Carina Maria Weidle

D E S A S T R E S

com:

a máquina de escrever

a guilhotina

os fósforos

Tese Apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais

Àrea de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias

São Paulo
2014

Autorizo para reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha Catalográfica

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP
WEIDLE, Carina Maria
Des Astres, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, 2014 . 207 p.
Tese de Doutorado - Departamento de Artes Visuais / Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, 10.02.2014.
Orientador: Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias
1. Arte Contemporânea 2.Desastre 3. Cerâmica 4. Máquina de Escrever 5. Guilhotina 6. Fósforos

Nome: WEIDLE, Carina Maria
Título: *Des Astres* com: a máquina de escrever, a guilhotina e os fósforos.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Resumo

Des Astres é um conjunto de investigações artísticas ancorado nas imagens de três adventos tecnológicos: a máquina de escrever, a guilhotina e os fósforos. Os trabalhos procuram abranger, de forma rizomática, aspectos da imprecisão do processo, arruinamento e dúvidas sobre a consistência da matéria.
Des Astres é organizado sob a forma de um iceberg, uma ruína flutuante onde encontram-se nostalgicamente estes antigos objetos e que organiza e desencadeia elaborações surrealistas de justaposição de realidades distantes.

Palavras - Chave:
Arte Contemporânea - Desastre - Cerâmica - Máquina de Escrever - Guilhotina - Fósforos

Abstract

Des Astres is a set of artistic investigations anchored in images of three technological advents: the typewriter, the guillotine and the safety matches. The art works seek to address, in a rhizomatic way, the aspects of the imprecision of the process, ruination and doubts about the consistency of matter.
Des Astres is organized under the form of an iceberg, as a floating ruin where nostalgically these ancient objects are , and triggers elaborations of surrealist juxtaposition of distant realities.

Key - Words:

Contemporary Art - Disaster Ceramics- Typewriter - Guillotine - Matches -

Para meus filhos Sofia e Guido

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias, por dividir sua experiência artística além-mares, pelo exemplo sempre ético, pelo suporte e pela confiança, que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

À Profª. Drª. Norma Grinberg, por acompanhar meus primeiros projetos na cerâmica, e pela sua generosidade, sem a qual eu nem poderia ter começado esta jornada.

Ao Prof Hugo Fortes, pelas aulas, amizade, e por ter, junto com Sissi Fonseca, me conduzido em Bristol, Inglaterra a indagações no campo performático, e que contribuíram para o conteúdo deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, a todos os funcionários, em especial ao secretário Bruno Ribeiro e ao Aparecido Donizete Jonas no atelier de cerâmica.

A CAPES que, através de seu fomento, permitiu o estágio na Inglaterra, e a Fundação Araucária que forneceu suporte durante toda esta pesquisa.

À minha orientadora no estágio realizado na Bath Spa University, Drª. Johanna Dahn e ao Me. Keith Harisson, pelas importantes conversas e seminários. Na Bath Spa University, também um agradecimento especial a Emmanuelle Ginn, por resolver tão prontamente os assuntos burocráticos, permitindo minha total dedicação à pesquisa. A Richard Windfield, pela amizade e suporte técnico na cerâmica, a John Taylor pelo auxílio nos laboratórios fotográficos, a Mark van de Woestyne no atelier de escultura e a Stuart Davis, pela ajuda nas necessárias construções em madeira, além das inspiradoras escolhas musicais em alto volume naquele atelier envidraçado, quando o inverno lá fora era silencioso.

Aos meus colegas, professores e funcionários da Escola de Música e Belas Artes do Paraná pelo grande apoio, em especial à Diretora Drª. Maria José Justino e a Eloi Magalhães.

Ao diretor do Museu Alfredo Andersen, Ronald Simon, onde se realizou a exposição *Solo Mole*, pelo convite e a toda sua equipe pelo apoio na montagem e divulgação.

Às curadoras do espaço Kornhaüschen em Aschaffenburg, Alemanha, Anne Hundhausen e Doris Kroth, pelo convite para a exposição *Slicing House*. Aos componentes do coro para a performance *CAKE*: Alex Bruchlos, Anne Hundhausen, Nanna Hirsch, Annerose Baumann, Martin Thomaier, Dirk Harling e ao compositor Octávio Camargo.

Aos curadores, Santiago Rueda e Débora Bruel, pelo convite para as exposições *Conciertaciencia*.

À amiga e colega Alison Shanks, pela cumplicidade no atelier de cerâmica, e pelo abrigo em sua residência em Bruton ao final da estadia na Inglaterra.

A todos meus grandes amigos e colegas nesta história toda: Lígia Borba, Gabriele Gomes, Monica Piloni, Daniela Vicentini, Margit Leisner, Agnese Matteini, Ligia Kempfer, Kyiomi Sakamoto, Claire Tigoglu, Wen-Hsi Chen, Ingrid Stahl, Adriana Tabalipa, e Sérgio Fernandes.

A Laura Moosburger pela revisão dedicada, ao Gilson Camargo pelas fotos dos trabalhos, a David Ernst pelo tratamento das imagens e a Ursula Steinhoff pela orientação na diagramação.

Aos meus cunhados anfitriões em São Paulo durante todo este período, Elizabeth Dória Scatolin e Heitor Fecarotta, pelo apoio, e por toda gastronomia fabulosa dos jantares que compartilhamos.

Ao Fabio Scatolin, meu amor e companheiro de todas as jornadas, que me ajudou a não esmorecer nos primeiros passos da vida artística e continuou apoiando sem reservas este tempo todo.

À minha mãe Maria Loidi Konrath, por sempre incentivar seus filhos nos estudos, e a meu pai Hervig Henrique Weidle pelo mundo dos sapatos e ferramentas, que ajudaram a despertar meu interesse por escultura.

Aos meus filhos Sofia e Guido, por toda a compreensão nas ausências, e pelos muitos desafios em que com coragem me acompanharam.

Aos meus três cachorros Capitu, Zac e Luna que tão preguiçosamente me faziam companhia nas compridas noites de trabalho no atelier. E finalmente aos meus peixes dourados no lago, por sua inspiradora beleza tranquila.

Sumário

Iceberg 10

O Iceberg como Método 17

Os Modelos de Iceberg 21

Desastres, naturezas mortas e máquinas 25

A Máquina de Escrever 32

A Invenção da Máquina de Escrever 32

Aderência e Viscosidade 37

(Tlec) 40

A Máquina de Escrever A e a Máquina de Escrever B 41

Financial Times 9.1.2013 48

Os Revólveres 53

Aparelho com memórias 63

O Pacote Inclinado 67

e A Saboneteria Inclinada 67

A Guilhotina 68

A Invenção da Guilhotina 69

A Lâmina Fria 72

Beatrice, Giacomo, Bernardino 74

Beatrice, Giacomo, Bernadino e Lucrécia (fatiados) 82

Coca-Cola faz dois copos 88

O Homem Tronco 94

A Performance CAKE 97

A Tabela de Basquete 103

Casa Negra 108

Os Fósforos *111*

A Invenção dos Fósforos de Segurança 112

A Série Fósforos 113

Fiat Lux 122

Caixa com Listras 124

Frequências 126

Aparelho com detonador 138

Not a Place of Honour 140

A Série Soap Bulbs 152

Des troços *157*

As Mostras do Percurso de Des Astres 163

Apêndices *172*

1.Aspectos do Grotesco e do Surrealismo 172

2.Procedimentos Gerais na Cerâmica 182

3.Referências de Trabalhos Anteriores 194

Bibliografia *204*

I c e b e r g

05/02/2013
Meu nome é Carina. Encontrei-o es crito em um dos bols os do meu cas aco, atrás da imagem de uma nebulos a colorida e vibrante, e que reverberou como lembrança de algo que des ejava em meus s onhos poder um dia repres entar artis ticamente. Era um lugar de muitos es combros , alguns pres os ao meu próprio corpo. Dentre os des troços ,es tou feliz por haver encontrado es ta velha máquina de es crever, funcionando com quas e perfeição.
As s im que pude me erguer um pouco tive a vis ão de uma pais agem de fragmentos . Uma miríade de pedaços de cois as evitava que o olhar s e fixas s e em algum ponto. A imagem parecia s ob e efeito de um caleidos cópio. Fechei novamente os olhos e voltei a me entreter com os bols os do meu cas aco.

06/02/2013
Mais acos tumada à es cala do meu entorno, percebo melhor o lugar onde me encontro. Fragmentos de louças , tijolos , pedaços coloridos dos mais divers os materiais , inclus ive madeiras , que tinham uma forma es pecial de s e partir, revelando s uas fibras e lembrando mús culos . Cada objeto tinha s ua forma particular de expor fraturas.

07/02/2013
Acordei s entindo meu cabelo molhado e s omente a tempo de me refugiar no topo de uma es crivaninha quebrada. A água penetrou rapidamente o es paço onde eu es tava abrigada, mas felizmente não demorou muito a parar de s ubir. Por algumas horas permaneci ali acocorada até que a luz do dia s urgiu de novo.
Dentro de um armário, encos tado a um s ofá s obre o qual minha es crivaninha apoiava a perna que lhe faltava, encontrei um pacote de bis coitos .
Eram decorados com um glacê branco e bolinhas coloridas . Lembrei-me das tardes da minha infância decorando bolachas de natal, pintando-as de branco para depois de forma cuidados a ou aleatória deitar grânulos coloridos e prateados sobre formas de es trelas e s inos . Foi uma lembrança feliz e reconfortante. Aqueles bis coitos , no entanto, que havia agora encontrado, não tinham forma definida.

08/02/2013
A água deixou marcas nas paredes dos es combros no nível que atingiu. Olhando de perto, numa anális e mais minuncios a do des enho, percebi ali também outras marcas de níveis ligei ramente diferentes . Eram marcas perfeitamente horizontais , trans parentes , e de cores divers as e artificiais.

09/02/2013
No céu do dia que amanheceu havia des enhos de pers onagens de antigas animações , que se trans formavam conforme o vento s oprava colando uma nuvem na outra. Havia coelhos , coiotes , aves truzes e porcos .

10/02/2013
A s uperfície irregular dificultava o caminhar. Eu porém es tava determinada a inves tigar um pequeno ras go ao longe que parecia s er uma linha de horizonte. Adentrei uma área amolecida. As pas s adas naquele lugar afundavam no chão, como em um s olo mole. S us peitei que fos s e algum tipo de areia movediça, tal como tantas vezes havia vis to em filmes de aventura.

11/02/2013
Cons egui des viar da área amolecida e, para minha s urpres a, não demorou muito para chegar à praia. A linha es tável que s us peitava s er um horizonte era mes mo o mar.

