A Poética Do Barro

Um estudo sobre Ivone Shirahata, Kukuli Velarde e Alexandra Engelfriet

Simone Cristina Garcia

I.A. – UNESP
São Paulo
2023

UNESP
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – IA – Campus de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Artes

Simone Cristina Garcia

A Poética Do Barro

Um estudo sobre Ivone Shirahata, Kukuli Velarde e Alexandra Engelfriet

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes de São Paulo da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes.
Área de Concentração: Artes
Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte
Orientador: José Leonardo do Nascimento
Coorientadora: Profa. Dra. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish (Lalada)

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G216p Garcia, Simone Cristina, 1981-

A poética do barro : um estudo sobre Ivone Shirahata, Kukuli Velarde e Alexandra Engelfriet / Simone Cristina Garcia. - São Paulo, 2023.

226 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

Coorientadora: Prof.ª Dr.ª Geralda Mendes Ferreira da Silva Dalglish (Lalada Dalglish).

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Trabalhos em cerâmica. 2. Argila. 3. Matérias-primas. 4. Artesanato. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Dalglish, Geralda Mendes Ferreira da Silva (Lalada Dalglish). III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 738

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Simone Cristina Garcia

A Poética Do Barro

Um estudo sobre Ivone Shirahata, Kukuli Velarde e Alexandra Engelfriet

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes de São Paulo da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes.

Data da Aprovação da defesa

23 / 06 / 2023

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Prof. Orientador - Presidente da Banca
DAP - IA – UNESP – Universidade Estadual Paulista

_____

Prof. Dr. Cauê Alves
FAFICLA – PUC - SP - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

_____

Prof. Dra. Fabíola Cristina Alves
DA - UFRN – RN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

_____

Prof. Dra. Lorena D'Arc Menezes de Oliveira
Escola Guinard - UEMG – Universidade Estadual de Minas Gerais

_____

Prof. Dra. Rosangela da Silva Leote
DAP – IA - UNESP - Universidade Estadual Paulista

A Poética Do Barro

Um estudo sobre Ivone Shirahata, Kukuli Velarde e Alexandra Engelfriet

Agradecimentos

À minha família, meus amigEs, companheirEs de pesquisa, pelas partilhas e colaborações. Em especial Diogo, meu companheiro de vida, pela sua alegria diária, paciência e incentivo. Principalmente nos anos de pandemia da Covid-19, que com amor, respeito e ajuda mútua, conseguimos vencer essa fase

Ao meu orientador, o professor José Leonardo, pelas ricas trocas em todo o período. À professora Lalada Dalglish pelas partilhas do seu vasto repertório sobre a cerâmica.

Às artistas Ivone Shirahata, Kukuli Velarde e Alexandra Engelfriet, pelo aceite em participar dessa pesquisa, das entrevistas e permissão para escrever sobre suas obras. Em especial a Ivone por me receber em seu ateliê e por toda atenção, pelas trocas e informações sobre seu trabalho, pelo aceite da minha participação em sua oficina, que sem dúvidas foi de grande colaboração para esse trabalho.

A profª. Fabíola Alves e prof°. Cauê Alves pelas correções e orientações no exame de qualificação que sem dúvida, foram importantes para a conclusão desse trabalho.

Resumo

Esta tese tem como objetivo estudar o uso do barro como protagonista criativo e matéria-prima principal das poéticas de três artistas contemporâneas: Ivone Shirahata, Alexandra Engelfriet e Kukuli Velarde. O critério de seleção das artistas abordadas, se deu no reconhecimento da originalidade e autenticidade do trabalho, sendo fruto de pesquisa, envolvimento pessoal das artistas com o material e na transcendência dos limites técnicos conhecidos/aceitos numa produção tradicional de cerâmica: o destino mais comum do barro.

Suas obras ofereceram uma abertura para um estudo mais complexo entre filosofia e arte a partir do pensamento de Merleau-Ponty. As artistas não referenciam o filósofo, mas isso não gerou um conflito nas reflexões porque os procedimentos, as pesquisas e o conjunto das obras resultam da relação profunda com o corpo sendo ele operante com o barro, porque toda técnica é uma técnica do corpo. Cada uma em seu lugar de fala, mas todas se debruçam numa memória particular. As vivências originaram a partir de um corpo sensível, consciente e primordial no ato da criação. Por isso, a fenomenologia ofereceu a fundamentação para uma análise mais íntima e complexa, porém, nada conclusiva.

Palavras - chave: cerâmica; arte contemporânea; Merleau-Ponty; Alexandra Engelfriet; Ivone Shirahata; Kukuli Velarde.

Abstract

This research aims to study the use of clay as a creative protagonist and main raw material in the poetics of three contemporary artists: Ivone Shirahata, Alexandra Engelfriet and Kukuli Velarde. The selection criterion for the approached artists was based on the recognition of the originality and authenticity of the work, being the result of research, personal involvement of the artists with the material and the transcendence of known/accepted technical limits in a traditional ceramic production: the most common destination from clay.

His works offered an opening for a more complex study of philosophy and art based on Merleau-Ponty's thinking. The artists do not reference the philosopher, but this did not generate a conflict in the reflections because the procedures, the research and the set of works result from the deep relationship with the body as it operates with clay, because every technique is a technique of the body. Each in its own place of speech but all focus on a particular memory. The experiences originated from a sensitive, conscious and primordial body in the act of creation. Therefore, phenomenology offered the foundation for a more intimate and complex analysis, however, nothing conclusive.

Keywords: ceramics; contemporary art; Merleau-Ponty; Alexandra Engelfriet; Ivone Shirahata; Kukuli Velarde.

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo estudiar el uso de la arcilla como protagonista creativa y principal materia prima en la poética de tres artistas contemporáneas: Ivone Shirahata, Alexandra Engelfriet y Kukuli Velarde. El criterio de selección de los artistas abordados se basó en el reconocimiento de la originalidad y autenticidad de la obra, siendo el resultado de la investigación, el involucramiento personal de los artistas con el material y la trascendencia de los límites técnicos conocidos/aceptados en una producción cerámica tradicional: el destino más común de la arcilla.

Sus obras ofrecieron una apertura para un estudio más complejo de la filosofía y el arte basado en el pensamiento de Merleau-Ponty. Los artistas no hacen referencia al filósofo, pero esto no generó conflicto en las reflexiones porque los procedimientos, la investigación y el conjunto de obras resultan de la profunda relación con el cuerpo tal como opera con el barro, porque toda técnica es una técnica del cuerpo. Cada uno en su propio lugar de discurso, pero todos se centran en un recuerdo particular. Las experiencias se originaron a partir de un cuerpo sensible, consciente y primordial en el acto de creación. Por lo tanto, la fenomenología ofreció las bases para un análisis más íntimo y complejo, sin embargo, nada concluyente.

Palabras llave: cerámica; arte Contemporáneo; Merleau-Ponty; Alexandra Engelfriet; Ivone Shirahata; Kukulí Velarde.

Lista de Figuras

83 Figura 01 – Alexandra Engelfriet, sem nome, esculturas, cerâmica, 2007.

86 Figura 02 – Alexandra Engelfriet, processo, experiência e imersão para Clay, 1989 – 1991.

86 Figura 03 – Alexandra Engelfriet, *Clay*, 1989 – 1991, argila bruta, Amsterdã, Holanda.

88 Figura 04 – Processo da abertura da vala.

89 Figura 05 – Processo da modelagem da argila em *Tranchée*

90 Figura 05a – Detalhes do processo da modelagem da argila para *Tranchée*

92 Figura 06 – O processo da montagem do forno.

93 Figura 07 – O processo de queima

93 Figura 08 – Processo de desmontagem do forno

94 Figura 09 – Resultado final após a queima, *Trincheira* em Vents des Forêts, La Meuse, França, 2013

96 Figura 10 – Alexandra Engelfriet. processo de criação, *Mixed Blood*, 2017, Carolina do Norte, EUA.

96 Figura 10a – Alexandra Engelfrielt. Detalhe do resultado após a queima, Mixed Blood, 2017, Carolina do Norte, EUA.

97 Figura 11 – Alexandra Engelfriet, *Mixed Blood*, 2017, Carolina do Norte, EUA.

98 Figura 12 – Alexandra Engelfriet, processo de feitura da *Skinned*, 2018, Silkeborg, Dinamarca.

99 Figura 12a – Alexandra Engelfriet, processo de feitura da *Skinned,* 2018, Silkeborg, Dinamarca.

100 Figura 13 – Alexandra Engelfriet, pintura corporal em tecido, *Skinned*, 2018, a instalação e o detalhe do grafismo, Silkeborg, Dinamarca.

100 Figura 14 – Alexandra Engelfriet. Processo de feitura de *Shedding Skin*, 2021, França.

105 Figura 15 – Kukuli Velarde, detalhe da obra s/nome, série *Plunder me Baby*, terracota e engobe.

109 Figura 16 – Kukuli Velarde., a instalação, detalhe das obras e a artista em *Plunder Me, Baby*, 2007, Garth Clark Gallery, New York, EUA.

110 Figura 16a e 16b – Kukuli Velarde. *A oferecida, a quem cabe! (Mas não faça personagem)* e *A La Cholitranca se le salió el indio! Vadia aborígine selvagem*. Série *Plunder Me, Baby*, 2007. Cerâmica em terracota com engobes. Chuchumeca Autóctona Moche com desenhos de Viru Peru, 1-800 DC.

112 Figura 17 – Kukuli Velarde. Isichapuitu, série, instalação. Clay studio, Nova Iorque, EUA, 1997-2002.

113 Figura 18 – Kukuli Velarde, *Santa Chingada, a mulherzinha perfeita I* da série *Isichapuitu*, 56 x 40 x 33 cm, 1997-2002. Coleção *de Michael John Kohler Arts Center*.

113 Figura 19 – Kukuli Velarde, sem nome, série *Isichapuitu*, 56 x 40 x 33 cm, 1997-2002.

115 Figura 20 – Kukuli Velarde, bandeira de procissão, série *Corpus*, 63,5 x 92,4 cm, 2012 - 2013. Trabalho colaborativo com artistas peruanos: Baldomero Alejos, Ana De Orbegoso, Lorry Salcedo.

116 Figura 21 – Kukuli Velarde, *Santa Ana*, série *Corpus*, 2022.

117 Figura 22 – Kukuli Velarde, *La Omagua*, série *Corpus*, 2022.

122 Figura 23 – Ivone Shirahata, processo de modelagem com acordelado, 2021.

123 Figura 24 – Ivone Shirahata, cerâmica sem nome. Cotia, São Paulo, Brasil.

124 Figura 25 – Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.

125 Figura 26 – Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.

126 Figura 27 – Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.

129 Figura 28 – Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.

130 Figura 29 – Ivone Shirahata, detalhe das obras, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.

141 Figura 30 – Alexandra Engelfriet, *Underground*, 2016, De Oude Warande, Tilburg, Holanda.

144 Figura 31 – Ivone Shirahata, fotografias de seu acervo do banco de imagens, s/d.

145 Figura 32 – Ivone Shirahata, Pedra – Cerâmica - Pedra, cerâmica e fotografia, s/d.

151 Figura 33 – Ivone Shirahata, sem título, sem esmalte, 2023.

154 Figura 34 – Kukuli Velarde com uma de suas obras da série *Plunder me baby*. Detalhe da representação do seu rosto na cerâmica.

154 Figura 35 – Kukuli Velarde e a representação do seu corpo e rosto na obra *Vênus?*. Pintura a óleo e acrílico em placas de alumínio que discute sobre o padrão de beleza construído pelos clássicos. Série *Cadáveres*, 2005. Exposta em *Complicit Eye*, 2018 em Taller Puertorriqueño, Filadélfia, EUA.

158 Figura 36 – Kukuli Velarde, série *Plunder me Baby*.

173 Figura 37 – Kukuli Velarde, 2022, *A Mi Vida*, *happening* e esculturas em cerâmica.

174 Figura 37a – Kukuli Velarde, 2022, *A Mi Vida*, *happening* e esculturas em cerâmica.

177 Figura 38 – Alexandra Engelfriet, Sem título, registro fotográfico do processo de criação da obra, 2022, Paris, França.

177 Figura 39 – Alexandra Engelfriet, Sem título, detalhe da execução da obra, 2022, Paris, França.

178 Figura 40 – Alexandra Engelfriet, Sem título, obra finalizada, 2022, Paris, França.

180 Figura 41 – Ivone Shirahata, técnica exposta para modelar, observando uma pedra.

Sumário

APRESENTAÇÃO.....**25**

INTRODUÇÃO. Merleau-Ponty e a Arte, uma leitura mais que possível.....**29**

Capítulo I. A Contemporaneidade, o Arcaico e os Mundos Abertos.....**39**

1.1 arte contemporânea ou arte atual? **41**

1.2 A arte contemporânea e o arcaico.....**51**

1.3 Os mundos abertos pela arte..... **55**

Capítulo II. A fenomenologia de Merleau-Ponty para um entendimento sobre a Poética do Barro.....**61**

2.1 O corpo, a corporeidade e a experiência do sensível.....**71**

Capítulo III. As artistas e o barro – diferentes formas de dar visibilidade ao invisível..... **77**

3.1 Alexandra Engelfriet: corpo e mente integrados à natureza.....**83**

3.2 Kukuli Velarde: o corpo e o feminino em suas (re) construções da ancestralidade andina.....**103**

3.3 Ivone Shirahata: a serena harmonia de suas cerâmicas.....**119**

Capítulo IV. O Estudo das Artistas e os Diálogos com a Fenomenologia de Merleau-Ponty..... **131**

Parte 1. O corpo e a corporeidade.....**135**

Parte 2. Forma, Matéria, Ação: o Ato Criativo em Discussão..... **163**

MODELANDO IDEIAS. Uma Consideração Final.....**187**

REFERÊNCIAS..... **197**

ANEXOS.....**207**

Apresentação

Apresento-me como aspirante à cerâmica que, tocada pelo barro no início da graduação, sempre desejou praticar e estudar essa arte. Agora, coloco-me na posição de escrever sobre as produções das artistas ora pesquisadas, mas sempre com o olhar atento às suas escutas, das quais transcrevo os prazeres e as aventuras de serem ceramistas. A escrita de qualquer trabalho acadêmico exige, para além da dedicação e estudo, certa dose de sacrifícios, sejam eles pessoais ou profissionais. Esta tese tem um valor especial; escrita na dura fase da pandemia mundial de Covid-19, precisou ser reformulada várias e várias vezes. Cabe esclarecer o imenso desafio que foi conciliar a pesquisa com a quarentena e todos os empecilhos por ela trazidos, tais como o fechamento de universidade e bibliotecas, e ainda, com o trabalho, que consistia em teletrabalho e revezamento presencial.

Mas não para por aí: foi preciso lidar com os replanejamentos, os cancelamentos de visitas em ateliês, as desistências dos artistas em colaborar com a pesquisa, dentre outros desafios, o que me deixou em dúvida se eu conseguiria finalizar o doutoramento. As incertezas do futuro impostas pela pandemia mundial também me colocaram numa situação de autoconhecimento e valorização das pequenas vitórias do dia a dia que, antes, passavam despercebidas. Trouxe o reconhecimento da necessidade de se ter uma rotina, fazer caminhadas e exercícios físicos para o corpo e a mente, e claro, da importância dos relacionamentos afetivos. Seria fácil simplesmente planejar e executar; entretanto, se em um cenário anterior à pandemia isso já era bastante difícil, é possível imaginar, sem grande esforço de empatia, a frustração de planejar e não conseguir executar graças às diversidades externas, independentes da nossa vontade e que fogem completamente do nosso domínio. E lidar com as frustrações e a falta de controle da própria pesquisa foram os primeiros desafios que precisei encarar. Depois, foi preciso aceitar o que era possível fazer para concretizar o

processo e finalizar a tese. Por fim, aceitar a realidade, escrever o possível e fazer disso um produto qualificado e apto a ser consultado, inspirando futuros pesquisadores.

Inicialmente, o projeto de pesquisa era um estudo comparado de produções cerâmicas de artistas brasileiras e argentinas, duas de cada país, fruto de uma cisma surgida com o encerramento do mestrado. Durante esse período, tive contato com as artistas que fariam parte da tese, despertando-me o desejo de escrever sobre elas. Seria, então, um trabalho de campo e vivências nos ateliês, que iniciariam em 2020: ano inicial da pandemia. Reformulado, passou a ser uma pesquisa bibliográfica sobre o barro como material potencialmente expressivo e artístico usado por algumas artistas. Por fim, o estudo realizado é regido pela fenomenologia de Merleau-Ponty, caminho surgido naturalmente a partir das poéticas das artistas estudadas.

O presente texto é fruto de um período histórico que marcou a vida de todos que o viveram, e mudou o rumo da humanidade, porque hoje podemos identificar a sociedade com antes e pós pandemia. A falta de controle do homem sobre a própria vida durante as ondas de Covid-19 me fez refletir sobre o barro, a cerâmica e suas inerentes eventualidades. A técnica pode ser aprendida e dominada, mas o processo não. É normal escutar dos ceramistas que é necessário “escutar e sentir o barro”, “é a argila que avisa a hora de ser manipulada”; inclusive, a artista Ivone Shirahata, abordada nesta tese, falou muito em “respeitar o tempo do barro”. Saberes que vão além do entendimento dito racional, mas são tão reais quanto o ar que respiramos. Além do mais, o contato do barro com as mãos reconecta o ser humano com o seu Ser interior, com sua própria vida, o sensibiliza para viver externamente o dia a dia. A pandemia nos mostrou que, “no fundo”, sabemos que não temos o controle da vida em si mesma – menos ainda das nossas próprias vidas. De forma análoga, o barro e a cerâmica também são impossíveis de serem controlados, de modo que tais elementos se aproximam muito do mistério de viver.

O barro é um material poético por natureza; regido pelos elementos fogo, ar, terra e água, constitui-se em material ritualístico, artístico, carregando consigo a simbologia da origem da vida no planeta Terra. Cada uma com sua poética e estética, as artistas selecionadas se interrelacionam porque, primeiro, usam a mesma matéria para se expressarem; segundo, elas discutem a relação do homem com a sociedade, com a política, com o meio ambiente e a natureza, e se colocam como críticas perante o sistema socioeconômico.

Diante de uma pandemia, sufocada em solidão e angústia diárias, escrevi e apresento este texto: uma narrativa em forma de pesquisa sobre a arte. Ante tantos ataques, ambas, ciência e arte, acabaram por ir na contramão da sua essência que é, em suma, compartilhamento, discussão e construção de ideias no coletivo. Em meio às incertezas sobre o futuro, com as universidades e bibliotecas fechadas, com aulas presenciais e os cafés "didáticos" suspensos, sem os encontros no ateliê de cerâmica do I.A[1], mantive firme a vontade de escrever, como um ato de resistência aos discursos negacionistas sobre a ciência, a política e a vida.

Desnudo-me.

O que ora apresento foi escrito em meio às memórias dos encontros de amigos, familiares e abraços, em projeções futuristas tão incertas quanto a normalidade pós-pandemia; durante as divisões de tarefas, antes realizadas fora de casa, nos desdobramentos necessários, numa busca de entendimentos, interpretações e ressignificações. Mesmo quando minaram as esperanças de alguns pesquisadores, continuei, assim como muitos outros colegas da pós-graduação, porque ainda nos resta sonhar, imaginar, poetizar. A arte tem a potência de inventar e produzir sentidos, e antes de pesquisar eu me impregno de sentidos, os produzo e os propago através da educação. "Pense em nós como pessoas que abrem caminhos pra se perder, que constroem pontes não para chegar ao outro lado, mas para saltar e voar[2]".

Se hoje a "normalidade" está praticamente instaurada, não podemos esquecer o passado sob pena de repetir os mesmos erros no presente. Para que tenhamos um futuro, é necessário que as palavras não sejam jogadas ao vento, mas que se constituam em um veículo de presença:

> Para que a gente escreve, se não é para juntar nossos pedacinhos?
> Desde que entramos na escola ou na igreja, a educação nos esquarteja: nos ensina a divorciar a alma do corpo e a razão do coração.[3]

[1] Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" do munícipio de São Paulo, SP.
[2] CARDOSO, Diego. In: **A arte da solidão:** artistas-pesquisadories refletem sobre a pandemia (p. 13). Yanubiá Edições. Edição do Kindle, 2021, p. 13.
[3] GALEANO, Eduardo. **Celebração da razão com o coração**. In: *O livro dos Abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2019, p. 119.

Introdução.

Merleau-Ponty e a Arte: uma leitura mais que possível

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) desfez as amarras da tradição. Com o foco na percepção, corpo, sensibilidade, rompeu com os ideais empiristas da filosofia moderna. Em sua produção intelectual encontra-se a sua pesquisa e os diálogos com outras áreas do conhecimento: psicologia, psicanálise, antropologia, política, história, arte e educação. Merleau-Ponty centrou suas interrogações no corpo e nas experiências; nesse sentido, encontrou na arte o *apoio* e *meio* para a sua filosofia da fenomenologia.

Desde o princípio, investigou o fenômeno da percepção, partindo do apelo de Husserl à *volta às coisas mesmas*, foi contra o olhar de sobrevoo, a concepção de a sensibilidade estar atribuída ao pensamento e o dualismo da metafísica. Para Merleau-Ponty, o primordial da percepção está na experiência que se tem das coisas, principalmente as vividas pelo corpo porque este, encarnado no mundo, é, por si, uma unidade perceptiva. Não somos apenas consciência, somos consciência encarnada num corpo. Pela primeira vez, o corpo ganhou um protagonismo e saiu do segundo plano. Para o filósofo, o corpo é um sistema sofisticado que interage com outros corpos; inclusive são vistos, visíveis e veem: vê-se um fenômeno desvelando-se e tem-se a consciência corpórea daquilo que se vê e que, ao mesmo tempo, é visto.

É em sua obra *A fenomenologia da percepção*, de 1945, que Merleau-Ponty esforça-se para defender a primazia da percepção na experiência que se têm das coisas, principalmente o corpo e a corporeidade, sendo uma unidade perceptiva e privilegiada por estar encarnada no mundo. Já em sua obra inacabada, *O visível e o invisível,* iniciada no final de 1950*,* Merleau-Ponty reafirma uma ontologia da carne a

fim de superar os dualismos da metafísica tradicional. Nela, expressa a relação promíscua das coisas e dos sentidos, como dialogam entre si, sempre priorizando a experiência dos fenômenos. Do mesmo tecido originário do mundo, o homem e as coisas se originam, portanto, pertencem a ele e se tocam. Uma espécie de experiência reversível entre o visível e invisível, tocante e tangível, dizível e indizível, do pensável e do impensável: é o *quiasma*.

Desse ponto é que se chega na arte. Nessa obra inacabada, o filósofo debruça-se sobre a arte e desvela sua importância em sua fenomenologia. Já explanada em outros textos do autor, como *A dúvida de Cézanne* (2014), *Linguagem indireta e as vozes do Silêncio* (2014) e *Olho e o Espírito* (2014), a arte tem o poder de conduzir à experiência e dar visibilidade ao invisível. É através do corpo do pintor, oferecido ao mundo, que ele o transforma em pintura. É um corpo operante e consciente que traduz o mundo e o fenômeno em obra de arte.

Nesse sentido, esta tese de doutorado foi instigada pelo legado filosófico de Merleau-Ponty e reconhece a sua importância para o campo das artes. Apesar de ele não abordar a cerâmica, a performance e a escultura em sua totalidade, seu pensamento conduz à essas operações artísticas em diferentes conceitos, num exercício dialógico do ser com o outro e com o meio. Também proporciona questionamentos diversos, uma abertura para novas perspectivas, o que se aproxima dos impensados. E por promover novas formas de entendimentos, sua fenomenologia é plausível para as questões levantadas nesta pesquisa.

A arte é uma linguagem *falante* e *operante* e, como expressão artística, as obras são matrizes de ideias. As obras das artistas escolhidas, Alexandra Engelfriet, Kukuli Velarde e Ivone Shirahata, configuram-se como arte de acordo com Merleau-Ponty, porque promovem o encontro com o sensível e o repertório de significações daquele que vê, que sente, com os impensados conservados latentes na obra de arte. São matrizes porque também são potências do instituinte: nada está consumado ou instituído –, ou seja, elas promovem a *abertura*. Uma abertura a um mundo, ou vários mundos, a compreensões sensíveis e subjetivas sobre a vida e si mesmo e ao entendimento do mundo em que se vive. Esses mundos serão discutidos de forma mais aprofundada adiante.

Deste modo, houve a concentração nas contribuições da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty para o campo das Artes devido ao desejo de realizar a

apresentação e um estudo dessas artistas partindo de sua relação com o *primordial* da criação, originado pelo contato com o material: o barro. Trata-se, portanto, de uma celebração a esse material facilmente encontrado, dificilmente manipulado, carregado por simbologia e signos que remetem ao arcaico, extremamente exigente e senhor de suas peculiaridades.

A abordagem se deu a partir de suas obras e não a partir de suas biografias. Uma narrativa de uma história escrita com foco no processo criativo: é a Vida que exige a obra e não o contrário. Porém, "é certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que essa obra por fazer exigia essa vida." (2014, s/p)

Portanto, optou-se em escrever sobre as produções artísticas a partir de alguns pressupostos filosóficos de Merleau-Ponty: o advento, o corpo sensível, o corpo próprio, o campo de presença, o elemento carne e a linguagem falante – o que permitiu fazer um estudo das artistas pelo *quiasma*. Regidas pelo próprio barro, as três artistas selecionadas, possuem processos criativos e estilos diferentes umas das outras, porém, o foco não é o produto, e sim o processo e o diálogo com o barro, já que a obra é vista como inacabada.

Sendo o barro celebrado como um material plástico expressivo, simbólico, poético e ritualístico, ele permite a exploração dos procedimentos de uso. A experiência, a surpresa e a descoberta são inerentes ao material, uma massa que modelada traduz o mundo das ideias no mundo das formas. Por vezes, surge como planejado, mas nem sempre; o barro toma a forma das mãos, seguindo um curso que pode ser, ou não, desejado, porém nunca se esgotando na cerâmica, como é entendido pelo senso comum.

As produções das artistas, sendo performances, esculturas e cerâmicas, são feitas num diálogo silencioso, num devir e porvir, numa conversão sensorial que impregna de sentidos o barro, o criador e o observador. Que conduz a meditar, observar, ver, sentir e transmutar, não somente com as mãos, mas com o corpo inteiro. As mãos veem, o corpo escuta e o objeto fala. Um devaneio com a matéria que permite o sentir / pensar.

A poética do artista é a responsável em dar identidade ao seu trabalho; constituída por vários fatores, é também expressividade. A arte não é "mera questão de habilidade" (OSTROWER, 1998) se não, como identificar um artista? Pensar na

obra é pensar na razão de sua existência. Isto posto, questionou-se: por que escolheram o barro como material principal para as produções? Por que elegeram a cerâmica como meio de expressão?

Desses questionamentos foram criadas hipóteses e delas as reflexões sobre a cerâmica, a artista, a arte e, principalmente, sobre o barro. Como já apresentado, houve reformulações e replanejamentos até a efetivação do rumo da pesquisa. Portanto, a metodologia partiu de uma pesquisa bibliográfica seguida de observações das aulas, telefonemas e uma visita ao ateliê de Ivone Shirahata guiada pelo método de Daniel Bertaux (1997), o *Réctis de Vie* (Relatos de Vida) constituída por entrevistas qualitativas, semi-diretivas, analisadas segundo uma perspectiva etnossociológica, a qual assume a subjetividade do relato de modo a compreendê-lo como um fenômeno social.

Kukuli Velarde e Alexandra Engelfriet foram contactadas por e-mail com um pedido de uma entrevista online ou por escrito. Velarde respondeu que faria a conversa pelo Zoom, mas infelizmente não foi adiante. Já Engelfriet, aceitou responder as perguntas por e-mail, através de um texto escrito por ela, e para auxiliar a pesquisa, anexou diversos materiais inéditos de entrevistas e uma tese de antropologia sobre o seu trabalho. Portanto, tendo como objeto principal o barro, as especificidades da pesquisa trataram de refletir sobre como é a relação corpo-artista com o corpo-matéria durante a utilização dessa matéria para as criações das artistas; nisso deu-se a compreensão do processo criativo.

No **Capítulo 1, "A Contemporaneidade, o Arcaico e os Mundos Abertos"** em **"Arte Contemporânea ou Arte Atual?",** foi tomada emprestada essa questão feita por Anne Cauquelin e questionada por Paula Braga para discutir a produção artística do presente. Com intuito de contextualizar as artistas da pesquisa, foi necessário estudar e escrever sobre a arte moderna e seus frutos – arte contemporânea e arte atual – e como se relacionam com a sociedade.

Um debate reflexivo que se desenvolve para a relação íntima do contemporâneo com o arcaico, como esse diálogo reflete na arte e na história da arte. Compreendendo que toda obra de arte é supostamente contemporânea, levando em conta o tempo e a sociedade em que foi produzida, a história deve ser anacrônica, tendo como base os estudos articulados pelos autores Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman.

Vale ressaltar que não foi objetivo dessa pesquisa abordar uma história da arte feminista, porém, por fim, não deixa de ser, já que priorizou as mulheres artistas pelo desejo de dar-lhes visibilidade, bem como aos trabalhos considerados relevantes e potentes esteticamente. Essa tomada de decisão veio ao encontro da questão levantada por Linda Nochlin (1988): “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” – ela levantou em seu artigo a lógica dominante nos circuitos de arte, os curadores e historiadores que priorizaram as produções masculinas, desmerecendo o trabalho das artistas mulheres, achando-o menos relevante. Destaca-se o fato de as mulheres terem acesso à educação, à cultura e a uma vida pública tardiamente, por estarem destinadas à vida doméstica e familiar.

Não foi apenas a condição social imposta por uma sociedade patriarcal que dificultou a inclusão das mulheres no meio artístico. Há um processo de desconstrução no qual, por muito tempo, o artista foi considerado gênio, sendo esse artista sempre um homem, de modo que, consequentemente, as próprias mulheres, mesmo capazes, reconheciam na figura masculina a genialidade:

> [...] mulheres vivem em contextos sociais e imersas em discursos imagéticos e verbais que não as encorajam a ser grandes artistas. Mesmo em épocas em que se considerou adequado à formação de uma moça estudar arte, a expectativa era de que se refinaria culturalmente, e não de que ela adentraria o cânone da história da arte. (BRAGA, 2021, p. 52).

O presente texto não só revela as artistas mulheres pela sua importância no meio artístico atual, mas analisa suas obras e suas histórias a partir do discurso dos momentos de recepção de suas obras. História da arte e filosofia unidas para ir além da *revelação de artistas mulheres*, porque, para Merleau-Ponty, a história não é, de maneira alguma, formada pelos fatos e pelos tempos definidos, recontada sem uma análise. Pelo contrário, a sua expressividade e o seu sentido estão fundados na percepção e deve ser a história da vida, porque

> uma poesia do mundo pede ao presente que ele se engate novamente na fecundidade de outros presentes, nos quais a criação sempre antecede o criado, ou então não há, e não houve, um presente, nada de fecundo e criador, não houve e não haverá história, ligação inventiva entre as gerações[4].

[4] TASSINARI, Alberto no Posfácio do livro de Merleau-Ponty, O Olho e o Espírito, 2014, s/p.

Em **“Os mundos abertos pela arte”,** deu-se início à abordagem fenomenológica através da questão, que chega a ser até clichê: “o mundo aberto pela arte”. Mas que mundo? Quais são os mundos existentes? Por que a arte abre um mundo? Justamente para a questão não ser mais um estereótipo no universo da arte, optou-se por explicar sobre esse conceito. Desde a Antiguidade a questão sobre a existência de outros mundos era abordada, e o fato é que a arte os explicita.

Frequentemente solicitada pela fenomenologia, a arte opera a ação de *abertura de um mundo*. No capítulo serão discutidas algumas questões para entender esse lugar da arte e esse espaço que ela ocupa e abre. Para tal entendimento, a fenomenologia, os estudos de Merleau-Ponty foram complementados pela abordagem filosófica de Anne Cauquelin em seu livro *No Ângulo dos mundos possíveis* (2011) e pela teoria sobre essa questão de Umberto Eco que trata ser uma concepção extensionista de mundo, escrita em seu livro *A obra aberta* (1991).

O **Capítulo 2**, **“A fenomenologia de Merleau-Ponty para um entendimento sobre a Poética do Barro”**, concentrou-se nos estudos da fenomenologia de Merleau-Ponty escritos a partir da sua própria experiência como um fruidor de obras de arte, mais especificamente da arte moderna. Logo, as suas reflexões não são direcionadas ao Belo, mas ao entendimento: da percepção, da experiência sensível do corpo, do Ser, do visível, do invisível, da linguagem, da história, da representação e da intersubjetividade, que são destacadas neste capítulo.

As artistas trabalham com o corpo do barro, que por si é expressivo, relacionando-o com o próprio corpo, entendido como sensível e operante, para materializar suas ideias. O corpo é também visto como habitação do espírito, um espaço que ocupa e é ocupado, lugar do Ser Bruto que se entrelaça com o Espírito Selvagem, mas que antes de tudo é um organismo inteligente. Para tanto, compreender e debruçar-se sobre a fenomenologia de Merleau-Ponty foi mais que necessário para a abordagem teórica que as obras exigiam.

No **Capítulo 3**, **“As artistas e o barro – diferentes formas em dar visibilidade ao invisível”**, as artistas são apresentadas, acompanhadas por algumas de suas produções, diferentes, mas conectadas pelo barro. Portanto, o foco

é compreender como esse material é trabalhado por elas. Suas estéticas são femininas, e no caso de Kukuli Velarde também é feminista, nas quais o corpo se tornou um campo de experimentação. Há a descrição da relação do corpo de cada uma com a matéria, resultando num diálogo criativo e intelectual.

A Alexandra Engelfriet utiliza o próprio corpo como instrumento de modelagem e nas toneladas de argila eterniza o gesto. Conecta-se à terra através dos movimentos que, seguidos e coordenados num ritmo, a conduzem para a integração com o próprio material e a natureza. Seu corpo integra o barro e é por ele integrado: um só corpo e uma só mente. Já Kukuli Velarde modela suas esculturas e empresta seu rosto e corpo como moldes. Ela se projeta para representar a repressão que seu povo sofreu e ainda sofre, as violências diversas sofridas pelas mulheres e os cânones da representação do corpo feminino na arte. Questiona os novos padrões de beleza, de corporeidade, propondo como um ato de resistência outros modos de representação. Por fim, Ivone Shirahata cultiva o silêncio, a observação, e sua produção artística é resultado de uma meditação. A cerâmica tem um valor filosófico atrelado a um estilo de vida e praticá-la significa uma eterna busca de autoconhecimento. Como discípula da mestra Shoko Suzuki, seu trabalho carrega a tradição japonesa. O ato de criar surge da escuta do barro pelas mãos, a observação e contemplação da natureza, da meditação e de muita pesquisa dos procedimentos cerâmicos. Aqui, foi abordada a forma com que o barro é trabalhado pela artista e como seu corpo se relaciona com o corpo erguido por suas mãos.

É através dessa eterna busca em satisfazer os desejos que essas artistas transcendem as tradicionais técnicas, os limites esperados e conhecidos. A expressão ultrapassa a forma tradicional de fazer e o domínio de uma técnica e linguagem; “[...] nas obras de arte, as técnicas acabam se tornando ‘invisíveis’, sendo absorvidas inteiramente pelas formas expressivas [...]” (OSTROWER, 1998, p. 18). Assim, o produto de arte existe na sua verdade construída pelo seu conteúdo simbólico e este se sobressai sobre os meios técnicos utilizados.

No **Capítulo 4**, **“O Estudo das Artistas e os Diálogos com a fenomenologia de Merleau-Ponty”**, são apresentados os dados coletados na pesquisa bibliográfica e de campo em um estudo específico e aprofundado das três artistas. Aqui são retomadas as abordagens dos teóricos que fundamentaram a pesquisa a fim de explanar sobre as produções das artistas. A partir da

fenomenologia de Merleau-Ponty, houve a preocupação em não comparar a fim de evitar reduzir o conhecimento construído pelo estudo. Preocupou-se em estudar de forma detalhada a motivação, o percurso de criação e execução da obra e sua relação com o barro. Cada artista foi analisada individualmente, tendo como ponto de partida a sua prática artística.

A **Parte 1. O corpo e a Corporeidade**, dedicou-se às abordagens das artistas através do entendimento do corpo consciente, operante e sensível de Merleau-Ponty. Considerou-se as vivências relatadas sobre o processo das concepções das obras e como o corpo relaciona-se com esse processo. Considerado um lugar habitado, o corpo também é um mediador entre o mundo externo e esse mundo interno; é consciência perceptiva e o primeiro instrumento de modelagem, usado para relacionar-se com o barro: oferecido ao mundo, as artistas criam e o transformam em arte.

Na **Parte 2. Forma, Matéria, Ação: O ato criativo em discussão**, houve a preocupação em compreender como se dá o percurso da concepção da obra, desde a ideia até a exposição. Foram fundamentais as contribuições de Fayga Ostrower, Cecília Salles e Henri Focillon no âmbito de buscar a compreensão do processo criativo de cada artista, da relação que cada uma criou com a matéria, com o próprio corpo no instante do ato criativo.

O texto, escrito com base na história da arte e filosofia da fenomenologia, tem consciência de que quem conta a história também é um inventor do passado, como George Didi-Huberman (2013) argumenta. Ter plena consciência das armadilhas das certezas é essencial, principalmente quando o objeto de arte é o objeto de estudo.

> Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; [...] O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente anacrônico: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nós fazemos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 50)

Há um recorte, e ele é excludente, organizado de acordo com a proposta da pesquisa. Entretanto, a imagem é fruto de montagens de tempos divergentes, é atemporal, descontínua, pode ser configurada e reconfigurada de acordo com a

metodologia escolhida. A materialidade da obra é quem conduz aos questionamentos aqui presentes e apresentados que podem e devem ser revisitados.

Faz sentido a ideia de Didi-Huberman (2015), de que, quando o pesquisador de arte se apropria de “fontes pertinentes” do passado, estará produzindo uma interpretação “eucrônica”, idealizada do passado. Não há acervo ideal e muito menos a idealização ou reprodução da legitimidade dos discursos sobre as obras já consolidadas. Considera que a materialidade da obra conduzirá a novas possibilidades discursivas, para além daquelas utilizadas para contextualizá-la.

Portanto, a presente pesquisa não definiu conceitos, fechou um ciclo ou *matou* o conhecimento;

> [...] O filósofo espera que Sócrates morra para somente então dizer qual é a verdade do "é" de Sócrates. Muitos filósofos têm essa atitude, inclusive filósofos contemporâneos. Eles começam constatando que alguma coisa está morta para então dizer: "eis o que essa coisa é". É fácil esperar que uma coisa esteja morta para dizer o que é. Isso se chama metafísica. Não é o meu negócio, eu prefiro que Sócrates continue vivo, que a borboleta continue voando, mesmo que eu não possa pregá-la em um pedaço de cortiça para dizer que a borboleta "é" - decididamente - azul. Prefiro não ver completamente a borboleta, prefiro que ela continue viva: essa é a minha atitude quanto ao saber. Eu a vejo aparecer e tento pôr meu olhar em palavras, em frases. Mas esse é um olhar tão frágil e furtivo quanto são as minhas frases; se elas forem impressas, elas durarão, para o bem ou para o mal. Seja como for, é inevitável que a borboleta desapareça, já que é livre para ir aonde bem quiser, e não precisa de mim para viver sua liberdade. Ao menos eu terei apanhado em pleno voo, sem guardar apenas para mim, um pouco de sua beleza. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 62)

Antes, foi regida pela abertura: abrir-se a algo novo, um porvir. Que o conhecimento se multiplique e não acabe numa estante empoeirada e que esse trabalho seja revisto, porque está *inacabado*, assim como o ser humano e a própria obra de arte. Como Lacan explica, estamos fadados a sermos incompletos, e isso nos obriga a caminhar.

Capítulo I.

A Contemporaneidade, o Arcaico e os Mundos Abertos

1.1 Arte Contemporânea ou Arte Atual?

Arte Contemporânea ou Arte Atual? Esse dilema foi levantado primeiro pela filósofa francesa Anne Cauquelin e questionado pela brasileira Paula Braga (2021)[5], o que faz sentido uma vez que se define o que seria o tempo contemporâneo. Segundo Giorgio Agamben (2009), é a própria contemporaneidade do ser, é o intempestivo: termo escrito numa anotação do jovem Nietzsche[6] (*apud* BRAGA, 2021, p. 83) e exposto pelo autor em seu ensaio. Ser contemporâneo em seu próprio tempo é estar na rachadura de uma vértebra no dorso do tempo, ou seja, é não coincidir plenamente com a época. É ter uma relação com o tempo aderindo a este e, "ao mesmo tempo, dele tomar distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo em que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo". (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O ser contemporâneo estabelece uma relação com os contemporâneos do passado, sem se tornar nostálgico e nem avançar para o futuro inexistente, porque não há uma linha cronológica da vida. Não há também uma obra que não seja contemporânea em sua época de criação; por isso, ela se faz ponte para o passado, fazendo-o coexistir com o presente; isso é o presente intempestivo.

Portanto, para compreender as diferenças da arte contemporânea e da arte atual, são trazidas algumas definições da filósofa Anne Calquelin (2005) nesse primeiro momento. Ela admitiu dois regimes de organização para o sistema de arte: o de consumo (arte moderna) e o de comunicação (arte contemporânea). A arte moderna vincula-se à noção de produto, porque há uma urgência no consumismo

[5] Comunicação apresentada na II Jornada Filosofia, Arte e Estética da UNICAMP em 2019 "O tempo e a crítica de arte contemporânea" e presente em seu livro Arte Contemporânea: Modos de Usar. São Paulo, Elefante, 2021, p. 77-95.

[6] In Considerações extemporâneas: "entender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se sente orgulhosa".

das obras. Já a arte contemporânea está centrada na lógica da informação e em sua circulação; de acordo com a autora (2005, p. 60-61), “há uma rede e você está nela” – rede que é tautológica e fechada, sobrevivendo de si mesma.

Os valores artísticos se definem nessas redes, que são feitas de relações e estabelecem não só os valores, mas também as significações. O sistema de arte ainda está repleto de várias crenças o que prejudica a real percepção das obras dos artistas. Ainda de acordo com Cauquelin (2005), persiste a concepção do artista gênio criador, da imanência da obra de arte e da universalidade atemporal dos valores artísticos. Isso prejudica a compreensão da produção contemporânea, que é inominável, imprevisível e nada simples de ser catalogada. O campo atual da arte é bem mais amplo, fruto da modernidade[7] e de seu propósito de acabar com a tradição pictórica. Hoje, há a existência de elementos da arte moderna entrelaçados com os da arte contemporânea, numa convivência harmoniosa, conectados e em constante transformação, fazendo surgir novas formas de expressão e estética, cada vez mais complexas.

Há a importância em definir os conceitos de modernidade, modernismo e arte moderna, sem partir do princípio do conteúdo das obras. *Modernismo* é o comportamento diante do novo, do moderno e das inovações sociais e culturais. Já o *modernista* é aquele que compra a ideia do modernismo, ou seja, adota o comportamento, as inovações e o produto de acordo com a moda. Por fim, *modernidade* é um termo que pode ser usado em qualquer época, até na atual, considerada contemporânea: “[...] designa o conjunto dos traços da sociedade e da cultura, que podem ser detectados em um momento determinado, em uma determinada sociedade. [...] Assim, há uma modernidade de 1920, de 1950 ou de 1960 etc.” (CAUQUELIN, 2005, p. 25).

