existia neste trabalho, uma preocupação crítica em relação à permanência de determinadas atividades exercidas na sociedade, em meio à velocidade da evolução tecnológica vigente. Atividades como a de ascensorista, jornalista, porteiro, entre outras, serviam de mote para o questionamento da presença destas funções em meio a uma sociedade quase totalmente automatizada. As soluções encontradas, eram representar figuras humanóides evoluídas para cumprir determinadas funções repetidamente, ou que por evolução e necessidade de adaptação, adquiriram determinada forma. As esculturas “Figura de Jardim” (figura 1, pág.16); “Ascensorista” (figura 6, pág.21) e “Assimilação” (figura 7, pág. 22), ilustram estas tentativas. Neste sentido, o processo de instauração desta poética era determinado pela observação atenta do cotidiano, sobretudo das atividades eleitas como mais simples ou obsoletas, agregada ao estudo criterioso da anatomia humana, animal e comparada, no que diz respeito principalmente às suas funcionalidades estruturais, e por fim a observação e coleta de objetos comuns. Os objetos escolhidos eram pensados a partir de suas especificidades projetuais, ou seja, refletindo sempre a respeito de como estes objetos ampliam, compensam ou substituem determinadas funções do corpo humano.

A união destas três atividades, observação cotidiana, estudo da anatomia e pesquisa de objetos, resultou em uma estratégia de produção escultórica satisfatória e condizente com minha posição e realidade de estudante, onde os recursos técnicos e principalmente financeiros não permitiam um aprofundamento e muitas vezes um refinamento do trabalho.



1. Bruno Teixeira. "Figura de jardim". Técnica mista. 2005.

Minhas influências vinham de trabalhos de artistas como Gustavo Nakle, Pablo Picasso, Kiki Smith, Antony Gormley, Panamarenko, Adolfo Bittencourt e Francisco Stockinger. Todos estes artistas realizam, ou realizaram em algum momento, trabalhos em escultura explorando uma grande variedade de matérias para a construção de suas peças, entretanto recorrendo ainda ao uso de técnicas tradicionais de escultura como o entalhe, a cantaria e principalmente a fundição de metais. Meu interesse naquele momento, girava em torno da experimentação de uma escultura advinda da massa, das possibilidades de obtenção da forma por meio da manipulação de diferentes materiais agregados com o objetivo de construir algo modelado. Embora grande parte da técnica ser oriunda de procedimentos de assemblage, o resultado final era uma escultura onde esta diversidade de materiais não aparecia.



2. Francisco Stockinger. "Touro" Técnica mista. 44x130x30 cm. 1985



3. Adolfo Bittencourt. "Sem título". Técnica mista,
165x120x180cm. 1994



4. Kiki Smith. "Basin". Gaze gessada. 33x52x107 cm. 1990.



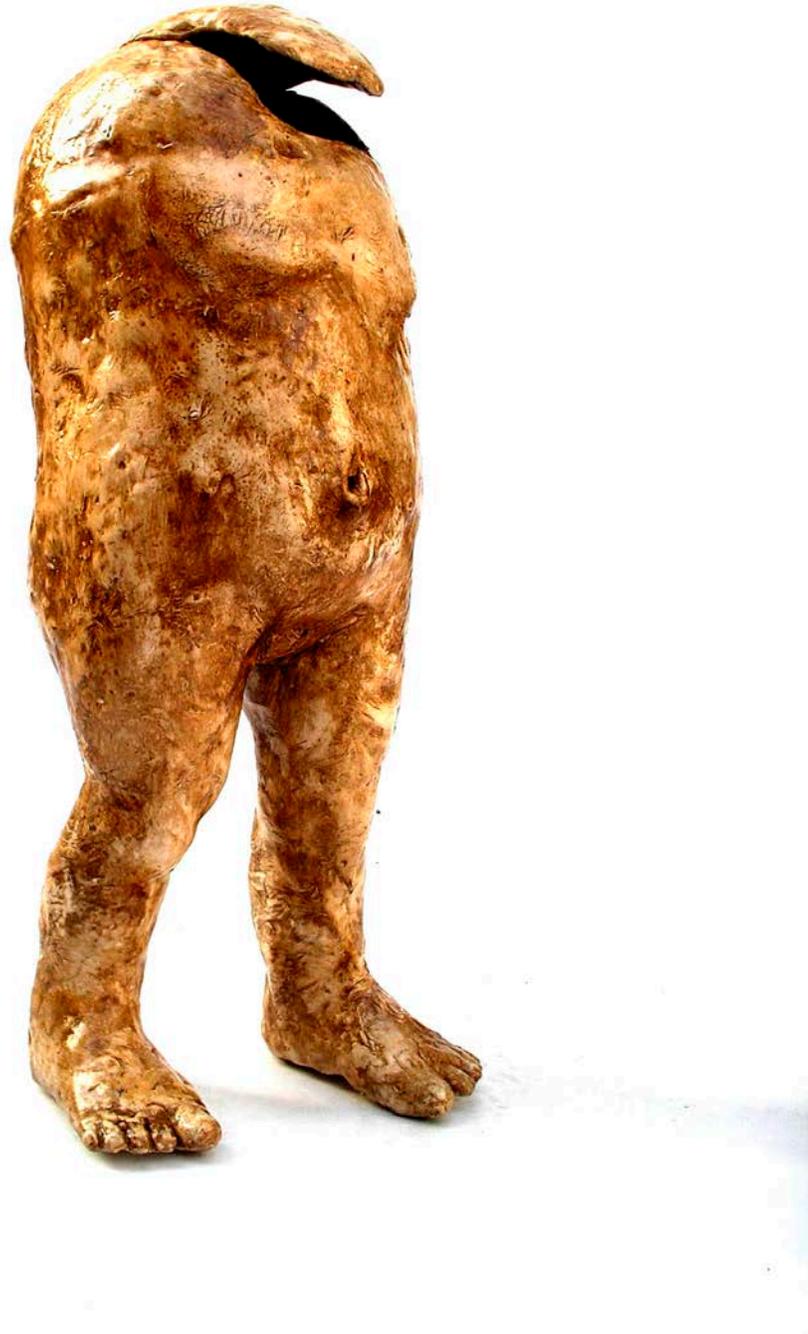
5. Pablo Picasso. “Cabra Vallarius”. Gesso, cesto de vime, potes de cerâmica, folha de palma, metal, madeira e cartão. 120x72x144cm. 1950.

Em minhas experiências iniciais com a escultura – ainda empenhado em uma escultura de representação da figura humana – destaco o artista Pablo Picasso como uma forte influência em meu processo de compor figuras, mediante a utilização de objetos. Seu trabalho “Cabra Vallauris”, é um exemplo, e sem dúvida, uma forte influência de meus primeiros anos de experimentação no campo da escultura. Neste trabalho de 1950, se pode perceber toda a composição feita por meio de assemblage de objetos cotidianos unidos com gesso. Apesar de agora, não trabalhar mais diretamente com a

representação da figura humana, os processos técnicos são os mesmos dos tempos iniciais, acrescidos de outras técnicas mais específicas e desenvolvidos com mais controle e precisão. Embora tenha deixado de trabalhar com a representação da figura humana, sinto que os resultados atuais do trabalho deixaram alguns vestígios de uma “presença de corpo”, uma memória, por vezes vaga e em outros momentos mais forte, da ação de um corpo sobre o objeto representado. É possível perceber essa presença em situações onde o trabalho fornece narrativas, e onde as formas produzidas se assemelham a ações de gesto.



6. Bruno Teixeira. "Ascensorista". Técnica mista. 2004.



7. Bruno Teixeira. "Assimilação". Técnica mista. 2005.

Em uma conversa com o artista Félix Bressan, expus a questão acerca da veracidade dos materiais estarem presentes na escultura. Durante esta conversa, surgiu uma colocação a respeito da “teatralidade” presente nos trabalhos, não tanto por serem construídos por meio de técnicas geralmente utilizadas na produção de acessórios cênicos, mas sim por transparecer uma preocupação com o alegórico, algo muito semelhante com seu próprio trabalho.

A sugestão foi no sentido de deixar o material da obra transparecer, sem a preocupação de representar outro material. O primeiro trabalho desta série em que o material constituinte foi deixado aparente, é curiosamente um dos últimos, pois estava ocorrendo uma transição na maneira como eu entendia a escultura e seu modo de execução. O trabalho em questão é do ano de 2006 e é intitulado “Jornaleiro”. Nele todos os cadernos de jornal são modelados naturalmente, de modo que não perdessem suas qualidades intrínsecas, mesmo existindo ainda a preocupação de representar a figura humana, os objetos em questão – cadernos de jornal – são organizados em sua forma natural de conjunto, como se estivessem expostos em uma grade de venda de rua. Este trabalho, além da preocupação em preservar a característica do objeto, deixa a mostra toda a forma de construção da escultura, com os pedados de jornal recortados e colados uns sobre os outros de modo a formar o modelado final. Outra questão, foi o cuidado com a pátina final, onde apenas uma veladura de branco foi utilizada para preservar e proteger os cadernos de jornal. O cuidado foi para que a pátina não desse lugar a “maquiagem”, algo que freqüentemente acontecia nos outros trabalhos.



8. Bruno Teixeira. "Jornaleiro". Técnica mista, 2006.

Uma das principais técnicas utilizadas para a produção destas esculturas era a assemblage de objetos entre si e com outros materiais. Assim, o livro “O Pensamento Selvagem”, de Claude Lévi-Staruss (1989), me surgiu nos primeiros momentos de aprendizado, por usar o conceito de “bricolagem”, descrevendo a ação do “bricoleur”, que ao criar, atua como um “montador”, um “rearranjador”, uma pessoa capaz de reunir pedaços diversos e com funções aparentemente diferentes e transformar a reunião destas peças em algo com novo sentido, algo que se aproximava muito do que eu estava fazendo na época.

Lévi-Strauss, descreve ainda a bricolagem como uma ação espontânea, além de estender o termo para incluir padrões característicos do pensamento mitológico, o qual não obedece ao rigor do pensamento científico. A razão é que, já que o pensamento mitológico é gerado pela imaginação humana, é baseado na experiência pessoal, sendo gerado pelo surgimento de coisas pré-existentes na mente do imaginador. Desse modo, a mitologia descreve o mundo através de narrativas.²

O bricoleur, seria capaz de realizar sempre um arranjo novo com os mesmo materiais, repetidamente. Ele poderia reunir peças de algo o reconstruindo ou, com estas mesmas peças, poderia criar algo inteiramente novo. Desse modo, permitiria ao pensamento construir uma imagem metafórica do objeto que visa a "reproduzi-lo" e não propriamente a "produzi-lo" (tal como faria a construção científica que trabalha na escala do real ainda que metonimicamente). Nesse sentido, a definição de Lévi-Strauss do processo de bricolagem – deslocamento de termos de um sistema classificatório para outro construindo significados diversos em função dos novos arranjos obtidos – engloba uma dimensão artística que lhe é inerente. Aqui, sem dúvida, a influência dos surrealistas com os quais Lévi-Strauss conviveu dá seus primeiros frutos como ele próprio admitiria em “De perto e de longe”:

Foi com os surrealistas que eu aprendi a não temer as aproximações abruptas como as que Max Ernst usou nas suas colagens. A influência é perceptível em *O Pensamento selvagem*. Max Ernst construiu mitos particulares por meio de imagens tomadas de empréstimo a uma outra cultura (...) Em *Mitológicas*, eu também recortei uma imagem mítica e recompus seus fragmentos para fazer com que deles brotasse mais sentido³.

² LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. SP : Papirus, 1989.

³ LÉVI-STRAUSS, C. & ERIBON, D. De perto e de longe, Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1990. Pág. 50

Voltando a reflexão do trabalho em desenvolvimento, a assemblage, apoiada aos conceitos de bricolagem, se mostraram eficientes na construção destas esculturas, na medida que possibilitavam o alcance dos objetivos pretendidos no momento. Neste momento, comecei a compreender a importância da reflexão a cerca do próprio trabalho, e da prática agregada à pesquisa, visto que agora eu possuía um procedimento operacional, associado a uma construção conceitual.

A condição dos primeiros anos de aprendizado não permitia que fossem investidos valores significativos na compra de ferramentas e material, de modo que eram usados basicamente na produção das esculturas um conjunto simples de materiais que se repetiam, como o vergalhão de aço de 4,2mm, o papel jornal, tecido do tipo morim, fita adesiva de empacotamento, objetos variados e tinta. Estes materiais ofereciam resultados satisfatórios, que eram a obtenção de esculturas que mantivessem a escala humana, ou por vezes maiores, que fossem fáceis de transportar e que não dependessem de um grande investimento financeiro para a aquisição dos

Como também o momento era de iniciação no campo da experimentação tridimensional, o pouco conhecimento e habilidade técnica eram suficientes para a execução dos trabalhos, pois as técnicas de assemblage eram também muito simples e acessíveis, bastando de certo modo, unir as peças e modelar de acordo com as diretrizes de um determinado projeto. A questão projetual também era bastante exercitada como um sistema de pré-visualização e ajuste da escultura final. Como minha experiência anterior à escultura era o desenho, todas as esculturas eram desenhadas e redesenhadas de modo a encontrar a melhor forma para a construção final. O projeto de desenho era mais demorado que a execução da escultura, pois eu procurava todos os possíveis problemas no desenho, por ser um plano mais fácil de consertar. Não gostava da idéia de ajustar uma escultura no momento de sua produção, ou ainda aproveitar possíveis imprevistos decorrentes do processo de modelagem. Isto sempre me pareceu uma deficiência de projeto, algo que não poderia acontecer, pois sempre trabalhei traçando metas, e retroceder etapas para consertar falhas iniciais eram situações que não condiziam com meu sistema de trabalho, portanto sempre que possível procurava evitá-las.

A observação criteriosa e principalmente focada do cotidiano, era talvez a principal estratégia para a formulação de uma idéia que dependia de um desenho para não ser perdida. A observação focada, é o resultado de um olhar educado e determinado a extrair o que lhe interessa e, no caso do artista, transformá-lo em poesia. Prestar atenção em um instante da vida e de posse dele criar algo.

A questão do instante, da apreensão do momento, é um componente do trabalho que age como o estopim de uma idéia, o estopim de um processo de reflexão apurado e condicionado para transformar este momento em um trabalho de arte. A reflexão sobre o instante oferece uma série de possibilidades de criação para o meu trabalho, de modo que durante a apreensão detalhada de determinados momentos e ações cotidianas, os esquemas de construção de uma idéia já trabalham juntos na tentativa de tornar visível a subversão, a ampliação, a ironia ou o humor presente nestes momentos imperceptíveis do cotidiano.

Esta postura adotada para a construção destes primeiros trabalhos, reside até o presente momento como a principal estratégia para a produção de minhas esculturas.

2. Possíveis impossibilidades

A proposição artística intitulada “Possíveis Impossibilidades – o objeto esculturado,” teve seu início em um pequeno trabalho denominado “Medidas Extremas”, de 2008. Neste trabalho, tomo como modelo um prendedor de roupas e a partir deste referencial, construo uma escultura que se assemelha muito ao objeto original. Do objeto original, me aproprio de suas características constituintes – materiais, dimensões, forma e mecanismo de funcionamento – entretanto na construção da escultura emprego uma torção na parte posterior da peça, obrigando que ela fique fixa naquela posição. Se fosse possível fazer isso com o objeto em questão, o prendedor de roupas seria impossibilitado de abrir e fechar a qualquer momento tornando-o uma peça não funcional.

Quando realizei este trabalho, tinha em mente o título de “Possíveis Impossibilidades”. A questão do título para meus trabalhos sempre foi de grande importância, residindo em uma tentativa de aproximação, de desbloqueio do distanciamento contemplativo, oferecendo um convite para a exploração e relação com a escultura que se tem em frente. Como disse anteriormente, este trabalho tinha o título inicial “Possíveis Impossibilidades”, sendo posteriormente trocado por “Medidas Extremas”, por acreditar que a idéia das “Possíveis Impossibilidades”, poderia oportunizar uma pesquisa mais elaborada e esclarecedora sobre os processos que regem meu trabalho. Pensei nas “Possíveis Impossibilidades” como um grande conjunto de ações possíveis ou “impossíveis” de serem realizadas a partir da apropriação de objetos cotidianos. Evidentemente que alguns problemas surgiram no decorrer deste processo, pelo simples fato do trabalho não ser estabelecido apenas por ações apropriativas, mas também por processos “tradicionais” de construção do tridimensional.



9. Bruno Teixeira. "Medidas extremas". Técnica mista. 7x1x3 cm. 2008.

Ainda sobre a questão da importância dos títulos: as tentativas de apresentar um trabalho, onde a presença de um título, ou ainda uma espécie de “frase” que designa uma ação, se torna importante na construção do trabalho na medida em que aproxima e ao mesmo tempo desconstrói os referenciais cognitivos do espectador, diante de uma determinada situação. Em um primeiro momento, o trabalho provoca uma impressão desconcertante, de encontrarmo-nos frente a uma incerteza de baixa intensidade e, ao mesmo tempo, poderosa, escondida em algum lugar dentro ou detrás de uma escultura que, inicialmente, anuncia-se como algo fortemente puro ou inócuo. De certa forma, o trabalho pode ser entendido em termos de diferença entre o modo como compreendemos logicamente o mundo e como nos sentimos a respeito dele. No seu livro intitulado “A hora da estrela”, Clarice Lispector (1998), escreve que “pensar é um ato, sentir é um fato”, são dois processos que mesmo muito próximos são bastante distintos se pensarmos nas diferenças contidas entre percepção racional e

a percepção sensível. Uma expressão que talvez defina de forma suave, porém concisa a interrelação entre o pensamento e a emoção,⁴ constantemente apresentada em meus trabalhos.