12/02/2013
Ontem, ao chegar perto da praia, percebi que o s olo tornava-s e mais movediço. Andei longo trecho margeando o mar, e tudo ali era da mes ma cons cis tência pouco firme s ob meus pés . Voltei adentrando por uma colina que verdadeiramente parecia res tos de cas as e s eus objetos interiores des moronados em pedaços muito pequenos .

13/02/2013
Céu nublado com nuvens negras s e aproximando. Perante o calor dos dias anteriores , a chuva chega até como alívio.

14/02/2013
Céu nublado de novo, com coragem pus -me a andar, não pela orla, mas tentando um caminho novo pelo interior. Caminhei procurando o rumo das colinas .

15/02/2013
Para minha completa s urpres a encontrei uma banca de jornais . Havia lá magazines , gibis , chicletes , e balas , além de gigarros e também fós foros . A caixa apes ar de um pouco amarfanhada e des botada tinha os palitos quas e todos intactos .
Uma geladeira de picolés derretidos havia com o tempo s e trans formado numa pis cina de fós s eis coloridos .

16/02/2013
Hoje foi um dia maravilhos o. Faz tempo que não me lembro de algo as s im. É como es tar na praia de Albatroz no Rio Grande do S ul: As dunas ,logo atrás da S ociedade Amigos Balneário de Albatroz, a S ABAL, a praia de mar aberto com divers as arrebentações , o vento forte. Pas s ei o dia lendo jornais velhos . Além dos jornais encontrei fas cículos divers os , daquales que s e coleciona s emanalmente para compor um livro, e também coleções já encadernadas . Uma delas chamava-se "Natural Dis asters ", da Reader's Diges t. Havia nas imagens tanta s emelhança com a pais agem que tinha à minha vis ta que s ó pude concluir que algo daquela magnitude havia s e pas s ado ali.
17/02/2013
Num dicionário etimológico encontrei:
des as tre: s m. "acidente, des graça, s inis tro"o termo s urge no s éculo XIV
Adapt. do it. dis as tro (de dis + as tro)"má es trela, infortúnio"
//des astrado s éc XIV // des as tros o s éc XVI//....
Des ta forma o s ignificado da palavra des as tres estaria ligado à ideia de es trela. As es trelas dis pens am comentários s obre o quanto carregam para longe a imaginação, des as tre porém s ignifica us ualmente algo trágico, s ério, de es cala cons iderável.

De proporções es telares ou s imples mente o arremes s o de uma torta, des as tre é de toda forma um des pejo de energia, um alívio de tens ões , uma forma de violência fís ica.

18/02/2013
Imaginar es ta es trutura como uma plataforma móvel à deriva lembrou-me da ilha de "A Invenção de Morel", os baixios inundados e as cons truções nas colinas : o mus eu, a capela e a pis cina. Como a montagem de um quebra-cabeças intrincado coloquei-me na tarefa de entender es s eus contornos , mapear s eus relevos e entender os movimentos de flutuação ao s abor de um meio líquido.
Fiz um des enho e recortei.

19/02/2013
Andei em direção les te muito cedo, quando es curo ainda. De um dos pontos mais altos des ta ilha, vi boa parte dos contornos e a forma es tranha que era dividida por uma cadeia de colinas em três partes . A les te havia s ol ainda inclinado. Os contornos da ilha pelo que s e podia perceber eram bas tante regulares . No interior, entretanto, havia uma proeminência e uma s ombra fortes . Uma irregularidade abs urda do relevo.

20/02/2013
Aconcheguei-me em entulhos fofos e s alinos , pois derivei pela orla a caminho do relevo que avistara ao alto.
Difícil tarefa de manter a es cala enquanto s e des loca.
Como faziam os primeiros cartógrafos ? S abia que mediam com cordas . Contar os pas s os revelou-s e infrutífero, s empre tendo que recomeçar depois de momentos de dis tração.
Como alguém que anda carregando um es pelho ao lado de s i, obs ervando a cadência do s eu próprio andar e ao parar bus ca o que lá es tava quando os olhos es tavam dis traídos.

21/02/2013
É um orifício que de forma mus cular e centrífuga s uga a s uperfície para s eu interior. Parece um vulcão, s ó que invertido no s eu relevo e ação s uga ao invés de expelir.
A máquina de es crever es tá agora s e tornando pes ada, quanto mais cans ada fico nes ta expedição.

22/02/2013
Cons eguia ainda ver as colinas que agora me pareciam familiares .
Tal qual um campo de giras s óis que cres ceram na primavera, es condendo os horrores do inverno, ali logo abaixo de uma s uperfície de tampinhas de garrafa e pequenos outros pedaços havia finas fatias de corpos de divers as materialidades .
Os des enhos revelados em s uas s uperfícies , tal qual nuvens no céu, eram pas s íveis de es pelhar o que s e pas s as s e pela imaginação.

27/02/2013
Nes te dia, um pedaço de cebola es tava lá, grande e repugnante, trans lúcido. Pens ei em cortá-lo e para minha s urpres a, após o corte, o pedaço de cebola ficou mais s impático.
Cortando mais um pouco, ainda mais s impático.
Qual a relação entre o abjeto e as dimens ões ? Por exemplo: um fio de cabelo, tão comprido e tão fino, uma linha, e a nata do leite, a própria definição de plano. Em algum s entido falta dimens ão e em outro s obra. Os objetos mais aceitáveis têm dimens ões mais compreens íveis . Os objetos que caus am repugnância relacionam-s e com o corpo, enganando o s entido da tactilidade, e s ão abjetos por is s o, por s erem duvidos os e caus arem medo.
O abjeto es tá ligado à dúvida, s ugerindo uma es tranha relação entre tamanho e cons istência.
Objetos mais duros ou tenros depois de alguma res is tência repartem-s e, revelando gradações entre as matérias .

15/03/2013

Nas carteiras de madeira antigas da es cola havia um lugar, bem s ob a mes a, onde s e podia guardar a mala e livros auxiliares . Es s e suporte era feito de uma madeira fininha. Nem todas as carteiras tinham es ta madeira, em algumas ela es tava faltando. mas nas que tinham as crianças grudavam chicletes no lado debaixo. Às vezes , pas s ar a mão por debaixo da carteira era qual exame íntimo revelador de relevos que imaginava de um colorido des botado. Alguns pareciam a bas e de um iceberg. Outros relevos , ainda moles , podiam s er puxados numa direção formando es pécies de s ombras projetadas , tanto mais compridas quanto mais avanças s e o final da tarde.

O Iceberg como Método

A imagem do iceberg é a imagem da reflexão do artista escrevendo sobre sua prática, enquanto toma decisões sobre seu trabalho explorando os relevos submersos que o sustentam. O desenho desta parte submersa é incógnito, podendo inclusive avançar assimetricamente, sem relação direta com a parte visível. Isto o torna particularmente perigoso para a navegação, e associado popularmente à ideia de desastre, sobretudo após o acidente com o navio Titanic em 1912.

A intenção era a de construir um modelo como se os compartimentos da ilha de *Des Astres* fosse uma escultura verbal.

Pelo fato de ser flutuante, estar à deriva, o Iceberg constituía a ideia de uma plataforma móvel e serviu de conceito espacial base para organização dos conteúdos. Sobre esta plataforma, foram desenhadas as repartições que estruturariam esta tese. Nos desenhos e modelagens O Iceberg tomou a configuração de uma casa, desenhada em perspectiva, cuja lateral, frente e telhado formaram os espaços que definiram respectivamente os capítulos: *A Máquina de Escrever*, *A Guilhotina* e *Os Fósforos*. Estes desenhos e modelagens serão expostos de maneira mais minuciosa adiante em "Os Modelos de Iceberg".

A primeira conexão com a imagem do Iceberg foi dada pelo trabalho de Fishli&Weiss, na Bienal de Veneza de 1995. Peter Fishli (1952) e David Weiss (1946-2012), artistas que trabalhavam colaborativamente desde 1979, apresentaram *Arbeiten im Dunkeln*[1], 96 horas de cenas do cotidiano em Zurique em vídeo, dispostas em diversos monitores simultaneamente. Tive a oportunidade de visitar a Bienal em 1995, e presenciei este trabalho. Fishli & Weiss eram artistas que já possuiam para mim uma identidade, pois eu já conhecia seu trabalho *In the Carpet Shop*, da série fotográfica *The Sausage Photographs*, 1979, onde distorções de escala de objetos cotidianos e banais eram o tema das fotografias. A escolha do mundano como tema tinha um interesse especial, mas acredito que havia uma tonalidade infantil e nostálgica predominante em toda a produção destes artistas que direcionava meu olhar. *Arbeiten im Dunkeln* estava inserido dentro de uma exposição grande e no entanto apresentavam-se ali

1 *Arbeiten im Dunkeln,* obra exposta na Bienal de Veneza de 1995 representando a Suíça, era composta por 12 monitores de televisão com 96 horas de vídeo onde Fishli & Weiss documentavam a vida diária em Zurique.

imagens simples e cotidianas num espaço de tempo grande demais para ser possivelmente perseguido.

A imagem do Iceberg foi então encontrada nesta exposição, por definição mesmo dos artistas sobre seu trabalho: o que víamos nos monitores era a parte visível de um iceberg de 96 horas. Seriam necessários doze dias inteiros apenas para a observação destes vídeos. Isto, mais do que as imagens propriamente exibidas nos televisores, parecia ser o conteúdo do trabalho. Uma certa aleatoriedade se apresentava, ao invés de uma ordem hierárquica comunicando um significado. As cenas de vídeo eram imagens de um cotidiano na cidade de Zurique. O fato de as imagens serem nada espetaculares adicionava algo de escorregadio na obra, como se ela falasse de algo muito próximo o qual é por isso impossível ver claramente. Uma espécie de hipermetropia para ver objetos cheios de detalhes e organicidades.

O filme de Lev Manovich *Mission to Earth*[2], criado através do uso de softwares, em que o filme pode ser exibido infinitamente sem nunca repetir a mesma sequência de imagens, também proporciona uma não-imagem do todo. Só que de forma bem diferente, pois nos filmes de Fishli & Weiss o conteúdo é finito. No filme *Mission to Earth*[3] o software edita o filme em tempo real, escolhendo o que aparece no monitor, onde e em que sequência. Enquanto a narrativa se repete a cada 23 minutos, todos os outros elementos podem mudar, criando sempre uma nova obra.

