

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA

CAMPUS DE BAURU

LÍVIA RANZOTI ROCHA CAMARGO

**O PÓ EM QUE HABITAS: UMA OBRA TRIDIMENSIONAL SOBRE O
FEMININO NA ARTE.**

BAURU

2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA

CAMPUS DE BAURU

LÍVIA RANZOTI ROCHA CAMARGO

**O PÓ EM QUE HABITAS: UMA OBRA TRIDIMENSIONAL SOBRE O
FEMININO NA ARTE.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais - Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Prof^a Dr^a Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BAURU

2019

LÍVIA RANZOTI ROCHA CAMARGO

**O PÓ EM QUE HABITAS: UMA OBRA TRIDIMENSIONAL SOBRE O
FEMININO NA ARTE.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais - Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Prof^a Dr^a Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Regilene Ap. Sarzi Ribeiro – Orientadora

Prof (a) Dr. (a) Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Prof (a) Dr. (a) Tarcila Lima da Costa

Bauru, Novembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, ao departamento da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação do campus de Bauru, e a todos os professores que tive durante meus anos de graduação.

A minha orientadora Prof. Dra. Regilene Aparecida Sarzi, que me aceitou de braços abertos e dispôs de seu tempo e conhecimentos a me ajudar a finalizar meu projeto, e também a Luana Maribele Wedeki, que além de ter sido quem orientou meu projeto inicial, me apresentou minha principal inspiração para meu projeto de TCC, a artista escultora Camille Claudel que me inspirou a seguir uma linha de pesquisa que faz sentir completa em meu campo de estudos.

Aos meus pais, que acreditaram em minha capacidade e me abraçaram a cada vitória e derrota, aprendi o significado de amor dentro de minha casa e me sinto a pessoa mais privilegiada do mundo por ter minha família, sou grata por vocês todos os dias.

À minha irmã, que sempre me fez trabalhar o dobro em busca de conhecimento e se dispôs a me ajudar todas as vezes em que me senti insuficiente, quero um dia poder orgulhar você com meus feitos, assim como você sempre me orgulha.

Aos meus amigos, que me apoiaram durante todo meu processo de TCC, em especial Bianca Guarnieri, Rafael Godoy, Camilla Garcia e Juliana Marchiori, sem vocês eu não teria forças para continuar, obrigada por toda ajuda física e psicológica, sou grata por ter conhecido cada um de vocês e poder chamá-los de amigos.

Agradeço especialmente a Victor Harabura, Matheus Torralba Horta e o professor José Laranjeira, pela ajuda na execução de meu projeto, não teria conseguido concretizar meus feitos sem a ajuda de cada um de vocês e a isso, e o conhecimento que me forneceram sou muito grata.

RESUMO

Neste trabalho de conclusão de curso a proposta foi refletir sobre meu processo criativo em escultura, e principalmente questionar como minha produção artística possibilitou-me um conhecimento de mim como tema de obra e artista escultora. Durante esta pesquisa foi produzida uma obra tridimensional em gesso de um corpo feminino onde em simultâneo, eu- relato aqui minhas reflexões pessoais. A obra foi modelada inicialmente em argila e passou por um molde de alginato aonde foi depositado o material final. Para refletir teoricamente sobre o tema uma pesquisa foi feita tendo como referência a escultora francesa Camille Claudel e outras escultoras que trouxeram a inspiração tanto para a reflexão pessoal quanto para a produção visual de minha peça. Como fundamento de base trago para dialogar com a pesquisa autores como Focillon, Nochlin, Read, Kraus, Wahba, Canton, Fabris e Paris. Ao final, como resultado eu apresento uma peça escultórica de caráter singular que completa e transmite a vida que habita também em mim.

Palavras-chave: Escultura, Corpo Feminino, Camille Claudel, Artista Mulher, Processo criativo.

ABSTRACT

In this undergraduate thesis the proposal was to reflect on my creative process in sculpture, and mainly to question how my artistic production allowed me a knowledge of myself as a theme of work and sculptor artist. During this research was produced a three-dimensional work in plaster of a female body where, simultaneously, I report here my personal reflections. The work was initially modeled in clay and passed through an alginate mold where the final material was deposited. To reflect theoretically on the subject, a research was made with reference of the French sculptress Camille Claudel and other sculptress who brought inspiration for both personal reflection and the visual production of my piece. As a foundation I bring to the dialogue authors such as Focillon, Nochlin, Read, Kraus, Wahba, Canton, Fabris and Paris. In the end, as a result I present a sculptural piece of singular character that completes and conveys the life that also inhabits me.

Keywords: Sculpture, Female Body, Camille Claudel, Woman Artist, Creative Process.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Réplica de um vaso Campaniforme Ciempozuelos, Espanha, Argila negra, 986 x 1,000, Final do Neolítico e parte da Idade de Bronze (desde 2900 ac. A 1900 ac), atualmente no museu de Arqueologia nacional da Espanha.....p.16
- Figura 2** - Vénus de Willendorf, calcário oolítico, Entre 24.000 e 22.000 A.C, Áustria, Museu de história natural de Viena.....p.18
- Figura 3** – 3 Modern Figures (don't forget to breathe), Doug Aitken, 2018, Instalação de esculturas em resina, luzes LED programadas e alto-falantes.....p.19
- Figura 4** – Funileiros, Cornelia Konrads, 2016, instalação.....p.22
- Figura 5** - Passagem, Cornelia Konrads, 2007, Instalação com madeira.....p.23
- Figura 6** - Still Life Pitcher and Fruit, Paul Cezanne, 1894, óleo sobre tela, 43.2 x 62.8 cm.....p.27
- Figura 7** – L’homme à tête plate, Honoré Daumier, bronze, 1830-1832.....p.28
- Figura 8** - Le Derby d'Epsom de Géricault, Théodore Géricault, óleo sobre tela, 1821, 92 x 123 cm, Museu do Louvre.....p.31
- Figura 9** - Madeleine 1, Henri Matisse, bronze, 1901, 54.61 cm x 19.38 cm x 17.15 cm.....p.32
- Figura 10** - O Porto de Lorient, Berthe Morisot, óleo sobre tela, 43 x 72, 1869, National Gallery Of Art, Washington, Estados Unidos.....p.36
- Figura 11** – The Horse Fair, Rosa Bonheur 1852–55.....p.37
- Figura 12** - Woman with Dead Child, Kathe Kollwitz, 1903, gravura, 54,5 x 70,3 cm.....p.38
- Figura 13** – Ploughing in Nevers, 1849, Rosa Bonheur, óleo sobre tela, 1,340 mm x 2,600 mm, Museu Dorsay.....p.42
- Figura 14** – Fotografia de Rosa Bonheur tirado por André Adolphe-Eugène Disdéri, 1863.....p.43
- Figura 15** - La Porte de l'Enfer, 1880-1917, Auguste Rodin, bronze, 6,35 × 4 × 0,85 m, Emplastro preservado no Muséu d'Orsay.....p.45
- Figura 16** – La Danaide, 1889, Auguste Rodin, mármore, 36 cm x 71 cm x 53 cm, Museu Rodin.....p.46
- Figura 17** – L'age mûr, Camille Claudel, Escultura em bronze, 1902, Musée d'Orsay, Paris.....p.47

Figura 18 – L'age mûr, detalhe, Camille Claudel, Escultura em bronze, 1902, Musée d'Orsay, Paris.....	p.48
Figura 19 - Sakountala, Camille Claudel, escultura em mármore, 1905, Museu Rodin, Paris.....	p.49
Figura 20 – Retratos de Louise de Bourgeois tirados por Robert Mapplethorne, 1982.....	p.52
Figura 21 – Lívia Ranzoti, A Mulher e o Cosmos, 2018, Print de site, material completo disponível em < https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos > na página < https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos/mulher >.....	p.57
Figura 22 – Lívia Ranzoti, A Mulher e o Cosmos, 2018, Print de site, material completo disponível em < https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos > na página < https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos/mulher >.....	p.58
Figura 23 – Lívia Ranzoti, A Mulher e o Cosmos, 2018, Print de site, material completo disponível em < https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos > na página < https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos/cosmos >.....	p.59
Figura 24 – Estudo sem título, Lívia Ranzoti, grafite sobre papel, 2018, 20 cm x 15 cm.	p.60
Figura 25 – Estudo de Carlos Luzzi de modelo nu, Sem data e dimensões.....	p.60
Figura 26 – "Blue Nude", Pablo Picasso, Blue Period, 1902.....	p.61
Figura 27 – Desproporcional, Lívia Ranzoti, grafite sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.....	p.61
Figura 28 – "Emmanuelle huddled up", Sylvie Guillot, aquarela sobre papel, EUA, 25.6 H x 19.7 W x 0.4 in.....	p.62
Figura 29 – "Crouching Nude in Shoes and Black Stockings, Back View", Egon Schiele, 1912, Aquarela, gouache e grafite sobre papel, 19 in. x 12 3/4 in. (48.3 x 32.4 cm).....	p.62
Figura 30 – Estudo sem título, Lívia Ranzoti, grafite sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.....	p.63
Figura 31 – "Male Nude Crouching, Back View", Egon Schiele, 1909.....	p.64
Figura 32 – "Sorrow" Vincent Van Gogh, Lithography, 39.2 cm x 29.2 cm, 1882, Van Gogh Museum, Amsterdam.....	p.64
Figura 33 – Estudo sem título, Lívia Ranzoti, grafite e posca sobre papel, 2018, 20 cm x 15 cm.....	p.65

Figura 34 – “Femme Accroupie”, Camille Claudel, 1864-1943, H. 37,5 cm, L. 37,5 cm, Pr. 24,5 cm, gesso patinado, Paris, musée Camille Claudel.....	p.66
Figura 35 – Eternally yours, Lívia Ranzoti, grafite sobre papel, 2017, 20 cm x 15cm.....	p.67
Figura 36 – Estudo sem título, Lívia Ranzoti, grafite e posca sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.....	p.67
Figura 37 –Estudo sem título, Lívia Ranzoti, grafite, posca e nanquim sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.....	p.68
Figura 38 – Rascunho sem título de Don Gale, grafite sobre papel, sem nada, acervo pessoal.....	p.68
Figura 39 – Estudo sem título N° 7 da série inktober, Lívia Ranzoti, nanquim e grafite sobre papel, 2017, 20 cm x 15cm.....	p.69
Figura 40 – Estudo sem título N° 12 da série inktober, Lívia Ranzoti, nanquim, lápis de cor e stabilo sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.....	p.70
Figura 41 – Estudo sem título N° 15 da série inktober, Lívia Ranzoti, nanquim e stabilo sobre papel, 2017, 20 cm x 15cm.....	p.70
Figura 42 – The Moon and the Stars, estudo para 'The Moon', Alphonse Mucha(1902), Nanquim e aquarela sobre papel.....	p.71
Figura 43 – Cerâmicas por Natalie J. Wood e Ilustrações por Maria Stoian, 20.5cm, Edinburgh em Scotland, 2017.....	p.72
Figura 44 – Lívia Ranzoti, A Mulher e o Cosmos, 2018, Print de site, material completo disponível em < https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos >.....	p.73
Figura 45 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.75
Figura 46 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.76
Figura 47 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.77
Figura 48 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.77
Figura 49 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.78

Figura 50 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.79
Figura 51 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.79
Figura 52 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.80
Figura 53 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.82
Figura 54 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.82
Figura 55 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.83
Figura 56 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.83
Figura 57 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.84
Figura 58 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2019, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.....	p.85
Figura 59 – Materiais para construção do esqueleto, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.87
Figura 60 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.88
Figura 61 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.88
Figura 62 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.89
Figura 63 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.90
Figura 64 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.90
Figura 65 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.91
Figura 66 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.92
Figura 67 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.93

Figura 68 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.94
Figura 69 – Processo de modelagem – detalhe, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.94
Figura 70 – Obra em argila finalizada, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.95
Figura 71 – Processo de modelagem - Artista em ação, fotografia de Juliana Marchiori, 2019.....	p.96
Figura 72 – Processo de teste para molde, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019...	p.97
Figura 73 – Processo de teste para molde, fotografia de Adriano Antonio de Andrade, 2019.....	p.98
Figura 74 – Processo de teste para molde, fotografia de Adriano Antonio de Andrade, 2019.....	p.99
Figura 75 – Processo de teste para molde, fotografia de Adriano Antonio de Andrade, 2019.....	p.100
Figura 76 – Molde de mão, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.101
Figura 77 – Molde de mão, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.101
Figura 78 – Molde de mão - detalhe, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.102
Figura 79 – Processo do molde em Alginato, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.103
Figura 80 – Molde em gesso, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.104
Figura 81 – Molde com argila, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.105
Figura 82 – Molde, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.105
Figura 83 – Molde já preenchido com gesso, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.106
Figura 84 – Molde já preenchido com gesso, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.106
Figura 85 – Molde de Alginato, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.107
Figura 86 – Escultura em gesso, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.108

Figura 87 – Escultura em gesso - detalhe, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.108
Figura 88 – Escultura em gesso – detalhe, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.109
Figura 89 – O Pó em que habitas, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.111
Figura 90 – O Pó em que habitas, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.112
Figura 91 – O Pó em que habitas, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.....	p.112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 13
CAPITULO 1	
1.FORMA E ESPACIALIDADE	p. 15
CAPITULO 2	
2. A ESCULTURA MODERNA.....	p.26
CAPITULO 3	
3. O FEMININO.....	p.34
3.1 Camille Claudel.....	p.43
CAPITULO 4	
4. PROCESSO CRIATIVO.....	p.53
4.1 O protótipo.....	p.73
4.2 A produção em argila.....	p.86
4.3 O molde.....	p.96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.113
REFERÊNCIAS.....	p.115

1.INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como foco documentar, explorar e analisar o processo criativo da produção de uma escultura, dialogando com a história da forma e da tridimensionalidade nas artes visuais em conjunto da participação feminina perante uma sociedade patriarcal. A natureza deste trabalho dispõe de uma pesquisa bibliográfica que fortalece o processo metodológico da peça e introduz o leitor a uma visão geral do que compõe a obra final, percorrendo de sua materialidade e de sua temática.

Por meio da criação de minha obra proponho que meu processo demonstre como meu auto reconhecimento como artista e mulher se interligam e causam o efeito criador do tema de minha obra: o feminino na arte.

Em meu primeiro capítulo denominado “Forma e Espacialidade”, trago através de um estudo inicial do significado da forma sua participação ancestral com a humanidade, e como o vínculo entre as produções manuais e o instinto artístico fizeram com que as obras tridimensionais surgissem.

A materialidade de uma escultura é grande parte da sua composição, e é através da estruturação que sua forma e volume podem se estender de acordo com a imaginação de seu criador, onde tomam significado e partilham com o público o tema retratado. Sobre fatores externos a criação de uma peça escultórica - como espaço e luz. Focillon (1943) nos traz uma discussão sobre como estes podem se tornar potencializadores da obra tridimensional, tornando-os material bruto na força criadora de uma obra.

Entender tais fatores externos como materiais criadores nos traz um olhar contemporâneo sobre o mundo escultórico e para se entender este é necessário analisar o desenvolvimento de um olhar tridimensional. Vemos no capítulo dois denominado “A Escultura Moderna” como esta visão começa com o pós-impressionista Cézanne que trabalhou através da pintura a forma em todos os seus ângulos diante de um único ponto de vista e sobre as palavras de Herbert Read dando criando um novo sentido perante a arte.

Este novo olhar sobre a arte trouxe o encaminhamento necessário para as produções modernas, que viam nas lacunas de sensibilidade que a estética deixou oportunidades perfeitas para se explorar o olhar e as capacidades do material em si. O simbolismo, o movimento e a forma começam a ser vistos de maneira diferente e revolucionam a arte presente.

Além da revolução que o olhar tridimensional proporcionou, em meu projeto trago outra reforma, está não condiz com a produção da arte em si, mas sim sobre seu produtor. A perspectiva da mulher habitando o campo das artes plásticas além da visão de musas já foi muito vista como tabu, porém hoje transporta toda a história de um grupo excluído não apenas desta, mas de diversas camadas da sociedade.

O feminino criador é abordado no terceiro capítulo deste TCC, e mostra como o mesmo foi isolado do mundo das artes, já que as mulheres eram afastadas deste campo perante as imposições masculinas as atividades as quais a mulher deveria se ater, colocando sobre os ombros femininos deveres com os quais a mesma deveria cumprir ou seria taxada em sociedade. Presa a uma casa onde a mesma apenas poderia se dedicar a criação dos filhos e trabalhos do lar, a arte lhe era permitida apenas como mero passatempo, assim as mulheres tornaram-se apagadas diante dos olhares que sempre contaram as grandes histórias.

Camille Claudel, que tem a sessão 3.1 deste projeto dedica a sua obra e vida, foi uma das artistas que sofrera com uma sociedade machista, seu trabalho sempre fora vinculado a uma imagem da mesma como uma ajudante, nunca uma profissional da área, e suas vitórias sempre vinculadas a imagem de seu amante, Rodin, o homem que fora seu mestre e ao qual todos assimilavam o bom trabalho de Claudel.

A inovação no campo tridimensional que permitiu uma leitura expressiva e sensível a novas obras em conjunto com os fortes traços da arte de mulheres como Claudel fez com que meu ser criador se enchesse de folego, a luta daquelas que vieram antes de mim me deixara um espaço parar criar e me abrir a arte e foi seguinte tais movimentos que me encontrei como uma artista.

Meu processo criador em escultura é inteiramente documentado no capítulo 4, onde descrevo a concepção da ideia, seu teste inicial, amadurecimento e por fim sua concepção separada nas categorias “A produção em argila” e “O molde”.

CAPITULO 1

FORMA E ESPACIALIDADE

Foi com o início da humanidade que surgiu a primeira percepção do que seria a forma, a olhávamos meramente como uma substância que remete a um espaço físico preenchedor, mas esta concepção foi modificada e teve seu sentido primário reinventado pelo homem desde a era paleolítica.

As atividades manuais tiveram total participação neste movimento, tendo nascido junto com a consciência humana e desta necessidade de criar intrínseca ao homem. A utilidade de objetos ganhou a complexidade da forma e nos fez produzir apetrechos que facilitassem nossas ações cotidianas, como potes para ajudar no transporte de alimentos, armas para caça e roupas para proteção do corpo. Mas também nos fez produzir artigos que nos edificassem enquanto identidade. A consciência humana clamava por algo que nos fizesse sentir presentes e atuantes em espaços, e é deste chamado que as produções artísticas nascem.