Desde o início, estava determinado a construir um trabalho, uma proposição artística, onde eu pudesse, de algum modo, problematizar os processos de familiaridade e reconhecimento que ocorrem naturalmente na convivência e intimidade do homem com os objetos cotidianos. A idéia que tive para provocar esta espécie de “tensão”, foi a de me apropriar de objetos cotidianos, de forma direta ou apenas como modelos, e modificar suas estruturas, de maneira radical, porém sensível. Sem dúvida existe um paradoxo nesta colocação, entretanto acredito ser um dos desafios da proposta: como promover esta modificação, de modo que se consiga o máximo de resultado, com o mínimo vestígio de algum processo construtivo.

A representação visual de uma “possível realidade”, ou ainda uma “realidade impossível”, representa uma das questões centrais do trabalho. O jogo onde não podemos confiar nos olhos para nos dizer a verdade, porque somos divididos entre o que nossos olhos vêem e o que a nossa mente sabe e aceita, parece despertar as tensões que o trabalho almeja. Parece ainda sugerir que, embora seja verdade que não podemos confiar no que vemos, ao mesmo tempo, isso é tudo com o que podemos contar. Voltando a Clarice Lispector, somos divididos entre a emoção e a razão.

A adoção de objetos cotidianos, como matéria prima de meu trabalho, é particularmente significativa, pois acredito que não existe uma explicação única que possa exaurir as possibilidades contidas no objeto, assim como não existe um texto que possa substituir a experiência do espectador ao fruir uma obra de arte.. Por meio de complexas técnicas de construção busco sempre a sutileza da forma, a suavidade “irônica” que a desfamiliarização dos objetos cotidianos provoca. Por meio destas complexas técnicas, que objetivam resultados de certa forma simples – de visualidade, de leitura simples – é que acredito que o óbvio pode se tornar extraordinário. De certa forma, são tentativas de captar a fração de segundo entre a percepção e a compreensão e poder reduzir sua marcha preenchendo-na com conteúdo. Esta busca pela desaceleração da percepção e compilação do espaço entre a imagem e seu significado é, em parte, uma resposta à crescente complexidade das mensagens visuais que nos cercam. O caminho que procuro – e o de diversos artistas contemporâneos – é o de começar pelo outro extremo do espectro, ao olhar para o cotidiano e tentar restabelecer o significado e a complexidade por meio do mero ato da observação cuidadosa.

⁴ LINSPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.11.



10. Bruno Teixeira. “Imprevisto”. Técnica mista. 35x16x8 cm. 2008.

Em “Imprevisto”, 2008, apresento uma possibilidade improvável, decorrente do confronto de um martelo com um prego. O que normalmente podemos esperar nesta situação é que o prego enterre na madeira ou que entorte, devido à falta de precisão de quem desfere o golpe com o martelo. Construo uma narrativa, uma situação de impossibilidade latente, pois o que ocorre é justamente a inversão do esperado. O cabo do martelo acaba “entortando” ao se confrontar com um prego. Novamente aí o jogo do que vemos com o que entendemos, potencializado com a sutil ironia de um título como “imprevisto”, dando a entender que, de fato, possa ser possível tal situação ocorrer por tratar-se de apenas um imprevisto e não uma impossibilidade. Esta capacidade de encontrar o significativo no comum, depende, neste caso, de uma relação entre a linguagem formal e o

refinamento de uma sensibilidade, que colaboram para a produção de um olhar para o extraordinário inserido no comum.

Nas esculturas que crio, é habitual a investigação acerca das possibilidades contidas na memória funcional do objeto escolhido. Todo objeto contém estas memórias funcionais, pertencentes à dimensão simbólica ligada ao gestual tradicional de uso do objeto comum. Segundo Jean Baudrillard (1993), “a existência histórica de uma relação profunda, gestual do homem com os objetos resume a integração do homem com o mundo e com as estruturas sociais”.⁵ Nesse sentido, me aproprio também dessas memórias funcionais, para criar realidades visuais diversas destas memórias, ou seja, provocando assim uma tensão, um estremecimento, um estranhamento com o habitual, a partir destas esculturas que são semelhantes e diferentes, ao mesmo tempo, dos objetos que conhecemos.

A presença do objeto é um fato cotidiano. Encontramos, criamos e fabricamos os objetos e através deles participamos da civilização. Desde os primórdios, o homem busca a criação e mecanização das várias possibilidades objetuais para se correlacionar. Se buscarmos então a melhor definição para o que seja um objeto terá: tudo que está ao redor de, o que não é sujeito, função utilitária.⁶

Os objetos e utensílios com os quais trabalho, por mobilizarem o corpo no esforço e na realização de suas funções, retém, de certa forma, alguma coisa do investimento, da troca de energia proveniente da repetição dos gestos. É justamente este conjunto de gestos que passam despercebidos que são o mote para a escolha das formas que os novos objetos terão. Como estes gestos são praticamente invisíveis, minha preocupação, está em extrair estes pequenos gestos negligenciados e colocar em destaque as possíveis – ou impossíveis – formas obtidas a partir da ação artística sobre estes gestos.

Frederico Morais (1992), tece comentário sobre a questão da simbologia dos objetos, que é de grande importância para a formulação de meus trabalhos, justamente no ponto onde aponta que “nada existe de mais banal que o objeto, visto que está em todos os lugares, assume variadas feições e cumpre diversas funções, do inútil ao sensível.”⁷ Me parece potencialmente importante registrar que os objetos assumindo várias feições, também suscitam infinitas memórias, lembranças de uso e

⁵ BAUDRILLARD, Jean. O Sistema dos Objetos. São Paulo: Perspectiva, 1993, pág. 59-60.

⁶ MOLES, Abraham;... et alli. Semiologia dos objetos. Petrópolis: Vozes, 1972.

⁷ MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade. Galeria, Revista de Arte. São Paulo. v. 7. n. 29. jun. 1992. pág. 54

familiaridades, que quando exploradas, por meio de objetos de arte, podem se estender para inúmeras direções, provocando incontáveis novas construções intelectuais. Ainda sobre as definições de objeto, etimologicamente, o termo objeto – do latim, *objectum* – significa lançar contra, é coisa inexistente, fora de nós, com caráter material, significando, portanto, resistência ao sujeito⁸. Desse modo, entendo como característica principal dos objetos sua relatividade. Poderíamos dizer que o objeto, em si, não é nada. Ele não é bom nem ruim. É o sujeito que faz do objeto signo ou símbolo. Por este viés, os objetos são estruturas muito semelhantes às obras de arte.

Neste sentido, obras de arte nascendo do imaginário poético de um artista são lançadas, e o espectador, ao recebê-las, as “re-fazem”, interagindo-as com seu imaginário, seu repertório de experiências e conhecimentos anteriores, buscando re-significações. Desse modo, descobrem e criam infinitas mensagens emitidas pelos estímulos de seus imaginários. A fruição da obra de arte permite criar, por meio do imaginário representado e presentificado do outro, podendo ou não corresponder com a idéia original do artista ou do autor. São condições criadas, onde o artista não tem mais o controle dos desdobramentos de sua obra. As obras de arte visuais são, neste sentido, algo como “imagens imaginárias e imagináveis”. Nessa relação que envolve uma dimensão simbólica de significantes e significados, o que justamente me atrai na produção de uma arte onde esculturas são feitas à semelhança de objetos comuns, é a ambivalência entre o subjetivo e objetivo, esse quiasma entre força do ser e a espiritualidade da idéia. É próprio do imaginário passar do simbólico ao físico e ser as duas coisas ao mesmo tempo, processo esse que, indo da sensação à idéia, é a força de sua sedução. A dimensão criadora do imaginário aglutina a dialética do racional com o irracional, do real com irreal e do possível com o impossível.

A iniciativa de explorar as relações contidas nos termos “possível e impossível”, revelou a necessidade de um aprofundamento a cerca dos significados e atribuições destes termos, e da pesquisa de termos semelhantes, que são utilizados quase sempre com os mesmos objetivos na construção de uma idéia ou discussão. O desenvolvimento desta tarefa apresentou-me um campo profícuo para a construção de novas idéias e, sobretudo, conceitos dos quais não tinha pensado, ou que tinha pesquisado, mas de maneira muito superficial. O processo de imersão, esta necessidade de imersão no próprio trabalho é o que nos proporciona esclarecimentos e também dúvidas que acredito serem os motores de toda a criação artística.

⁸ DE VRIES, Josef. Dicionário de Filosofia, São Paulo: editora Herder, 1969. pág. 299 e 300

Os termos Possibilidade e impossibilidade estão presentes no vocabulário cotidiano, falamos de possibilidade quando algo não entra em desacordo com a lógica, um acontecimento, um ato ou um fato que não demonstra razão para não acontecer, não existe nenhum impedimento racional para tal. A possibilidade para Blanchot (2010), seria “ser, mais o poder de ser”⁹. A possibilidade estabeleceria a realidade fundando-a e, somente com o poder de sê-lo, que se é aquilo que se é. Para Blanchot, a palavra possível se esclarece então em relação com a palavra poder, e depois com a palavra potencia, entendendo que o homem não teria somente possibilidades, mas ele seria sua possibilidade. Poderíamos neste sentido, ser apenas a partir e em função das possibilidades que somos, seria essa uma de nossas dimensões essenciais.

Seguindo este raciocínio, a impossibilidade seria então a negação de um poder, a ausência da possibilidade, a ausência da potencia. A impossibilidade poderia ser então o desconhecido, mas o desconhecido flertando com o conhecido por depender deste para assim existir como um pensamento. Blanchot (2010), destaca que é preciso, entretanto, acrescentar que o “impossível não estaria presente para fazer capitular o pensamento, mas para deixá-lo anunciar-se como uma segunda medida diferente daquela do poder.”¹⁰ A impossibilidade poderia ser classificada como a experiência do desconhecido, a experiência do obscuro.

Nesta busca pelas definições e aplicações de termos, ainda recorrendo a Blanchot, o autor aponta que se houvesse entre a possibilidade e a impossibilidade um ponto de encontro, este ponto seria o “improvável”. Para falar sobre a probabilidade e a improbabilidade, Blanchot recorre ao exemplo da esperança, que se relacionaria longe de toda a apreensão presente, de toda a possessão imediata com aquilo que está por vir, e que talvez nunca venha; e a esperança proclamaria a vinda esperada daquilo que não existe ainda senão como esperança. Seria algo curioso, de uma lógica onde a esperança seria maior sobre aquilo que é improvável, seja um acontecimento, ou qualquer outro exemplo neste sentido, ao passo que a esperança seria menor sobre aquilo que nos está próximo e que provavelmente acontecerá..

Neste viés, a força reside mais no improvável do que no provável, pois o improvável seria o que escapa à prova, não pela ausência temporária de uma demonstração, mas porque nunca se manifesta onde se deveria provar. É uma construção de pensamento diferente do que seria o habitual, mas extremamente racional à sua lógica, pois se a esperança reside com maior intensidade naquilo

⁹ BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita -1. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2010. Pág. 84.

¹⁰ BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita -1. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2010. Pág. 87.

que é improvável, no momento que se é provado, que acontece, o sentimento de prazer, alívio se apresenta muito mais intenso.

Nos trabalhos que construo, busco explorar as tensões a cerca do que é possível e aceitável, com o que é impossível e inaceitável, preocupando-me em investigar as condições que regem a esperança do espectador a partir do que ele está vendo, e o que busca em seu repertório pessoal de significações para tentar esclarecer as possibilidades e probabilidades contidas no objeto à sua frente. As tentativas de trabalho se preocupam em alimentar esta espécie de jogo de adivinhação, onde a força motriz de cada trabalho executado é justamente a apresentação de um jogo do tipo “o que vem à cabeça quando olho isto?” É prazeroso imaginar o que pode ser pensado de maneira diferente sobre um mesmo objeto, tentar adivinhar a intensidade de esperança contida na experiência estética do espectador. Curiosamente, as soluções por mim encontradas são sempre de ordem irônica, talvez em momentos pontuais abastecidas com humor e até mesmo preenchidas por um leve sarcasmo. São características fundamentais do trabalho que está, no presente momento, direcionado para as possibilidades existentes na relação cotidiana – e na maioria das vezes imperceptível – das pessoas com os objetos comuns. Investigando diferentes possibilidades de descrever, representar em formas os desdobramentos desta relação.

O “objeto esculpado”, foi um termo que entendi como o mais apropriado para o tipo de trabalho que desenvolvo. Acredito que como a palavra “esculpado”, designa algo que é construído mediante técnicas variadas de escultura, diferentemente da palavra “esculpição”, que designa algo feito mediante técnicas escultóricas de subtração de matéria, ou “modelado” que designa algo feito a partir do acréscimo de matéria, especificamente a partir de algum material maleável, modelável. Assim, esculpado é o que descreve de forma mais abrangente o conjunto de minhas ações, é o produto final de meu trabalho. As esculturas que apresento, são estruturas que basicamente repetem algumas formas e soluções escultóricas como por exemplo as curvas compostas, o estiramento, a tensão, a dobra, o recolhimento e a torção. Esculpado seria ainda o que vai contra o industrializado, na medida que se apresenta como a produção de um objeto escultórico, artístico, que, neste caso específico, é produzido de forma singular, sem a replicação que seria algo diretamente atribuído à produção em escala industrial. Mas a questão da replicação por si só não definiria os limites do esculpado, pois ainda que fosse seriado, poderia ser classificado como esculpado, pois é um objeto pensado a ser contra a funcionalidade e utilização instrumental característica do objeto industrial e dos projetos de design. A manualidade também é uma característica importante do objeto esculpado, apesar de existirem

também, porém em menor escala, objetos industriais feitos manualmente, o objeto esculpado se destaca mesmo assim por ter uma preocupação essencialmente artística, o que seria sua maior e mais forte característica, mesmo sendo um objeto projetado, ele vai contra os projetos usuais do design, por exemplo, pois o objeto esculpado não pode ser usado, não dispõe de ergonomia nem funcionalidade, por vezes se parecendo com um objeto industrial defeituoso. O objeto esculpado seria uma estrutura similar ao objeto industrial, mas que foi pensada para atuar como instrumento de investigação artística e crítica sobre a forma que nos relacionamos com o mundo a partir dos objetos.

A construção mental do objeto esculpado demonstra ser mais dificultosa do que a construção física da mesma. A construção física, depende de técnica, evidentemente existe um grau de dificuldade na execução técnica destes trabalhos que é visível, sendo necessário para sua elaboração diferentes procedimentos e ferramentas, dada a gama de materiais utilizados, dependendo do uso de ferramentas próprias para madeira, outras para metal, plástico, resinas, pedras entre outras.

Entretanto a elaboração mental do trabalho requer a observação atenta do cotidiano. Acredito que aí reside uma das grandes dificuldades do trabalho: prestar atenção nas ações cotidianas mais simples e transformá-las em possibilidades artísticas. Sem esta etapa o trabalho não se constitui. Não posso criar alguma coisa a partir do nada, algo que não se relacione com nada. Meu trabalho é de uma construção poética que depende de maneira fundamental das relações humanas com os objetos. Um ponto que sempre me pareceu importante nesta observação – aí inclusive a observação própria – gira a cerca do que se espera de um objeto, da imagem mental que temos da funcionalidade de um objeto quando pensamos nele. De certa forma já temos formado os esquemas de significação para os diferentes objetos que dispomos, de modo que quando algum deles, por qualquer motivo, não corresponde ao esperado geralmente somos tomados por um tipo muito suave de tensão, quase imperceptível e muitas vezes concebida como uma situação desagradável. Sendo os objetos estruturas construídas pelo homem, como extensões do corpo ou ainda estruturas que supram necessidades deste corpo, acaba que o homem tem seu corpo de certa forma acoplado a determinados objetos e seu uso comum, e a eficiência desta conformação é freqüentemente uma das condições para o bom funcionamento de muitos objetos. O hábito e o modo de relação com os objetos nos fornecem e estabelece em nossa memória uma espécie de arquivo referencial, que molda nossas ações frente a um determinado objeto.

O processo de concepção mental do trabalho, além de priorizar a atenção nos pequenos gestos cotidianos, tenta descobrir maneiras inusitadas de potencializar estes gestos, ou melhor, potencializar

a tensão gerada pelo estranhamento desencadeado por uma situação que não corresponde aos esquemas de significação e entendimento pré-determinados a respeito dos objetos.

As soluções encontradas costumam trabalhar na direção da obtenção de uma forma escultórica que vise o máximo de subversão da forma do objeto original, tendo o cuidado para que não transpareça vestígios de uma prática escultórica – entenda-se por vestígios desta prática, sinais corriqueiros da atividade escultórica como marcas do uso de ferramental, vestígios pessoais inseridos na modelagem, resquícios de gestualidade, enfim, marcas do processo, algo muito próximo dos produtos industrializados. Objetivo o resultado impessoal, no sentido de não demonstrar “na forma” características autorais, deixando que estas características apareçam naturalmente “pela forma.”