O relato que aparece no início deste capítulo tem alguma relação e referência com estas obras. O texto foi o resultado da uma colagem de pequenos trechos de observações cotidianas escritas por mim ao longo desta pesquisa. O formato de diário que o estrutura também apareceu em um outro trabalho meu, *Frequências*, pinturas que compuseram a exposição *Friction*, e que será discutido no capítulo *Os Fósforos* desta tese.

Imaginar esta estrutura como uma plataforma móvel à deriva também lembrou-me de uma obra literária que grande influência exerceu na construção do meu imaginário. Trata-se de *A Invenção de Morel*[4], de Adolfo Bioy Casares. O espaço descrito na obra é o de uma ilha, e o personagem narrador um fugitivo da justiça venezuelana.

---

2 MANOVICH, CD a partir de obra em software, 2003-2005

3 O filme é uma ficção científica, uma alegoria tanto da Guerra Fria como da imigração contemporânea das grandes cidades; nele, uma imigrante do planeta Alpha1, chamada Inga, após passar 20 anos em missão na Terra tem a chance de voltar para seu planeta.

4 CASARES, B. A Invenção de Morel, 1986

O narrador relata sobre uma ilha, à qual haveria aportado mesmo tendo sido advertido de que ali haveria algo nefasto. Vivia a princípio nos baixios inóspitos da parte sul da ilha constantemente invadida por marés, o que faz o personagem desenhar nas árvores o nível das águas e sua respectiva data, para tentar entender o padrão das marés e assim poder tomar as providências necessárias de sobrevivência, pois as marés poderiam inclusive afogá-lo quando estivesse dormindo.

Ele crê que a ilha se chame Villing, do arquipélago de Ellice, ou as lagunas[5]. Pela descrição, a ilha estaria a um raio de 20 mil quilômetros de Quebec.

Segundo o relato do narrador havia dois sois e duas luas. Anacronismos existem nesta ilha: velhas tecnologias como o gramofone convivem com mecanismos de reprodução sofisticados capazes de projetar infinitamente a imagem de seus habitantes.

Ao reler o livro, encontrei também os três ambientes descritos como construções nas colinas: O Museu, a Capela e a Piscina, e que são paralelos aos três ambientes que existem nos desenhos e modelagens de Iceberg, comportando os trabalhos relativos à *Máquina de Escrever*, à *Guilhotina* e aos *Fósforos* e que no seu conjunto formam esta espécie de ilha chamada *Des Astres*.

Os personagens na obra de Bioy Casares morreram pelo efeito da tecnologia, pois a máquina que gravava suas imagens, movimentos e falas, tornando-os eternos, tinha também a capacidade de lhes retirar a vida. Similarmente, nos três ambientes de Iceberg encontra-se uma relação entre tecnologia e destruição. O relato Iceberg não descreve algo natural e intocado, como seria um iceberg flutuando em águas geladas, mas uma ilha de entulho. As imagens do grande Giro do oceano pacífico norte serviram como referência, por catalizarem ali todo o lixo plástico e outros advindos dos continentes, e desta forma ilustrarem melhor a ideia de ruína e a lenta entropia de dejetos. Esta ideia de lenta dissolução é tratada também no capítulo *Os Fósforos*, em *"Not a Place of Honour"*.

Outras referências para a escrita e concepção do diário são:

- A nebulosa Carina que aparece no dia 05/02/2013, uma nuvem de gás e poeira que é uma das regiões de formação estelar mais próximas da Terra, com vários dos astros mais brilhantes e de maior massa conhecidos. A constelação de Carina, ou Quilha, fica no céu do Hemisfério Sul e recebeu esse nome por causa da quilha do navio mitológico Argo, da história Jasão e os Argonautas.

5 Porém em uma nota do relato o narrador levanta dúvidas sobre esta informação.

- O livro citado do relato do dia 06/02/2013 é *Natural Disasters*, editado por Toucan Books Limited, 1996 .

- O dicionário etimológico consultado para definição da palavra desastre foi CUNHA, A. G. (1982). Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira

- Referências a filmes foram *Dr. Zhivago*, filme de David Lean de 1965, e também *Solaris*, de Andrei Tarkovsky, filme de 1972 no qual o mar do planeta Solaris, com seu estranho poder, surge como uma espiral centrifugando lentamente.

Os Modelos de Iceberg

A organização dos conteúdos do trabalho foi dividida em três estruturas ou imagens: *A Máquina de Escrever*, *A Guilhotina* e *Os Fósforos*. São objetos ligados a desenvolvimentos tecnológicos, invenções de mecanismos. O Iceberg, colocado como modelo aqui, simplesmente configura uma situação de paisagem, e tem, conforme já mencionado, a intenção de delinear a estrutura de um espaço, como uma escultura verbal: um espaço sobre o qual flutuassem as outras três imagens.

As três imagens foram criadas porque era necessário estabelecer âncoras para os trabalhos práticos, que sob o tema geral de desastres procurariam inserir, na concepção e no resultado do trabalho, o processo de fatura, com acidentes, com o desconhecido experimental e também o arruinamento. Assim, estas três estruturas são quase resultado de um acaso também, mas procuraram veicular ideias fundamentais de procedimentos em torno dos quais cada série de modelagens se desenvolveu; elas designam conjuntos de obras em realização, porém também comportam-se como chaves, identificando aspectos preponderantes em trabalhos novos e anteriores. *A Máquina de Escrever*, *A Guilhotina* e *Os Fósforos* são imagens que mantêm uma relação metafórica com as obras às quais se referem, estabelecendo relações sintáticas de semelhança e variações em torno de um tema.

As três estruturas foram assim dispostas de modo a comportarem-se de forma dúbia, oscilando entre imagem e reflexão: imagem em um sentido visual e material constituidor da percepção, e reflexão num sentido analítico de aspectos presentes nas obras. Isto possibilitou o acesso a uma análise dos trabalhos novos realizados durante o período desta tese e a relação deles com trabalhos anteriores.

A Máquina de Escrever são os desastres vistos de perto, revelando consistências da matéria. Invoca o sentido háptico, o registro ou marca do contato.

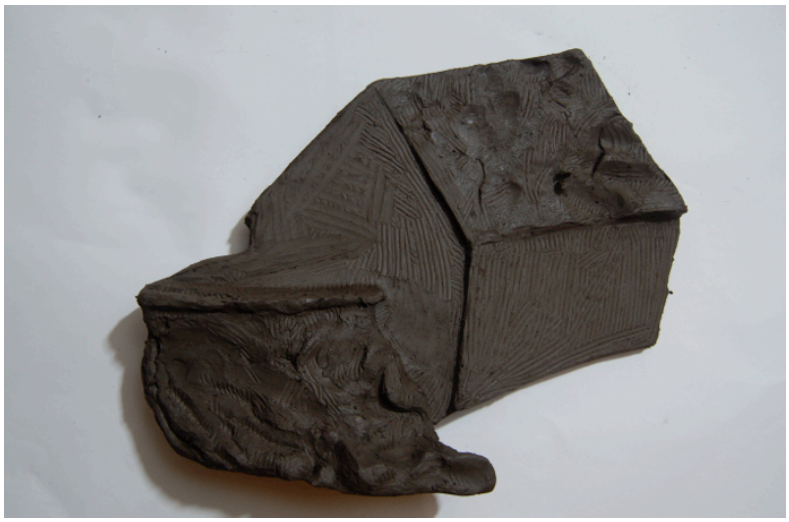
A Guilhotina elabora o desastre e seus fragmentos, consiste em ações que produzem cortes, revelando o interior da matéria.

Os Fósforos são contentores de energia, provocadores dos 'grandes desastres', energias acumuladas, reservatórios para a propulsão da ação.

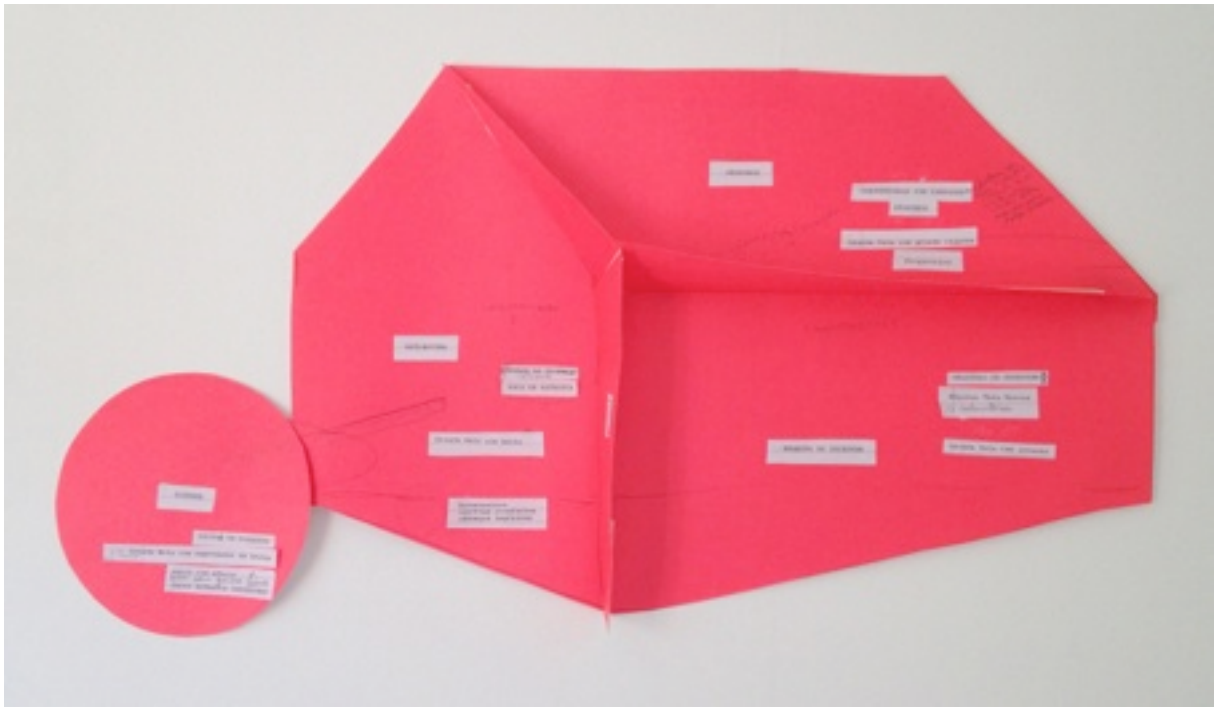
O desenho que estruturaria a tese passou por vários estágios. O primeiro estudo foi pictórico, uma casa que tinha uma cesta de basquete presa à porta. Posteriormente estudos foram realizados com papel recortado e modelagens em argila.