Com esses conceitos, de acordo com a autora, a arte moderna é uma forma de expressão artística que surgiu por volta de 1860 e *existiu* até o momento contemporâneo, sendo qualificada a partir dos seguintes critérios: o gosto pela novidade, a recusa do padrão acadêmico das Belas Artes, um produto do período

[7] Não se trata aqui de pensar a arte a partir da ideia de progresso ao longo de uma cadeia temporal marcada pela inovação. Ao contrário, a noção de modernidade é analisada pela autora de modo que “a arte contemporânea pode ser entendida como continuidade ou ruptura em relação ao que convencionou chamar arte moderna” (CAUQUELIN, 2005, p.16).

industrial, um resultado da sociedade de consumo. Além de possuir “a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo ‘da moda’ (efêmera) e substancial (a eternidade).” (*Idem*, p. 27)

Da ruptura do modelo de arte moderna, regido pelo consumo até a consolidação da arte contemporânea que pertence à comunicação, segundo Cauquelin, houve um processo de transição no qual alguns artistas modernos intervieram no sistema e preparam o cenário para a chegada do novo estado. Foram os *embreantes*[8]: Marcel Dunchamp (1887-1968), Andy Warhol (1928-1987) e o *marchand*-galerista-colecionador Leo Castelli (1907-1999).

De acordo com Cauquelin, esses embreantes introduziram uma nova forma de fazer, comercializar e encarar a arte, lançaram direções, mas não determinaram o curso do que hoje se entende por arte contemporânea. Como já apresentado, há uma mistura de diversos elementos, e valores que compõem os variados dispositivos complexos: tudo em uma eterna e instável transformação.

Para a autora, é necessário considerar que há um sistema de arte desde o modernismo, composto por críticos, comerciantes, colecionadores, marchands e curadores. Entender o funcionamento desses mecanismos, o papel da instituição, do Estado, da política, etc é necessário para uma compreensão da produção artística atual. Fato é que existem três lados – produtores, intermediadores e consumidores – que influenciam, analisam e selecionam obras consideradas arte a serem consumidas através da compra ou fruição[9] nas grandes exposições. As obras *descartadas* sobrevivem à margem, num circuito *não oficial*, e os critérios levantados por aqueles que selecionam são embasados pelo mercado: é arte o objeto que possuir elementos e critérios para possível venda, ou seja, ao ser inserido no circuito artístico, alimentará a compra e venda aquilo que se mostra vendável.

São dois mundos confrontados: moderno *versus* contemporâneo – além do sistema, a compreensão da arte contemporânea é prejudicada graças ao

[8] Termo que designa unidades com dupla função e duplo regime. Aqui, trata-se da conexão de uma mensagem do passado, o enunciador com o receptor no presente, o que fez surgir elementos do passado com novas concepções. São embreantes do novo regime e são causas na arte contemporânea.

[9] É certo compreender que o público é influenciado por outros dispositivos, portanto, não se trata somente da fruição instantânea, mas, a conduzida por todo mecanismo que inclusive obriga o sujeito a: frequentar e entender tal obra, tal artista, tal conceito – em busca do aculturamento e educação.

entendimento do que seria arte, construído a partir da arte moderna. É preciso “ver de que forma a arte do passado nos impede de captar a arte de nosso tempo.” (*Idem*, p. 18). Com o impedimento de ver a arte contemporânea, próxima demais e ao mesmo tempo afastada e desconectada do público, que muitas vezes insiste em atribuir-lhe os ideais das manifestações do passado numa tentativa de melhor entendê-la.

A autora explica também, que o conceito e a própria arte contemporânea são incompreendidos pelo público em geral, devido às diferentes abordagens e às diversas linguagens, práticas e fusões. A sociedade se tornou *líquida*, tudo é passageiro e efêmero (BHAUMAN 2000), inclusive seus valores, e nesse cenário, as manifestações artísticas ocupam diversos lugares, formas e áreas antes não pertencentes à arte, gerando uma certa confusão e desentendimento nas pessoas que buscam apreendê-la.

O próprio termo *arte contemporânea*, não deve ser analisado de forma literal. A produção feita no mesmo momento em que é observada é arte moderna, se levado em consideração o tempo do período moderno. Porém, a arte contemporânea “não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento” (CAUQUELIN, 2005, p. 11).

Para apreender essa concepção de arte contemporânea é preciso estabelecer os critérios de avaliação para identificar quais produções são contemporâneas entre o grande número de manifestações artísticas. Os critérios para tal não podem ser definidos somente pelo conteúdo e estética da obra, sendo necessário levar em consideração a dispersão e a pluralidade do que há de mais recente no campo da arte. (CAUQUELIN, 2005). Nesse sentido, há um sistema da arte em seu *estado* contemporâneo, fora do antigo sistema, que possibilita a compreensão do conteúdo, a comunicação e o reconhecimento das obras desses artistas.

> Estado contemporâneo significa que esse sistema não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema. (CAUQUELIN, 2005, p.15)

Desde o rompimento com a tradição pictórica acadêmica, o motivo criado pelos artistas em suas obras reside na exploração de suas ideias através do uso de diversos materiais, espaços e na liberdade dos temas. E, nesse estado contemporâneo, há uma valorização da expressão, no estilo e na individualidade do artista. A arte deixou de ser uma imitação da realidade e muitas vezes não deixa clara a mensagem nem o objetivo, o que gera uma desorientação do olhar, de acordo com Didi-Huberman (2010). Para o autor, mesmo quando a experiência se torna inominável e incompreendida para quem a observa, sendo impossível identificar o que está diante de si e o que não está, não existe um valor negativo, porque essa desorientação provoca uma reação, seja qual for, no sujeito, que o faz sair de sua estagnação certa, imposta pela sociedade atual e alienante.

Além do mais, o conteúdo da obra artística perdeu a importância e não é mais necessário. Porém, de acordo com Cauquelin, isso é válido desde que a rede esteja em movimento. Significa dizer que a arte contemporânea possui uma relação com a imagem criada pelo sistema da arte que circula na rede. Para a autora, essa circulação é *vazia* e "coincide com a sensação de imobilidade que nos invade hoje, sensação de um presente estancado, sem o próximo instante." (BRAGA, 2021, p.81).

Para analisar as ideias de Cauquelin, são válidas as proposições de Braga (2021), já que a autora analisa o momento atual. As redes de comunicação que inicialmente eram as do início da internet, e outros meios de comercialização, para Braga, são as da tecnologia composta por: internet, redes sociais, logaritmo e *fake news*. O atual período é o de refluxo, o que significa que as redes universalizam o conhecimento e, paradoxalmente, a ignorância: podem construir conhecimento e destruí-lo. Também há padronização da imagem que substitui o sujeito, propagando o narcisismo. É nesse cenário que se deve compreender a arte contemporânea.

A circularidade *vazia* identificada por Cauquelin vai ao encontro à sensação de imobilidade que atinge a todos, causada por esse sistema de redes[10]: "[...] O tempo, que deságua de um instante a outro, encontrou uma barragem, e a água volta, nojenta. O futuro apresenta-se como impedido pelo refluxo, pela partícula

[10] As redes abordadas por Braga são as redes sociais e as conexões virtuais presentes na internet que ultrapassam os limites geográficos e físicos.

reflexiva própria do narcisismo, um ‘future-se’ de água parada malsã.” (BRAGA, 2021, p.81).

Entretanto, para Braga, uma mudança na terminologia é necessária para uma melhor compreensão do regime e da produção artística atual. À produção que existe apenas por pertencer a rede vazia, a autora nomeou de *arte atual*. O termo arte contemporânea tem outro destino; é exatamente o oposto: são todas as obras que impactam a história da humanidade. Toda obra é considerada contemporânea em sua época de produção, a diferença está no impacto causado na sociedade. As obras de arte que impactaram em seu período de criação não foram reconhecidas em seu próprio tempo por causa do senso comum; portanto, essas produções foram contemporâneas.

O senso comum é justamente o que define e seleciona o que é e não é arte, tendo como critério o padrão imposto a partir da familiaridade. A arte que destoa das definições impostas por essa subjetividade moldada não é apreciada e, portanto, deve ser descartada. Essa produção é a arte contemporânea, porque cria um desconforto com o seu tempo. Já a arte atual é aquela apreciada pelo senso comum, faz parte das redes e é por elas anunciada.

A definição de Braga para arte contemporânea concilia com a proposta de contemporâneo de Agamben (2009, p. 62-63):

> [...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa "ver as trevas", "perceber o escuro"?

Ver o escuro da contemporaneidade não é um ato passivo, mas uma habilidade que equivale “a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial [...]” (*Idem*). O contemporâneo enxerga além das luzes do século e entrevê a intimidade da obscuridade, “é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (*Idem*, p. 64). Ou

seja, tem a habilidade de ver no escuro[11], de interpelá-lo e isso é o que o intriga: as trevas são penetradas pela visão do homem contemporâneo – que está à margem da *massa*, do senso comum e de suas convicções, desviando-se da conformação de sua subjetividade.

Assim, a história deve ser encarada pelo testemunho nietzschiano sobre o tempo contemporâneo: é intempestivo. À vista disso, é possível encarar o próprio século com uma postura ativa de recusa em ser ofuscado por suas luzes para descobrir o que elas escondem. É Georges Didi-Huberman, no seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011)*,* que mostra como isso é possível através da metáfora sobre a pulsação intermitente do vaga-lume: suas luzes resistem e sobrevivem, mesmo sob ameaça de extinção com o avanço das cidades com sua iluminação artificial. Trata-se de como se deve articular as experiências e temporalidades do passado e presente, do arcaico e contemporâneo, pois desses entrelaçamentos é possível, inclusive, pensar e projetar um futuro.

A imagem reluzente dos vaga-lumes representa a permanência de tudo que já aconteceu na história e jamais será apagado. Vive e jaz na memória coletiva e sempre poderá ressurgir sob um novo brilho inconstante, como um espectro, que novamente será apagado para voltar a brilhar em um novo momento com intensidade renovada. Esse diálogo existe no contemporâneo e a arte contemporânea é uma produção dele; portanto, está incorporada à imagem de uma tradição vista da contemporaneidade. Só é possível enxergá-la quem se distancia e consegue divisar a noite escura – como os lampejos dos vaga-lumes, os clarões da tradição são vistos por aqueles que se permitem ser contemporâneos. É um espaço de abertura aos possíveis, dos “apesares de tudo” descritos por Didi-Huberman e que faz toda a diferença no entendimento da arte e da história da arte.

E ainda, segundo Agamben (2019), como visto, percebe-se que sempre existem os pontos luminosos, como as estrelas que já deixaram de existir, mas cujo brilho permanece por algum tempo, por exemplo. Mesmo não vistos, os pontos

[11] Uma metáfora com licença poética em Agamben. Ele expõe o escuro comparando-o com o escuro do céu a noite, mesmo escondidas, há as luzes das estrelas. O brilho visto é aquele emitido no passado e que chega a nós pela velocidade da luz. O autor supõe que algumas estrelas que se encontram em galáxias longínquas, não chegam a nós porque elas se afastam numa velocidade maior do que a da luz.

luminosos existem e avançam sem nunca chegar. São com eles que o contemporâneo marca um compromisso: vive num tempo anacrônico e subjetivo; ao mesmo tempo, é “cedo demais”, “muito tarde” e “ainda não”, o que provoca o desconforto e o estranhamento com as luzes do seu tempo.

Nesse sentido, pensar na obra de arte como produção de um ser contemporâneo é compreender todo o contexto exposto. Cabe aqui a apropriação da frase do brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981), escrita para identificar a produção artística brasileira dos anos 1960, a partir da concepção marxista: “o entendimento da arte e de vida como um exercício experimental da liberdade[12]”. Para ele, a arte era transformadora e tinha o poder de libertar o trabalhador da opressão capitalista.

A arte contemporânea se instala numa produção vinda de um sujeito/ser contemporâneo que olha para a escuridão do seu tempo e, percebendo o que há nela, enxerga para além dela. O seu tempo é anacrônico, porque se faz urgente ser intempestivo: dar visibilidade e luz ao que não é visto pelo senso comum. Essa vivência anacrônica tem a ver com a relação com o passado, com a origem arcaica, que é contemporânea do presente do devir histórico, como a criança que opera no psíquico de um adulto. (AGAMBEN, 2009, p. 69). A arte contemporânea não é um refluxo de imagens, numa rede vazia; sendo atemporal, existe por ser necessária e essencial para o ser humano.

Portanto, a partir do que foi exposto sobre a arte contemporânea, de acordo com Cauquelin, entende-se que ela está inserida numa rede vazia de comunicação; para Braga, ao contrário, é a obra que causa desconforto para o senso comum e impacta a sociedade e sua história, o que vai ao encontro da concepção do ser contemporâneo de Agamben. A arte contemporânea é essa feita para reluzir tanto o brilho das estrelas longínquas, como dos vaga-lumes. Tira da mobilidade o sujeito inserido nos dispositivos do sistema das redes.

É toda produção que atua como contra-dispositivos ao refluxo da circulação vazia (BRAGA, 2021, p. 93), das seguintes formas: produzir de forma crítica e significativa, a história para registrar a memória do passado; produzir numa linguagem que traduz e expressa o mal-estar contemporâneo; produzir de forma não

[12] AMARAL, Aracy. **O homem sem preço**. In: Mario Pedrosa atual [E-book] / organização: Izabela Pucu, Glaucia Villas Bôas, Quito Pedrosa. – Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019, p. 45

fotogênica para não serem circuláveis como imagem nas redes sociais. Para a autora, essas são as três formas de produzir uma arte restauradora, um caminho possível para gerar um processo de subjetivação contra a autoimagem narcisista.

1.2 O contemporâneo e o arcaico

A etimologia da palavra arcaico significa origem (*arké*), mas não tem relação com o passado cronológico. Pelo contrário: “Ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de nele operar, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 69). A própria contemporaneidade tem seu fundamento na origem que “em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (*Idem*).

Para a História, ter ciência dessa relação é ter um compromisso com os fatos e saber que na verdade, a essência do moderno está nesse passado do *arké*. Vê-se o eterno retorno nas artes desde o mundo antigo até as vanguardas na Europa, que buscaram no primitivo e arcaico a base de seus movimentos. O mundo sempre retorna às suas origens para criar o *novo* e na contemporaneidade há um retorno para um presente que não será vivido.

Sendo o presente “a parte de não-vivido em todo vivido” (*Idem,* p.70), o contemporâneo é aquele que transforma e acessa os outros tempos, visando apreender o mundo primordial da história humana para expressá-la de forma incomum e que foge às próprias expectativas. Também pode ser vista como tradição na contemporaneidade e ser um contemporâneo nela; é o que implica o entendimento da história da arte.

A história deve ser concebida como uma rede de temporalidades, e não uma linha cronológica que define o início e o fim como períodos fixos. Dessa forma, as noções de arcaico / tradicional e contemporâneo são assimiladas pelo cruzamento do temporal com o atemporal, o que significa que se deve enxergar os reflexos do presente no passado e vice-versa. Em outras palavras, é saber distinguir, no presente, as marcas do arcaico. Assim, é sempre possível revisar e reatualizar o passado, como bem reforça Agamben, e ainda, projetar um futuro a partir da

transformação do presente. É uma experiência particular, uma relação criada entre os tempos, possibilitando esses entrelaçamentos.

A sobreposição e a permanência do arcaico na contemporaneidade existe graças ao ato de ver, mais do que nos desdobramentos da história. A sensibilidade em olhar e perceber a sua luminosidade, mesmo intermitente, como o brilho dos vaga-lumes, é torná-la eternamente contemporânea. É a possibilidade, é a abertura, a escuta e a visão para essa herança sempre ressoar no presente.

No entrelaçamento de diversas manifestações artísticas há uma história da cultura e uma rede de temporalidades. A capacidade de inserir o arcaico ao lado do moderno e refletir sobre todas essas questões e as variadas formas artísticas expressas é a abertura para a fecundidade necessária. É um debate fundamental, percebido em muitos ceramistas contemporâneos, que podem ser vistos como vaga-lumes.

Vale ressaltar que muitos modernistas do início do século XX na Europa, desejosos em romper com os cânones artísticos, foram multifacetados e produziram em diversas linguagens. Relacionaram-se com o arcaico e se apropriaram de muitos de seus signos, suas imagens, suas culturas, que vão desde desenhos até artefatos religiosos. A pintura deixou de ser a única técnica usada; alguns se voltaram à cerâmica como em busca de um retorno ao passado arcaico para criar o moderno. Há o conhecimento de que são Paul Gauguin, Pablo Picasso, Joan Miró e Marc Chagall os artistas que começam uma nova etapa em que o suporte cerâmico passa a ser trabalhado de uma nova perspectiva, transgredindo seu funcionamento e expandindo seus limites.

Esse retorno ao barro renovou os procedimentos e abriu possibilidades criativas, de modo que sua plasticidade começou a ser explorada, não mais para a representação mimética, mas a partir da sua fisicalidade, sua presença e sua simbologia: a ancestralidade. Após o esgotamento dos questionamentos e renovação dos códigos, os modernistas, passada a Segunda Guerra Mundial, buscaram retornar às tradições artísticas, e assim, houve uma valorização de diversos tipos e linguagem de arte ocidental e oriental. Eles se abriram a novas experiências e formas de expressão, o que levou à cerâmica – entendida por eles

como a permanência do arcaico e da tradição, mas um universo amplo para inovações quanto aos procedimentos[13].

Desse momento em diante, verifica-se uma independência conquistada pela matéria, porque esta passa a ser autônoma e deixa de estar em função da representação:

> A arte contemporânea descobriu o valor e a fecundidade da matéria. [...] A cultura contemporânea não podia deixar de regressar a uma tomada de consciência positiva dos direitos da matéria; para compreender que não há valor cultural que não nasça de uma vicissitude histórica, terrestre, que não há espiritualidade que não se manifeste através de situações corporais, concretas. Não pensamos *apesar* do corpo, mas *com* o corpo. A beleza não é um pálido reflexo de um universo celeste que entrevemos com esforço e realizamos imperfeitamente nas nossas obras: a Beleza é esse quê de organização formal que sabemos extrair das realidades que nos tocam dia a dia. (ECO, 1972, p.199)

De acordo com Umberto Eco, a matéria ganhou importância tanto quanto o abandono da figuração. Ela é corpo/presença imponente e independente e, ao citar Luigi Paryson, complementa:

> O artista estuda a sua matéria com amor, perscruta-a até ao fundo, observa o seu comportamento e as suas reações; interroga-a para poder dirigi-la [...] aprofunda-a para que ela revele possibilidades latentes e adaptadas às suas intenções; escava-a para que ela própria sugira possibilidades novas e inéditas [...] não se trata de dizer que a humanidade e a espiritualidade do artista se configuram numa matéria [...] porque a arte não é figuração e formação da vida da pessoa. A arte não é figuração e formação de uma matéria, mas a matéria é formada segundo um modo de formar irrepetível que é a própria espiritualidade do artista feita totalmente estilo. (PAREYSON *apud* ECO, 1972, p. 201).

O artista dá visibilidade à própria espiritualidade e é a matéria o seu guia. Numa relação recíproca entre corpo / matéria / espírito, o artista revela o invisível, de acordo com suas intenções e as possibilidades inerentes, apresentadas a ele no ato produtor. E ainda, há a constatação da permanência do passado na contemporaneidade. Os artistas não focam seus olhares apenas para o presente ou

[13] A cerâmica é por si uma linguagem ancestral. Os modernistas em questão, voltados ao retorno do clássico, criaram procedimentos de modelagem, de queima, de pintura, transgredindo os procedimentos. Porque o esperado para a produção cerâmica era voltar-se para a porcelana, ao esmalte, aos moldes, aos artefatos, ou seja, um procedimento e produção tradicionais. O arcaico aqui remete à tradição e o simbolismo da ancestralidade da cerâmica e do barro.

para o futuro. A relação com o arcaico está mais presente do que nunca na arte contemporânea, e esta não possui e nem define regras. Através da sua autonomia, apreende o invisível existente no mundo para torná-lo visível. “O contemporâneo percebe, no presente, os traços do arcaico.” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Pensar na arte contemporânea é compreender as transformações sociais e também a forma que o artista lida com elas e com a visibilidade das coisas. Fazer arte é materializar um pensamento (concepção): “materializar sua arte é como dar vida a um material.” (TAGUSAGAWA, 2015, p.22). E sobre a natureza da arte: “Não há nenhuma limitação a priori de como as obras de arte devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa.” (COLI, 1995, p. 107).

1.3 Os mundos abertos pela Arte

Da pluralidade de mundos, a arte os acessa, os invoca: o mundo próprio da arte, o mundo em que ela e todos residem e o mundo aberto pela obra, sendo que não é apenas um que se abre. O fato é que os artistas produzem a partir de suas experiências de estarem no mundo, enquanto os filósofos interrogam sobre o mundo. Portanto, por caminhos diferentes, mas como o mesmo propósito, arte e filosofia se entrelaçam na busca sobre o entendimento da experiência humana no mundo.

Exatamente esse mundo que permite a existência da experiência humana é o da terra primeira: o ponto de partida de todo ser humano. É a Terra sendo o ponto onde o ser humano se afirma como ser vivo no mundo e também o ponto de partida para se lançar a outros territórios. Portanto, é a "Terra que não se move" de Edmund Husserl[14], entendida como Arca – de *arché*, origem e começo. É através de movimento (afastamento) e repouso, enquanto forma de movimento, que o sujeito é formado e se entende como tal. Ao afastar-se, tal qual Ismália[15], se divide: metade de si é o apego ao solo enquanto a outra se volta ao sobrevoo acima. Assim, ele se relaciona com um ponto de referência fixo, a "Terra em seu conjunto / lugar de onde eu a vejo – ou, se preferirmos, na cesura ativa eu / mundo." (CAUQUELIN, 2011, p. 88).

Os olhares entrecruzados e os pontos de vista na linguagem fenomenológica levam a um olhar solitário. O caminho de um ponto de vista solitário ao entendimento da existência de um mundo, e da permanência nele, não é simples. Porém, o mundo em que se vive é único; ele é real, sendo os outros *imaginários* que

[14] Frase presente no manuscrito **D 17**, escrito por Husserl entre 7 e 9 de maio de 1934, e publicado por M. Farber em 1940, no volume **Philosophical Essays in Memory of E. Husserl**. Trata das investigações fundamentais sobre a origem fenomenológica da corporeidade da espacialidade da natureza no sentido primeiro da ciência natural.

[15] Referência ao célebre poema homônimo de Alphonsus de Guimaraens, poeta do Simbolismo brasileiro, no qual Ismália busca alcançar, ao mesmo tempo, a lua que via no céu e aquela que via refletida no mar.

sobrevivem a partir dele. “Os outros mundos possíveis são variantes ideais deste aqui.” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 2010).

O que torna esse mundo de fato o único e os outros possíveis é a sua realidade disposta a ser percebida. Portanto é a percepção que torna possível a existência da realidade do mundo. Formada pelo visível (aquilo que está aparente nessa realidade) e pelo invisível (outra realidade possível), seria a arte um caminho para acessar esses mundos. Ela apresenta um mundo visível através das obras, pelas quais o mundo é visto. Tendo a percepção como eixo para o entendimento, é fato que a obra se relaciona com a recepção (espectador), consigo mesma (concepção / construção), com o mundo presente e com as percepções de que naturalmente será alvo. Assim, será estabelecida uma relação entre um eu-vidente e um mundo-visível, e “entre outros eus-vidente e um mundo que se torna, assim, objetivamente visível para todos”. (CAUQUELIN, 2011, p. 91). Nesse entrelaçamento de olhares, se faz entender que a obra de arte é responsável pelo reconhecimento da Terra como o mundo primordial.

É uma trama rica em diversidades criadas ou concebidas de acordo com as especificidades da obra de arte, através das operações vidente / visível e percebido / concebido: a materialidade da obra torna um interior invisível num exterior visível. Os sentidos do ser humano e o do mundo estão trançados num tecido profundo e irreversível conhecido por *carne*[16]. É ela que, parcialmente, é visibilidade numa obra; portanto, nesse caso, não se trata da abertura de um outro mundo, mas do atual, que se abre dentro de um complexo dentro / fora. Dessa maneira, a obra não representa uma realidade ou um objeto reconhecido, e nem eles são seus motivos de existência. Ela tem o mundo real como um suporte interno da “própria exposição enquanto obra.” (Idem, p. 93).

A carne[17] “é um elemento do Ser” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.136), uma espécie de princípio que constitui as coisas e o mundo, porque “permite a abertura para que o corpo e as coisas sejam visíveis na mesma medida em que são tangíveis e videntes.” (FALABRETTI, 2013 p. 336). Merleau-Ponty (2000, p.439) afirma: “sentir é sentir-se”, e é nesse entrelaçamento do ativo e do passivo, dos falantes ouvintes,

[16] Termo presente da fenomenologia de Husserl, entendido como a materialização da intenção, é físico e material “carne e osso”.
[17] Merleau-Ponty retomou o termo carne da fenomenologia de Husserl.

sencientes sensíveis, videntes visíveis, que se forma entre um e outro (não um ou o outro) o *quiasma*. O contato com o mundo revelado pela percepção, principalmente pela visão, é irreversível. Por serem sensíveis, os sentidos abrem dimensões para o corpo, também sensível; é carne inaugurando o espaço e tempo (onde e quando) ou as dimensões de ser que irão dialogar umas com as outras. Por isso, “em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é ao contrário, o único meio que possuo para fazer chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 132).

O mundo se torna visível parcialmente porque, na medida em que se aprofunda em sua abertura, se inviabiliza. Merleau-Ponty entende a abertura de forma vertical sobre um abismo, que é o do Ser, e sobre uma ereção, que é a obra. A questão é a da espiritualidade (profundidade), mas não se relaciona com questões religiosas. Portanto, para o filósofo, o mundo aberto trata dessa profundidade: uma dobra na passividade, verticalidade no visível, um vazio, um invisível.

A visão destinada ao entendimento da obra de arte deve levar em consideração sua essência e origem: ela própria causa a abertura na qual se instala. É um olhar que se inicia na superfície e vai até o fundo, a fim de trazê-lo, porque são interligados: mundo e obra, abertura e fundo. Aqui, a origem da obra trata de ser a prática da verdade que, por fim, está sempre fechada em si mesma: o que se abre, também fecha; por ser original, também é inatingível. Nessa abertura, há a noção do evento instalado, algo que advém e está sempre por advir. Há uma transcendência da arte e uma ordenação de um mundo por ela afetado.

> A profundidade é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. É a dimensão por excelência do simultâneo. Sem ela não existiria um mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia apresentar-se sem abandonar todo o resto, - e uma “síntese” destes pontos de vista”. Ao passo que, através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram. É então ela quem faz com que as coisas tenham carne: isto é, que oponham obstáculo à minha inspeção, uma resistência que é precisamente a sua realidade, sua “abertura”, o seu *totum simul*. (MERLEAU-PONTY, 2000, nota de trabalho, p. 203)

O espaço é coesão do tempo – este entendido a partir daquele; é também uma deflagração do Ser. Faz parte da visibilidade do mundo, está presente em obras que devem ser analisadas com esse entendimento. Cada objeto e coisa

visível é uma dimensão porque resulta de uma deiscência do Ser. “Quer isto finalmente dizer que é próprio do visível ter um forro no invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência”. (MERLEAU-PONTY, 2014, s/p).

E o mundo, instaurado e instalado pela obra, aberto e mantido por ela, não conduz aos mundos plurais. A arte abre “seu próprio aprofundamento em forma de mundo.” (CAUQUELIN, 2011, p. 96).

Esse mundo aberto é visto como “em extensão” por Umberto Eco. O autor traz uma outra abordagem para a compreensão do conceito ora analisado, em uma concepção extensionista escrita no livro *A Obra Aberta* (1991), que não se resume a métodos de interpretação de uma obra, mas demonstra uma maneira de compreensão da abertura em infinitas interpretações por parte de quem a contempla. A abertura, para Eco (1991), seria uma qualidade essencial da obra, porque a arte não comunica todas as mensagens de forma clara e conclusiva, nem informa sobre qual mundo ela abriria. Porém, são inúmeros e até infinitos pontos de partida para interpretações: quanto maior for, mais complexa e interessante a obra será.

Percebe-se que a abertura se dá para outras obras e se desdobra para a possibilidade de o intérprete ser coautor. A interpretação e o ponto de vista recriam a obra original, enriquecida a cada nova fruição. É uma abertura que pode ser considerada infinita, tornando a obra fluida, que nunca será a mesma porque “vive pela vida daqueles que a contemplam.” (CAUQUELIN, 2011, p. 100). Pode-se sugerir que, da obra original, a cada interpretação um mundo novo e diferente é criado, por isso a teoria de Eco é considerada extensionista.

Assim como a fenomenologia, ela não contempla a pluralidade dos mundos, porque a abertura da obra é destinada para a exposição e a publicação. Ao mesmo tempo, é considerada sempre alográfica[18], aplicando-se às obras que possuem a condição da existência as diversas ocorrências, cópias e reproduções, cada uma delas, uma produtora de novas obras.

As duas versões de abertura e mundos possuem diferenças e semelhanças. Focando nos pontos de concordância, o invisível e o silêncio estão no cerne das

[18] Do grego: "*outro escrito*"; o termo tem vários significados, todos relacionando-se com a forma de representar as palavras e os sons por meio da escrita. Pode indicar ainda uma perturbação da linguagem escrita, caracterizada pela colocação desordenada das palavras.

obras. Concordam que o indizível, o invisível, o que a interpretação traz à tona, a interpenetração da leitura por parte do intérprete e do autor no fazer, estão entrelaçados, embaralhados no que Merleau-Ponty afirmou, na carne, em sua estrutura cruzada, já apresentada anteriormente. É nas ausências, nas fissuras, que a obra acontece, surge e abre um espaço de liberdade.

É certo que Merleau-Ponty e Eco não possuem a mesma linha ideológica, mas existe uma complementação entre ambos os autores. A fenomenologia fala sobre a abertura de um mundo que é um abismo (o do Ser) e sobre uma elevação da obra que está aquém de algo concreto. A teoria extensionista já delibera perspectivas para uma abertura, não de mundo, mas de interpretações, tendo um ponto concreto que é a obra. Há, portanto, uma análise que pode levar a uma teoria sobre os mundos paralelos.

De forma simbólica e sensível, ambas as abordagens enxergam os problemas do horizonte e da perspectiva. Ligados à ideia de transcendência, do além, são passagens para um outro mundo, principalmente o horizonte com sua linha dividindo o mundo, do mundo da arte para outros lugares não identificados. O último mundo aqui descrito será esse, o do horizonte que incita para uma viagem para esse além desconhecido, para outro mundo.

A linha do horizonte é compreendida na representação de um fora; além dela há um mundo oculto, ou outros mundos: “[...] a estrutura do campo visual, seus próximos, distantes, seu horizonte é indispensável para que haja transcendência. O modelo de toda transcendência” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 108). Toda obra tem em si o pertencimento do horizonte, sendo este o centro da sua reflexão. É nele que o invisível e o visível se encontram e se afastam, por isso, o horizonte também é um paradoxo reversível porque revela o que esconde.

O horizonte é ambivalente, sendo um dos principais pontos para o conceito da abertura do mundo. Seja um elemento técnico de composição, seja uma noção de uma crença (além) ou do desejo, ações que seguem ao desconhecido e contingente, ele compõem dois lados, duas vertentes. Cada uma leva para um tipo de pesquisa, basta definir qual o propósito e escolher a mais conveniente.

Capítulo II.
A Fenomenologia de Merleau-Ponty. Para um entendimento sobre a Poética do Barro.

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) refutou a tradição racionalista, os dualismos do idealismo cartesiano de Descartes, porque o seu estudo principal foi a percepção. Enxergou na arte o caminho para expor a sua teoria por ela instituir os fenômenos sensíveis e invisíveis. Está longe da ideia de Estética instituída no século XVIII, porque o filósofo se interessou na experiência artística e na visão, não na concepção de Belo. O seu pensamento se fundamenta, portanto, na primazia da percepção enquanto experiência originária do conhecimento. Recupera a união da visão, movimento e pensamento que a metafísica separou, sendo corpo e mente uma só coisa: o gesto foi restituído ao corpo consciente e a visão tem sua origem no ser sensível.

Reconhece a experiência do olhar que é ao mesmo tempo entrecruzado com o movimento do fazer e com o pensamento, ou seja, há reversibilidade: um olhar pode ser pensamento e ao mesmo tempo, o pensamento ser o olhar. A percepção é o que é visto, percebido e sentido, para o filósofo faz parte da *construção* do conhecimento. Procurou

> demonstrar que a percepção não é princípio do saber, mas parte constituinte do conhecimento, pois defende que o conhecimento não é apenas um conjunto de conteúdos de nossa consciência, mas também fruto da vivência humana, e

> essa se dá corporalmente. O corpo e suas experiências no mundo são exteriores, mas também partes integrantes do interior, o que, para Merleau-Ponty, significa que são correspondentes, não sendo possível separar corpo e espírito ou sujeito e objeto, como sustenta a tese de Descartes. (ALVES, 2013, p.12)

Sendo a fenomenologia o estudo das essências, da experiência humana, do modo de ver as coisas e como elas se apresentam na consciência de forma cognitiva, Merleau-Ponty desejou definir as essências: “a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. [...]” (1999, p. 1). Mas, “é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’ [...]” *(Idem*). É transcendental por colocar as afirmações em suspenso para compreendê-las e entender que o mundo já existe, antes mesmo da primeira reflexão sobre ele: “como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico” *(Idem*).

Nesse sentido para compreender as essências do ser humano em estar no mundo, propõe o retorno ao mundo de origem para ver as coisas como se fosse a primeira vez, tendo a arte o subsídio da sua fenomenologia. Por isso, Cézanne é seu exemplo de pintor, porque, para o filósofo, sua pintura expõe a imagem-sensação que apreende verdadeira visão das coisas, do mundo pré-reflexivo: “O pintor, qualquer um que seja, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão (MERLEAU-PONTY, 2014, s/p).

O seu interesse estava na consciência encarnada no sujeito, ou seja, de um corpo interligado no espírito, indiviso e atuante no mundo através das experiências. O corpo é entendido como próprio e operante na totalidade composta pela natureza e cultura, “está no mundo assim como o coração no organismo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273). A arte moderna era resultado dessa percepção e considerada como um advento, diferente da arte clássica, com suas regras e a ilusão da representação.

É advento por suscitar novas produções de artes, novas ideias e formas novas de expressão. Estava integrada com as transformações sociais de sua época, encarnou o espírito moderno, assim como no passado a pintura renascentista encarnou o seu. Em cada período, a obra de arte torna-se um objeto sensível de seu tempo que aspira os olhares dos observadores, seja qual for a material bruto, vai

tornar visível o espírito: “É como se a arte pretendesse mostrar muitas faces, revelando-as no tempo que julgar adequado.” (ALVES, 2013, p. 84).

Entende-se que para Merleau-Ponty, a expressão artística é evidenciada na indivisibilidade incorporada no homem (o pintor) e a natureza (o mundo percebido e vivido). Portanto, a arte moderna era resultado dessa indivisibilidade, o retorno do artista ao mundo vivido, tendo a percepção como forma de conhecimento.

A arte clássica criava a ilusão da realidade principalmente, através da perspectiva e, para ele, quando os modernistas debateram e romperam com esse cânone, a representação passou a ser a perspectiva do artista sobre o que era visto e sentido. Os trabalhos de Giacometti, os desenhos de Matisse, as esculturas de Rodin, as cores de Cézanne e as formas de Klee – todos esses artistas e suas produções influenciaram o filósofo sobre a sua interrogação do mundo. Ele aproximou a forma desses artistas de criar arte, ou seja, o fazer artístico, aos seus questionamentos quanto filósofo. Assim sendo, estabeleceu os fundamentos de sua obra a partir das análises da arte moderna.

Merleau-Ponty se debruçou sobre essa nova forma de arte para estudá-la e gerou uma nova maneira de escrever sobre ela – uma ação necessária para a arte ser analisada para além dos pressupostos já existentes: a psicologização, a biografia, a ideia do artista gênio e a ideia do domínio de técnicas e regras. A arte não seria mais vista como algo acabado e bem-feito: a obra de arte será sempre inacabada e o oposto do senso comum. A arte fala por si só e vivencia os impasses da sociedade moderna. Nela encontra-se em ação um sentido problemático do mundo, e não diz respeito apenas às convenções acadêmicas, mas a toda a cultura instituída.

O estudioso, porém, não criou um método de análise da obra de arte, ou seja, não quis partir da sua filosofia para entender a arte, e sim o contrário: interrogá-la para compreender a possibilidade da filosofia – e concluiu que ambas se complementam. A arte serve para entender o mundo, por isso ele a estudou: sua exploração, seu desenvolvimento e sua nova forma de estar e expressar o mundo.

Cézanne foi o exemplo do artista moderno para Merleau-Ponty porque suas composições foram no caminho oposto dos ideais clássicos, por ter pintado sem modelar as formas da natureza, separando-as. De acordo com o filósofo, pintou o invisível, emprestou seu corpo para dar visibilidade às coisas enraizadas na existência humana. Cézanne colocou em suspensão o mundo da cultura produzido

pelo ser humano na natureza. Pintou as vibrações tonais das sensações, revelou o não-humano, o invisível, e isso foi possível porque chegou às origens do mundo, em um lugar pré-espacial constituído pela cultura, para obter a visão verdadeira do mundo por meio da criação artística (CHAUÍ, 2002).

O pintor não encarava a pintura como um retrato do imaginário ou das paisagens exteriores. O artista estudava a natureza e pintava além do que era visto pelos olhos carnais: era a "matéria em via de se formar". Ele pintou o mundo primordial, o seu contato com a natureza, a sua experiência vivida a partir dele. Sua obra é libertária, inacabada, porque há uma autonomia do sentido nela mesma. Por fim, o "motivo" de Cézanne era a totalidade da paisagem, seu gesto se comunicava com ela no processo pictórico e não com os elementos individuais: a obra é a sua própria consciência.

Dessa maneira, a obra de arte não se esgota; se comunica de forma interrupta e os sentidos não estão fechados. A fenomenologia não instaurou um sistema por não ser este seu objetivo, pode-se dizer que é laboriosa como as obras de Balzac, de Proust, de Valéry, Leonardo da Vinci, Cézanne ou Mallarmé. Nelas há "um pensamento a exprimir", "um sistema a construir", eles interrogam o mundo, e o que nele veem, e dão a visibilidade a todos que as olham.

> O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne, não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado. Com isso a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. (MERLEAU-PONTY, 2014 s/p)

A arte se reinventa e não é estudada pelo filósofo de forma isolada; ele dialoga com a ciência, com a história e a psicanálise. Ela é sensível e portadora de idealidade, o que permite compreender o que a metafísica separou: as relações do visível-invisível, dizível-indizível e pensável-impensável. Assim como a *boa* arte, a *boa* filosofia também não se define pois o discurso não se esgota: há uma profusão de conceitos infinitos que não conduzem a um fechamento definitivo: "a expressão daquilo que *existe* é uma tarefa infinita" (MERLEAU-PONTY, 2014, s/p).

Em nota no seu livro póstumo e inacabado, *O visível e o invisível* (2003), Merleau-Ponty defende o trabalho conjunto entre a arte e filosofia: "filosofia e arte,

juntas, não são fabricações arbitrárias no universo da cultura, mas contato com o ser justamente enquanto criações". Apesar disso, o autor reconheceu algumas diferenças, afinal, cada uma possui especificidades; a filosofia não pode ser arte e vice-versa. A arte possui sua autonomia porque há um pensamento explícito nela mesma e, no processo de criação, vê-se a manifestação do ser, aquele que exige a criação: "O ser *é aquilo que exige de nós criação* para que dela tenhamos experiência" (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 187). Ao criar, abre-se a possibilidade para o "Ser falar pelo criador", é a expressão da experiência muda de si e, ao mesmo tempo, é a reintegração do ser (*Idem*).

Trata-se, pois, do reencontro da origem e uma adequação. É quando o Ser vem a ser: "para que o ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que a linguagem venha à expressão, pede o trabalho do escritor; para que o pensamento venha à inteligibilidade, exige o trabalho do filósofo." (CHAUÍ, 2002 p. 467). Portanto, a criação seja na arte ou em outra área do conhecimento, vem do contato com o Ser primeiro para se manifestar no universo espiritual da cultura. A criação na abordagem merleau-pontiana é aquela radical que sustentará o momento instituinte numa realidade instituída.

Essa noção da instituição é o que Merleau-Ponty trás para entender a obra de arte como uma experiência entre as variadas experiências conectadas entre si, em diversos campos do conhecimento e dotadas de sentido. E são consideradas criações na medida em que "tateiam ao redor de uma intenção de exprimir alguma coisa para a qual não possuem um modelo que lhes garanta acesso ao Ser, pois é sua ação que se abre e abre a via de acesso para o contato pelo qual pode haver experiência do Ser." (*Idem*)

Portanto, há o contato com o Ser, reintegração no Ser, inscrição no Ser, experiência do originário, em um ato de criação: O Espírito Selvagem e o Ser Bruto todos incorporados num mesmo tecido, *a carne*. Ela é o que é visível por si mesmo, possui interior e significações, porém, não é completa, maciça; há um vazio a ser preenchido.

> Não é, pois uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento, sem o qual não poderia vir a ser. É o quiasma do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja reversibilidade e diferenciação se fazem por si mesmas." (CHAUÍ, 2002, p. 469-470).

O Espírito Selvagem, o da práxis, é o que move o ato de criar, escrever, pensar: deseja preencher o vazio – é a própria experiência movida num desejo de significar “o próprio caminho para preencher seu vazio e determinar sua indeterminação, levando à expressão o que ainda e nunca havia sido expresso”. (*Idem*, p. 469). O Ser Bruto é o da indivisão, o invisível que sustenta o visível. Entrelaçados, instituem a visão, a fala, o pensamento, empregando o instituído (a cultura), com o objetivo de “fazer surgir o jamais visto, jamais dito, jamais pensado – a obra.” (*Idem*, p. 470).

A carne permeada pela reversibilidade promove a comunicação de todas as coisas, e nela Merleau-Ponty buscou desvendar a primazia do sensível. Por isso, se fala do sujeito vidente e das coisas que habitam a mesma carne do mundo: “abertura pela carne: os dois lados da folha do meu corpo e os dois lados da folha do mundo visível [...] É entre esse avesso e esse direito intercalados que há visibilidade.” (2003, p. 128).

A obra será considerada matriz se ela promover as sequências de experiências, ou seja, promover uma fecundidade da ação, gerar aberturas para novas experiências. Por isso, a ontologia de Merleau-Ponty é aquela da fecundidade, diferenciando-se de outras teorias da fenomenologia, porque ela está sempre propondo um porvir, um novo caminho. E a obra de arte significante é aquela que impregna de sentido os sentidos, não somente de quem cria, mas daquele que observa: essa é a ação que importa a Merleau-Ponty. É “a ideia de que a arte suscita mais arte e significações ainda não pensadas.” (ALVES, 2010, p. 43).

No entrelaçamento entre os sentidos, na tangibilidade do olhar, é que a experiência do visível acontece no contexto dos movimentos dos olhos, das mãos e do corpo como um todo. É a imbricação entre o tocar e ver, ver e ser visto, pelo outro, pelas coisas reversíveis, com um trânsito entre uma experiência e outra, sem se fechar numa consciência, num sujeito e numa visão de sobrevoo (aquele que vê de fora, a experiência do outro).

Cada experiência gerada vai promover outras e todas dotadas de sentido darão sequência a uma história, sendo a ação do artista a matriz. Assim, o filósofo também pensa na historicidade da arte indo contra a história hegeliana, porque, vista como advento, ela nunca estará encerrada e definida, *encaixotada* num determinado período, sem predeterminar o curso do tempo.