Como parte desta construção mental, a atividade do desenho mostra-se fundamentalmente necessária para a primeira visualização do trabalho final, seria a etapa onde os testes são feitos. Na concepção do trabalho, se uma determinada forma em nível mental se resolve bem em desenho, certamente a forma tridimensional será bem sucedida. Nesta etapa, por vezes utilizo algumas maquetes, geralmente em materiais como papel e aço precisamente para a elaboração das curvas compostas e do estudo do equilíbrio do projeto final. Entretanto o uso das maquetes é raro, prevalecendo o desenho como atividade principal desta etapa. Apesar de o trabalho ser muito preciso em sua forma final, os desenhos de projeto não respeitam esta ordem, de modo que muitas vezes se resumem a esboços e croquis rápidos em diferentes técnicas como grafite, lápis de cor, canetas hidrocor, aguadas de nanquim e aquarela (vide em anexos, página 89).

No tipo de trabalho que desenvolvo não costumo dar espaço para acasos, toda a forma mentalmente concebida é transportada para o meio físico respeitando ao máximo a imagem inicial. Fatos de certa forma comuns do processo artístico de alguns artistas como o aproveitamento dos imprevistos, não faz parte do meu sistema de trabalho. Os imprevistos e acasos são fatos comuns a todo o processo de criação, não sendo uma exclusividade do campo artístico e ocorrendo em diferentes áreas ligadas à elaboração de projetos. Evidentemente estes fatos ocorrem durante o processo de criação de meu trabalho e estou atento a eles, porém adoto como metodologia o seguimento original da idéia, por questões que acredito transmitirem força ao trabalho e também por uma questão ligada ao controle do trabalho que considero muito importante. Bruno Munari (1981), em seu livro “Como nascem os objetos”, comenta que “projetar é fácil quando se sabe como fazer, e que tudo se torna mais simples quando se sabe o que tem de ser feito para chegar à solução de algum

problema”.¹¹ Este sistema ao contrário do que se possa imaginar não reflete em um trabalho “duro”, pelo contrário, a metodologia projetual não é uma estrutura absoluta e definitiva mas mutável na medida que sua atividade pesquisa outros valores objetivos que melhoram o processo. Entendo esta metodologia como um direcionamento da energia criativa, dispensando força para partes importantes do projeto, não consigo conceber a idéia de descobrir soluções durante a construção do trabalho, entendo isso como o resultado de uma etapa mal finalizada, ou que teve pouca dedicação. Procuo sempre estudar os diferentes procedimentos técnicos para que a execução do projeto final não seja uma atividade dolorosa e que apresente soluções improvisadas. Trabalho com um sistema onde a criatividade é aliada ao método e não a improvisação.

Em sua obra “As Origens da Forma”, Chistopher Williams (1985), descreve a diferença existente entre uma pedra que possui a forma natural próxima a de um objeto cortante e a que teve de ser trabalhada para adquirir o mesmo formato. Aqui a seguinte colocação me parece muito próxima do que penso em relação ao processo de trabalho, mesmo sendo relacionada diretamente a produção de ferramentas e utensílios pré-históricos. A primeira pedra do exemplo de Williams requer apenas a “observação e uma visão seletiva, ao passo que a segunda exige um processo diferente de racionalização, um conhecimento da índole do material que se trabalha”¹².. Neste sentido vejo este exemplo se aproximar de duas condutas criativas: a primeira mais ligada às ações ready-made, comportando uma postura de observação, seleção e resignificação. A segunda um processo formado por diretrizes diferentes que comportam o estudo dos materiais e de uma metodologia projetual, algo mais parecido com os processos tradicionais de escultura

¹¹ MUNARI, Bruno. Como nacen los objetos? Apuntes para una metodologia proyetal. Barcelona: editorial Gustavo Gili, S.A. 1981. Pág. 10.

¹¹ WILLIAMS, Christopher. Los orígenes de la forma. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1985.

2.1 Processo e estratégias de trabalho

O processo de instauração do trabalho exige uma série de estratégias para alcançar os objetivos finais, que é a produção de uma escultura que traduza, de forma poética, toda uma idéia elaborada a partir, principalmente, da observação das formas com que as pessoas se relacionam com os objetos. A partir desta observação, surge a tentativa de descobrir, alocar uma palavra ou frase que, do meu ponto de vista, seja capaz de ajudar o espectador na leitura poética do trabalho. O trabalho “Imprevisto” (figura 10, pág.31), é um bom exemplo desta preocupação. Em “Imprevisto” um martelo é colocado em uma situação, ou até mesmo uma cena, de conflito contextual, onde ao invés do prego ser entortado por uma falta de imperícia da parte de quem desfere o golpe, é o martelo que acaba por ser entortado. Observa-se nesta escultura um conjunto de três modificações, contextual, narrativa e formal, modificações estas que se repetem em todos os trabalhos da série e que é uma estratégia para o alcance dos objetivos da poética.

A estratégia de interferir nestes três pilares ajuda no sentido de tentar quebrar os esquemas de significação que existem entre pessoas e objetos, entretanto de forma sutil, gerando um certo desconforto, surpresa ou estranhamento, contudo, todos nos sendo muito próximos, nos sendo familiares. Quando nos defrontamos com estas esculturas geralmente observa-se em sua totalidade um objeto diferente do objeto fixado na memória, evidentemente sabendo-se tratar de uma escultura ou de um trabalho de arte, porém a denominação freqüente é a de um objeto, talvez até de uma escultura feita a partir de um objeto, mas dificilmente de uma escultura feita à semelhança de um objeto. As esculturas que produzo, possuindo formas semelhantes às de objetos comuns, transitam no limiar entre objeto comum e obra de arte. Apesar de suas formas se assemelharem a de objetos comuns, fica evidente a presença de um tipo de ação que modifica os esquemas de compreensão habituais do objeto. Esta nova forma tem a capacidade de gerar um estranhamento, algo que Freud definiria como “unheimlich”¹³ ou o “estranhamento familiar”.

A estratégia de desfamiliarização dos objetos, foi usada pelos surrealistas com os objetos comprados prontos, onde estes eram desviados de suas funções habituais e recebiam uma assinatura,

¹³ A partir da análise etimológica, Freud, em seu ensaio “O estranho”, de 1919 chega à equivalência entre o que é estranho (*unheimlich*) para o sujeito e o que lhe é familiar (*heimlich*), formando assim o conceito do estranhamento familiar, algo que possa resultar em um sentimento de estranheza desconfortável ou de estranheza familiar, criando assim muitas vezes uma dissonância cognitiva no sujeito da observação.

possibilitando que estes objetos permitissem interpretações que eram diferentes de suas originais; os objetos surrealistas, freqüentemente agrupavam objetos familiares dispostos de um modo não familiar. Segundo BRIONY, Fer. et alli (1998), Essas redescritões resultaram de um processo de “perturbação e deformação”.¹⁴ A exemplo, elementos díspares são reunidos em *Objet: déjeuner en fourrure*, (*Objeto: desjejum em pele*), de 1936, onde Meret Oppenheim trabalha com a disjunção entre “xícara, pires, colher e pele”. O material não combina com o objeto, é uma pele de aspecto áspero exatamente oposta da superfície lisa das louças e do talher, o título ainda estende esta incongruência visual e tátil à metáfora “desjejum em pele”.

As conotações de “pele” e “xícara, pires e colher”, são postas em conflito, desestruturando os referenciais do espectador.



11. Meret Oppenheim. “Objeto: desjejum em pele”. 15x10x10cm. 1936

O trabalho “O entardecer” (figura12, pág. 42), não apresenta uma cena montada, como em “Imprevisto”, mas da mesma forma, acaba construindo no imaginário do observador uma cena

¹⁴ BRIONY, Fer... et alli. Realismo, Racionalismo e Surrealismo. A arte no entre guerras. São Paulo: Cosac e Naify, 1998, p. 224.

passível de associação com questões ligadas a lembranças do cotidiano. Neste trabalho, me aproprio de algumas vassouras de palha e a partir de técnicas tradicionais utilizadas na construção de mobiliário, construo cabos de madeira do mesmo tipo das originais – nisso incluem-se tamanho, cor e espessura – apenas dando-lhes novos contornos, de modo que pareçam torcidos ou murchos. A idéia deste trabalho surgiu a partir da observação dos vendedores ambulantes de vassouras, algo pouco comum mas ainda presente, onde eles reúnem uma série de vassouras em uma espécie de facho e vendem pela cidade. Esta forma de apresentação do produto me fez lembrar das flores vendidas em ramalhetes, que duram poucos dias e acabam murchando, amolecendo seus caules de modo que o botão fique apontando para baixo, logo a associação com as vassouras foi prontamente feita e a tentativa de construir este “facho de vassouras murchos” realizada. Entretanto, apenas a apresentação desta escultura não teria sua potência extraída se não fosse pela colocação do título “O entardecer”. Entendo que o título acaba direcionando o espectador para suas memórias, relativas ao assunto, e que este trabalho – assim como os outros da série – dependem de um título ou uma frase para seu pleno funcionamento, sob pena de, se privados desses, acabem tomando contornos totalmente diferentes dos desejados, despertando sentimentos e percepções diferentes das pretendidas.

Em minha atividade artística, tenho sentido a intensa necessidade de definir claramente os processos que envolvem a construção de meus trabalhos, dentre eles a denominação tem se mostrado um ponto importante de análise, visto que existe um embate, um conflito entre as denominações objeto e escultura. Existe um processo híbrido, no que diz respeito à técnica utilizada em meus trabalhos, embora exista a apropriação de objetos, o produto final não são novos objetos ou objetos artísticos, o que estou apresentando são esculturas. Vejo o trabalho como escultórico, por compreender grande parte das técnicas tradicionais de obtenção da forma, mesmo apresentando como resultado peças muito semelhantes a objetos comuns. Apesar destas esculturas compartilharem características com os objetos comuns, suas particularidades ontológicas as diferem desses objetos pois, além das diferenças formais e contextuais – agora fazendo parte da esfera de relações das artes – a questão ligada à sua apresentação disfuncional, impossibilitando sua utilização como um objeto comum, também deve ser considerada como característica de diferenciação.



12. Bruno Teixeira. "O entardecer". 170x95x80 cm. 2009



13. Bruno Teixeira. "Quando baixa demais". 65x50x45 cm. 2011

Evidentemente a semelhança com os objetos comuns é o que de fato é visto - e também almejado - mas a opção por uma atividade escultórica na concepção destes trabalhos se apresenta como uma importante e também conflitante questão que diz respeito às definições conceituais do trabalho. Este hibridismo latente oferece possibilidades férteis acerca dos conceitos conhecidos de escultura e objeto, visto que existe neste trabalho a apropriação de objetos comuns, mas também a construção escultórica de peças muito semelhantes a objetos comuns.

A busca da filosofia, por exemplo, para compreender as relações sociais, mostra que o conceito de objeto não está distante de nós, pelo contrário, faz parte da vida cotidiana. Jean Baudrillard (1993), observa que, “paralelamente à idéia de funcionalidade, há uma noção de sociabilidade agregada aos objetos”, valendo-se da sociologia e da semiologia, Jean Baudrillard volta-se para o mundo da cultura por meio do objeto, analisando-o na condição de instrumento e de signo ao mesmo tempo, dentro da sociedade de consumo. Baudrillard afirma que, a realidade psicológica e sociológica vivida nos objetos, constitui para além de sua materialidade sensível.

Não se trata pois dos objetos definidos segundo sua função, ou segundo as classes em que se poderia subdividi-los para comodidade da análise, mas dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disto resulta.¹⁵

No mesmo sentido, Roland Barthes (2001), direciona sua reflexão para uma semântica dos objetos, onde estes possuem sempre uma função e uma utilidade; entretanto, também veiculam outras coisas, como sentidos, significações que transbordam o uso cotidiano dos objetos. Barthes aponta como os objetos podem significar no mundo contemporâneo, observando que não se deve confundir significar com comunicar, onde “comunicar seria a simples veiculação de informações, ao passo que o signo compreende uma estrutura muito mais complexa, formada essencialmente por sistemas de diferenças, oposições e contrastes”.¹⁶

Entendo que os objetos estabelecem um sistema de significação pelo simples – mas muitas vezes despercebido – fato de estarem presentes em praticamente todas as ações realizadas diariamente. Assim passei a dedicar mais atenção a atividade de perceber, de dedicar atenção, ao modo como me relaciono com os objetos e também como as outras pessoas se relacionam com os

¹⁵ BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 1993, pág. 11

¹⁶ BARTHES, Roland. A aventura semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pág. 206-207.

mesmos, refletindo acerca de sentimentos, percepções, comportamentos, anseios e expectativas que construímos perante os objetos. As esculturas que produzo almejam despertar o interesse para diferentes modos de reflexão sobre o cotidiano, sobre como se constroem os sistemas de significação e questionar se realmente é possível construir novas formas de significação e relação a partir da apresentação de esculturas que, sendo semelhantes a objetos comuns, tenham capacidade de realizar estas transformações.

Vejo minha proposta como uma experiência artística no campo da escultura, preocupada em tratar da escultura como uma estrutura dotada de uma singularidade capaz de atuar como protagonista de uma experiência estética.. A idéia é propor que a fruição do espectador seja construída a partir da esfera de significações que a escultura à sua frente possa despertar. Vejo esta atitude como importante dentro de uma pesquisa em escultura contemporânea, entendendo que grandes e relevantes pesquisas artísticas são desenvolvidas no campo tridimensional, entretanto poucas atuando diretamente com a experiência escultórica em si, que responde pela criação de esculturas e objetos, detendo-se em sua maioria com atividades de exploração e intervenção do espaço.

Rosalind Krauss (1979), em seu texto “A escultura no campo expandido”, aponta que ao constituir local de origem, absorvendo o pedestal e participando do centro comum, a escultura moderna se encontrou com uma espécie de espaço idealista a ser explorado, um âmbito alheio ao projeto de representação temporal e espacial, um veio inovador e fértil que se podia tomar partido durante certo tempo. Mas era um veio limitado que começou a ser explorado no início do século XX e começou a dar sinais de esgotamento por volta de 1950. Isto é, começou a experimentar-se cada vez mais como pura negatividade. Nesse momento, a escultura moderna se converteu numa espécie de buraco negro no espaço da consciência, em algo cujo conteúdo positivo resultava cada vez mais difícil definir, em algo que só se podia caracterizar em função do que não era, a escultura era aquilo que estava em frente a um edifício e que não era o edifício, ou aquilo que estava na paisagem e não era a paisagem.¹⁷

Este fato foi fundamental para a dificuldade de identificação da obra de arte escultura, visto que todo o referencial de formas e materiais que povoavam a esfera de significações de gerações, foi modificado de forma abrupta, tornado a escultura algo que não referia a nada. Esta rápida mudança

¹⁷ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979), p. 92-93

das condições da escultura, foi gerador de uma grande surpresa, algo que Clement Greenberg, (2002), em “Estética doméstica”, apontava como um problema. Para o autor, o fato da surpresa com o novo ser demasiada, atinge diretamente o processo de aceitação do espectador pela obra de arte. Greenberg entendia que a arte se move e vive através da mudança e da inovação, quando as expectativas da arte deixam de mudar ou quando não se deseja mais a surpresa da arte ou na arte, ela sofreria um processo de paralisação que acarretaria sua “morte”.

Somente por meio da novidade e da originalidade e, sobretudo da surpresa contínua, a qualidade estética seria preservada, desta forma mantendo “viva” a arte. Entretanto, o autor descreve que a arte “fracassaria” quando a surpresa fosse demasiada, bem como quando fosse insuficiente. A arte deveria, para Greenberg, apresentar um equilíbrio neste aspecto para que se mostrasse interessante.

Para Greenberg, se houvesse surpresa e novidade em demasia, nenhuma quantidade de exposições repetidas tornaria as obras legíveis. Greenberg sustentava a idéia de que a obra de arte deveria conservar certo grau de continuidade com a arte anterior e que as alterações deveriam ser graduais e não rompantes. Segundo Greenberg (2002), “a melhor arte nova sempre surpreenderá de alguma maneira, caso não o faça, não será nem nova nem melhor”.¹⁸

Mesmo sendo um autor de posições firmes e conservadoras, é importante notar que alguns exemplos dessa situação estão presentes também em outros setores como a moda ou design, por exemplo. Os projetos de automóveis, até certo ponto, compartilham desta lógica visto que os novos projetos sendo muito diferentes dos antigos, acabam tendo níveis baixos de aceitação pública, justamente por serem diferentes demais dos habituais. Então, uma das estratégias adotadas pela indústria automotiva, é o lançamento de novos modelos com pequenas modificações na tentativa de acostumar o público com a inovação, ou seja, ao invés de se lançar um modelo com dez inovações – tecnológicas ou estéticas – se apresentam dez intermediários com uma inovação cada, administrando assim possíveis problemas com aceitação.