Cesta Pedinte, 2004, óleo sobre tela, 72 x 53 cm

Nos modelos, o desenho da casa em perspectiva tinha três divisões, e cada parte recebeu um nome: o teto Fósforos, a parte frontal Guilhotina, e a parte lateral, Máquina de Escrever. Em estágio elementar, o círculo à frente da casa, que se tornou a cesta de basquete, representava o Iceberg. Estariam assim dispostos os três conteúdos principais, como artefatos, mecanismos e aparelhos flutuando sobre uma estrutura, o Iceberg, que na modelagem final tornou-se uma montanha invertida, como a base, a parte invisível do iceberg. Esta modelagem foi realizada apenas como forma de organização do pensamento. Ela é, por assim dizer, um modelo, uma maquete da reflexão sobre aspectos da minha produção, com o intuito de organizar os conteúdos.



Estudo em argila, 2010



Estudo em papel, 2013

Estudo em argila, para a concepção de Des Astres, como Iceberg e como casa[6]

6 Elaborado depois da leitura de ALISON, J. et al. (org.). The Surreal House ALISON, J. et al. (org.). 2010

Desastres, naturezas mortas e máquinas

A arte tem uma maneira oblíqua de dizer as coisas, buscando zonas obscuras, a dos naufrágios.[7]

Paul Virilio em *The Vision Machine*[8], ao abordar o corpo, a visão e a memória, menciona Descartes e sua obsessão por uma menina de olhos meio vesgos, que teria causado uma impressão tão forte nele a ponto de fazê-lo buscar por toda sua vida pessoas com o mesmo defeito. Seria uma monomania a que Descartes tinha, similar à relatada no conto *Berenice*, de Edgar Allan Poe. No conto, o personagem principal chama-se Egeu, e sofre progressivamente de monomanias, até culminar numa obsessão pelos dentes da prima Berenice.

De maneira semelhante, antigos artefatos tecnológicos, enquanto imagens, funcionam de uma forma mnemônica, trazendo para perto imagens perdidas, pequenos fragmentos ou atalhos, confundidos pelo passar do tempo. Ao transporte mental para lugares e coisas que não existem mais na sua inteireza no momento presente, chamamos de nostalgia. A escolha de objetos de tecnologia ultrapassada, como a máquina de escrever, relaciona-se nesse sentido com imagens e situações da minha infância como também de filmes.

Em *A Máquina de Escrever* esta nostalgia é táctil e auditiva. Na máquina de escrever, os dedos como tentáculos acionam dispositivos mecânicos misteriosos e que obrigatoriamente traduzem-se em símbolos. O invisível mecanismo, tradutor preciso dos movimentos dos dedos na máquina de escrever, também aparece em instrumentos musicais, como no piano. O piano já foi objeto de elaboração escultórica em meu percurso, em *Recheio Com Borrão*[9], no qual confluem as ideias de piano e de trilhos de trem. Além de possuir a capacidade de evocar nostalgicamente, a máquina de escrever, assim como o piano, também suscita o

---

7 Antonio Tabucchi, (1943-2012) escritor italiano, estudioso da língua portuguesa em uma análise da obra de Fernando Pessoa.

8 VIRILIO P. The Vision Machine, 1994, p.3.

9 2005, Escultura em cimento, Parque de Esculturas Antonio Ermírio de Morais, em Curitiba, um parque que conta com um atelier, mata e esculturas em cimento de dez artistas brasileiros instaladas no ano de 2005 e que nunca foi aberto para a visitação pública. As esculturas lá provavelmente encontram-se entremeadas de vegetação, num estado de ruína.

aspecto mole de uma matéria surpreendentemente dura como o aço que todavia carrega consigo a imagem da possibilidade de ser vencida pelo tato, apertado pelos dedos.

Fósforos de segurança, imagem de uma invenção moderna para auxílio imediato na produção ancestral do fogo, trazem consigo a ideia de sobrevivência. Vida curta também o caracteriza: ele acende e produz luz e fogo por um breve momento, extinguindo-se logo em seguida, evocando a potência de energia já consumada, ao mostrar-se queimado, usado. A imagem simbólica cristã da vela acesa é de natureza semelhante – *quatro círios acesos, eis a vida*[10]. Fósforo, no entanto, é um artefato mais prosaico e descartável, sem conotação religiosa; aliás, pelo contrário, pertence mais ao mundo dos fumantes, campistas e incendiários.

Esta conjunção de ideias, da grande potência de energia, da destruição repentina e da fugacidade, com uma tonalidade de nostalgia, está presente em trabalhos como *Energia Negativa*[11], onde a imagem remete ao vazamento de um botijão de gás de um pequeno fogão e que deu origem a uma explosão, deixando como resíduo os restos (chinelos) de um ator/observador, e do próprio botijão/resevatório de energia, e do fogão, origem do fogo.

Assim também a imagem de um iceberg evoca a destruição e o desastre de forma mnemônica, imagem esta cuja visão e experiência real eu nunca tive, mas que através do acidente emblemático do Titanic no século XX povoou o imaginário popular. O iceberg já traz a ideia de submersão por ter apenas seu pico fora d'água, e no caso do acidente do Titanic a submersão é ainda a do próprio navio, dos objetos retirados do profundíssimo mar gelado onde o navio afundou; estes, apesar de limpos, ao serem vistos em exposições carregam a história de terem estado submersos, uma invisível imantação que a pressão da água teria neles deixado. Um bom exemplo da nostalgia presente nos destroços pode ser identificado nas louças encontradas no fundo do mar: nelas estava estampado o nome da empresa proprietária do navio, a White Star Line.

10 Poema Esta Vida, de Guilherme de Almeida (1890-1969).
11 Ver Apêndice 3

O desastre do Titanic foi um dos mais terríveis episódios navais do século XX. O Titanic afundou nas águas geladas do mar do Atlântico norte na noite de 14 de abril de 1912, após colidir com um iceberg em alta velocidade, no caminho de Southampton, Inglaterra para Nova Iorque nos Estados Unidos. Afundou a uma profundidade de 3784 metros. Seus restos foram descobertos em 1985, que agora peregrinam em exposições itinerantes e permanentemente no *Luxor Las Vegas Hotel*, em Las Vegas, Nevada[12].

Futility, or the Wreck of the Titan, ficção escrita por Morgan Robertson em 1898, 14 anos antes do acidente do Titanic, tem extraordinários acontecimentos em comum: o navio Titan choca-se com um iceberg, a caminho de New York numa calma noite de abril, no barco não havia botes salva-vidas suficientes, e o nome do comandante era Smith.

A cidade de Nova Iorque viveu também um grande acidente naval em 15 de junho de 1904[13]. Até os ataques de 11 de setembro[14] figurava como a maior tragédia da cidade o naufrágio do barco a vapor General Slocum. É estimado que 1021 pessoas morreram afogadas no East River pois os coletes salva-vidas continham ferro e as roupas da época, principalmente as femininas, eram bastante impróprias para nadar. Uma comunidade inteira da St. Marks Evangelical Lutheran Church pereceu pois estava neste barco indo a um piquenique. Assim como o Titanic, o General Slocum foi tema de livros e filmes.

Em 13 de janeiro de 2012 o navio Harmonia, aproximadamente das mesmas dimensões que o Titanic, em águas mais tépidas junto à costa da Isola de Giglio na Itália, abalroou rochas subaquáticas. Os sobreviventes relataram que a música *My heart will go on* de Célline Dion, que fazia parte da trilha sonora do filme *Titanic* de Cameron, foi a última canção ouvida pelos passageiros[15].

O desastre é sempre um acidente, um parco controle, um desconhecimento do terreno. Um desastre é algo originado ou por uma força mecânica mal dimensionada ou por um movimento imensurável da natureza. A ideia de desastre é dominada pelo orgânico, pela natureza presente na matéria, pelas correlações de forças na ação desencadeada, pelo descontrole. Uma outra palavra paralela a desastre poderia ser acidente. Mas, apesar de

---

12 Fonte: : <http://en.wikipedia.org/wiki/RMS_Titanic#CITEREFSpinegesi2012> (acesso: 05/04/2012).
13 James Joyce colecionou exemplares dos jornais novaiorquinos deste dia para a pesquisa do romance Ulisses, que se passa no dia 16 de junho, chamado por isso de Bloomsday.
14 O episódio de 11 de setembro não tinha só a água ou o ar como elemento, mas também o fogo e a terra, esta figurada como escombros. A água na verdade não estava envolvida, mas todas as imagens que existiam em cartões postais das torres gêmeas tinha o East River na frente.
15 Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Costa_Concordia_disaster (acesso: 08/04/2012)>

ambas dividirem aspectos comuns como o descontrole, desastre está impregnada por um hálito ameaçador com aspectos mais escuros neste sentido, que são sublimes quando avantajados, e epiteliais quando vistos de perto. Desastres são ações da natureza, que, não contendo as energias, as dispensa sob a forma que mais fácil for. Assim são as energias derramadas de vulcões, que dão vazão a um interior quente, mas contabilizam perdas e destruições para os que tiveram de confiar na permanência da matéria. O sono do vulcão torna tudo normal e habitável, fertilizado até. Como pouco se sabe ou pouco se pode prever sobre a extensão deste sono, o lapso de uma vida parece o suficiente para acolher-se ali. Quando manifesto, no entanto, a diferença de escala aparece e se impõe.

Com alguma alteração nesta escala, no entanto, e dependendo da escolha de situações, o desastre pode ganhar um matiz humorístico, ou ainda hesitar entre o humorístico e o trágico, em uma espécie de humor negro. De proporções estelares ou simplesmente o arremesso de uma torta, desastre é de toda forma um despejo de energia, uma descarga de tensões, uma forma de violência física. A ruína, ligada ao desastre enquanto consequência ou subsequência deste, significa mais um desgaste progressivo das intempéries ou ainda a degradação dada pelo apodrecimento vindo de dentro da própria matéria. A diferença entre desastre e ruína pode estar na quantidade de tempo. Ruína pode ser o que sucede o desastre: após o desastre, tempo condensado em que num instante tudo desmorona, sobrevém a ruína, em que lentamente uma degradação se processa, tal como nos destroços do Titanic que, imersos, ficam sob o efeito do tempo, passando a ser habitados por algas e outros seres.

Desastres também podem ser humanos. Uma mão pouco hábil, uma aproximação inadequada ou desajeitada das formas e procedimentos. Um parco controle, uma falência. Mas também uma aceitação dos processos, uma recusa a um mimetismo do ideal: uma entrega ao acaso e ao efeito do tempo, uma permissão do arruinamento. O desastre é uma destruição.