O instinto criador nos trouxe a lógica da utilização de materiais e para qual utilidade serviria uma peça ou qual o potencial dela perante as necessidades da época. Assim, os materiais foram sendo cada vez mais moldados para tomar a forma mais eficiente daquilo que era desejado e este raciocínio também se aplicou a arte, mesmo que esta tivesse outros méritos para seu fim. A concepção da forma já era aplicada na sociedade humana, pois já era idealizada uma imagem que satisfizesse aqueles que se propunham a explorar suas habilidades manuais - algo chamava atenção sobre a questão da materialidade.

Pensar a questão da forma nas habilidades manuais era obrigatório, pois sem uma estruturação adequada ao que era proposto, o objeto criado seria inútil. Um exemplo poderia ser a criação de potes para guardar alimentos: estes deveriam ter

espaço o bastante para aquilo que seria colocado dentro, do mesmo jeito que potes para se colocar água não deveriam apresentar furos, que o tornariam inútil. Era preciso, ainda pensar o peso, como seria o transporte e o vedamento destes objetos era de suma importância, algo necessário pensar na usabilidade do produto criado.



Figura 1 - Réplica de um vaso Campaniforme Ciempozuelos, Espanha, Argila negra, 986 x 1,000, Final do Neolítico e parte da Idade de Bronze (desde 2900 ac. A 1900 ac), atualmente no museu de Arqueologia nacional da Espanha.

Esta logica se aplicou a arte também, pois para se chegar à melhor solução desejada era necessário pensar a matéria prima que seria usada. Quando pensamos em pinturas, é necessário analisar a “tela” e qual tipo de pigmento seria compatível a ela, se tornando visível e duradouro.

Já quando falamos das obras esculpidas, pensamos em sua densidade, porosidade e toda a sua estrutura prévia, pois é desvendando a essência do insumo que se torna possível pensar em maneiras de alterar o mesmo para aproximá-lo das vontades do artista.

Além de a estruturação formal ser necessária para objetos artísticos que tinham fins cotidianos -como vasos esculpidos muito utilizados para armazenamento de líquidos e alimentos, nas obras tridimensionais era necessário pensar em como o peso dos detalhes estéticos refletiriam na obra, não podendo atrapalhar sua exibição ou fazer com que sua estrutura ficasse debilitada a ponto de quebrar. Logo os detalhes e a forma inicial deveriam seguir juntos, não ultrapassando um ao outro sem uma estrutura forte que os segurasse, pois a forma inicial de base era a estrutura que segurava seu peso, já que as massas são definidas, em primeiro lugar, pelas proporções.

Para Focillon (1943), tal como ao planejar um prédio é necessária uma planta do projeto para a qual é pensada a estrutura e seus pesos, a fim de que não ocorram acidentes, também precisamos seguir a mesma lógica nas modelagens escultóricas, já que estas relações ditam uma ciência do espaço.

Além da questão material, foram dados sentidos às questões das formas tratadas de maneira figurativa. Como a arte antiga evocava funções diferentes – muitas vezes espirituais e de contemplação - eram estas que ditavam a produção e idealização da obra. As formas da realidade do homem e de seu cotidiano foram para suas criações, figuras humanas e de animais, e com estas as proporções e angulações dos traços começaram a criar configurações próprias que evocavam algo além do que era proposto, detendo uma vitalidade própria, típica da arte.

A escultura chamada Vênus de Willendorf (Figura 2), da era paleolítica, mostra como tais proporções da vida real tomavam um novo sentido quando representadas em obras de caráter simbólico, porém expressas em formas. Tal escultura obtém características do corpo feminino retratadas com clareza, mas apresenta em sua forma certo exagero para com a realidade, e é neste exagero das formas que vemos o sentido de sua obra, ela chama atenção aos seios, barriga e vulva feminina, carregando consigo a questão da fertilidade.



Figura 2 - Vénus de Willendorf, calcário oolítico, Entre 24.000 e 22.000 A.C, Áustria, Museu de história natural de Viena.

O tema da obra é afluído na escolha das formas utilizadas, estas trazem consigo uma carga de correspondências que criam uma narrativa para a composição. Podemos citar como um exemplo, a representação visual da relação de tamanhos, quando algo parece superior e evoca força, existe a tendência de colocar tal idealização também em sua imagem, ampliando elementos e formas para poder de fato representar a sensação, e isto é feito com uma forma grande sólida, algumas vezes até mais bruta, pois é a sensação que esta forma passa na vida cotidiana quando se depara com uma figura assim.

Na tridimensionalidade, além de toda esta questão do significado da forma e da estrutura sobre o peso do material, ainda temos as dificuldades da produção de uma obra que seja perfeita em sua tridimensionalidade, pois é necessário se pensar também sobre os fatores externos e como estes influenciam na obra, como a incidência da luz e seu espaço ocupado no ambiente.

Até o período da idade antigamente (4000 a.C. á 3500 a.C.) esta discussão (como todas as anteriores) se detinham à uma maior simplicidade. O fator da luminescência, por exemplo, era visto de maneira geral a partir de como as sombras implicavam na forma composta de maneira bruta, e se não atrapalhavam a forma e composição final tais fatores não tinham relevância.

Isto era pouco relevante, pelo fato de que as estruturas -ainda produzidas de maneira básica- interferiam pouco com a relação dos pesos, e sendo assim não haviam muita chance de se ter desequilíbrio em uma escultura, podendo causar sombra.

A questão da luz na obra, hoje em dia, já é tratada de maneira diferente, além da utilização de luzes naturais e suas ações sobre as obras, como leituras de produções contemporâneas, a produção de luzes artificiais, tais como lâmpadas e LED's e as novas possibilidades abertas tanto de materiais quanto temáticas tornaram a utilidade destes artifícios como algo também simbólico, tendo participação na leitura da obra de maneira conceitual.

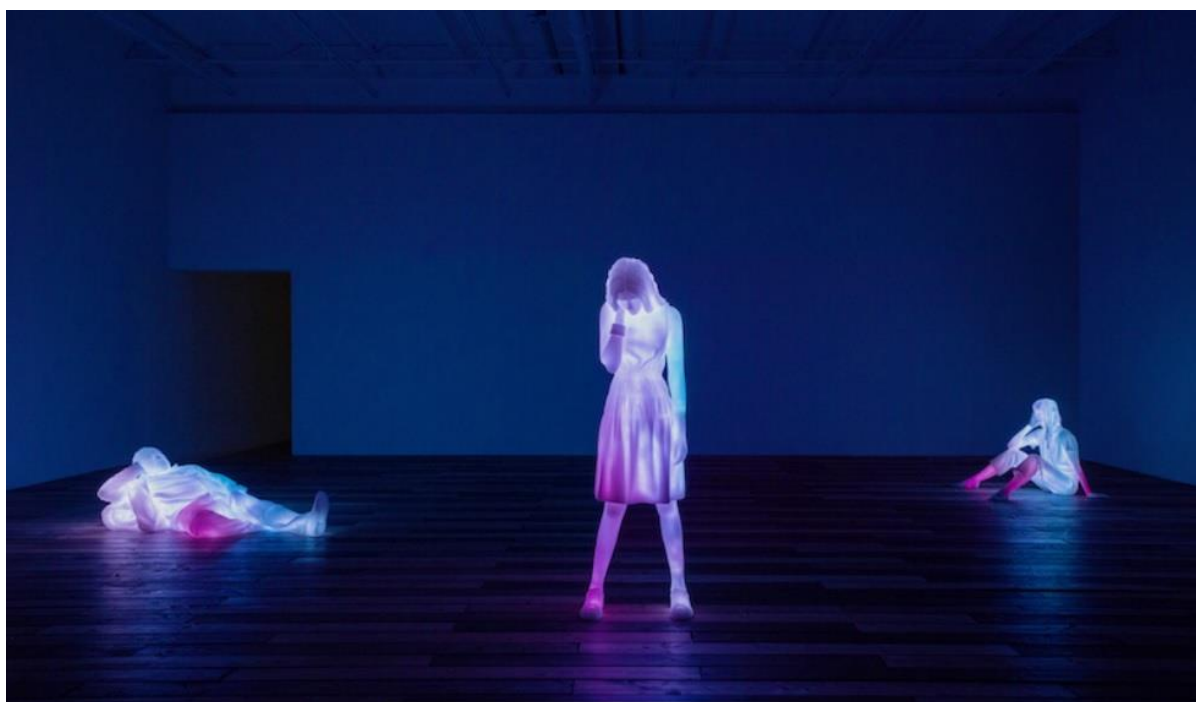


Figura 3 - 3 Modern Figures (don't forget to breathe), Doug Aitken, 2018, Instalação de esculturas em resina, luzes LED programadas e alto-falantes.

O artista Doug Aitken utiliza deste recurso em muitas de suas obras, além de usar da paisagem ao seu redor como tema e meio, Aitken cria trabalhos que iluminam a forma como vivenciamos o mundo e embora ele trabalhe em uma variedade de mídias, incluindo fotografia, vídeo, som e escultura, ele é mais conhecido por suas instalações que intervêm em espaços públicos. Na obra 3 figuras modernas (Figura 3), ele usa de resina, luzes e sonoridade para criar a ambientação de sua história e sua instalação

A luz sempre foi tratada como sinônimo de vida, vemos isso com a grande participação que as luzes tiveram na construção de igrejas e catedrais, que foram produzidas com janelas grandes e vitrais que permitiam que a luz passasse e desenhasse em todo o espaço arquitetônico e seu interior, trazendo uma sensação de proximidade para com deus e a grandiosidade da vida. A luz era tratada como forma, pois seus feixes desenhavam e quando aplicados aos vitrais coloriam o ambiente.

Quanto ao espaço, na pré-história, este era vinculado a arte tridimensional apenas sobre o pretexto de locomoção, ou seja, caso fosse necessário que houvesse transporte era mais cabível que o mesmo ocupasse a menor quantidade de espaço possível. Este fator também sendo ligado a questão do seu peso, logo para produção de peças de fácil transporte, era preciso que as mesmas fossem leves e pequenas na medida do possível.

Porém, como Focillon discorre em “vida das formas”, tratar a questão do espaço vai além deste contexto qualitativo do objeto, e pensar a questão aplicada à pintura é essencial para a compreensão contemporânea do assunto, pois é neste tipo de representação que vemos o âmbito espacial sendo utilizado para formar a narrativa da obra inicialmente. As relações da forma sobre a profundidade do espaço não foram definidas do dia para noite, passando por diversas experiências e importantes variações para uma compreensão mais complexa.

Enquanto na pintura temos uma ilusão de luz e local, o quadro prolonga uma visão de espaço sem a presença real das três dimensões, o pincel reproduz sobre uma superfície limitada tais características afim de representar o ambiente ao expectador, porém existem regras naturais que influenciam a pintura e tornando as suas capacidades de imersão limitadas, e a ação da luz e do espaço físicos obsoletas sobre a peça artística.

Neste limiar entre o bidimensional e o espaço temos a necessidade de nos apropriarmos do meio que nos permite produzir as primeiras obras em alto-relevo, que buscam de uma base fixa dar forma a conceitos de volume e luz da escultura, porém em sua forma contida acabam por ser como um ator limitando sua performance a um palco, e novamente temos um espaço limitador.

Na contemporaneidade o espaço é lugar onde a obra de arte acontece, mas não é suficiente dizer que ela apenas interage com ele, usando como suporte a sua presença. O local onde a vida se movimenta transmite a vivacidade que o preenche e se torna uma possibilidade de expansão artística, as figuras não existem por si só, elas configuram o seu meio e assim codificam o vazio, o espaço da arte é matéria plástica e moldável.

Quando vemos uma representação em tinta de uma árvore, o fundo por entre seus galhos e espaços vazados também configura a pintura, sendo assim, poderíamos pensar que em uma escultura de uma árvore seus espaços vazados também fazem parte de sua leitura: os vãos entre os galhos e o vazio real do ambiente fazem parte da obra. Estes podem ser explorados como parte viva da composição. Uma vez que influencia a visão do receptor, estes espaços de respiro podem ser usados de diversas maneiras na criação de uma obra, sendo eles de caráter moldável e podendo ser lido.

Podemos aplicar então o conceito de “perspectiva atmosférica” a estas obras tridimensionais, que em oposição à “perspectiva linear”, é realizada através da obtenção de profundidade provida pela luz e cor sobre os objetos em espaço.

Com a criação narrativa que a pintura impôs para a imagem no espaço, chegamos a uma concepção contemporânea de como utilizar o espaço físico para a criação e leitura das obras tridimensionais.

Ao utilizarmos o espaço real em uma composição podemos construir um ambiente de aura maior, potencializar nossa peça ou investir em uma ambientação imersiva, as pesquisas perante estas ideias trouxeram ao mundo da arte as instalações e artes conceituais que envolviam seu espaço físico, pois no espaço é possível criar uma dimensão nova que não é nem o movimento nem a profundidade, mas que nos traga a sensação de ambos.

Na instalação *Funileiros* de Cornelia Konrads vemos como a artista usou deste artifício ao criar um cenário para uma peça de teatro com várias facetas. Com tapetes

de musgo, janelas de folhagens e trilhas a obra espacial convida a quem estiver assistindo interagir com a história e natureza.



Figura 4 – Funileiros, Cornelia Konrads, 2016, instalação.

Quando pensamos em esculturas, as obras podem ser criadas para certos ambientes que acabem por limitar sua expansão, ou locações podem ser escolhidas em razão da composição, as deixando livres para se prolongar. Estes espaços tem ações participativas em ambos os casos. Tendo esta visão do espaço como algo que se vincula a aura da arte, chamamos estas duas condições de espaço-limite e espaço-meio ambiente.

Além disso, outras características do espaço podem criar conexão com as obras escolhidas para ele, como um tema presente no espaço a ser representado na obra. Por exemplo, uma escultura que fale de meio ambiente ao ser instalada em um local onde este está presente ou que seja totalmente o oposto, como um lixão, isto confere à obra um grande foco de conscientização que só poderia ser feito com a leitura do ambiente atrelada à peça moldada.

Outra obra de Konrads é um ótimo exemplo para estas questões, *Passagem*, de 2007, consiste em um amontado de galhos que formam a figura de uma porta em meio a natureza, é difícil dizer se o objeto está se montando ou desmontando com seus ramos suspensos flutuando e o ar convidativo aos visitantes, a obra é associada a passagem por uma transição e o espaço em que a mesma está vinculada adiciona sentido a esta questão, com a área aberta e espaçosa a espaço para que os galhos se dispersem e preencham mais área dando grandiosidade a obra.

Além destas questões em *Passagem* identificamos o espaço como parte importante da criação inicial da obra, pois o material principal usado para a fabricação da peça condiz com seu ambiente, os galhos em meio a árvores trazem ainda mais forte o significado da obra como esta modificação do ambiente em dois estágios de sua matéria.



Figura 5 - Passagem, Cornelia Konrads, 2007, Instalação com madeira.

Assim é criado um terreno da arte, que é uma forma de evolução da arte helenística que preenchia seus ambientes com ornamentos para criar esta áurea artística e emoldurar seus mitos e episódios romanescos. Para Focillon (1943), o ornamento era para si mesmo o seu próprio meio e sua própria dimensão e o espaço entre seus entrelaçamentos não era imóvel e nem plano. Sobre o ornamento Focillon (1943) declara:

Ele se move, uma vez que as metamorfoses nele acontecem, debaixo dos nossos olhos, não por estágios distintos, mas dentro da continuidade complexa das curvas, das espirais, das hastes entrelaçadas; ele não é plano, uma vez que, como um rio que se perde em regiões subterrâneas para reaparecer à luz do dia, os ornamentos em fita de que são feitas estas figuras instáveis passam uns sob os outros, e que a sua forma, visível no plano da imagem, só se explica por uma atividade secreta em um plano que está por baixo. (FOCILLON, 1943, p.55)

A ideia de que o ornamento é meramente um grafismo abstrato fazendo evoluções em um espaço qualquer aqui é totalmente negada, pois para o autor a forma ornamental e o espaço criam-se reciprocamente neste domínio, tendo a mesma liberdade em relação ao objeto, segundo as leis que se aplicam a ele.

Ao se pensar em tridimensionalidade, consideramos como modelar a matéria prima, mas certas escolhas perante esta matéria no espaço nos fazem também modelar o mesmo, às vezes chegando a alterar certas decisões na produção de nosso trabalho pela vontade de incluir esta presença do local ou de espaços vazios.

A experiência de se rodear uma produção tridimensional e vê-la em todos os seus ângulos é potente, cada parte nova da figura representada que atinge os olhos do espectador ao andar, modifica sua visão da obra, e sua angulação em movimento também faz com que a luz recrie sua estrutura. Esta é uma experiência unicamente artística por si só e que envolve não apenas a escultura em si, mas a luz que a toca, o espaço onde ela está e a atividade de se mover que o espectador faz ao seu redor.

Para Henri Focillon (1943), a escultura é um encontro do sentido de sua obra e essência com o espaço, seus eixos - ou seja, as linhas retas reais ou imaginárias da forma que atravessam o centro de um corpo - nos informam acerca da direção dos movimentos. A visualização de lado de uma obra, obtendo seu perfil, nos coloca a par da multiplicidade dos contornos, as proporções nos deixam acerca da relação entre as partes e o modelado acerca da descrição da luz, porém nenhuma destas qualidades se sobrepõe a questão do volume, que incessantemente aparece no vocabulário artístico atual mostrando como ainda existe uma necessidade de recapturar o dado imediato da qualidade escultórica.

A arte em face do objeto *real*, e no espaço *real* nos dá uma visão próxima a uma criação divina. A tridimensionalidade e as aplicações sobre esta forma regem nosso cotidiano como criaturas vivas e, ao serem aplicadas à diferentes formas de arte, entendemos esta criação como algo mais similar e menos plano do que uma mera representação pictórica.

A escultura preenche o espaço e a nossa percepção do mesmo e tem uma vitalidade diferenciada, como se chegasse mais perto da realidade humana por ser matéria concreta, assim possui uma áurea da criação que muitos vinculam a um

aspecto divino, colocam ali o artista em posição do deus, modelador e criador. Mesmo que tais afirmações do artista como criador divino também tenham sido aplicadas a obras de outras materialidades, a escultura sempre será aquela que chegaria mais longe sobre este parâmetro pelas próprias leis físicas aplicadas a ela e sua presença.