Retornando para a apresentação do trabalho, agora discorrendo sobre o local de apresentação, também é importante dentro do conjunto de estratégias necessárias para a instauração desta poética a escolha do lugar. Creio que se colocadas em lugares comuns, em meio a objetos comuns, estaria desta forma assumindo outra postura e outras intenções em relação ao trabalho, que difere do objetivo

¹⁸ GREENBERG, Clement. Estética Doméstica. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. Pág. 85

inicial. Desta maneira estaria trabalhando mais próximo dos conceitos de intervenção do que dos conceitos de escultura que estou propondo. Minha proposição artística é construída a partir de processos delicados, que acrescentam ao objeto final algo que eu compreendo como único, como uma identidade que não permite que ele seja parte constituinte de uma intervenção. Ele deve atuar sozinho dentro de sua própria complexidade. Pensando a obra de arte como o objeto mais o significado, a interpretação explicaria como o objeto traz em si o significado que o observador percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta. No caso de minha proposta, não me parece interessante experimentar as reações despertadas pela fruição de uma escultura que se pareça com um objeto, colocada em meio aos objetos de que é semelhante, ou em lugares que corresponderiam ao território habitual de uso de determinados objetos. O meio em que uma escultura, ou qualquer outro trabalho de arte é inserido, atua de maneira decisiva para o tipo de fruição que o espectador terá diante da obra de arte. Um mesmo trabalho apresentado em uma galeria tomará outra identidade, representará outra coisa ou possibilitará reações diferentes se exposto na rua, por exemplo. Minhas intenções residem em experimentar os trabalhos em locais destinados a abrigar obras de arte, acredito nesta escolha como de essencial importância para o pleno funcionamento do trabalho, visto que inseridos em locais preparados para receber exposições, os trabalhos contarão com o auxílio de iluminação adequada, proteção e destaque, condições que enaltecem suas potencialidades. O público que visita este tipo de local também é importante pois já vai, de certo modo, preparado para experimentar determinadas situações. Se o trabalho é exposto na rua, funcionando como uma intervenção, pegaria o transeunte de surpresa, acho que uma surpresa maior proporcionada pela situação do que pela escultura em si, ao passo que se exposto em uma galeria, por exemplo, esta surpresa ou estranhamento seria desencadeado a partir da escultura e não da situação.

Este conjunto de escolhas tem como objetivo oferecer as condições ideais de apresentação dos trabalhos, algo para mim muito semelhante às especificidades de apresentação de uma anamorfose ou de uma foto em backlight, por exemplo. Obviamente os trabalhos podem atuar em diferentes locais, o que estou referindo aqui é uma das escolhas pessoais de trabalho.

A preocupação em explorar as questões pertinentes à escultura, me fez adotar procedimentos técnicos que colaborassem para a perenidade dos trabalhos, de modo que eles pudessem ser expostos durante o maior período de tempo possível, sem a necessidade de serem refeitos ou restaurados. Sempre me interessou a questão da permanência de um trabalho, sua perenidade como memória real de um processo de pesquisa artística, de modo que nunca me interessei em realizar trabalhos de

caráter efêmero para determinadas situações. Neste sentido, os procedimentos técnicos adotados em meu trabalho, são frutos de um longo período de estudos e exploração das técnicas tradicionais de escultura, aliadas a procedimentos contemporâneos de obtenção da forma tridimensional para o alcance destes objetivos.

Os trabalhos desta poética são realizados com diferentes materiais, visto que, sendo os objetos a matéria prima para a construção dos trabalhos, e entendendo que esta matéria prima é constituída de uma alta diversidade de materiais, se viu necessário este estudo dos diferentes processos técnicos de construção e produção de objetos, para que posteriormente, as esculturas mantivessem as mesmas características materiais do objeto referência.

Entretanto, existem algumas esculturas onde manter o material original dependeria de um grande aparato tecnológico que tornaria inviável sua produção. A exemplo, objetos feitos com plástico injetado necessitam de fôrmas industriais de alto valor e precisão dimensional para que a peça desejada saia do molde com o mínimo possível de defeitos e reparos, tornando assim inviável trabalhar diretamente com este material para a produção de minhas esculturas. Porém, existe a possibilidade de simular determinado material, mediante a utilização de outras técnicas existentes. Aqui se apresenta novamente o recurso do simulacro, do fake, presente desde o início de minha atividade escultórica só que agora com mais refinamento.

Para simular determinados plásticos, por exemplo, a resina de poliéster proporciona um resultado bastante satisfatório, pois é um material popularmente conhecido como “coringa”, por não possuir qualidades estanques e se prestar a aceitar todo o tipo de tratamento posterior. A resina de poliéster é um material amplamente utilizado para simular diversos outros materiais. Além dos plásticos, ela é capaz de simular o vidro, os mármore e granitos, o concreto e os metais.

Outros procedimentos técnicos adotados na construção dos trabalhos são a moldagem (produção de moldes), fundição (resinas e metais), soldagem, talha de madeira, cantaria (pedras), forja, costura, modelagem e assemblage. Existem trabalhos onde são necessários poucos ajustes, a partir da apropriação de um determinado objeto, como “Pressão” (figura 14 , pág.49), ou “Brincadeira difíceis I” (figura 15 , pág.50), outros necessitam de um empenho técnico mais elaborado como “Imbróglio” (figura 16, pág.51) e “A espera” (figura 17, pág. 52).



14. Bruno Teixeira. "Pressão". Pedra e objeto. 25x15x15 cm. 2009



15. Bruno Teixeira. "Brincadeiras difíceis I". Técnica mista. 10x6x6 cm. 2011

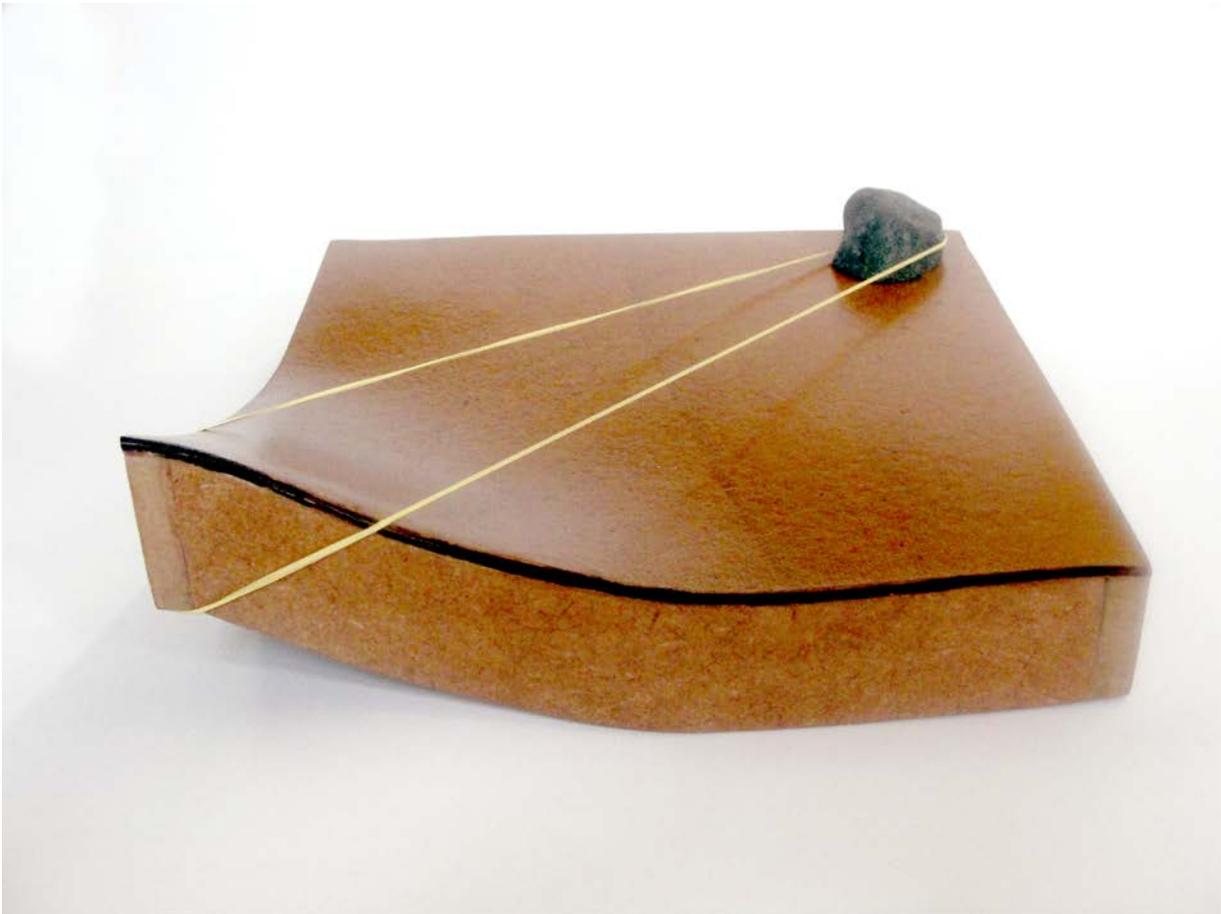


16.. Bruno Teixeira. "Imbróglio". Técnica mista. 125x130x40 cm. 2011



17. Bruno Teixeira. "A espera". Técnica mista. 200x125x55 cm. 2009.

Talvez a potencia da proposição artística “Possíveis Impossibilidades – o objeto esculturado”, resida justamente no plano de investigação de situações singulares, que são poeticamente trabalhadas e representadas por meio de uma proposta escultórica que se caracteriza pela sensível semelhança com objetos comuns, projetando a idéia de arte em objetos comuns mas sem glamouriza-los, apresentando assim ao espectador, um pequeno universo inventado que não difere muito de sua vida cotidiana.



18. Bruno Teixeira. “Contrapeso e tensão”. Técnica mista. 20x20x12cm. 2011.

3. O objeto esculpado – **conceitos latentes**

No decorrer do meu trabalho artístico, não somente durante o período da produção deste texto, mas em momentos anteriores, percebia a presença de características que iam se desenvolvendo de forma natural, no entanto, em poucas ocasiões dediquei a elas a atenção e o aprofundamento necessários para a formulação de conceitos mais elaborados. Uma das características, e sem dúvida influência do trabalho, é sua semelhança com os objetos surrealistas e dadaístas, característica essa que se apresenta desde o início de minha atividade com escultura, nos trabalhos que se preocupavam com a modelagem da figura humana.

Minhas tentativas de produzir uma escultura à semelhança de um objeto disfuncional, que beire o absurdo, assemelha-se à preocupação surrealista com a exploração do inconsciente, do objeto oriundo do sonho, entretanto mesmo tendo esta semelhança, minha proposição trabalha diretamente com a exploração de memórias e relações conscientes do expectador, buscando resgatar, por meio das esculturas, toda uma bagagem própria do expectador, para que a partir disso possa construir seus próprios esquemas de significação e relação, ao passo que o surrealismo, ao meu entender, estava também preocupado com a exploração do inconsciente, do surreal contido no âmago do expectador, tendo em seus trabalhos o estopim para o desencadear de um processo de internalização e busca do desconhecido. Os surrealistas deixavam evidente um desejo que querer ver além das aparências, alcançando uma cadeia de forças psíquicas e sociais, sobre as quais os indivíduos têm pouco ou nenhum controle. Neste sentido, as ligações metafóricas a que o objeto surrealista se prestava, estimulavam as projeções inconscientes do observador – convidavam-no a chamar à consciência uma narrativa fantástica interna, até então desconhecida por ele. O tempo dedicado à observação do objeto deveria ser estruturado em termos das condições temporais peculiares à fantasia. O encontro provocado pelo “objeto surrealista”, seria a confluência de dois arcos temporais que, ao mesmo tempo em que possuem um caráter narrativo, estão (ao contrário da ficção tradicional) relacionados a efeitos imprevisíveis e causas desconhecidas de antemão. As primeiras proposições objetuais dos surrealistas, surgem a partir destas idéias, investindo forças no imaginário e no desejo de dotar o objeto de um novo sentido, de uma nova subjetividade incorporada a realidade. O “Segundo Manifesto Surrealista”, reforça a idéia de desvirtuar a ordem comum das coisas e subverter a utilidade prática

dos objetos e instrumentos. Um retorno à unidade da percepção e da representação para reconciliar o interior e o exterior, o objetivo e o subjetivo.¹⁹

Estes trabalhos tinham em comum o efeito de desorientar as expectativas habituais. O objetivo era o de revelar o inconsciente na representação, e de desfazer as concepções reinantes de ordem e realidade. Não se tratava apenas de questionar a realidade, mas também questionar a forma pela qual ela era normalmente representada. A partir de 1930, muitos artistas ligados ao movimento surrealista produziram objetos, especialmente objetos oníricos (relativos aos sonhos), e o que Salvador Dali denominou de “objetos de função simbólica”. O objeto de função simbólica, tratava-se de uma categoria de trabalhos, da qual diversos artistas participavam, onde um objeto comum sofre uma “estranha e perturbadora deformação”. “Objeto Desagradável (de ser usado)”, 1930, de Alberto Giacometti, é um trabalho que ilustra esta categoria de “objetos surrealistas”.

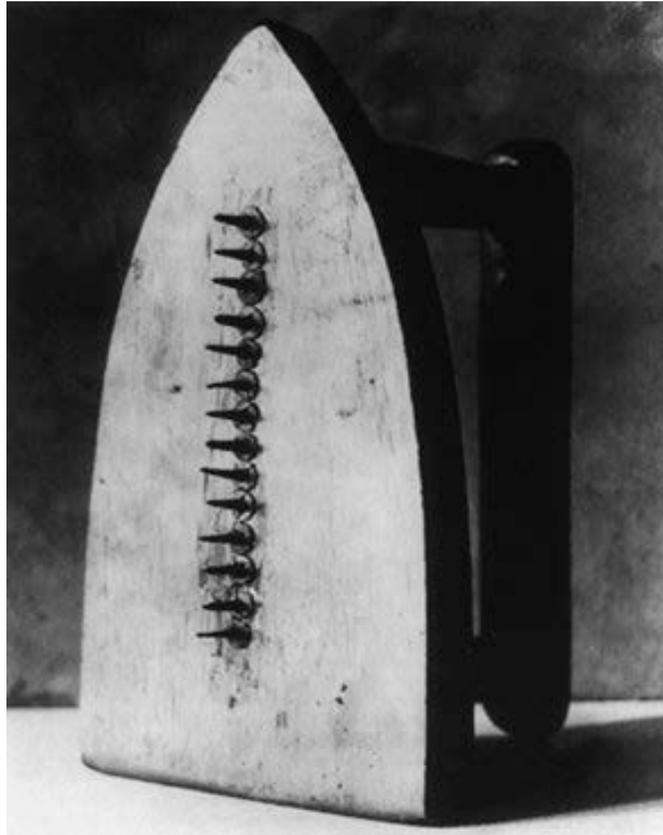


19. Alberto Giacometti. “Objeto desagradável de ser usado”, 35x10x1010 cm. 1931.

As proposições artísticas de Duchamp a cerca dos objetos, apresentou-se como um território intrincado, repleto de conceitos inovadores e sem dúvida revolucionários. O ready-made de Duchamp, proporcionou aos artistas uma série de liberdades criativas, apresentando-se como uma saída para a manifestação do inconformismo, do acaso, do pessimismo e da improvisação que influenciou diversas manifestações artísticas.

¹⁹ BRETON, André. Segundo Manifesto do Surrealismo. 1930. In: BRETON, 1993, pág. 128.

O Dadaísmo, que se desenvolveu ao mesmo tempo com que a arte de Duchamp, tinha em comum a mesma atitude para com a condição estrutural e temporal dos objetos. Identifica-se uma cisão entre uma escultura da razão, e uma escultura da situação, praticada pelos dadaístas, e fortemente influenciada e reforçada pelos objetos de Marcel Duchamp, movidos pela inquietação e pelo descontentamento político e social, diversos artistas, como Hans Arp, Raoul Hausman, Man Ray, Max Ernst, Marcel Janco, Sophie Täuber, construíram objetos e os apresentaram como um gesto de anti-arte, instrumentos de ataque contra a ordem social vigente, fazendo do objeto um espaço de resistência e reação Dadá.



20. Man Ray. "Presente". 30x20x25. 1958

O movimento Surrealista sem dúvida contribuiu para sazonar e consolidar um pensamento estético mais profundo em relação ao objeto. Em seu livro "Tendências da Escultura Moderna", Walter Zannini destaca que o objeto representou para os surrealistas "um campo fértil, capaz de satisfazer parte de suas necessidades mais vitais na exploração inconsciente e um novo meio de oposição às forças mecanizadas da civilização".²⁰ Exemplo claro do culto ao objeto, iniciado por este movimento, foi a exposição de Objetos Surrealistas de 1936. Nela se representaram as mais extravagantes combinações, produto das associações inconscientes de seus autores, onde alguns objetos podiam ser interpretados quase automaticamente pelo público, de tão simples que eram em sua composição, enquanto outros se mantinham dentro de um hermetismo simbólico poético, característico das esculturas dadaístas.

No entanto, deve-se destacar que o objeto surrealista atuando no limite entre a ironia e a perversão, tentava abrir a imaginação do espectador para a multiplicidade de relações existentes entre as coisas, para a associação livre de condicionamentos, como por exemplo o "Telefone-lagosta", de Salvador Dalí. Estes objetivos surrealistas são muito próximos do que almejo na construção de meus trabalhos, desse modo, é de essencial importância a descrição feita acima sobre os trabalhos surrealistas e dadaístas, para a construção de uma reflexão sobre os vetores de meu trabalho.



21. Salvador Dalí. "Telefone-lagosta". Objeto, 40x35x30cm. 1936.

²⁰ ZANINI, Walter. Tendências da Escultura Moderna. São Paulo: Cultrix, 1971, pág. 180.