Ruínas, como mencionado, pode ser o que sucede o desastre. Embora ruínas indiquem mais comumente ruínas de uma arquitetura, foi no entanto na ideia de falência e nas ações ou movimentos que causam a ruína que o pensamento para os processos contidos nesta pesquisa se encaminhou.

Naturezas mortas são ruínas domésticas. Ruinofilia pode ser descrito como o gosto pela deterioração, ação do tempo, corrosão, putrefação quando a fisicalidade for mais mole.

Em certo sentido, é o gosto pelo fragmento, aquilo que sobrou (ainda). O fragmento faz sempre pensar no todo, mais precisamente na impossibilidade do todo.

A natureza morta designa um gênero que perpassa os registros históricos de manifestações artísticas. Na tradição pictórica, a natureza morta, também relacionada como o mais mundano e cotidiano, foi colocada no escalão mais baixo, desprezível na história da arte, por lidar com assuntos menores. É interessante observar que, nas línguas latinas, diz-se natureza morta, mas em inglês se diz *still life*, natureza parada. De fato, o que está morto (natureza morta) não se move voluntariamente (*still life*).

Existe porém um subgênero da natureza morta chamado *vanitas*. Nele a ideia de transformação da natureza morta é protagonizada e aparece em representações pictóricas através da figuração de caveiras e insetos, estes agindo sobre a matéria formadora das flores ou alimentos. Tempo e transformação são enfocados. Nas representações modernas de naturezas mortas, a fotografia e o vídeo são instrumentos importantes porque registram com precisão as etapas de transformação, como no trabalho de *Sam Taylor Wood* no qual esse registro gera animações onde o que é morto se move pela ação intrínseca da natureza, por algo que brota de dentro. A imagem fotográfica nestes trabalhos tem uma distância confortável, pois por ser fotográfica relata algo que gera uma curiosidade sem ameaças físicas reais e iminentes. Ela transforma aquilo perante o que aprendemos a sentir horror e abjeção, como o apodrecimento de um coelho ou de uma fruta, em algo pictórico. Nesse sentido, os trabalhos são fotografias que falam sobre pintura.

Sam-Taylor Wood. Still- Life. 2001. *still* . video

O historiador inglês Norman Bryson[16] chama de *ropography*[17] a um aspecto do gênero natureza morta que seria oposto à megalografia, imagens de grandes feitos históricos.

Ropography é aqui a imagem do que é mais baixo na escala da pintura acadêmica. Apresenta não os fatos memoráveis, ideais e por vezes ideológicos, ou aquilo de que gostamos e com o que aprendemos a nos espelhar, mas aquilo que nos remete à nossa condição de corpo. *Rhopography* compreende a representação de objetos triviais, restos de comida, lixo no chão, imagens de degradação. Os alimentos numa cena final de banquete, os restos de um pequenique, imagens da matéria orgânica fragmentada, manipulada, abandonada.

Um dos artistas ao qual Norman Bryson se dedica em seu estudo é Juan Sánchez Cotán (1560-1627). As imagens de Cotán são naturezas mortas de grande simplicidade compositiva, porém muito rigorosas. Latente nas imagens encontra-se uma ideia de geometria e de funções matemáticas implícitas. A geometrização não está na superfície das formas, como foi posteriormente usual no século XX, mas sim nos tamanhos e ângulos do eixos estruturais dos elementos, bem como em suas frações.

Cotán, Marmelo, couve, melão e pepino - 1602 - San Diego Museum of Art

16 BRYSON, N. Looking at the Overlooked. 1990, p.58
17 Do grego ropos, baixo na escala,pequeno, simples, banal.

Rhopography é um gênero que compreende representações do trivial, tais como restos de comida, lixo no chão. Variações deste gênero podem incluir readymades Dadaistas e trabalhos da arte Póvera. Ver <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/glossary> (acesso 11008/2012)

A palavra ropography no sentido que se encontra no texto não possui tradução oficial para o português. Ropos em português tem um significado mais ligado à paisagem, nas descrições de arvoredos ou pequenas paisagens. Ver: <http://www.dicio.com.br/ropografia/> acesso: 11/08/2012)

Na elaboração das cerâmicas da série *Fósforos*, encontra-se a representação de fósforos queimados, numa escala muitas vezes ampliada. Os fósforos aqui não são representações de uma natureza parada, mas são animados e participantes de situações cartunísticas. Uma das premissas do Cartum é sua comunicação simples e direta. Procuro uma organizacão simples para os arranjos dos fósforos, para que sua situação ou ação sofrida seja clara e direta. Em um trabalho mais antigo, *Energia Negativa*, de 1997, estão um fogãozinho de brinquedo, um botijão de gás e um par de chinelos. A organização dos quatro elementos tem uma semelhança com a ordem matemática chamada de "regra de três simples".

A Máquina de Escrever

Still de Naked Lunch, de David Cronenberg, 1;01;22 sec

A Invenção da Máquina de Escrever

Embora o sentido háptico presente nas máquinas de escrever tenha sido o que impulsionou este estudo artístico, em termos históricos foi a cegueira ou ao menos a dificuldade de visão que nos primórdios propiciou que os primeiros inventos relativos à máquina de escrever ganhassem relevância. Nos desenvolvimentos do século XIX e começo

do século XX grandes e interessantes variações de formatos e modos de operação foram concebidos. Com todos os desenvolvimentos da horologia, sem contar as tecnologias bélicas e civis já existentes nos séculos XV e XVI, seria fácil adaptar tais mecanismos para que viessem a funcionar como uma máquina de escrever[18], mas o amadurecimento cultural teria de esperar mais alguns séculos.

Artesãos manufaturadores de relógios dedicaram-se na época a uma espécie mais mimética de máquina de escrever, como autômatos. O mais famoso destes autômatos escrivãos é *L'Ecrivain* de 1772, feito pelo relojoeiro suíço Pierre Jacquet-Droz.

O conceito de máquina de escrever data de 1714, quando Henry Mill preencheu uma vaga patente para um mecanismo ou método para impressão ou transcrição de letras individualmente e progressivamente, uma após a outra. A primeira máquina que comprovadamente funcionou foi no entanto contruída pelo italiano Pelegrino Turri em 1808, para sua amiga cega, a Condessa Carolina Fantoni da Fivizzano[19]. No século XIX houve numerosos inventos na Europa e nos Estados Unidos, porém uma produção comercial começou apenas com a "bola de escrever" do pastor dinamarquês Rasmus Malling-Hansen em 1870.

As primeiras máquinas de escrever eram cegas[20]. Ou meio cegas, como a de Rasmus Malling Hansen (1835-1890). Esta foi a máquina que Nietzsche teria comprado para ajudá-lo a escrever em seu estado de severa deficiência visual.

O que as máquinas de escrever para cegos não oferecia era velocidade, mas desde a introdução da prensa rotatória no mercado da impressão foi despertado o desejo de, operando-se os teclados da máquina como os de um piano, simplesmente apertando as teclas para a queda dos tipos, poder-se imprimir tão rápido quanto se fala[21].

Mais influente que a de Hansen foi a máquina *Sholes&Glidden*, que começou a ser produzida no final de 1873, pela *Remington&Sons*. Era uma máquina bastante decorada, com flores e decalques lembrando em muito uma máquina de costura. Christopher Latham Scholes (1819-1890) teria sido o inventor desta máquina, que imprimia somente em letras maiúsculas, mas que já utilizava o teclado QWERTY. Sobre a real autoria do invento, no

---

18 ADLER M. H. The Writing Machine: a history of the typewriter, 1973, p. 29.
19 Fonte: <http://site.xavier.edu/polt/typewriters/tw-history.html> (acesso 23/09/2013)
20 Por cegas leia-se a impossibilidade de ler o texto imediatamente impresso.
21 KITTLER F. A. Gramophone, Film, Typewriter, p. 189.

entanto, há controvérsias. Segundo Ataliba Nogueira[22], o Padre João Francisco de Azevedo (1814-1880), que iniciou sua vida como tipógrafo em 1861, no Recife, Pernambuco, criou uma máquina de escrever em madeira, apenas com canivete e lixa. A máquina era um móvel de jacarandá equipada com 16 pedais e tinha uma aparência semelhante a um piano. Ela foi exibida no mesmo ano na Exposição Agrícola e Industrial de Pernambuco, onde recebeu medalha de ouro do Imperador D. Pedro II. O invento do Padre também era para ter sido exibido na Feira Internacional de Londres, no pavilhão brasileiro, mas como ocupava muito espaço acabou não sendo embarcada.

Os desenhos da máquina teriam sido roubados por um agente que convenceu o Padre a desistir do invento, e entregues ao tipógrafo americano Sholes. Rumores não confirmados[23] também indicam que Sholes teria vendido aos Remingtons uma patente roubada do tirolês Peter Mitterhofer, durante seus estudos na Academia Imperial Politécnica de Viena. Num período em que proliferavam os inventos relativos à máquina de escrever, é difícil determinar quem foi de fato o inventor.

Segundo Kittler, não foi uma coincidência que tenha sido William K. Jenne, o chefe da subdivisão de máquinas de costura da *Remington&Sons*, quem em 1874 desenvolveu o protótipo de Sholes para reprodução em massa. As tecnologias da escrita à máquina e da gravação sonora são uma das decorrências da Guerra Civil Americana (1861-1865). A *Remington* iniciou a produção em série da máquina de escrever da *Sholes&Glidden* em 1873, justamente alguns anos após o término da guerra, porque então a demanda armamentícia que havia movimentado a indústria nos anos anteriores diminuíra drasticamente e, assim, a capacidade de produção passou a ser maior do que a demanda do mercado, podendo dedicar-se largamente à produção de máquinas de escrever.

Barry Sanders escreve sobre máquinas de escrever:

> *A máquina de escrever, por definição, mecaniciza a escrita, da mesma forma que o rifle mecaniciza o ato de matar. O metal frio de um rifle ou de uma máquina de escrever se insere entre uma pessoa e sua paixão. Uma caneta e uma faca possuem ambos uma imediatez distintiva. Ambas podem ser mortais. Com seu brilhantismo típico ao estilo Dust Bowl, Woody*

22 NOGUEIRA A. A Máquina de Escrever, uma invenção brasileira, 1962, p.29
23 KITTLER F. A. Gramophone, Film, Typewriter, p. 190.

> *Guthrie alertou que, em uma América já em plena Depressão, você tem que estar sempre alerta, pois 'alguns homens irão matá-lo com um tiro, outros com uma caneta tinteiro.'*[24]

A primeira máquina de escrever com alto sucesso de vendas foi a *Remington II* em 1881. Nenhum dos modelos até então imprimia visivelmente o texto, até o aparecimento da *Daugherty Visible* em 1893 e logo depois a *Underwood n.5* [25] de 1897, com maior sucesso comercial.