É possível sustentar essa fenomenologia ontológica de Merleau-Ponty no decorrer do trabalho visto que entra em consenso com as poéticas das artistas. Tendo a origem de tudo e todos a mesma carne, a arte surge da diferença, da cisão que diferencia e é manifestada através do corpo, do gesto e do fazer do artista. Também prova a impossibilidade da separação da consciência e o corpo, e sujeito e mundo. Por isso, adiante serão abordadas as noções de corpo sensível, corpo próprio e de corporeidade para adentrar o objetivo da presente tese. Todos serão retomados no capítulo 4.

2.1 O corpo, a corporeidade e a experiência do sensível

A ontologia de Merleau-Ponty recuperou a importância do sensível e do corpo na práxis do conhecimento: a matéria e o espírito são indivisos. Desdobrou-se, assim, o segredo da visão na reversibilidade entre vidente e visível na experiência do olhar, conforme já narrado anteriormente. Mostra que o mesmo que vê é visto num mundo que ele vê, ou seja:

> O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o "outro lado" de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciente ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro…
> (MERLEAU-PONTY, 2014, s/p)

O corpo é sensível, é visível, é vidente, é móvel e "está preso no tecido do mundo" (*Idem*), um paradoxo que é confrontado porque tudo está incrustado na mesma carne.

> [...] Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido (Idem)

Sendo reflexivo, o corpo se adapta às experiências e se ajusta ao relevo do mundo, como acontece com a experiência tátil: a mão reconhece as diferentes texturas, do liso ao rugoso, e consegue explorar as coisas com a pressão e

velocidade adequados a cada caso. A mão é afetada pelas texturas por ser tangível ao lado delas; isso acontece porque o corpo que toca também é tocado. Acontece o mesmo com a exploração do olhar, a qual torna as coisas visíveis na medida em que o corpo também é um visível entre elas. O visível produz um eco no corpo, tornando a visibilidade possível, porque a visão acontece com o ajuste entre o olhar e o movimento: o olhar ensina e o movimento se adequa.

Todos os sentidos constituem uma operação conjunta de um corpo motor e inteligente, possuidor, em si, de uma dimensão ontológica coordenada pelo movimento. A visão não é de um corpo passivo que apenas observa; ao contrário, é um corpo operante e atual, o qual produz as transubstanciações entre o corpo e o espírito: “O pintor ‘emprega seu corpo’, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura.” (MERLEAU-PONTY, 2014, s/p). Tanto o mundo visível como os projetos motores do corpo fazem parte do mesmo ser:

> Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Mas também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. (*Idem*)

É sobre a clarividência do movimento que Merleau-Ponty se adentra, tratando-a como uma “sequência natural e o amadurecimento de uma visão” (*Ibidem*), e não somente um decreto de um espírito absoluto e subjetivo. Nisso, vê-se um *acordo* mútuo entre vidente e visível que é a própria indivisão do senciente e sentido, que causa, até certo ponto, uma confusão entre a noção de passividade e atividade: será que a atividade existe graças à existência de uma passividade enquanto estofo?

Essa questão leva à tarefa do filósofo, que busca recuperar a expressividade da própria visão e da pintura sem desligá-las da experiência sensível. Enquanto experiência sensível, a arte é feita pelas mãos e pela visão, tendo a experiência tátil

a forma de identificar imediatamente as coisas, e a visão a quebra desse imediato, já que o visível se encontra à distância, e fora dos limites do corpo,

> e restabelece a unidade por espelho, no mundo. Captação do corpo tátil pela imagem visual. Schilder: sinto no espelho o contato do meu cachimbo com a minha mão. Lugar do imaginário do ver e seus equivalentes táteis, inauguração de um interior e de um exterior e de suas trocas, de uma relação do ser com o que, entretanto, está fora para sempre [...]. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 439).

Portanto, a pintura é a forma expressiva responsável por apontar a suspensão das dicotomias e recuperar a concepção de que o sujeito se constitui no processo de suas experiências; um "corpo móvel" que "conta com o mundo visível, faz parte dele". É o corpo operante e atual, um espaço entrelaçado de significações vividas, nas quais estão imbricadas a visão e o movimento que a pintura moderna, especialmente Cézanne, apresentaram.

São campos de experiência proporcionados pela arte que romperam as dicotomias, produzidos por um corpo sensível e movente num diálogo interdisciplinar com a forma como um resultado da expressão do campo feito pelo gesto. Trazendo essas questões sobre a pintura para a cerâmica e para a manipulação do barro, há um sistema de trocas complexo e estranho, uma vez que estas se configuram num cruzamento e recruzamento. Foi então que Merleau-Ponty enxergou o problema, porque os objetos artísticos não são resultados dos domínios técnicos[19]; eles

> Não se insinuam ao olhar como objetos bem conhecidos, mas, ao contrário, detêm o olhar, colocam-lhe questões, comunicam-lhe estranhamente sua substância secreta, o próprio modo de sua materialidade e, por assim dizer, "sangram" diante de nós. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.55-56)

As coisas *sangram* diante do observador, porque conectam, vinculam e misturam quem vê e quem é visto. É a dificuldade identificada pelo filósofo quando percebeu que a mesma montanha que interrogou Cézanne também o fez com ele. Levando-se essa questão para o ato de manipular o barro, as artistas se conectam com a matéria antes de iniciar suas criações através das mãos, um trabalho que destrói a distinção da metafísica. Por ser um ato concentrado, é um *sensível*

[19] Análise a partir das pinturas modernas, aqui apropriadas para adentrar aos objetos de estudo.

concentrado, que revela o mistério das coisas e do corpo, por revelar “o corpo sensível errante – um sensível entre as sensíveis” (CHAUÍ, 2002, p. 491). É um corpo reflexionante, descoberto graças à obra de arte, desvinculando a autonomia da consciência racional:

> Ora, o trabalho selvagem do artista revela algo mais: reflexão corporal não é plena posse de si nem plena identidade do corpo consigo mesmo, mas inerência e confusão dele consigo mesmo e com as coisas. (*Idem*)

Esse corpo também é comparado com uma obra de arte, porque entende-se que é um conjunto de significações vivas. Ele percebe e tem suas experiências no mundo, e é referido por Merleau-Ponty como "corpo próprio". É através desse corpo que o ser humano realiza o recorte do mundo em que vive, pois proporciona, ao mesmo tempo, ver e ser visto, sentir e experimentar.

Ao se relacionar com o barro, as ceramistas erguem dele um outro corpo, feito da matéria, com o qual estabelecem o contato e uma relação. O barro se transforma em corpo – assim como os corpos das artistas, é ativo e reflexivo –, porque na medida em que é manipulado, ele recebe e responde ao toque corporal: é ativo e passivo por agir no corpo na medida em que é tocado. Corpo e matéria agem um no outro, por isso há uma relação que vai além da representação e do formalismo. Para cada artista que será apresentada, cada uma em seu lugar de entendimento e de fala, houve essa relação entre a descoberta do próprio corpo moldado na matéria e os pensamentos; ideias reflexivas e refletidas nele. As três não se limitam a apenas uma perspectiva ou à ideia de *corpo*, tal como entendido pela fenomenologia de Merleau-Ponty. Essas questões serão discutidas no capítulo 4, com o respeito e toda a complexidade que o tema solicita.

Logo, há um sistema em movimento que é uma dialética sensível, sem síntese, sem conclusão e sem fechamento. A linguagem e o sentido, o ato criativo e seu procedimento, sempre estão se refazendo em constante mudança. “O corpo em movimento está em busca de sentidos, ao gesticular produz sentido e responde, ao

mesmo tempo, a essa falta de sentido que o provoca: há uma curiosidade em saber[20].”

A curiosidade impulsiona a descoberta, mas, no processo criativo, o artista muitas vezes se vê surpreendido por algo inesperado e incomum. Principalmente na cerâmica, uma linguagem que é inerente aos acasos, vistos por Merleau-Ponty como uma convocação para criar porque desequilibram e fazem o artista sair de sua certeza e de sua zona de conforto. A criação vem como uma resposta, um estímulo a essas questões, até mesmo certa angústia. Da interação do artista com a matéria cria-se o campo da expressão: é um ato corporal em interação. É quando o gesto traduz a intenção para expor a interioridade subjetiva; por conseguinte, a obra de arte pode ser entendida como uma transfiguração da vida do artista. Um ato libertário e necessário porque também explica a vida pelos olhos de seu criador, transcende os fatos e vem da alma / corpo: de uma experiência primordial do homem com o interior da natureza.

Fazer arte é uma forma de pensar, surgida desse mistério do sensível e do corpo reflexionante. Ao observar, busca compreender o Ser no mundo através da percepção. É compreender a integralidade do Ser através da arte; ela e suas expressões acionam no homem uma nova forma de ver: é um reaprender a ver o mundo. Provoca um retorno a si mesmo e ao mundo percebido para chegar na indivisibilidade do Ser.

É um entrecruzamento dos elementos infinito / indivisível e tudo isso forma o tecido do mundo. Os sentidos operam por transitividade, entrelaçando-se entre as coisas, passando-se por elas. “As mãos veem e os olhos se movem: o corpo é coisa sensível entre as coisas e é sensível para si[21].”. E o artista desvenda esses *mistérios* do corpo e deixa ao mundo o *não realizável*: “aquilo que sem ele não existiria, como algo excessivo, contido no interior de suas obras, experimentado como falta daqueles que virão depois dele, que retornarão o feito por meio do não feito[22]”.

Os trabalhos artísticos trazem algo significante para ser observado, ver pelo entrelaçamento entre sensibilidade e intelecto, imaginação e memória, o olho e a

---

[20] In: ALVIM, Monica. **Merleau-Ponty, Arte e expressão**. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=SGorgxRP65g> Acesso em 1 de junho de 2022.

[21] In: CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty e a obra de arte. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=73E9CwycVq8>. Acesso em 12 de agosto de 2022.

[22] *Idem*.

mão, uma “essência operante” que para Merleau-Ponty (2003, p.60) é um impensado que abre uma paisagem àquele que se propõem a olhar. Seja o artista ou o sujeito, com sua percepção compreendida de forma ampliada, acerca dos sentidos, em especial a visão, para compreender os enigmas do corpo.

O homem passa a ser entendido como um espírito *com* um corpo e não um corpo *e* um espírito (*Idem*, 2004, p.17). Cravado nas verdades, tem acesso a qualquer ser exterior através do próprio corpo, e toda percepção sobre o mundo à volta é considerada primordial. Uma operação expressiva desse corpo que amplificada se torna arte, aberta desde quando o primeiro homem apareceu no mundo e desenhou numa parede de caverna. O primeiro desenho fundou uma tradição porque “recolhia uma outra: a da percepção. A quase eternidade da arte se confunde com a quase eternidade da existência encarnada, e temos em nosso corpo, antes de qualquer iniciação à arte, a primeira experiência do corpo impalpável da história.” (*Idem*, 2002, s/p)

Capítulo III.
As artistas e o barro – diferentes formas de dar visibilidade ao invisível

Serão apresentadas nesse capítulo as artistas contemporâneas pesquisadas para integrar essa pesquisa. Elas possuem um mesmo eixo condutor em suas poéticas: a escolha do barro como material poético, devido a sua imagem ritualística e ancestral. Cada uma a seu modo se encontrou com a cerâmica, e nela o ideal para expressão artística. Alexandra Engelfriet, Kukuli Velarde e Ivone Shirahata se conectam ao material para expressar o invisível. Entende-se por invisível, nesse caso tudo o que se permite ver através da experiência, que, segundo Merleau-Ponty, é a abertura para o mundo.

Suas experiências com o material, com o corpo sensível, ocasionam essa abertura para o momento instituinte: no ato da criação, entre a realidade instituída e a essência secreta que a sustenta (CHAUÍ, 2002, p. 467), o invisível se torna visível através de suas obras. Através do encontro com o *primordial*, seus corpos e mentes se tornam unos, conectados com a natureza, e através das mãos que tocam, transformam o barro em obras de arte. O primordial é o *originário*, o mundo pré-reflexivo, ou seja, a arte faz com que haja o retorno a esse lugar onde são inexistentes as concepções científicas e metafísicas: o Ser é o da indivisão.

Não é uma experiência cega, como defendia Descartes, ou aquela que deve ancorada no pensamento para ser compreendida e por fim, neutralizada. É a

experiência no sentido da fissão do ser: “em lugar de compreensão da experiência, obteve-se a experiência compreendida, um discurso sobre ela silenciando-a enquanto fala própria.” (CHAUÍ, 2002, p. 473).

Na medida em que se conectam com o sensível, as artistas entram em contato com a fecundidade inerente da própria experiência, “em que um sentido operante e latente encontrou para si os emblemas que deveriam libertá-lo e torná-lo manejável” e ao mesmo tempo acessível aos outros, segundo Merleau-Ponty (2014). Somente após esse momento, há a concepção do estilo, a identificação dos gestos que serão a identidade do artista, e

> “[…] é essa própria vida na medida em que sai de sua inerência, deixa de usufruir a si mesma, e torna-se meio universal de compreender e fazer compreender, de ver e dar a ver - portanto não encerrado nas profundezas do indivíduo mudo, mas difuso em tudo quanto ele vê. (*Idem*).

A experiência da fissão do ser é a da divisão de si mesmo, uma diferenciação de si mesmo, mas não por completo. Diferencia o visível do vidente, ou seja, quem vê não é o mesmo que é visto, porém, ele é visível para os outros e para si. Portanto, na experiência, não há separação do sujeito com o objeto, com o material e com as ações corporais, porque todos compõem as dimensões e as diferenças do mesmo Ser.

> A expressão *fissão no Ser* manifesta a divisão no interior da indivisão, a experiência como aquele momento no qual um visível (o corpo do pintor) se faz vidente sem sair da visibilidade e um vidente se faz visível (o quadro) sem sair da visibilidade. (Chauí, 2002, p. 474).

As experiências de ver, falar, pensar e criar não se esgotam. E as artistas não traduzem pensamentos e nem cópia, “mas se deixa[m] fazer e refazer por eles. É do indizível e do invisível que surgem o dizível e o visível. É o silêncio que torna possível a expressão e a invenção de novos sentidos.” (ALVES, 2010, p. 56).

No ato da criação é invocado o Espírito Selvagem, aquele que preenche o vazio, o que faz mover, pensar e moldar. Através da manifestação do Ser Bruto no corpo criativo e sensível, institui-se a obra. No caso de Engelfriet, Velarde e Shirahata, seus repertórios representam um caminho de contramão dos avanços tecnológicos. Resgatam no arcaico a alma e o motivo para as suas cerâmicas.

Trilham no sentido oposto às teorias da não materialidade nas artes plásticas, e nesse caminho escolheram revalorizar o sentido da vida, os rumos da sociedade, os aspectos intrínsecos do barro e da cerâmica que são: a tradição, a filosofia existente na manufatura e o simbolismo ritualístico associado às forças sobrenaturais e da natureza.

Sendo assim, agora serão expostas suas produções artísticas pelo viés das teorias apresentadas até o momento. Os fundamentos teóricos oferecem os subsídios para a compreensão dos processos e procedimentos artísticos como atos de experiência da linguagem falante, como potência criadora do inexprimível, uma totalidade, uma fecundidade.

3.1 Alexandra Engelfriet: corpo e mente integrados à natureza

"Você descobre o mundo dentro do seu corpo. É uma grande parte da pesquisa. Eu nem estava preocupada com o resultado final[23]."

Alexandra Engelfriet (NLD 1959 -) é ceramista há 25 anos e desde o início se interessou pela relação de seu corpo com a natureza, principalmente com a terra. Ainda jovem, já na faculdade de artes, contraiu uma doença[24] obrigando-se a encontrar outros caminhos para a criação. Assim, ela iniciou seus trabalhos de *Land Art*[25] o que nos permitiu iniciar a pesquisa corporal presente em sua poética. As questões que a envolvem desde sempre são: a sobrevivência da humanidade e do planeta Terra, a sustentabilidade, o etéreo e o efêmero da vida, a crescente mecanização e mercantilização das relações humanas, o mundo virtual e o afastamento das pessoas das relações humanas e vivências físicas reais.

Desde a década de 1990, ela ergue esculturas em formato orgânico e sinuoso, explora a plasticidade da argila e as formas possuem movimento, o que dá ao espectador a sensação de leveza. As formas orgânicas têm origem na natureza: vida marinha, vegetais, rochas, minerais – e o próprio etéreo. Suas cerâmicas são produto de toda experiência anterior a ela, de acordo com a artista[26]:

> "Há muito tempo que trabalho com os materiais amassáveis da terra: lama, argila, areia, terra e neve. Enormes espaços que preenchi e formei com esses materiais, trabalhando com o meu corpo como um instrumento. Eu fiz

[23] Alexandra Engelfriet. Disponível em: https://www.alexandraengelfriet.com/about. Acesso em 15 de fev. de 2020.
[24] Informação encontrada nos materiais enviados pela artista por e-mail, mas a doença não está identificada.
[25] A **Land Art**, em inglês "*Earth Art*" ou "*Earthwork*" (arte da terra), foi um movimento artístico de 1960 que surgiu nos Estados Unidos e na Europa pautado na fusão na natureza com a arte. A obra de arte se origina dos recursos da própria natureza. É uma fusão e integração da natureza e da arte, na qual a natureza, além de suporte, faz parte da criação artística.
[26] Por Jane Reumet. Disponível em: https://www.pulsceramics.com/exhibitions/alexandra-engelfriet-2007/ (Tradução nossa). Acesso em 15 de fev. de 2020.

> exercícios na natureza, usando os materiais e as forças naturais que encontrei no local. Esta rica experiência física e espiritual com a matéria-prima trouxe para a cerâmica. [...]”

Engelfriet explica como nasceram suas esculturas orgânicas: “*de um vazio interior do pote*”. Ela usa a forma básica de recipiente para erguer suas peças, sejam elas em pequena ou grande escala. O interesse pela cerâmica se deu pelo desejo em trabalhar o *sensível* através do toque e das mãos. A busca da artista foi a de se conectar com a natureza através do seu corpo. Para ela, isso tornou-se não só o seu objetivo artístico, mas uma filosofia de vida. Suas obras gritam a mensagem: "deixe o mundo virtual para viver uma vida real fora das telas dos celulares[27]”. As pessoas estão anestesiadas, desconectadas com o que é verdadeiro, perderam o contato físico e a conversa *olho no olho*: “Num mundo que se torna cada vez mais virtual, poder sentir e vivenciar o toque e a sensualidade do corpo através da arte do barro. Isso é o que almejo” (ENGELFRIET, 2007, s/p. Tradução nossa).

Figura 01 – Alexandra Engelfriet, sem nome, esculturas, cerâmica, 2007.

Fonte: https://www.pulsceramics.com/exhibitions/alexandra-engelfriet-2007

Toda a pesquisa iniciada foi transportada para a sua cerâmica. Porém, a essência inicial que rege a artista não sofreu nenhuma interferência. Ela apenas mudou o suporte:

[27] Informação disponível em www.alexandraengelfriet.com (Tradução nossa).

> "A essência do meu trabalho ainda é o movimento, a matéria em movimento, as estruturas e ricas texturas emergindo do processo de amassar e moldar a argila. Ou eles seguem a forma do pote como uma vestimenta, ou a forma do pote fica oculta sob a matéria esculturalmente formada, que lhe dá uma nova forma. Ao amassar, surgem novas possibilidades. Às vezes parece que o movimento no barro brota do vazio interior do pote, ao mesmo tempo que materializa os movimentos invisíveis no espaço que o rodeia[28]."

Hoje ela se destaca com suas performances, nas quais mantém um diálogo visceral do seu corpo com a argila. Trabalha em grande escala e com toneladas desse material; a leveza conquistada nas esculturas iniciais é substituída pela força, peso e densidade.

A artista se relaciona com o material através do corpo e este é o seu instrumento de modelagem. O corpo integra o material e vice-versa. Ela molda, mas também é moldada durante o processo; corpos compõem e as matérias se integram: é uma relação íntima, toma forma a partir da experiência do corpo de Engelfriet com o corpo barro um produto da terra – ambos dão e recebem. Essa relação é o que interessa à Engelfriet, o processo é a obra, e não o produto. Sobre trabalho, a artista afirma:

> "Você descobre o mundo dentro do seu corpo. É uma grande parte da pesquisa. Eu nem fico preocupada com o resultado final. [...] A essência do meu trabalho é que ele surge do meu envolvimento com o material. Não me vejo como uma performer, me vejo como uma criadora - mas há um aspecto performativo em meu fazer".[29]

Foi em *Clay* (1989 – 1991) que a artista se permitiu ter sua primeira experiência corporal e performática com a argila: "Por dois anos, trabalhei com cinco toneladas de argila *in natura* [...] Foi o início da minha investigação sobre a experiência com argila e outras matérias terrenas[30]". Com o objetivo de entender as qualidades do material, ela depositou cinco toneladas de barro bruto retirado de um

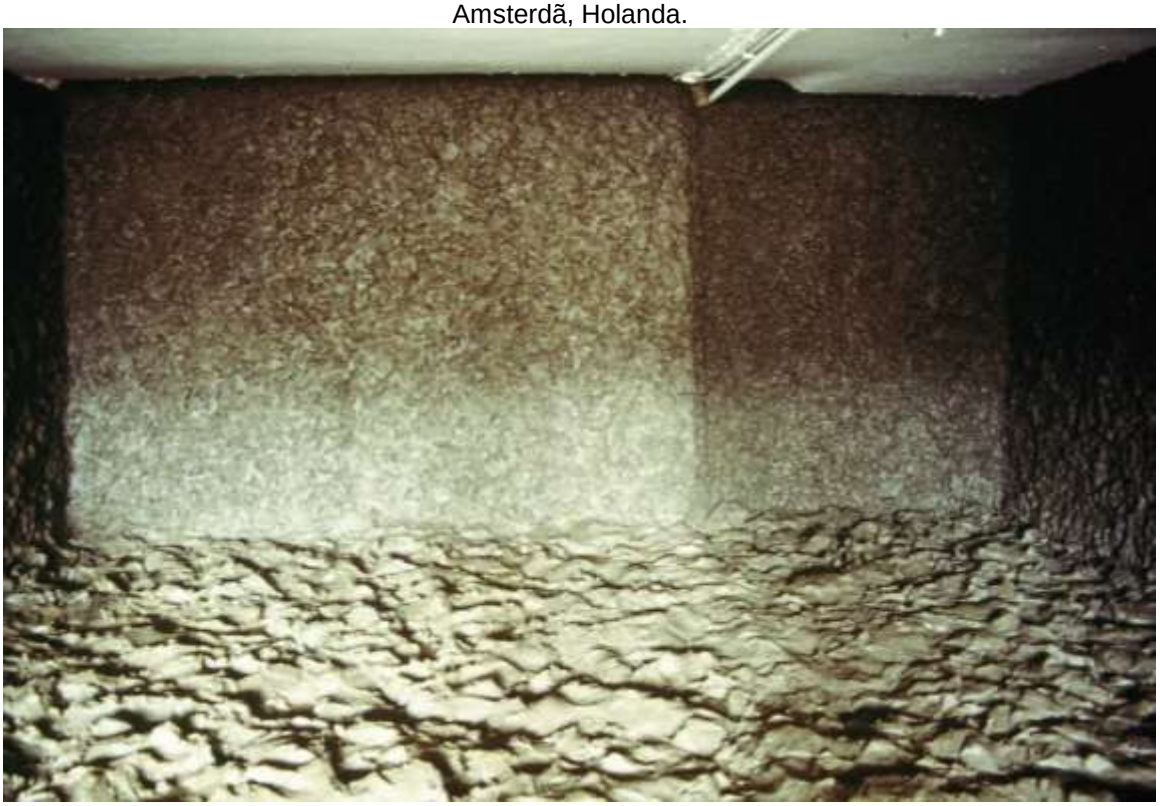
[28] Por Jane Reumet. In: https://www.pulsceramics.com/exhibitions/alexandra-engelfriet-2007/ (Tradução nossa).
[29] Declaração de Alexandra Engelfriet para o Jo Dahn em 2013 In: News directions in ceramics: from espectable to trace, 2015, p. 47 (Tradução nossa).
[30] Informação In: https://www.alexandraengelfriet.com (Tradução nossa).

rio, num porão em seu ateliê em Amsterdã, Holanda. Cobriu as paredes e o chão, como se *vestisse* o ambiente, tornando-o apto para que ela se movimentasse nele (figura 02).

Figura 02 – Alexandra Engelfriet, processo, experiência e imersão para *Clay*, 1989 – 1991.

Fonte: https://www.alexandraengelfriet.com/

Figura 03 – Alexandra Engelfriet, *Clay*, 1989 – 1991, argila bruta, Amsterdã, Holanda.



Fonte: https://www.alexandraengelfriet.com/

Seus movimentos ficaram marcados na argila, capturados em cada instante: “Passei dois anos com a mesma quantidade de argila, mantendo-a úmida e maleável, explorando a experiência do que a argila fazia comigo[31]. A argila foi empurrada, batida, socada, amassada, chutada... Engelfriet formava incursões com os joelhos, cotovelos, pés, mãos, e por fim, o registro filmado e fotografado é uma narrativa sensorial desse processo de imersão.

Após o *Clay*, a artista expandiu sua experiência e começou a realizar performances[32] e intervenções ao ar livre, mais especificamente em paisagens naturais: florestas, campos, praias. Quando iniciado, o processo de criação é intenso do início ao fim; para quem observa, parece que Engelfriet está em transe e só sai dele quando a ação acaba. Ela dialoga com o barro, que em cada movimento integra o seu corpo e vice-versa. O contato buscado é o primordial com a vida criadora: amassa, modela usando todas as partes do seu corpo. Algumas dessas intervenções feitas ao ar livre foram submetidas à queima, num forno construído ao redor da obra, resultando em obras surpreendentes e de grande escala. Algumas delas permanecem na paisagem e outras foram retiradas após a queima para ocupar espaços internos.

É o caso de *Tranchée* (2013), *Trincheira* em português; esse trabalho de destaque fez com que Engelfriet ganhasse notoriedade no cenário internacional de arte. A obra grandiosa e imponente compõe o acervo do *Vents des Forêts*[33]*,* um centro de arte contemporânea ao ar livre, localizado na floresta nativa da região de Grand Est, conhecida como La Meuse no nordeste francês.

Para a obra ser realizada, Engelfriet usou 22 toneladas de argila coletada em La Meuse, que foi previamente tratada, amassada e preparada para o uso. Para começar, abriu uma vala de aproximadamente 2,6 metros de profundidade e 50 metros de comprimento, sendo que a obra final se concentra nos 10 metros centrais

---

[31] Ibidem.

[32] Mesmo a artista não se considerando uma performer, optou-se por manter o termo, partindo do princípio defendido por Renato Cohen: “performance é pesquisa”.

[33] Esse centro foi criado em 1997 pelos moradores locais para ressignificar e preservar o lugar; é mantido por uma associação que reúne 6 aldeias agrícolas e florestais: Fresnes-au-Mont, Lahaymeix, Nicey-sur-Aire, Pierrefitte -sur- Aire, Dompcevrin e Ville-devant-Belrain. Disponível em https://ventdesforets.com/un-laboratoire-de-creation-a-ciel-ouvert/ Acesso em 4 de mar de 2021.

dessa vala. A argila, num formato de bloco retangular, foi arremessada nas paredes da vala; a artista recebe auxílio de várias pessoas e todo o processo foi filmado e fotografado, gerando um *vídeo art*[34].

Figura 04 – Processo da abertura da vala.

Fonte: fotos de VdF, Estelle Chrétien e Camille Gresset disponível em: https://ventdesforets.com/circuit/circuit-du-gros-charme/oeuvre/tranchee/

Após cobrir as paredes de terra com a argila, Alexandra Engelfriet entra na vala e inicia a ação. Os braços, as mãos, os cotovelos e os joelhos são as principais ferramentas por meio das quais, através de movimentos e gestos bruscos de enorme vigor, a artista deixa as marcas na argila ainda úmida. É possível perceber a relação profunda e visceral da Engelfriet com o barro, assim como seu esforço e desgaste físico:

[34] Hospedado em duas plataformas: https://ventdesforets.com/circuit/circuit-du-gros-charme/oeuvre/tranchee/ e YouTube https://youtu.be/-yk7ODNzgdg Acesso em 4 de mar de 2021.

> [...] Esta Trincheira aberta é o vestígio de uma performance: sua luta feroz para moldar vinte e duas toneladas de argila crua com os punhos, os joelhos, as mãos. As paredes assim esculpidas foram petrificadas no local por uma queima a lenha, alimentada dia e noite. Esta obra testemunha a prova do corpo com a resistência e a plasticidade da terra úmida e a violência dos gestos[35].

Figura 05 – Processo da modelagem da argila em *Tranchée*

Fonte: https://ventdesforets.com e https://www.alexandraengelfriet.com

[35] Informação in: https://ventdesforets.com/circuit/circuit-du-gros-charme/oeuvre/tranchee/

Figura 05a – Detalhes do processo da modelagem da argila para *Tranchée*

Fonte: https://ventdesforets.com e https://www.alexandraengelfriet.com

A obra acabada preserva os movimentos, registrados e facilmente reconhecíveis nas formas, lacunas e volumes gerados. Os pequenos detalhes são sutis e preservam toda gestualidade da artista. É uma obra para ser experienciada e observada pelos sentidos. Os espectadores, ao passar pela vala, conseguem perceber e sentir ao observar e tocar a gestualidade e a energia ali fixadas. O desejo foi de fundir-se com a terra: "O barro, a lama me dá a sensação e permissão para

entrar em seu interior, tirando-me da própria existência. A ação pode me transportar para tão longe quanto uma experiência de morte[36]". E ela completa:

> Sou sugada para dentro da massa de argila, estou afundando. Estou nessa outra realidade, onde reina o terror, a realidade das trincheiras e campos de batalha lamacentos. É o fundo mais profundo, você não pode ir mais fundo, não tem como piorar. O terror é inerente à essa terra. Quando deixo de lado a minha resistência contra ela e me rendo, algo dentro de mim se abre e começa a irradiar sentidos e uma grande clareza se expande como uma força no espaço. A argila se torna um solo rico do qual brota a vida me dando forças para representar a morte[37].

Trancheé é uma vala da morte, uma metáfora das trincheiras da Primeira Guerra Mundial que existiram em 1916, exatamente no lugar em que a obra foi feita. É um símbolo de luto profundo, das lutas travadas e dos soldados mortos. No local onde vários soldados combateram juntos, Engelfriet lutou sozinha para simbolizar suas mortes e suas batalhas: "o campo está repleto de trincheiras antigas; anos depois, esqueletos estão saindo da lama[38]".

Após a modelagem, a próxima etapa foi a queima[39], feita num forno à lenha montado em torno da obra, que funcionou durante três dias e duas noites, atingindo a temperatura de 1200°C; todo o processo durou uma semana. O fogo foi monitorado, vigiado e mantido por muitos colaboradores em turnos revezados. Após a finalização e espera do esfriamento, retirou-se a estrutura, mantendo a permanência da obra na natureza. É uma intervenção que dialoga perenemente com a natureza, com o espectador e sofrerá com as ações e intervenções naturais. A queima rústica e primitiva proporcionou, na superfície, variadas tonalidades, o que influencia na leitura, interpretação e experiência estética diante da observação.

O forno teve duas alimentações para a lenha: usaram placas e telas refratárias, manta de fibra para cobrir a vala por cima. Os tijolos comuns de barro para fechar as entradas da vala, os tijolos prismáticos refratários maciços para a chaminé e para as paredes de proteção que ficaram em frente da dos tijolos.

---

[36] Declaração dada por Engelfriet em entrevista, In: HIGGIN, Marc**. "Tranchee"**, *Ceramics: Art and Perception*, n° 99, 2015. p.63 *apud* LEYÚN, 2017, p. 181.
[37] Texto escrito pela artista e enviado por e-mail para a autora no dia 09/03/2023 (tradução nossa).
[38] *Ibidem.*
[39] Realizada com o apoio da fábrica de telhas Royer, em parceria com a caldeiraria Rennesson e a empresa Bigeard Gérard Père et Fils, com CLC Loisirs Saint-Dizier, os jovens bombeiros de Pierrefitte-sur-Aire.

Fizeram uma estrutura de proteção com certa distância ao redor do forno além da proteção térmica. A chaminé foi obrigatória por ela promover o fluxo de ar dentro da câmara.

Figura 06 – O processo da montagem do forno.

Fonte: Estelle Chrétien, Camille Gresset, Christophe Beurrier, Guillaume Ramon e VdF em https://ventdesforets.com e https://www.alexandraengelfriet.com

Figura 07 – O processo de queima

Fonte: Estelle Chrétien, Camille Gresset, Christophe Beurrier, Guillaume Ramon e VdF em https://ventdesforets.com e https://www.alexandraengelfriet.com

Figura 08 – Processo de desmontagem do forno

Fonte: Estelle Chrétien, Camille Gresset, Christophe Beurrier, Guillaume Ramon e VdF em https://ventdesforets.com e https://www.alexandraengelfriet.com

Em *Tranchée* (2013) o que ficou foi o registro da dança, ou luta brutal[40], de Alexandra Engelfriet com o barro. Durante dias, entre socos, chutes, cabeçadas, joelhadas e cotoveladas, sua marca foi deixada nas paredes da matéria viva e pastosa. De acordo com a artista, ela preferia o efeito da argila sem a queima: “Achei meu trabalho de barro cru mais interessante – é muito mais sobre o toque e processo do que

[40] Performance filmada exposta no site da artista. Disponível em https://www.alexandraengelfriet.com/motion Acesso em 10 de mar de 2021.

a finalização e eu queria manter aquela sensação tátil[41]". Engelfriet valoriza o processo e o considera a própria obra, mas como houve a necessidade de fixa-la, a queima foi realizada.

Figura 09 – Resultado final após a queima, *Trincheira* em Vents des Forêts, La Meuse, França, 2013

Fonte: https://www.alexandraengelfriet.com

Ao queimar, criou-se um cenário paleolítico eternizando o seu ritual, as batalhas nas trincheiras e sua integração com a terra. Sem dúvidas, *Tranchée* se tornou um trabalho importante para a artista porque "[...]constitui um divisor de águas no desenvolvimento artístico de Engelfriet, uma vez que não havia feito trabalhos dessa natureza e com tal intuito" (DAHN, 2015, p. 50).

> A experiência de penetrar mais a fundo na terra e, ao mesmo tempo, lamentar e cuidar dos mortos são temas centrais que significam Tranchée e um tema recorrente em meu trabalho. Neste projeto, como em outros, o envolvimento criou novas conexões sociais e físicas comigo, com as outras pessoas, com o lugar e com a terra. [...] Numa coreografia improvisada com a matéria sensual como parceira, transformei então a enorme massa de argila em um mar de matéria ondulante e rítmica. Descendo ao poço, o

[41] Declaração de Alexandra Engelfriet para o Jo Dahn In: News directions in ceramics: from espectable to trace, 2015, p. 50 (Tradução nossa).

> espectador entra na carne da terra e a obra passa a ser sua experiência, como foi fazer Tranchée[42].

Após *Tranchée*, a artista se aprofunda nos procedimentos criados e as pesquisas a levaram para novas descobertas que serão descritas nas próximas obras. Em *Mixed Blood* (Sangue Misto) de 2017, executada na Carolina do Norte (EUA), Engelfriet trabalhou com 20 toneladas de argila despejadas ao lado da fábrica fornecedora desse material, a Starworks. Inicialmente, modelou-se essa quantidade de argila branca, à base de caulim, a partir do mesmo processo já exposto em Trancheé. Depois, depositou-se uma argila vermelha de Okeene[43] no estado líquido para criar texturas que, representadas por cores diferentes, remeteram à ideia da pele humana e ao sangue. As diferentes tonalidades foram adquiridas com o uso de diferentes tipos de argilas e com o controle da temperatura durante a queima.

> Às vezes, o contexto social desempenha um papel importante. Ao usar meu corpo para misturar argila vermelha, raspada do solo como uma pele, numa argila de porcelana branca da indústria de mineração local em *Gulgong*, Austrália (2016), respondi criticamente à difícil e complexa relação entre a cultura ocidental e "invasores" com os habitantes originários da terra. A queima da obra *Mixed Blood* (2017, EUA), deixou todos os tons de pele humana aparecerem nas argilas locais. Um ato crítico e declarado sobre os preconceitos raciais que estão dilacerando os Estados Unidos.

Engelfriet movimenta-se lentamente para se apropriar das sensações, do lugar e do momento. Quase que misteriosamente, deixa-se absorver pela energia da terra, do barro, do ar e da água. Ao iniciar sua dança brutal, se joga na argila e inicia seus movimentos moldando-a. Quem a vê é submetido à imaginação e à ansiedade do que há por vir. Numa batalha com o material, ela atribui à terra o valor de sepultamento e morte, mas após *vitória* da artista, prevaleceu a fertilidade da qual brota a vida. Na mesma terra em que se enterram os mortos, a vida se refaz: é a natureza cumprindo seu ciclo representado ali – na obra, como na vida, foi preciso morrer para renascer:

---

[42] Declaração de Alexandra Engelfriet (Tradução nossa). Disponível em https://www.alexandraengelfriet.com Acesso em 10 de mar de 2021.
[43] Okeene é uma cidade localizada no estado norte-americano de Oklahoma, no Condado de Blaine.

> Entrei em uma camada de corpos no campo de batalha, dificilmente me distinguia da lama. Na terra senti que a morte é revelada. Ou seria na terra agitada e os mortos surgindo dela? Ao enfrentar o horror e a morte como parte da experiência humana, a inversão se torna possível. Só após essa experiência, a argila se torna um solo fértil de onde brota a vida[44].

Figura 10 – Alexandra Engelfriet. processo de criação, *Mixed Blood*, 2017, Carolina do Norte, EUA.

Fonte: https://www.alexandraengelfriet.com/

Figura 10a – Alexandra Engelfrielt. Detalhe do resultado após a queima, *Mixed Blood*, 2017, Carolina do Norte, EUA.

Fonte: https://www.alexandraengelfriet.com/

Para finalizar, um grande forno foi construído ao redor da escultura, que foi queimada durante 3 dias e 3 noites. Devido ao seu tamanho, houve diferenças na temperatura, tirando-se muito do pigmento vermelho original. O resultado remete aos diferentes tons da pele humana que estão incluídos nas superfícies texturizadas da obra queimada. Assim como em *Tranchée*, Engelfriet contou com a colaboração

[44] Ibidem, p. 50 (Tradução nossa).

dos funcionários da Starworks e do prêmio recebido para o projeto da *Lighton International Artist Exchange Program*[45] para a realização da obra.

Figura 11 – Alexandra Engelfriet, *Mixed Blood*, 2017, Carolina do Norte, EUA.

Fonte: https://www.alexandraengelfriet.com/

Nos trabalhos mais atuais, executados no período de 2018 a 2021, Alexandra Engelfriet transportou a sua imersão no barro, até então ao ar livre, para os espaços internos. Realizou diversas instalações com a mesma proposta, porém com uma quantidade menor de argila. Nelas explorou diferentes suportes, como as pinturas corporais em *body art*[46] em tecidos, mas feitas com argila diluída, ou seja, a base continuou sendo o barro e o corpo.

Assim foi em *Skinned* (*Esfolada*), realizada especialmente para a exposição *Clay!*, com curadoria de Karen Friis Herbsleb, que aconteceu no Museu Jorn em Silkeborg na Dinamarca, em 2018. Engelfriet realizou a instalação de 4 obras ocupando 4 salas. O processo todo durou 5 dias para ficar pronto; a criação das obras foi o resultado das performances realizadas nesse período.

[45] A LIAEP – programa de residência e intercâmbio da Lighton International. Disponível em http://www.liaep.org/ Acesso em 14 de nov de 2020.

[46] Body Art (arte do corpo) é um estilo artístico que se iniciou nos Estados Unidos e Europa em 1960, sendo o corpo a principal expressão artística: usados como uma “obra viva”, suportes e materiais para produção artística.

Iniciou com a primeira sala, com 10 toneladas de argila depositadas no chão, Engelfriet performou na abertura da exposição, modelando a matéria com seu corpo e seus movimentos já apresentados. No final do dia, a artista depositou um tecido feito de lã embebido numa mistura de argila com óxido de ferro vermelho e cola, sobre a argila modelada. O tecido permaneceu na argila durante a noite e, no dia seguinte, já endurecido, foi transferido para a terceira sala.

Figura 12 – Alexandra Engelfriet, processo de feitura da *Skinned*, 2018, Silkeborg, Dinamarca.

Fonte: fotos de Liedeke Kruk. Disponível em https://www.alexandraengelfriet.com/

O barro estava, como a artista descreve, “esfolado” pela *lã-pele* e altamente sensibilizado como se estivesse em “carne viva”, graças à reação do óxido de ferro

ao qual foi submetido. Durante uma semana, Engelfriet modelou o barro vermelho da primeira sala, com sessões ao vivo para os frequentadores da exposição. O processo de execução foi finalizado na segunda sala com outra performance, composta por uma pintura corporal com argilas num tecido de linho, que depois de pronto, ficou estendido na parede. Na quarta sala, foi exibido um filme dirigido por Jérémie Basset sobre um trabalho anterior, o *Under Ground*[47] (2016).

Figura 12a – Alexandra Engelfriet, processo de feitura da *Skinned*, 2018, Silkeborg, Dinamarca.

Fonte: fotos de Liedeke Kruk. Em https://www.alexandraengelfriet.com/

[47] *Land Art* com performance, em português *Subterrâneo*, onde a artista modelou 60 toneladas de argila, usando um escavador e seu corpo. Fez parte da exposição *Lustwarnde Platform for Contemporary Esculture*, no parque De Oude Warande em Tilburg, na Holanda. O trabalho ficou exposto durante 6 semanas. Disponível em https://www.lustwarande.org/en/archive/artists/alexandra-engelfriet Acesso em 4 de abr de 2021.

Figura 13 – Alexandra Engelfriet, pintura corporal em tecido, *Skinned*, 2018, a instalação e o detalhe do grafismo, Silkeborg, Dinamarca.

Fonte: fotos de Liedeke Kruk. Em https://www.alexandraengelfriet.com/

Seu último trabalho feito em 2021 em seu estúdio na França, o *Shedding Skin* (*Descamação Da Pele*), trata-se de um aprofundamento e uma continuação das pesquisas iniciadas em *Skinned*. Inicialmente, Engelfriet moldou uma camada generosa de argila branca e macia depositada no chão, para ser uma instalação escultural com formas onduladas. Então, a cobriu pela *lã-pele*[48] – encharcada com argila vermelha misturada com uma cola caseira, feita de farinha cozida –, que ao ser depositada sobre a argila, ficou úmida. A artista esperou até que essa *lã-pele* estivesse quase seca e, vestida com roupa de mergulho, iniciou sua performance que durou dois dias.

Figura 14 – Alexandra Engelfriet. Processo de feitura de *Shedding Skin*, 2021, França.

Fonte: https://www.alexandraengelfriet.com/

[48] Termo dado pela própria artista.

A intenção foi penetrar na pele e descamá-la para o surgimento de uma pele nova, como num processo de renovação. Ela retirou aos poucos essa *pele,* numa dança lenta, densa, pesada e controlada. Seu corpo ficou entre a argila e o tecido e a sensação foi estar num corpo vivo de carne, que aos poucos, foi descamado, sobrando o que está abaixo da pele morta: a pele verdadeira.