A ironia, é uma questão fortemente presente em meus trabalhos, e merece algumas investigações mais refinadas, a cerca dos conceitos e orientações deste termo. A ironia, como conceito abstrato, de história longa e difusa, é um termo de difícil definição, comporta uma grande diversidade de sentidos, seja em seus significados produzidos durante a história ou no uso que desse conceito se faz na vida cotidiana. Em “Ironia e o Irônico”, Muecke (1995), explicita esta idéia ao referir a ironia como “um conceito vago, instável e multiforme”. A evolução semântica do vocábulo foi acidental, de modo que nosso conceito de ironia seria o resultado cumulativo do fato de termos, de tempos em tempos, ao longo dos séculos, aplicado o vocábulo ora intuitivamente, ora negligentemente, ora deliberadamente, a fenômenos que pareciam, talvez erroneamente, ter bastante semelhança com alguns outros fenômenos aos quais já vínhamos aplicando, fazendo com que o conceito de ironia preste-se a diversificadas interpretações nos mais diversos meios e em diferentes grupos sociais.²¹

Vista a vasta multiplicidade de conceitos a cerca do termo, Houaiss e Villar (2001), fornecem algumas importantes definições. Dentre as várias fornecidas, elegi as que considero mais importantes para uma definição de conceito pertinente às questões suscitadas em meu trabalho. “[...] contraste ou incongruência entre o resultado real de uma seqüência de acontecimentos e o que seria o resultado normal e esperado; acontecimento marcado por este contraste ou incongruência; figura que se caracteriza pelo uso inteligente de contrastes, utilizado pra criar ou ressaltar efeitos humorísticos e de estranhamento; uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria ser empregado para definir ou denominar algo; artifício usado na retórica .²².”

Tendo conhecimento desta condição de distorção utilizada para criar ou ressaltar efeitos de estranhamento e de humor, e apoiado no entendimento geral que temos a cerca do termo humor, não será difícil observar que ironia e humor têm algo em comum. É certo que por vezes se torna difícil traçar a fronteira entre ironia e humor, mas parece-me mais sensato e até prudente afirmar que a ironia pode, mas não tem de ser um caminho obrigatório para o humor. É de fato inegável que os resultados do meu trabalho contém muitas vezes um potencial cômico, mas o fato de este ser ou não explorado depende das circunstâncias e particularidades de quem frui o trabalho. Kierkegaard (1991), destaca

²¹ MUECKE, D.C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 22.

²² HOUAISS, A. & VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Um comentário pontual sobre a ironia como artifício da retórica, na Grécia antiga, ironia designava um tipo de comportamento fingido considerado imoral e que todos eram unânimes em ver encarnado em Sócrates. O método por ele utilizado ficou consagrado na história da filosofia como “ironia socrática”. No entanto, a ironia socrática não tinha por objetivo a desvalorização das crenças ou das idéias morais, mas ensinar as pessoas a julgar-se a si mesmas, sem ilusões, a ter consciência da sua ignorância. Neste recurso de retórica Sócrates era tido como um incomparável mestre.

que o humor contém um ceticismo muito mais profundo que a ironia; pois nele tudo gira não mais ao redor da finitude, e sim da pecabilidade. Para o autor, o ceticismo do humor se relaciona com o da ironia da mesma maneira que a ignorância se relaciona com a antiga proposição: “credo quia absurdum” (creio porque é absurdo).²³

Outro fator importante é que se por ventura podemos interpretar a ironia como humor, ou como um caminho para tal, não será menos certo que a ironia também compartilhe fronteiras com o sarcasmo. Talvez o sarcasmo seja de manifestação menos potente em meu trabalho. O sarcasmo parece-me uma espécie de manifestação aguda do “mal” contido na ironia, é no meu entender, mais mordaz que a ironia, vai mais longe enquanto instrumento de crítica, pois quem a ele recorre pretende magoar ou ferir de algum modo, nem que seja em instancias profundas. Meu trabalho transita por questões mais suaves, me interessam o jogo lúdico, o divertido, além disso, enquanto a ironia pode surgir através de uma situação ou imagem, ou até de um ato de comunicação, o sarcasmo é marcadamente inerente aos atos comunicativos e não às situações. Opto pelo uso da ironia em meu trabalho principalmente por considerar um artifício que gera construção a partir da relação de tensão que se cria entre o significado literal e o derivado, não havendo substituição de um significado por outro, mas sim um valor acrescentado, um instrumento valoroso na potencialização dos significados.

Soren Kierkegaard, em “O conceito de Ironia – Constantemente referido a Sócrates” (1991), descreve o caráter libertador do uso da ironia como artifício de construção poética. Kierkegaard, toma como exemplo a obra literária de Shakespeare, onde o autor relaciona-se ironicamente com sua poesia, beirando muitas vezes a loucura, porém com um enorme grau de objetividade, não permitindo que de forma alguma que o conteúdo substancial do texto fique difuso. Da mesma forma, em meus trabalhos artísticos, o foco é uma questão primordial, de modo que a potencialidade irônica de meu trabalho ocorre precisamente para abrir espaço ao elemento objetivo.

Quanto maiores contrastes há no movimento, tanto mais ironia é preciso para dirigir e dominar os espíritos que querem evadir-se submissos. Quanto mais ironia houver, tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará sobre sua obra poética.²⁴

²³ KIERKEGAARD, Soren A. O conceito de ironia – constantemente referido a Sócrates. RJ: Petrópolis, 1991. pág. 280.

²⁴ Idem. pág. 275

A ironia como elemento constituinte de meu trabalho apresenta-se justamente como um artifício capaz de “ensinar a realidade”, a colocar a “ênfase adequada na realidade”. Percebo na ironia, a possibilidade de inserção do possível no campo do determinado, de uma forma de negociação entre a realidade e a possibilidade, entre a realidade e a liberdade.

Percebo o processo de instalação da ironia no trabalho, no momento em que ocorrem as modificações de caráter narrativo, contextual e formal das esculturas. Como havia mencionado anteriormente, a atuação nestes três pilares é de fundamental importância na construção da poética, pois acredito serem esses os responsáveis por todo o sentido que busco no trabalho. Observo que as alterações nestas três características são essenciais, quando se trabalha em uma pesquisa que tem como objetivo, utilizar objetos de conhecimento comum como matéria prima para sua realização. No momento que se altera a forma de um objeto, automaticamente ocorre uma incerteza, um estranhamento, mesmo que de baixa intensidade, que nos faz tentar presumir o que de fato ocorreu com tal objeto. A mudança formal acarreta também em uma mudança contextual do objeto, se pensarmos pelo viés de sua funcionalidade, agora que o objeto detém nova forma se deduz que não serve mais para a mesma finalidade original, causando o estranhamento, que muitas vezes desperta um sentimento, uma sensação de que está ocorrendo um tipo de chiste ou uma piada, ainda mais quando a pessoa que espera o objeto, o recebe de outra pessoa que aparenta extrema normalidade diante de algo absurdo.

A mudança formal acarreta também na mudança contextual do objeto, o que não ocorre no sentido contrário, como por exemplo nos ready-mades de Duchamp, onde a mudança contextual não reflete na forma do objeto, de modo que se posto de volta em suas atividades habituais alguém poderia dizer jamais se tratar de uma obra de arte. Em meu trabalho, a mudança formal proporciona também a mudança contextual e esta situação me parece irreversível, na medida que a escultura construída à semelhança de um objeto, por mais parecida que seja com o objeto, não o é. Entretanto, podem ocorrer situações, reais ou imaginárias, de uso destas esculturas como objetos comuns, algo que não pode ser impedido, mas nesta situação também sua utilização também é feita com motivos anedóticos. Talvez a ironia do trabalho resida justamente nesta formulação mental da possibilidade de uso destas esculturas, e de que forma o corpo precisaria se ajustar par usar determinadas peças. Outra possibilidade da ironia poderia estar contida no jogo da forma com o título – daí o título contribuindo para a criação de uma narrativa a partir do que se está vendo – o que proporciona a formação do chiste em diferentes graus, mas geralmente se mantendo em um nível suave de humor.

3.1 Desdobramentos e influências atuais

Quando comecei a desenvolver este trabalho, estava realmente concentrado em criar uma poética onde pudesse desenvolver minhas habilidades como desenhista e escultor, produzindo a partir da tomada de objetos cotidianos, uma série de trabalhos que pudessem de alguma forma problematizar a relação existente entre o homem e os objetos cotidianos.

Tendo como ponto de partida esta escolha, cabia estudar de que maneira seria possível tornar real todo este pensamento, desenvolver os procedimentos técnicos necessários, e definir as estratégias e ações que dariam corpo aos trabalhos e que lhes atribuiriam identidade. Pensei em situações onde as esculturas produzidas a partir de objetos pudessem de alguma maneira explorar os processos de percepção e construção criativa. Vejo como importante definir esta poética como pertencente ao campo da escultura, e descobrir o que compreende a escultura, pois além de ser minha área de atuação, freqüentemente se misturam as fronteiras e particularidades entre a escultura – aquele tipo de obra que independentemente do contexto e de sua forma apresenta-se como um objeto singular e voltado para uma relação contemplativa – e as instalações. Para Paulo Sérgio Duarte (2005), a passagem das esculturas às instalações é um fenômeno artístico correspondente às manifestações das transformações da noção de espaço no modo de vida contemporâneo, tem sua origem no cubismo e em suas experiências no espaço, no construtivismo Russo e na Bauhaus e com as proposições e idéias de Duchamp e do Dadaísmo e sua crítica da arte como um “sistema e uma instituição que estabelece novas fronteiras para o conhecimento artístico”.²⁵ As instalações, surgidas na década de 60, eram denominadas ambientes, como por exemplo “Desvio para o vermelho” (1967), de Cildo Meireles, e determinavam uma nova relação da obra de arte com o espaço e, sobretudo, do espectador com a obra. Observa-se aí um importante deslocamento da noção tradicional de espaço – neutro e de receptáculo – para uma noção que incorpora o contexto da intervenção artística, passando de “espaço” para “ambiente” como um dos elementos integrados à própria obra de arte, e um dos definidores de seu sentido e de sua potencia formal. Em “Desvio para o vermelho”, formado por três ambientes articulados entre si, no primeiro deles (Impregnação) nos deparamos com uma exaustiva coleção monocromática de móveis, objetos e obras de arte em diferentes tons, reunidos de maneira plausível

²⁵ DUARTE, Paulo Sérgio. In. DA ESCULTURA A INSTALAÇÃO. 5º BIENAL DO MERCOSUL. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, pág. 11.

mas improvável por alguma idiossincrasia doméstica. Nos ambientes seguintes, Entorno e Desvio, têm lugar o que o artista chama de explicações anedóticas para o mesmo fenômeno da primeira sala, em que a cor satura a matéria, se transformando em matéria. Aberta a uma série de simbolismos e metáforas, desde a violência do sangue até conotações ideológicas, o que interessa ao artista nesta obra é oferecer uma seqüência de impactos sensoriais e psicológicos ao espectador.



22. Cildo Meireles, Desvio para o vermelho I: Impregnação, II: Entorno, III: Desvio, materiais diversos, 1967-84.

A escultura contemporânea, por sua vez, tem a capacidade de comunicar simplesmente por sua presença. Sua inserção em espaços que muitas vezes não são pré-determinados, age como instrumento de redefinição destes espaços, procurando relacionar a intervenção com o espaço, seja público, privado, institucional ou de outra ordem, contribuindo para redefini-lo, ao criar novas tramas com a arquitetura e o urbanismo e as situações sociais ao redor. Trata-se de se distanciar do conteúdo pré-existente no lugar, adicionando algo a ele. Seria assim uma estrutura dotada de uma singularidade capaz de participar nas novas construções de lugar.

É de importante ressalva, apontar algumas influências artísticas que contribuíram, e ainda contribuem, para o crescimento de minha poética. Ainda sobre a influencia de Picasso, artista que me acompanha desde o inicio de minha atividade artística, me agrada um trabalho intitulado “Cabeça de touro”, onde o artista consegue de forma brilhante a representação de uma cabeça de touro utilizando-se de um selim e um guidão de bicicleta, apenas organizando estes dois elementos. Este trabalho me apareceu justamente quando eu começava a descobrir os ready-mades e as experiências objetuais de Marcel Duchamp, outra influencia de meu trabalho, embora não tão forte quanto a de Picasso. Este trabalho em questão, me revelou a força da capacidade de síntese contida no ato artístico, o que me levou a pensar em extrair o máximo de um trabalho a partir do mínimo resquício de um trabalho artesanal.



23. Pablo Picasso. “Cabeça de touro”. Assemblage. 60x50x35cm. 1943



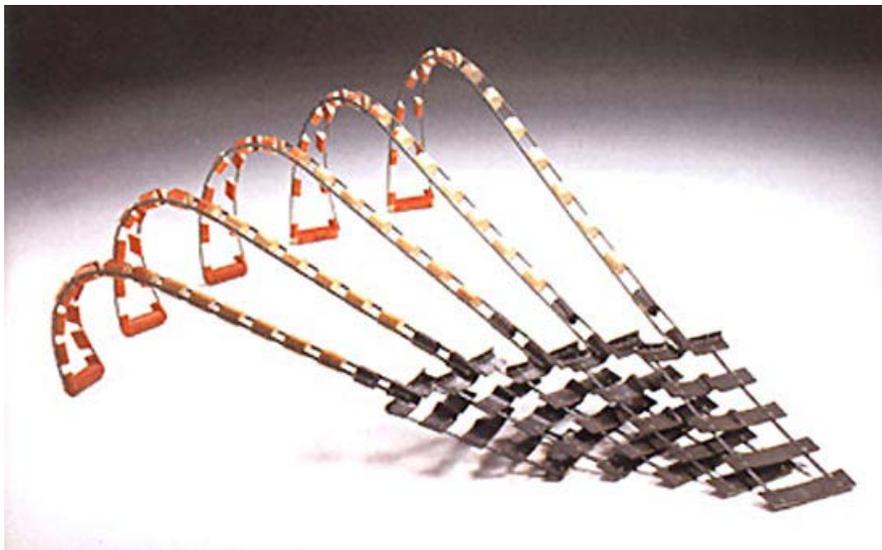
24. Marcel Duchamp. "Roda de bicicleta".
Assemblage. 160x60x45cm. 1913-14

A obra "Cabeça de touro", mesmo sendo um trabalho onde a técnica detém-se somente a assemblage de objetos, foi um dos grandes motivadores para que, em meu trabalho, pudesse assumir uma questão muito anterior, ligada a veracidade do material utilizado na produção de uma obra. "Cabeça de touro", por sua simplicidade e capacidade de síntese e abstração, foi o estopim para que eu deixasse de lado a preocupação de recobrir objetos com uma técnica de modelagem que tinha por objetivo representar a figura humana, para explorar somente as possibilidades de criação a partir da apropriação de objetos, respeitando suas singularidades.

Outra grande influência de meu trabalho atual é o artista Félix Bressan, que utiliza os objetos, em construções alusivas mais claramente ao corpo – como os da série "Corpo Ausente" – e também naquelas em que mesclam corpo, máquina e objetos. O artista constrói, com um toque de humor, ironia e fetiche, montagens de "coisas" cortadas e novamente reunidas em arranjos que

lembram o recurso da anamorfose, recorrente também na história da arte e da construção do conhecimento, da percepção do mundo real pelo olho humano e suas formas de representação.

Bressan utiliza procedimentos técnicos na produção de seus trabalhos que se organizam principalmente em ações de corte, dobra, encaixes e repetições modulares. Na série “Corpo Ausente,” ainda existiam procedimentos técnicos de modelagem, principalmente a modelagem utilizada nos métodos tradicionais de corte e costura. É um tipo de trabalho onde as ações do processo técnico de criação do artista são visíveis, como a presença da gestualidade, os encaixes, as fixações e os cortes. Diferentemente do modo como apresento o meu trabalho, onde as marcas do processo são praticamente imperceptíveis, quase como um produto industrial ou formado naturalmente. As relações conceituais também se diferem na medida em que a preocupação de meu trabalho está atenta a questões cotidianas como o acaso, a ironia que beira o humor e a imperceptível suavidade do cotidiano, ao passo que o trabalho de Bressan está mais ligado ao fetiche, a conotação sexual, uma ironia que flerta com sarcástico, transparecendo em trabalhos mais agressivos e pesados.



25. Félix Bressan. “Cavadeiras”. Ferro e objeto. Dimensões variadas, 1998.

Outro artista que contribui bastante com meu trabalho é o argentino Jorge Macchi. Tive contato com este artista na 6º Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em sua mostra individual no espaço do Santander Cultural no ano de 2007. Macchi é um dos artistas contemporâneos mais relevantes e reconhecidos na atualidade. A produção de Macchi se destaca por suas meditações sutis sobre as possibilidades poéticas da vida cotidiana e cobre uma extensa gama de formas e expressões que perpassam recortes de jornal, vídeos, música, desenho, escultura e objeto. Macchi não produz trabalhos que exijam extrema habilidade técnica, entretanto consegue despertar em sua poética um sentido similar ao de desconcerto, dotado de grande sensibilidade emocional e por vezes vulnerável, frágil, dependendo de uma desaceleração no processo de percepção para que se atinja a poesia do trabalho.

O interessante no trabalho de Machhi, é como ele se relaciona de maneira sutil com o cotidiano. A percepção apurada com que o artista coleta estes fragmentos quase imperceptíveis e os transforma em obra. O trabalho de Jorge Macchi concentra-se em uma natureza não-narrativa de expressão. Ao invés de criar cenários ou descrições gráficas, o trabalho de Macchi espera que o observador faça suas associações e crie sua própria leitura, sem no entanto ser hermético.



26. Jorge Macchi. “Vidas paralelas”. Objeto. 5x10x2cm. 1998.

Guto Lacaz foi um artista que surgiu durante a pesquisa. Poder-se-ia classificá-lo como “artista-inventor”. Guto Lacaz é arquiteto, artista plástico e ilustrador. Produz esculturas, vídeo instalações, eletroperformances, projetos e instrumentos científicos. Sua obra, por vezes lúdica e inusitada, explora o cruzamento entre arte, ciência e tecnologia, sobretudo quando constrói as suas máquinas e aparelhos paradoxais ou absurdos. Aplicando o seu conhecimento na desmontagem, desorganização, e talvez na desconstrução do sistema produtivo industrial. Trata-se basicamente de conceber e pôr em funcionamento publicamente dispositivos absolutamente inúteis.