Sobre as relações entre a forma e o espaço Focillon diz:

Rembrandt as define através da luz: ao redor de um ponto brilhante, constrói, em uma noite transparente, esferas, espirais, rodas de fogo. As combinações de El Greco lembram as dos escultores românticos. Para Turner, o mundo é uma combinação instável de fluidos, a forma é um clarão que se move, mancha indefinida em um universo em fuga. Assim, um exame rápido, das diversas concepções de espaço, nos mostra que a vida das formas, incessantemente renovada, não se constrói segundo dados fixos, constante e universalmente inteligíveis, mas cria diversas geometrias no interior da própria geometria, assim como cria para si as matérias de que necessita. (FOCILLON, 1943, p.65)

Logo, identificamos que a intensidade de uma obra escultórica não está apenas vinculada as questões da forma da peça, e sim a tudo que proporciona ao expectador a visualidade da mesma, isto envolvendo os fatores externos e que por estarem a rodeando proporcionam a mesma nova essência.

CAPITULO 2

1. A escultura moderna

A história da arte como qualquer outra história depende de princípios que a motivem, e aqui sobre o pano de fundo cronológico estes princípios são chamados de “movimentos”. Estes movimentos não seguem exatamente uma linha do tempo sequencial se encontrando e entrecruzando, e é muito comum que o desenvolvimento pessoal dos artistas atravessasse de dois a três movimentos também, seguindo este percurso de criação não linear, o próprio Picasso (1881 — 1973) adentrou e se desviou por diversas categorias estilísticas durante sua vida pura e simplesmente pela mesma razão que a maioria das pessoas busca por uma mudança de clima de tempos em tempos.

Além disto a história da arte foi dominada por um número de artistas seletos que desvendaram e criaram os percursos com o qual caminharía a produção artística, sendo então pontos fixos que irradiavam de si outras sequências de pensamento e propostas de movimentos.

Um destes pontos fixos na história da arte moderna foi Cézanne (1839-1906) o pioneiro de uma “nova arte” pela concentração que dava ao motivo de sua obra, ele tinha compreensão da estrutura inerente de seu objeto estudado e descobriu maneiras de representar este que deram substância sólida a sua percepção real. A vontade do artista de capturar a realidade de sua percepção e suas observações perante as formas fizeram com que Cézanne explorasse esta visão binocular, pintando suas figuras de graus variados com que a obra ficasse com visões simultâneas da mesma imagem, providenciando profundidade, perspectiva e relação espacial jamais trabalhada antes no mundo das artes.

Na pintura *Still life pitcher and fruit* (1894) podemos ver como o pintor usava destes artifícios, onde cada uma das frutas representadas mostra um lado diferente

das peras afim de mostrar o mesmo objeto em diversas angulações, porém é na garrafa, o único item individual de sua pintura, que vemos a real aplicação desta atividade, onde Cézanne a pinta de um ângulo reto onde é apenas possível visualizar sua frente em uma perspectiva real, mas na pintura afim de mostrar a angulação e iluminação no topo da garrafa em sua tampa a desenha como se fosse vista de outro ângulo, não condizente com a perspectiva da base garrafa em si.

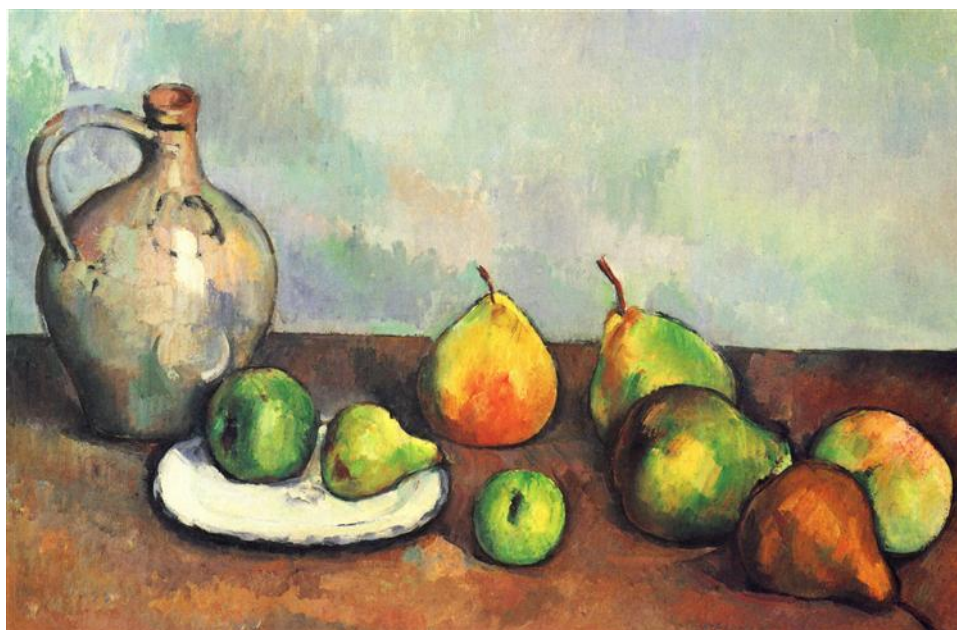


Figura 6– Still Life Pitcher and Fruit, Paul Cezanne, 1894, óleo sobre tela, 43.2 x 62.8 cm.

Mesmo que seja tentador usar o nome de Rodin (1840-1917) – quase um contemporâneo exato do pintor - como ponto fixo introdutório na história da escultura moderna, devemos levar em consideração que Cézanne pensava a realidade da percepção da forma e Rodin se prendia a uma atmosfera de subjetividade que jamais poderia prover a escultura a mesma base sólida para a concepção de nova arte, já que não era de fato um fundador de sentido como o pintor fora.

Ao se pensar a escultura moderna temos um indicativo de que esta rompa com a tradição estabelecida a séculos e procure criar formas mais adequadas à essência e sensibilidade da nova era, e o intuito de Rodin era restituir uma integridade estilística já passada as suas obras.

Já o artista Honoré Daumier produzia bustos caracterizados como modernos em 1830, utilizando formas desproporcionais para obter expressividade de maneira

satírica. Sendo caricaturista ele utilizava o exagero em suas obras para obter um estranhamento que é lido como cômico, durante a produção de uma obra que representa um rosto ou corpo realista vemos a singularidade das características pessoais de cada um ali, e a estilização de uma figura parte inicialmente destas distinções pessoais que chamam mais atenção no conjunto, como um nariz ou olhos já naturalmente grandes que ao serem reproduzidos em uma obra estilizada podem ser ainda maiores do que na vida real, seja de maneira cômica ou apenas pela estilização expressiva que o artista procura, afim de chamar atenção a estes itens e sua simbologia.

Ao utilizar a estilização como zombaria, Herbert Read (2003) acaba por considerar obras assim mera coincidência às formas estilísticas da arte moderna, no entanto penso que mesmo com tal intuito a obra ainda contém sua áurea moderna pela simples maneira como são utilizados os materiais, nestes são colocadas as sensações envolvidas no ato de criar e as pressões e modelagens extremamente táteis da obra afim de causar uma sensação que quebra a questão puramente estilística e essencialmente conservadora perante a forma que antigamente era a via artística.



Figura 7 - L'homme à tête plate, Honoré Daumier, bronze, 1830-1832.

Ao analisarmos a obra *L'homme à tête plate* de Daumier nosso primeiro intuito não é o de rir da peça, mas sim acha-la diferente e até instigante, a emoção colocada em seu fazer transparece em seus volumes e a sombra e luz que dançam por estes – feitos de forma tão exagerada – nos trazem ainda mais potência a sua visualidade, a contornando de maneira forte.

Para Rodin os princípios da escultura continham seus ideais sociais e artísticos assim como os de Fídias (480 a.C.- 430 a.C) e Michelangelo (1475-1564), e sobre sua absoluta fé na natureza, vemos nas entrevistas reunidas por Paul Gsell os conselhos:

Concebe a forma em profundidade.

Indica claramente os planos dominantes.

Imagina as formas direcionadas a ti;

Toda a vida se lança de um centro,

Expande-se do interior para o exterior.

Ao desenhar, observa o relevo, não o contorno.

O relevo determina o contorno.

O principal é emocionar-se, amar,

Ter esperança, tremer, viver.

Sê um homem antes de ser um artista! (RODIN, 1946)

É importante ter estes ideais em mente quando pensamos na evolução da escultura pelo passar das décadas, e principalmente como estas concepções foram abandonadas na arte moderna para serem substituídos por outras.

Para Herbert Read (2003) podemos chamar esta idealização antiga da construção escultórica como a “concepção da forma em profundidade”, sendo está a ideia de trabalhar com a modelagem, o simbolismo e as representações externas afim de encaixa-las nas formas. Já quando pensamos na idealização moderna de construção temos a chamada Read a chama de “Forma pura”, ou seja, a ideia de se

trabalhar com a modelagem por sua própria característica material, a criação de uma forma pelo significado de forma.

No entanto algo que não mudou ao se pensar a obra escultórica foi a importância da questão tátil que tem prioridade sensitiva na construção de uma peça, já que as sensações durante o processo manual são essencialmente vinculadas aos golpes, pressões e forças aplicadas ao material bruto.

E era principalmente por meio destas fortes aplicações expressivas na forma que Rodin criava a sensação de movimento em suas peças, parte importante de sua criação, pois lhe concedeu grande fama dada a ilusão da vida sugerida nas mesmas.

O artista definiu que o movimento seria sua maneira de mostrar transição de uma atitude a outra, fazendo com que aquilo que não podia ser representado realisticamente em um objeto tão estático como uma escultura ganhasse um novo significado sob seu olhar.

Rodin defendia Géricault, que pintou cavalos de corrida com as quatro patas estendidas, mesmo que tal ato fosse impossível, pois ao ver do escultor era através desta cena um tanto quanto lúdica que se era transmitido a real sensação de movimentação e velocidade, sendo parecida com a experiência de se assistir a uma corrida, era uma retratação dos sentimentos visuais. Rodin aplicava a mesma convicção sobre suas obras, onde a sua representação fazia jus a sensação que o mesmo experimentava ao vê-la fisicamente.



Figura 8 - Le Derby d'Epsom de Géricault, Théodore Géricault, óleo sobre tela, 1821, 92 x 123 cm, Museu do Louvre.

No entanto mesmo que representasse sensações e movimentos em sua obra, Rodin ainda era extremamente aficionado pelo seu realismo visual e alimentava uma confiança quase cega em suas ferramentas, habilidades técnicas e valores escultóricos. Segundo Herbert Read (2003) uma boa técnica não redime uma estética falsa, obviamente ele não trata aqui especificamente sobre a obra de Rodin, ao qual não faltam elogios de fato, mas nos leva a pensar como a escultura ainda pode ser moldada a concepções muito tardias da arte.

Na obsessão por uma produção manual impecável Rodin se detinha muito aos detalhes e sutilezas meticulosamente realizados, e esta foi uma das críticas de Matisse ao escultor, pois nesta louca entrega a perfeição estética ele negligenciava o todo de uma obra, sua monumentalidade e potencial. Matisse sabia que a totalidade tinha uma qualidade própria diferente da soma das partes e para ele era de maior importância compreender esta forma a um todo do que se perder em detalhes e competências estéticas, fazendo com que o detalhe apenas servisse como ritmo dominante a uma peça.

A obra Madeleine 1 de Matisse é a representação de um corpo humano que quase não apresenta a anatomia correta dos braços em feição de enfatizar as sinuosas curvas de uma mulher. Nesta peça podemos ver como o artista retirou aspectos da forma mais completa para dar ao todo da obra um novo sentido e olhar, a falta dos detalhes nos faz olhar a obra como uma forma fluida por si só, o contorno

da forma nos dá a sensação de acanhamento, doçura e sensualidade pela linguagem corporal enfatizada.



Figura 9 - Madeleine 1, Henri Matisse, bronze, 1901, 54.61 cm x 19.38 cm x 17.15 cm.

Quando olhamos para o seguimento mais abstrato que a arte contemporânea começa a incorporar as esculturas começamos a entender como certas forças vitais com significação sociais são aderidas a representações figurativas. Read (2003) chama esta força de *vitalismo* e a define como a *anima* que projetamos em todos os temas, a qualidade que os chineses denominavam como *ch'i*, ou a força universal que flui entre todas as coisas, sendo a áurea que o artista deve transmitir em sua obra para que esta afete a outras pessoas.

O conceito desta energia foi inspirado na obra de Picasso e seus estudos sobre a forma e significado, e é um desejo comum entre os escultores modernos. Esta jornada, no entanto, se diferencia da busca pela harmonia estética, a vitalidade não tem a ver com beleza e sim com poder de expressão como afirma Henry Moore:

Vitalidade e poder de expressão. Para mim, uma obra deve primeiramente ter uma vitalidade própria. Não quero dizer um reflexo da vitalidade da vida, do movimento, ação física, cambalhotas, figuras dançando e assim, por diante, mas que uma obra pode ter em si uma energia retida, uma intensa vida própria, independente do objeto que porventura represente. Quando uma obra tem esta poderosa vitalidade, não associamos a ela a palavra Beleza. (MOORE, 1957 apud. READ, 2003, p. 161)

Moore afirma que a diferença entre a função da beleza e da expressão está no fato de que a primeira almeja agradar apenas aos sentidos e a segunda tem um aspecto espiritual que vai para além destes, criando uma vida real e complexa na obra e ainda complementa:

Não é porque uma obra não almeja a reprodução das aparências naturais que ela é, por isso, uma fuga da vida – mas pode ser uma penetração na realidade... uma expressão do significado da vida, um estímulo a um maior esforço em viver. (MOORE, 1957 apud. READ, 2003, p. 161)

Logo, a intensidade da beleza em uma obra expressiva é diferente da força de uma obra expressiva -mesmo que está possa ser considerada a sua maneira bela. A expressividade tem por si só um vínculo com um significado além da estética, podendo ser um grito de sentimento, um conceito bem arrojado ou os dois.

Em todo caso sempre existem as chamadas “correspondências” como Baudelaire afirmava que implicava no homem ser um ser agudamente ciente de seu entorno e associações reais, podendo fazer ligações entre cores, sons, ritmos e formas com seu entorno físico ou significado espiritual e psicológico. Moore também via nestas formas envolvidas em significados um grande tesouro, e achava que os artistas deveriam como um todo se basear nestas ao conceber suas obras, pois há formas universais as quais todo subconsciente está condicionado, as respondendo.

CAPITULO 3

3. O feminino e o ser artista.

O surgimento das atividades feministas ecoara por diversos campos atingindo mulheres de formas pessoais e como qualquer revolução, a feminista se conecta não apenas a fatores de cunho ideológico, mas também aos históricos, sociológicos e psicológicos. Quando é necessário analisar um ambiente social precisamos questionar as presentes instituições vinculadas a ele e assim nos deparamos com nossos confortos iniciais.

As diferenças biológicas entre homens e mulheres são questões inegáveis e a diferença inicial de toda esta distinção. Estas diferenças dividiram as atividades para as quais ambos os sexos foram designados desde o princípio da sociedade, onde a força física superior dos homens – devido a sua estrutura corporal e hormônios - os tornaram mais aptos a caça e atividades mais brutas e pesadas, deixando as atividades mais pacíficas e de comunidade a encargo da mulher.

O arqueólogo Dean Snowba, que atua na universidade da Pensilvânia realizou um estudo em cavernas com pinturas rupestres da Espanha e da França, chegou a uma conclusão que exalta este fato, esta afirmação é de que a maioria das impressões feitas nas cavernas foi produzida por mulheres. Isto se dá a partir de uma análise de comparação dos dedos e volume das mãos de homens e mulheres que habitavam a terra a milhões de anos, e nos mostra quão antiga é a ligação do feminino com as representações artísticas.

Em Ponto de Mutação de Fritjof Capra temos um panorama de como a atividade da caçada, por exemplo, favoreceu um desenvolvimento mais agressivo dos homens, pois a mesma consistia em pura dominação do elo mais fraco e o sentimento de poder sobre sua caça - sua conquista – que os tornaram um ativo dominante que se sobrepõe aqueles com características físicas menos robustas. Estas

características, atreladas ao masculino, são um indício de que a sede por conquistas, terras e guerras é provida de seu polo expansivo.

Ao pensar a instituição do empoderamento masculino, gravado por anos na sociedade, devemos cavar no fundo das vinculações sociais um meio de explicar a naturalização do masculino como o ponto de vista dominante. Até linguisticamente utilizamos da palavra no masculino com maior frequência, por exemplo, quando falamos com grande grupo de pessoas que mesclam seus gêneros temos a tendência a utilizar o masculino ao nos retratar a estes, ou quando vamos nos referir ao ser humano chamando-o puramente de homem, mesmo este não especificando seu gênero, a naturalização desta escolha coloca o homem como ser dominante e escolha lógica e natural as palavras, mostrando como o mesmo prevaleceu socialmente perante a visão feminina.

Ao colocarmos a problematização sobre o que é o “natural” em jogo acabamos por entrar em uma discussão sobre igualdade entre os gêneros e suas capacidades, pois quando os dois sexos estão em parâmetros igualitários os questionamentos sobre os feitos femininos perante os masculinos aparecem sobre comentários de cunho acusatório como: Se mulheres são iguais a homens, por que então não houveram grandes mulheres artistas (ou compositoras, filosofas, etc.)?

A hegemonia masculina atingiu todas as camadas sociais e na história da arte não deixa de ser diferente, pois quando nos questionamentos sobre este mundo particular nos é dado inicialmente o olhar masculino e sua narração sobre o mesmo, tendo isto em mente analisamos o porquê da acusatória que nos foi dada.

Este questionamento impõe que o sexo feminino seja incapacitado de grandeza, mesmo que não existam provas científicas de que quaisquer hormônios masculinos possam interferir na capacidade de criação humana. Para Linda Nochlin em *Woman, Art and Power and Other Essays* (1988) a tentativa de responder esta questão, no entanto, é como abocanhar um anzol, pois podemos citar artistas que de fato foram insuficientemente apreciadas na história, como Berthe Morisot, ao dizermos que esta era menos dependente de Manet do que a história nos conta e assim acabamos por colocar estas mulheres como dignas de crédito que não foi recebido por sua própria influência, acabando por dar mais forças a pergunta antes feita.



Figura 10 - O Porto de Lorient, Berthe Morisot , óleo sobre tela, 43 x 72, 1869, National Gallery Of Art, Washington, Estados Unidos.

Outro argumento que traz impressões negativas é de que existem tipos diferentes de grandeza para homens e mulheres, para qual é marcada a existência de um estilo feminino, que seria diferente em suas capacidades expressivas e representativas pela situação e experiência de vida feminina.