Nesses dois últimos trabalhos aqui descritos, a discussão central é sobre a cor da pele e os determinismos culturais, raciais e de identidade que ela carrega. Tanto em *Skinned* como em *Shedding Skin*, ela despe um corpo de argila numa metáfora que representa “as máscaras da humanidade (...) caindo”. Para a artista, a pele representa a identidade da pessoa; porém, ela não é apenas a cor da sua pele: o ser humano possui uma essência espiritual que transcende a matéria.

Em *Mixed Blood* a questão social da pele também foi questionada em razão dos atos racistas e genocidas da população negra nos EUA. Para Engelfriet, o homem desconectou-se da natureza e da divindade presente nela, e enquanto isso permanecer, a consequência será a destruição do planeta. O seu trabalho adapta-se a várias questões, mas o objetivo maior é discutir o corpo diante da tecnologia e alienação das redes, a experimentação, a emoção e a conexão com a terra e natureza como uma forma de reconexão com o ser interior. Essa proposta visa gerar a construção de um conhecimento integral, porque compreende que o homem e a natureza são inseparáveis, feitos da mesma origem, contrapondo-os à razão do pensamento científico materialista.

Para finalizar, a última declaração da artista sobre como a realidade afetou a sua poética. A pandemia do novo coronavírus, a necessidade da quarentena e dos cuidados protocolados para evitar o contágio e a transmissão da doença são consequências de um sistema econômico desigual e explorador dos recursos da natureza – e da desconexão do ser humano com a natureza:

> Em nosso tempo atual e desenraizado, surgiu um vazio existencial. Ao separar o corpo da mente e a constante objetivação do mundo, o homem passou a dominá-lo em vez de ser uma parte integrada da natureza. As consequências desastrosas dessa atitude nada espiritual tornam-se visíveis nas muitas catástrofes que ocorrem, como as mudanças climáticas causadas pelo homem. A crise do novo coronavírus também pode ser atribuída a isso.
> O corpo humano, incluindo nosso cérebro, evoluiu em relação ao mundo físico do nosso redor. Perdemos essa conexão física e a profunda satisfação de trabalhar com nosso corpo e com o que a terra nos dá. A

> crescente compreensão disso mostra a importância do meu trabalho e a urgência desses temas no contexto atual. No meu trabalho procuro restabelecer a ligação do homem com a terra, com a natureza e com o espiritual; procuro dar um novo começo a um fim desastroso[49].

[49] Declaração de Engelfriet (tradução nossa). Disponível em https://www.alexandraengelfriet.com/ Acesso em 15 de fev. de 2021.

3.2 Kukuli Velarde: o corpo e o feminino em suas (re) construções da ancestralidade andina

"Sinto meu corpo povoado por memórias, impressões, crenças, medos e desejos. Eles são impressos profundamente, quase gravados[50]*."*

Se tivesse que escolher uma palavra para sintetizar a poética da artista peruana Kukuli Velarde, nascida em Cuzco, em 1962, seria: feminismo. Suas obras não são apenas autobiográficas, elas narram a história dos seus ancestrais e do Peru. Através de uma linguagem *ácida*, ela se comunica com o espectador, que identifica o tema de imediato. Ela se apropria do imaginário pré-colombiano andino e (re) visita e (re) constrói através dos temas contemporâneos feministas. Mais que reconstruções, são traduções e narrativas significativas por serem construídas através das suas experiências de vida, já que a artista se retrata em seu próprio imaginário estético. Através de um simbólico solitário e singular, suas obras representam principalmente o grito das mulheres latinas, tão abafado e banalizado pela sociedade patriarcal.

Também se incluem as repercussões e consequência da colonização/invasão europeia no continente *americano*. Representa os ecos como a imposição religiosa usada para dominar hegemonicamente, a qual calou *as vozes* dos povos e dos deuses pré-colombianos representados pela artista, na metáfora do grito do povo ameríndio. Os três trabalhos em cerâmica que serão apresentados – *Isichapuitu* (1997 - 2002), *Plunder-me Baby* (2007) e *Corpus* (2012 - 2013) - são importantes proposições artísticas por discorrerem um discurso feminista e político, tão necessário para as discussões sociopolíticas e de identidade na arte latino-americana.

[50] Disponível em https://www.kukulivelarde.com/art/ceramic/ Acesso em 10 mai de 2020.

Em 1984 Velarde viveu na Cidade do México, frequentou a Academia San Carlos o que a fez reconectar-se com a sua origem cultural. É radicada nos Estados Unidos desde 1988, ano em que foi cursar seu bacharelado no programa BFA do *Hunter College* em Nova Iorque. Filha de uma antropóloga e um jornalista, casada com o artista estadunidense Douglas Mherren, construiu uma vida fora da terra natal. Vive na Pensilvânia e já ganhou diversos prêmios, entre eles *John Simon Guggenheim Felowship* (2015), *Pollock Krasner Foundation Grant* (2012) e *Joan Mitchell Foundation Grant* (1997). Já realizou exposições em diversas cidades do mundo e suas obras estão em algumas coleções tais como o *Museo de Arte Contemporaneo de Lima* no Peru, *Museu de Belas Artes de Houston* e *Academia de Belas Artes da Pensilvânia* na Filadélfia, E.U.A.

O corpo é o elemento fundamental na obra de Velarde e sua representação carrega diversas simbologias. Ela utiliza seu próprio corpo e rosto para as esculturas e pinturas como ponto de partida; empresta-o para simbolizar o corpo feminino e sua representação nas artes; as expressões de raiva, pavor, revolta, resignação dos povos ameríndios durante a colonização; e as violências contra as mulheres e o feminicídio.

Para a feitura das esculturas em cerâmica, usa a argila terracota e técnicas tradicionais dos incas, opção para se conectar com suas raízes culturais e manter viva a cultura dos seus ancestrais. A artista, como uma imigrante nos E.U.A, sentiu a necessidade de reafirmar suas raízes culturais através da arte como forma de resistência contra os crimes de xenofobia e misoginia. Segundo Velarde (2004-2005):

> Meu trabalho é influenciado por minha herança cultural. Sou uma peruana urbana de classe média baixa que veio para os Estados Unidos aos 25 anos.
> Na América Latina, os laços familiares são fortes. Em nosso país católico, conservador e machista, gravitamos em torno de nossos pais para venerar ou censurar, com amor e / ou ressentimento. Nós somos deles, eles são nossos.
> A representação mais pura das culturas é a unidade familiar. Portanto, como um produto de meus pais, de minha família, sou um produto da cultura peruana. Uma cultura que me ancora e reitera meu senso de pertencimento[51].

[51] Disponível em http:// www.kukulivelarde.com (Tradução nossa). Acesso em 10 de mai de 2020.

As obras de Kukuli Velarde dialogam com a ancestralidade, com o arcaico, e trazem para a contemporaneidade o debate sobre objeto de arte – aquele artefato, a cerâmica, ou qualquer outro objeto, que fora saqueado pelos colonizadores e hoje ocupa um lugar de destaque num museu de arte europeu. Ela desconstrói o *fetiche* da obra de arte, problematiza as apropriações culturais e atribui conceitos contemporâneos a eles.

As imagens das obras são construídas a partir da sua história de vida. Como uma descendente dos ameríndios, ela se coloca no lugar dos seus antepassados para recontar a verdadeira história, pelo olhar dos colonizados. Além da simbologia andina, a artista abusa das imagens de santos católicos para criticar esse cânone imposto pela Igreja e pelo Estado. Seu trabalho obriga o espectador a refletir sobre essas questões, como se vê na obra abaixo (figura 15), da série *Plunder me Baby!*

Figura 15 – Kukuli Velarde, detalhe da obra s/nome, série *Plunder me Baby,* terracota e engobe.

Fonte: https://www.leeway.org/media/video/kukuli_velarde#.YdCvxGjMI2y

Trata-se de uma escultura representando uma figura feminina, vestida de véu e grávida, no ventre da qual estão escritas frases que remetem à resignação da

mulher em seu papel social: mãe, submissa, religiosa, educada e sem uma vida própria. Percebe-se que ela usa uma máscara de “mulher feliz” sobre um rosto sofrido, representado pelos olhos acima. Em seu peito há uma rachadura, provavelmente um “coração quebrado” pelas estacas fincadas, perfurando os seios, símbolos da amamentação, ou seja, da maternidade desnudada e real sem as fantasias criadas da perfeita realização da mulher.

São ideias fortemente enraizadas no imaginário de todos, resumindo o conceito da mulher ideal sob os olhos de uma sociedade patriarcal e católica. Infelizmente, nos dias de hoje, tais abstrações ainda são cultuadas e veneradas como verdades nos países latinos. As taxas de violência contra a mulher, feminicídio, diferenças salariais entre homens e mulheres, assédios diversos e tantas outras formas de constrangimento, agressão e ameaças[52] são noticiados constantemente. Uma violência de gênero que é mais que (des) velada na sociedade e escancarada nas obras de Velarde.

Para compreender o envolvimento da artista em seu próprio processo de criação, que nem sempre é prazeroso, a pesquisadora Flavia Leme de Almeida explica:

> O ato de olhar para esse universo particular pode ser difícil, complexo, moroso, já que se abrem feridas que não sangravam mais. É expor-se [de] dentro para fora, é virar-se do avesso. É despir-se para se desconstruir. Este é, em certa medida, o caminho de numerosas produções contemporâneas, já que muitas vezes os artistas e suas biografias tornam-se temas das suas obras. (ALMEIDA, 2018, p.101).

Outro fator importante é que as suas obras provocam conexões autorreflexivas a quem as observa, através do confronto entre os temas históricos e sociopolíticos contemporâneos: de gênero, de feminismo e de identidade. A comunicação com o público se dá de forma irônica e sarcástica, através da própria imagem refletida em nus e autorretratos. A artista se vale de múltiplas linguagens plásticas, trânsitos que vão do desenho à cerâmica, da escultura à vídeo-performance. Os suportes são escolhidos de acordo com a proposta, não se restringindo a um único material.

[52] Dados in: ENGEL, Cíntia Liara. **Violência contra mulher**. Brasília: IPEA.

Com a apropriação da simbologia e ícones sagrados da Igreja Católica, da mitologia da Antiguidade Clássica e dos povos ameríndios Pré-Colombianos, há uma discussão central sobre a representação do corpo feminino e da mulher pela sociedade, pela mídia e pela História da Arte; em como essas imagens artísticas contribuíram para uma construção e permanência de símbolos e verdades criadas e impostas por textos históricos e sagrados, que subjugam as mulheres. Velarde traz essas questões para os debates atuais, para uma nova historiografia da arte: feminina e latina. De acordo com Giunta, é uma ação importante:

> Las representaciones del arte y las del activismo feminista interrogaron las claves del disciplinamiento del cuerpo femenino cuya contracara era el disciplinamiento del cuerpo masculino. Ante una historia de representaciones del arte muy formalizadas – más allá de las excepciones que el historiador puede siempre señalar –, irrumpen imágenes que interpelan la naturalización social e institucional de lo femenino y de lo masculino. (GIUNTA, 2018, s/n. Edição do Kindle).[53]

Na série *Plunder me, Baby*, de 2007, com uma possível tradução “saque-me / roube-me, querido”, Velarde retrata os saques, a violência e mortes recorrentes das invasões em tempos de guerras e ironiza, começando pelo título, que se encontra em inglês (a língua dominante), o erotismo feminino, manipulado e usado como representações sociais e ideológicas.

As esculturas são releituras das cerâmicas dos povos ameríndios do Peru, uma apropriação para criticar a colonização espanhola, que resultou em anos de atraso social, econômico e cultural em relação aos países *dominantes*. Para uma melhor compreensão desse acervo imagético que ela (re) cria, seguem as considerações de Kukuli Velarde[54] sobre esse trabalho:

> Um grupo de dançarinos coloridos passa por nós conversando e rindo. Tenho dez anos e quero saber o que eles estão dizendo. Peço a Lorenza, uma jovem de dezesseis anos de uma minúscula aldeia peruana que é minha babá. Sua mão direita acena nervosamente diante do rosto, como se

[53] As representações da arte e as do ativismo feminista interrogaram as chaves do disciplinamento do corpo feminino cujo contraponto era o disciplinamento do corpo masculino. Diante de uma história das representações de arte muito formalizadas – para além das exceções que o historiador pode sempre assinalar –, irrompem imagens que questionam a naturalização social e institucional do feminino e do masculino. (Tradução nossa).

[54] Descrição da artista sobre a série que se encontra em seu site: www.kukulivelarde.com (Tradução nossa)

> espantasse o fantasma de algum ancestral inoportuno. Ela está olhando para mim com raiva enquanto repete cuidadosamente como um mantra uma lição que eu acho que precisava ser aprendida: “Eu” ela diz “não falo quíchua”. Sua voz, tingida pelo som de quinhentos anos de colonização, rachaduras presas em sua traqueia, enquanto tentava desesperadamente suavizar seu sotaque.
> Lorenza. Quando Cristóvão Colombo descobriu a ignorância da Europa, legiões de aventureiros vieram para empreender a conquista do “Novo Mundo”. O comércio a ser realizado era simples: seus avanços filosóficos, sociais e econômicos por ouro e prata, “cultura” por “recursos naturais “Acho que estávamos apenas andando nus e sujos, pecadores e estúpidos, prontos para sermos atualizados para uma esfera cultural melhor.
> A troca foi boa para você, Lorenza? Os xingamentos, as humilhações, a falta de oportunidades, o desespero, a pobreza são dignos para você? O que a fez escolher a segurança de uma realidade “só em espanhol”? O que fez você se sentir inadequada e inferior? Ficaria orgulhosa de seu sangue nativo se soubesse que as obras de arte dos fabricantes pré-colombianos são itens de coleção caros, lindamente exibidos nos melhores museus do mundo ocidental, definitivamente muito respeitados e totalmente admirados ... espólios de guerra?
> Lorenza, lamento que muitos acreditem que a barganha valeu a pena enquanto você está invisível em uma sociedade neurótica que nega freneticamente o que o espelho diz. Dedico a você este corpo de trabalho: uma instalação de peças de cerâmica reminiscentes da arte pré-colombiana em prateleiras. Eles estão despertos e estão cientes de que estão sendo observados. Eles podem ser muito bem cuidados, como animais exóticos em um centro de entretenimento zoológico, mas estão presos, estranhos ao contexto e despojados de todo significado. Cada um é intitulado com nomes pejorativos, os mesmos que você e muitos como você e eu sofremos por causa de nossa ancestralidade indígena. Todos eles têm a minha cara, pois tive de me tornar cada um deles para reivindicar a posse e receber o xingamento com desafio. Eles mostram em suas atitudes e gestos o espírito rebelde que nunca deve abandonar nossos corações.
> Temos que abraçar nossa história para entender suas consequências para finalmente levantar nossas cabeças com dignidade. Afinal Lorenza, somos todos de uma mesma raça, sabe qual? O mais desumano, a raça humana. (VELARDE, 2007. Tradução nossa).

A inspiração para a série foi essa lembrança, uma memória de infância sobre sua babá que negou suas raízes indígenas, alegando que não podia falar a língua inca materna: o *quíchua* – ou por vergonha negou sua origem e criou uma nova para ser aceita na *sociedade branca*. Suas esculturas abordam a discriminação imposta aos indígenas desde a invasão espanhola, e hoje naturalizada. A postura da babá reflete um distanciamento internalizado originado por séculos de colonialismo. O trabalho da artista vai além: sua identidade é abordada como algo em constante mudança.

> [...] é fundamentado por essa narrativa que é estendida e contextualiza sua arte; seja essa centelha inicial que resultou em uma série de esculturas ou numa retrospectiva elaborada de seu próprio processo, o que ela enraíza na

> experiência pessoal e apresenta numa ilustração crítica. (MICHNO, 2017, s/p. Tradução nossa)

Nas cerâmicas, houve a recuperação da técnica, dos modelos utilitários e da iconografia das civilizações andinas: Cupinisque, Nazca, Mochica e Tihauanaco. Foi uma instalação que pretendeu imitar um museu antropológico (figura 16). Formada por prateleiras onde as peças foram dispostas da mesma forma que são expostas as peças andinas saqueadas pelos europeus em seus museus.

Figura 16 - Kukuli Velarde., a instalação, detalhe das obras e a artista em *Plunder Me, Baby*, 2007, Garth Clark Gallery, New York, EUA.

Fonte: http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/PLUNDER_ME_BABY.html

De acordo com Almeida (2018, p.108) “(...) Os títulos de suas obras definem a percepção da peça escultural e convidam o espectador a refletir sobre o conceito de arte não ocidental e os preconceitos que nela estão contidos”. E esses títulos vão além, por serem escritos com escárnio, assim como os próprios elementos plásticos presentes nas cerâmicas. Velarde fez questão de reforçar essa temática, dedicando comentários para cada peça. Na figura 16a, por exemplo, a artista escreveu: “A oferecida. A quem cabe! (Mas não faça personagem)”. Já na figura 16b, encontramos: “Vadia aborígene selvagem”.

Figura 16a e 16b – Kukuli Velarde. *A oferecida, a quem cabe! (Mas não faça personagem*) e *A La Cholitranca se le salió el indio! Vadia aborígine selvagem.* Série *Plunder Me, Baby*, 2007. Cerâmica em terracota com engobes. *Chuchumeca Autóctona Moche* com desenhos de Viru Peru, 1-800 DC.

16a 16b

Fonte: http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/PLUNDER_ME_BABY.html

Plunder Me, Baby, por fim, soa como um convite à reflexão sobre os fatos históricos e à participação da intimidade e do mundo de Velarde. Não é um convite agradável; é com uma ironia nauseante que o espectador assiste à conquista cultural, aos abusos corporais e à apropriação cultural. Em cada escultura com seu rosto, exibe uma reação à essas realidades que vão da raiva à subversão, passando pela zombaria.

Já a série *Isichapuitu*, de 1997 a 2002, é uma instalação composta por trinta e seis esculturas e foi criada a partir de uma peça arqueológica mexicana datada a 2000 anos, da *Coleção Rockefeller do Metropolitan Museum de Nova Yorque*, nos Estados Unidos. É uma figura de um menino gordo, que se assemelha a um buda, desses comuns na sociedade ocidental. A partir dela, Velarde pesquisou alguns mitos, dentre os quais destaca-se o seguinte conto oral de Cuzco: “Era uma vez um padre perdidamente apaixonado por uma mulher que morreu. Em seu desespero,

ele obteve um *vaso da morte* para convocar o espírito dela e assim, a amou mais uma vez[55].”

O conto trata de *Manchaypuitu* (masculino) e *Isichapuitu* (feminino), que significam *vasos* ou *cântaros da morte* na linguagem inca. Nessa mitologia, esses vasos tinham características visuais humanas, representavam o homem ou a mulher mortos e eram usados como ferramenta ritualística para trazer de volta o espírito de quem representavam. Velarde, em sua instalação, fabricou 36 esculturas para representar os corpos de seus antepassados. Assim, moldou o próprio rosto nessas esculturas e em seus corpos imprimiu as memórias, as crenças, os medos e os desejos dos seus familiares. Ao contrário do significado original, considera-os *cântaros de vida*, retratando a morte, o renascimento e a fertilidade. De acordo com a própria artista:

> (...) Eles me seguem, me atormentando ou adoçando meu caminho. Nesta fase da minha vida, quis invocar a sua presença, agradecer-lhes por existirem e fazer as pazes com cada um deles. Mas eu não sabia como, até que vi uma fotografia de uma escultura mexicana da *Coleção Rockefeller no Metropolitan Museum de Nova York*. (...) *Isichapuitu* é uma instalação de várias versões da mesma figura, mas cada uma respondendo a uma necessidade muito diferente. Várias vozes com suas próprias histórias: minhas histórias. São diferentes órgãos de um mesmo corpo apresentados no chão, lado a lado, como uma metáfora da totalidade. Porque cada um de nós somos todos soma de vísceras e carne, expectativas e decepções, memórias e esquecimento, generosidades e mesquinharias. Eles vão para o chão porque eu quero que eles invadam nosso reino. Eles vão um ao lado do outro, porque não foram criados para serem observados e qualificados como objetos. Seu valor não está em minhas habilidades, mas em sua mera existência. Eles existem, primeiro para mim e depois para todos os outros. A instalação *Isichapuitu* é um exorcismo, mas é também uma despedida e um novo começo. (VELARDE, 2002)[56].

Velarde expressa a súplica, a redenção e o exorcismo de diversas emoções em *Isichapuitu*. Nas esculturas, a própria fisionomia estampada apresenta um olhar hipnótico dando a impressão de que a figura avança a quem olha. Com os braços levantados, o espectador tem a experiência de ser abordado por um grito de socorro, de desespero ou raiva. Para Almeida (2018, p. 109):

---

[55] Descrição da artista sobre a série que se encontra em seu site: www.kukulivelarde.com (Tradução nossa)

[56] Relato da artista presente em seu site: www.kukulivelarde.com (Tradução nossa)

> Todas elas mantêm a fisionomia de Kukuli e permanecem com os braços para cima, como se suplicassem por ajuda. Mantêm a boca ligeiramente aberta, como se estivessem prestes a falar, mesmo que ainda lhes faltasse o sopro divino. Há uma aura de tensão presente nas figuras metamorfoseantes.

Figura 17 - Kukuli Velarde. *Isichapuitu*, série, instalação. *Clay studio*, Nova Iorque, EUA, 1997-2002.

Fonte: http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/ISICHAPUITU.html

As peças possuem um aspecto sombrio, o que dá à instalação um caráter singular por retratar também as lutas dos povos andinos nativos das Américas. Levam o espectador a refletir sobre o estado de vida e morte, sobre a sua relação com esse tema. As peças foram confeccionadas com argila branca e terracota, queimadas em baixa temperatura, modeladas com a técnica da barbotina e reproduzidas em moldes de gesso. Para pintar, Velarde aplicou engobes coloridos, esmaltes e pinturas a frio.

Figura 18 - Kukuli Velarde, *Santa Chingada, a mulherzinha perfeita I* da série *Isichapuitu*, 56 x 40 x 33 cm, 1997-2002. Coleção de *Michael John Kohler Arts Center*.

Fonte: http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/ISICHAPUITU.html

Figura 19 - Kukuli Velarde, sem nome, série *Isichapuitu*, 56 x 40 x 33 cm, 1997-2002.

Fonte: https://www.instagram.com/p/Bo36D_Jg3DI/

A figura 19, abaixo, remete à trajetória da imposição cultural e religiosa, bem como da apropriação do conhecimento e da ciência desenvolvidos pelos povos nativos das Américas por parte dos europeus. Além da escultura, Kukuli Velarde escreveu um texto para lembrar do genocídio que foi a invasão espanhola em 12 de outubro de 1492.

> Un día como hoy empezó la destrucción de sofisticadas culturas a través de un genocidio en manos de mentes medioevales.
> Las artes y las ciencias fueron interrumpidas. Se paró todo avance, todo desarrollo. Un día como hoy, varios universos acusaron golpe.
> Seamos nosotros nuevamente, que nuestra hermosura nos llene los ojos y el corazón, de nuevo[57].
>
> Um dia como hoje iniciou a destruição de sofisticadas culturas através de um genocídio em mãos de mentes medievais.
> As artes e as ciências foram interrompidas. Parou-se todo o avanço, todo desenvolvimento. Em um dia como hoje, vários universos acusaram o

[57] Texto publicado no Instagram da artista: https://www.instagram.com/p/Bo36D_Jg3DI/

> golpe. Sejamos nós novamente, que nossa formosura nos encha os olhos e o coração de novo.

A última série, *Corpus* de 2012 e 2013, trata dos ícones religiosos trazidos pelos espanhóis e de sua imposição através da dominação religiosa, o que contribuiu, em partes, com um apagamento dos saberes e crenças dos povos originários. Essa série retrata a história do confronto violento que se travou com a chegada dos europeus. Nesse raciocínio, Velarde se colocou no lugar dos ameríndios quando foram submetidos pela cultura europeia:

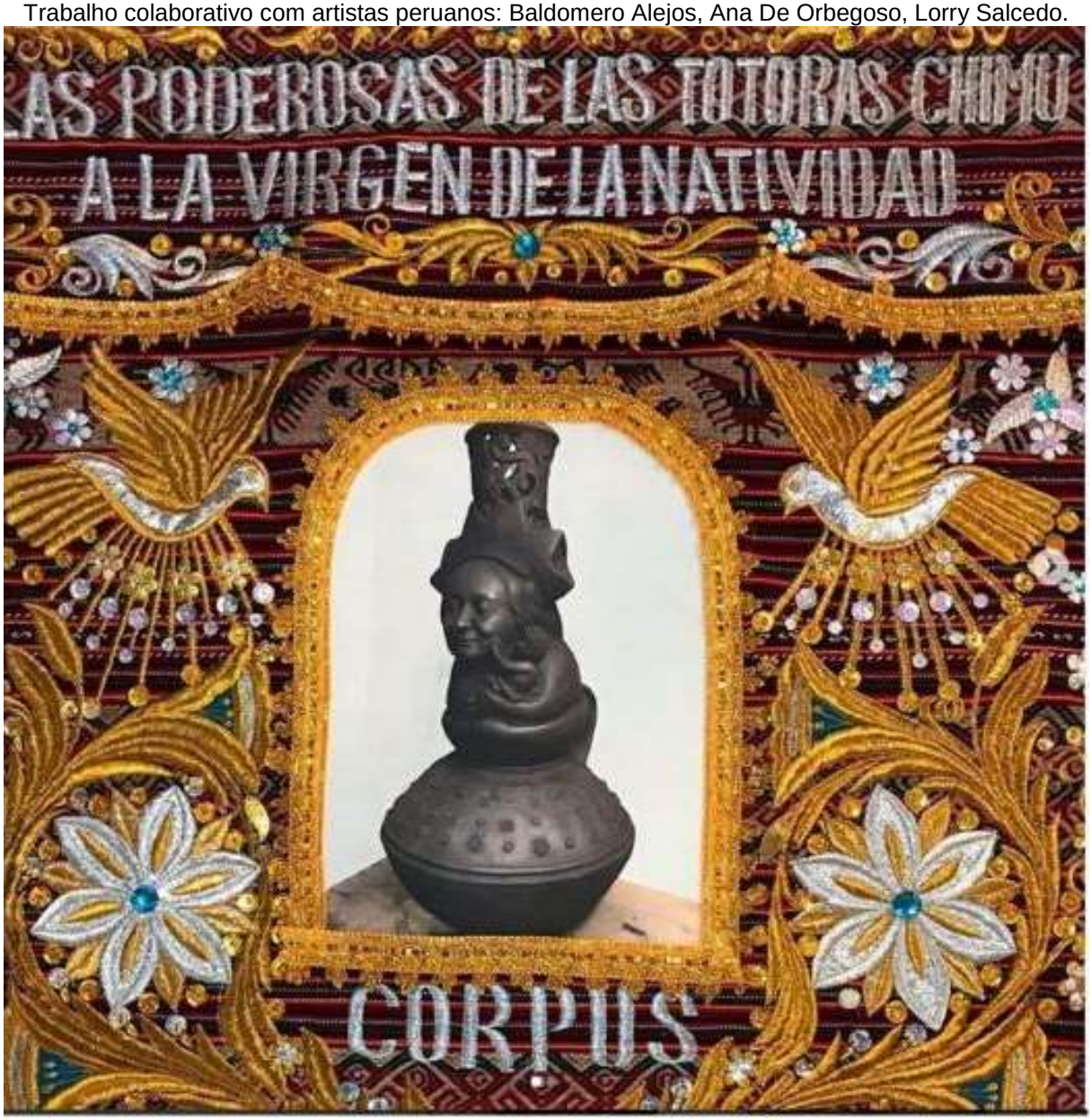
> Muitas vezes tentei imaginar a experiência traumática pela qual passaram. Como eles foram capazes de aceitar as substituições das representações geométricas e antropomórficas feitas em argila e tecelagem para representações realistas de divindades importadas, usando materiais até então desconhecidos? Na verdade, nunca vou conseguir imaginar. Você não pode conjurar o horror de um universo inteiro em colapso[58]. (VELARDE, 2012).

Neste trabalho está representado o sincretismo religioso, tão presente em países que tiveram uma colonização de exploração. A artista teve como fundamento para *Corpus* a festa religiosa *Corpus Christi,* que existe desde 1572 e foi imposta pelo vice-rei Francisco Toledo para substituir os rituais pagãos dos incas, conhecidos por *Wakas*. A festa atual consiste na procissão de quinze santos de cidades próximas, que se encontram na praça principal da catedral de Cuzco. Há música, dança e orações; comparada aos *Wakas*, os deuses originais foram substituídos pelos santos católicos.

Para cada imagem esculpida, há uma bandeira de tecido (figura 20) com os ícones pagãos e sua identificação. A artista manteve a ideia católica, mas substituiu os santos pelos Wakas. Nas bandeiras de procissão há ícones pagãos com seus nomes falsos.

[58] Relato presente no site da artista: www.kukulivelarde.com

Figura 20 - Kukuli Velarde, bandeira de procissão, série *Corpus*, 63,5 x 92,4 cm, 2012 - 2013. Trabalho colaborativo com artistas peruanos: Baldomero Alejos, Ana De Orbegoso, Lorry Salcedo.



Fonte: https://www.instagram.com/p/B0MxopZArVj/

Os *Wakas* eram entidades sagradas que representavam os elementos do universo e da natureza. Para serem cultuados, foram erguidos santuários católicos em cada templo *Waka*, substituindo a imagem por um santo católico: a virgem Maria está relacionada aos elementos da terra, ao granizo e ao fogo; o Santiago é também o LLapa que representa o trovão e o relâmpago; e a Santa Bárbara Maiden é também a Agsomama, a mãe da batata.

Figura 21 - Kukuli Velarde, *Santa Ana*, série *Corpus*, 2022.

Fonte: http://www.kukulivelarde.com/portfolio/corpus/

Nessa série Velarde apresenta a sobrevivência de algumas identidades pré-colombianas através dos santos católicos europeus e há certa presença de um desvio cultural entre os dois mundos. Em suas esculturas, percebe-se a dominação da cultura inca, representada em maior escala. Os *Wakas* vestem máscaras dos santos católicos. É o único trabalho que vê um *empate* entre os povos originários e o dominador:

> (...) É um testemunho de sua grandeza e poder milenar, mas também de sua derrota. Ironicamente, também testemunha a derrota do conquistador, pois apesar de centenas de anos de doutrinação católica, não foram apagados da memória do povo. O projeto CORPUS joga com a ideia de que cada uma dessas esculturas barrocas foram transmutadas em pré Identidade hispânica que os habita, que estão vivos e após centenas de anos de cativeiro[59]. (VELARDE, 2012).

[59] Idem.

Figura 22 - Kukuli Velarde, *La Omagua*, série Corpus, 2022

Fonte: http://www.kukulivelarde.com/portfolio/corpus/

Para concluir, segue o relato de Velarde[60] sobre a ausência de representatividade indígena no Peru e a imposição de um corpo universal pelos europeus:

> CORPUS narra a história do meu povo de origem, incorporando sensibilidades pré-colombianas e coloniais ao imitar visualmente o sincretismo dentro de uma narrativa contemporânea. Minha preocupação com essa questão coincide com as ações de descolonização estética e cultural que estão ocorrendo agora em

[60] Entrevista concedida ao The Clay Studio. Disponível em https://www.theclaystudio.org/artists/kukuli-velarde Acesso em 8 de nov de 2022.

> todo mundo. A colonização e a colonialidade forçaram, durante séculos, as populações a rejeitar, entre outras coisas, sua estética regional, incluindo sua compreensão da beleza pessoal. A consequência é a crença na existência de uma estética universal, embora na verdade ela esteja enraizada nos cânones europeus de beleza, que não correspondem a todas as populações. O que oprime é a propaganda pública, publicidade, e a programação no Peru, porque usam pessoas que não têm características indígenas e não refletem a maior parte de sua audiência. Incapazes de se encontrarem na estética "universal" de hoje, muitos estão criando alternativas para se adaptarem a suas realidades e gostos, ou que correspondam à sua história ancestral. É a busca da dignidade perdida ao longo de séculos de imposição e desprezo.

As séries apresentadas são resultado de um trabalho intenso da artista Kukuli Velarde em desvendar, desvelar e reafirmar a identidade e a cultura do povo peruano. Numa proposta particular e autobiográfica, percorre a história latino-americana para acionar suas temáticas. O percurso da artista é militante e descolonizado, tão necessário para democratizar o acesso à verdadeira cultura e história desses povos. Em suas exposições, a artista realiza oficinas para mediar esses conteúdos por acreditar que o processo de descolonizar será mais efetivo através da educação e da arte.

3.3 Ivone Shirahata: a serena harmonia de suas cerâmicas

"[...] a simplicidade e a alma são elementos essenciais para que a nossa obra fale algo e deixe de ser apenas mais uma peça. A arte tem que ser sincera e verdadeira[61]*."*

Ivone Ruriko Nakamura Shirahata, brasileira nascida em 1962, mais conhecida por Ivone Shirahata, iniciou seus estudos na cerâmica em 1992 com o Mestre Lelé[62], estudou um ano com a Prof.ª Hideko Homa, mas foi com Shoko Suzuki, em 2004, que iniciou a sua trajetória artística. Considerada por Suzuki a sua discípula, Shirahata não só agregou a filosofia da sua mestra em sua poética, como mantém vivas a sabedoria milenar e as técnicas criadas por ela. Já foi presidente do *Salão de Arte Craft da Sociedade Brasileira de cultura japonesa – Bunkyo* e desde 2006 administra e dá aulas em seu ateliê o *Terra Bela*.

Assistente social de formação, Ivone Shirahata, que trabalhava no Fórum Municipal de Cotia atendendo a jovens menores de idade em situação de abandono, buscou na cerâmica a *fuga* para o seu dia a dia estressante. Sentindo vontade de fazer algo com as suas mãos,

> meu encontro na cerâmica começou em 1992; na época eu era assistente social e trabalhava no Tribunal de Justiça e... eu precisava fazer alguma coisa com as minhas próprias mãos, meu trabalho era um pouco complicado, era barra pesada, trabalhava com jovens menores abandonados por maus tratos, situações de muito conflitos com essas crianças... foi um momento que precisei pensar em outras coisas além do meu trabalho[63].

---

[61] Ivone Shirahata. Disponível em https://www.atelierterrabela.com/. Acesso em 29 de set. de 2020.

[62] Há pouca informação sobre o mestre Lelé. De acordo com Shirahata, ele foi um exímio oleiro de origem portuguesa e mantinha e transmitia o conhecimento da cerâmica lusitana. Com ele, ela aprendeu as técnicas do torno elétrico.

[63] Fala de Ivone Shirahata em uma live da Galeria SP Flutuante com apresentação de Igor Albuquerque, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MnEfe9L_i8o > Acesso em 1 de jun. de 2021.

Naquele ano, não havia muitos professores ou escolas de cerâmica, e como ela queria aprender o torno, escolheu o Mestre Lelé. Para ela, o aprendizado do torno ainda não acabou: "Desde então nunca parei, nunca dei uma pausa, é um processo contínuo de aprendizado né? E estou até hoje. E faz muito tempo, né[64]?" O Mestre Lelé, de origem portuguesa, de família de oleiros, ensinou o torno e as técnicas de uma cerâmica regional. Ficou com ele 7 anos, período interrompido quando surgiu o desejo de aprender mais sobre a cerâmica japonesa. Realizou um curso de um ano com a artista Hideko Honma (1954-) com quem aprendeu a história e a estética nipônicas, além das particularidades técnicas da cerâmica japonesa.

No período de 2004 a 2006, Shirahata foi aluna de Shoko Suzuki[65] e, após terminar seu processo de aprendizado, tornou-se sua única discípula. Suzuki, com 74 anos e 50 de carreira, sentira a responsabilidade de transmitir os seus conhecimentos, pois não queria levá-los consigo após sua morte. Shirahata aprendeu as técnicas de cerâmica japonesa, consideradas tradicionais, dentre elas, destaca-se: a *kikumomi* (preparação/amassar da argila), a queima no forno *noborigama*[66]*,* o *dobai* (esmalte de cinzas) e o *te-rokuro* (torno manual). Quebrando o protocolo, foi a mestra que convidou a aluna para ser sua discípula; de acordo com a artista, o convite não foi um acaso:

> A Shoko foi a pioneira da cerâmica japonesa no Brasil, né? Ela chegou aqui no Brasil no ano que nasci, foi uma coincidência isso né? Eu nasci em 62 e ela chegou exatamente nesse ano. Fui conhecer a Shoko através das exposições e dos salões que participei que ela foi júri e essa aproximação foi ela quem... meio que provocou, ela me conhecia, conhecia meus trabalhos e ela achou que eu poderia ser uma das alunas que ela poderia passar esse conhecimento[67].

[64] Idem.

[65] Shoko Suzuki (1929 -) possui uma trajetória ímpar, uma importante contribuição e concepção da cerâmica paulistana e brasileira. Ela trouxe consigo, ainda jovem, a herança japonesa e, com o passar dos anos, agregou novos elementos e conhecimentos adquiridos com a prática e a experimentação. Primordialmente, houve dois vetores potentes trazidos do Japão: a busca da perfeição formal e a permanente reflexão sobre o significado da cerâmica, da arte e a sua permanência em vida.

[66] O projeto da construção é original do Japão trazido por Shoko Suzuki. Um exemplar único, entregue por um amigo quando a ceramista decidiu migrar para o Brasil. Esse projeto se encontra nas mãos de Ivone Shirahata. Seu forno foi construído com a ajuda e inspeção da sua mestra.

[67] Fala de Ivone Shirahata em uma live da Galeria SP Flutuante com apresentação de Igor Albuquerque, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MnEfe9L_i8o > Acesso em 1 de jun. de 2021.

E todo conhecimento e experiências adquiridos por Ivone Shirahata contribuíram para a criação do seu repertório e estilo artístico. De Portugal ao Japão, ela faz uma cerâmica brasileira com influência da tradição. Se coloca como uma eterna aprendiz, afirmando que aprende todos os dias. Conviver com Shoko Suzuki foi essencial para a sua tomada de decisão em seguir na cerâmica.

> Quando fui encontrar a Shoko eu tive a certeza de que eu queria ser uma ceramista; até então não queria tanto, acho que foi depois do encontro com Shoko que a cerâmica ganhou mais sentido, depois que a conheci e depois que ela, *principalmente* quando ela me nomeou discípula dela, as coisas foram acontecendo. Não tinha esse objetivo na vida, mas eu digo que foi um processo bem natural, foi acontecendo coisas, surgindo oportunidades até o encontro com a Shoko que é minha grande mestra[68].

Shirahata não foi escolhida por acaso e a relação delas foi além daquela esperada entre mestra-aluna, sendo marcada por uma forte amizade baseada recíproco respeito e gratidão: “Quando vi Ivone, senti alguma coisa espiritual, que tinha que deixar a técnica do torno manual para alguém [...]” (SUZUKI in MORAIS, 2010, p. 35). De 2015 a 2020, Ivone cuidou do acervo, do ateliê e da casa de Shoko. Ela foi a responsável pela conservação e guarda, mediação e exposição das cerâmicas da artista. Os laços afetivos com a mestra ultrapassam a dimensão material e visível ao olho humano.

Na sociedade oriental é comum a relação mestre e discípulo, uma vez que a mediação, transmissão, manutenção de determinados saberes se faz pela forma oral e prática. Os saberes normalmente são tradicionais e específicos, não encontrados numa academia ou escola. São técnicas desenvolvidas pela experiência, estudos e práticas de uma determinada pessoa, que acaba sendo a detentora desse saber. Foi o caso de Shoko Suzuki e ela assumiu a responsabilidade de transmitir sua sabedoria material, intelectual e espiritual para 7 mulheres, sendo Ivone Shirahata a escolhida para manter vivo esse conhecimento em suas peças e em suas aulas.[69]

---

[68] Idem.

[69] Por meio de exposições e concursos, Shoko Suzuki já conhecia o trabalho de Ivone, podendo-se dizer que já havia certa conexão entre ambas. Assim, quando decidiu abrir o ateliê para transmitir seus conhecimentos e tradição, recebeu sete ceramistas, dentre as quais Sumaya Matar e a própria

Em 2006 Shirahata inaugurou o seu ateliê, *Terra Bela*, em Cotia (SP), próximo ao antigo ateliê de Shoko Suzuki. Atualmente tem como sócio Domiciano Souza e o apoio educativo de Tiemy. Além de produzir suas cerâmicas, desenvolve um trabalho educativo[70] baseado no diálogo e aprendizado mútuo, numa relação horizontal de professora e aluno.

Figura 23 – Ivone Shirahata, processo de modelagem com acordelado, 2021.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=MnEfe9L_i8o&t=235s

Sua poética é particular e única, revelada nas formas *simples* e sem excessos, com superfícies lisas ou texturas rugosas e delicadas, são pigmentadas graças ao tratamento especial vindo das pesquisas e fabricação artesanal dos esmaltes naturais. Como ela própria fala: “São obras que abrigam meu coração, alma e muita fé[71]” (SHIRAHATA, 2020). A razão dela se colocar como uma criadora é ver a conexão que a Arte cria entre as pessoas. Para a artista, toda criação deve criar, em quem observa, *alguma coisa* que seja. E isso é possível quando a obra é sincera e o artista verdadeiro consigo em sua proposta:

Ivone. Ao longo do curso, Ivone foi a escolhida como discípula da mestra para manter vivas suas técnicas e arte.

[70] Um diferencial já que Shoko Suzuki nunca promoveu o ensino da cerâmica e muito menos se colocou como uma professora.

[71] Informação dada por Ivone Shirahata em aula, anotação da autora, 2020.

> A Arte tem que ser sincera e verdadeira. Dessa forma tem o poder de transformar vidas. Faz refletir sobre possibilidades e impossibilidades, mexe com as pessoas, trabalha com sentimentos, pode ser um instrumento para superação. Instiga, questiona, surpreende. Envaidece, provoca sensações, mostra realidades.

Para a cultura japonesa, a arte está atrelada à vida e o seu fazer torna-se uma filosofia. A cerâmica cultua a relação com a natureza por usar os elementos água, fogo, ar e terra. Considerada uma linguagem da tradicional arte *kogueí*[72], o valor artístico da cerâmica não está atrelado em categorização, ou seja, um utilitário é um objeto de arte porque arte e vida são inseparáveis. Portanto, há uma percepção ritualística na criação de uma peça e Shirahata se coloca em meditação para dar *vida* ao barro através das mãos. As peças são concebidas após a submissão ao fogo num forno medieval que atua como um grande útero. Em contato com a natureza, a artista se aproximou da vida para dar *vida* às suas cerâmicas.

Figura 24 - Ivone Shirahata, cerâmica sem nome. Cotia, São Paulo, Brasil.

Fonte: https://revistamensch.com.br/arte-ivone-shirahata-a-ceramista/

Suas peças nascem de uma relação entre seu corpo, a natureza e a argila, percorrendo um ciclo completo de criação – como acontece com o Universo – da matéria bruta preparada e dos materiais orgânicos à metamorfose e sua transmutação – presenciamos as sementes germinando na terra através de suas

[72] É uma manifestação da cultura popular japonesa que envolve a criação de objetos, em diversas modalidades, através dos elementos da natureza como o fogo, água, ar, terra, madeira e ferro.

cerâmicas: “Em terra fértil. Sementes de barro germinarão” (SHIRAHATA, 2020). Elas inspiram a artista a escrever poemas *haikai*[73], após a finalização da peça, Shirahata escreve a partir do sentimento provocado pela cerâmica (figuras 26 e 27).

Figura 25 - Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.

Fonte: https://www.instagram.com/ivone.shirahata.