A perplexidade buscada por Lacaz nem sempre exige o uso de grandes dimensões. Ela pode ser obtida com pouquíssimos mas impactantes elementos, como a estranha escultura, intitulada ironicamente de "Lógico equilíbrio". Feita em 1989, a peça mostra como é viável equilibrar de maneira ilógica uma tesoura, uma colher e um garfo, criando uma escultura. O trabalho de Guto se mostra interessante na medida em que o artista explora as condições do possível e do impossível em seus trabalhos, o que é uma questão de suma importância na construção do meu trabalho.



27. Guto Lacaz. “Lógico equilíbrio”. Assamblagem, 35x20x10cm. 1989.

Jacques Carelman é um dos artistas que talvez mais se aproxime, como referência, dos trabalhos que realizo. Trata-se de um escultor, decorador e ilustrador francês, atuante principalmente nas décadas de 60 e 70 do século XX.

Carelman surpreende pelo poder de criação, em que joga com o absurdo e com o insólito. Em “Catalogue D’objets Introuvables”, traduzido no Brasil como “Catálogo dos objetos inviáveis”, o artista apresenta uma série de projetos desenvolvidos para resolver os mais variados “absurdos” do cotidiano. Parodiando as seções de “make yourself” das revistas de decoração, Carelman critica uma tendência, que permanece atual, de produzir objetos para toda e qualquer finalidade, mesmo que improvável. O artista retoma a trilha dos surrealistas franceses, tirando do absurdo um humor por vezes amargo e negro, combatendo com outros leves e sadios.

Os objetos de Jacques Carelman, são construídos como uma espécie de solução para determinados problemas. Funciona como uma crítica bem humorada a uma sociedade de produção e consumo de inutilidades, algo que Jean Baudrillard (1993), comenta acerca da pseudofuncionalidade do objeto, do funcionalismo vazio, onde o autor utiliza-se do conceito de “machin”²⁶. Todo o machin seria dotado de uma espécie de virtude operatória. “Se a máquina declina sua função pelo nome, o machin, no paradigma funcional, mantém o termo indeterminado, com a nuance pejorativa ‘daquilo que não se sabe nomear, mas que funciona’”. A virtude do machin, se é irrisória no plano real, é universal no imaginário. A máquina que retira eletricamente caroços de frutas, ou a nova ponteira de aspirador de pó, para limpar a parte superior dos armários, talvez não sejam na verdade muito práticos, o que interessa é que satisfazem a crença de que para cada determinado problema existe uma solução, mesmo que ela atue somente no campo psicológico.

Carelman trabalha justamente nesta questão, produzindo objetos que possam “resolver problemas”, como por exemplo o pente para pessoas calvas, que funciona agindo somente nas laterais da cabeça. Essencialmente o trabalho de Carelman preocupa-se em estudar possíveis ampliações da funcionalidade dos objetos como instrumento poético. Em meus trabalhos o foco está direcionado na exploração das possíveis conseqüências de determinadas ações, sem a preocupação de suprir uma necessidade funcional.

²⁶ BAUDRILLARD, Jean. O Sistema dos Objetos. São Paulo: Perspectiva, 1993, pág. 122, 124 e 125.



28. Jacques Carelman. "Pente para calvos". Objeto 25cm. Cerca de 1960.

O artista Pablo Reinoso nasceu em 1955 na Argentina, atualmente vive e trabalha na França. Estudou escultura na Itália, onde aprendeu a manipular materiais como madeira, mármore, aço e bronze. Nos anos 90 começou a produzir móveis inovadores e lúdicos, a partir de então se tornou conhecido por suas releituras de objetos já existentes para produções inusitadas. Transita entre as atividades de artista e designer, onde procura estimular o observador a pensar sobre os objetos do cotidiano. Foi designer de produtos de diversas marcas conhecidas como Herman Miller, Givenchy, Domeau & Pérès entre outras. Possui empresa de design, onde desenvolve móveis, produtos de iluminação e jóias.

Uma constante na obra de Pablo Reinoso é o questionamento a respeito do infinito, subverter as coisas, usando os materiais e principalmente os objetos como instrumento de aproximação e ao mesmo tempo jogando com os limites do impossível, sempre tomando caminhos inesperados e confusos, com um toque de humor e ironia, mas com grande seriedade e convicção. Em 2007 Reinoso expôs na galeria de arte Ruth Benzacar, em Buenos Aires a série "Thoneteando". O artista fez com que a clássica cadeira Nº 14, de Thonet ganhasse novas interpretações. Ele classifica este seu trabalho como Art Work, definindo o fato de estar vinculada a arte e ao trabalho sobre a madeira,

explora outro lado do móvel, subvertendo sua função e desconstruindo a idéia de funcionalidade, ideais comuns ao “anti-design²⁷”, movimento que tinha como foco principal rejeitar o funcionalismo e exaltava a criatividade individual. Na cadeira TH 22 06, desenvolvida em 2006, o móvel não possui assento, o encosto se repete três vezes caindo lentamente em etapas, parecendo um efeito dominó. Nesta série muito se discute, pois o móvel perde sua função inicial e ganha outra não habitual. Instigando o observador a pensar que um móvel de assento também poderia ser compreendido como um objeto de reflexão.

A formação escultórica de Reinoso favorece meu interesse em uma aproximação acerca dos métodos de trabalho deste artista. A maioria de seus trabalhos segue a mesma orientação técnica, tanto no processo como na escolha dos materiais. As opções do artista por objetos prontos, a construção de novos objetos a partir de matéria prima bruta, principalmente a madeira, são similaridades de ordem prática que se aproximam de meu trabalho. Tanto nos objetos voltados para o design, quanto os de caráter essencialmente artísticos, são construídos a partir de técnicas tradicionais de escultura, optando por um resgate do procedimento técnico artesanal para obtenção da forma em detrimento de uma produção industrial de larga escala.

Na série “Thoneteando”, em específico, Pablo Reinoso recorre à técnica desenvolvida por Michel Tonet, que consiste em curvar a madeira por meio de vapor e pressão. A técnica é retomada visando à obtenção de novas formas que se entrelacem harmoniosamente com as formas originais dos objetos apropriados. O resultado não deixa transparecer marcas ou vestígios de um processo diferente do original, oferecendo uma sensação de que a peça desenvolveu esta nova forma de maneira natural.

²⁷ FIELL, Charlotte e Peter. Design Handbook. Lisboa: Taschen, 2006, pág. 18



29. Pablo Reinoso. Série Thoneteando. Madeira, 75x50x145 cm. 2007.

José Spaniol é outro artista que possui uma poética muito semelhante ao trabalho que desenvolvo a partir da apropriação de objetos. Em algumas de suas obras em escultura, um objeto é modificado, mas sem perder elos com sua fisionomia cotidiana, proporcionando entre a função do objeto e a função poética das obras uma troca de características em que uma parte dos atributos do objeto é negada, ao passo que novas qualidades lhe são acrescentadas. Sua poética convida ao espectador a entrar em uma nova escala e capacidade perceptiva. Os objetos cotidianos perdem sua função ao passo que adquirem novas qualidades estéticas, e ao contrario, e criam por isso uma linguagem onírica e irônica, situação muito semelhante que ocorre durante o processo de meu trabalho.

Spaniol, em alguns de seus trabalhos, revela preocupação acerca do local de exposição. Por vezes trabalha construindo novos espaços e também age aproveitando-se da arquitetura do local para a instalação de seus trabalhos.



30. José Spaniol. “O descanso da sala”. Mista com objetos. Dimensões variadas, 2006.

Os artistas referidos neste capítulo foram escolhidos por critérios diferentes, além do trabalho direto com objetos, também me interessou o sistema operacional técnico que cada um adota para a produção de seus trabalhos. A exemplo, Jorge Macchi não é propriamente um escultor, trabalha com vídeos, desenhos colagens e outras linguagens, entretanto me é muito cara a maneira com que trabalha com os objetos, principalmente os sistemas de assemblage que adota na construção de suas propostas. É um sistema operacional completamente diferente de Félix Bressan ou José Spaniol, por exemplo, onde se percebe um contato mais intenso destes artistas com os materiais envolvidos na criação de cada proposta, fica evidente a existência de um trabalho escultórico, dentro do modo como habitualmente nos relacionamos com esculturas.

Porém, sinto que me encontro neste momento transitando por estas duas estruturas distantes de trabalho, e considerando-me um artista, um escultor que se preocupa com o manutenção do ofício da escultura na arte contemporânea, preciso estar aberto as possibilidades de tratamento da tridimensionalidade, seja como artista ou pesquisador, contribuindo, com a produção de meu trabalho escultórico e com os resultados registrados e documentados nesta pesquisa para a excelência e permanência da prática escultórica no ambiente acadêmico e em demais setores onde possa atuar.

Considerações finais

O período dedicado para a construção deste texto, não se detém apenas ao início do curso de mestrado no ano de 2011. Embora tenha efetivamente começado a escrita neste período, preciso deixar claro que considero esta pesquisa a primeira documentação oficial de um trabalho que envolve 10 anos de dedicação à prática e ao estudo da escultura.

Nestas considerações finais, também há a necessidade de registrar que neste primeiro texto – pois entendo como sendo uma experiência primeira de investigação e documentação de trabalho, preparatória para escritas mais aprofundadas – procurei de forma intensiva deixar clara minha opção por escolhas de trabalho, que perpassam um envolvimento direto com o ateliê de escultura, e toda sua complexidade de relação entre um procedimento tradicional de produção de objetos e as demais correntes da arte contemporânea.

A complexidade de um ateliê de escultura – de desenho, pintura ou outra atividade – só pode ser completamente entendida por quem participa deste ambiente. Um dos objetivos deste texto foi sem dúvida aproximar o ambiente do ateliê, principalmente para a geração de artistas contemporâneos a mim, oferecendo uma fonte de pesquisa que venha colaborar com a pesquisa e produção da escultura na contemporaneidade.

Quando explicito a vontade de oferecer esta pesquisa a meus pares, principalmente aos artistas de minha geração, é por entender que a experiência do envolvimento, da familiaridade com o ateliê é algo que parece estar se perdendo, resoluto a pequenos grupos ou a gerações anteriores. Posso falar com mais propriedade a cerca do campo da escultura, onde seus atores são cada vez mais escassos, ou atuantes longe da comunidade acadêmica, pois o próprio ambiente acadêmico acaba não oferecendo as condições ideais para o desenvolvimento e a excelência da produção artística em escultura, ou até em outros campos de atuação artística, que exigem maior tempo e maquinários envolvidos no processo. Talvez a escultura seja uma atividade onde o alcance do suporte para suas especificidades seja dificultoso, pois exige espaço, extenso ferramental – no que diz respeito ao trato com diferentes materiais –, equipamentos de segurança, materiais, e profissionais habilitados que conheçam os procedimentos do profissional escultor. Não pretendo aqui colocar a escultura como uma prática relegada ou especial perante as outras, procuro simplesmente expor neste texto o que acredito serem

os obstáculos existentes para o pleno desenvolvimento desta prática, principalmente no ambiente acadêmico.

Talvez a escultura seja também a prática artística que poderia encabeçar uma lista das mais dificultosas atividades a serem desenvolvidas no campo da arte, principalmente no que diz respeito ao investimento, desgaste físico e financeiro exigido ao escultor, fato que poderia ser também um atravanque nas escolhas dos novos estudantes de artes, acostumados ao uso, e resultados oferecidos por tecnologias ligadas ao campo da informatização, realidade virtual, modelagem 3D e todas as possibilidades oferecidas nestes campos, que hoje podem inclusive servir para projetos que a indústria pode fabricar via prototipagem rápida (manufatura de objetos em lâminas, estereolitografia, sinterização seletiva a laser entre outras).

Desse modo, creio ser importante que este trabalho se coloque como esta fonte de pesquisa para novos artistas, que se propõem a assumir a condição de escultor, trabalhando para a continuidade desta prática na contemporaneidade. Estudando, mantendo e desenvolvendo seus procedimentos técnicos e conceituais na busca da excelência desta prática, situando-a entre as demais práticas na arte contemporânea.

As questões levantadas ao longo desta pesquisa, procuraram respeitar as escolhas que sempre foram o norte deste trabalho, como a apropriação de objetos de uso e conhecimento comum, servindo de matéria prima de uma criação artística que utiliza como recurso técnico, o resgate dos procedimentos usuais da escultura tradicional, associados com os materiais e técnicas atuais para a obtenção de formas tridimensionais na contemporaneidade.

Como técnica tradicional de escultura utilizada na produção destes trabalhos, posso citar procedimentos como a solda, a modelagem, cantaria, entalhe, forja e a produção de moldes. Já os exemplos de procedimentos contemporâneos estão vinculados a técnicas utilizadas na produção de mobiliário, recuperação automotiva e apropriações.

A divisão desta pesquisa em três capítulos, abordando desde as influências iniciais, até as questões e referências artísticas mais importantes do trabalho atual, bem como a metodologia técnica adotada para sua construção, foram ao meu ver, decisivos para a apresentação e compreensão do conjunto de idéias que tornaram possível a realização desta pesquisa.

Procurei descrever de maneira clara e ordenada, as escolhas e desdobramentos do atual trabalho, onde se procurei evidenciar a intensa busca em associar de maneira harmônica, diversos tipos de materiais em uma mesma escultura – algo que é também muito particular dos objetos, pois muitas vezes um objeto é produzido a partir de diferentes materiais – justificando assim o estudo dos materiais, e suas possibilidades e resultados, quando conduzidos a ações de desbaste, tensão, tração, talha, modelagem, colagem entre outras.

Fica nítida também a utilização de objetos em minha escultura, desde as primeiras experiências, mesmo que ainda ligada a uma modelagem de exploração de volumes e associada diretamente a exploração da figura humana, e agora ligada diretamente com a construção objetual. Entretanto, ainda resguardando indícios da presença de um corpo, da ação de um corpo sobre os objetos.

Nessas considerações finais, creio ser importante também, destacar o desenvolvimento das “Possíveis impossibilidades,” - termo de grande importância criado antes mesmo do início da pesquisa - o estudo de colocações filosóficas da possibilidade, da impossibilidade, do provável e do improvável, e das condições do termo “objeto esculturado”, procurando de maneira clara definir as especificidades de “esculturado” frente a termos como esculpido, modelado e industrializado, a rigor, esculturado seria um termo muito próximo ao antônimo de industrializado, entretanto diferente de artesanal. Procurei para isso, descrever a estratégia de promover três modificações principais no objeto utilizado na produção de uma determinada escultura, sendo estas mudanças de caráter contextual, narrativo e formal, que se repetem em todos os trabalhos da série. A estratégia de interferir nestes três pilares contribui na tentativa de “romper” os esquemas de significação existentes entre pessoas e objetos, entretanto de forma sutil, gerando um certo desconforto, surpresa ou estranhamento. Contudo, todos nos sendo muito próximos e familiares, no momento que nos deparamos com estas esculturas.

Dentre os referenciais utilizados na elaboração das estratégias de trabalho, descrevi as estratégias de trabalho de Marcel Duchamp e Pablo Picasso, principalmente, como referência inicial, seguido de idéias pertencentes ao Surrealismo e o Dadaísmo, discorrendo sobre a questão simbólica do objeto e das características que adquire quando transposto para a esfera das artes. Procurei também aprofundar a investigação a cerca dos conceitos de ironia - no caso de meu trabalho, atreladas as formas e títulos das esculturas - que acredito estarem fortemente ligados ao objeto esculturado, pois

este se apresenta como um objeto estranho e familiar ao mesmo tempo, além de ser também um objeto de caráter afuncional.

Durante a investigação dos conceitos e procedimentos envolvidos em minha prática artística, pude perceber a importância da análise e documentação dos processos envolvidos na construção conceitual e prática de meus trabalhos, como instrumento para meu aperfeiçoamento como profissional, atuante no campo da escultura, agindo como produtor e pesquisador, dedicando-me a explorar por meio da produção artística escultórica, como podem ser edificadas nossas relações de uso, memória e espacialidade com os objetos.

Destaco também a importância do sistema operacional necessário para a construção desta poética. A necessidade da união de conceitos contemporâneos de escultura e objeto, com o resgate de técnicas tradicionais de obtenção da forma tridimensional, apresentando os sistemas de construção e reconstrução utilizados na produção dos trabalhos, e a importância dos mesmos em um contexto de escultura contemporânea, de como a prática da escultura se localiza dentro da multiplicidade existente no campo artístico atual.

Descobri nestes dois anos, que meu processo criativo está aliado a um determinado nível de “irresponsabilidade”, irresponsabilidade esta colocada como sinônimo de coragem. Não gosto de pensar a coragem como qualidade para o enfrentamento de desafios, pois também não me agrada a palavra desafio, prefiro usar a palavra oportunidade. Daí a coragem é a qualidade capaz de agarrar a oportunidade e transformá-la em algo novo. A coragem é ainda a qualidade que me permite agora realizar uma pesquisa acadêmica que se preocupa com a continuidade da prática da escultura no ambiente acadêmico, do estudo de suas técnicas, da busca pela excelência, do aperfeiçoamento de seus profissionais para que possam atuar não somente no campo artístico, mas também nos múltiplos setores que envolvem a criação tridimensional profissional, desde o entretenimento do cinema e dos jogos, até áreas médicas, como o desenvolvimento de próteses e outros recursos tecnológicos que dependam de um profissional que conheça e tenha experiência com os materiais e suas possibilidades.