A Remington[26] continuou a fabricar o modelo *Remington II*, promovia e participava desde 1883 do trust Union Typewriter Company, com o objetivo de fixar um preço padrão para máquinas de escrever em aproximadamente US$100. A Remington criou em 1908 a *Remington n.10* seguindo a tendência das máquinas visíveis.

Antes da revolução industrial a tarefa da escrita era, como o franzir do cenho, característica masculina, enquanto que elaborações de fatura, como a tessitura, eram atributos mais femininos. A caneta e a agulha foram substituídas por máquinas, desfazendo lugares específicos de gênero.

O aspecto mais importante da estandartização da máquina de escrever em termos sociais foi seu papel na emancipação da mulher. Em 1881, a *Young Women's Christian Association* comprou seis máquinas de escrever e iniciou uma classe com oito alunas. Em cinco anos 60.000 mulheres estavam trabalhando em escritórios nos Estados Unidos. Uma das causas da destreza de muitas mulheres foram as aulas de piano que haviam tomado quando meninas e, com isso, o aprendizado do uso simultâneo de todos os dedos.

> *Da classe trabalhadora, da classe média, da burguesia, sem ambições, em dificuldades econômicas ou por puro desejo de emancipação, surgiram milhões de secretárias. Foi precisamente a posição marginal no sistema de poder da escrita que forçou as mulheres*

---

24 "The typewriter, by definition, mechanizes writing, the way the rifle mechanizes kiling. The cold metal of a rifle or a typewriter insinuates itself between a person and his or her passion. A pen and a knife both have a distinctive immediacy. Both can be deadly. With his usual Dust Bowl brilliance, Woody Guthrie warned that in an America already in deep Depression, you've got to watch your back and front, for 'some men will kill you with a shotgun, and some with a fountain pen.'" Barry Sanders: Bang the keys swiftly: Typewriters and their discontents. SANDERS B. Cabinet Magazine issue n. 8 pag 24.

25 Underwood foi um dos trabalhos de Duchamp de 1916, com uma capa de uma Underwood n. 5 Ver: <http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/rrs/shearer.htm>(acesso em 15.09.2013).

26 Mais antiga e importante indústria de armas americana, foi posteriormente incorporada ao conglomerado da DuPont, indústria química de ponta americana, que iniciou suas atividades como fabricante de pólvora. Imagens da fábrica Remington em: <http://archive.org/details/gov.archives.arc.12122> (acesso em 14.06.2012).

> *a desenvolver uma destreza manual que ultrapassou a orgulhosa estética manuscrita dos secretários masculinos.*[27]

De alguma forma, principalmente porque o trabalho feminino enquanto secretárias, telegrafistas e telefonistas era considerado temporário até o casamento, sendo imediatamente suspenso depois dele, as tecnologias da comunicação foram consideradas potencialmente desintegradoras de uma velha ordem familiar[28].

27 "From the working class, the middle class, and bourgeoisie, out of ambition, economic hardschip, or the pure desire for emancipation emerged millions of secretaries. It was precisely their marginal position in the power system of script that forced women to develop their manual dextrerity, which surpassed the prideful hand writing aesthetics of male secretaries in the media system." (KITTLER p. 194)
28 Ibid. p. 195.

Aderência e Viscosidade

As máquinas de escrever são aglomerações de gatilhos; mecanismos que só puderam vir à realidade através do uso de materiais duros e de cortes precisos. Ao olhar cuidadoso de sua superfície e interior, as máquinas de escrever não deixam dúvidas de sua eficiência e propósitos. Óleos viscosos nas suas articulações permitem o rápido e leve movimento das partes, pois os estados líquidos tendem a favorecer mais o deslizamento e a velocidade das partes sólidas.

Objetos deste grau de engenharia tornam-se estranhos ao serem imaginados com uma consistência diferente da solidez. O mole é normalmente também impreciso e oferece pouca resistência à flexão, tornando inútil um emprego para propósitos mais práticos, e impensável qualquer tentativa lubrificadora.

Os materiais, nas suas possibilidades entre o mais rarefeito e o mais sólido, oferecem uma enorme gama de variedades nos estados líquidos e pastosos. Os óleos lubrificantes de motores exibem em seus rótulos um número para indicar seus respectivos graus de viscosidade. Quanto mais alto o número, maior a sua viscosidade, até se tornar gelificado como uma graxa. Os óleos e as graxas são feitos para permitir um melhor deslizamento das superfícies sólidas. São variavelmente espessos, porém isentos de grãos, uniformes na sua estrutura. A escolha da viscosidade para o uso lubrificador depende muito do peso dos corpos e também da temperatura. O mesmo óleo que permite o deslizamento de grandes massas é capaz de ser aderente em formas menores. Em pequenos corpos com massas de graxa na suas articulações é fácil imaginar a graxa servindo de adesivo. E em superfícies adesivas, seres menores ainda, participantes do entorno, podem ser anexados. Armadilhas para insetos e ratos são feitas desta forma, capturando os corpos com uma massa pegajosa.

Considero como formulações sintáticas a lubrificação entre os elementos, a aderência ou o atrito, porque dependem das relações entre os termos. Ao contrário da situação de uma armadilha, os animais desenvolveram por gerações características apropriadas para seu meio ambiente, propícias à sua sobrevivência. Por que os animais têm a dimensão que têm? Por que uma abelha não é do tamanho de um leopardo? Obras de ficção abundam em agigantamentos de insetos, esqueléticos e ameaçadores. Existe porém na natureza uma sábia

escolha mecânica para que cada animal tenha o tamanho que tem. Para os insetos, por exemplo, um dos maiores perigos é a capilaridade dos líquidos. A superfície que delimita o líquido, quando tocada por um objeto mais leve, tem o poder de aderência. Esta aderência, quase magnética, é a chamada capilaridade. Um inseto desavisado que encostar numa massa líquida pode ficar ali grudado; ele é pequeno e sem força, a capilaridade é mais potente e o engolfa.

Desta forma os líquidos manifestam a característica da aderência, ou pela viscosidade de seu meio ou pela capilaridade de sua superfície.

O atrito, por sua vez, pela própria sonoridade da palavra, *tri* e *to*, parece sempre referir-se a partículas sólidas, como uma lixa, que somente às custas do desfazer da matéria cede ao movimento.

O pneu de carro talvez seja o mais conhecido dentre os artefatos modernos pelas suas capacidades de aderência e atrito. Aderência para o pneu de um carro significa estar colado ao chão, mesmo havendo líquidos no seu entorno. Suas ranhuras são desenhadas de forma a livrar-se deste líquido, pelo movimento da roda; o líquido é convidado a penetrar nas ranhuras, deixando livre uma superfície sólida de aderência, a borracha sobre o solo. Mas este projeto só funciona se o líquido for água. Se a viscosidade aumenta, se óleo for derramado na pista, todos sabem as desastrosas consequências.

Tanto a aderência como o atrito invocam, nas relações impostas entre as coisas, uma dilatação do tempo, um freio, uma resistência.

As imagens de aderência e viscosidade, como a agonia, remetem a um não movimento, a uma lentidão ou travamento. Como o sublime[29], causam espanto, e o espanto é aquele estado da alma onde todos os movimentos ficam suspensos, com algum grau de horror. Aderência e viscosidade são imagens mais graves porque mais lentas.

A viscosidade apresenta algumas propriedades dos sólidos, mas não a mesma resistência: ao invés, ela se prende, grudenta, sobre os dedos. Ela seria uma condição da matéria que não é nem líquida nem sólida, mas algo entre os dois estados.

As forças que fazem unir os objetos numa aglomeração são diversas, a viscosidade dos materiais é uma dessas forças. A aderência de uma fita adesiva, um bocado de graxa, envolvem aqueles estados da matéria que, não sendo sólidos nem líquidos, flanam entre os dois para abocanhar partículas. Dito desta forma, parecem mais pequenos modelos de forças

29 BURKE, E. A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, 1909, p. 38.

gravitacionais. Mas as forças gravitacionais são de outra natureza, completamente. Invisíveis, não dependem do contato e sim do movimento das forças centrípetas resultante de suas massas. Mesmo no movimento dos grandes astros, objetos não pertencentes à sua natureza e identidade são arrastados para o seu entorno. É o não pertencente em termos de forma, material ou comportamento que passa a pertencer, anexado, ocupando espaços contíguos de acordo com as formas de aderência.

A aderência pode ser um dos vetores da abjeção, por ser própria de coisas que grudam ou que ao menor contato ou aproximação anexam as demais. As forças que regem a aderência dependem do estado da matéria e da escala. Por exemplo, um estado pastoso, mesmo que pequeno, ao aderir a uma superfície acaba sendo revestido por partículas menores, como a poeira que com o tempo gruda sobre a graxa. No entanto, um astro sideral, como todos submisso a movimentos de rotação e translação, atrai por forças alheias à sua vontade seres menores em tamanho, independentemente de estes seres pertencerem à sua identidade. Estes entram na sua rota gravitacional e são atraídos para o centro, colam na sua superfície, engastam formando relevos, e se forem mais leves flutuam na sua órbita.

Em outra escala, o olhar para o pequeno evidencia aspectos mais domésticos das aglutinações dos materiais: o fragmento, o resto, o dejeto, pedaços grudados de coisas que não pertencem mais a um todo coerente, denominável e estável. São naturezas mortas onde figuram, além de belezas por vezes exuberantes, objetos menos nobres e em decomposição, coisas a serem banidas, mas que ocasionalmente compelem o olhar e se tornam objetos de contemplação.

(T l e c)

As máquinas eram de diversos modelos e tamanhos, e tinham teclas esverdeadas ou azuladas. Não era apenas visual a experiência que proporcionava, mas também táctil e auditiva. Os dedos deslizando sobre as teclas, como se fossem de um piano ao serem apertadas, emitiam um TLEC. Som grudento e pegajoso, o TLEC. Imaginava que o som era proveniente do contato da tecla arremessada contra a fita carbono e o papel. O som porém parecia ser mais longo do que visualmente perceptível como momento de contato. O som não era modulável, não ficava mais longo com movimentos mais demorados, apertos mais lentos das teclas. O TLEC era invariável.