Da observação da natureza e dos seus elementos, tais como pedras, folhas, fungos, flores, animais, insetos etc, Shirahata fecunda objetos cheios de alma, transmutando a imagem vista num objeto moldado com as mãos. As formas alongadas remetem ao infinito, evidenciam uma harmonia entre os elementos, proporcionando uma serenidade a quem aprecia. A linha do entorno da cerâmica

[73] Técnica japonesa que consiste em dezessete sílabas poéticas.

abaixo (figura 27), conduz o olhar para o orifício acima, pequeno, chega a causar estranhamento. Não é grande para usar de vaso e nem pequeno para ser um recipiente. Há um vazio nessa peça, ela é oca e ao mesmo tempo transmite o preenchimento: tem uma continuidade infinita porque nenhum momento é interrompido. A harmonia dessas cerâmicas é evidenciada por esta unidade formal e pela sensação que nos causa de que estamos diante de uma forma única. (KLINTOWITZ, 2019, s/p).

Figura 26 - Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.

Fonte: Foto de Fabio Matsuura. Disponível em https://www.instagram.com/ivone.shirahata.

Suas obras remetem ao silêncio, à meditação e recolhimento, devido à integridade da forma, da sabedoria em sua simplicidade e minimalismo, sua superfície é impregnada por humanidade, por ser um resultado de sentimento e dedicação no fazer. As formas guardam um vínculo entre a tradição da cerâmica oriental e ao mesmo tempo são contemporâneas: “elas fazem parte do momento

atual em que aceitamos e compreendemos a cerâmica como manifestação importante do pensamento estético" (KLINTOWITZ, 2013, s/p). A obra abaixo (figura 27) foi criada a partir da inspiração vinda da observação de uma casca de coqueiro. O resultado surpreendeu a própria artista que, em relato, agradece a *algo grandioso e divino*, pela concretização inesperada:

> Ao encontrar a casca de um coqueiro, imediatamente imaginei que poderia eternizá-la como uma cerâmica. E assim aconteceu. O resultado foi surpreendente e fiquei horas refletindo sobre tudo que aconteceu. A modelagem, as queimas, os esmaltes. As esperas, a paciência, o aprendizado, a expectativa, a surpresa, a realização, os processos. Obrigada. (SHIRAHATA, 2020).

Figura 27 - Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.

Fonte: https://www.instagram.com/ivone.shirahata.

Esses princípios fundamentam os conceitos da estética japonesa e eles se alinham à filosofia *zen*: busca por um equilíbrio e harmonização com o universo. Portanto a cerâmica resulta dessas buscas e possui como características: serenidade, delicadeza, elegância, refinamento, intimismo – a forma é pura, não

possui elementos figurativos e nem decorativos porque ela deve transmitir os valores por si mesma.

Toda a técnica usada, excetuando-se o torno elétrico e o forno a gás, é de origem japonesa – desde o amaciar da argila com *kikumomi* (como pétalas de crisântemos) até a queima num forno *noborigama* (o fogo que sobe). Entre elas, o diferencial está na esmaltação natural e caseira, o *dobai* - inventado por Suzuki, muito conhecido por “Esmalte da Shoko”. Ele é o responsável pelo acabamento, textura e os tons das peças. Shirahata não utiliza nenhum esmalte industrializado e seus procedimentos são quase todos artesanais: resultado de muitas pesquisas.

O *dobai* é feito a partir da queima de galhos e folhas de diversas espécies, suas cinzas são direcionadas para o processo de decantação orgânica para que haja uma filtração, porque a água das cinzas precisa estar purificada para ser usada como pigmento. Leva aproximadamente um mês e, após a decantação, acrescenta-se um pouco de esmalte alcalino incolor e alga marinha japonesa diluída em água para criar o tom acastanhado. Para ter outras tonalidades, usa-se outros pigmentos como o feldspato sódico ou potássico, óxido de ferro, óxido de cobalto para criar as nuances azuladas, esverdeadas, avermelhadas e amareladas.

Uma característica desse esmalte é não definir a cor antes da queima, de modo que o processo promove diversos resultados que dependem do tipo da queima. Aqui trata-se da queima manual do *kama* (forno em japonês) *noborigama* (o fogo que sobe), praticada pelas duas ceramistas. Nesse forno, há as variantes responsáveis pela cor do esmalte, que são: o ar, o vento, os lugares das peças no forno, a quantidade de fumaça, de chama e das cinzas que “lambem” as peças durante a queima.

A artista preza em ter um ritmo próprio, o *Jo-ha-kyu* (lento, acelerar, finalizar). É uma estética usada nas artes tradicionais como a cerimônia do chá e na cerâmica: no torno de madeira manual usado por muitos anos por Shoko Suzuki, a ceramista dita a velocidade necessária para erguer sua peça. São os movimentos de iniciar devagar, seguido por um aceleramento e com uma repentina finalização.

Em seus processos, procedimentos e poética, o rudimentar e o arcaico prosseguem: seu torno *te-rokuro,* equipamento medieval japonês é manual, feito com uma grande fatia de ipê. É girado com uma vareta que se encaixa na superfície, na qual consegue-se controlar a velocidade desejada. Somente ela e Shoko

dominam a técnica do torno manual[74] que vai além do seu objetivo de tornear. A ceramista enfatiza que não basta dominar a técnica, é preciso ter ritmo e ele não é aprendido, mas sim vivido. Não basta saber e usar a velocidade correta; é necessário sentir com as mãos a matéria:

> Entendo que muito além da técnica de tornear, utilizando esse torno milenar – que só Shoko sabe fazer aqui no Brasil – junto a esse aprendizado, e essa passagem dessa tradição, tem o ensino para a vida. Isso foi fundamental (...) é estabelecer o diálogo, uma conversa com a peça, com a argila. Este é um componente importante que nenhuma escola ensina, nem uma universidade. É a alma que você imprime num trabalho, ou melhor, que você consegue passar para um objeto (SHIRAHATA, 2017, p. 87).

Consequentemente, sendo impossível dissociar a vida da natureza, as obras de Shirahata, são o resultado dessa filosofia e não possuem categorização[75], como a arte ocidental. A cerâmica é produzida sem agredir o meio; visando a sua utilidade, deve ser criada para ser útil, bela e integrar-se à vida humana. A ceramista exerce o seu ofício atenta ao seu dever primordial que é revelar, em cada objeto criado, a beleza latente na Vida.

Voltada ao mínimo e ao essencial da existência, a cerâmica de Shirahata tem suas raízes na estética da arte *zen*. As peças carregam uma sensibilidade delicada e refinada, valorizam a naturalidade da forma, seja a perfeição alcançada ou as fissuras, rachaduras e percalços que surgem durante o processo de feitura. Aceita-se e valoriza-se a efemeridade das coisas, e a ceramista se coloca disponível para os acasos inerentes da arte da cerâmica, acolhe ou não suas sementes, realiza as mudanças ou simplesmente celebra a imperfeição e surpresas surgidas durante o processo. Sua inspiração é a natureza e dela retira os padrões para as texturas, coloração e temas. As cerâmicas da figura 28 representam a lua cheia, uma estrela cadente e o céu de uma noite:

> "A grande Lua
> Naquele dia surgiu
> Felicidade[76]"

[74] Apesar de ter aprendido com sua mestra Shoko, Shirahata optou pelo torno elétrico por sua praticidade e facilidade em produzir mais peças em pouco tempo.
[75] A categorização conhecida na arte ocidental que determina o que pertence às *belas artes*, a qual classificou a cerâmica de "arte menor" devido a sua utilidade, é inexistente no Japão.
[76] Poema Haikai escrito por Shirahata, 2020.

Figura 28 - Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.

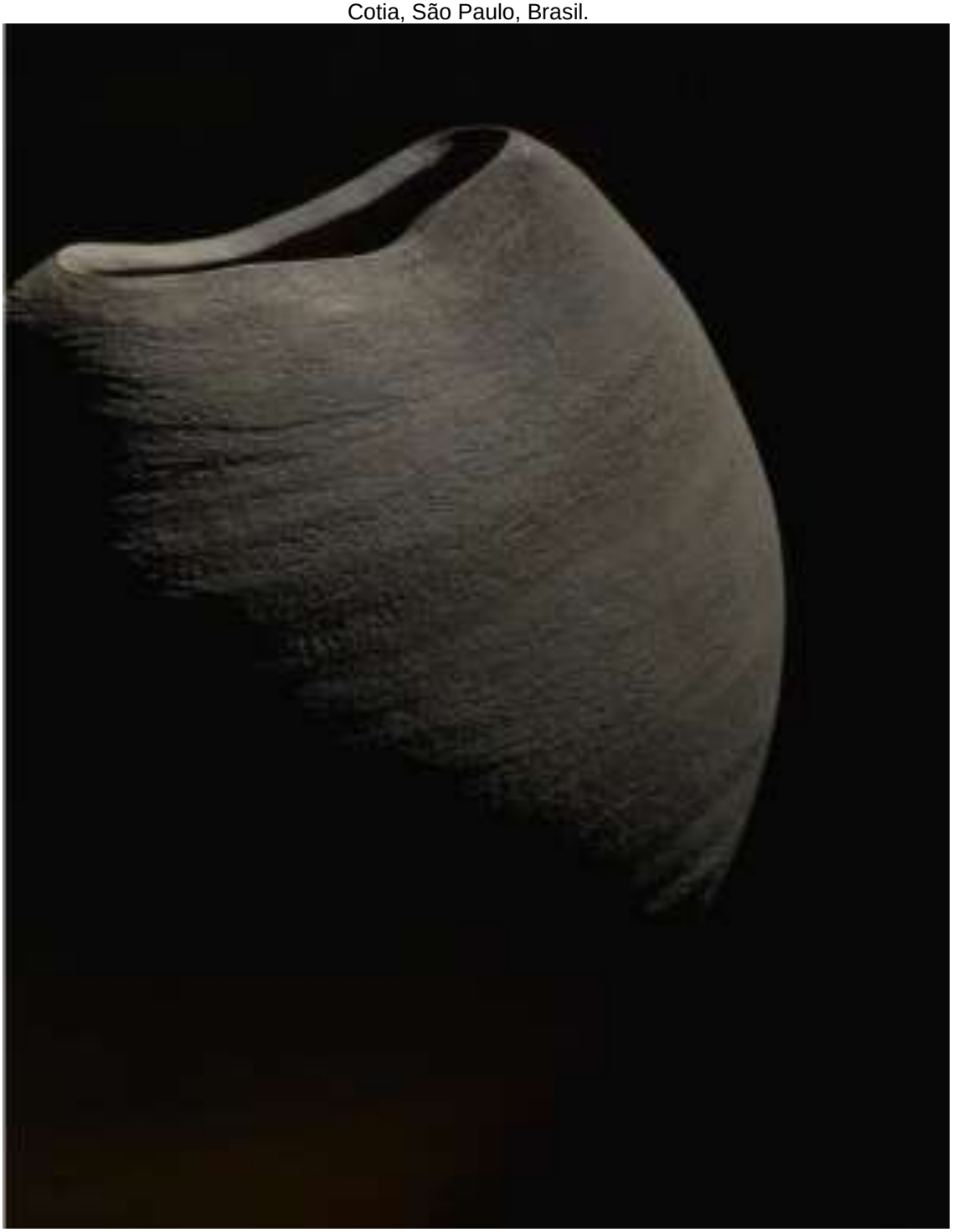
Fonte: https://www.atelierterrabela.com/

Para Hoover (1997) o ceramista japonês deseja que as pessoas vejam a realidade da produção das peças. Não há maquiagem e nem o desejo da perfeição, a peça deve transmitir o sentimento real surgido em sua feitura, chamar atenção para os materiais e os processos da produção. A escolha somente de materiais naturais é para ligar o usuário ao mundo natural, a sua origem. As peças de Shirahata são realizadas com esse propósito e não se utilizam de produtos industriais. Segundo o autor, a textura brota naturalmente, como um galho caído sobre a água. E todo detalhe como o barro nu à mostra, um escorrimento do esmalte de cinzas, a forma irregular, permitem que os materiais e os processos sejam reconhecidos.

Quando o oleiro não guarda segredos, é possível penetrar na alegria do momento da criação (HOOVER, 1997, p.155). Essa frase é muito potente para identificar a sabedoria da ceramista estudada. Não há mistério escondido, nem necessidade de esconder nada; para elas, a sabedoria precisa ser compartilhada. Conscientes de suas conquistas, não possuem o medo mesquinho de serem copiadas. E mais, essa deliberação também trata da autonomia de criação

identificada, porque “o oleiro é um artista individual, não um artesão anônimo” (Idem).

Figura 29 - Ivone Shirahata, detalhe das obras, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil.



Fonte: https://revistamensch.com.br/arte-ivone-shirahata-a-ceramista/

Capítulo IV.
O Estudo das Artistas e os Diálogos com a fenomenologia de Merleau-Ponty

No capítulo 3 as artistas foram apresentadas a partir de suas obras e dos processos de criação visando a relação com a matéria, com o corpo e com a natureza. Os dados foram coletados, primeiro numa pesquisa bibliográfica em livros, teses, revistas eletrônicas, sites de galerias e museus, os sites das artistas e entrevistas virtuais feitas por *lives* de instituições, tudo realizado à distância por causa da pandemia da Covid-19.

No segundo momento, houve a preocupação com o aprofundamento na filosofia da fenomenologia de Merleau-Ponty, porque na medida em que a pesquisa ganhava um formato e a partir dos conhecimentos sobre as artistas, percebeu-se que era possível realizar um estudo das artistas a partir dessa fenomenologia descrita no capítulo 3.

Os dados bibliográficos foram complementados com as entrevistas a duas das artistas estudadas, realizadas da seguinte forma: virtualmente com Alexandra Engelfriet, através de e-mail em 2023; presencialmente com Ivone Shirahata, em uma visita de várias horas ao seu ateliê, em 2021 – cabe ressaltar que a entrevista não foi conduzida através de perguntas pré formuladas. As entrevistas foram qualitativas semidiretivas porque adotei o papel de condutora da conversa; as perguntas foram criadas a partir do que já tinha sido coletado, centrando-se no objetivo de recolher informações sobre o ato de criação, sobre a experiência durante o processo de formulação e execução das obras, como se dava a relação das artistas com o próprio corpo, com a matéria (o barro) e com a obra. Também questionei se conheciam Merleau-Ponty, o que

influenciou na condução de outras perguntas. Recorri ao gravador para registrar as conversas as quais foram transcritas.

Em 2020 tive o primeiro contato com a Ivone Shirahata pelo telefone e, sabendo da oficina que iria ministrar no SESC Pompéia, perguntei se poderia participar como aluna; a resposta foi positiva. A oficina “Identidade Cerâmica” – *online* com aulas síncronas e assíncronas pela plataforma *Teams* – aconteceu no segundo semestre do mesmo ano, entre 10 de outubro a 11 de dezembro, num total de 20 horas. A experiência, mesmo à distância, foi bem importante para a pesquisa porque tive contato com os procedimentos da artista, desde o preparo da argila, a feitura das ferramentas até a fabricação dos esmaltes de cinzas. Por incrível que pareça, foi possível aprender cerâmica pelo computador, mas fez falta o contato, visual e físico, as conversas, a presença da ceramista para além do virtual... nada substitui as aulas presenciais, a presença física da mestra e dos alunos no processo de aprendizado.

Em 2021, realizei alguns telefonemas com os quais consegui coletar dados importantes para o trabalho, porém, o ateliê *Terra Bela* estava fechado devido à pandemia de Covid-19. Foi somente no dia 19 de dezembro de 2021 que visitei pela primeira vez o Ateliê de Ivone Shirahata. Fui recebida por seu sócio, Dhomi Souza, quem orientou toda a visita. Além de uma aula sobre toda a sua história, sobre as peças, sobre as queimas e seus fornos, a artista se mostrou muito receptiva. Conversou muito e expôs muita troca e conhecimento. Não se prendeu ao tempo e ficamos algumas horas conversando sobre muitos assuntos numa mesa de café.

Troquei e-mails com as outras artistas, Alexandra Engelfriet e Kukuli Velarde, solicitando uma entrevista online, sem definir o meio, porque a ideia era me apresentar, falar da pesquisa e, caso se interessassem, realizar uma conversa. Engelfriet foi muito solícita, aceitando responder por e-mail; no mesmo dia, enviei as perguntas e, como resposta, ela me encaminhou muitos materiais com a seguinte informação: "pelo que vi, respondem às suas questões; caso precise de mais alguma informação, é só escrever” – o que acabou por não ser necessário porque consegui muito material sobre ela e seu trabalho. Já Kukuli Velarde, afirmou que não responde nenhum e-mail, mas poderia fazer uma chamada em vídeo pelo Zoom. Retornei-lhe com os dias e horários disponíveis, mas ela não respondeu. Até me escreveu no canal das mensagens pelo Instagram, porém, não obtive um retorno para realizarmos a conversa virtual.

Parte 1.
O corpo e a corporeidade

Vamos iniciar o estudo pelo corpo e a corporeidade numa análise mais profunda das obras das artistas a partir das vivências que surgiram no ato criador ou no processo de desenvolvimento da obra, conforme relatado por elas. Será um olhar sensível para essas vivências, reconhecidas como poéticas; o mesmo olhar será direcionado para os motivos, os temas e a relação com a natureza. Um olhar para desvelar o invisível do visível, em como as ceramistas habitam o mundo, modelam e manipulam a terra: é a poética do barro.

Há, no cerne do trabalho de Alexandra Engelfriet, Kukuli Velarde e Ivone Shirahata, mesmo não citando Merleau-Ponty, ou qualquer outro filósofo, a presença do corpo, apresentado como sensível e operante, que dá a visibilidade ao invisível; um mediador entre o mundo e o próprio artista, o corpo como campo ambíguo que transita entre o subjetivo e objetivo. O interesse está no corpo como totalidade, uma consciência perceptiva e presente no mundo. Portanto, as três artistas possuem essa consciência enquanto sujeito mundano e perceptivo, o que se reflete em suas obras:

> O pintor “entrega seu corpo”, diz Valery. E, de fato, não se percebe como um espírito poderia pintar. É oferecendo o seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento. (MERLEAU-PONTY, 2014, s/p).

Portanto, o corpo é uma totalidade e um sujeito presente no mundo, é um mediador entre os mundos externos, internos e os do próprio artista, que, ao criar,

personifica essa relação sensível em uma obra de arte e dela surge e é proporcionada/propagada. Esse fenômeno é o que interessa neste estudo, com a arte e filosofia entrelaçadas para compreender a experiência que surge durante e após o ato criador.

Shirahata, Elgelfriet e Velarde tateiam e olham o barro através das mãos; é pelo corpo que o experienciam. Um olhar além dos olhos físicos de um corpo consciente que desvela os diversos temas, percebidos na natureza, na sociedade e na história. Do barro surge a personificação da *pele*, a *semente*, o *grito silenciado* entre tantos invisíveis desvelados: ele torna concreto o imaginário das artistas e de todo um mundo.

O corpo também é poética, um espaço, um abrigo, um instrumento de criação; no processo artístico, ele ocupa um espaço na matéria, no barro e no ambiente físico. A obra possui seu próprio espaço, que dialoga com o físico (vazio, cheio, dentro, fora) e com o imaginário. Por não ser uma realidade externa, esse corpo é entendido a partir da percepção como um princípio constituinte do conhecimento. As artistas se relacionam com o mundo exterior e com o mundo interior, sendo a obra, fruto de uma poética e de um conhecimento empírico. Essa relação, “para Merleau-Ponty, significa que são correspondentes, não sendo possível separar corpo e espírito ou sujeito e objeto, como sustenta a tese de Descartes.” (ALVES, 2013, p.12).

No fazer cerâmico, é valido refletir sobre a obra como um corpo modelado por outro corpo, ambos ocupando um espaço. O corpo cerâmico e o corpo humano criam uma relação com o mundo que os cerca e com o que habitam. O barro pode ser abordado como uma extensão desse corpo que é composto pelo mesmo estofo do mundo. Há presença dos corpos no ato criativo e, em relação ao barro, as mãos são inteligentes e conduzem o processo de criação.

É a experiência que guia a reflexão sobre a ação da mão e do corpo sobre a matéria. Ao tratar sobre a inteligência das mãos, Focillon não escreveu apenas para a cerâmica, mas seu estudo é bem-vindo para as reflexões dessa pesquisa: “A arte faz-se com as mãos. Elas são instrumentos da criação, mas antes de mais, o órgão de conhecimento” da matéria-prima que o artista manipula. (FOCILLON, 2020, p.106).

Esse processo nem sempre é contínuo, envolve pausas e esperas, o barro é tratado para se tornar argila, para ser adaptado às necessidades artísticas: amassa-o, modela; umedece e modela novamente; aguarda a secagem; trata a superfície; queima; pinta; queima novamente. É uma matéria que dita as regras, muitas vezes nomeada como “teimosa” por ceramistas, porque exige procedimentos específicos para que a peça não rache ou estoure durante a queima. Segundo Lévi-Strauss (1985), trata-se de “arte ciumenta” levada a cabo a partir das exigências feitas pela espiritualidade da cerâmica e que os povos originários seguem a finco: a Terra, padroeira da cerâmica, oferece a argila para a criação e decoração dos potes, mas se mostra ciumenta e rabugenta; dela advêm as técnicas e saberes sobre a cerâmica.

É necessário pesquisa, paciência e até embates, que após travados são revertidos em conhecimento da matéria (SALLES, 2006, p.59): limites, plasticidade, possibilidades, propriedades. E são as mãos, as primeiras a estabelecerem um relacionamento íntimo com a matéria. “Em sua manipulação e transformação há mútua incitação. Cada uma delas tem seu tempo de ‘secagem’, que implica um afastamento no tempo para ‘colocar novas camadas’. (*Idem*). E nesse caminho, as mãos religam o artista ao arcaico no sentido de reconduzi-lo ao *artefacto* na era da informática e da tecnologia:

> O artista que corta a madeira, martela o metal, molda a argila, talha o bloco de pedra, traz até nós um passado do homem, um homem antigo, sem o qual não estaríamos aqui. Não é admirável vê-lo em pé, entre nós, em plena era mecânica, esse sobrevivente obstinado da era das mãos? Os séculos passaram por ele sem alterar sua vida profunda, sem fazê-lo renunciar a seus modos antigos de descobrir o mundo e de inventá-lo. Para ele, a natureza ainda é um receptáculo de segredos e de maravilhas. É ainda com as mãos nuas, frágeis armas, que ele tenta furtá-los, para fazê-los entrar em seu próprio jogo. Assim recomeça, perpetuamente, um formidável outrora, assim se refaz, sem se repetir, a descoberta do fogo, do machado, da roda, do torno de olaria. Num ateliê de artista, estão inscritas por toda parte as tentativas, as experiências, os presságios da mão, as memórias seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manipular. (FOCILLON, 2020, p. 19)

As artistas são sobreviventes desse mundo tecnológico, inclusive Alexandra Engelfriet critica a alienação do corpo, sua inercia diante do celular e sua imagem criada nas redes sociais. Para ela, o homem desconectou-se do próprio corpo, da natureza e da divindade que está presente nela e, enquanto isso permanecer, a

consequência será a destruição do planeta. O seu trabalho adapta-se à várias questões, mas o objetivo maior é discutir a experimentação, a emoção e a conexão com a terra e natureza como uma forma de construção de conhecimento, contrapondo-se à razão do pensamento científico materialista:

> A cada projeto me coloco em ação e sou desafiada a me engajar em um processo imprevisível, abrindo novas possibilidades de significados. Depois de séculos em que o conhecimento experiencial foi subordinado a um pensamento científico e tecnológico, considero de grande importância que a experiência adquirida com o envolvimento do corpo seja reavaliada como uma importante forma de conhecimento[77].

O corpo, para Engelfriet, deve estar integrado à natureza porque é da mesma matéria do universo. O mundo atual fez com que o ser humano se distanciasse dessa conexão, desse entendimento, porque propaga uma vida de mentira através das redes sociais. Há uma objetificação do mundo, das pessoas que vivem num ciclo vicioso de consumo, de culto à imagem e de ostentação: ostentam algo superficial e efêmero. Para ela, também há a ilusão de que é o homem quem domina a natureza: "passou a dominá-la em vez de ser uma parte integrada da natureza. As consequências desastrosas dessa atitude nada espiritual, tornam-se visíveis nas muitas catástrofes[78]". E num ciclo vicioso, o ser humano se acostumou com um vazio existencial, preenchido por remédios, terapias, compras e redes sociais.

Essa desconexão física com o corpo e a natureza é o que guia a artista, que enxerga a importância do seu trabalho e a urgência dos temas. Ela propõe, através das suas performances, o restabelecimento da ligação do homem com a terra, com a natureza e com a espiritualidade. Acredita que a fruição estética promove um impensado, que pode ser transformador para quem observa: "procuro dar um novo começo a um fim desastroso"[79]. Ela convida o espectador a penetrar o interior da terra, busca despertar uma vontade de participar do ato ou, ao contrário, um repúdio ao barro e à ação. Qual seja a reação do espectador, importará, uma vez que o

---

[77] Declaração de Engelfriet no manifesto da artista (tradução nossa). Disponível em https://www.alexandraengelfriet.com/ Acesso em 20 de mai de 2021.
[78] Declaração de Engelfriet (tradução nossa). Disponível em https://www.alexandraengelfriet.com/ Acesso em 20 de mai. de 2021.
[79] Idem.

obrigará a sair da bolha e a sentir, pensar algo. Abaixo, a figura 30 apresenta os detalhes de um trabalho em progresso, o *Underground*; percebe-se como Engelfriet adentra nas 60 toneladas de massa argilosa, pastosa, depositada no parque De Oude Wrande. Há momentos em que os corpos se unem e não há como diferenciá-los.

Figura 30 – Alexandra Engelfriet, *Underground*, 2016, De Oude Warande, Tilburg, Holanda.

Fonte: fotografia de Liedeke Kruk. Disponível em: https://www.alexandraengelfriet.com/underground

Em cada performance com o barro, Engelfriet intensifica o gesto, muitas vezes escutam-se os gritos, a exaustação pela respiração e a força usada. É projetado para despertar o espectador, aquele anestesiado pelo mundo virtual, que não interage com outras pessoas. Pelo barro, a artista acredita que consegue trazer prazer ou desconforto: “poder sentir e vivenciar o toque e a sensualidade do corpo através da arte do barro. Isso é o que almejo” (ENGELFRIET, 2007, s/p. Tradução nossa).

Nesse relato poético, ela descreve a relação e as sensações quando entra em contato com o barro:

> Minhas mãos seguem as curvas suaves da argila, meus dedos tocam a sua pele, deixando leves marcas e rastros. O material parece frio ao toque enquanto preenche a cavidade da minha mão. Eu empurro um pouco mais forte, a superfície macia permite que minha mão entre. Eu esbarro na camada dura do fundo, onde a argila se torna dura e rígida. Minha outra mão desliza para baixo e meu braço desaparece em uma maciez lamacenta

> na profundidade do chão de barro, onde poças se formaram entre as saliências. Meu corpo deixa marcas profundas, quando enfio com força meus joelhos ou cotovelos nele. Uma relação íntima é estabelecida entre mim e a terra[80].

Para a artista a argila foi e é o único material que foi ao encontro de suas buscas artísticas, porque ela permite essa relação física e visceral iniciada quando jovem, em seus trabalhos ao ar livre com areia e terra. Ela queria que a matéria permitisse o registro do gesto, para que o processo se tornasse visível. E mais, que permitisse intervenção durante a execução e improvisação: “Material com o qual você pode se envolver sem qualquer ideia preconcebida do resultado final, que emerge do próprio processo[81].” O barro, para Engelfriet, possui uma particularidade que é a de sensibilizá-la, de transportá-la para o seu mundo interior e abrir para o mundo exterior. Ela atinge o auge quando se torna um corpo, sem antagonismos de quem é ela e quem é o barro. A experiência tem muito valor em todo o processo e o corpo é visto pela artista como inteligente, sendo, por isso, seu instrumento de criação:

> Toca em sentimentos que eu nunca soube que tinha. Abaixo da camada controladora de pensamento, camada após camada de sentimento se abre, aquilo que não pode ser expresso em palavras, mas apenas experimentado. Ao penetrar nessas camadas profundas, ocorre o maravilhoso fenômeno de que lá no fundo me abro para o mundo, para a realidade como ela realmente é. A argila é essa realidade fundamental, antes das palavras e antes da forma.
> Minha relação com o barro não é antagônica.
> Mas busco uma correspondência ou mesmo uma fusão com a matéria, quando meu corpo se torna barro e o barro um corpo. Mesmo ao moldá-lo vigorosamente com os joelhos, e pode parecer violento, eu mesma o experimento como uma penetração no material, usando a energia do meu corpo e recebendo energia em troca, desfrutando do movimento. A argila mole é minha parceira em uma dança sensual, na qual sigo a argila e a argila em troca instiga o próximo movimento. Eu me interesso pela experiência, quero ser transformada por ela e ganhar um certo tipo de conhecimento, conhecimento experiencial, embutido no corpo. Durante o processo, no qual todos os sentidos estão envolvidos, ao longo dos anos, experimentei muitos humores e estados de espírito diferentes[82].

Os relatos de Engelfriet, assim como os próximos relatos que virão das demais artistas, são vivências com um envolvimento e possuem um entrelaçamento

[80] Relato escrito pela artista e enviado por e-mail para a autora no dia 09/03/2023 (tradução nossa).
[81] Idem.
[82] Ibidem.

de vida e arte. Há o emprego do corpo próprio e operante, “aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento” (MERLEAU-PONTY, 2014, s/p). São corpos que se movem no mundo com suas aspirações e projetos, na qual a cerâmica ocupa o lugar de fala, de expressão e manifestação. Pode-se classificá-la como uma “expressão total” dessas mulheres e um modo delas de habitar o mundo: “o mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do meu ser” (*idem*).

As três artistas relacionam às suas vivências poéticas seus corpos, que tecem com a natureza, com o mundo, para captar imagens. São corpos tateantes guiados pelos sentidos que operam através da percepção. Ao perceberem, transformam em cerâmica as imagens e vontades trazidas também pelo pensamento. É o entrelaçamento na criação, no desenvolvimento dos projetos, na intuição operante, dos atos que acontecem junto com o imaginário. O pensar, o fazer, o mover, o transformar, são ações do corpo atento e posto nas ações para as imagens se tornarem obras de arte em cerâmica, ou performance, como no caso de Elgelfriet que cria em ambas as linguagens.

O habitar o mundo e o perceber constantemente, principalmente a natureza, é o caso de Ivone Shirahata, que convive com ela e observa seus elementos e suas múltiplas vidas: plantas, fungos, insetos, animais etc. É desse mundo que a artista tira a infinidade de temas e formas para suas cerâmicas em seu ateliê, localizado em Cotia, bem afastado do centro urbano. A artista relata que, antes de tocar a argila, se isola num espaço para contemplar a paisagem e meditar.

> [...] o que me inspira é as coisas da natureza, eu observo muito a natureza, e eu vejo a forma de uma pedra e me encanta né? Eu vejo a forma de uma semente, eu fico olhando horas para ela então assim eu vejo que é isso que me inspira, na verdade as formas, as curvas, as texturas, estou o tempo todo observando a natureza, e ela me inspira[83] [...]

Para ela, essas ações são primordiais para qualquer criação, porque é da convivência com os elementos da natureza, do silêncio e da conexão com o próprio corpo interior, que as imagens são acolhidas para o seu imaginário, o seu universo

[83] Declaração na live Conversas Flutuantes- ep. 1 - Ivone Shirahata e Rafael Kenji. Disponível em: <http:// https://www.youtube.com/watch?v=MnEfe9L_i8o>. Acesso em 11 de maio de 2021.

para serem modeladas, percebidas e sentidas pelo corpo próprio, tornando-as cerâmicas: “Qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma, qualquer uso humano do corpo já é expressão primordial […]” (MERLEAU-PONTY, 2014, s/p).

É um corpo mais próximo das coisas percebidas, que passam a existir após essa ação e delas surgem apontamentos, ideias e questionamentos que são consideradas ao modelar o barro: o tato tem uma necessidade de transmutar-se num objeto físico. Há uma sincronia no processo e na convivência harmoniosa entre a artista, a natureza e o silêncio. Esse fenômeno *quase intuitivo* se estabelece em forma de experiência estética para Shirahata, que a guia para desvelar a consciência originada nas vivências. O que é criado se funde com o corpo que cria e com o que é visto: “cada peça é uma parte de mim[84]”.

Uma imagem criada num instante, num feixe de luz, apreendida pela visão, observação atenta, escuta apurada num corpo tateante-operante. Uma vivência poética usada como potencial para criação: “presente à imagem no minuto da imagem, (...) no próprio êxtase da novidade da imagem”. (BACHELARD, 1998, p.1). Um cogumelo, uma flor, uma casca de tronco, uma *simples* pedra, é revelada para Shirahata como forma poética a ser desvelada através da modelagem. Na figura 31, vê-se uma parte do acervo de imagens criado pela artista: fotografias tiradas em seu ateliê, nomeadas por ela de *inspiração*.

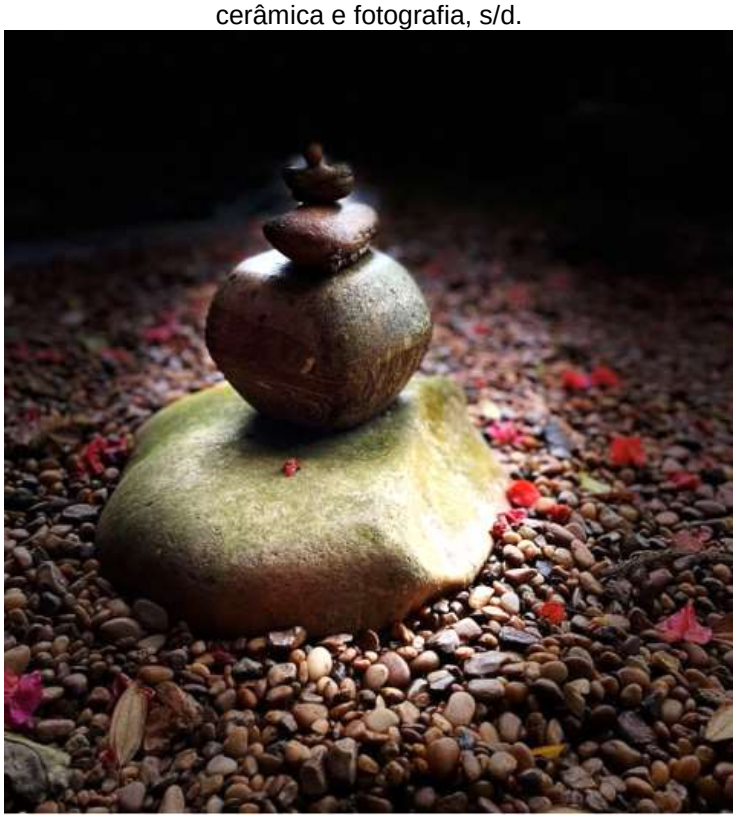
Figura 31 – Ivone Shirahata, fotografias de seu acervo do banco de imagens, s/d.

Fonte: https://www.instagram.com/atelierterrabela/

[84] Frase de Ivone Shirahata em aula no ano de 2020.

Desse acervo, a pedra é uma forma natural muito utilizada como modelo pela artista. Na figura 32 vê-se uma *tímida* montagem de *land art* constituída por uma cerâmica e duas pedras, montada em seu jardim de pedras. É tímida por não ser uma ação corriqueira e explorada por ela. A própria artista nomeou a ação de *land art,* por ser uma intervenção externa na natureza, e a fotografou.

Figura 32 – Ivone Shirahata, Pedra – Cerâmica - Pedra, cerâmica e fotografia, s/d.



Fonte: https://www.instagram.com/atelierterrabela/

Assim como sua mestra Shoko Suzuki, Ivone Shirahata elegeu a forma ovóide como uma identidade pessoal, envolvida numa rigorosa *simplicidade*, suas peças não possuem adornos, pinturas rebuscadas, nem cores ofuscantes. É na intimidade e acolhimento do ateliê que acontece a relação criativa advinda do corpo da artista com o barro extraído da terra e inicialmente toma a forma de um ovo para depois assumir outras configurações.

É uma cerâmica que reflete um universo particular, uma tradição da cultura japonesa e ao mesmo tempo, as ambições do tempo contemporâneo. Sendo o primordial tudo aquilo que é percebido, sentido e traduzido pelo corpo, Shirahata produz uma operação expressiva em seu corpo iniciada pela percepção, que se amplia em arte (MERLEAU-PONTY, 2002). Não se trata de uma percepção do

cotidiano, impeditiva até de uma percepção originária, e sim, aquela que acessa a verdade inacabada, porque se fosse acabada seria uma paralisia do presente, das suas ações: acertos e erros.

Trata-se de uma percepção que olha para as coisas pela primeira vez, desde que o primeiro homem pintou a caverna, o campo dessas significações está aberto e uma tradição foi fundada. “A quase eternidade da arte se confunde com a quase eternidade da existência encarnada, e temos em nosso corpo, antes de qualquer iniciação à arte, a primeira experiência do corpo impalpável da história.” (*Idem*). A arte de Shirahata parte de um vislumbre do mundo, de uma percepção do mundo a sua volta, do que ela tem da realidade.

Ao observar o mundo, o corpo vidente, visível e tateante faz refletir sobre as imagens da natureza percebidas numa ordem sequencial, natural e com um aprimoramento da visão. Ela observa e é observada num diálogo vivido pelos sentidos no instante da ação, que a envolve e submerge em sua essência. Os olhos de Shirahata habitam as flores, as pedras, os troncos, as cascas e fungos como o “homem habita a sua casa” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 281). É uma relação com a natureza feita pelo entrelaçamento de visão e movimento em um corpo operante, atual e presente, porque a artista sempre fala que se sente integrada em todo o processo da feitura.

E essa percepção faz com que ela primeiro inicie suas formas numa linha tradicional da cerâmica, mas que, depois, interfere através de experimentos no acabamento de maneira mais contemporânea. Tudo é passível de ser transformado em arte: o jardim, a conversa, o silêncio – a vida é transformada pela ação e a arte transforma a vida, através do silêncio e solidão, tão essenciais para Shirahata em todo o processo. E sua cerâmica é rústica, requintada, reduzida ao essencial posta num eterno devir; é também paradoxal: frágil como a vida, mas resistente às adversidades do tempo – foi feita para ser eterna. As formas são harmoniosas e expressam a imensidão de um mundo aberto.

Sobre o silêncio, Shirahata afirma que, ao se isolar do mundo exterior, ela se conecta com seu mundo interior, descrito por *dentro de nós.* É o encontro dela consigo, tendo como única influência a natureza e o próprio silêncio, que a conduz no seu processo de criação, o seu encontro com a verdade, do qual se originará a obra de arte:

> O silêncio para mim é necessário sabe? No ato da criação, eu acho que você tem que estar consigo mesmo, procuro sempre que a obra saia de lá de dentro sabe? Então é no silêncio que a gente se encontra, eu acredito muito nisso e em momento de bagunça, de muita gente, é muito difícil, é impossível né? Digo para fazer esse trabalho que eu faço, tem que ter esse momento meditativo de uma busca interior para que surja alguma coisa que me agrada sabe? Esse é meu processo de criação e eu procuro não me influenciar muito com obra de outros, acho isso uma coisa muito importante, é uma coisa que eu aprendi muito com a Shoko né? A gente tem que buscar dentro de nós algo que você quer expressar, eu acho que isso foi a grande lição, assim, que eu recebi e que eu procuro passar também para os alunos né? É só essa busca interior, que cada um pode ter a verdade né[85]?

Em estado meditativo e em silêncio ao "escutar a matéria[86]", Shirahata estabelece relações entre o vazio e o cheio, entre o liso e o texturado, em cada peça que ergue através dessa sintonia da artista com o mundo interior. Para trabalhar com a argila "é necessário ter respeito, calma e entender que não depende de nós e sim dela para a peça ser criada[87]". E ela não se apega a apenas uma técnica ou um procedimento; ela escolhe qual usar de acordo com o trabalho a executar: "e as técnicas eu uso conforme o tipo de peça que eu vou fazer né[88]?" E ela complementa, falando sobre o formato e tamanho final, que não os determina antes porque deixa o processo fluir para escutar a peça que está sendo criada:

> [...] e aí eu vou formatando e eu não sei, muitas vezes, o tamanho que ela vai ficar, mas ela me fala, a cerâmica... a argila me fala, fala para mim, não... eu quero ficar desse tamanho, eu quero crescer mais então eu vou estabelecendo um diálogo com ela né? Até a finalização de cima que é a boca dela, é isso que acontece esse é o primeiro processo do fazer[89] [...].

Ivone Shirahata, como discípula de Shoko Suzuki, sustenta em suas cerâmicas uma herança milenar, graças à sabedoria transmitida por sua mestra. Portanto, está presente em sua vida e obra a cultura oriental e seus valores. Por exemplo, a forma que o tempo é encarado pelos japoneses é diferente da forma que

---

[85] Declaração na live Conversas Flutuantes- ep. 1 - Ivone Shirahata e Rafael Kenji. Disponível em: <http:// https://www.youtube.com/watch?v=MnEfe9L_i8o>. Acesso em 11 de maio de 2021.
[86] Informação dada pela Ivone Shirahata em aula, anotação própria da autora, 2020.
[87] Declaração na live Conversas Flutuantes- ep. 1 - Ivone Shirahata e Rafael Kenji. Disponível em: <http:// https://www.youtube.com/watch?v=MnEfe9L_i8o>. Acesso em 11 de maio de 2021.
[88] Idem
[89] Declaração na live Conversas Flutuantes- ep. 1 - Ivone Shirahata e Rafael Kenji. Disponível em: <http:// https://www.youtube.com/watch?v=MnEfe9L_i8o>. Acesso em 11 de maio de 2021.

os ocidentais o encaram. E a ceramista prioriza uma relação com um tempo cíclico, ou seja, as ações e a matéria são efêmeras e nada é estático, inflexível e eterno.

Sem se importar com o futuro e tampouco se apegar ao passado, o presente supervalorizado é o *agora*. Portanto, o *agora* dos acontecimentos não é outra coisa senão o tempo. A totalidade dos acontecimentos passados não é o que determina o significado do "agora" diante do qual se está, assim como a totalidade dos acontecimentos que devem vir não é o que se torna o propósito do *agora*. (KATO, 2008, p. 48). O tempo[90] é infinito e flui, dificilmente captado, somente o *agora* é apreendido, vivido e real. Por isso a importância do *viver o agora*, que também não é só um instante, é o centro da vida de uma pessoa que o percebe de modos diferentes, e sua duração pode ser pequena ou, em outros casos, longa: o "agora" estica e encolhe como um fio elástico (*Idem*, p. 49).

Isso é tão único na cultura japonesa porque a espontaneidade está na relação com o presente (agora) e faz parte do dia a dia dos japoneses. Na cerâmica, eles são considerados como fatores primordiais no manuseio do barro. A razão está na forma da espontaneidade e do natural: "A tradição japonesa considerou esse movimento espontâneo das coisas como o princípio primordial do cosmos ou da natureza" (NAKAGAWA, 2008, p. 45). O universo também é visto como uma extensão infinita, sem começo nem fim, criado do nada pelo modo espontâneo, assim como o vazio e o real. A verdade sempre residirá nesse surgimento espontâneo e natural. Segundo Miura[91], nada existe que não seja do princípio *Ki* (energia cósmica).

Essa relação existe no processo de Shirahata – do vazio também se cria: "Podemos transformá-lo em um mar de lamentações, e navegar por ele por toda uma vida ou podemos criar algo construtivo. Essa é a palavra-chave para transformar o vazio que existe dentro de nós no espaço mais sagrado que um dia

[90] O tempo também é o rotativo, sem começo e sem fim, diferente da concepção helenística, baseada nos corpos celestes, os japoneses conceberam as estações sazonais, suas guias temporais. O tempo natural se sucede num círculo, há divisões claras de acordo com o começo e fim de cada estação do ano: se o inverno acabar, a primavera começará.