Tal argumento tem algum sentido já que a experiência e a situação da mulher na sociedade sempre foram diferentes da masculina e a arte certamente refletiria isso, porém tal grupo de artistas com esta consciência feminina poderia se chamar melhor de feminista do que meramente feminino, que se trata arte sendo produzida por mulheres, uma característica física do criador e não de suas intenções pessoais com a arte.

Porém apenas os termos feminino ou feminista não são o bastante para ligar as obras de diversas artistas mulheres já que não seriam consideradas suas qualidades expressivas ou estéticas. Os trabalhos produzidos por mulheres se assemelham muito mais entre aqueles outros feitos em sua época do que entre si, e a feminilidade mesmo que presente em algumas destas obras não poderia ser mais um fator de identificação feminina, pois não cumpre com todos os interesses de todas as artistas, como vemos em *The Horse Fair* (1852) de Rosa Bonheur, onde não há nada de frágil, por exemplo, ou nas telas gigantes da artista contemporânea

estadunidense Helen Frankenthaler, dos anos 1990 e 2000, onde não há nada de introvertido.



Figura 11 - The Horse Fair, Rosa Bonheur 1852–55

O problema aqui é com a concepção de feminilidade do público, e não o conceito que é realmente tratado por feministas. O olhar coletivo sobre esta questão é baseado em estereótipos criados ao redor dos anos por uma sociedade patriarcal que via a mulher como criatura passiva e dedicada a atividades do lar, singela, calada e educada, afim de ser um apoio a seu parceiro.

Em *Woman with Dead Child* de Kathe Kollwitz, vemos as características do expressionismo alemão em seu traço, a dor é latente seja por sua forma ou energia psicótica e distorcida e não mostra quesito algum que remeta ao feminino como um clichê, mostra a fragilidade da humanidade e o peso da morte de um filho a sua mãe de maneira bruta e sombria, sem espaços para delicadeza.



Figura 12 - Woman with Dead Child , Kathe Kollwitz, 1903, gravura, 54,5 x 70,3 cm.

Para Nochlin (1988) quando afirmamos que não houve equivalentes mulheres a Michelangelo ou Picasso devemos manter o questionamento aberto a mais discussões, pois ao afirmar isto também precisamos afirmar que não houve seus equivalentes negros. Sobre isto compreendemos que esta falta de grandes mulheres artistas não cabe a um “problema feminino” e sim a toda esta construção social e da hegemonia do sistema da história da arte, que as excluía assim como fazia com os artistas negros. O problema não estava na capacidade criativa de tais pessoas e sim na possibilidade de se alcançar a grandeza.

A mulher era socialmente distanciada da possibilidade de se tornar uma imponente artista, a partir do momento que não lhe era permitido ou dado tempo necessário para a dedicação artística, um dos principais motivos ao qual Michelangelo, por exemplo, devia sua genialidade.

O tempo ao qual as mulheres poderiam se dedicar a manuseios artísticos ou outros tipos de estudo era negado quando as mesmas tinham as obrigações do lar a se cumprir, a criação dos filhos e deveres como limpeza e preparo de refeições requeriam responsabilidade completa e tempo integral e eram áreas obrigatórias

apenas às mulheres que serviam a uma demanda e pressão masculina constante perante estes deveres, o tempo disponível sempre foi uma das características daqueles que obtinham grande privilegio e poderiam gastá-los perante suas vontades e focos.

O conceito do grande artista, como Michelangelo ou Raphael (1483-1520) vem do princípio do artista como um Gênio, aquele que tinha um poder de criação, assim como Deus. Nascidos com o dom, estes teriam então reconhecimento tão precoce quanto o seu talento, chamando atenção e tendo oportunidades cedo, assim fazendo com que o tempo tornasse seu trabalho conhecido.

O perfil criado para o artista como único e genial, no entanto é de expoente masculino e Nochlin (1988) nos coloca um questionamento sobre esta questão, se Pablo Picasso fosse então uma mulher, teria o Señor Ruiz prestado tanta atenção a ele? As mulheres nunca foram o grande centro das atenções quando se procurava grandeza, logo não teriam a atenção sobre suas obras e de igual forma a elas nunca eram dadas as mesmas oportunidades.

O mundo das artes criava seu próprio ambiente de convivência e interação social, onde cada espectro da sociedade tinha sua função, a aristocracia por exemplo provinha público, apreciadores de arte dispostos a usar de seu poder aquisitivo para fomentar o mercado. Um artista que fizesse parte deste meio social era um tanto quanto incomum, pois não era a função de sua classe social perante as artes. O aristocrata contribuía para a criação da arte, porém como apreciador e comprador e não como o artista de fato, Toulouse Lautrec foi um dos poucos que rompeu esta barreira, tendo vindo de uma família abastada.

As forças sociais detinham outra função e a burguesia e o mito do gênio também não se adequava a eles na maior parte do tempo.

Dentro destas classificações de posição no mundo das artes identificamos o fator excludente da participação de mulheres em certas atividades, como na presença das mesmas em atividades que incluíam modelo nu.

Nochlin (1988) relata que desde o período da Renascença até próximo do final do séc. 19, o modelo nu era parte primordial do treinamento de qualquer jovem artista

e era uma seção importante na história da pintura tradicional. Muitos dos defensores deste tipo de prática afirmavam que não poderia haver grandes obras com figuras vestidas, pois estes trajes distorciam a idealização clássica requerida pela arte.

A figura masculina era normalmente retratada em desenhos de nudez, pois era proibido até por volta de 1850, que mulheres servissem de modelo sem utilizar vestimentas em quase todas as escolas de arte públicas, e mesmo após esse período era mais comum que as mesmas modelassem em academias ou estúdios privados. Ainda assim as mulheres eram permanentemente proibidas de participar de aulas de modelo nu como alunas. E isto se referia tanto ao modelo feminino quanto masculino. A mesma lógica se aplicava as mulheres estudantes de medicina, onde examinar ou dissecar um corpo humano nu estava fora de cogitação, pelas questões morais envolvendo o corpo nu.

E mesmo com o início da normatização sobre a prática artística feminina só era permitido à entrada das alunas na sala caso o modelo estivesse parcialmente coberto. Sem a possibilidade de retratar modelos nus com a exatidão que as aulas promoviam ou por meio desta prática chegar à habilidade estética apreciada na época muitas das mulheres acabavam por pintar assuntos mais ingênuos, como natureza morta, retratos e paisagens.

A única oportunidade de se estar em uma sala de nu era como modelo, sempre o objeto a ser retratado e não o grande talento por trás da obra, as mulheres eram apenas uma vislumbre calado, assim como de fato um objeto, elas eram musas delicadas e submissas perante os olhos dos artistas que as pintavam e esculpiam.

As demandas clássicas necessitavam de aprendizagem e técnicas que eram afastadas da figura feminina como criadora e isso contribuiu para que seus trabalhos não tivessem o mesmo peso dos homens que tinham maiores oportunidades.

Tendo este contexto não demoramos a supor que as mulheres não eram consideradas pintoras profissionais, o que de fato era uma realidade, sendo assim as que tentavam ainda trilhar por este caminho – nadando contra uma corrente patriarcal cruel - tinham condições de vida extremamente desfavoráveis, com comissões e pequenos pagamentos que eram quase inexistentes.

A ideia da mulher pintora, no entanto acaba não sendo algo chocante pois a pintura fazia parte de uma série de etiquetas para mulheres do séc. 19., sendo bem vista para estas, contanto que fosse usufruída apenas nos meios estipulados e não interferisse em nada na atenção que a mesma deveria prestar ao marido e a família, a arte deveria ser uma terapia suave e não deveria obter comprometimento.

Os livros de etiqueta colocavam também alertas as mulheres sobre tentarem se sobressair perante qualquer atividade, dizendo que se sobressair acabava por afasta-las dos seus reais deveres, e então era necessário produzir apenas toleravelmente bem, pois neste termo nada seria abdicado, e o reflexo da arte sobre a mesma apenas traria elevação intelectual a sentido de demonstrar classe. A dedicação por completo a obra, como Michelangelo e outros grandes artistas tiveram, as tiraria de seus papéis.

Em *Woman, art and Power and Other Essay* (1988), Nochlin aponta que a pintura entre a maioria das artes era a que mais parecia vantajosa para aqueles que impunham tais normas de etiqueta, pois o ato de pintar era silencioso e não incomodariam aos demais no espaço, e com tal terapia ao menos as mulheres ficavam fora de problemas.

Outro fator que encaminhou muitas das mulheres ao mundo das artes foi inspiração dentro do ambiente familiar – o que acontecia muito com os homens também - que tinham pais artistas e que já conheciam o mercado, o suporte e ensinamentos do pai, este foi um dos fatores que influenciou a escultora e pintora francesa Rosa Bonheur, por exemplo.

Esta artista em específico teve mais reconhecimento que outras anteriores a ela pois uma crescente mudança das instituições estava acontecendo durante seu período de atuação, onde as paisagens e naturezas mortas estavam ganhando mais atenção e pinturas de temas mais cotidianos estavam tendo mais procura. Havia uma tendência a favor de artistas que destinavam sua carreira a apenas um assunto, e aquele que Bonheur dominava, os retratos de animais, estava em alta.



Figura 13 – Ploughing in Nevers, 1849, Rosa Bonheur, óleo sobre tela, 1,340 mm x 2,600 mm, Museu Dorsay.

O naturalismo e capacidade de captar a alma dos animais contribuíram é claro para o sucesso de Bonheur, que tinha habilidades técnicas impecáveis devido ao seu interesse e apoio ao mundo das artes desde sua tenra idade. Foi cedo também que suas características físicas datadas como masculinas apareceram, e mesmo com estas a artista dizia abertamente sobre seu orgulho de ser mulher e sobre sua luta pelo próprio destino, declarando que mesmo com sua vestimenta masculina e natureza insociável, o seu coração nunca deixaria de ser completamente feminino.

Se distanciando da idealização perante a família e o casamento que a sociedade empunha daquela época Bonheur se dedicava avidamente ao seu trabalho, rejeitando os clichês sobre seu gênero profundamente ao lado de sua companheira a também artista Nathalie Micas.



Figura 14 – Fotografia de Rosa Bonheur tirado por André Adolphe-Eugène Disdéri, 1863.

3.1. Camille Claudel

Camille Claudel nascida em Villeneuve-sur-Fère, na região de Ardenne em 1864 foi escultora francesa e uma das genialidades femininas de seu tempo, muito conhecida por seu relacionamento com Auguste Rodin, do qual foi discipula e amante, com o qual já teve seu trabalho confundido diversas vezes. No entanto suas obras se diferenciavam em diversos quesitos do estilo, já que a artista tratava sobre as relações humanas em grande parte das suas obras e modelava de maneira muito característica e forte, colocando todo seu espírito nas formas e projetando com a tridimensionalidade as maiores realidades que assolavam sua vida deveras trágica, suas esculturas tinham um poder expressivo próprio.

Camille nasceu em um ambiente familiar opressor, com brigas constantes e uma mãe nada afetiva que a rejeitara sua vida toda. A artista foi a primeira filha da família após a morte precoce do bebê primogênito, sobre um favoritismo claro perante Louise, sua irmã menor, que acatara aos bons costumes em sociedade. Seu pai, homem de caráter nervoso, que sempre a incentivara a seguir na carreira artística, acabou também por lhe causar imenso sofrimento ao idealizá-la com tanto afincamento, com perspectivas que a mesma não conseguira alcançar. Entretanto, a relação com o irmão Paul, que se tornará poeta já mais velho sempre fora regada com muito amor, porém esta foi rompida pelo mesmo quando a artista fora internada em um hospital psiquiátrico anos depois por seu estado mental.

Claudélin começou a esculpir cedo, cheia de curiosidade pelo mundo e com veemente habilidade para observação e imaginação, a artista autodidata já tinha obras admiráveis em seus plenos quinze anos, usando da argila de sua região como matéria prima e as pessoas que a rodeavam, como seus modelos.

Com dezessete anos a artista se mudou para Paris com a família e cheia de vontade de aprender, começou a frequentar a Academia Colarossi. Foi lá que conheceu Rodin, que fora orientar os alunos em um dia fatídico, o escultor já tendo conhecimento do trabalho promissor de Camille pelos comentários dos superiores da escola acabara por tornar Claudélin sua primeira e única discípula mulher.

No ateliê de Rodin o mesmo se rodeava de colaboradores talentosos, e estes -como Claudélin- o respeitavam e admiravam, mas a mesma foi a única personalidade que de fato se destacou e se projetou individualmente. Já no ateliê de Rodin ela se tornara uma de suas principais colaboradoras rapidamente, o encantando tanto quanto artisticamente quanto como homem, e enquanto o mesmo se dedicava a obras como *Os Burgueses de Calais* e *As Portas do Inferno*, era Claudélin a encarregada de modelar pés e mãos de outras de suas obras importantes.



Figura 15 - La Porte de l'Enfer, 1880-1917, Auguste Rodin, bronze, 6,35 × 4 × 0,85 m, Emplastro preservado no Muséu d'Orsay.

O romance dos dois artistas influenciou profundamente na obra de ambos, trazendo inspiração e sensualidade a peças de Rodin como *O Beijo*, *A Eterna Primavera*, *O Eterno ídolo*, *As Sereias*, *A Danaide* – ao qual sua amante fora modelo, *Fugit amor*, *Paolo e Francesca* e outras. Claudel, por sua vez, afirmava seu estilo como escultora e produzia energizada, mesmo que mantivesse uma relação amorosa imoral com seu mestre, já que o mesmo era casado com Rose Beuret a anos, está sabia das traições de Rodin, porém se manteve a distância por muitos anos até que implodiu em ataques de fúria que abalaram as relações de Rodin.

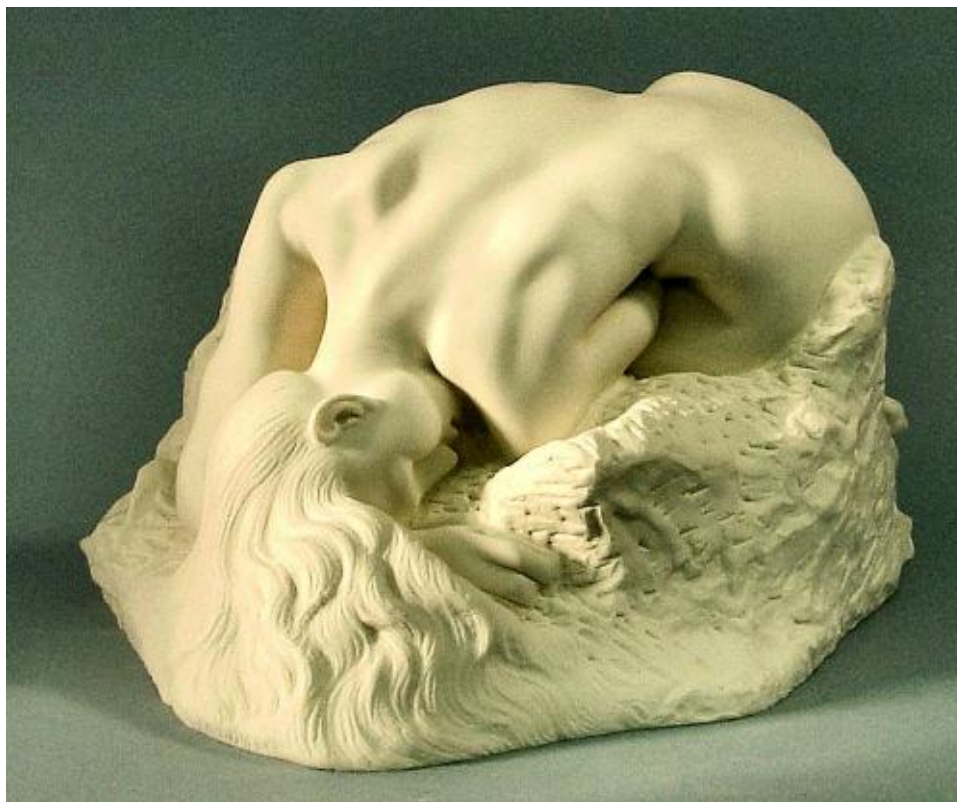


Figura 16 – La Danaide, 1889, Auguste Rodin, mármore, 36 cm x 71 cm x 53 cm, Museu Rodin.

Claudé chegou a morar com o escultor em um ateliê que o mesmo escolhera para eles, mas sua relação não lhe trazia exatas alegrias, pois a mesma sofria muito preconceito em sociedade pela sua posição ao lado de Rodin, a imagem da amante de um homem mais velho e famoso a faziam parecer incompetente perante sua própria arte.

Em 1893 Claudé sofreu um aborto e após este foi perturbada por insegurança e solidão, a mesma pressionava Rodin a casar-se com ela e explodia em crises nervosas sentindo-se usada como mulher e como artista. Ao ser deixada pelo amante, Camille se encontrou em profunda decepção, vivendo o escândalo de ser uma mulher artista e solteira perante uma sociedade que considerava isso um fracasso.

A obra "A idade madura", ou L'Âge mûr, que atualmente reside no Musée d'Orsay em Paris é um de seus trabalhos mais reconhecidos, nela uma mulher jovem suplica de joelhos e tenta alcançar um homem mais velho, existe uma ligação dolorosa entre o casal. O homem aparenta seguir a frente sem a mulher, mas sua

mão ainda próxima à da mesma indica que antes estas estavam entrelaçadas, a escultura mostra o momento em que estas se soltam, e esta construção de narrativa dá a sensação de movimento nas formas.

Temos a impressão de que as figuras tendem a se afastar, existem dor e abandono estampados no rosto da jovem e um olhar baixo e duro na face do homem que segue em frente sendo guiado pela terceira figura retratada, um corpo mais velho, que parece o estar aproximando a si enquanto o afasta da mulher caída sem olhá-la. Este novo corpo se sobressai dos dois outros já que está envolto em vestes longas e esvoaçantes como a da própria morte, este conduz com posse e até mesmo carinho retirando o homem da plataforma da garota.



Figura 17- L'age mûr, Camille Claudel, Escultura em bronze, 1902, Musée d'Orsay, Paris.

A referida escultura retrata uma passagem do tempo, a ida, a separação, podendo ser relacionada com a ida para a morte, a saída de Rodin de sua vida, ou ainda com uma jovem suplica para que o homem não a deixe, ela é a juventude, tendo textura mais polida e delicada, já ele - mais maduro - a está deixando e caminha para os braços da morte.