As máquinas tinham usos diferentes também. Havia as portáteis, por exemplo. Mas uma delas era muito peculiar: tinha um carro muito grande, e era mais alta também. Alguém havia me dito que era uma máquina para escrever folhas de pagamento de funcionários. Seu carro grande servia para comportar estas grandes folhas. O grande rolo, com todos seus engates que o mantinham perfeitamente alinhado obedecendo ao deslocamento, lembrava um trilho de trem: ordenado, com horários estabelecidos, burocrático, envolto numa penumbra. O som no entanto não era o de um apito, mas o TLEC, que descrevia um espaço muito mais próximo, compatível com as mãos por vezes suadas e de uma distância quase rente ao papel. O conteúdo do papel e o poder a ele imbuído é um outro assunto, mas podemos dizer que por muito tempo aquilo que era escrito na máquina e impresso tinha mais autoridade do que o escrito a mão. Até hoje, carimbos são muito respeitados nos meios jurídicos e médicos.

A Máquina de Escrever A e a Máquina de Escrever B

Máquina de Escrever A, cerâmica esmaltada e borracha, 2012

A máquina de escrever é parte de minhas memórias de infância, quando uma *Olivetti Lettera 35* era usada para escrever cartas, emitindo os sons característicos do acionamento das teclas e um agudo 'plim' ao final de cada linha. Fez parte de minha juventude, quando numa escola chamada *FACIT*, situada na rua Ébano Pereira em Curitiba, fiz um curso de datilografia. Nas salas, as máquinas eram ordenadas muito regularmente, uma ao lado da outra, equidistantes. O ruído produzido pelo conjunto era sedutor, e lembro que por vezes eu parava de datilografar apenas para escutar àquela orquestra. No dia do exame de velocidade, foi dada a largada para a cópia de um texto, e só naquele momento percebi o quanto o som se assemelhava ao de metralhadoras que havia visto em filmes.

A máquina de escrever, como estrutura colocada aqui, é um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que se relaciona com o sentido háptico tem, enquanto máquina, algo de distante e desconhecido. Máquina, diferente de ferramenta, carrega consigo a ideia de complexidade e alienação, pela dificuldade de compreensão de seu funcionamento. Alguma forma de automatização está implícita na ideia de máquina, e o automatismo mesmo foi um elemento bastante empregado no humor de comédias do gênero pastelão. As máquinas exigem comandos e movimentos específicos do corpo, que se colocados em repetição ou se forem hiperbólicos resultam em algo cômico. O cinema mudo é pródigo em exemplos desse tipo: Charles Chaplin em *Modern Times* (1936) ou Buster Keaton em *The Electric House* (1922) e *The General* (1926), filmes nos quais situações de descontrole das máquinas resultam em ações desesperadas e de instabilidade.

Um filme de David Cronenberg (1943), *Naked Lunch*[30], também serviu de referência para estes trabalhos. Nele vemos máquinas falantes, animais, de uma tactilidade viscosa e ameaçadora. Uma das mais fortes características do cinema, principalmente na sua evolução para o sonoro, é o foco no sentido da tactilidade, as aproximações do contato com a matéria e os sons produzidos por este contato. A tactilidade e a visualidade no cinema estiveram sempre intimamente conectados, principalmente pelos sons produzidos em imagens aproximadas.

A Máquina de Escrever A e a *Máquina de Escrever B* foram os primeiros trabalhos do conjunto *Des Astres* desenvolvidos por mim. A associação de teclado e sonoridade foi referência para um trabalho muito anterior aos trabalhos descritos neste capítulo. Trata-se de

30 Naked Lunch, 1991, filme de David Cronenberg baseado em obra homônima de William Borroughs.

Recheio com Borrão[31]. Neste a imagem de um piano é apresentada, mas bastante distorcida, alongada como se ele tivesse sido extrusado, ganhando um aspecto amolecido. Eu imaginava as máquinas amolecidas e disformes, feitas em argila. O trabalho foi concebido de forma a permitir a serialização em diferentes cores de argilas, superfícies e situações. Para este estudo, duas moldagens foram realizadas, *A Máquina de Escrever A* e *A Máquina de Escrever B*[32]. Ambas tiveram uma esmaltação que intencionava reforçar-lhes a percepção do relevo, fazendo-lhes parecer como se houvessem sofrido ação do vento.

Elas foram montadas na exposição *Solo Mole*[33], iluminadas por uma luminária e dispostas sobre mesas, com o intuito de remeter ao ambiente burocrático descrito acima.

---

31 Ver Apêndice 3

32 Envolvi a máquina com plástico aderente, e com soprador térmico modelei detalhes. Pincelei uma massa de modelar aquecida, que se comportou de forma semelhante a uma tinta encáustica, deixando os rastros do pincel. O modelo foi finalmente copiado num molde em gesso com 12 tasselos. A Máquina de Escrever A foi prensada em argila tabaco (Pascoal), a máquina inteira e um pedaço de seu carro ou rolo separadamente. Depois de seca, um de seus lados foi mergulhado numa mistura para barbotina com adição de pó de fibra de vidro. A formulação para a barbotina encontra-se no Apêndice 2. Para a composição dos ingredientes da barbotina, primeiramente foram misturados os dois defloculantes em um copo de água morna antes de misturar com a água toda restante. Após os ingredientes sólidos serem adicionados, foram peneirados com uma peneira trama 100 e adicionou-se o pó de fibra de vidro na proporção de 2%. A barbotina se solidificou em pingos na extremidade, reforçando na posterior esmaltação (após a primeira queima) a representação de um vento em direção horizontal, ou também fazendo parecer como se o carro da máquina tivesse acidentalmente penetrado num bolo de chantili. O esmalte utilizado foi o 096, pois eu havia notado em testes anteriores que este esmalte sobre a argila tabaco nesta temperatura fornecia resultados opalescentes quando depositado espessamente. O esmalte foi espalhado por um compressor unidirecionalmente, a partir de um ponto fixo. Como vento e sombra, partes ficaram cobertas e partes não.

Na parte vazada do pedaço do carro separado da máquina foi depositada, depois da segunda queima, uma borracha chamada "Vinamould", normalmente utilizada para fatura de moldes e que se torna líquida a 170°C. A borracha foi vertida ainda quente da peça cerâmica, deixando-se vazar seu interior mole.

A segunda a ser prensada foi A Máquina de Escrever B, com uma massa de paper-clay na proporção de 3%. Composição da massa: argila em pó Branca Shiro (Pascoal): 6,670 kg, papel: 200 gramas, chamote fino 670 g. Foi esmaltada utilizando-se o compressor de forma unidirecional com o esmalte Dark Green (ver Apêndice 2), e queimada a 1220°C.

33 Solo Mole, exposição individual realizada no Museu Alfredo Andersen de 29/07/2012 a 12/08/2012.

máquina de escrever de Claes Oldenburg, 1963

máquina de escrever de Robert Arneson, 1966

Máquina de Escrever B, cerâmica grazurada, 2012

Financial Times 9.1.2013, 2013, cerâmica e engobos coloridos

Financial Times 9.1.2013

A relação evidente da máquina de escrever com a palavra, em conexão direta com o tema principal de *Des Astres*, contribuiu para que o trabalho *Financial Times 9.1.2013* também fosse mencionado dentro desta tese.

Conhecidamente, jornais velhos habitam o ambiente de ateliers, para limpar pincéis, embrulhar, e nas tarefas mais diversas e prosaicas que envolvem a fatura artística. Por isso estão sempre à mão, e ocasionalmente são usados no meu trabalho para esboços de configurações. A utilização de jornais colocou-se para mim como potencial a ser explorado.

As *headlines* em jornais frequentemente tratam de acontecimentos de impacto. Lembro-me de recortar, em janeiro de 2004, fotografias pequenas mas impressionantes do tsunami na Indonésia, cuja primeira notícia obtive através do rádio, na Serra do Mar no Paraná a caminho para férias de verão na praia. As imagens muito pequenas de pessoas em frente a gigantescas ondas se aproximando eram muito impactantes, e colei-as no meu caderno de esboços. Folheando o caderno de esboço precedente, encontrei colada uma outra notícia de jornal, não exatamente catastrófica, mas que encerrava uma dimensão de espaço e tempo difícil de ser imaginada naquela materialidade. Era a imagem de um potinho de creme de dois mil anos encontrado na Inglaterra.

Imagens e notícias de desastres, particularmente um ocorrido em New York em 1904, foi um interesse de James Joyce (1882-1941) na pesquisa para o romance *Ulysses*, durante os anos de 1914 a 1921. O desastre com o barco General Slocum em 15 de junho de 1904 foi mencionado diversas vezes por Joyce em *Ulysses*, nos eventos relatados no dia 16 de junho de 1904. Joyce teria colecionado os jornais deste dia, para incorporá-los diretamente na tessitura do texto.

Shock of the News[34] foi uma importante exposição que teve como tema a utilização de jornais nas artes plásticas, à qual tive acesso através do catálogo. Encontrei nele um trabalho de Robert Gober, *Boy drowns in pool* (1991), onde o artista produz uma página idêntica ao do New York Times de 4 de outubro de 1960, inserindo uma nota fictícia sobre a morte de um

34 Exposição na National Gallery of Art, Washington, de 23 de setembro de 2012 a 27 de janeiro de 2013.

menino (o próprio artista) de seis anos numa piscina cheia com apenas três polegadas de água. Sempre tive muito interesse no trabalho de Gober, pela sua utilização de icônicos objetos cotidianos; em especial, conhecia as fotolitografias amarradas *Newspaper* (1992), que também estavam incluídas nesta exposição.

A exposição foi abrangente, fazendo referência ao manifesto futurista de Marinetti, publicado no Le Figaro de 20 de fevereiro de 1909, e aos experimentos com colagem pelos cubistas. Algumas obras mais contemporâneas revelaram estratégias de obliteração da imagem e do texto: *New York Times horizontal/China Times vertical*, em 1976, de Laurie Anderson, entremeia tiras de um jornal ocidental e um jornal oriental, seguindo as diferentes formas de escrita das diferentes culturas. Também utilizando apenas recorte, *No More Dry-Runs,* de Kim Rugg, em 2008, pacienciosa e anacronisticamente numa era digital recorta e cola todas as letras que formam a página de rosto do jornal Financial Times de 18 de agosto em ordem alfabética, impossibilitando totalmente a leitura.

A série de trabalho de On Kawara *Today Series*, apesar de ser primordialmente em pintura, também tem o jornal como material, porque o jornal do dia reveste a caixa de papelão que embala a pintura, reafirmando o local e a data. As pinturas têm a dimensão de diário, tal como o texto de Iceberg, e por serem executadas no respectivo dia refletem também um interesse revelado neste estudo através do trabalho *Frequências*[35].