[91] Em seu livro **Palavras Inúteis**, citado por NAKAGAWA Hisayasu. **Introdução à cultura japonesa.** São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 2008, p. 46.

seremos capazes de adentrar[92]". Para Jacques Lacan (1901 - 1981), se algo é almejado é porque há falta e isso não tem conotação negativa, sendo visto como um estopim para uma busca interna que pode ser reveladora: O vazio primordial alimenta a procura do homem por sua verdade.

Molda-se o barro para fazer um vaso, é o espaço dentro dele que o torna útil. "[...] a vantagem do que está lá assenta na utilidade do que não está[93]". O vazio sustenta a existência do concreto, um espaço depende do outro para sobreviver e é a utilidade do objeto, vinda do vazio, que torna pertinente sua razão de existir. O vaso moldado se constitui em torno do vazio e representa a coisa/vazio: "É justamente esse vazio que ele [o vaso] cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo" (LACAN, 1959-1960/2008, p. 152). "Afinal, não é possível representar o vazio em si. Somente é possível contorná-lo tal como o barro do vaso faz e tal como a obra de arte faz, a arte contorna um sentido, sem nunca se restringir completamente a esse único sentido". (WIRTHMANN, ANO s/p)

A arte de Ivone Shirahata é constituída pelo vazio, silêncio e natureza, assim como concebido pela arte japonesa. A natureza é entendida por duas formas diferentes, traduzindo-a: *hitori suru*, que significa "fazer-se por ela mesma" (é a natureza em si) e compreende aos movimentos do mundo; ou *wareto suru*, que significa "fazer-se por si mesmo" (no sentido de cada um a si mesmo), são as ações humanas. Portanto, a natureza é constituída pelo equilíbrio da ação humana com a ação da energia de criação e o movimento espontâneo das coisas sem a interferência de seres humanos.

> O que se chama natureza? É o nome desse princípio de equilíbrio, desse movimento harmonioso. O que se chama de equilíbrio? Pode-se responder que é o movimento espontâneo de uma energia ativa que produzo avanço ou a regressão, às vezes a pequenos passos, às vezes a grandes passos[94].

---

[92] Lao Tse, filósofo da China antiga, o pai do taoísmo, no ano de 99 a.C em seu tratado Tao Te Ching.

[93] Idem. lao

[94] Trecho do prefácio do livro *A verdadeira via da natureza*, descoberto em 1899 de autoria do Shoeki Ando, um monge, médico e filósofo que viveu no século XVIII, no norte do Japão, na vila Hachinohe. Citado por NAKAGAWA Hisayasu. **Introdução à cultura japonesa.** São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 2008, p. 45.

A arte possui um objetivo específico para os japoneses, e não é o domínio da técnica e sua perfeição artística, mas proporcionar um crescimento espiritual para quem a executa e a observa: através da via do fazer, um caminho se inicia e conduz a um estado de vigília. Shirahata segue essa filosofia a qual destaca-se pela sua *simplicidade* e é fundamentada em 9 princípios: *wabi-sabi* (imperfeição), *miyabi* (elegância), *shibui* (sutileza), *iki* (originalidade), *jo-ha-kyu* (ritmo de iniciar lento, depois acelerar e terminar bruscamente), *geido* (disciplina), *yugen* (misterioso), *ensou* (vazio) e *kawaii* (beleza). Esses princípios fundamentam os conceitos da estética japonesa e eles se alinham a filosofia *zen*[95]: busca por um equilíbrio e harmonização com o universo.

Ivone Shirahata declara que em seu trabalho há a presença do *wabi-sabi*, é algo que ela estuda bastante. Por isso o destaque, que além de ser uma característica da arte japonesa é uma corrente estética que abraça o transitório e o imperfeito como ideais de beleza: *Wabi* significa simplicidade e é um conceito estético dominado pela espiritualidade e na eliminação do supérfluo. E *Sabi,* desgaste ou beleza da idade, um conceito mais cronológico que se refere à passagem do tempo, a elegância simples e discreta que objetos adquirem com o passar dos anos (RICHIE, 2007, p. 43-44, tradução nossa).

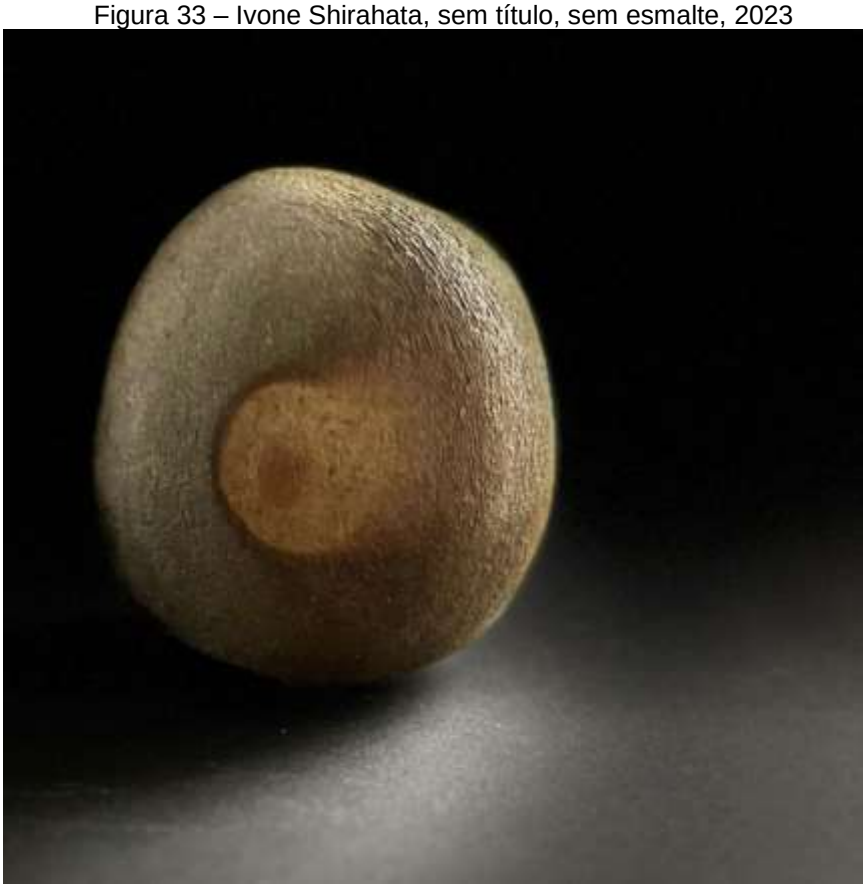
Outros fatores presentes na estética japonesa e nas cerâmicas de Shirahata são: *geido* (disciplina e ética) – regem todas as ações dos japoneses na arte, esporte e artes marciais – forma de viver que sobrevive desde os samurais; o oculto, o misterioso, o *Yugen* acompanhado pela *Miyabi* (elegância) e *Shibui* (sutileza). Enquanto muitas culturas cultuam o explícito, os japoneses desenvolvem seus temas de forma misteriosa. Faz-se interessante manter oculta a temática do artista, [...] “a arte japonesa é mestra em estimular e excitar a imaginação dissimulando o objeto de desejo. O ponto de concentração do quadro é seu sentido verídico: a

[95] A origem do *zen* deu-se na China e chegou no Japão entre os séculos XII e XII, com princípios transmitidos pelo monge Eisai (1141-1215, fundador da seita Rinzai) e pelo monge Dōgen (1200-53, fundador da seita Soto). Diferente do zen chinês, que se centralizou no *satori* (iluminação), no Japão primeiro atingiu os samurais, ou seja, as camadas militares da sociedade. O intuito era proporcionar uma “paz de espírito” diante da morte, uma ética forte formada por “desejo forte, decisão rápida, controle das emoções e, provavelmente, a superação do medo da morte.” (KATO, 2012 p. 217). Usado para o autotreinamento, serviu de apoio espiritual, dessa forma essa ética zen influenciou e serviu de modelo para os padrões populares.

verdade totalmente nua e sempre calada continua latente, como um foco vazio.” (NAKAGAWA, 2008, p. 125).

Há a valorização do sutil, do uso mínimo de elementos e cores, prezando o discreto e a simplicidade. Quando a cerâmica falar por si só, através do barro, da sua cor pura e pela forma, ela terá atingido os valores estéticos. Sendo impossível dissociar a vida da natureza, a arte japonesa é o resultado dessa filosofia e, ao contrário da arte ocidental, não possui categorização[96]. A cerâmica é produzida sem agredir o meio, visando a sua utilidade, deve ser criada para ser útil,bela e integrar à vida humana.

Figura 33 – Ivone Shirahata, sem título, sem esmalte, 2023



Fonte: https://www.instagram.com/ivoneshirahata/

O ceramista exerce o seu ofício atento ao seu dever primordial que é revelar em cada objeto criado a beleza latente na matéria-prima. Há um respeito pelo material escolhido que manifesta a beleza da natureza na vida das pessoas. Há um

[96] A categorização conhecida na arte ocidental que determina o que pertence às *belas artes* classificou a cerâmica como “arte menor” devido à sua utilidade; tal conceito é inexistente no Japão.

ritual instaurado do homem com o barro: é manipulado, impregnado pela expressão da vida e transformado pela mão humana num objeto que aspira à eternidade. Cada cerâmica registra a visão do artista de um mundo onde os opostos são inexistentes: o material e espiritual são unos, matéria-prima e a objeto coexistem, homem e natureza se completam e o mundo é um só, porque o ocidente e o oriente inexistem.

Kukuli Velarde se projeta, literalmente, em suas obras; o seu próprio corpo é usado como molde para toda a sua produção artística: cerâmica, desenho, pintura e vídeo. A fim de quebrar com os cânones da estética impostos pela cultura hegemônica europeia, ela expõe os detalhes do corpo numa expressão poética. É a partir da sua corporeidade que a artista se comunica e traz para o debate diversos assuntos, principalmente as causas feministas: a luta e situação das mulheres na sociedade, principalmente no Peru e o lugar da mulher artista no circuito de arte.

Possui três abordagens: a antropológica, a histórica e a feminista – seus temas e questionamentos são transportados em forma da metáfora do corpo como um objeto roubado, mutilado, saqueado, machucado – primeiro pelos invasores espanhóis e, atualmente, pelos homens educados numa perspectiva patriarcal e machista. Seu corpo projetado forma imagens que fazem parte do seu universo. Ela, sendo um sujeito presente, ativo e operante no mundo, representa outros corpos em sua corporeidade, tornando-o signo e obra de arte. E constitui signo o que habita o exprimido, não por convenção, e sim quando “implanta um sentido naquilo que não tinha e que, portanto, longe de esgotar-se no instante em que ocorreu, abre um campo, inaugura uma ordem, funda uma instituição ou uma tradição …” (MERLEAU-PONTY, 2002, s/p).

Os corpos das esculturas de Velarde sustentam o ser descrito por Merleau-Ponty que é o mesmo mundo aberto por elas: é um abismo, uma profundidade que desvenda ao ocultar-se. Apesar das mensagens serem diretas, elas não acabam em si, instituindo novas interpretações e abordagens. O corpo da artista, exposto em suas obras, é invadido pelo olhar do outro; visto de perto, invade o seu campo de percepção e as fronteiras da corporeidade. O objeto em si deixa de ser uma coisa e também invade quem o observa: um encontro que se torna verdadeiro quando o olhar faz com que o outro corpo se torne visível. O universo da artista, das suas obras e dos observadores interagem, entrelaçam e transitam entre si.

Percebe-se que o corpo da artista é o lugar absoluto da sua verdade indo contra a toda objetivação do corpo. Há uma profundidade e essência não totalmente desveladas, porque para Merleau-Ponty, nada é totalmente alcançável apesar de haver coexistência de corpos e de consciência que se relacionam; o outro também é o avesso de alguém e vice-versa: “o homem como espelho para o homem" (2014, s/p). Corpos que se abrem e, ao mesmo tempo, abrem e acessam portais para a experiência com o mundo, videntes e visíveis, e se aproximam do mundo através da visão.

Há nessa relação uma sensibilidade vinda da percepção e do corpo responsável por gerar toda a experiência da artista consigo mesma e com o mundo. É nessa interação que Velarde consegue traduzir suas experiências nas suas obras, consciente de que, quando produzidas, são expostas no campo e espaço do outro, que por sua vez provocará novas conexões e experiências. Para ela, o corpo também é político; como já mencionado, há uma violência de gênero que é mais revelada em seu trabalho e (des) velada pela sociedade.

A artista representa um imaginário criado por ela, as mulheres do seu povo e a cultura dos povos originários – são muitos os universos representados. Uma totalidade de significados e signos, quando vista pelo outro, desdobra-se em uma nova substância, mas não é ela, a artista em si. Esse desdobramento que parte da experiência do outro é uma réplica irreversível. Abaixo as imagens ilustram o uso do seu rosto e do corpo, para personificar um ideal estético e questionar o cânone clássico das Belas Artes. Há a presença dos padrões de grafismos dos povos Cupinisque, Nazca, Mochica e Tihauanaco.

Figura 34 – Kukuli Velarde com uma de suas obras da série *Plunder me baby*. Detalhe da representação do seu rosto na cerâmica.

Fonte: https://www.leeway.org/artists/kukuli_velarde/

Figura 35 – Kukuli Velarde e a representação do seu corpo e rosto na obra *Vênus?*. Pintura a óleo e acrílico em placas de alumínio que discute sobre o padrão de beleza construído pelos clássicos. Série *Cadáveres*, 2005. Exposta em Complicit Eye, 2018 em Taller Puertorriqueño, Filadélfia, EUA.

Fonte: https://www.flickr.com/photos/tpr_visual_arts/sets/72157673602968147/

São muitas as mulheres representadas por Kukuli Velarde nas projeções de si mesma em suas obras, desde suas ancestrais até as que sofrem feminicídio ou outras violências a cada hora no mundo. Ela se coloca como uma artista militante, que discursa num lugar privilegiado e entende a importância do seu trabalho. Por isso, a comunicação é direta e assertiva, de fácil compreensão, para também educar através da sensibilização inerente à arte. A artista promove muitos encontros educativos e oficinas nas quais aborda os temas propostos.

O campo percebido pela artista foi construído a partir da sua vivência na infância, como uma menina peruana, filha de uma antropóloga e um jornalista. Desde cedo, teve acesso ao conhecimento descolonizado que partiu dos seus pais; diferente da maioria das meninas peruanas, Velarde foi estimulada a estudar, ser independente, ter suas próprias opiniões e expressá-las. E a arte foi a forma que ela escolheu desde menina. Sua pesquisa e seu trabalho iniciaram ainda na sua juventude. Um mundo à parte na sociedade peruana, que permitiu à artista os acessos a educação, arte, história e política. Esse mundo permitiu a sua percepção dos outros mundos, das mulheres silenciadas, das culturas dizimadas, do neocolonialismo e da hegemonia.

Ela pesquisa o passado, representa-o no presente com foco nos problemas atuais: “O mundo é o que percebo, mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se também em distância irremediável” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.20), então todo pensamento exige uma distância; portanto, essa abertura inicial feita pela visão acessa o campo do passado e o campo do presente.

São imagens que brotam da consciência da artista e se relacionam com seu corpo, vivificando suas vivências enquanto mulher, mãe, esposa, filha. É uma relação entre as coisas e o corpo, uma relação singular que proporciona a experiência; um canal de acesso às coisas e ao mundo. É a imagem que proporciona a vivência, que se torna completa com o fazer; este, no universo da cerâmica, é uma ação necessária porque é na modelagem, com o contato das mãos no barro, que os caminhos da criação são iniciados. É fazendo que as ideias brotam e as imagens tomam vida; é quando acontece a experiência.

É, assim, a imagem diáletica – conceito benjaminiano também explorado por Didi-Huberman (2010). A aura sustenta ou procura dar conta da duplicidade

dinâmica da imagem que é o ser à distância; invade e, enquanto forma presente, se firma a partir das próprias latências que exprime. Entre quem olha e quem é olhado, há a distância aurática responsável pelo espaçamento do encontro. Para Didi-Huberman (2010), o vazio que não é um lugar é necessário para articular essas duas instâncias envolvidas na percepção e no encontro de quem *olha* e quem é *olhado*: “olhante e olhado que pertencem tanto ao âmbito da obra e da imagem quanto ao do antropos.” (2010 p.22). Essa articulação desemboca para o entendimento da imagem crítica e dialética proporcionadas pelas obras de arte, como expostas aqui por Kukuli Velarde: enquanto criadora e enquanto obra criada.

Observa-se que a poética de Kukuli Velarde se dá pela forma com que ela se comunica com o mundo, através da sua vida e das articulações promovidas em várias áreas e pelo modo que seu corpo atual percebe e sente, como ele se relaciona com as coisas e com a vida. É um corpo consciente, do qual Merleau-Ponty (1989) fala, e é esse corpo que entra em contato com o mundo percebido para elaborar sua arte.

Velarde utiliza-se de lembranças que foram, ou são, desencadeadas durante suas experiências de vida: na infância, adolescência e vida adulta. Durante a elaboração de um projeto, realiza pesquisas das culturas dos povos originários do Peru e sobre a sociedade atual, as quais despertam muitas relações visuais. A observação dos fatos, considerados histórias, são alusivas aos temas da artista, que os percebe e elege como primordiais. Como acontece em *Plunder me baby*, em que relata a sua lembrança de infância sobre a sua babá: uma indígena que sentia vergonha de suas origens e, para ser aceita na sociedade, se autoafirmava branca de descendência espanhola. É uma imagem que está viva em sua memória e a guiou para a concepção dessa série. O corpo da babá foi negligenciado, escondido e desconhecido por ela própria, porque o considerava vergonhoso e não merecedor em estar presente na sociedade, considerada por ela, civilizada. Para ser aceita negou a sua origem indígena, negou um mundo assim como Bachelard o considerou, a primeira casa da alma, além de ser um mundo interior: “A casa que é o corpo e é a alma, como também o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1998, p. 26).

Na concepção das relações visuais, está o próprio mundo habitado por Velarde; é o mundo das lembranças, o mundo atual e o mundo histórico com todas

as imagens, acervos e vestígios humanos de que é composto. É essa visão que ela relaciona ao seu imaginário e com o próprio corpo. O imaginário integra a dimensão do Ser da própria visibilidade, do invisível, “que não é o contrário do visível, nem do decalque da percepção ou suas imagens guardadas na memória” (FURLAN; ROZESTRATEN, 2005, p. 87). Entende-se que o imaginário é uma visão, uma sombra do passado que reveste o presente e abre-se para um porvir.

Um porvir reflexivo porque a arte é reflexiva; o objeto a ver, por mais *simples* que apareça, comporta a ausência ou o sentido latente que olha quem os olha e faz pensar. Não se trata da concepção reducionista de que a arte propõe uma visão despida de todo significado humano, reduzido a uma visão imediata, e tem sua expressão fundada na tautologia: “o que vejo é simplesmente o que vejo e nada mais [...] uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39). Ainda de acordo com Didi-Huberman, a crença bloqueia a ausência anunciada pelo olhar através do discurso que fixa. Pela perspectiva de Merleau-Ponty, trata-se de habitar a inquietação do olhar e a abertura de sua dimensão do Ser, nas relações entre o eu, o outro e o mundo.

A história é vista pela artista como algo vivo e que deve ser revisto; para tanto, ela reconta, reescreve a história dos seus ancestrais pelo olhar do escravizado, colonizado e invadido. Os povos originários das Américas foram dizimados, e todos os seus artefatos e suas riquezas, roubados, compõem hoje os acervos dos grandes museus europeus. Aqui o museu é visto pela artista da mesma forma que Merleau-Ponty enxergava; primeiro, entende-se que o Museu e a História criam concepções de verdades e as impõe como absolutas. E segundo, vivem do passado e nutrem a historicidade da morte (2002):

> Sob esse aspecto, a função do Museu, como a Biblioteca, não é unicamente benfazeja: ele nos oferece de fato o meio de ver juntas, como obras, como momentos de um único esforço, produções que jaziam pelo mundo, enterradas nos cultos ou nas civilizações das quais queriam ser o ornamento. [...] O Museu nos inspira má consciência, uma consciência de ladrões. Ocorre-nos pensar, de vez em quando, que essas obras não foram feitas afinal para *acabar* entre paredes severas, para o prazer dos que passeiam aos domingos, das crianças nas quintas-feiras ou dos intelectuais nas segundas-feiras. (MERLEAU-PONTY, 2002, s/p).

Na série *Plunder me Baby*, seu rosto estampa diversas emoções que são completadas pela expressão corporal presente nas esculturas (figura 35). É impossível não identificar a simbologia e a emoção representadas, ao mesmo tempo sabe-se que não é o corpo físico da artista. Não é a verdade no sentido empírico porque a arte clássica representava com *fidelidade* a realidade. Aqui, trata de ser uma projeção de um corpo que não é um objeto físico, como já foi explanado.

Figura 36 – Kukuli Velarde, série *Plunder me Baby*.

Fonte: http://www.kukulivelarde.com/portfolio/plunder/

Matisse uma vez fez a experiência para explicar que o desenho perfeito não representava a verdade. Ele, ao desenhar quatro retratos feitos a partir da observação do reflexo de seu rosto no espelho (Autorretrato, 1939) percebeu que “a evidente inexatidão anatômica orgânica dos desenhos não prejudica a expressão do caráter íntimo da verdade essencial do personagem, mas ao contrário, ajuda a exprimi-lo” (MATISSE, 2007, p. 194). Esta é uma reflexão significativa para a compreensão de corpo em Merleau-Ponty, uma vez que não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, pois a exatidão da forma do corpo, as definições do organismo não constituem a verdade absoluta do sujeito, da ciência ou da filosofia.

Dessa forma, as cerâmicas de Kukuli Velarde possuem um poder de persuasão e as mensagens são transmitidas facilmente, mas não em sua totalidade. Novos mitos são criados, a sua história é recontada por sua narrativa, mas sem esquecer daquela escrita pelos dominadores espanhóis: ela a critica. Inspira-se em

lendas mitológicas e na ancestralidade ameríndia, e ao criar, remete ao retorno de suas origens. É um reconhecimento das suas raízes numa busca de autoconhecimento da própria identidade, do próprio corpo e da sua verdade.

É através do autorretrato[97], que não é um corpo, mas uma duplicação de si mesma em seu objeto de arte, que Velarde confronta o colonialismo e sua história no Peru. Vai além da semelhança porque é uma pesquisa do próprio corpo e a aceitação de sua mestiçagem. Ela é, assim como muitos latinos, a mistura das linhagens indígenas e espanhola, de oprimidos e opressores. Deseja através da sua arte, representar as pessoas que, no fim, são oprimidas a cada dia. E sentiu-se obrigada a usar o próprio corpo para o lugar de fala: "Eu tive que usar meu rosto, caso contrário, seria eu falando sobre outra pessoa[98]". Longe de querer resolver os problemas sociais, Velarde tem a intenção de despertar um olhar sensível para os temas: "É uma investigação que não busca resolver a disparidade estética que temos. Com essas peças não procuro amarrar a estética colonial com a estética pré-colombiana. É apenas uma demonstração do paradoxo que somos[99]."

E tudo passa pela visão, de quem vê e quem é visto, e a corporeidade do outro é importante nas poéticas das três artistas. O outro não é um objeto visto como um duplo, que nunca é penetrado pelos olhos quando observado, e tampouco sua consciência se apresentará presente. É pela experiência da visão que conduz a um caminho de plenitude, cumplicidade, de encontro com o outro e o mundo exterior.

Assim como o mundo é profundidade, o outro também o é; sendo abismo, ao mesmo tempo em que é desvendado, é ocultado. Ao ser visto, torna-se visível, um entrelaçamento dos universos de cada um, porém, o outro sempre se mantém invisível porque é inalcançável, a consciência não é desvelada totalmente. O que é concreto é o corpo que é ambíguo por transitar entre o que é visível e o invisível, ele

---

[97] Vale ressaltar que o termo autorretrato não é o corpo tal como abordado por Merleau-Ponty. Para a artista, trata-se da questão do *sellfie*, um retrato se si mesma. Porém, a abordagem da autora é a da fenomenologia e estudou a materialização do fenômeno, ou seja, é a forma que a artista se enxerga, como um corpo e como ele é materializado em suas obras. Uma reprodução de si para os outros, para também representar uma memória histórica e afetiva do seu povo e de seus ancestrais.

[98] Entrevista de Velarde para GUZMÁN, Alicia I. Disponível em: < https://southwestcontemporary.com/kukuli-velarde-plunder-me-baby/>. Acesso em: 29/03/2021.

[99] Velarde em entrevista para ROMERO, Marianela B. Disponível em: < https://www.infoartes.pe/desafiando-la-colonialidad-entrevista-con-kukuli-velarde-artista-peruana-ganadora-de-la-beca-guggenheim-2015/>. Acesso em 29/03/2021.

abre os sentidos para as experiências e a visão é a porta de acesso e que aproxima o ser do mundo.

Portanto, o lugar do corpo das artistas é o da corporeidade, e o corpo do outro também, porque não há objetivação, inclusive, há uma crítica sobre o corpo objeto e alienado. O corpo é o protagonista e com ênfase na percepção conduz a experiência, com o mundo aberto e o próprio interior do ser. As obras criadas conduzem ao outro novas experiências através da corporeidade sejam nas performances de Engelfriet, nas esculturas de Velarde ou nas cerâmicas de Shirahata. O observador fluirá, haverá uma recepção estética que conduzirá ao mundo aberto e à interpretações.

O corpo é operante, expressão criadora e sensível, a concepção da corporeidade se dá através do movimento num processo complexo, configurando a linguagem sensível. O sensível assume um lugar central no pensamento de Merleau-Ponty, guiando para as reflexões ontológicas e epistemológicas, por ser a realidade que constitui o ser e do conhecimento manifestado nos processos corporais. É o que relaciona o corpo à unidade do humano, esta que é revelada na diversidade e se aproxima à linguagem do corpo da expressão artística pelo viés do sensível. Trata-se da síntese da percepção e do movimento como constituintes do ser e do conhecimento:

> A carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse ótimo que a termina refletem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela. Há aí um gênero do ser, um universo com seu “sujeito” e com seu “objeto” sem iguais, articulação de um no outro e a definição de uma vez por todas de um “irrelativo” de todas as “relatividades” da experiência sensível que é fundamento de direito para todas as construções do conhecimento ponto tudo conhecimento vi todo o pensamento objetivo vivem desse fato inaugural que sente, que tive com essa cor ou qualquer que seja o sensível em causa uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar que contudo prometia lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa lapso de duração dado numa só vez. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184).

Portanto, a obra de arte é compreendida como um campo de possibilidades para a vivência do sensível: uma reflexão corporal guiada pelo movimento e não apenas o pensamento de ver e de sentir. O artista busca novas formas de compreender o mundo rompendo com o racionalismo, então a forma plástica, móvel e poética da

obra de arte traduzirá a leitura de mundo. Sobre essa expressão: “É preciso que ela seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas”. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 53).

As artistas criam obras “vivas”; para vê-las efetivamente e ter a abertura, deve-se estar disposto a percorrer todos os elementos de composição, buscando a experiência da sinestesia de forma que seus signos conduzam para “perto deles”, ou seja, solicitem a presença de quem vê para junto de sua carne. Para Merleau-Ponty (2014), deve-se seguir “ao pé da letra” o que a visão ensina porque “o olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso”. (2003, p. 130). Tudo que se encontra no mundo está envolvido com o sujeito, tudo está entrelaçado, enquanto quiasma, preso no mesmo tecido do mundo e que também constituí corporalmente o sujeito.

É a partir da abertura do visível que o vidente efetiva sua visão; “quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 131), ou seja, por imbricação, quem vê é igualmente visto. Isso só é possível porque o vidente tem um corpo que é feito da mesma carne do visível, ele é o responsável por relacionar o ser às coisas. O corpo é sensível para si e “o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne” (Idem, p. 132).

O corpo é o que permite àquele que o habita e “o sente de sentir tudo o que de fora se assemelha” (Ibidem). Feita do mesmo tecido das coisas e nele emaranhado, tudo é atraído e incorporado integralmente, pelo mesmo movimento há uma comunicação com “as coisas sobre as quais se fecha, essa identidade sem superposição, essa diferença sem contradição, essa distância do interior e do exterior, que constituem seu segredo natal”. (Ibidem).

As artistas se relacionam com a matéria pelo quiasma, ambos emaranhados nesse mesmo tecido. Através do movimento se conectam com o barro, com o sensível, e criam através do toque das mãos, que também são tocadas, um corpo que se torna uma obra de arte. Ao criarem, tocam o sensível, as mãos são ao mesmo tempo tocante-tocada; nessa relação de dupla via, o barro também é tocado e tocante, conduzindo, assim, a troca na modelagem. Trocas, porque não são as

artistas que dominam ou comandam a modelagem; há uma cumplicidade das artistas com o material.

Não se sabe mais quem toca e quem é tocado, ou como Merleau-Ponty escreveu, “não se sabe mais quem vê e quem é visto” (2014, s/p). Uma passividade presente na condição do ser existente enquanto sujeitos corpóreos com as coisas do mundo, com tudo, porque pertence à carne da qual todos fazem parte:

> Visível e imóvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2014, p.20).

Presas na estrutura carnal do mundo, como figura-fundo, as artistas encarnadas com as coisas, trabalham (com) a carne por dentro, enlaçadas, cruzadas, reflexionam sem diferenciar: “não há outro sentido além do carnal, figura-fundo – Sentido = seu deslocamento, sua gravitação (aquilo que eu chamava ‘escapamento’ na Fenomenologia da Percepção)” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 238). Não há mais a noção de espaço euclidiano e nem o Ser perspectivista, e sim, o espaço topológico que funda o “princípio selvagem do Logos – é este ser selvagem ou bruto que intervém em todos os níveis para ultrapassar os problemas da ontologia clássica” (Idem, p. 197).

Assim, é a verticalidade, a profundidade que permite ao Ser a relação quiasmática entre o mundo e as coisas. Ela também que possibilita a reflexão sobre o Ser da indivisão e diferenciação sem ser dialético e racional como a metafísica defende, no caminho da compreensão de que a percepção, raciocínio, criação, ideia, qualidade “não são contrários, nem opostos, nem momentos de passagem negadora, mas ‘núcleos de sentido’, ou ‘outras dimensões’ que se interpenetram, passando cada qual pelos poros das outras”. (CHAUÍ, 2002, p. 111-112).

Parte 2.
Forma, Matéria, Ação: O Ato Criativo em Discussão

Em Merleau-Ponty a obra de arte é entendida como interminável e inacabada, ela está sempre aberta, é instituinte e abre mundos. Como foi mostrado na parte 1 desse capítulo, há diversos mundos abertos que promovem um *sair de si e entrar* no mundo para estar em constante contato com ele, é como uma iniciação ao *mistério do próprio mundo*. E o artista, manipulador e criador, vê, move-se, tateia a experiência, percebe o fenômeno e os traduz. E sua obra também provoca uma experiência pela percepção e sentidos; é pelo corpo que toda experiência acontece, ele é o mediador entre o mundo e o artista: a obra de arte resulta dessa sensibilidade perante as coisas.

A arte não se esgota porque constitui várias camadas de sentido, convidando aos fruidores e ao próprio artista, a novas trocas, conexões e histórias. É um "despertar", um lampejo pregnante, um encontro fecundo por preservar em seus formatos plásticos, nas cores e materialidade, a possibilidade "bruta" do "rasgar" inerente ao "exercício de ver" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.51 e p.189). São as imagens específicas e geradas pela arte que provocam essa abertura, esse acesso e se tornam resistência porque é "uma luz para todo o pensamento", comparando-se com a frágil luz dos vaga-lumes (Idem, 2011, p. 20-21).

Nesse sentido Didi-Huberman traz algumas questões importantes para a questão da imagem que podem levar para a importância dela nos processos de criação. As artistas estudadas possuem seus acervos de imagens, seus registros escritos, filmados e fotografados, do processo de concepção das obras, portanto,

elas, como fruidoras de arte, também constroem as suas percepções “luminosas”. Desse modo, Didi-Huberman recupera a potencialidade das imagens para a construção de um “impensado” que surge na convergência entre a arte, o artista / fruidor. É a imagem artística a responsável por provocar os questionamentos, as inspirações, os desejos e inquietações, e ao mesmo tempo, trazer a experiência do olhar para a perplexidade que ativa um “impensado”. Assim, o ver torna-se uma ação recorrente do perceber e do mundo surge o ser: o corpo, antes próprio e sujeito da percepção, torna-se a própria carne, criando uma relação mais imbricada.

O ser exige das artistas a criação para que todos tenham a experiência, um depende do outro, é irreversível. A arte, sendo um fenômeno criador, exige das artistas uma concentração e um retorno para si mesmas, para se verem, se reconhecerem, para acessarem o invisível que sustenta o visível por dentro. O método, o procedimento e o processo de criação e de invenção são constituídos também pela experiência, por estudos e pela ação consciente do corpo que, à medida em que vai manipulando a matéria-prima, vai concebendo uma determinada forma: a ação criadora é pura fecundidade.

Na cerâmica[100] o contato físico com o material é sensorial e a *poesis*, as habilidades técnicas dependem da conexão do artista com o barro. A manipulação, o aflorar dos sentidos para perceber as transformações físicas da matéria devem compor a poética do artista. E esse, sendo um produtor de conteúdo, deve se dispor ao estudo e à pesquisa. O fazer artístico é composto por inquietações, movido por uma necessidade de comunicar, pelas experiências pessoais e pelos estímulos originados pelas inúmeras transformações no mundo. Ao entrar em contato físico com a matéria escolhida, uma série de percepções e sentimentos são desencadeados, conduzindo o artista à sua invenção. Para Salles (2013, p. 28): “intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são alguns modos de descrever o elemento direcionador do processo”.

Longe de ser estagnado, o trabalho do artista se encontra em constante mutação e através do domínio técnico, da prática e experiência, é conduzido para novas descobertas. A expressão da poética resulta da maior afinidade dos meios

[100] Aqui apresenta-se a abordagem da autora, mas é importante ressaltar, que o contato físico com o material acontece com as outras linguagens.

técnicos e da intimidade com os materiais. Quando o artista elege um ou vários meios e linguagens, não é uma escolha por acaso, é sinal que está sendo fiel às suas próprias experiências, aos erros e acertos que compõe o seu fazer. Nessa busca persistente, o artista inquieto segue seus instintos até encontrar a forma ideal para exteriorizar o que o *atormenta*.

É através dessa eterna busca em satisfazer os desejos, que determinados artistas transcendem as tradicionais técnicas, os limites esperados e conhecidos. Conseguem ir além ao criarem conceitos e novas técnicas. A expressão ultrapassa a forma tradicional de fazer e o domínio de uma certa linguagem, principalmente quando se pensa na arte contemporânea: "[...] nas obras de arte, as técnicas acabam se tornando 'invisíveis', sendo absorvidas inteiramente pelas formas expressivas [...]" (OSTROWER, 1998, p. 18). O produto de arte existe na sua verdade construída pelo seu conteúdo simbólico e este se sobressai sobre os meios técnicos utilizados, porque não é "mera questão de habilidade" (*Idem*.)

A visão e o ato de ver compõem a ação do artista e da obra, que é completa pela incompletude, e sofre interferências do olhar do fruidor. Para ambos: criador e fruidor – a experiência visual, segundo Didi-Huberman (2010, p. 228) possui um "caráter ameaçador" por abrir a ambivalência de uma "inquietante estranheza" que conjuga o conhecido e o desconhecido. Para Barthes (2003, p.9-12) o olhar se desdobra em ações, no silêncio, no tato, classifica e nomeia, é ele o responsável por levar ao indefinível, convocando o sentir, o mover e o conhecer empregados pelo corpo.

> O ato de ver não é o ato e uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências. [...] Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

A imagem é sensível e possui um poder criador, capaz de gerar para o artista outras imagens em seu percurso. É um processo sensível o da materialização da obra de arte e nada previsível, e são essas imagens as norteadoras porque são capazes de preservar as sensações, os estímulos e as primeiras excitações. Levarão para rumos certos, incertos, corretos, incorretos, mas também darão as soluções para obras em produção e/ou poderão vir a ser inspirações imagéticas.

É notável avaliar que as artistas mantêm os seus procedimento e concepções em desenvolvimento na medida em que se aprofundam ou se especializam num percurso que “deu certo”. A partir de uma obra finalizada, já surgem novos caminhos; com interferências e procedimentos são agregados, o que justifica o inacabamento das obras, como Salles (1998) afirma: “o gesto inacabado”. Percebe-se que Shirahata, Velarde e Engelfriet, repetem os processos e procedimentos de uma obra em outras e com o passar dos anos, realizam novas intervenções à medida que tomam novas decisões, como por exemplo uma mudança da temática ou linguagem[101].

E isso acontece porque, enquanto o artista sentir que do processo poderá dar origem a algo novo, sempre haverá a insistência na progressão e evolução dele. O inacabamento e todo esse conjunto é impulsionador: o desejo é esgotar as possibilidades e delas compreender seus produtos. Nessa visão temporal, o objeto em criação é mutável: “construir esse objeto, que permanentemente flui no tempo, implica ser algo que tende a escapar.” (SALLES, 2006. p. 14). Há uma transitoriedade que vai suscitar uma inacessibilidade, o processo sempre será inacabado mesmo num objeto “acabado” e exposto para o público, certo de que não é a única forma possível porque

> A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos - adequações que buscam a sempre inatingível completude. O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. (*Idem*)

Nesse processo há outros complicadores para o artista; por não permitir uma previsão, opera no campo das incertezas, das imprecisões e claro, do inacabamento, o que pode gerar a certa angústia, tão comum e até *exaltada*. No percurso criador há acidentes, acasos, mudanças de rumos, exclusão de um procedimento e início de um outro. A criação é um processo dinâmico que se organiza, justamente nesses percalços, principalmente nas tendências e acasos que

[101] Não são casos únicos, porque o mesmo acontece em poéticas de todo artista que se coloca como pesquisador do próprio processo e dos procedimentos de concepção e construção da obra.

guiarão as ações do artista. Há uma busca ao desconhecido e é motivadora, alicerçada numa dialética composta por desejo certo de concretizar a obra com o tema e o estilo, já definidos, com a incerteza inerente ao processo. Este leva o artista para determinadas decisões que sustentarão a construção de suas obras e orientarão as próprias avaliações.

Sobre a tendência entende-se por inclinação a fazer algo, a agir de certa maneira ou aquilo que leva alguém a seguir um determinado caminho. Salles (2006), traz esse conceito para explicar o processo criativo do artista que se organiza por tendências que compõem uma rede de criação. Com o auxílio da semiótica peirceana, a pesquisadora afirma tratar-se de um movimento eterno, infinito e falível com tendências, tendo a presença dos acasos e introdução de novas ideias constantemente.

São as tendências que direcionam e, após todas as explanações das artistas nessa pesquisa, basta compreender que tendências são geradas em nome das obras: “As grandes buscas dos artistas agem como direcionadoras dessas escolhas que povoam todo o percurso criador [...] Agir com essas tendências é agir livremente, se considerarmos que liberdade é a possibilidade de fazer escolhas entre várias possibilidades.” (SALLES, 2006, p. 83).

Portanto, há o projeto poético e esse será concretizado através de um trajeto com tendências, sendo a obra o resultado de uma construção marcada por questões comunicativas. Engelfriet deseja comunicar a desconexão do ser humano com a natureza do planeta Terra e com a vida, Velarde trata sobre questões feministas e históricas das mulheres e dos povos socialmente vulneráveis e Shirahata sobre a beleza, harmonia e equilíbrio sustentados pela natureza. Elas buscam concretizar suas aspirações por complexos processos de concepção das suas obras, sendo que seus percursos estão alicerçados em cinco pontos de vista: ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação (*Idem*.)

É uma rede de criação e ela é formada por tendência cultural, social, das linguagens e a histórica. É pela interação na sociedade, a imersão numa cultura e no diálogo com outras culturas, que o artista encontrará o tema para trabalhar com o propósito de ser um desvio inovador: um contemporâneo. A tendência social

promove uma multiplicidade de conexões numa obra sempre aberta e um percurso criador que é alimentado por um outro, numa interação do artista no seu meio.

Cada artista, à sua maneira, também interage com uma tradição vista pelo tempo histórico. Como já foi relacionado, há uma relação com o arcaico na criação e os diálogos travados dizem respeito a uma história que os precede para prevenir um futuro. A obra sendo um produto desses diálogos, possui o seu tempo histórico, que também dialoga com o passado e aponta para obras futuras.

Nessas interações o artista filtra as informações que deseja acessar e usar. Toda história e os interesses são os precursores em transformar exatamente uma determinada “coisa” em lembrança. Há um filtro perceptivo e as tendências perceptivas (memória e percepção vistas como seletivas) ficam claras quando há o registro de toda a pesquisa. A clareza está nas repetições dos temas, das anotações e nas recorrências, sendo importante tudo aquilo usado e pesquisado pelo artista: a memória registrada é uma parte da percepção nos processos de descobertas e deve ser levada em consideração numa análise das obras.

A percepção visual de Kukuli Velarde é muito clara, uma vez que se apropria das cerâmicas e da iconografia dos povos andinos Cupinisque, Nazca, Mochica e Tihauanaco. A pesquisa sobre as técnicas e as funções das cerâmicas, bem como sobre as histórias desses povos, é uma parte da percepção visual da artista e são nesses momentos de estudo que ela se conecta com o sensível. O processo é sensível na medida em que cada imagem origina uma sensação visual que, percebida, será explorada em suas cerâmicas. Há tendência no olhar e um poder nas imagens: “O resultado desta exploração passa a pertencer a seu universo de possibilidades imagéticas, funcionando como potencial de obra”. (SALLES, 2006, p. 134).

Em seu último trabalho *A Mi Vida* (2021-2023), Velarde realiza performances com a participação do público e todo ato é filmado. Diferente das outras séries, nas cerâmicas está estampado o rosto de sua filha quando tinha 6 anos. Além dos temas já trabalhados, a artista fez cada escultura um corpo que representa sua filha, Vida, e pode ser abraçado, carregado e beijado. Após ser mãe aos 48 anos, entendeu o verdadeiro amor e a dor de uma separação inevitável:

> A ideia de criar essas obras íntimas brotou da minha rendição ao amor dos pais e da resignação à dor emocional que virá, quando o mundo dela se afastar do nosso quando ela crescer. Eu posso ter toneladas de fotos dela, mas uma vez que ela se vá para seguir seu caminho, meus braços ficarão vazios. Eu me dou através das peças, uma chance de abraçá-la, sempre uma vez mais[102].

Essa foi a motivação que fez com que Velarde olhasse para um grave problema enfrentado pelos imigrantes: a separação forçosa entre pais e filhos. A série tem o objetivo de conscientizar sobre esse sofrimento; cada peça representa cada criança imigrante, separada da sua família, isolada, assustada e presa em centros de detenção dos E.U.A.

> Eles são privados de toda demonstração de amor e senso de segurança, e permanecem traídos por nossa sociedade, que não os abraça e reivindica por suas vidas. A MI VIDA é uma denúncia do tratamento ultrajante de suas vidas inocentes, e é um pedido urgente de empatia e proteção contra a dor da separação imposta[103].