A jovem ao chão é facilmente lida como Claudel, e como esta obra é interpretada como uma alusão ao abandono, o homem que a deixa, seria Rodin e o rosto da velhice poderia ser lido como o de Rose Beuret, mulher do escultor, e a quem ele escolheu para manter ao seu lado no fim da vida. A cena retratada na peça em bronze então seria o momento em que Rodin deu um final ao relacionamento com a discípula, seu adeus a vida que mantivera ao lado da jovem é representado por sua partida, mostrando toda a dor da mulher que passara mais de 15 anos ao lado do mesmo e que ainda achava que este se casaria com ela.

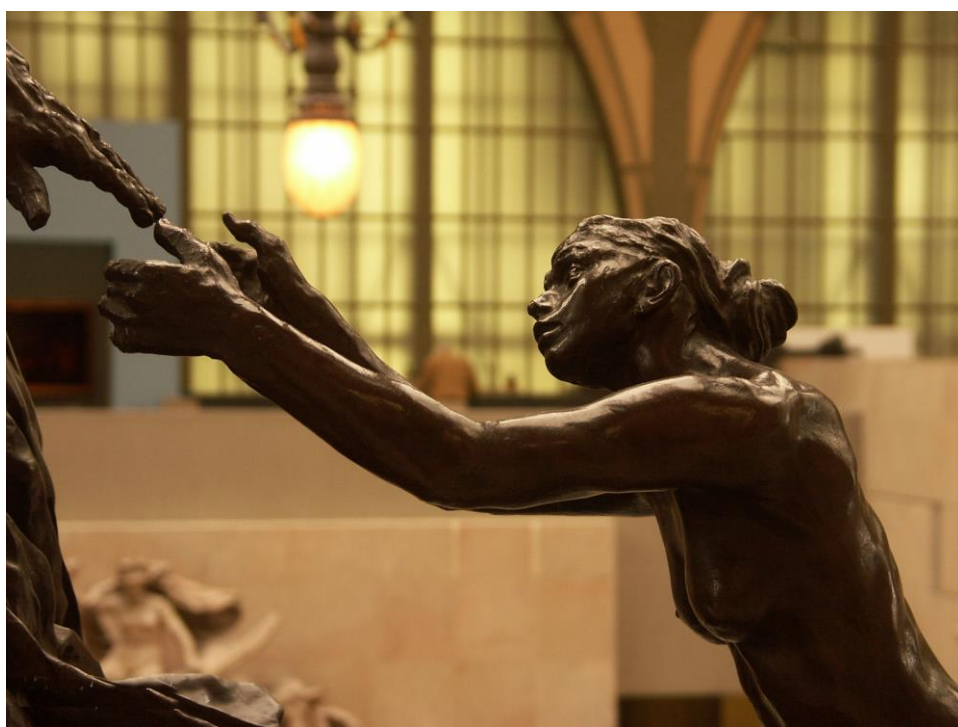


Figura 18 - L'age mûr, detalhe, Camille Claudel, Escultura em bronze, 1902, Musée d'Orsay, Paris.

Quando saiu do ateliê do ex-mestre, a artista experienciou um momento importante de sua vida profissional, dedicando-se totalmente a sua obra, sem sequer sair da própria cidade por menor que fosse o tempo, ela estava totalmente imersa em seu próprio trabalho assim como os grandes nomes da arte o fizeram. A escultura era uma paixão que Claudel possui por inteiro e que nunca a abandonaria, e ainda que arrasada por seu rompimento agora tinha em mente que seu trabalho não seria mais associado a Rodin e isto fazia uma pequena chama se acender em seu espírito.

Claudé teve obras muito elogiadas neste período, porém começara a se deparar com dificuldades financeiras agora que não era mais ligada ao trabalho de Rodin e seu ateliê, onde havia retorno financeiro mesmo que sua obra fosse ofuscada com frequência.

As imposições sobre seu sexo começaram a se fazer mais fisicamente presentes, sua imagem como artista e mulher sozinha - sem ligação a um ser masculino - não lhe trazia o retorno necessário para que se continuasse na profissão de escultora, que nunca fora uma profissão de natureza barata, porém mesmo com as dificuldades materiais ela conseguiu realizar obras importantes. Wahba (1996) declara que apesar da crítica favorável a Camille, sua carreira não avançava a ponto de lhe fornecer independência econômica e uma real.



Figura 19 - *Sakountala*, Camille Claudé, escultura em mármore, 1905, Museu Rodin, Paris.

A ligação de Rodin com diversos dos possíveis contatos de Claudé, a afastou ainda mais possíveis maneiras de se sustentar, sua jornada era açoitada por um homem e pela visão de arte de outros homens, e mesmo que tivesse conquistas,

estás nunca eram páreas para as de outros escultores. Isto não era por seu trabalho faltar com sofisticação perante os outros já que em suma tanto as suas obras quanto as dos homens que se propunham a mesma temática tinham o mesmo nível de habilidades e maturidade, mas muitos ainda a mantinham sob o olhar de discípula e não como artista independente, o machismo destruía Claudel pouco a pouco.

Outro ponto que também acabou favorecendo o sofrimento de Camille fora seu próprio posicionamento ao não aceitar uma posição subserviente, a mesma negava-se a trair sua criatividade e seu poder criador não se permitindo fazer obras mais banais e retratistas, mesmo que estas agradassem a maioria do público e pudessem lhe oferecer mais renda financeira.

Com tantos obstáculos à sua frente, a artista se via cada vez mais solitária e frágil, sua estrutura psicológica estava se deteriorando e a frustração sobre seu trabalho a afastou de todos aqueles que serviram mãos para ajudá-la e assim foi regressivamente caindo aos braços da loucura. Claudel desabafa:

"Estou na posição de uma couve que é comida pelas lagartas; à medida que brota uma folha, elas a comem" (CLAUDEL apud. WAHBA, 1996, p. 95)

Com o passar dos anos as inquietações da artista começaram a se agravar até o ponto em que suas angustias deixaram-na paranoica. Claudel mandava cartas delirantes ao irmão e se sentia constantemente perseguida, sua mente estava perturbada pela imagem de Rodin, o qual ela insistia que queria lhe roubar as ideias e trabalhos. O plágio já havia a atormentado anteriormente, quando teve suas ideias roubadas por colegas de profissão e agora a atormentara pelo resto de seus dias, em conjunto de seu fracasso em outras áreas de sua vida, como as relações pessoais e humanas, com uma mãe que a desprezara e uma família que não dava a real importância sua saúde mental. A escultora se sentia abandonada por todos os lados, principalmente após o falecimento do pai, uma de suas poucas relações de carinho ao redor da vida. Nesta época ela tivera um decaimento drástico, quebrando diversos de seus trabalhos durante seus surtos.

Uma semana após a morte do pai, a artista fora internada a força pelo restante da família no hospital psiquiátrico Ville Évrard em Neuilly-sur-Marne sobre a acusação de ter desenvolvido algum tipo de doença mental que a tornava paranoica e explosiva, sua vida dentro do local foi uma grande prisão, tanto para seu corpo quanto para sua mente. No hospital, a artista tinha medo de ser envenenada e todos os dias comia

apenas aquilo que ela mesma cozinhava e assim passaria o restante de sua vida, exilada e alienada.

L'Âge Mur mostra toda a dor de Camille, e podemos relacionar sua imagem na obra com o fato de que a mesma foi deixada não somente pelo amor, mas também pela sociedade que tanto amava onde a arte era cultuada. A artista sofreu profundamente ao não ser valorizada em seu campo de estudo e a notar como seu testemunho seria facilmente tornado cego nesta linha da história, compreende-se que este foi o fator primordial de sua ruína.

O ser masculino não foi o ponto de choque da arte apenas de Camille, mas também foi de milhares outras artistas, uma delas sendo a escultora Louise Bourgeois, a mesma foi rejeitada pelo pai assim que nascera, sofrera violência psicológica sobre tais acontecimentos perante seu sexo pelo resto da vida, a experiência sofrida lhe trouxe a consciência de seu próprio ser feminino e em suas obras vemos um reflexo da vivência da mesma em sua própria pele. Como mulher e ser humano a própria artista assimilava em suas obras as suas lembranças e dificuldades e coloca o corpo não apenas como uma maneira de manifestar seu gênero, mas também de expressar tanto a dor e luta quanto a alegria, para Bourgeois, seu corpo é sua própria escultura, como aponta Coelho (2010).

Em 1982, quando Robert Mapplethorpe a procurou para fotografá-la, a artista compareceu no ateliê do fotógrafo com uma de suas esculturas, "Fillette" de 1968, e a mesma se fez fotografar com esta escultura, e sobre isso disse "Levei uma peça minha porque a peça é mais eu mesma que a pessoa (...) Não me importa que você não goste de mim. Mas desejo que goste do meu trabalho. Eu sou meu trabalho. Não sou o que sou como pessoa" (BOURGEOIS, 2000, p.202-203).



Figura 20 – Retratos de Louise de Bourgeois tirados por Robert Mapplethorne, 1982.

O estilo, a maneira de criar, de Louise como artista a marcava como indivíduo, a diferenciava, a tornava única e fazia de si quem era o processo de criação sempre criou mais do que era exposto nos museus e galerias, ele sempre deu vida aos próprios artistas.

CAPITULO 4

4. Processo criativo

O consciente e o inconsciente trabalham unidos quando falamos do processo criativo nas artes visuais, pois é por meio das assimilações do artista com o seu ambiente externo e interno que são criadas as obras de arte. No externo vemos os fatores físicos e palpáveis que influenciam um criador, sejam estes visuais -como uma paisagem- ou mais abstratos como experiências pessoais e as questões sociais, que mesmo que não tenham um corpo e forma física, mostram sua presença de maneira palpável pelas atitudes humanas.

Já no ambiente interno – e quanto trato deste me refiro ao mundo das ideias próprio a cada ser humano, tratado na filosofia de Platão- a inspiração parte da projeção dos sentimentos, sendo a resposta natural que cada pessoa tem a um determinado assunto que é posto diante da mesma. Logo uma obra pode ser concebida apenas por um fator externo, como um retrato, mas também pode ter influências internas que guiarão o caminho por meio do qual o tema será executado, trazendo o sentimento do criador perante a imagem aos olhos do expectador por meio de uma peça.

O sentimental pode ser tratado sem influências externas também, sendo muito afluída pela arte abstrata que via maneiras de personificar a intenção do artista de formas puramente expressivas. Quando tratamos de tais obras conseguimos analisar melhor a questão do consciente e do inconsciente, e mesmo que a atuação do inconsciente possa tomar várias formas, vemos nas pinturas abstratas sua maior força, pois é o inconsciente que move a mão do artista sobre a obra, criando intuitivamente e trazendo à tona este inconsciente que participa de nossa força criativa pela simples capacidade que o ser humano tem de seguir seus instintos de maneira primária, como faz ao respirar.

O instinto nos guia a base de nosso sentimental, guiando os passos sem planejamentos prévios ao ritmo que o impomos, refletindo nosso estado de espírito perante o momento. Já em obras totalmente conscientes compreendemos que cada passo é pensado para que a caminhada do processo leve o artista ao destino que o mesmo planejou.

A obra que desenvolvi em minha pesquisa partilha de um processo criativo que engloba o que aqui chamei de ambiente externo e interno, e também mistura de meu consciente perante meu desejo sobre a obra, sem deixar de seguir um fluxo instintivo, que já era natural ao meu processo.

As experiências pessoais foram o gancho inicial para a primeira concepção de meu trabalho, após um rompimento de relacionamento afetivo longo e a frustração crescente por ter falhado em um processo seletivo almejava á anos me vi profundamente perdida e sem proposito, o gás que me conduzia dia a dia parecia falhar constantemente me trazendo sentimento de vazio e solidão constante.

E sobre dias que se arrastavam me vi pensando em obras que refletissem meu estado inconsolável de tristeza, a necessidade de me expressar e tirar de dentro de meu peito o peso enorme que se formava crescia cada dia mais, e sobre um destes momentos me vi imaginando uma forma feminina recolhida, uma mulher que representasse o vazio e o esquecimento, uma figura ao qual eu poderia me identificar, queria me projetar artisticamente.

Mesmo que meu trabalho pessoal transitasse entre diversas categorias artísticas como pintura, grafite e as artes sequenciais eu optei por transportar este meu desejo de criação específico para a escultura, forma de arte pela qual me apaixonei perdidamente desde o início de meus estudos formais na universidade. Vejo na capacidade tridimensional a necessidade de força física e análise espacial, potentes e únicas, que impulsionam minha expressividade a campos em que as outras linguagens não levam.

Pesquisei referências visuais sobre corpos femininos e poses para que pudesse desenhar e rascunhar em meus cadernos algumas figuras que se aproximavam do meu desejo sobre minha obra, procurava mostrar tristeza e expressividade, e narrar pelo corpo feminino histórias de lutas de outras artistas que

como eu, que se viram tão sozinhas como mulheres e frustradas como artistas sobre suas as próprias capacidades.

O pó em que habitas, é uma obra que parte de um sentimento único e inconsolável de solidão, altamente ligada ao espiritual da artista quando teve o primeiro lampejo de sua concepção, ainda no mundo das ideias. A vida pessoal interferiu drasticamente para que esta obra nascesse e de um momento triste de rompimento de ciclo a imagem de uma mulher sentindo-se ecoada tomou conta e meu ser criativo, esta figura feminina me lembrava a mim mesma, e mesmo sem meus traços específicos em seu rosto via em sua ideia minha própria áurea, a obra seria um autorretrato, porém voltado a uma parte de mim que não era reconhecida pelo meu exterior, mas sim pelo que havia por dentro.

Já me via na obra antes mesmo de cria-la, me enxergando como artista produtora, como modelo e como tema, e sobre uma perspectiva de meu ser como mulher e minha luta além de pessoal e cotidiana, mas também como uma produtora de arte, e a partir disso quis criar minha obra a fim de ser um real testamento a dor e dificuldade de tantas outras que lutaram por um espaço onde minha obra poderia ser ouvida.

Busquei clarear as formas que passavam em montes em minha cabeça trabalhado inicialmente em uma pesquisa sobre referências para que meus esboços comessem a tomar forma. Nesta pesquisa que me deparei ainda mais perdida dentre tantas imagens ao qual me familiarizei, e foi a partir disto que entendi que deveria estabelecer certa organização perante estas para que chegasse a esboços que me direcionassem melhor sobre a produção de minha peça.

A diferença entre uma imagem isolada e uma imagem em relação a outras se torna clara quando se faz uma prancha imagética, o comparativo nos faz buscar e encontrar semelhanças e em meio a diversas leituras que podemos fazer quando se existe apenas uma obra a analisar, na prancha criamos apenas uma narrativa que é muito mais concisa, pois trabalha com o que especificamente se repete, o conjunto então fala com mais força sobre um assunto específico do que apenas uma imagem, e é esta junção que torna a narrativa que criamos real, pois ela é comprovada por sua consistência durante anos e em diversas obras distintas, a teoria é aplicada em meu trabalho afim de esclarecer meus olhos sobre o que tratarei de forma visual, por isso

começo o projeto com uma pesquisa no campo das referências visuais, as composições e o que cada uma tem para preencher em uma lacuna da história da arte servem para enriquecer meus conhecimentos e com isso meu próprio traço.

Com isto em mente criei então 4 pranchas, estas foram feitas de forma digital -em um site intitulado como *A mulher e o cosmos*- afim de ter acesso e disponibilidade rápido e fácil para qualquer pessoa que se interesse em minha pesquisa e seus desdobramentos. No site onde as disponibilizo trago uma página específica vinculada a inicial onde é explicado o projeto e aonde quero chegar com a junção de imagens postas lado a lado.

A primeira prancha chamada “Mulher” se refere ao corpo feminino, a imagem que seria tema para minha obra, e traz pinturas, esculturas, esboços, ilustrações digitais entre outros trabalhos visuais, cada um representando a ideia de feminino a seu modo, mostrando garotas, musas ou mães, sendo estas obras provenientes de uma noção de beleza estética ou as que desprezam tais noções e produziam figuras desformes, porém muito sensíveis. Vemos a dualidade de um feminino trazido por uma discussão imagética, que além de fazer bons parâmetros da história da arte também são uma boa referência visual sobre o corpo feminino e seus significados.

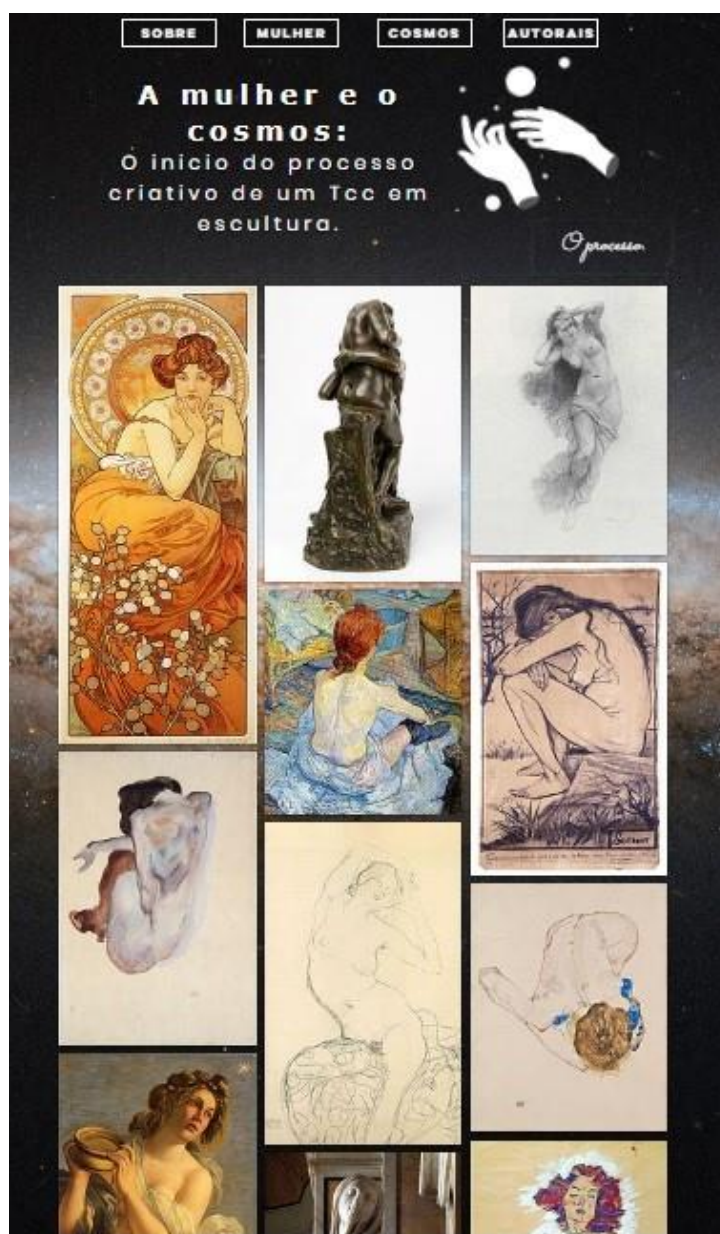


Figura 21 – Lívia Ranzoti, A Mulher e o Cosmos, 2018, Print de site, material completo disponível em <<https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos>> na página <<https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos/mulher>>.