Creio ser importante frisar esse comprometimento com a pesquisa e a criação tridimensional, curiosamente em um momento de transposição de limites, onde aparentemente não existem fronteiras na criação artística. Essa condição atual me parece válida, porém um pouco confusa, justamente por expandir estes limites de atuação, permitindo esta permeabilidade, ou até anulá-los completamente.

Pretendo deixar claro que, em minha opinião, o fato de haver um livre trânsito dos artistas por entre as diferentes práticas artísticas, pode contribuir para a troca de experiências, entretanto, pode

também levar a um certo enfraquecimento na formação de novos artistas, por estarem, muitas vezes, experimentando de forma superficial diferentes práticas artísticas e não tendo a oportunidade de aprofundamento em nenhuma em especial. Talvez o contexto contemporâneo não comporte mais situações onde um estudante de artes se dedique ao aprendizado de apenas uma especialidade artística. É uma questão difícil que obviamente não pode ser desenvolvida com mais afinco, no espaço destinado às considerações finais, embora não pudesse deixar de colocar neste espaço minha posição a respeito desta questão, que justifica o modo como me coloco como um artista, mas um artista escultor. A palavra artista, o termo artista – assim como o escultor gaúcho Bez Batti, declarou no documentário “Pequena alma terna flutuante”, 2011, de André Constantin – me parece também um termo vulgar, assim como Bez Batti colocou, justamente por definir tudo e nada ao mesmo tempo. Neste momento, é como se todos pudéssemos ser artistas, ou “estarmos artistas”, conforme a necessidade ou vontade, gerando uma situação que particularmente me desagradava, pois coloca profissão em uma posição, no mínimo, distante de ser séria.

Ao concluir, o que resulta para mim é o sentimento de que o melhor para o momento foi feito. A experiência de produzir este texto me proporcionou extrema satisfação, além do sentimento de estar colaborando para o crescimento de minha profissão, de meu campo de atuação e do meu aprimoramento como profissional de produção artística, e pesquisador deste setor. Gostaria de terminar estas considerações, utilizando o trecho final de “Ivan o Tolo”, mesmo trecho utilizado por um grande, amigo e escultor ao final de sua dissertação de mestrado no ano de 1996, quando eu ainda nem pensava em arte.

“... se alguém tem calos nas mãos, este deve sentar-se à mesa, e se não os tem, come as sobras²⁸”

²⁸ TOLSTÓY, Lev. E. Apud BRESSAN, Félix, In O Corpo Ausente: ausência/ presença do corpo a partir de um enfoque escultórico contemporâneo – análise de uma produção. 1996, p. 122

Bibliografia

1. Livros

ADES, Dawn. O Dada e o Surrealismo. Barcelona: Editorial Labor S.A, 1988.

AMARAL, Aracy. Arte Construtiva no Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. SP: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. A Aventura Semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. O Sistema dos Objetos. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a Arte. SP : Editora Ática, 1991. 4^a edição .

BRIONY, Fer... et alli. Realismo, Racionalismo e Surrealismo. A arte no entre guerras. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

CALDAS, Valtercio. Manual da ciência popular. São Paulo: Cosac e Naify. 2007.

CAMI, Josepmaria; SANTAMERA, Jacinto. A escultura em pedra. Barcelona: Editorial Estampa, 2001.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea, uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. No ângulo dos mundos possíveis. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, Lito. Escultura em metal. 1º curso de escultura em metal da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: editado pelo diretório acadêmico. 1967.

CHIAVERINI, Vicente. Aços e Ferros Fundidos. São Paulo: Editora ABM, 2004.

CHIPP, Herschel. Teorias da Arte Moderna. SP: Martins Fontes, 1989.

DANTO, C. Arthur. A transfiguração do lugar comum. Uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

DAVY, Phil. How to woodwork. Great Britain: hamlyn, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

GILBERT, Vicenç; MARTIN, Frederic A.; LAZCANO, Rodrigo. A Carpintaria. Barcelona: Editorial Estampa, 1997.

DAVENPORT, Guy Objects on a table. Washington, D.C.: Counterpoint, 1998.

FERRIER, Jean-Louis; PICHON, Yann le. Art of the 20th century : a year by year chronicle of painting, architecture, and sculpture. França: Éditions du Chêne-Hachette Livre. 1999. English language copyright in 2002.

FIELL, Charlotte e Peter. Design Handbook. Lisboa: Taschen, 2006.

GRAHAM-DIXON, Andrew. Arte, o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012.

KIERKEGAARD, Soren A. O conceito de ironia – constantemente referido a Sócrates. RJ: Petrópolis, 1991.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. SP: Martins Fontes, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. SP : Papyrus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. & ERIBON, D. De perto e de longe, Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1990

LINSPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOLES, Abraham;... et alli. Semiologia dos objetos. Petrópolis: Vozes, 1972.

MOLES, Abraham. Rumos de uma cultura tecnológica. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MUECKE, D.C. Ironia e o Irônico. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUNARI, Bruno. Como nacen los objetos? Apuntes para uma metodologia proyectual. Barcelona: editorial Gustavo Gili, S.A.

NORMAN, A. Donald. La psicologia de los objetos cotidianos 3º edicion . San Sebastian: Nerea Publicaciones, 2006.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus Ltda, 1990.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ROSENBERG, Harold. O objeto ansioso. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

TUCKER, William. A linguagem da escultura. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

WILLIAMS, Christopher. Los orígenes de la forma. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1985.

WITTKOWER, Rudolf. A Escultura. SP: Martins Fontes, 1989.

WOOD, Paul... et alii. Modernismo em Disputa: a arte desde os anos 40. SP: Cosac Naify, 1998.

ZANINI, Walter. Tendências da Escultura Moderna. São Paulo: Cultrix, 1971.

2. Periódicos

DURHAM, Jimmy. A certain lack of coherence: writings on art and cultural politics. Londres: Kala Press, 1993.

MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade. Galeria, Revista de Arte. São Paulo. v. 7. n. 29. jun. 1992.

PORTO ARTE v. I, n° 1. Porto Arte - Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, junho de 1990. Ricardo de Cristofaro: Só não existe o que não pode ser imaginado: articulações entre corpo e novas tecnologias na arte contemporânea. Pág. 59.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (Tradução de Elizabeth Carbone Baez).Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

3. Teses

CRISTOFARO, Ricardo De. Objetos Imaturos: por uma arte objetual no contexto de artemídia/ Ricardo de Cristofaro- Rio Grande do Sul, 2007, 292p.

Tese de Doutorado - Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

STUMM, Rebeca Lenize. Enterros: momentos/ específicos/ Rebeca Lenize Stumm – São Paulo: R. L. Stumm, 2011, 157p. il + DVD.

Tese de Doutorado – Escola de Comunicações e Artes -Universidade de São Paulo.

4. Dissertações

BRESSAN, Félix. O Corpo Ausente: ausência/ presença do corpo a partir de um enfoque escultórico contemporâneo – análise de uma produção/ Félix Bressan- Rio Grande do Sul, 1996, 131p.

Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

5. Dicionários

HOUAISS, A. & VILLAR, M. S. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LUFT, Celso Pedro et alii. Dicionário Luft da Língua Portuguesa. São Paulo: Ática. 4ª edição, 1995.

NASH, Paul. Dicionário Oxford de Arte.

VRIES, Josef de. Dicionário de Filosofia. São Paulo: editora Herder, 1969.

6. Catálogos

É HOJE NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM. Porto Alegre: Santander Cultural, 2006.

CARELMAN, Jacques. Catálogo de objetos inviáveis. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

DA ESCULTURA A INSTALAÇÃO. 5º BIENAL DO MERCOSUL. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

VIOLÊNCIA E PAIXÃO. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

ZONA FRANCA. 6º BIENAL DO MERCOSUL. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

7. Websites

Museu de Arte Latino americano de Buenos Aires.

<http://www.malba.org.ar>

consultado em 17/08/2011

Pablo Reinoso

<http://www.pabloreinoso.com/>

consultado em 17/08/2011

Galerie Piece Unique

<http://www.galeriepieceunique.com>

consultado em 19/08/2011

Galeria de Arte Ruth Benzacar.

<http://www.ruthbenzacar.com>

consultado em 14/10/2011

Instituto Itaú Cultural

<http://www.itaucultural.org.br>

consultado em 22/09/2012

Instituto de arte contemporânea e jardim botânico

<http://www.inhotim.org.br>

consultado em 24/11/2012

8. Vídeos

PEQUENA ALMA TERNA FLUTUANTE. De André Costantin. Bento Gonçalves, RS. Transe Filmes, distribuição RBS TV. 2011. 15min.e 46 seg. Filme de curta metragem. Direção de produção de Daniel Herrera. Coordenação de produção de Nice Sordi e direção geral de Gilberto Perin.

Anexos

Lista de figuras - anexos

1. Processo chapeação.....	93
2. Processo chapeação II.....	93
3. Processo pintura	94
4. Processo escultura “A espera”.....	94
5. Dobra de tubo, processo.....	95
6. Montagem escultura “A espera”.....	95
7. Desenho de projeto com medidas. “A espera”.....	96
8. “A espera”, 2009.....	97
9. Desenho a lápis para escultura “Tensão”.....	98
10. Colagem de madeira para curva.....	99
11. Processo colagem	99
12. Processo colagem II.....	100
13. Prensagem a frio.....	100
14. Corte em curva.....	101
15. Colagem para continuação de curva.....	102
16. Prensagem a frio II.....	102
17. Aquarela para “Fim do dia”.....	103
18. “Fim do dia”, 2011.....	104
19. “O entardecer”, 2009.....	105
20. Aquarela para “Volver”.....	107
21. Projeto para dobra da escultura “Volver”.....	108
22. “Volver”, 2008.....	109
23. “Imbróglio”, 2011.....	110
24. Passarinheira, aproximadamente 1989.....	112
25. Processo papelagem.....	113
26. Processo papelagem II.....	113

27. Processo papelagem III.....	114
28. Processo papelagem IV.....	114
29. “Quando baixa demais” 2011.....	115
30. Processo resinagem.....	116
31. Processo resinagem II.....	116
32. Colagem de espuma.....	117
33. Grafite para “Imprevisto”, 2008.....	118
34. Primeiro projeto para escultura “Imprevisto”.....	119
35. Estudo para curvas compostas.....	120
36. Grafite para medidas extremas.....	121
37. Grafite, sem título.....	122

Este caderno anexo se dedica à apresentação do registro de algumas idéias, técnicas utilizadas na produção de esculturas e alguns apontamentos a respeito do que acredito ser importante em termos de processo criativo acerca do trabalho. Não pretendo com este anexo elaborar um manual de técnicas e procedimentos, mas sim reservar um espaço, destacado do corpo do texto, para a apresentação de desenhos, fotografias, anotações e memórias que, associadas, possuem a capacidade de agirem como catalisadores de projetos e idéias incomuns.

Estas imagens selecionadas podem, em um primeiro momento, parecerem destacadas demais do corpo do texto, mas são de extrema importância para meu processo de criação. Possuímos metodologias diferentes para a execução de tarefas, de modo que não podemos afirmar quais sistemas são válidos ou não. Os sistemas de trabalho que desenvolvo são baseados na idéia de que, para que haja o surgimento de idéias inovadoras, deve-se exercer, acima da média, a capacidade de fazer associações de idéias diferentes.

Este processo de associação me ocorre a bastante tempo, como sistema operacional para a realização de tarefas, entre elas a própria criação artística. Neste sentido, me é muito cara a capacidade de combinar experiências e sintetizar coisas novas, pois absorvendo ativamente conhecimentos, aumentamos a capacidade de criação de ligações entre idéias. Procuro capturar tudo o que me parece potencialmente interessante e a partir daí desenvolver a habilidade de criar associações, mesmo que tênues, entre idéias e conhecimentos, misturando e combinando conceitos diferentes que podem, ou não, produzirem projetos incomuns.

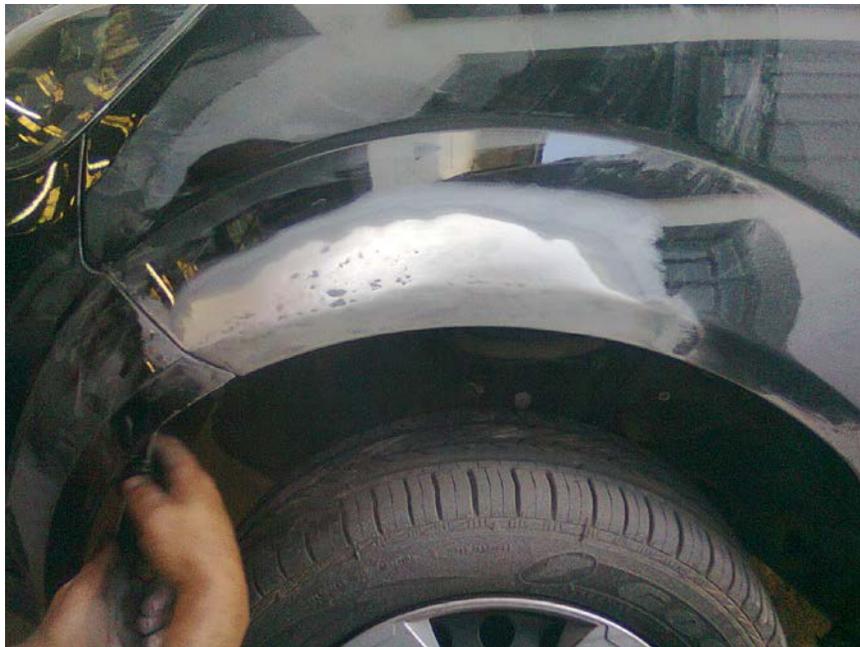
Para produzir arte, preciso estar ligado a outros conhecimentos diferentes da própria arte. Preciso, em certos momentos do processo criativo, direcionar minha atenção para outros campos, a fim de voltar minha concentração com maior intensidade para o campo das artes. Esse desligamento ocasional se mostra necessário para o desenvolvimento das habilidades de observar, questionar, experimentar e associar, que são os pilares de meu processo criativo técnico e processual.

As imagens abaixo são do processo de recuperação de um pára-lama de um automóvel, com a utilização de ferramentas pouco lembradas para o manejo com chapas de metal, visto que os processos utilizados atualmente detêm-se à troca de peças ou recuperação com resina de poliéster, freqüentemente confundida com a chapeação. A comumente conhecida “chapeação”, é este tipo de trabalho onde o metal a partir de batidas, soldagem e desbaste, recupera sua forma original.

Este aprendizado me tornou capaz de realizar o trabalho “A espera”, onde foram utilizadas não somente as técnicas de transformação e preparação do metal, como também os processos necessários para a pintura e polimento do mesmo.



1. Processo chapeação



2. Processo chapeação II



3. Processo pintura



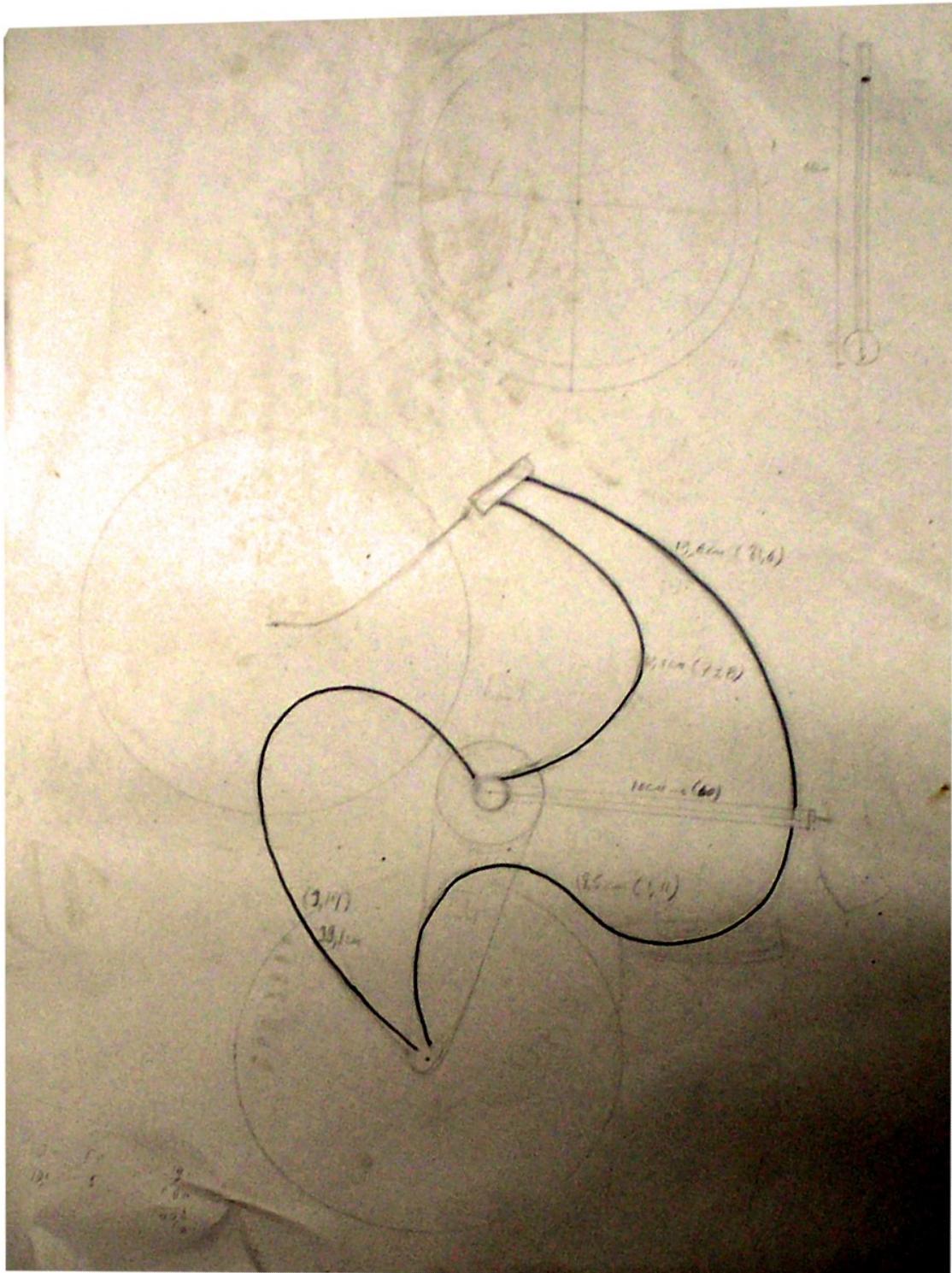
4. Processo escultura “A espera”