É uma performance, as esculturas não foram projetadas para ficarem expostas nos pedestais dos museus. Para Velarde, elas possuem uma energia, representam uma vida, são um corpo e o corpo do outro é importante para completar a obra. Cada peça repousa em um carrinho de bebê, tem uma música de ninar ao fundo e ela se mantém em toda ação. Aos poucos, diferentes choros de bebês soam e a artista pega *sua criança* e faz movimentos de ninar para acalmá-la. Então, uma sirene policial é acionada e, na medida que a artista se movimenta, pega uma criança e entrega à uma pessoa, o som fica mais estridente. Os choros não cessam, ela fala com a peça, canta, abraça e *a acalma*, repousa em seu colo e vai entregando peça por peça às pessoas presentes, pede para todos fazerem ações pensando numa criança. Termina, quando os corpos voltam aos carrinhos, algumas continuam nos colos das pessoas e a artista sai falando para todos cuidarem das crianças como se fossem suas.

O lugar desse corpo escultórico é no abraço; foi feito para ser carregado e cuidado, porque são pesados, delicados e valiosos, como a vida de qualquer criança. O corpo de quem observa interage com o corpo da obra; não são passivos,

---

[102] Kukuli Velarde. In: http://www.kukulivelarde.com. Tradução nossa.
[103] idem

há um respeito ao outro, uma recusa em determiná-lo como um objeto. Retirou-se o fetiche da obra de arte e abriu-se para novas interpretações a partir do contato com o sensível: o objeto representa uma vida e é valioso como uma criança e não como uma *obra-prima*. E o olhar do outro sobre o corpo em movimento, sobre o corpo escultórico faz com que saiam do próprio interior, do reduto invisível, para encontrar o mundo e o outro. Através da experiência, o observador é sensibilizado pelo tema da artista, mas nem tudo é revelado. A consciência perceptiva não desvela tudo, há sempre o impensado e o invisível. A obra em ação e exposição institui novas ideias, concepções e compreensões sobre o tema e sobre a arte.

Há a filmagem e o registro da ação, da obra experenciada e incompleta já que a obra é inacabada. O percurso ficou registrado e nele vê-se um pensamento em construção de quem participa. Para a artista serve como portifólio; servirá para contar a história da obra e também como uma avaliação, para analisar se os objetivos foram alcançados. Como também torna a própria obra, a permanência do ato performático, que nunca será igual a cada realização: “Os registros funcionam como uma memória sensível de possíveis bons encontros para a criação, cuja emoção é reativada [...]” (SALLES, 2006, p. 68). Nas figuras abaixo, vê-se a performance[104] e seu percurso de execução, no The Clay Studio na Filadelfia, E.U.A, realizada no dia 23 de junho de 2022.

[104] Termo usado pela própria artista para identificar a sua obra que acontece em ação e interação com o público. Porém, o termo mais fiel à ação proposta por ela é o *happening*, que ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns.

Figura 37 – Kukuli Velarde, *A Mi Vida*, *happening* e esculturas em cerâmica, 2022, Filadélfia, E.U.A.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=GbVzBS-FxCk. Filmagem de The Clay Studio, Filadelfia, EUA.

Figura 37a – Kukuli Velarde, A Mi Vida, *happening* e esculturas em cerâmica, 2022, Filadélfia, E.U.A.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=GbVzBS-FxCk. Filmagem de The Clay Studio, Filadelfia, EUA.

Muitas vezes a materialização da obra se dá em meio desse percurso ou *caos* coordenado e pode ser compreendida pela perspectiva do processo. É o caso de Alexandra Engelfriet, atribuindo um valor significativo ao processo da concepção das obras mais do que à sua finalização, porque ela as desenvolve pelo corpo, pela performance e pelas experimentações. Há improvisação na interação com o barro,

mas ele não a guia em todo o processo; é um elemento importante, porém os movimentos são pensados e estudados.

Alexandra Engelfriet usa o Butoh[105] para conduzi-los: prática de dança/improvisação dramática originada no Japão em que o bailarino entra em um certo transe ao se movimentar. Essa informação explica o envolvimento da artista com o material, com o ato durante suas performances, porque "é o envolvimento total, corpo e alma, que busco com o barro, penso sobre isso, o que faço é presença, presença sobre oposição. Tudo acontece em um nível existencial fundamental, onde as fronteiras entre sujeito e objeto caem. E ao mesmo tempo, é e não representa nada[106]".

Quebrando as fronteiras com o material a artista quase se funde ao barro, fascinada por sua plasticidade, deixa-se conduzir pelas vontades da matéria. Usa a gravidade, desliza sobre o barro, usa força para manter uma presença do corpo – estar no agora, no ato do movimento. "É só possível a partir da concentração e do envolvimento total: tornando-me parte do barro, eu sendo formada por ele.[107]". Como Bachelard escreveu em seu livro "A Terra e os Denaveios da Vontade" (2019, p.60) que é uma celebração ao barro "uma matéria terrosa e perfeita" – cuja plasticidade exemplar é "capaz de receber e manter qualquer forma". E sua materialidade desperta através das mãos, que ficam alegres ao tocá-lo, uma participação rítmica e dinâmica. O barro é o parceiro ideal para as mãos em seu devir: "as mãos no barro em alguns minutos fazem meus dedos parecerem enguias e começarem, por assim dizer, a serpentear e espiralar" (Idem, p.61). Como pode ser entendido na declaração da artista,

> O diálogo entre mim e a argila se desenvolveu ao longo dos anos.
> O processo de transformação é irreversível. Processo é experiência e experiência não pode ser desfeita. O barro, a terra, enfim, são muito mais

[105] Butoh, Butô ou Ankoku Butô (dança das trevas) é uma dança dramática e expressiva, originada no Japão no Pós-Guerra. Teve influência das vanguardas artísticas: cubismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo – foi criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, tem um intuito mais filosófico do que espiritual, porque o butô manifesta o que é universal; o bailarino expressa a verdade, o interior, o espiritual sem máscaras: nu - e a verdade de cada um é brutalmente desvendada causando um conflito interior, que nos obriga a sair de nossas estaticidades e conformações em busca do nosso verdadeiro eu.

[106] Declaração de Alexandra Engelfrielt para o Jo Dahn em 2013 In: News directions in ceramics: from espectable to trace, 2015, p. 48 (Tradução nossa).

[107] Ibidem, p. 49 (Tradução nossa).

> forte do que eu, tem mais poder sobre mim do que eu sobre ela. É impressionante. Eu me rendo a algo muito maior do que eu. Isso me abre para um certo tipo de relacionamento com o mundo, não de dominação ou controle, mas de pertencimento, comunhão e aprendizado sobre o outro e o eu e onde essas distinções desaparecem.
> Depois de todos esses anos, cheguei a um ponto em que meu envolvimento com a argila se tornou leve e livre, um dar e receber, um ritmo, uma respiração. Através do material me conecto com os campos energéticos que nos cercam e nos penetram, nos conectando ao universo.[108]

Ao conectar-se com o barro, um mundo se abre à artista, e ao render-se, a sua percepção e consciência do próprio ato se expandem ao mundo exterior. Fala também do pertencimento do lugar, do ser e estar, da voz própria que interage em comunhão com o outro. O corpo do outro é sensível, importante e reflexionante, não um objeto, como Sartre[109] afirmou. Ele participa do mundo aberto da obra e também interpreta, dando à ela novas significações. Por fim, através do barro ela se conecta ao campo energético da Terra, tornando-se um só ser com a natureza, como ela descreve.

No processo de desenvolvimento da obra, Engelfriet utiliza-se dos documentos de registro: projetos escritos e desenhados, registros fotográficos e filmados do início ao fim da construção de suas obras. Independente da materialidade, a ideia está em registrar, por uma necessidade guardar alguns elementos que podem vir a ser utilizados ou somente orientadores para a concretização da obra. A artista se utiliza como que de uma forma de manter os vestígios de uma obra em processo, já que ela os valoriza como a própria obra: deles é vista a dimensão material do ato criador em ação. Como é visto nas figuras abaixo, o processo fotografado da sua última obra, feita em 2022, o ato performático é a obra em criação, em desenvolvimento; quando acabada, o seu processo a compõe e é visto como a obra em processo. O registro fotográfico também se faz obra, não sendo mais um material utilizado para futuras criações.

[108] Material enviado pela artista por e-mail. Consultar o anexo. (tradução nossa)
[109] No livro *O visível e o invisível* (2003), Merleau-Ponty refuta a objetivação do outro por Sartre. Para ele, não há negação e nem diminuição do corpo do outro, uma noção de corpo indo contra ao dualismo clássico.

Figura 38 – Alexandra Engelfriet, Sem título, registro fotográfico do processo de criação da obra, 2022, Paris, França.

Fonte: fotografia de Alison Harris. In: https://www.flickr.com/people/70864930@N04/

Figura 39 – Alexandra Engelfriet, Sem título, detalhe da execução da obra, 2022, Paris, França.

Fonte: fotografia de Alison Harris. Disponível em: https://www.flickr.com/people/70864930@N04/

Figura 40 – Alexandra Engelfriet, Sem título, obra finalizada, 2022, Paris, França.

Fonte: fotografia de Alison Harris. Disponível em https://www.flickr.com/people/70864930@N04/

Quando sugeriram que suas atividades poderiam ser catárticas, Engelfriet refutou a observação. De acordo com a artista, embora seu processo desencadeie emoções, o que a conduz é o seu envolvimento com o barro; é ele que cria a experiência e não o contrário. E ela complementa: “Mas é claro que sou eu fazendo em um momento particular meu e o que está em mim naquele momento particular está envolvido com o barro, ou é ativado pelo envolvimento com o barro[110]”. As emoções não são os fins, mas podem surgir como consequência durante a performance.

Há uma beleza física e intangível em seus movimentos, na sua dança rítmica e primitiva com a terra e o barro, há delicadeza, fluidez e intensidade. Em transe, entra em sua intimidade e na do material para acontecer o encontro com o que busca. É um transformador do espaço e da terra, no qual Engelfriet canaliza sua energia por meio do movimento e sua obra é o resultado disso. A artista não domina o barro, mas, ao contrário, se rende a ele, se adapta, dialoga e compõe:

[110] Idem.

> Por meio da interação física que envolve todo o corpo, eu exploro a conexão entre corpo, matéria, mente e contexto. Ao trabalhar na absorção rítmica, dar e receber, o corpo e a argila, uma relação íntima se forma entre a experiência e a terra. O esticar e rasgar, as marcas profundas das partes do corpo, expressam a plasticidade do material em toda a sua crueza[111].

Portanto, dar visibilidade através das viabilidades da matéria vai além do executar algo só porque se está apto a realizá-lo. As formas visíveis são expressivas e significativas em vários planos, e é através da matéria, no caso das artistas em questão, que há comunicação. Portanto, a matéria aqui não é vista como

> [...] um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno e, consequentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros. (OSTROWER, 1977, p.33).

E é através das especificações da matéria, suas exigências e ordenações inerentes a ela que a linguagem deve ser contextualizada. O artista primeiro imagina, depois percebe e daí ordena mentalmente, materialmente, as possibilidades visuais e tridimensionais dos elementos da composição: cor, linhas, equilíbrio, forma, volumes, ritmo, proporção etc. É um imaginar consciente numa linguagem com sua especificidade respeitada que o artista lida a cada trabalho.

Ivone Shirahata traduz suas imagens e a imaginação através de formas abstratas; de forma alguma suas cerâmicas são figurativas. É numa superfície mínima e essencial que ela revela a natureza numa forma escultórica. Como visto, suas cerâmicas representam os elementos da natureza e a pedra é um dos mais reproduzidos. Nas figuras abaixo, ilustram como a artista adapta a técnica do acordelado[112] para levantar o corpo de uma pedra, que logo se transformará em outra coisa.

[111] Ibidem.
[112] Uma técnica de modelagem bem tradicional conhecida também como “cobrinhas”.

Figura 41 – Ivone Shirahata, técnica exposta para modelar, observando uma pedra.

Fonte: vídeo-aulas da oficina de criatividade do Sesc Pompéia (acervo da autora).

A forma é o pensamento da artista, como Focillon (2020, p. 68) descreve; para Shirahata ela é a essência do seu trabalho. Tampouco é uma alegoria ou representação, um emblema de algum sentimento, porque a arte não se contenta em revestir a sensibilidade com uma forma, mas que desperta na sensibilidade à forma [...] (FOCILLON, 2020, p. 68). A matéria e a forma se entrecruzam, são dependentes, mas não eternizam a técnica, pelo contrário: o próprio ato criador promove na matéria o surgimento de novas técnicas, porque a arte tende a transformar e metamorfosear.

Dessa forma, como percebe-se no trabalho de Shirahata, não é a representação fiel da pedra que ela executa, e sim o seu entendimento sobre a forma a partir do olhar no ato do observar. Após erguida, ela cria texturas, fecha a

peça ou deixa um pequeno orifício, o que faz com que a origem da forma não seja facilmente percebida. Pelas mãos, age sobre a matéria e deixa sua identidade nas formas modeladas.

> O gesto criador exerce uma ação permanente sobre a vida interior. A mão resgata o tato da sua passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. [...] Criando um universo inédito, imprime universalmente a sua marca. (FOCILLON, 2020, p. 119)

Logo, a linguagem não é subjetiva; ao contrário, é objetiva por ordenar elementos numa certa materialidade. Velarde, Engelfriet e Shirahata escolheram uma materialidade fisicamente presente com um simbólico bem definido, que guia suas linguagens, referindo-se aos critérios de valor e realização. A matéria objetiva a linguagem, é uma condição indispensável para avaliar os processos de construção de uma obra. As três artistas se desdobram em cada obra executada, vão além da fisicalidade da forma plástica, feita para serem tocadas. Focillon elucida: “Digamos, se quiserem, que a arte não se contenta em revestir de forma a sensibilidade, mas que desperta a forma na sensibilidade” (2020, p. 90).

A intuição e a improvisação são operações presentes numa investigação e processo de criação. Longe de serem consideradas instintivas, são modos cognitivos do ser humano, o que permite lidar com situações inesperadas e os acasos. A improvisação é um ato racional presidido pela intuição, que é a base da criação, e permite visualizar e internalizar uma ocorrência e agir espontaneamente. Esse ato espontâneo carrega em si a identidade de quem age; “não é um ato reflexo, é mais do que uma reação do organismo humano. É uma reação da personalidade humana, carregada de identidade, características pessoais e comunicativas, que ao mesmo tempo referem-se à cultura.” (OSTROWER, 1977, p. 56).

O que torna expressivo esses processos intuitivos é a percepção, que quando interligada reformula os dados circunstanciais do mundo externo e interno para se estruturar em dados significativos. Portanto, a intuição e a percepção são modos de conhecimento que formulam ordenações e significados. O artista lida constantemente com esses processos, que acontecem numa introspecção, num

momento inesperado ou durante a feitura através do corpo; por isso, o ato de intuir acontece de forma consciente ou subconsciente.

A percepção envolve a apreensão de um mundo externo ao mesmo tempo que interage com o mundo interno. Envolve o conhecimento que procede uma interpretação do que está sendo percebido/aprendido. Na medida em que se interpreta, se identifica e se estrutura num conhecimento ativo. São vários dados ordenados e, em conjunto, são interligados e avaliados; ao criar, o artista os acessa por diversas formas, porém, pela percepção são percebidos numa ordenação interior. “O *que* percebemos, então, é apreendido em ordenações, e *como* o percebemos, são outras tantas ordenações. Tudo participa de um mesmo processo ordenador. [...] É um perene informar de formas significativas.” (Idem, p. 58).

O corpo de barro erguido traduz uma imaginação superior e livre, mas nela vemos igualmente convergir as energias das civilizações, “ela é matéria e espírito, forma e conteúdo.” (FOCILLON, 2020, p. 9). Deve fluir e adentrar-se em seus corpos cerâmicos, que transcendem o tempo e pertencem a eternidade, numa ambiguidade, de serem particulares e universais, erguidos numa relação com o eterno devir do corpo-sujeito com a matéria, num fluxo constante e ininterrupto que consequentemente muda as diversas realidades.

Buscam o novo nos retornos ao passado. A tradição e o arcaico se fazem presentes, mas as artistas abusam do ato experimental, que não é aleatório, para criar o novo através de uma ação entendida aqui por ato existencial. Vão ao encontro do porvir. Conscientes da própria existência, dedicam-se à criação num feixe de possibilidades para elas próprias e para todos os demais. E criar é um ato transgressor, transformador e não conservador para as artistas Alexandra Engelfriet e Kukuli Velarde. Já Ivone Shirahata, apesar de sua pesquisa e busca pessoal, não rompe com a tradição em que sua obra está fundada: a tradição da cerâmica japonesa. Entende-se o arcaico como a origem e o ponto de partida estabelecido por cada artista, e não como o tempo cronológico de um período primórdio e um passado longínquo. As artistas relacionam- se com o arcaico de formas diferentes, assim como com o próprio corpo, com o corpo modelado e com o corpo cerâmico (obra).

Em suas poéticas há a presença da memória, compreendida como permanência, registro, lembrança, vinda de uma experiência ou estudo da história.

Trata-se da memória das artistas em suas obras, que, por consequência, terão as suas próprias memórias. Apesar de o objeto artístico não basear sua existência em ter caráter memorável, ele é registro de um conjunto de ações e sentimentos usados pelo artista, um ser social, perpetuando-os em suas obras de arte que também são o registro da memória de um tempo e lugar.

Para Kukuli Velarde, as suas memórias de infância, as permanências das vivências na terra natal, o estudo da história e a consciência da realidade social das mulheres latinas estão presentes em sua poética. Sua cerâmica está enraizada nos métodos tradicionais andinos e a sua relação corporal com o corpo moldado nas esculturas é de projeção.

Já Alexandra Engelfriet, tem uma relação violenta com a matéria, impulsionada a partir da memória dos temas propostos para suas performances: os mortos, as trincheiras da primeira guerra mundial, o racismo, a destruição do meio ambiente e a pandemia. Tudo parte do seu corpo físico, que em contato com o barro modela de acordo com as emoções que afloram e se intensificam na medida em que o movimento também se torna intenso. Após o ato, o registro da performance perpetuará uma parte dessa memória, pois ela será única para a artista e para cada espectador presente.

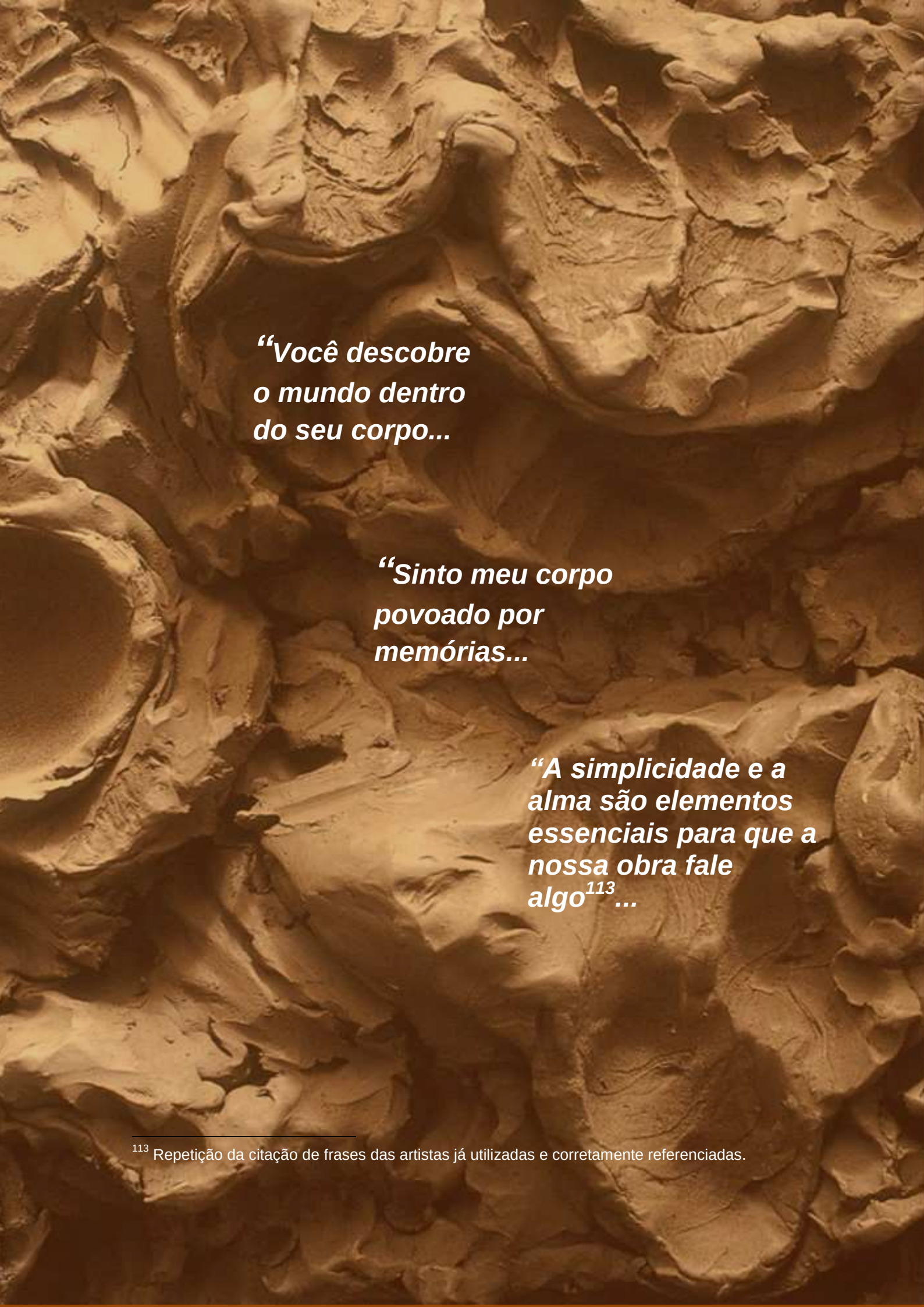
Sendo a memória fundamental para a construção histórica, está no cruzamento com o registro e a experiência. Visto que Ivone Shirahata não produz obras figurativas, em seu abstracionismo há uma memória perene e etérea da vida e do seu modo de vida. Há a presença da sua memória como discípula de Shoko Suzuki e nela todo o ensinamento tradicional da cerâmica japonesa, seus valores e filosofia.

Nas três poéticas há uma temporalidade definida e cultivada com o próprio espaço e história. Nelas, a memória sobrevive nas obras, que ao mesmo tempo possuem a própria profundidade, vista por Merleau-Ponty como inalcançável; portanto: “Considerando-se que tudo é perecível e não necessariamente descartável” (Cildo Meireles, 2011), quem sabe a memória seja “o que mais sobrevive entre os possíveis desaparecimentos”. (*Idem*).

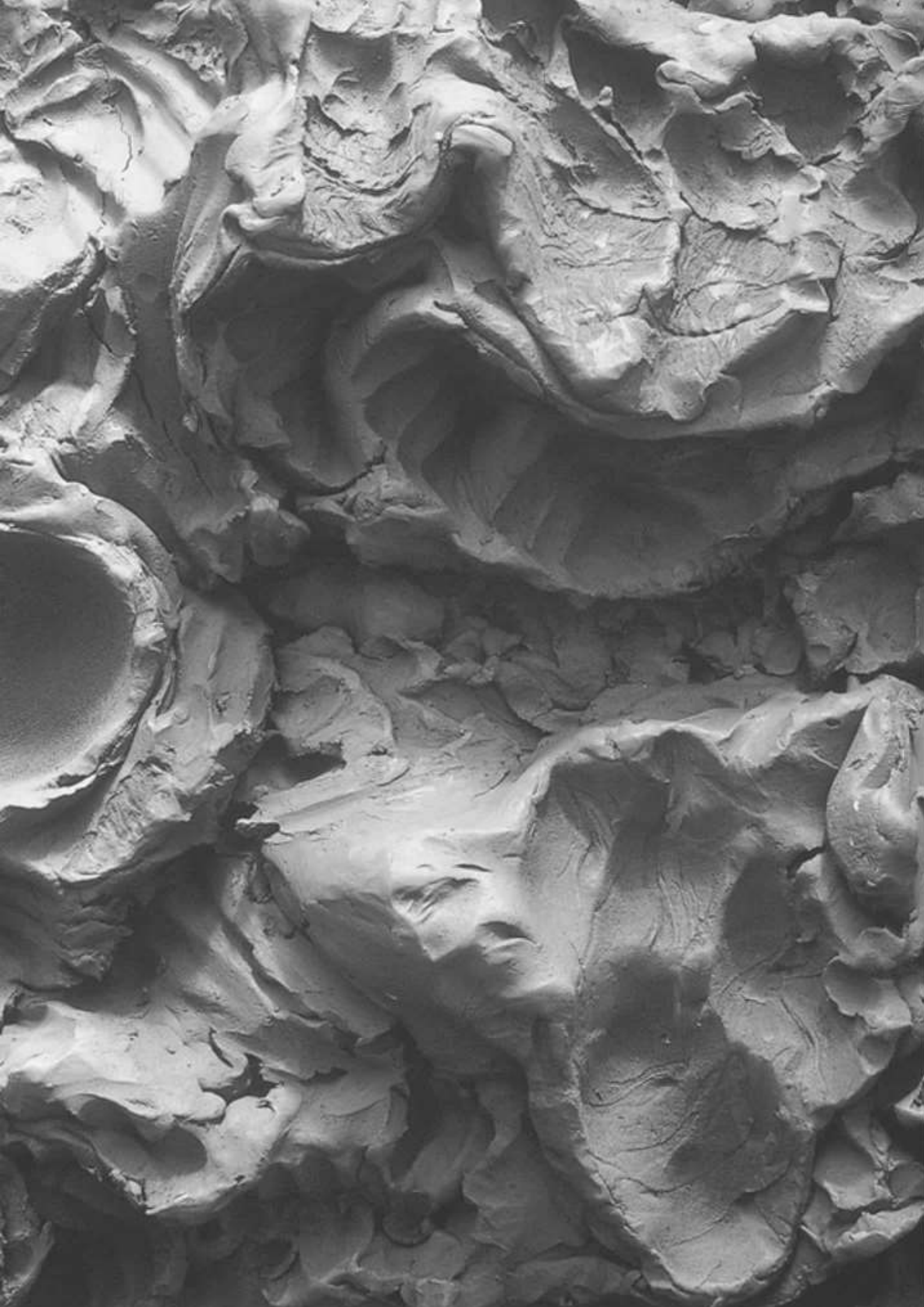
As artistas vivem sem seus tempos, mas atuam no sentido extemporâneo defendido por Nietzsche, numa distância da qual observam a situação na situação, estão contra o próprio tempo e agem a favor de um tempo por vir. Artistas

contemporâneas que não representam o que veem na natureza e no mundo, mas imitam o poder sentido e compreendido dela, as transformações sociais, as mudanças no ser humano e criam formas, abrem mundos, instigam interpretações.

Num processo criativo entendido como percurso, com pesquisa, estudo e domínio de técnicas e conhecimento sobre a matéria, descartam o novo como inédito, buscam um outro novo, mas sem ser uma repetição do passado. Reativam a arte passada, que um dia foi contemporânea porque esteve em desacordo com o senso comum de sua época. Assim como elas, de forma alguma são passivas, porque são propositivas ao olhar para o passado, atravessá-lo e chegarem à outra margem, exploram, apropriam, registram. E por fim, inventam novas formas de fazer arte.



[113] Repetição da citação de frases das artistas já utilizadas e corretamente referenciadas.



Modelando Ideias.
Uma Consideração Final

As questões iniciais que orientaram este estudo interrogavam o protagonismo do barro como material primordial das poéticas de artistas mulheres. Com o foco na materialidade, busquei na Antropologia e na História, para compreender a simbologia do barro e seu uso por diferentes civilizações em diferentes épocas. Uma longa trajetória que, por fim, não precisou estar presente nessa tese, mas serviu para eu compreender um pouco mais sobre esse universo imagético e simbólico de que se valem muitos ceramistas.

Do macro ou micro, elegi três artistas, ceramistas mulheres, por serem emergentes e terem propostas autênticas: Ivone Shirahata, Kukuli Velarde e Alexandra Engelfriet. Suas produções de arte nos confrontam e nos tiram do conforto, da inércia imposta pela rotina. Em todo o estudo, verificou-se que o processo criativo está intimamente ligado à vivência da experiência do gesto, do fazer, da relação com o barro e demais materiais. Uma pesquisa constante, por estarem elas abertas à percepção de si mesmas, do entorno e do trabalho, o que lhes permite uma pesquisa bem intensa de todos os elementos que compõem o processo da criação. Há uma rede de relações que cada artista criou entre si e o material, o que possibilita abordar a cerâmica num outro lugar, para novas compreensões: há aberturas, no sentido de percorrer seus entremeios, seus desdobramentos. Por isso, no caso da Alexandra Engelfriet e Kukuli Velarde, estão presentes os diálogos com outros meios, linguagens, mídias e suportes.

Assim sendo, a realização dessa pesquisa colaborou para dar visibilidade às artistas e para a reflexão não somente sobre o barro, mas sobre o percurso criativo

guiado pelo corpo e da sua relação com o material. Um corpo sensível que opera uma série de ações coordenadas, relacionadas entre si e que se relacionam com o barro num entrelaçamento reversível porque são tocantes-tocados – matéria e corpo tornam-se uma coisa só: um corpo de barro erguido pelas mãos numa relação com o eterno devir.

Devir, verbo intransitivo de vir a ser, tornar-se, transformar-se, um fluxo permanente que pode ser entendido também, por um movimento ininterrupto, que dissolve, cria e transforma as diversas realidades existentes. Um devenir, vir a ser. As artistas se colocam na posição de criadoras-transformadoras, desde o preparo do barro em argila, na feitura da massa em ações que consistem em amassar, enrolar com movimentos calculados, mecânicos e constantes, com o objetivo de não deixar bolhas de ar nas camadas. Finalizada a etapa, é o momento do descanso. Depois de pronta, dela saem as formas figurativas ou abstratas, não apenas pelas mãos ágeis que sentem a argila, que sabem o que ela pede e retrata nela o seu pedido, mas com o corpo todo. É um diálogo consolidado após uma vida de experiência dedicada à cerâmica e, por uma ironia do destino, as artistas deste estudo não destinam suas obras ao senso comum dessa linguagem, que são as manufaturas de utensílios.

Apesar de elas não assumirem uma influência filosófica em seus trabalhos, constatou-se que existe uma relação primordial no interior dos seus trabalhos. No sentido de que todas possuem um percurso inventivo elaborado em contato com o invisível, o silêncio, o impensado, no entrecruzamento da necessidade e da contingência, ou seja, no *quiasma*. Longe de compreender-se como ilustrações de um pensamento, as artistas apresentaram interesse nas aproximações da arte com a sociedade.

Suas proposições giram em torno dos questionamentos sobre o mundo, natureza e sociedade, sobre a relação com o corpo e corporeidade e indivisibilidade da arte e consciência. Por não habitar um estilo, uma corrente artística, uma linha filosófica, permitiu-se um diálogo fecundo com a fenomenologia de Merleau-Ponty e com outros pensadores contemporâneos. O compromisso das artistas é com o próprio trabalho, com as questões estéticas e sociais levantadas e com a própria pesquisa.

Há a busca de superação da dicotomia corpo e alma, essência e aparência, em muitas falas das artistas sobre seus próprios trabalhos. Enxergam o próprio corpo como um abrigo, um mundo, uma poética e um instrumento de criação. É um princípio constituinte do conhecimento, o mediador entre os mundos externos e internos. A obra é o resultado desse entrelaçamento e das experiências com o sensível durante o ato criador, estudadas neste trabalho. Só se compreende o corpo a partir da experiencia corporal, e essa natureza corpórea é evidente nas poéticas de Shirahata, Velarde e Engelfriet.

É por meio da sensibilidade atribuída ao pensamento que elas agem com intenção de inventar, no caminho do advento – que de acordo com Merleau-Ponty é um vir a ser do que nunca antes existiu –, como promessa infinita de acontecimentos. Possuem a consciência encarnada num corpo revelada porque prezam pela experiência e percepção vinda dela: da matéria que dialoga com o corpo e sentidos surge o fenômeno. Feito do mesmo tecido do mundo, ou seja, da carne, as artistas tocam e são tocadas. É através do *quiasma*, dessa relação irreversível, que elas se permitem e são permitidas a darem visibilidade ao invisível.

O gesto é eternizado nos trabalhos dessas artistas, com origem na experiência corporal que é primordial. Todo gesto é corporal e as obras nascem dele e se desenvolvem a partir dele e das experiencias geradas. Suscitam leituras diversas; as obras não se fecham numa mensagem, mas desejam impregnar de sentidos do movimento original, entendido também como mundo original, o próprio objeto artístico e o observador (fruidor estético). O trabalho artístico aqui referido não é apenas uma somatória de técnicas e de informações escritas sobre si ou as que ele carrega explicitamente em sua forma. As obras permitem ir ao encontro de algo além delas mesmas, mobilizando pensamentos e aproximando-se do impensado, uma produção artística que sofre interferência ou emergência através da fruição estética de quem observa.

As artistas e suas produções são compreendidas como contemporâneas, não apenas por serem produzidas em suas épocas, mas, pelo impacto que causam na sociedade. Paradoxalmente o contemporâneo se revela entre o obscuro e o conhecido, entre o entendimento e a opacidade. As poéticas das artistas não são reconhecidas como tradicionais, fugindo de um entendimento óbvio de arte por parte

de quem observa, visto que a abordagem do senso comum tende a reduzir a cerâmica à produção de utensílios.

Dentre as três, a Ivone Shirahata não foge da tradição e seu trabalho se debruça nas raízes orientais, produzindo, por conseguinte, uma cerâmica memorial. Mantém os procedimentos tradicionais mesmo com as experiências sobre os esmaltes naturais, as queimas e o tratamento da argila. Destaca-se a forma, que se torna o próprio corpo da obra. O corpo da artista vai interagir através das mãos ao modelar o barro e levantar a estrutura da peça. Ela não transgride as técnicas tradicionais, mas as mantém, e o corpo presente em sua obra é muito diferente do corpo físico e espiritual compreendido por Merleau-Ponty, apesar do entendimento explanado anteriormente, de que a artista entende seu corpo como abrigo e sua obra como resultado de uma experiência sensível.

Kukuli Velarde, assim como Shirahata, mantém as técnicas e os procedimentos tradicionais dos povos andinos, principalmente os Incas. Mas ela transgride a partir do momento em que desconstrói as propostas das cerâmicas tradicionais com os temas emergentes e atuais. Ao usar seu corpo como molde, conta em suas esculturas seus autorretratos, suas projeções do *selfie*, suas memórias e as do seu povo e ancestrais. Ainda fundada numa memória e temporalidade próprias, mantém uma tradição e usa o corpo para criar signos e transmitir mensagens facilmente compreendidas.

Alexandra Engelfriet é a artistas que mais dialoga com a fenomenologia de Merleau-Ponty porque a obra resulta da ação do corpo físico, espiritual com a matéria. É a partir da experiência que a artista transgride os procedimentos de concepção e feitura da obra. É pelo contato com o barro que é guiada para realizar os movimentos que são fortes, violentos e intensos: trava uma luta. É o corpo que a guia, assim como o barro. Corpo e matéria se tornam a mesma carne e esta é do mesmo tecido originário do mundo. Portanto, a artista consciente se funde com o barro; sem improvisar, o modela de acordo com suas sensações e memórias.

Engelfriet, Velarde e Shirahata, cada uma com sua poética, revelam uma contemporaneidade em suas formas, em suas exposições, em suas temáticas e procedimentos. Desviantes, possuem um caráter intempestivo porque proclamam uma exigência de atualidade em relação ao presente e conectam as suas poéticas ao *arché*, o mundo primeiro, a origem: “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é

verdadeiramente contemporâneo, […] aquele que não coincide perfeitamente com este […] exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo […]" (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

É ao resgatar o arcaico que inventam o novo, tendo a cerâmica como um suporte que transmuta seus valores conceituais numa materialidade física, caminho oposto às teorias sobre a não materialidade nas artes plásticas. É certa a presença da revalorização da cerâmica e seus aspectos subjetivos, tais como "as tradições milenares da produção, a filosofia que envolve sua manufatura, sua associação com as forças da natureza" (SATO, 2016, p. 34).

Suas obras estão impregnadas pelo arcaico e ao mesmo tempo pelo moderno. Suas formas compõem uma estética que descontrói o gosto clássico e ideal, atribuído por Hoover (1997) aos gregos antigos, a forma perfeita, equilíbrio, simetria e superfície polida. As trajetórias das artistas, vistas sob o ponto de vista do processo e procedimento de feitura das obras, são heterogêneas porque há uma unidade estética que possibilita a identificação dos trabalhos. Não há grandes rupturas nesse sentido, visto que há um raciocínio linear, um desenvolvimento sem a presença de um estilo preciso. Ruptura significativa, como consequência de uma pesquisa de materiais, acontece apenas na poética de Alexandra Engelfriet.

Dentro da perspectiva nomeável do que se entende por processo de criação, abordou-se a lógica do *percurso de criação*: uma invenção, uma materialização de uma ou várias ideias, concretização de uma pesquisa e métodos guiados por tendências. Nesse percurso, há várias camadas muito difíceis de serem identificadas; muitas vezes ele não acontece de forma linear, planejada e sistematizada. De acordo com Salles (1998), pode-se compreendê-lo como um caos que, na instauração de uma obra, é composto por algumas vertentes: o pensamento abstrato; o repertório das artistas composto pelas referências artísticas, culturais e teóricas; os registros, rascunhos, projetos e imagens coletadas; o conhecimento técnico e a prática. A obra de arte é complexa, resultado dessas instâncias que dialogam com conteúdos objetivos e subjetivos de cada artista, com o pensamento consciente e inconsciente, com repertório técnico e teórico.

Partindo do conceito de obra aberta, de Umberto Eco, no qual o mundo expansivo e aberto da arte é criado a partir das interpretações reveladas pelo objeto

e pelo entendimento do observador, evidenciou-se sua característica de dar visibilidade ao invisível, como apresentou Merleau-Ponty; a reflexão sobre o ato criativo versa sobre compreendê-lo como um ato de imaginar, inventar numa relação dialética entre consciente e inconsciente do ser humano. A arte aqui entendida como uma linguagem *falante* e *operante,* originalmente é expressão artística tendo as obras suas matrizes de ideias. Portanto, a criação é uma transformação de algo não palpável e inexistente ao olho humano em concretude. É promover o encontro com o sensível, com os impensados e materializar os conteúdos imaginados.

As obras das artistas revelaram a abertura para o mundo da arte proposto pela fenomenologia e para a abordagem expansionista de Eco. O barro é uma matéria que promove essa abertura – primeiro às artistas e depois ao observador. Resultam da experiência sensível do corpo com a matéria, numa vivência do corpo consciente e primordial no ato da criação, não se esgotando na cerâmica. A sensibilidade é compreendida como uma forma de organização do campo perceptivo, principalmente dos acessos ao mundo. Portanto, ela seria uma espécie de alinhamento dos sentidos, que utilizados e articulados possibilitam reflexões, ou seja, não se trata de uma ação passiva regida por comandos externos; ela é um elemento de formação de sentidos e de conhecimento. Criar é um ato corporal, físico tendo o corpo enquanto existência encarnada constituída por sua própria temporalidade, vontade, desejos dispostos e articulados em muitas possibilidades de invenção.

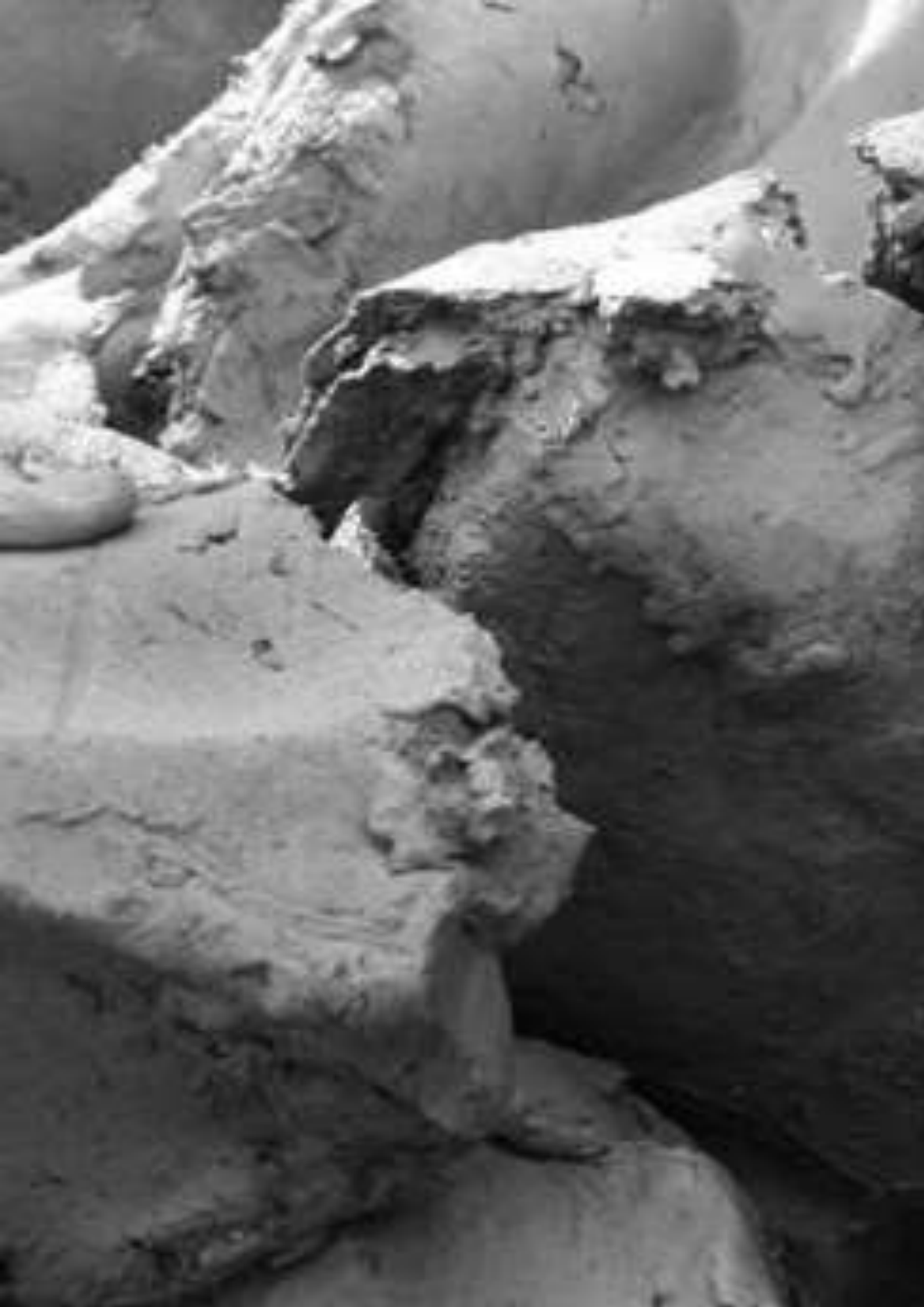
O presente trabalho não desejou fechar conceitos ou responder definitivamente às questões iniciais que o guiaram – sobre a materialidade expressiva do barro e como este é utilizado pelas artistas em seus percursos criativos. Nem tampouco é nossa intenção delimitar os elementos da filosofia de Merleau-Ponty presentes ou não em suas obras, para não reduzir o estudo a uma perspectiva. As ideias de Merleau-Ponty auxiliaram na compreensão das poéticas aqui analisadas porque permitem um diálogo com os trabalhos de arte. O filósofo se debruçou sobre os estudos das artes e percebeu que na expressão e experiência artística há uma filosofia bruta: “filosofia e arte, juntas, não são fabricações arbitrárias no universo da cultura, mas contato do Ser justamente enquanto criações” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 187).