Figura 22 – Lívia Ranzoti, A Mulher e o Cosmos, 2018, Print de site, material completo disponível em <<https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos>> na página <<https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos/mulher>>.

A segunda prancha é a chamada “Cosmos” que é referente a figuras que relacionem a mulher ao espaço galáctico, imagens de todas as épocas se misturam e mostra qual é normalmente a simbologia dada a galáxia quando junta de uma figura humana. Existe a presença de uma vastidão solitária e bela no universo e quando está é vinculada a um indivíduo é criada uma ponte entre estas duas, onde vemos no infinito do universo, beleza e complexidade que se assemelham aos sentimentos humanos. Estes fatores foram incluídos na pesquisa para minha obra por condizerem com a leitura de solidão que quero transmitir de forma estética, sendo um ponto que já existia em minha poética pessoal além de uma paixão já antiga pela beleza do cosmos.

A ligação que proponho entre o feminino e o galáctico vêm essencialmente desta uma solidão e reflexão interior que habita tanto em um como em outro, a mulher

socialmente é devastada e colocada em posição inferior, sofrendo as cargas sociais que a envolvem e, portanto, sendo colocada em situação de isolamento muitas vezes.



Figura 23 – Livia Ranzoti, A Mulher e o Cosmos, 2018, Print de site, material completo disponível em <<https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos>> na página <<https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos/cosmos>>.

Na terceira prancha, “Autorais” vemos então o resultado das referências imagéticas em meu traço pessoal, ela é composta de 10 desenhos autorais que são os esboços e estudos para a criação da obra real, que ainda tem como tema o corpo feminino (estes trabalhos tem uma linguagem própria de percurso de traço que -além de estar neste projeto- pode ser lida na página “O processo” no site, onde percorremos estas imagens e suas principais referências e como foram tratados certos recursos estilísticos em cada esboço, analisando o traço, a forma do corpo e o que está transmitia).



Figura 24 – Estudo sem título, Lívia Ranzoti, grafite sobre papel, 2018, 20 cm x 15 cm.



Figura 25 – Estudo de Carlos Luzzi de modelo nu, Sem data e dimensões.



Figura 26 – "Blue Nude", Pablo Picasso, Blue Period, 1902.

O primeiro esboço (figura 24) foi na verdade apenas um estudo sobre a posição do corpo feminino, a ênfase nas costas é trabalhada como em outras obras como as de Luzzi (figura 25) e Picasso (figura 26). O fato desta parte do corpo ser a imagem em primeiro plano, ou seja, o que encara o espectador em todos estes trabalhos, nós mostra certa simbologia de distanciamento da figura quanto ao público, quando se evita o contato visual cria-se uma barreira silenciosa que corta conexões, deixando-a mais introspectiva por negar uma ligação mais íntima, cara a cara, a visão das costas informa um isolamento da figura.



Figura 27 – Desproporcional, Livia Ranzoti, grafite sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.



Figura 28 – "Emmanuelle huddled up", Sylvie Guillot, aquarela sobre papel, EUA, 25.6 H x 19.7 W x 0.4 in.

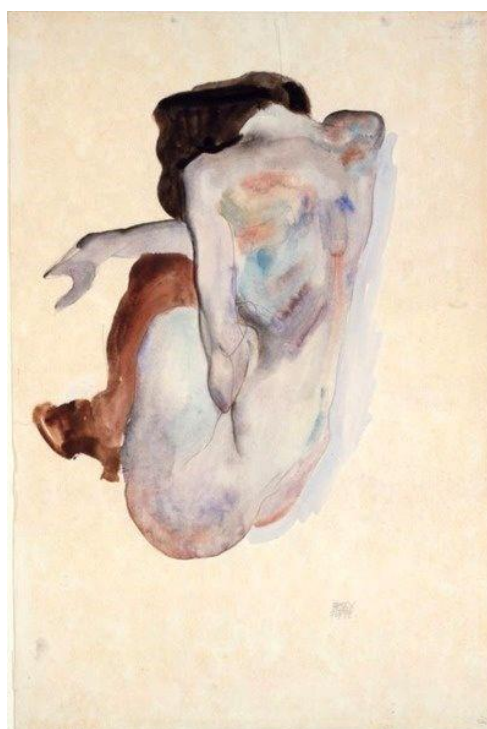


Figura 29 – "Crouching Nude in Shoes and Black Stockings, Back View", Egon Schiele, 1912, Aquarela, gouache e grafite sobre papel, 19 in. x 12 3/4 in. (48.3 x 32.4 cm).

O trabalho autoral aqui (figura 27) já mostra mais expressividade, as linhas marcadas na coluna deformam levemente a figura e a falta de braço da personagem também contribui para estilização, vendo o corpo de ângulo diferente do que foi retratado na figura 24 podemos destacar que mesmo sem o impacto da visão das costas em plano principal ainda existe força no contorno da figura, as obras que trago como referência para esta –as figuras 28 e 29, mostram o corpo em angulações mais diferenciadas e são também mais estilizados- utilizando na cor poder intensificador. A falta de coloração no meu, no entanto mostra uma análise da forma da forma de maneira crua, a fim de acentuar detalhes do traço como o olhar vazio e expressão cansada da mulher.

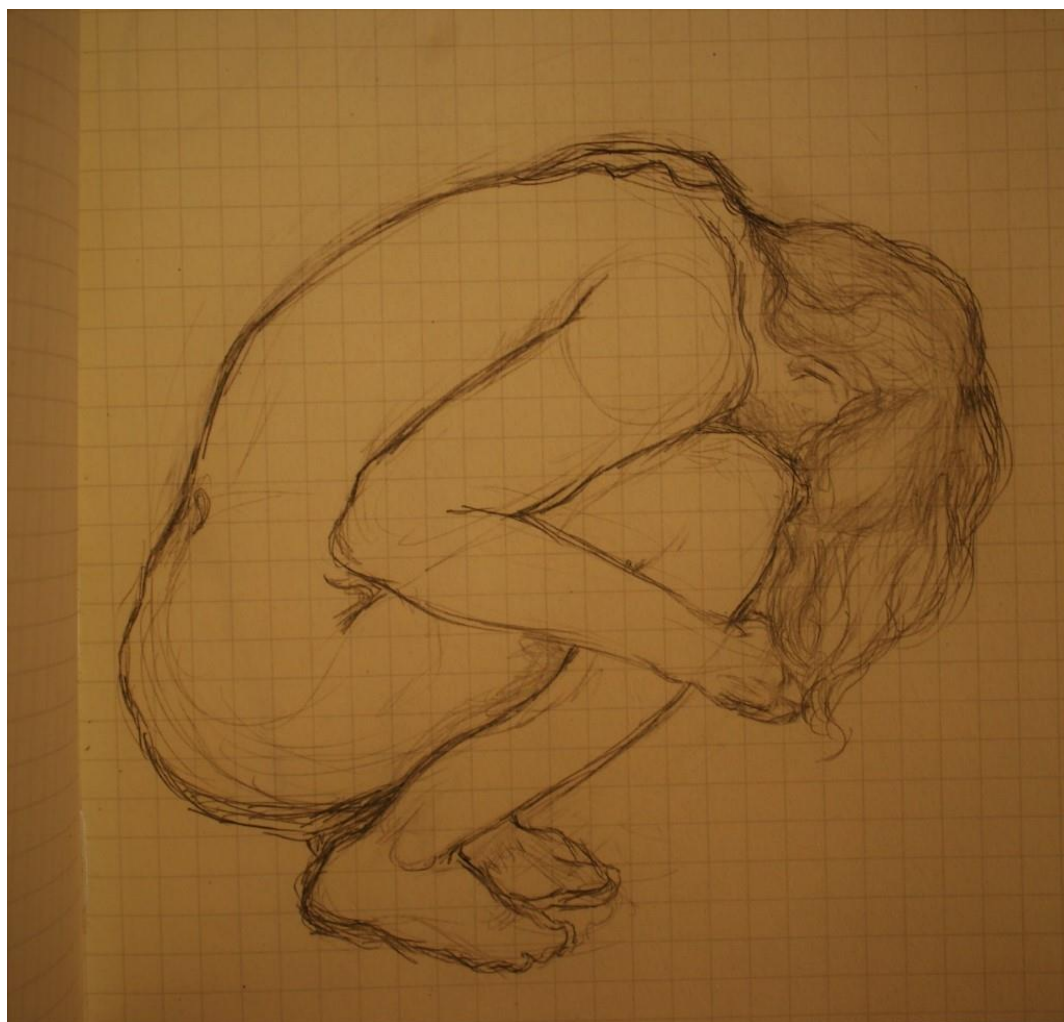


Figura 30 – Estudo sem título, Livia Ranzoti, grafite sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.

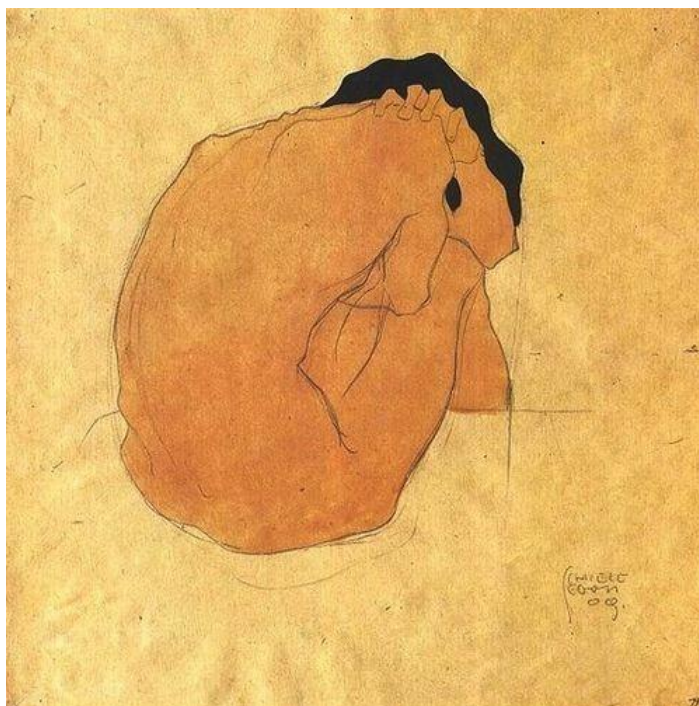


Figura 31 – "Male Nude Crouching, Back View", Egon Schiele, 1909.

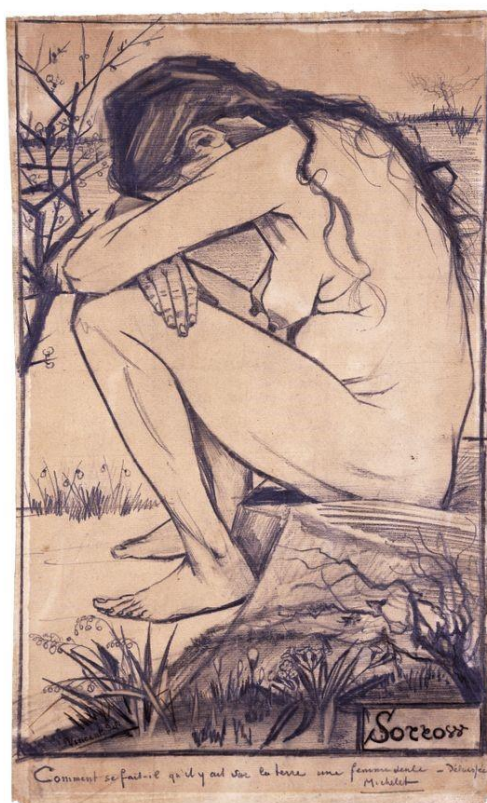


Figura 32 – "Sorrow" Vincent Van Gogh, Lithography, 39.2 cm x 29.2 cm, 1882, Van Gogh Museum, Amsterdam.

Na imagem de número 30 é explorada a posição escolhida entre os esboço como uma das mais concisas, a forma fetal da grande ênfase as costas e a espinha, que são de interesse da autora sobre medidas estilísticas e tem uma leitura forte que permeia uma questão humana e biológica sobre uma procura de aconchego e proteção, remetendo á posição dos fetos no ventre de uma mãe, local que remete a segurança á um corpo frágil e pequeno, já que é projetado para protege-lo.

Esta posição, fechada em si mesma a procura de proteção remete a uma sensação de tristeza e medo quando feita por um corpo adulto, e traz certa angustia com certeza, já tendo sido retratada por diversos artistas, como Egon Schiele e Vincent Van Gogh.



Figura 33 – Estudo sem título, Livia Ranzoti, grafite e posca sobre papel, 2018, 20 cm x 15 cm.

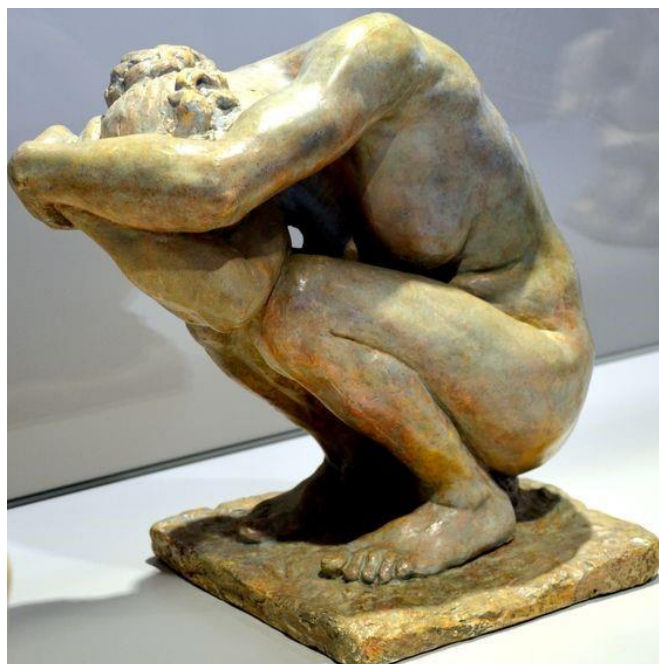


Figura 34 – “Femme Accroupie”, Camille Claudel, 1864-1943, H. 37,5 cm, L. 37,5 cm, Pr. 24,5 cm, gesso patinado, Paris, musée Camille Claudel .

No esboço de número 33 voltei a trabalhar com a figura sobre uma posição de perfil, a fim de analisar sua forma e contornos sobre o pretexto de um novo item, um aro que trabalha com a ideia da junção do cosmos na forma, transformando a mulher em seu próprio planeta, além de ajuda a estabilizar o peso do corpo em relação ao piso, que também deve ser pensado, sendo este um desenho para uma obra escultórica.

Ainda dentro da mesma página no site, podemos ver como a obra de Dan Gale (figura 38) serviu de referência aos estudos de traço -estes que também dialogam com as formas que foram posteriormente modeladas- e implicou em trazer uma expressividade da forma através das linhas aos meus desenhos autorais, a fim de transpassar sentimento e trazer movimento a composição em desenhos onduladas (figuras 35, 36 e 37).

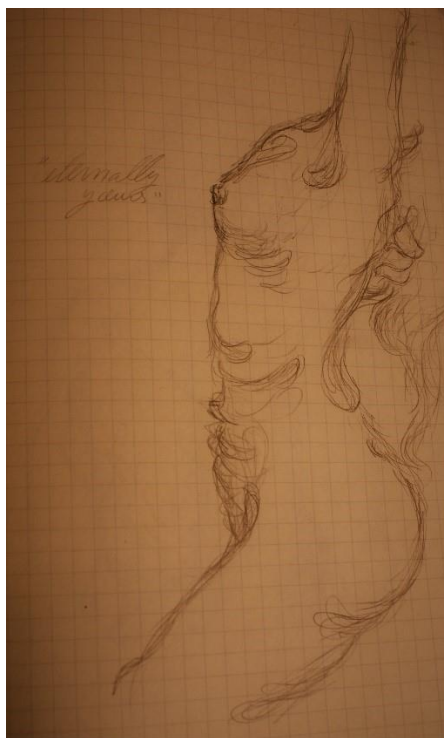


Figura 35 – Eternally yours, Lívia Ranzoti, grafite sobre papel, 2017, 20 cm x 15cm.

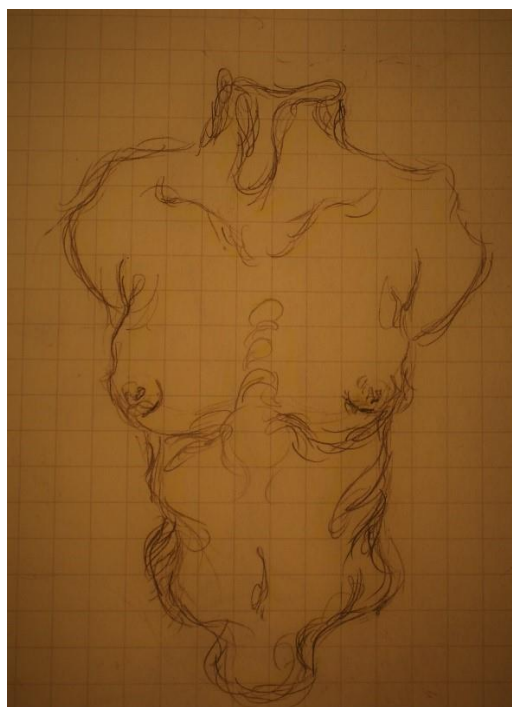


Figura 36 – Estudo sem título, Lívia Ranzoti, grafite e posca sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.



Figura 37 – Estudo sem título, Livia Ranzoti, grafite, posca e nanquim sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.