5. Dobra de tubo, processo



6. Montagem escultura “A espera”



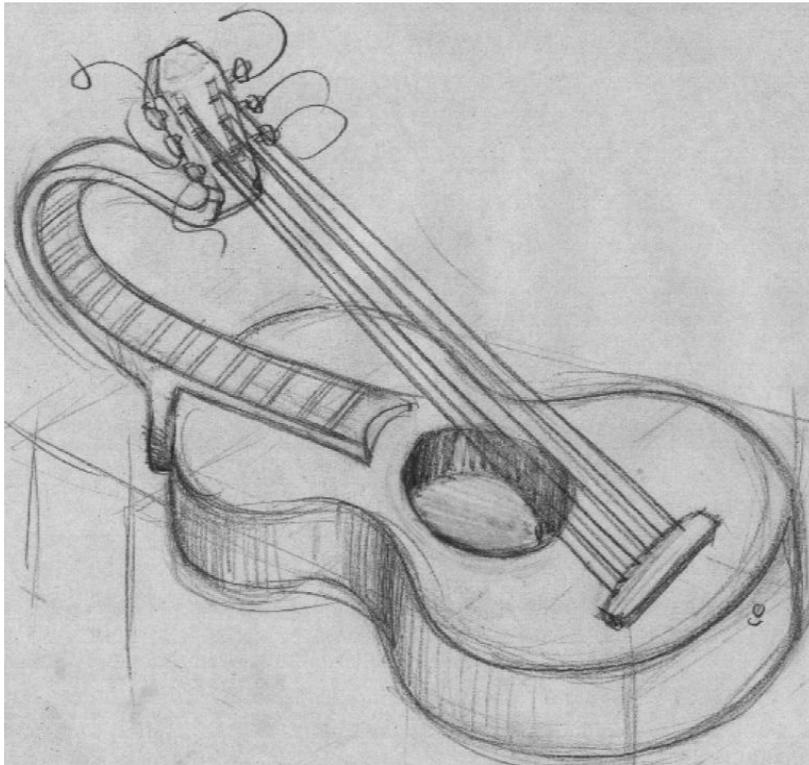
7. Desenho de projeto com medidas. "A espera". 30x21 cm.



8. "A espera", 2009.

Como meus trabalhos são feitos a partir da apropriação, e também por meio da construção de formas praticamente idênticas às de objetos cotidianos – procedimento este usado quando não disponho de determinado objeto, sendo necessária sua construção total – é preciso recorrer a diferentes tipos de procedimentos técnicos para sua execução. Manifesta-se de maneira fundamental o estudo das técnicas, e observação de diferentes profissionais que atuam na execução de serviços ligados à confecção ou reforma de objetos, tais como estofadores, marceneiros, soldadores, costureiros, entre outros. Aprendendo o conhecimento destes profissionais, aliado aos conhecimentos que tenho sobre desenho e escultura, tenho a possibilidade de projetar e executar as esculturas apresentadas neste trabalho.

A imagem a seguir é o projeto de uma escultura em andamento intitulada “Tensão”, onde me aproprio de um corpo de violão danificado e reconstruo seu braço a partir de uma técnica de corte e encaixe de madeira muito utilizada na produção de mobiliário.



9. Desenho a lápis para escultura “Tensão” 15x20 cm.



10. Colagem de madeira para curva



11. Processo colagem



12. Processo colagem II



13. Prensagem a frio

Os mesmos procedimentos de encaixe e colagem são utilizados na construção das curvas em madeira de trabalhos como “Fim do dia” e “O entardecer”. O processo de encaixe e colagem se mostra muito eficiente pois como o objetivo é a produção de curvas compostas em finos cabos de madeira, a utilização de uma técnica tradicional de escultura como o entalhe direto torna-se desnecessária e até certo ponto ineficiente pois dependeria de um espesso bloco de madeira para sua construção



14. Corte em curva



15. Colagem para continuação de curva



16. Prensagem a frio II



17. Aquarela para “Fim do dia”. 30x21 cm. 2011.



18. "Fim do dia", 70x65x50 cm. 2011.



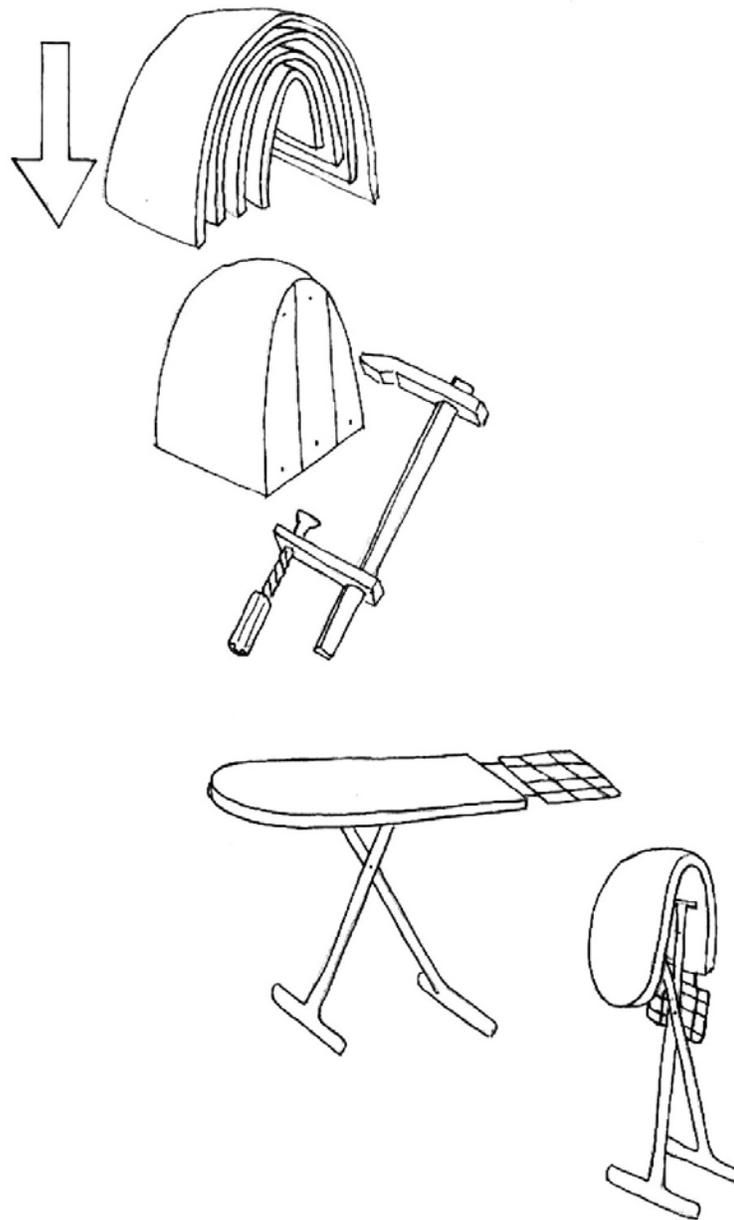
19. "O entardecer", 170x95x80 cm. 2009.

Os trabalhos “Volver” e “Imbróglio”, são trabalhos que surgiram a partir da mesma idéia, mas em momentos diferentes. Quando da criação de “Volver”, a partir da observação do movimento de uma tábua de passar roupas, articulável, me ocorreu que, de maneira inusitada, se a tábua não se recolhesse quando as pernas de metal se fechassem, o que possivelmente - mas de maneira muito pouco provável - aconteceria, seria o curvamento da tábua para acompanhar o movimento das pernas. Eis o absurdo necessário, o estopim para descobrir de que modo poderia curvar a tábua. Após algumas pesquisas, me lembrei das cadeiras escolares que são moldadas a partir de finas chapas de compensado coladas e prensadas em um molde. Como não precisaria de alta resistência mecânica, a prensagem poderia ser feita de maneira branda, sem a necessidade de um molde muito complexo. Para o revestimento foi escolhido um tecido listrado de diferentes cores para acentuar a idéia de movimento.

Já no trabalho “Imbróglio”, o jogo com a tábua de passar roupas se repetiu, entretanto com a tentativa de produzir uma curva composta com a tábua – algo que exigiria uma complexidade técnica maior – e possivelmente o sistema de colagem e prensagem não comportariam tamanho movimento. Para a solução deste problema me ocorreu o uso da resina de poliéster, tendo como molde a própria tábua. Como a resina possui uma capacidade maior de flexão, ela pôde em um primeiro momento, registrar a forma original da tábua, e depois flexionada e fixada na posição desejada, mantendo a forma.



20. Aquarela para "Volver". 18x10 cm. 2008.



21. Projeto para dobra da escultura "Volver". 30x21 cm. 2008.



22. "Volver", 165x50x 40 cm. 2008



23. "Imbróglio", 125x130x40 cm. 2011

Para estes dois trabalhos, utilizei o recurso da apropriação e reconstrução do objeto ao mesmo tempo. Apropriei-me das tábuas de passar roupas, mas efetivamente só permaneceram as pernas como resíduo do objeto original. As tábuas foram usadas apenas como referencia inicial de tamanho, mas depois descartadas. Entretanto, a rigor o que se observa são duas formas muito semelhantes às tábuas originais, ao menos no aspecto geral.

A prática de construir coisas já existentes me é muito cara, e é uma atividade que exerço há muito tempo, poderia dizer sem medo de errar, que é uma prática que vem dos tempos de infância, a partir da construção de brinquedos por meio da desmontagem de objetos cotidianos, prática encorajada pelo meu avô materno que era montador de armas de fogo. É-me muito clara a lembrança de meu avô limpando revólveres e pistolas em uma grande mesa de vidro onde espalhava as peças desmontadas das armas para limpeza, lubrificação e depois montagem. Meu avô tinha grande habilidade no manuseio de peças pequenas e possuía uma grande caixa de ferramentas, da qual não era egoísta, e me deixava usar para desmanchar objetos estragados.

No início do ano de 2012, encontrei na casa de meus avós paternos uma “passarinheira” ou “alçapão”, construída por mim quando tinha aproximadamente 10 ou 11 anos de idade. Essas armadilhas para capturar pássaros sempre existiram, seja de forma artesanal ou industrial, mas o fato de construí-la é o que a torna tão especial e única. O feitio deste objeto foi ensinado por meu avô para mim e para meu primo quando éramos crianças. Eu nem me lembrava de sua existência, mas assim que pus os olhos nela, em uma reunião de família - um natal talvez - imediatamente a reconheci e me vieram dezenas de lembranças ligadas justamente à construção de diversos objetos para os mais variados fins. Percebi então que esta imagem não poderia ficar de fora deste trabalho, por ser uma memória criativa desta importância.



24. Passarinheira, aproximadamente 1989.

Existem também outros trabalhos em andamento, onde foi necessária a utilização deste procedimento. O trabalho abaixo não possui título e está parado à espera de algumas definições conceituais, entretanto a parte técnica está bem encaminhada, fazendo uso de papelagem e tendo o próprio objeto como modelo. Neste processo, diversas camadas de papel são coladas sobre o modelo, com uma cola feira a base de farinha de trigo ou polvilho, popularmente conhecida como “grude”. Este tipo de cola é o ideal para se fazer a papelagem pois não plastifica, algo que ocorre com as colas do tipo PVA (poli vinil álcool), a base de água.



25. Processo papelagem



26. Processo papelagem II



27. Processo papelagem III



28. Processo papelagem IV

Para o trabalho “Quando baixa demais”, foi utilizado o assento de uma cadeira, revestido com resina de poliéster e espuma, para então colocar o mesmo tipo de tecido habitualmente utilizado nas cadeiras de escritório. A parte metálica foi cortada e soldada de modo que ficasse baixa.



29. “Quando baixa demais” 65x50x45 cm. 2011



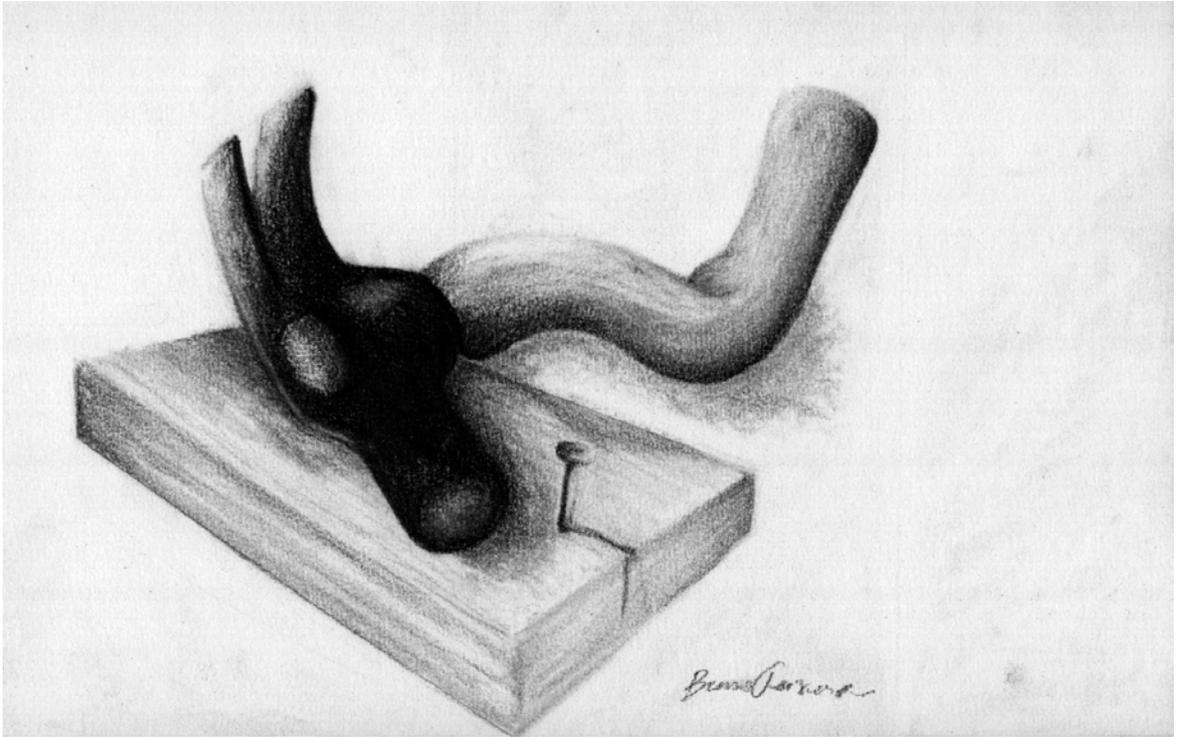
30. Processo resinagem



31. Processo resinagem II



32. Colagem de espuma



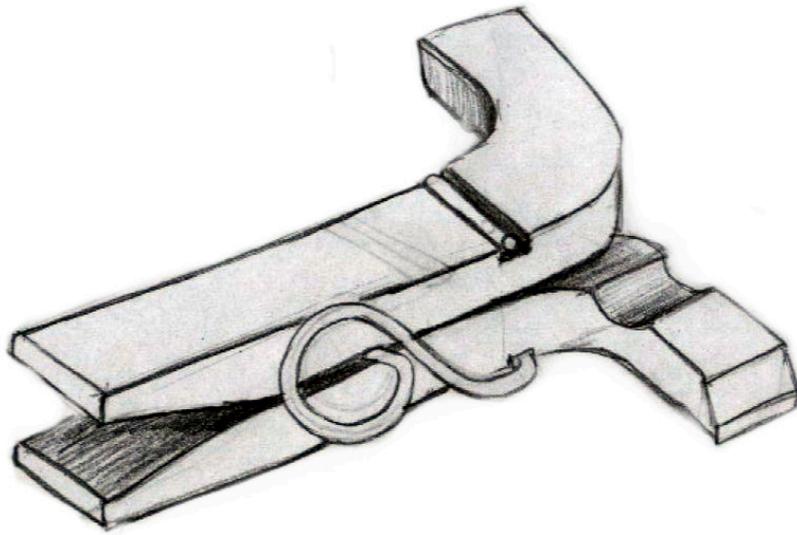
33. Grafite para "Imprevisto", 21x13 cm. 2008.



34. Primeiro projeto para escultura “Imprevisto”



35. Estudo para curvas compostas



36. Grafite para medidas extremas. 30x21 cm. 2007.



37. Grafite, sem título, 30x21 cm. 2012.