Assim como a obra de arte, a pesquisa é inacabada porque sempre suscitará novas perspectivas, abordagens e possibilidades de escrita. Portanto, numa modelagem de ideias nascidas de cismas, deu-se forma à elas e caminhos foram abertos, numa emergência da necessidade de falar sobre essas artistas mulheres através de narrativa mais sensível quanto às suas poéticas, numa escrita da história social fundamentada pela fenomenologia de Merleau-Ponty.

Que os portais permaneçam abertos e que as pontes aqui estabelecidas possam amparar novos viajantes nessa jornada.

“[...] concentrada, o corpo à escuta, ela podia obter uma porção exata de barro e de água numa sabedoria que nascia naquele mesmo instante, fresca e progressivamente criada. Conseguia uma matéria clara. e tenra de onde se poderia modelar um mundo[114].”

[114] LISPECTOR, Clarice. **Bonecos de Barro**, 1946. Disponível em: https://contobrasileiro.com.br/os-bonecos-de-barro-conto-ilustrado-de-clarice-lispector/ . Acesso em 13 de maio de 2022.



Referências

Livros

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: ___. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009. p. 72-73

AMANO, Tarō. **Japanese art after 1945:** scream against the sky. Nova York: Harry N. Abrams e Yokohama Museum of Art 1996.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução: Paulo Neves. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 169 – 205.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2006

BIRKS, Tony. **Guía Completa del Ceramista**. Barcelona: Blume, 1995, p. 6-14.

BOSSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BRAGA, Paula. **Arte Contemporânea:** modos de usar. São Paulo: Elefante, 2021.

CARBONELL, Sônia. **Maragogipinho:** as vozes do barro, práxis educativa em culturas populares. São Paulo: Terra Redonda, 2021.

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

_____. **Frequentar os Incorporais:** uma contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **No Ângulo dos Mundos Possíveis.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHAUÍ, Marilena S. **Obra de arte e filosofia.** In: Experiência do Pensamento – Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

DAHN, Jo. **News directions in ceramics:** from espectable to trace. Londres: Bloomsbury Academic, 2015, p. 47-50.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** Pós: Belo Horizonte,
EBA, UFMG, v.2, n.4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62 Acesso em 13 de dez de 2022.

_____. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismos das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O que vemos e o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DOMINGUES, José Maurício. O nacionalismo nas Américas do Sul e Central. In: **Aproximações à América Latina – Desafios Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 111.

ECO, Humberto. **Os Limites da Interpretação.** 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

_____. **A Definição de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1972, p. 199 – 202.

_____. **A Obra Aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas; seguido de Elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 2020.

FOSTER, Hall. **O retorno do real:** A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 172 – 185.

FRIED, Michael. **Art and objecthood**. Artforum: Nova Iorque, v.5, Summer, 1967.

GABBAI, M. B.B. **Cerâmica** - Arte da Terra. São Paulo: Editora Callis Ltda, 1987.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente**. Martins Fontes: São Paulo,2006.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** São Paulo: Editora, 70, 2010.

HOOVER, Thomas. **Zen Culture**. Nova York: Random House, 1997.

KASTNER, Jeffrey. WALLIS, Brian. **Lan and Environmental art.** Londres: Phaidon, 1998.

KATO, Suichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7:** a ética da psicanálise, 1959-1960. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 61, 152, 176.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **A nova face da Lua**: Escritos sobre o Japão. Tradução de Rose Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MATTAR, S. **Sobre Arte e Educação**: entre a oficina artesanal e a sala de aula. São Paulo: Papirus, 2014. p. 191.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. In: O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2014, versão e-book.

_____. **O olho e o espírito.** In: O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2014, versão e-book.

_____. **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**. In: O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2014, versão e-book.

_____. **A natureza** – Cursos no Collége de France (texto estabelecido e anotado por Dominique Séglard – tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

_____. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Conversas: 1948.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Textos Escolhidos**. Florianópolis: Victor Civita, 1989.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MIDGLEY, B. **Guia Completo da Escultura, modelado y cerámica**: técnicas y materiales. Madrid: Blume, 1998.

MOERAN, Brian. **Japanese Ceramic anda the Discourse of Tradition**. Journal of Design Gistory, vol. 3, n. 4, p. 213-225, 1990.

_____. **Folk Art Potters of Japan:** Beyond anda Anthropology of Aethetics. Surrey: Curson Press, 1997.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser Criativo:** o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução à cultura japonesa.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e a criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

_____. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. **O Processo de Criação**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RICHIE, Donald. **A tractate on Japanese aesthetics**. Berkeley: Stone Bridge Press, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 1998.

_____. **Redes de Criação. Construção da obra de arte.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

TODATE, Kazuo. **The history of japanese women in ceramics**. In NICOLL, J. WAHEI, A.

TODATE, K.; MORESE, S. C. **Touch Fire:** contemporany japanese ceramics by women artists. Northampton, MA: Smith College Museum of Art, 2009.

TOMIMATSU, Maria Fusako. **A arte dos nipo-brasileiros**. In **Cem Anos da Imigração Japonesa:** história, memória e arte. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 09 – 12.

TSUJI, Nobuo. **The History of Art in Japan.** Tóquio: University of Tokyo Press, 2020.

Teses e Dissertações

ALMEIDA, Flavia Leme de. **Desvios do Barro:** Raízes Culturais, Feminismo e Rituais nas poéticas de Mulheres Artistas da Cena Contemporânea Latino-Americana. Tese de doutorado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita – UNESP. São Paulo, 2018. Orientadora: Profª Drª Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada), p. 102 – 108, p. 211 – 218.

ALVES, Cauê. **A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel.** Tese (Doutorado - Programa de Pós - Graduação em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ALVES, Fabíola Cristina. **Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística:** a reflexão estética em Merleau-Ponty. Dissertação de Mestrado (Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2013.

GARCIA, Simone C. **As cerâmicas de Pablo Picasso:** a antiguidade mediterrânea revisitada. Dissertação de Mestrado do Instituto de Artes de São Paulo da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita – UNESP. São Paulo, 2018. Orientadora: Profª Drª Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada), p. 49 – 51.

LEYÚN, Maite. **Estudio de los usos de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas**. Tese (Doutorado). Departamento de Escultura da Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco. UPV/EHU. Espanha, 2017.

SATO, Sandra Minae. **A Cerâmica artística:** interfaces na contemporaneidade. Tese de doutorado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2016. Orientadora: Profª Drª Norma Tenenholz Grinberg, p. 20 – 82

Artigos - Mídias Impressas – Catálogos

AZEVEDO, Celina Dias. “Entrevista: Shoko Suzuki” In: **Revista Mais 60: estudos sobre envelhecimento.** São Paulo: Sesc São Paulo, Vol. *28, n. 67,* 84-91, 2017.

FALABRETTI, Ericson S. Estrutura e ontologia na obra de Merleau-Ponty. **Revista de Filosofia Aurora**. Curitiba, v. 25, n. 37, p. 305-341, jul./dez., 2013.

FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie S. **Arte em Merleau-Ponty**. [artigo] Natureza Humana: revista eletrônica - versão impressa ISSN 1517-2430. São Paulo: BPW, v. 7 (1), 2005, p. 59 – 92.

GIUNTA, Andrea. **América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano.** Trabalho apresentado no International Seminar *Art Studies from Latin America*,Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The RockefellerFoundation, Oaxaca, Febrero 1-5, 1996, s/p

KLINTOWITZ, Jacob. **A poética de Shoko Suzuki**. (catálogo comemorativo dos 90 anos, edição bilingue). São Paulo: Via Impressa edições de arte, 2019.

MEAD, Margaret. **Cultural Patterns and Technical Change**. New York: Columbia University Press (for UNESCO), 1953, p. 348.

MORAIS, Liliana. A cerâmica japonesa no Brasil: contexto histórico e modificações socioeconômicas que permitiram sua produção e demanda no Estado de São Paulo no pós-guerra. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 30, p. 33-48, 2010.

REDDITT, Larissa Bianca Nogueira. **Cultura Material do Japão no Período Kofun: um Panorama Introdutório.** [artigo] NEARCO: Revista Eletrônica de Antiguidade 2020, Volume XII, Número II – ISSN 1982-8713 Núcleo de Estudos da Antiguidade - NEA Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em < https://www.e-publicacoes.uerj.br> Acesso em 16 de fevereiro de 2022.

E-Books

AVANCINI, Atílio; CORDARO, Madalena Hashimoto; OKANO, Michiko. **Conceitos estéticos:** do transtemporal ao espacial na arte japonesa. 1ª ed. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2021. (livro eletrônico). Série publicações GEAA. Disponível em < https://drive.google.com/file/d/1QY8d6pxLxHAr4WeiK1vGBPzNCWmVI_uN/view> Acesso em 06 de mar. de 2021.

CUISSI, Angelo; BADO, Lilian; CALLEGARI, Luisa; CARDOSO, Diego; SOUSA COSTA, Tulio; COURTOIS, Anne; DESIDERI, Marcio; FRANZOLIN, Caio; GARCIA, Beta; GARCIA, Carmen. **A arte da solidão:** artistas-pesquisadories refletem sobre a pandemia (p. 13). Yanubiá Edições. Edição do Kindle, 2021.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericano: Histórias de artistas que emanciparon el cuerpo (Arte y pensamiento)** (Spanish Edition). Siglo XXI Editores. Edição do Kindle, 2018.

_____. **Contra el Canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro.** (Arte y pensamiento) (Spanish Edition). Siglo XXI Editores. Edição do Kindle, 2020.

Mídias Eletrônicas

Alexandra Engelfrielt. Disponível em < https://www.alexandraengelfriet.com/ >. Acesso em 21 maio de 2021.

Alexandra Engelfrielt "Esculturas". Disponível em <https://www.pulsceramics.com/exhibitions/alexandra-engelfriet-2007> . Acesso em 7 junho de 2021.

Alexandra Engelfrielt In: Dans la meuse les sculpteurs creusent leur sillon. Disponível em < https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/08/24/dans-la-meuse-les-sculpteurs-creusent-leur-sillon_3465963_3246.html >. Acesso em 21 maio de 2021.

Butoh. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Butoh> Acesso em 9 de junho de 2021.

Ceramista Premiada Inove Shirahata realiza primeira exposição. Disponível em <https://www.registro.sp.gov.br/n/ceramista-premiada-ivone-shirahata-realiza-primeira-exposicao-registro> Acesso em 21 de fevereiro 2021.

Galeria São Paulo Flutuante. **Conversas Flutuantes - ep. 1 - Ivone Shirahata e Rafael Kenji**. **Youtube**, 11 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MnEfe9L_i8o > Acesso em 11 de maio de 2021.

Happening. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening. Acesso em: 01 de julho de 2023. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

Imperialismo e os índios Isichapuitu: representações por meio da escultura. <https://carolinianuncg.com/2018/01/17/imperialism-and-the-indigenous-isichapuitu-depictions-through-sculpture/>. Acesso em: 30 de ago de 2020.

IVONE, Nakamura Shirahata. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. ISBN: 978-85-7979-060-7. [Consult. 2021-02-21] disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa496498/ivone-nakamura-shirahata>.

Kukuli Velarde*.* <http://www.kukulivelarde.com>. Acesso em: 1 de ago de 2020.

Kukuli Velarde. Disponível em <https://www.instagram.com/kukuli.velarde/>. Acesso em 30 de dez de 2021.

Kukuli Velarde. Disponível em <https://www.leeway.org/media/video/kukuli_velarde#.Ycx0v2jMI2w>. Acesso em: 29 de dez de 2021.

Kukuli Velarde: Corpus. Disponível em < https://fac.coloradocollege.edu/exhibits/kukuli-velarde/>. Acesso em 29 de dez de 2021.

Kukuli Velarde: The Complicite Eye/Em Exibição Até 16 De Março De 2019. Disponível em <https://tallerpr.org/the-complicit-eye/ >. Acesso em 2 de jan de 2022.

KUNIMOTO, Namiko. **Shiraga Kazuo:** The Hero and Concrete Violence. Reino Unido: Art History, Volume 36 , Edição 1 (Revista), 2013, p. 155-179. Disponível em < https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.2012.00951.x > Acesso em 14 de junho 2021.Acesso em 17 maio de 2021.

LISPECTOR, Clarice. **Bonecos de Barro**. Disponível em: <https://contobrasileiro.com.br/os-bonecos-de-barro-conto-de-clarice-lispector/> Acesso em 10 de mai de 2022.

MEGALE, Bela. **Entrevista com Cildo Meireles**, 2011. Disponível em: http://www.terra. com.br/istoegente/edicoes/576/artigo185797-1.htm. Acesso em 07 de julho 2023.

MICHNO, Christopher. **Plunder Me, Baby, de Kukuli Velarde.** RIOT MATERIAL. ART. WORD. THOUGHT: 24 de novembro de 2017. Disponível em <https://www.riotmaterial.com/?s=kukuli >. Acesso em 2 de jan de 2022.

Vents des Forêts. Disponível em <https://ventdesforets.com> Acesso em 31 de maio de 2021.

WIRTHMANN, Renata. **Contorno Do Vazio: Uma Leitura Lacaniana Sobre A Arte.** Disponível em <https://arteesubjetividade.wordpress.com/2007/08/16/contorno-e-vazio-uma-leitura-lacaniana-sobre-a-arte/#:~:text=Lacan> Acesso em 12 mai 2021.

_____. **O Objeto Transformado Em Obra**. Disponível em <https://arteesubjetividade.wordpress.com/2007/09/08/o-objeto-transformado-em-obra/> Acesso em 15 mai 2021.

Anexos

Anexo 1 – Relato da Vivência –Visita ao Ateliê Terra Bela

Ivone Shirahata é daquelas pessoas que encantam, não quero ser exagerada em meu relato, mas é verdade. Em 2020 quando me vi obrigada a revisar meu projeto de doutoramento, diante das negativas de artistas, da impossibilidade da pesquisa in loco, uma amiga me socorreu: Nany do Projeto SerÂmica. Num encontro virtual do nosso grupo de pesquisa, comentei dos problemas e ela falou da Ivone. Já naquele momento entrou em contato com ela, que aceitou falar comigo. Foi tudo muito rápido: trocamos áudios via whatsapp, ela me inseriu em sua oficina de cerâmica do Sesc Pompéia e prometemos nos conhecer numa visita em seu ateliê assim que a pandemia acabasse. O tempo de quarentena foi estendido e nesse período houve algumas ligações telefônicas, algumas conversas as quais favoreceram o alinhamento entre nós duas.

Participar da sua oficina, mesmo virtualmente, foi uma experiência incrível. Ainda em casa, consegui realizar algumas atividades e acompanhar as aulas. A Ivone dividiu conosco muitos dos seus conhecimentos, incentivou a busca de uma identidade artística e quebrou o cânone de que a cerâmica necessita de materiais caros, fornos e instrumentos inacessíveis, que possui regras rígidas em seu processo de produção. Em cada aula apresentou um ceramista diferente, um livro, uma leitura e muitos vídeos sobre processos criativos em cerâmica e escultura. Shirahata coloca em prática a missão do seu ateliê:

> Ele é aberto a todos que querem aprender a fazer cerâmica, seja modelando manualmente, seja utilizando o torno elétrico.Aqui, a criatividade deve correr solta, a imaginação pode tornar-se realidade. O gestual tem primordial importância quando queremos imprimir a nossa identidade em uma peça. É possível recortar, interferir, desconstruir e reconstruir.
>
> A argila finalmente toma forma de objeto, utilitário ou não, que ao ser queimado, a cerca de 1280oC, torna-se dura como uma pedra, eternizando assim uma idéia, uma criação

> Neste processo, a simplicidade e a alma são elementos essenciais para que a nossa obra fale algo e deixe de ser apenas mais uma peça.
>
> A arte tem que ser sincera e verdadeira[115].

O encontro demorou a acontecer, somente em dezembro de 2021 foi quando eu fui ao evento Ateliê Aberto da Terra Bela e tive o prazer de conhecê-la, o seu espaço e seu sócio, que nos recebeu com uma atenção sem medidas. Vou relatar rapidamente as impressões desse contato, o qual eu resumo com algumas palavras: generosidade, humildade, sabedoria. e deixo certo de que farei outras visitas.

Ao chegar fomos recebidos pelo de Dhomi Souza, o sócio e administrador do ateliê. É também assistente de produção, cabendo a ele, acompanhar todo o processo de queima. Há a Tiemi que é a auxiliar das aulas, mas ela não estava presente. Portanto, Dhomi, nos recebeu na chegada e fez toda a explicação de cada espaço durante a visita, com objetivo de ser educativa. Na entrada me deparei com uma grande casa, um jardim bem cuidado, um canil com 3 cachorros, dando a certeza para quem vê, de que cada canto foi pensado com cuidado e amor.

Dhomi iniciou a visita nos levando ao acervo em exposição, uma galeria com as peças de Ivone e Shoko. Fiquei emocionada e encantada com a beleza minimalista de cada peça cerâmica. Ele explicou a temática das artistas, um pouco do processo de criação e da relação de Shoko com Ivone. Enfatizou que o processo consiste primeiro na observação, Ivone Shirahata antes de pegar a argila, ela medita, fica em silêncio observando a natureza ao seu redor. Normalmente, se isola e fica um período sem ministrar aulas: “Muita observação, muita! Observação da natureza, meditação e silêncio”.

Após a apreciação descemos para o térreo e Dhomi nos apresentou a bancada dos tornos, a de modelagem e um trabalho dele feito em placas: a sua especialidade. As placas seriam modeladas em cubas para uma encomenda de um restaurante japonês, destinada ao lavabo e sanitários. Depois seguimos para a área externa onde havia os fornos organizadas em dois espaços: o primeiro, local de feitura e aplicação dos esmaltes, tinha 2 fornos a gás: um menor para a queima de

[115] Disponível em https://www.atelierterrabela.com/ Acesso em 14 de dez de 2021.

biscoito e o segundo maior para a alta temperatura. Para o biscoito, usam o forno menor por ser ideal e não desidratar totalmente a peça, Dhomi explicou, se não o esmalte não fixa porque os poros ficam super dilatados.

Escolha do gás é pelo desejo manter um trabalho manual, que exige domínio do conhecimento, entendimento dos materiais e do processo. A queima a gás mantém a surpresa e provoca efeitos inesperados na superfície das peças e esse processo é inerente da cerâmica: “todo o processo da cerâmica é uma surpresa e gostamos disso”, falou Dhomi. Explicou que no primeiro forno (biscoito) o fogo sai por baixo e lambe a peça verticalmente seguindo para a chaminé, a duração da queima varia de 7, 8 a 13 horas e a vigília é constante porque não pode ultrapassar o tempo. O forno para a queima em alta temperatura consiste em 3 saídas na horizontal e o fogo lambe as peças nas laterais e nas verticais e sobe para a chaminé. As peças são esmaltadas e há muitos esmaltes, todos eles são naturais, feitos pela Ivone Shirahata com cinzas de plantas. Os esmaltes estão catalogados e a queima de alta temperatura dura de 8 a 15 horas.

Fomos conhecer o forno “nobori” (noborigama) de 3 câmaras construído pela ceramista, com o projeto e supervisão de Shoko Suzuki. Explicou todo o processo as variações das temperaturas: a primeira câmara recebe mais fogo e fica mais quente, nas demais câmaras o fogo perde a potência para igualar precisa tirar a lenha do alimentador e colocar a lenha direto nas câmaras para que todas tenham a mesma temperatura. Antes de iniciar eles fecham as câmaras com tijolos e argila deixando alguns orifícios para a administração necessária: olhar o fogo, as peças e usar o cone de queima para acompanhar a temperatura do fogo. A duração da queima varia, mas normalmente vai até 32 horas. As peças queimadas nesse tipo de forno, é de enorme beleza, com uma coloração bem específica e peculiar, resultado da exposição do esmalte de cinzas ao fogo à lenha.

Dhomi falou e mostrou 2 experimentos feitos nesse forno e que deram certo. O primeiro foi usar folha de bananeira que foi envolvida em sal grosso por alguns dias, ela foi usada para embrulhar uma peça, queimada dessa forma. Na superfície formaram umas manchas amarelas semelhantes a tinta um efeito muito interessante e no fundo a coloração era roxa púrpura. O segundo experimento foram fazer da última câmara uma queima de biscoitos, o desafio era não deixar a temperatura subir. No fim deu certo e podemos ver as peças ainda na Câmara já biscoitadas.

Após esse tour pelo ateliê chegou um momento de conhecer a Ivone Shirahata e ela nos recebeu com um sorrido. Daí a conversa aconteceu naturalmente, me senti na casa de uma amiga ou num chá da tarde com uma pessoa querida. Ela falou do seu espaço: que adquiriu o terreno em 2000 e não sabia o que ia fazer com ele. Durante esse ano, iniciou a construção e montagem do seu ateliê. Mas sem muitas expectativas. Em 2004 começou as aulas com Shoko daí teve a certeza de que queria trabalhar com a cerâmica, somente após se tornar a discípula de Shoko Suzuki ela decidiu se dedicar às aulas de cerâmica em seu ateliê mais do que a produção artística.

O ensino a consome, por isso ela explicou que só cria quando há possibilidade de se envolver plenamente, é mais comum após um convite de uma galeria ou museu para expor. Também falou que tem a consciência de ser mais professora do que artista. Entretanto, quando se permite a criar, durante o período, ela se submete a uma disciplina rigorosa e se envolve com o ato criador. Ela se isola para ter maior concentração, mantém em silêncio meditativo e num estado de observação mais aguçado que antes. Esses são os fatores que regem o seu caminho de criação e são necessários para o nascimento das suas obras.

Depois mostrou a biblioteca, uma estante com um bom acervo de livros sobre cerâmica e publicações sobre seu ateliê e Shoko Suzuki. Mostrou uma foto do ateliê publicada em 2006, na revista Casa Cláudia e disse: “Veja como era vazio, não tinha nada disso. Hoje já não há espaço. Tudo está diferente”. O espaço estava irreconhecível, percebi que era motivo de alegria e orgulho para ela. Eu acrescentei: “isso é a vida do ateliê, um sinal que tem vida”. E a Ivone falou: “isso tudo é processo, não temos controle, não penso nisso. Me coloco para trabalhar e no fim acontece e tem tempo para tudo”. A relação com o tempo está bem presente na vida da ceramista, sempre fala desse assunto em suas entrevistas. Por fim ela resumiu que para ela: “o tempo e o momento sempre aparecem surge quando necessário”

Achei tudo isso muito especial, ela falou de cada cantinho com muito amor, reconhecimento e orgulho (de uma forma diferente da exaltação do ego). Seu espaço é fruto de muito trabalho, dedicação, amor e respeito pela arte, pela cerâmica, pelos clientes, alunos e pelas pessoas que frequentam ou visitam. Nisso, fomos para varanda e vimos o Lago, outras peças já com a suculentas plantadas e escutamos mais histórias. Depois nos sentamos para um café expresso e Ivone nos mostrou a sua coleção de xícaras, cada uma adquirida de uma maneira: há os

presentes de algum ceramista que a visitou; as compradas de artistas; há as xícaras dela; há dos alunos feitas em suas aulas e deixou ali para ser utilizada. No momento da escolha ela falou: “pega uma xícara que tem vontade que se identificou para o seu café, tudo tem uma história tudo é sim simbólico e toca o nosso coração. O café deixa de ser apenas um café e uma xícara deixa de ser apenas uma xícara”. Tudo se torna um ritual no ateliê Terra Bela.

E a conversa continuou variando sobre pesquisas, projetos, ceramistas, vacinas, pandemia e até política. Ela me deu alguns folders de exposições da Shoko e os dela. E já pronta para me despedir, me deparei com uma galeria num armário fechado, com muitas peças. Perguntei se tinha relação com um *Tesouro de Shoko* e ela disse que sim, mas que era o seu *Tesouro*. Ela visitou o Japão como a última lição da sua mestra: visitar um discípulo. Conheceu o Ken Matsuzaki, discípulo de Shoji Hamada. De lá trouxe muitas peças, me mostrou várias delas e contou as suas histórias, cada detalhe foi apresentado com bastante atenção.

Após 4 horas, nos despedimos, prometi entrar em contato com ela assim que eu terminasse de organizar a parte teórica e passar pela qualificação porque somente após essa fase, eu saberei o que faltará no meu trabalho, os erros e acerto, para que numa próxima visita, eu tenha mais foco e tempo para dedicar a ela.

Anexo 2 – Relatos[116] de Kukuli Velarde sobre suas séries Isichapuitu, Plunder me, baby e A Mi Vida

Isichapuitu - tradução nossa.

Sinto meu corpo povoado por memórias, impressões, crenças, medos e desejos. Eles são impressos profundamente, quase gravados. Eles me seguem, me atormentando ou adoçando meu caminho.

Nesta fase da minha vida eu queria convocar a presença deles, agradecer por existirem e fazer as pazes com cada um deles. Mas eu não sabia como, até que vi uma fotografia de uma estátua mexicana da Coleção Rockefeller no Metropolitan Museum de Nova York.

A figura tinha dois mil anos e representava uma criança obesa do sexo masculino com os braços para cima. Alguém o fez há dois mil anos e, no entanto, acredito que se pareça comigo.

Dizem que toda obra de arte é um autorretrato. Imagino o artista huastecano modelando a argila, dando-lhe seus olhos, suas bochechas cheias, sua mandíbula superior saliente. Imagino-o ou ela parecido comigo e, então, imagino-me fazendo a peça huastecana há dois mil anos. Acredito que estou continuando algo que comecei há muito tempo. Estou refazendo-o continuamente, como se não quisesse me afastar dele, como se fosse possível prolongar o momento da criação e continuar um eterno trabalho de amor.

Isichapuitu é uma instalação de várias versões da mesma figura, mas cada uma respondendo a uma necessidade muito diferente. Várias vozes com suas próprias histórias: minhas histórias. São diferentes órgãos de um único corpo apresentados no chão, um ao lado do outro, como metáfora da totalidade. Porque cada um de nós, somos todos soma de vísceras e carne, expectativas e desilusões, memórias e esquecimentos, generosidades e mesquinharias. Eles vão para o chão porque eu os quero invadindo nosso reino. Andam lado a lado, pois não foram criados para serem observados e qualificados como objetos. Seu valor não está em

[116] Disponível em http://www.kukulivelarde.com Acesso em 10 de maio de 2020.

minhas habilidades, mas em sua mera existência. Eles existem, primeiro para mim e depois para todos os outros. A instalação de Isichapuitu é um exorcismo, mas também uma despedida e um novo começo.

Plunder me, baby (Saquei-me, baby) – tradução nossa.

Um grupo de dançarinos coloridos passa por nós conversando e rindo. Tenho dez anos e quero saber o que eles estão dizendo; Pergunto a Lorenza, uma jovem de dezesseis anos de uma pequena aldeia peruana que é minha babá. Sua mão direita acena nervosamente na frente de seu rosto como se estivesse espantando o fantasma de algum ancestral inoportuno. Ela está olhando para mim com raiva enquanto cuidadosamente repete como um mantra uma lição que eu acho que precisava ser aprendida: “eu” ela diz “não falo quíchua”. Sua voz, tingida pelo som de quinhentos anos de colonização rachaduras presas em sua traquéia, enquanto tentava desesperadamente suavizar seu sotaque.

Lorena. Quando Cristóvão Colombo descobriu a ignorância da Europa, legiões de aventureiros vieram empreender a conquista do “Novo Mundo”. Acho que estávamos apenas andando nus e sujos, pecadores e estúpidos, prontos para sermos promovidos a uma esfera cultural melhor.

A troca foi boa para você, Lorenza? Os xingamentos, as humilhações, a falta de oportunidades, o desespero, a pobreza, valem a pena para você? O que te fez escolher a segurança de uma realidade “só em espanhol”? O que fez você se sentir inadequado e inferior? Você ficaria orgulhoso de seu sangue nativo ao saber que as obras de arte dos fabricantes pré-colombianos são itens de coleção caros, lindamente exibidos nos melhores museus do mundo ocidental, definitivamente muito respeitados e totalmente admirados ... espólios de guerras?

Lorenza, lamento que muitos acreditem que a barganha valeu a pena enquanto você é invisível dentro de uma sociedade neurótica que nega freneticamente o que o espelho diz. Dedico a vocês este corpo de trabalho: uma instalação de peças de cerâmica reminiscentes da arte pré-colombiana em prateleiras. Eles estão acordados e estão cientes de que estão sendo observados. Eles podem ser muito bem cuidados, como animais exóticos em um centro de entretenimento zoológico, mas estão presos, afastados do contexto e

despojados de todo significado. Cada um é intitulado com nomes pejorativos, os mesmos que você e muitos como você e eu suportamos por causa de nossa ancestralidade indígena. Todos eles têm o meu rosto, pois eu tive que me tornar cada um deles para recuperar a propriedade e assumir o xingamento com desafio. Eles mostram em suas atitudes e gestos o espírito rebelde que nunca deve abandonar nossos corações.

Temos que abraçar nossa história para entender suas consequências para finalmente erguermos a cabeça com dignidade. Afinal Lorenza, somos todos de uma única raça, sabe qual? O mais desumano, a raça humana.

A Mi Vida - Tradução nossa

Cada peça deste corpo de trabalho ostenta as características da minha filha quando ela tinha 6 anos. Engravidei aos 48 anos e dei à luz uma criança que demos a vida de vida. Ela acrescentou à minha experiência de vida e alimentou meu trabalho de maneiras que eu nunca esperava. A ideia de criar essas obras íntimas brotou da minha rendição ao amor dos pais e da resignação à dor emocional que virá, quando o mundo dela se afastar do nosso quando ela crescer. Eu posso ter toneladas de fotos dela, mas uma vez que ela se foi para seguir seu caminho, meus braços ficarão vazios. Eu me dou através das peças, uma chance de abraçá-la, sempre uma vez mais, nem que seja para sua efígie. Mas A MI VIDA não é apenas sobre uma mãe e a separação natural e inevitável de sua prole, e os sentimentos que o processo provoca. As peças falam dessa dor emocional, da dor da separação, inclusive uma que não é natural, é evitável e é insuportável. O projeto explora a separação dentro do quadro da nossa paisagem política. A dor, mil vezes maior, que deve superar um pai e um filho, quando separados à força. O projeto visa aumentar a conscientização sobre os tempos difíceis que os imigrantes de cor estão enfrentando hoje, a partir da perspectiva de um vínculo emocional abruptamente rasgado. Cada peça pretende se tornar uma representação simbólica de cada criança imigrante lá fora, isolada e assustada, presa em centros de detenção federais em todo o país. Eles são privados de toda demonstração de amor e senso

de segurança, e permanecem traídos por nossa sociedade, que não os abraça e reivindica por suas vidas. A MI VIDA é uma denúncia do tratamento ultrajante de suas vidas inocentes, e é um pedido urgente de empatia e proteção contra a dor da separação imposta. Minhas peças de terracota de inspiração pré-colombiana são destinadas a simbolizar crianças imigrantes, pois sou um imigrante de primeira geração, uma minoria com uma criança em meus braços que não consegue entender a crueldade de separar famílias, em meio a um ambiente político e social que se tornou, a cada dia, mais tóxico e inseguro. A conotação pré-colombiana implica a conexão que existe entre pessoas como eu, indivíduos ocidentalizados da América Latina e a terra que deixamos para trás, onde civilizações de realizações culturais variadas e desenvolvimentos estéticos refinados fazem parte de nossa história, ao lado de comunidades originais que teimosamente sobrevivem quinhentos anos de genocídio. Essa conexão é muitas vezes negligenciada, assumindo imigrantes de cor, recém-chegados de mãos vazias, a-históricos e incapazes de qualquer contribuição e, portanto, indignos de se tornarem parte da tapeçaria cultural que imaginamos que os Estados Unidos sejam. As peças pretendem contribuir um pouco para investir a presença imigrante latino-americana com um stand cultural, insinuando o passado-presente que faz parte do nosso mix. Finalmente, A MI VIDA também é performance. Cada peça foi feita para ser carregada pelos braços de uma mãe, elas não pertencem a pedestais, sua apresentação/estado ideal está dentro do seu abraço. Eles são pesados, delicados e valiosos, como a vida de qualquer criança deve ser para todos nós.

Anexo 3 – Troca de e-mails com Alexandra Engelfriet

Simone Cristina Garcia <simone.garcia@unesp.br> seg., 27 de fev., 21:26

para contact

Goodnight,

I'm an art researcher from São Paulo, Brazil, and I've known your work for a while. Today, in my doctoral research, I am writing about your work, so I would like to know if there is a possibility to interview you by email. Just a few questions.

I hope your return, thank you

Simone Cristina Garcia
@sicrisgarcia
@poetica.barro

alexandra engelfriet <alexandra.engelfriet@gmail.com> sex., 3 de mar., 05:54 (há 10 dias)

para mim

Hello Simone Cristina,

Thank you for your message and nice that you are writing about my work. Yes, no problem, you can ask me questions by email and I will answer them the best I can.

Best regards,

Alexandra

Simone Cristina Garcia <simone.garcia@unesp.br> sex., 3 de mar., 20:34 (há 10 dias)

para alexandra

Thank you very much Alexandra Engelfriet for your acceptance, this interview is very important for my research and to publicize your work here in Brazil. I have already presented at some congresses and the public is very interested in her work.

In summary, my thesis is about the creative act of three artists who are ceramicists, each in a specific area, with their own language and you are part of it because your work is very powerful, strong and creates an immediate dialogue with the public. And it went beyond common sense: the clay destined only for a pottery made of utensils.

What interested me most about you was your research on the material, the adaptation of firing because your works are monumental and how you use your body as a modeling tool. I imagine how exhausted you must be after the hours immersed in the creation process.

I already know your story, so I would like to know more about your creative process, your relationship with clay and ceramics (I understand how the work is ready after firing).

1. How was your encounter with ceramics?
2. How is your creative process? Do you see it as an experience? Do you let yourself be carried away by matter, by intuition and even by chance? Do you write a blueprint, choreograph your moves, and test materials before performing the action?
3. As far as I know, *Clay* was his first clay immersion experience. And in *Tranchée* the first monumental work, in the open air, finished with a burning. Am I right? Could you talk a little bit about that?
4. You already worked outdoors, with monumental works, photography and video. I realize that there has always been a relationship with the earth and nature. Could you explain why? Is it a ritualistic relationship like Ana Mendieta for example, or is it about researching the material, a desire to create LanArt… could you talk a little about that?

I perceive a trajectory in a crescent and you are not limited to a style or a process.

5. You reproduce your body in your works, how is this relationship? Is it a mediator between the world and you? And from this relationship is the work of art born? Because I know that your body is your work tool and it integrates the clay that in turn integrates your body: it is one body and one mind...

finally,

6. I know that the creation process has a greater value than the end result. And he sees in his body a world within it, and it is this world that is expressed in the movements. This has a lot to do with Merleau-Ponty's philosophy. You know? If so, is it important in your creations, can you describe it?

Thank you again for your willingness to participate in my research.

After I defend, I make sure to send you a copy.

Simone C. Garcia
Instituto de Artes - UNESP - SP

alexandra engelfriet — 9 de mar. de 2023, 07:07 (há 4 dias)

para mim

Dear Simone,

I am thrilled that you are writing about me and making my work known in Brazil!

I am sending you a text I just wrote for the magazine Studio Potter, not yet fully edited. I think a lot of the answers to your questions you will find in it. I am also attaching a couple of other texts, one more written by me, and especially what the English anthropologist Marc Higgin wrote for his phd called "In-The-Making: an anthropological study of how clay becomes a work of art". His supervisor was Tim Ingold. He assisted me during the project Tranchée as part of his research. I think all of this will be interesting for your research.

I suggest that you read this and then come back to me with more questions or if you feel your questions remain unanswered or if you have new ones and I will do my best to answer them.

I am looking forward to reading your thesis!

Best wishes,

Alexandra

Simone Cristina Garcia <simone.garcia@unesp.br> — 9 de mar. de 2023, 18:35 (há 4 dias)

para alexandra

Thank you so much for your generosity and sharing. I started the translation, and as far as I've read it seems to me that I have enough material.
If I need it, I'll be in touch.
When the work is published, I will forward it to you. I would be honored by your reading.

Hug

Simone C. Garcia

Anexo 4. Texto da Alexandra Engelfriet escrito de acordo com minhas perguntas e enviado por e-mail (Tradução Nossa)

Quando criança, eu era extremamente corporal. Eu me jogava em tudo ao meu redor e gostava muito de me mexer. Quando comecei a andar a cavalo, não apenas fiquei louca por cavalos como tantas garotas, na verdade me tornei o próprio animal. Por muitos anos eu galopei sempre que podia, meus trabalhos escolares foram interrompidos por repetidas competições em hipismo, com saltos de obstáculos altos. Eu tenho pulsos fortes por causa disso. Intuitivamente, eu sabia que meu cérebro funcionava melhor ao mover meu corpo.

Aos 17 anos perdi completamente a ligação com o meu corpo, com os cavalos e com o mundo à minha volta devido a uma doença. Foi uma experiência chocante. Tudo o que veio naturalmente para mim foi perdido. O mundo ao meu redor parecia distante, e muitas vezes eu tinha a sensação de não estar ali, de não existir, de desaparecer. Muitos anos depois, instintivamente me voltei para a terra, em vez do barro, compreendendo intuitivamente que, ao me envolver com esse material, eu poderia me reconectar com meu corpo físico e comigo mesmo, encontrar um solo para existir. Pode-se ser '*fora do lugar'* de si mesmo. Passei 2 anos com 5 toneladas de argila, trabalhando diariamente com ela, sendo envolvida por ela, experimentando seus poderes. Mais 2 anos trabalhei com grande quantidade de areia. Há mais de trinta anos eu trabalho com o barro, um longo processo de abertura, em níveis cada vez mais profundos.

Minha experiência reflete a brecha que nossa cultura ocidental criou entre objeto e sujeito, o distanciamento entre os humanos e o mundo que os cerca. Uma violação que é infinitamente doloroso. E a mudança de lugar é uma consequência disso. Desde muito jovem experimentei muito profundamente este 'golpe' entre mim e o mundo, entre mim e eu mesma.

Minhas mãos seguem as curvas suaves da argila, meus dedos tocam a pele, deixando leves marcas e rastros. O material parece frio ao toque enquanto preenche a cavidade da minha mão. Eu empurro um pouco mais forte, a superfície macia permite que minha mão entre. Eu esbarro na camada dura do fundo, onde a argila

se torna dura e rígida. Minha outra mão desliza para baixo e meu braço desaparece em uma maciez lamacenta na profundidade do chão de barro, onde poças se formaram entre as saliências. Meu corpo deixa marcas profundas, quando enfio com força meus joelhos ou cotovelos nele. Uma relação íntima é estabelecida entre mim e a terra.

A argila é o único material com o qual é possível tal relação física, onde a menor força aplicada deixa uma marca e assim torna o processo visível. Material com o qual você pode se envolver sem qualquer ideia preconcebida do resultado final, que emerge do próprio processo.

Toca em sentimentos que eu nunca soube que tinha. Abaixo da camada controladora de pensamento, camada após camada de sentimento se abre, aquilo que não pode ser expresso em palavras, mas apenas experimentado. Ao penetrar nessas camadas profundas, ocorre o maravilhoso fenômeno de que lá no fundo me abro para o mundo, para a realidade como ela realmente é. A argila é essa realidade fundamental, antes das palavras e antes da forma.

Minha relação com o barro não é antagônica. Em alguns projetos, ou a dureza do próprio material fez com que se tornasse mais uma luta ou uma luta, ou o contexto era de guerra ou outras formas de violência, e a violência e a suavização da violência se tornaram o tema. Mas busco uma correspondência ou mesmo uma fusão com a matéria, quando meu corpo se torna barro e o barro um corpo. Mesmo ao moldá-lo vigorosamente com os joelhos, e pode parecer violento, eu mesmo o experimento como uma penetração no material, usando a energia do meu corpo e recebendo energia em troca, desfrutando do movimento. A argila mole é minha parceira em uma dança sensual, na qual sigo a argila e a argila em troca instiga o próximo movimento. Eu me interesso pela experiência, quero ser transformada por ela e ganhar um certo tipo de conhecimento, conhecimento experiencial, embutido no corpo. Durante o processo, no qual todos os sentidos estão envolvidos, ao longo dos anos, experimentei muitos humores e estados de espírito diferentes.

O diálogo entre mim e a argila se desenvolveu ao longo dos anos. Como trabalho com ela há mais de trinta anos, ela evoluiu em muitos níveis. Um compromisso com a argila com o qual me comprometi não é obrigatório. O processo de transformação é irreversível. Processo é experiência e experiência não pode ser desfeita. Isso implica que não sou o mestre do material, não é matéria morta que

posso manipular conforme minha vontade. O barro, a terra, enfim, são muito mais forte do que eu, tem mais poder sobre mim do que eu sobre ela. É impressionante. Eu me rendo a algo muito maior do que eu. Isso me abre para um certo tipo de relacionamento com o mundo, não de dominação ou controle, mas de pertencimento, comunhão e aprendizado sobre o outro e o eu e onde essas distinções desaparecem.

A argila é muito diferente em cada um dos lugares. Interessa-me a sensação de conexão com o lugar, por isso que trabalho com argilas locais, de pedreira ou diretamente escavadas no solo. Os minerais, os fósseis e as consistências variadas dão à argila sua cor e força, história e vida. E as diferentes argilas têm um efeito diferente no corpo e na mente. Algumas argilas são arenosas, algumas são completamente lisas, outras são pegajosas e todas parecem diferentes e o corpo precisa se ajustar a elas. As cores também criam diversas experiências: o branco dá uma sensação de leveza, o amarelo de energia, o vermelho de sangue e o escuro, a argila holandesa do rio tem uma forte atração para a escuridão das profundezas.

Sou sugado para dentro da massa de argila, estou afundando. Estou nessa outra realidade, onde reina o terror, a realidade das trincheiras e campos de batalha lamacentos. É o fundo mais profundo, você não pode ir mais fundo, não pode piorar. O terror é inerente à terra. Quando deixo de lado minha resistência contra ela, mas me rendo a ela, algo dentro de mim se abre e começa a irradiar, uma grande clareza se expande como uma força no espaço. A argila se torna um solo rico do qual brota a vida.

Trabalhar no amplo espaço aberto dos lodos da maré na Holanda é uma experiência totalmente diferente. O lodo é maravilhoso, sensual, macio, envolvente ao imergir nele. Outros elementos além da terra estão fortemente presentes: o céu é imenso e está por toda parte, não só acima da cabeça, mas também sob os pés, refletido na fina camada de água que está sempre na superfície da lama. O clima é um fator em constante mudança, mudando não tanto o estado do material quanto as circunstâncias para trabalhar, quente ou frio, vento, luz sempre variável. Há uma sensação de ilimitação onde os limites desaparecem. Também as aves têm uma presença marcante, nos vestígios que deixam na lama, no som que fazem e nas formas que assumem quando voam por cima. Há muitas formações de gansos.

Estar imerso e cercado por tudo isso gera uma sensação de fazer parte dos elementos, de perder os próprios limites, uma experiência libertadora. É uma experiência abrangente, verdadeiramente transformadora. A pessoa sai dela fundamentalmente mudada. Há uma qualidade prateada e uma sensibilidade que toca o coração. Parece vivo, literalmente, porque a lama está repleta de criaturas rastejantes, mas também porque a superfície da lama tem uma qualidade de pele, como se, quando tocada, tocasse de volta. Muito sensível. É um lugar onde o céu e a terra estão muito próximos. Há uma conexão e comunhão com o ambiente através do material.

Depois de todos esses anos, cheguei a um ponto em que meu envolvimento com a argila se tornou leve e livre, um dar e receber, um ritmo, uma respiração. Através do material me conecto com os campos energéticos que nos cercam e nos penetram, nos conectando ao universo.