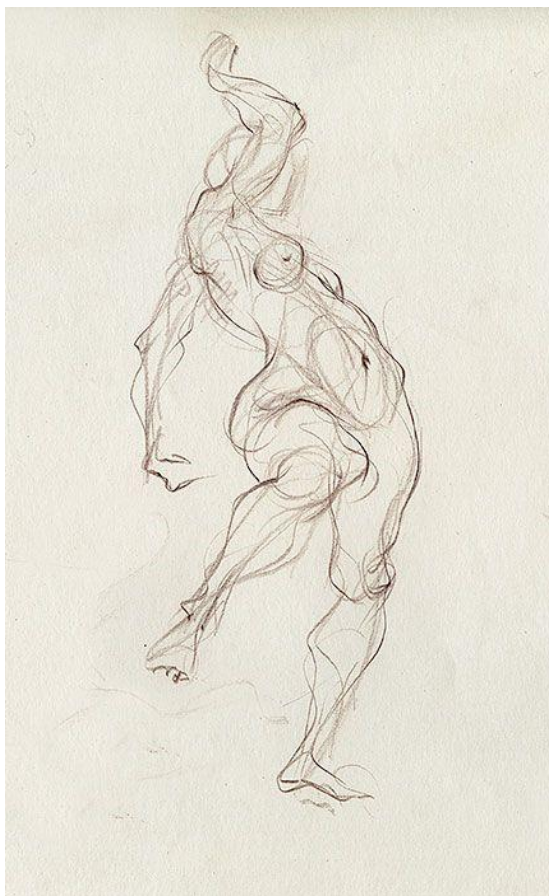


Figura 38 – Rascunho sem título de Don Gale, grafite sobre papel, sem nada, acervo pessoal.

É possível ver nas figuras de numeração 39, 40 e 41 como o tema cósmico também começou a ser abordado nos estudos de traço, entrando em uma busca sobre o seu encaixe na forma e em diferentes estilos.

As figuras 42 e 43 são obras de linguagens e épocas distintas -sendo a primeira criada por Alphonse Mucha em 1902 e a segunda uma pintura em cerâmica contemporânea feita a partir da colaboração das artistas Natalie J. Wood e Maria Stoian, em 2017- porém foram referencias perante a maneira de se utilizar o tema cósmico sobre as obras.

Tanto Mucha quando Wood e Stoian utilizam da figura clássica do contorno da lua no céu estrelado como principal força da temática em sua obra, porém as artistas contemporâneas fazem isto de maneira mínima. Ambas as artistas não se desviam de sua poética depositando a leitura da obra sobre as caracterizações das formas colocadas, a referência então me faz querer brincar com as formas que remetem ao espaço, seguindo o próprio caminho que meu traço pessoal percorre.



Figura 39 – Estudo sem título N° 7 da série inktober, Lívia Ranzoti, nanquim e grafite sobre papel, 2017, 20 cm x 15cm.



Figura 40 – Estudo sem título N° 12 da série inktober, Lívia Ranzoti, nanquim, lápis de cor e stabilo sobre papel, 2017, 20 cm x 15 cm.

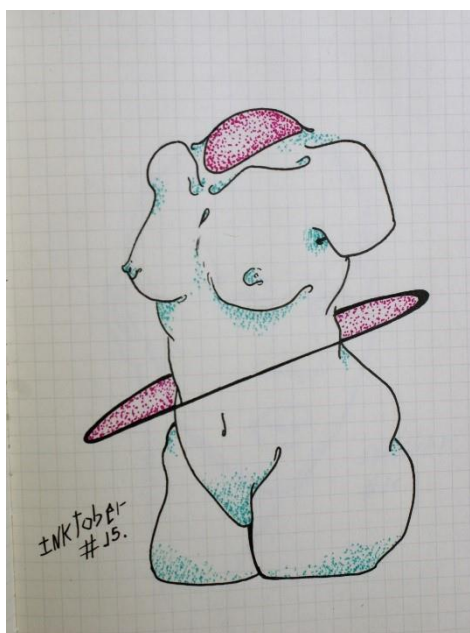


Figura 41 – Estudo sem título N° 15 da série inktober, Lívia Ranzoti, nanquim e stabilo sobre papel, 2017, 20 cm x 15cm.



Figura 42 – The Moon and the Stars, estudo para 'The Moon', Alphonse Mucha (1902), Nanquim e aquarela sobre papel.



Figura 43 – Cerâmicas por Natalie J. Wood e Ilustrações por Maria Stoian, 20.5cm, Edinburgh em Scotland, 2017.

A última prancha do site é um panorama geral do trabalho, sendo também a página de entrada do mesmo, é onde se encontram todas as imagens das outras pranchas agrupadas, a leitura permeia a relação do corpo com o cosmos introduzindo minha produção, a prancha fala diretamente sobre meu trabalho e pode ser vista junto de todas as outras no site, <<https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos>>.



Figura 44 – Lívia Ranzoti, A Mulher e o Cosmos, 2018, Print de site, material completo disponível em <<https://liviaranzoti.wixsite.com/a-mulher-e-o-cosmos>>.

4.1 O protótipo.

Decido por criar um protótipo em argila após uma definição básica da forma que é trabalhada nos esboços, inicialmente optando por seguir a linha de pensamento onde criei meu segundo esboço (figura 27) onde o corpo em posição fetal tenta se proteger em apreensão, a posição dialoga com as questões sobre o feminino, onde problematizo a realidade de uma mulher em sociedade e ainda mais especificamente, da mulher artista neste mesmo meio machista, a figura traz uma linguagem corporal

que se refere ao ataque e exclusão que este feminino sofre a procura de conforto e força em si mesmo.

Para iniciar o protótipo comecei com uma quantidade de argila de aproximadamente 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro, usando ferramentas de tiragem de massa eu comecei por cavar o barro para começar a identificar as formas, dei destaque as costas desde o início da modelagem, fazendo a proporção dos ombros e definindo a espinha, já a modelando de forma dramática como se a coluna não respeitasse os contornos das costas com submissão e sim parecesse estar saindo das costas levemente, mostrando uma deformidade na forma tornando a figura marcada com movimento e pesar, que dialogam com a posição a mesma está.

A primeira etapa de modelagem foi então a definição de um volume de base, com foco nas costas, ombros e pernas, deixando os braços e cabeça para próxima etapa.



Figura 45 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.



Figura 46 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.

Ao avançar com o protótipo, a base da cabeça da figura foi acrescentada e uma junção de todas as massas se procedeu, para esta junção foi feita uma técnica de alisamento onde os dedos do escultor fazem a costura das partes separadas da peça com uma quantidade de água misturada com um pouco de argila, esta mistura cria uma lama que serve como uma cola para junção das formas. Com isto feito temos uma perspectiva anatômica mais clara, sendo mais fácil retirar e colocar massa nos locais apropriados.

A distorção nas massas era um caráter importante no trabalho, quis trazer expressão às primeiras camadas de pele e em alguns ossos pontuais, mas de maneira alguma o objetivo era causar estranheza por erros de anatomia catastróficos, como partes do corpo menores do que deveriam ser. A proposta seria uma estilização no acabamento da peça com cortes pontuais, onde fosse claro que a maneira com que a imagem é retratada é proposital.



Figura 47 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.

Com os volumes juntos parti para o processo onde criei profundidade diante dos membros, a retirada de massas nos locais mais fundos da pele e espaços entre as partes do corpo, após isso uma estilização mais próxima da final já é aceita, onde comecei a modelar os antebraços pressionando a massa com espátulas e meus dedos para afundar a pele onde queria, deixando a figura humana mais detalhada e desforme.

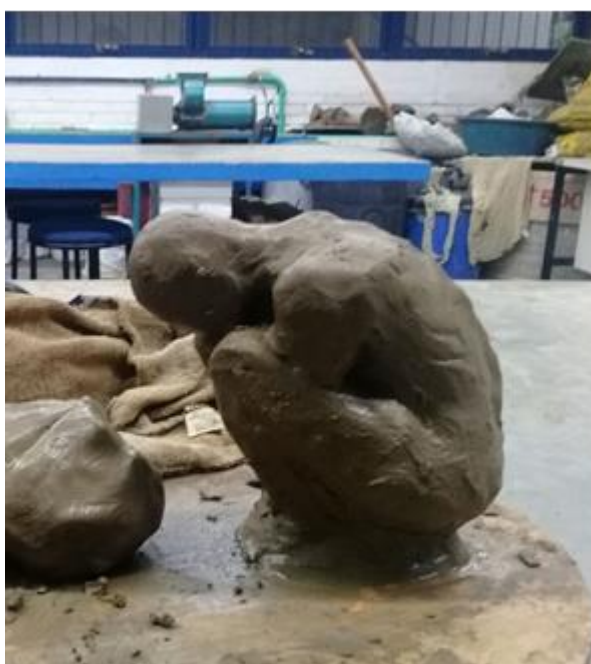


Figura 48 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.



Figura 49 – Protótipo para escultura em andamento, Livia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.

Optei por modificar a angulação de um dos ombros no processo, a fim de fazer com que um braço pudesse apoiar no chão para melhor sustento da obra já que peso do corpo sem um esqueleto fez com que a sustentação ficasse prejudicada, começando a pender para frente e pesar sobre as pernas, causando achatamento nas panturrilhas, já que estas eram a única ligação de todo corpo com o solo, recebendo então toda a tensão da massa.



Figura 50 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.



Figura 51 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.



Figura 52 – Protótipo para escultura em andamento, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.

O resultado por mais que resolvesse o problema de equilíbrio acabava por modificar demais a forma que eu havia planejado. O braço aberto para fora tornava o corpo muito menos hostil, como uma porta aberta. Não contive a insatisfação pessoal ao notar isso, refazendo então está parte, retirando totalmente o braço e optando por cortar tanto ele quando o outro, como em alguns esboços já havia feito, desta vez com o corte feito na base do ombro, tornando a visão do tronco de lado melhor, esta figura sem braços trouxe muito mais da visão que procurava.

Sobre estas leituras de expressão corporal na obra de arte Didi-Huberman destaca:

O fato de que quando alguém está alienado e protesta contra essa alienação, o protesto toma uma forma corporal: é o braço que se levanta, o corpo que se desdobra, a boca que se abre, entre palavras e cantos, tudo isso é corporal. O corpo humano é o que possuímos de mais antigo, o corpo é mais antigo que um fóssil, que uma obra de arte grega, o corpo humano é muito antigo, é nossa antiguidade. Tudo isso é anacrônico. Quando um jovem de maio de 68 se move e pode mover-se como Dioniso, é anacrônico. (DIDI-HUBERMAN, 2017)

O corpo traz uma narrativa a uma obra que utiliza de sua visualidade, principalmente a uma obra sensível e expressiva como que eu me encaminhava a fazer, logo, tive que procurar maneiras de tornar esta expressividade uma categoria que favorecesse meu tema e não o desfalcasse.

A modelagem do cabelo pareceu pesada, e isto me insatisfez perante questões técnicas, porém o fato do mesmo cobrir basicamente toda a face da figura - deixando-a ainda mais introspectiva – condizia com a proposta ao qual eu estava desenvolvendo, já que vi no véu que era seu cabelo uma barreira desta com o mundo, como em diversas das obras que usei como referência, dialogando muito com a ideia de um afastamento.

E ao ver isto a imaginei tomando seu lugar em espaço, onde mesmo que em ambientes cheios, ainda pareceriam existir lacunas de vazio que tomam presença na obra e a tornam distante. No entanto a modelagem do cabelo tornou a massa da cabeça ainda mais pesada fazendo com que o pescoço virasse um elo fraco de sustentação entre a mesma com o corpo.

Após ter terminado o cabelo só restaram os acabamentos finais com uma espátula, o protótipo não contém detalhamento suficiente na peça como um todo e nem tem total desprendimento de sua base de argila, onde ainda se apoia, sendo esta massa o que junta todo o modelado, a obra também não tem pés ou rosto modelados, sendo apenas uma montagem de argila básica para estudos de peso e forma.

Não acrescentei neste protótipo nada que se assemelhasse a minha pesquisa referente ao cosmos, pois apenas queria usá-lo para analisar a forma humana com a qual trabalharia mais tarde.

O protótipo é portando como um dos meus esboços grafite, porém produzido em outro material, um que realmente pode dar a ideia a qual gostaria de passar no trabalho real de maior escala, e onde pude estudar as possibilidades que o volume e a argila tinham a me oferecer e quais eram suas fraquezas perante a imagem que escolhi para criar minha escultura.



Figura 53 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.



Figura 54 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.



Figura 55 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.



Figura 56 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.



Figura 57 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2018, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.

Trabalhar com um protótipo de menor escala em argila foi vantajoso em meu caso, já que minhas habilidades técnicas não contemplam a anatomia humana de forma realista, e ao produzir um teste em menor versão pude contemplar diversos dos obstáculos que poderiam cair sobre minha escultura posteriormente de maneira rápida e prática. Assim com o protótipo finalizado pude analisar melhores caminhos para prosseguir com minha escultura em tamanho real, onde tais fatores que prejudicaram a obra menor não fossem mais um problema.

O protótipo além de me mostrar dificuldades sobre o peso e volume da obra durante o processo de criação também me mostrou como a preservação da peça intacta seria difícil, pois após pouco tempo a figura começara a pender pelo peso e cair e quebrar em diversas de suas partes mais frágeis, como o cabelo e os pés.



Figura 58 – Protótipo para escultura, Lívia Ranzoti, 2019, Argila, 20 cm de largura por 15 cm altura e 15 de diâmetro.

A figura fechada me causou diversos problemas em sua posição e mesmo que condissesse com minha vontade de uma obra introspectiva me causara sensação de instabilidade no mundo material, isto tornara a obra frágil e ao vê-la se deteriorando entendi a mesma como uma afirmação a fraqueza da figura de maneira depreciativa, a obra parecia falar da história de uma vítima indefesa e não de um atestado de vida sobre as duras realidades, procurei então utilizar de meus novos conhecimentos sobre o peso dos materiais para tornar minha escultura final mais forte materialmente sem que rompesse com o tema desenvolvido para a leitura em um atestado a força mesmo que em estado de solitude.

A nova criação foi então concebida de um conceito melhor estruturado, onde quis trazer algumas marcas específicas a obra em vez de torna-la tão reclusa em si, preferi ver em minhas cicatrizes reais nova forma de leitura e uma nova maneira de

criação para minha obra, quis me ver de forma mais intimista lá, me recriar perante meus olhos mostrando a luta porém me aproximando mais a essência que me tornava uma artista que sempre seguia adiante, sobre este ato de criar Ostrower diz:

[...] Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida (OSTROWER, 1987, p. 27-28).

Ou seja, criar está intensamente ligado a questão do auto entendimento como ser vivo, como uma identidade única. E é desta questão que procuro me apropriar mais na fase seguinte de meu trabalho, na identidade sensível que encontro em meu ser e como poderia transpassar isto para a obra afim de torna-la mais próxima de meu eu sensível, mesmo sem alguns dos elementos que tinha estavam introduzidos na primeira versão em argila.

4.2 A Produção em argila.

Com o conceito melhor estruturado iniciei a produção de minha obra final, decidi continuar a usar da argila para modelagem, porém como material final eu vi no gesso questões estéticas que condiziam com minhas vontades para obra, decidindo por transportar a figura através de um molde para sua forma final no material pálido.

Ponderando todas as dificuldades que tornaram meu protótipo instável, a fim de criar uma peça com pesos e volumes que favorecessem sua resistência. Optei por aderir à imagem que criei para a figura 7, pois a mesma poderia ser modelada a partir do ponto de vista em que foi representada, assim em vez de torna-la uma figura

completa e maciça -como tentei em meu protótipo- a reparti ao meio, modelando apenas parte de seu corpo, tratando-a quase como um alto relevo que tinha como sua base o chão do espaço.

Está tática tornou a peça menos bamba sobre o peso de sua massa, já que as angulações que respeitavam a estrutura da base da escultura. Ainda assim quis me certificar que minha peça teria força e para que isto acontecesse um esqueleto de ferro foi criado, a fim de segurar a primeira massa base –ao qual escolhi argila- aonde modelaria a forma crua.

Utilizei canos de ferro e arames de espessura grossa para formar uma estrutura que segurasse o peso da argila, sem que fizesse a mesma afundar com a força com o qual modelava ou se quebrar enquanto secava. Foi feita uma linha base com canos aonde seria o centro do dorso da personagem, e nesta preendi arames com ajuda de um alicate para dar angulação a forma, um arame curvado seguraria o peço do corpo inclinado sem que o mesmo rachasse. Para as pernas da figura posicionei em perpendicular ao final do dorso um cano de ferro aonde seria colocada a argila para modelar a coxa da mulher.



Figura 59 – Materiais para construção do esqueleto, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

A partir disto comecei a depositar argila -utilizando apenas minhas mãos como ferramenta- sobre a estrutura de ferro, formando a figura do corpo de maneira bruta, onde -afim de já delimitar meus pontos de força da figura- coloquei o material de

maneira expressiva nas costas e costelas, já trabalhando com os volumes e suas deformidades afim de não perder a proposta estilística no meio do meu processo.

A cabeça foi inicialmente marcada com argila criando apenas seu contorno, a fim de analisar a proporção da mesma sobre as massas que estavam sendo colocadas, no próximo passo um arame em formato circular foi colocado entre este contorno e preenchido com papel jornal, a fim de dar solidez a peça craniana sem que fosse necessário colocar mais argila, o que favoreceria ao ressecamento da peça.



Figura 60 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 61 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

Evitei ao máximo que a peça ficasse seca, hidratando a argila todas as semanas durante meu processo, o rosto era um lugar de importância extrema neste quesito, pois as feições – extremamente delicadas e pequenas- poderiam se quebrar e ter perda total com o ressecamento, logo os detalhes deveriam ser cuidados com

mais afínco por serem mais frágeis pela quantidade de massa utilizada para sua produção.

Com o formato da cabeça preenchida de jornal, a massa foi colocada toda sobre a mesma e as feições começaram ser produzidas, ao mesmo tempo, comecei a alisar o material na área do rosto e comecei um processo de retirada de material em regiões que pareciam muito retas, como a área da barriga. Os processos de retirar e colocar massa foram feitos para definição mais precisa da forma e em meu caso seguiu minhas vontades com minha composição, a fim de torna-la um pouco mais fluida em seus contornos.



Figura 62 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

Nesta parte do processo comecei a utilizar ferramentas de plástico, madeira e alumínio para retirar material, ainda utilizando de minhas mãos para depositar o mesmo, e tanto as mãos como os instrumentos para alisar a argila. A próxima etapa consistiu em tornar a imagem mais condizente com meus desenhos e próxima de um acabamento finalizado, acrescentando detalhes como orelhas e tornando as formas do dorso mais limpas, fazendo com que a espinha dorsal e o seio se tornassem mais objetivas e formas mais limpas.

Utilizei da força e pressão de meus dedos em movimentos circulares para tornar a argila mais lisa, com os dedos molhados com água a massa não grudava no mesmo ou ficava mole demais, apenas me permitindo uma superfície com menos aderência para trabalhar o acabamento. Era necessário, no entanto tomar cuidado

com a quantidade de água com a qual trabalhava, pois o excesso fazia com que a massa aonde tentava modelar não tomasse forma de maneira consistente.



Figura 63 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 64 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

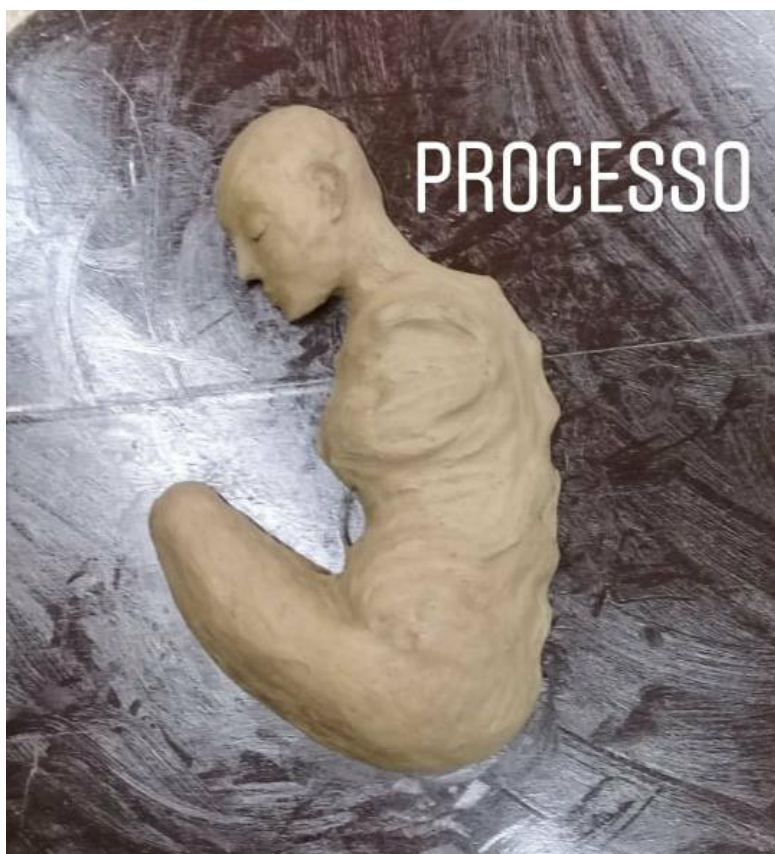


Figura 65 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

A panturrilha foi acrescentada e modificou a angulação do joelho que antes fazia uma curva em direção ao rosto, o que não estava anatomicamente correto e me insatisfez, minha procura por estilização expressiva não dizia perante uma forma tão desproporcional já que esta distrairia muito o espectador em gestão da forma e o mesmo veria um corpo desforme -em prioridade- antes de uma figura feminina.

Os pés foram acrescentados para conclusão da forma, tornando clara minha decisão sobre a falta dos braços. Os mesmos esconderiam parte da forma do torso, e como é neste que vemos o principal enfoque da obra, ou seja, as maiores linhas expressivas e os modelados são produzidos de maneira sensível eu optei por deixá-lo o mais visível possível.

A falta dos braços também me remeta esculturas antigas e clássicas e torna minha peça -com traços mais contemporâneos- um elo entre o passado e o presente trazendo à tona minha questão temática sobre um parecer histórico na arte da escultura.

Optei por fazer esta peça sem o cabelo, que foi parte visual impactante de meu protótipo, já que o modelado dos fios em argila traria peso demais a esta nova forma,

que parecia muito mais leve e sensível dispondo de delicadeza. Não quis interromper esta nova faceta de minha obra, deixando-a me guiar um pouco e criar sua própria narrativa perante seu corpo, mais aberto e suave.



Figura 66 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

Obtive ajuda com olhares diversos ao produzir meu trabalho e com o retorno da análise visual de destes decidi inserir mais massa na base do ombro de minha escultura, para que a projeção da mesma enquanto deitada fizesse mais sentido a musculatura e ossos humanos, que são mais largos na base do ombro ao seguimento do braço.

Procurei incrementar em minha obra um símbolo simples e sintético perante minha pesquisa visual sobre o acréscimo do cosmos as obras de arte, cravando três estrelas nas costas de minha escultura, como uma assinatura e homenagem a este

cosmos que permaneceu em minha poética por anos e está vastidão solitária e bela que vejo no mesmo.

Após cravar estas estrelas me vi satisfeita com a forma e destelamentos e falta deste de minha obra – algumas partes da obra me pareciam melhores como forma composta do que como mero apreço a estética, logo não vi necessidade de acabamento além do que já havia sido feito, para a próxima etapa passei vaselina em toda a extensão da obra a preparando para o molde.



Figura 67 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 68 – Processo de modelagem, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 69 – Processo de modelagem – detalhe, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 70 – Obra em argila finalizada, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 71– Processo de modelagem - Artista em ação, fotografia de Juliana Marchiori, 2019.

4.3 O Molde.

Antes de fazer o molde da escultura para preenchê-lo com gesso, procurei fazer um teste com o material que escolhi para o processo, o Hidrocolóide irreversível, mais conhecido como Alginato. É uma solução gel que é ativa por reação química e é utilizado principalmente para fazer moldagens odontológicas.

O material é comprado como uma solução em pó que quando misturada com água se torna uma pasta com o qual é possível se fazer moldes, a pasta seca rapidamente e obtém alta capacidade de detalhes.

Fiz um teste do material utilizando minha mão como objeto a ser moldado, e usando de um recipiente com a capacidade espacial necessária e uma espátula para misturar o produto, fiz o procedimento. Assim que a pasta estava homogênea coloquei a mão dentro do recipiente e esperei alguns minutos até que o produto secasse. Com o material seco retirei a mão de dentro do recipiente e deposei gesso dentro do molde.



Figura 72 – Processo de teste para molde, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

Durante o processo em que o gesso endurece ele proporciona calor e é apenas após esfriar novamente que o mesmo está em seu estado finalizado, com o produto seco e solido dentro do Alginato cortei a massa rosada para retirar o molde.



Figura 73 – Processo de teste para molde, fotografia de Adriano Antonio de Andrade, 2019.



Figura 74 – Processo de teste para molde, fotografia de Adriano Antonio de Andrade, 2019.



Figura 75 – Processo de teste para molde, fotografia de Adriano Antonio de Andrade, 2019.

A peça saiu com mínimas falhas e uma textura minuciosa das linhas, rugas e detalhes das unhas, o gesso trouxe um aspecto clássico a escultura e sua tonalidade branca, certa pureza e delicadeza a forma. Com este teste identifiquei que o material traria uma visão suave a minha peça, seguindo novamente a leveza que a mesma estava me passando além de coincidir - assim como a falta de seus braços- com as esculturas em gesso e mármore antigas.



Figura 76 – Molde de mão, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 77 – Molde de mão, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 78 – Molde de mão - detalhe, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

Ao criar o molde de minha escultura optei por fazer uma camada inicial com o material odontológico e após este, usar de algumas camadas de gesso – o mesmo material com o qual finalizaria a obra – para fortalecê-lo. Como o Alginato é extremamente maleável apenas usá-lo para o molde iria requerer grandes quantidades para manter solidez e por questões puramente financeiras isto não poderia ser executado.

A solução siliconada foi feita pouco a pouco e depositada rapidamente, sua alta aderência fez com que a mesma tivesse ligação ao material que era colocado a seguir mesmo que a primeira já estivesse em processo de secagem. Como o material tinha secagem rápida fazer muito do produto de uma vez resultava em perda do mesmo, pois este secava antes de poder ser posicionado sobre a obra.



Figura 79 – Processo do molde em Alginato, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

Com o molde em Alginato pronto foram colocadas algumas camadas de gesso sobre a peça, onde além de gesso, estopa e panos velhos também foram inseridos, dando resistência ao material e fazendo com que fosse improvável que o mesmo obtivesse rachaduras. Duas barras de material plástico também foram colocadas à estrutura, estas serviriam como alças para virar a peça após o endurecimento do produto.



Figura 80 – Molde em gesso, fotografia de Livia Ranzoti, 2019.

Depois de endurecido o gesso foi virado e pude ver o contorno de minha escultura em argila, sobre esta visão retirei toda a matéria modelada de dentro do molde até obter uma forma vazada de minha figura. Após a argila ter sido totalmente tirada, limpei o molde em alginato que estava como a primeira camada visível da escultura e inseri gesso misturado com fibra de vidro, que dá a escultura muito mais força e resistência perante impactos.



Figura 81 – Molde com argila, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 82 – Molde, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 83 – Molde já preenchido com gesso, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 84 – Molde já preenchido com gesso, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

Após uma noite onde deixei meu material final secar e se consolidar no molde voltei à atividade quebrando o molde de gesso com um martelo e após tira-lo me deparei com meu molde de alginato, ao qual consegui retirar facilmente. O molde de alginato tinha sido escolhido em principio por sua capacidade de detalhamento, mas seu processamento rápido fez com que algumas partes da peça sofressem danos.

Tais danos foram consertados com a peça sendo levemente lixada e tendo algumas emendas feitas com mais uma pequena porção de gesso, ao final passei uma camada de spray branco na obra para que sua cor ficasse mais pura, pois com as emendas de gesso a o processo de lixamento causaram algumas manchas na superfície da obra.

A composição final me mostra uma imagem sozinha em meio ao espaço, uma figura feminina calada com linhas de movimento intensas em seu dorso, a forma parece um involucro a um sentimento energético que transita em sua espinha e quer sair, como se seu interior tivesse um grito a soltar e o mesmo não chegasse aos lábios da mulher.



Figura 85 – Molde de Alginato, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 86 – Escultura em gesso, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 87 – Escultura em gesso - detalhe, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 88 – Escultura em gesso – detalhe, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

O nome da obra foi uma questão com a qual discuti até o último segundo, sendo que para o fechamento de meu ciclo de ideias eu esperei a obra estar finalizada para de fato me decidir sobre o mesmo. De início pensei em chama-la simplesmente de *Ela*, mas me parecia sintético demais e aberto à interpretação livre das críticas ao qual imponho meu trabalho. Outros nomes que surgiram durante meu processo de criação foram *Silêncio*, que trazia a simbologia que trabalhei na imagem toda, e *A estrela da manhã*, uma de minhas opções preferidas, que faz alusão ao codinome que é dado ao planeta Vênus, que remete ao expoente feminino e assimilaria minha obra as outras datadas com este título.

A estrela da manhã, no entanto também é o título dado a Lúcifer, e vinculado a minha obra mostraria tal rebeldia com a qual trato de uma obra intitulada a Vênus, semelhante à oposição do feminino na arte ao sistema patriarcal.

A associação do demoníaco ao feminino vem da imagem sexual vinculada às mulheres na idade média, pois a sexualidade feminina era vinculada a promiscuidade e datadas as bruxas, aquelas que tinham relações com o Satã. O conceito de bruxa que surgiu na Idade Média é uma leitura social sobre a condenação da sexualidade feminina, e aqui ligada a Vênus, deusa pagã do sexo, que foi usurpada pelo cristianismo tendo seu título vinculado ao maior vilão da bíblia nos remete ao

nascimento do berço do patriarcado e sexismo ocidental, que foi provido pelo cristianismo.

No entanto vi neste nome uma áurea tanto quanto pretenciosa, vinculando a meu trabalho a uma imagem grandiosa e mais forte do que a que produzi, o título poderia fazer com que o público esperasse obra mais carregada de intensidade e vejo em minha peça sensação mais tênue, e por mais que gostasse da assimilação do nome estelar da obra com rebeldia e crítica vi que a mesma talvez não descrevesse bem minha peça.

Cheguei então ao nome escolhido, *O Pó em que habitas*, o nome trás mistério e questionamento, e retrata o local excluído, empoeirado e solitário onde as obras feitas por mulheres talentosas foram deixadas por muitos anos, o esquecimento. Retrata também a simbologia da poeira perante a história e antiguidade que é aprofundada em minha pesquisa tanto quanto sobre o feminino quanto sobre a escultura.

Além dos fatores de assimilação que já citei, vi na projeção material de minha peça similaridade com o nome, o gesso por si próprio é um material em pó que precisa ser misturado com água para mudar de um estado frágil a um rígido e forte, e estas mudanças habitam no material como habitam em meu processo de luta, o estado de mudança me tornando sempre mais forte, porém sem esquecer minha natureza, já que quando falamos do gesso vemos que mesmo que o material permaneça sólido sua textura ainda exala a sensação de poeira ao toque.

Vi neste nome um sinônimo ao abandono, esquecimento e descarte, sentimentos que habitavam em mim quando concebi a ideia da obra além de todas as outras conexões que estabeleci aqui.



Figura 89 – O Pó em que habitas, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 90 – O Pó em que habitas, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.



Figura 91 – O Pó em que habitas, fotografia de Lívia Ranzoti, 2019.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O objetivo deste trabalho foi relatar meu processo de produção sobre uma peça escultórica a respeito do feminino no campo das artes. Partindo do conceito de Linda Nochlin (1988) sobre o afastamento e desconsideração da mulher no campo das artes visuais eu utilizei de minhas habilidades escultóricas para representar uma figura ao qual me familiarizei a fim de me identificar com o tema da obra em significado profundo.

A impressão do feminino no mundo das artes seguiu por muitos anos datados por meio de obras clichês, nas quais as mulheres eram consideradas musas ou artistas que detinham de único tema perante seu leque, aquele imposto a sua posição estrutural na sociedade, aclamando a família e os bons costumes. No entanto provo aqui com base em minha bibliografia e prática artística que a artista mulher tem o poder de execução de uma obra relevante e criativa, sem os clichês impostos a feminilidade.

Com um mundo mais atualizado sobre estas questões tenho a liberdade de demonstrar por meio de minha obra meu sentimentalismo perante tais questões e torno minha escultura uma obra que fala desta figura feminina isolada e a relaciona diretamente com sua autora e seu espírito criador que busca em suas vivências faísca para a criação, tais como a artista escultora Camille Claudel, que foi uma das motivações da pesquisa.

Desdobrei-me em pesquisas sobre a forma e seu significado, sobre a relação da mesma com o espaço e a partir destas pude pensar a escultura de maneira mais concisa. Meu protótipo, produzido antes desta pesquisa sobre escultura, teve problemas estruturais irremediáveis e se mostrou inconsistente, porém sua produção foi necessária para fortalecer as ideias propostas em minha pesquisa teórica e me preparar para que eu fosse capaz de produzir a minha obra finalizada.

Mostro em meu trabalho como o processo criativo de uma obra é um reflexo mutável de seu produtor, a produção não existe sem a projeção da vida tanto em si mesma como do próprio artista durante seu trabalho, dando sentido aos seus

pensamentos e tornando-os conscientes no mundo plano. O ato de conceber vida é dado à obra pelo artista e como a obra cria sentido perante a mesma para seu criador, tornando o mais vivo em razão de seus sentimentos e poder de disseminar uma parte de si mesmo.

A obra se mostra tão viva durante seu processo que tem capacidade de direcionar o olhar de seu produtor e assim tomar um rumo diferente do planejado para mesma, a partir do momento em que a obra toma-se uma forma cheia de vitalidade, está pode guiar sua própria leitura e caminho, mostrando o quão convincente a imagem pode ser, e sobre está afirmação Pareyson completa:

O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ele é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. (PAREYSON, 2001, p.25)

A peça de arte então se transmuta perante seu processo, moldando seus próprios caminhos, apenas seguindo os entornos da trilha que o artista deixou livre para que a mesma caminhasse, muitas vezes adicionando a este percurso novas maneiras de se chegar ao seu objetivo. Minha obra me abriu caminhos diferentes para sua finalização durante meu processo, a forma me proporcionou consciência material para que a produção torna-se possível o afloramento do meu tema sem quebras na parte física da escultura.

Minha obra tomou forma e se auto guiou, um exemplo deste acontecimento foi como minha vontade inicial de incluir o cosmos a peça se exauriu ao ver o corpo sendo concebido, logo, não vi mais sentido em sua utilização de maneira tão presencial e deixei esta informação visual em segundo plano apenas a coloca-la como um detalhe tímido, uma assinatura.

REFERÊNCIAS

BOURGEOIS, L. **Destruição do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CANTON, K. **Espelho de artista**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CAPRA, F. **O ponto de mutação**. Estados Unidos: Bantam, 1982.

COELHO, M. **Vicissitudes da identificação ao pai a partir de Louise Bourgeois**, Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, 2010. Disponível em acesso <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5233/1/Vicissitudes%20da%20identifica%C3%A7%C3%A3o%20ao%20pai%20a%20partir%20de%20Louise%20Bourgeois.pdf>> em 22 jan. 2018.

COELHO, M. **Violência simbólica, testemunho e reinvenção de si: A questão da identidade a partir de Louise Bourgeois**. Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos da Universidade Federal de Santa Catarina da UFSC, 23 a 26 de agosto de 2010 disponível em seu nome no <<http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/site/anaiscomplementares#M>> acesso em 01 jan. 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABRIS, A. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FOCILLON, H. **Vida das Formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1943.

KRAMER, H. **O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.

KRAUS, R. **Passages in Modern Sculpture**. New York: The viking Press, 1977.

NOCHLIN, L. **Woman, art and Power and Other Essays**. New York: Harper & Row, 1988

OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARIS, R. **Camille: The life of Camille Claudel**. França: Arcade Publishing, 1984.

READ, H. **Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RODIN, A. **L'art - entretiens réunis par Paul Gsell**. Paris: Bernard Grasset, 1946.

SMALL, Z. **What Louise Bourgeois's Drawings Reveal about Her Creative Process**. *Artsy, On-line*, 22 set. 2017. Disponível em: <
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-louise-bourgeois-drawings-reveal-creative-process>>. Acesso em 01 jan. 2018.

WAHBA, L. **Camille Claudel: Criação e Loucura**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

WARBURG, A. **L'Atlas Mnemosyne**. Paris: L'Écarquillé, 2012.