O trabalho *Financial Times 9.1.2013* foi realizado mimeticamente em escala, copiando a imagem do jornal daquele dia com engobos coloridos[36]. Sobreposto à imagem do jornal foi adicionado um saco pequeno de papel, seu contorno desenhado e sua sombra projetada. Objetos e sombras projetadas já foram recursos de trabalhos anteriores meus, como *Coquetel Anestésico e Apoio para a Pele*[37], ambos em madeira e que funcionavam como *trompe lóeil*. Em *Financial Times 9.1.2013*, apesar de a imagem ser reconhecida como pertencente a um jornal, torna-se ilegível pela fatura pictórica, inclusive pela presença do saco e sombra, apenas o título oferecendo alguma legibilidade.

---

35 Discutido no capítulo Os Fósforos.

36 No atelier de gravura da BSU, pesquisei formas de impressão semelhantes à litografia de imagens fotocopiadas de jornais, com pigmentos cerâmicos, em argila ainda mole e passível de deformações. Os resultados foram satisfatórios. Foi no entanto uma técnica cerâmica de impressão com engobos coloridos, com a qual tive contato por ocasião da visita da artista Mella Shaw aos estúdios da BSU, a empregada para Financial Times 15.02.2013. A técnica é semelhante a uma monotipia, feita com engobos coloridos sobre pano, o qual é depois deitado sobre a argila ainda úmida.

37 Ver apêndice 3

O cabeçalho da notícia revela preocupações em relação ao crescimento dos armamentos nucleares na Síria. A notícia e a fatura do trabalho se deram poucos meses antes dos grandes conflitos que se instauraram naquele país, com o uso de armas químicas.

Financial Times 9.1.2013 foi exposto em Fricction, na Galeria da BSU[38], e serviu de imagem para o cartaz da exposição.

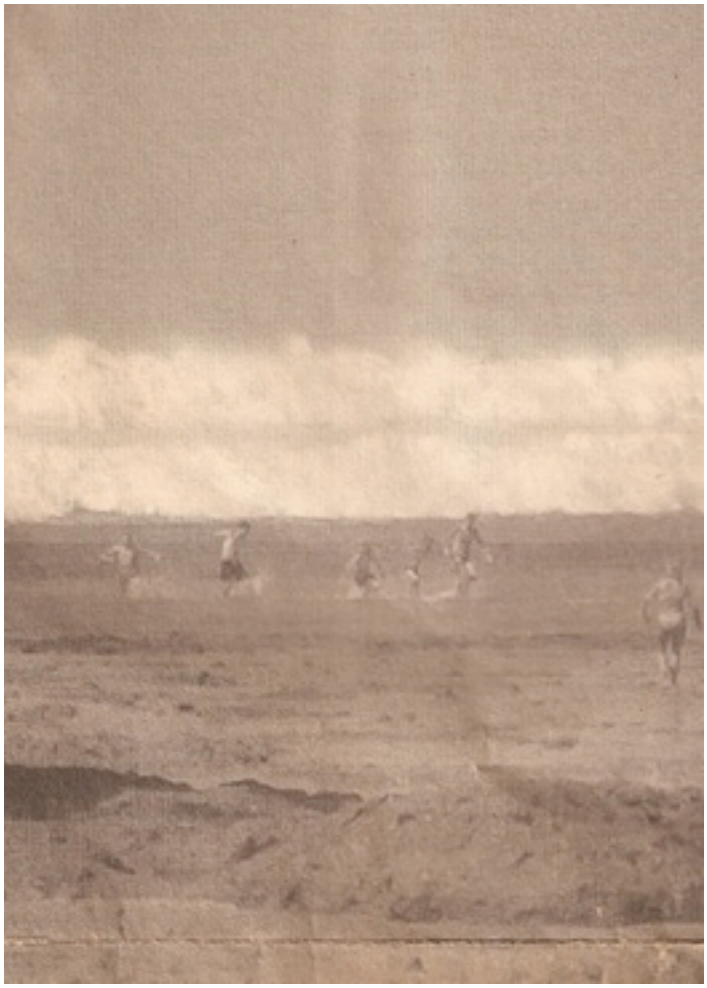
38 Bath Spa University

Sexta-feira, *31 de dezembro de 2004*

IMAGENS DO UNIVERSO

Primeira onda

Turistas estrangeiros correm ao perceber a aproximação do primeiro dos seis tsunamis que atingiram a praia, no sul da Tailândia, no último domingo. A foto, distribuída ontem pela France Presse, mostra que as vítimas não tiveram tempo para escapar.



Os Revólveres

Wendy . Óleo sobre tela . 2010. 70 x 50 cm

A pesquisa histórica sobre o invento e manufatura da máquina de escrever, que aproveitou os mesmos tipos de mecanismos e gatilhos das armas de fogo, e sua relação com a indústria armamentista, deflagrou a criação de outros conjuntos de trabalhos, colocados também neste capítulo, *Os Revólveres* e *Os Alvos*.

Os Revólveres são um pequeno conjunto de modelagens extrusadas, filetes de argila que de forma muito livre, algumas vezes partindo do acaso, do modo como os filetes extrusados caíam sobre a superfície da mesa, buscavam aproximar-se da configuração de algo que pudesse ser entendido como um revólver no sentido genérico.

Produzi num momento anterior, no entanto, uma pintura feita sobre a imagem de um *still* do filme *Dear Wendy*[39], de 2004 dirigido por Thomas Vinterberg e escrito por Lars von Trier. A pintura se preocupou principalmente com a luminosidade do fundo e teve dois relevos enpastados de tinta, como tiros, e que ecoaram depois nos relevos extrusados, principalmente com a adição de borrachas às modelagens.

A série *Os Revólveres* teve início com um "nó" feito com filetes extrusados em terracota e nos quais, por ocasião de uma queima tipo raku nos ateliers da BSU, aproveitei para aplicar um esmalte de brilhos metálicos dourados e prateados. Como a peça era frágil e ainda um experimento, quebrou logo após a queima[40], e um dos dois fragmentos que resultaram assemelhava-se muito em forma e escala a um pequeno revólver. Este fortuito resultado produziu as possibilidades construtivas para a série *Os Revólveres*.

---

39 O protagonista encontra em uma loja um pequeno revólver que acredita ser de brinquedo. Roteiro disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Dear_Wendy> (acesso 10.09.2013).

40 Como a primeira peça (quebrada) que deu origem apresentou-se muito frágil para a queima de raku, elaborei para a série uma massa com teor de chamote mais alto, adicionando 1/3 de argila Craft Crank (que era a argila mais chamotada disponível no atelier da BSU) para 2/3 de terracota. Os filetes extrusados foram também costurados na parte inferior para melhor adesão. As peças foram biscoitadas a 1140°C e receberam os esmaltes de raku relacionados no Apêndice 2.

Revóveres, raku, 2013

Revólveres, raku dourado e silicone, 2013

Os Alvos

Alvo com arremesso (2013) porcelana, corantes cerâmicos e silicone

Alvo com arremesso teve seu início no olhar para brinquedos infláveis parcialmente cheios e por isso deformáveis. A forma redonda, com os círculos concêntricos, lembravam as configurações conhecidas de alvos. A associação da rígida simetria radial destes em contraposição à consistência deformável das borrachas de que eram feitos tais brinquedos suscitou elaborações em cerâmica. As primeiras elaboracões foram os das imagens acima, tirados de pequenos pula-pulas. *O Alvo com Arremesso* foi copiado em barbotina, de um molde tirado de um pula-pula. Com a barbotina ainda úmida não era difícil deformar e agregar pastas cerâmicas coloridas, em estado bastante mole, em seu entorno. A aparência,

de maneira geral, era a de uma tigela de mingau arremessada contra a parede. Guardava algo de um gesto hiperbólico de uma comédia pastelão.

Em *Alvo com Recheio*, as consistências moles que se situavam externamente em *Alvos com Arremesso* passaram a habitar seu interior. É um trabalho mais plano e totalmente modelado[41], sem uso de fôrmas para prensagem. Seu interior é uma massa de silicone[42], que pela coloração e aspecto cremoso foi utilizada em diversos trabalhos realizados na BSU. A imagem de alvo está colocada aqui em proximidade com o tema revólveres, por pertencerem entre si tematicamente. Alvos no entanto teve um início muito anterior, com o trabalho *A Tabela de Basquete*, o qual em termos cronológicos foi o primeiro a compor esta tese e já caracterizava um tipo de alvo, só que de uma bola ao invés de um tiro.

O terceiro trabalho com alvos foi o *Alvo de Laranjas*, feitas em porcelana[43] com uma fôrma tirada de uma laranja com um furo. Diferentemente dos outros alvos, este não apresenta uma estrutura simétrica radial, mas as laranjas são posicionadas como em feiras populares, empilhadas.

---

41 Foi modelado em terracota com adição de chamote. Na sua superfície frontal foi aplicado um engobo de porcelana, sobre o qual foram posteriormente desenhados com uma ponta seca de um compasso os círculos concêntricos. A superfície mais enrugada que compõe a espessura do trabalho foi recoberta com camadas espessas de um engobo vitrificado, Jim Makins; sua formulação encontra-se no apêndice 2. Por ter sido aplicado espessamente, o engobo rachou e desgrudou em certas partes da peça.

42 Este silicone é normalmente usado para moldes flexíveis. A cor rosada é resultante da mistura da massa branca da borracha com o catalizador vermelho, tornando-se visualmente muito fácil saber, apenas pela tonalidade do rosa, se a quantidade de catalizador é suficiente.

43 Foram prensadas em porcelana num molde de gesso e depois da primeira queima de biscoito foram esmaltadas com diversos esmaltes de raku. Ver Apendice 2

Alvo com Recheio. Terracota, engobo, silicone. Coleção Bath Spa University. 2013.

Alvo de Laranjas . Porcelana e esmalte Raku. 2013

Aparelho com memórias

O *Aparelho com Memórias* é, na imagem de travesseiros, uma espécie de máquina de escrever noturna. De forma mais oblíqua, foi alocado aqui neste capítulo justapondo a ideia de registro diário, não mais como notícia mas sob a forma de memória, e também trazendo uma relação com a máquina de escrever pela superfície táctil e proeminente que apresentam.

O *Aparelho com Memórias* foi realizado depois de um conjunto de 12 travesseiros, copiados em terracota e instalados numa residência no Butantã, São Paulo. A fôrma, depois destas cópias e deixada parcialmente a descoberto no atelier em Curitiba durante o período do estágio doutoral na BSU, sofreu desgastes devido ao uso e intempéries. Além disso, a sua fôrma havia sido tirada de um travesseiro já velho e em ruínas, carregando portanto ela própria sinais de desgaste[44]. Os confeitos, bolinhas coloridas que se deitam sobre sua superfície, fazem referência à bolachas natalinas.

Pintar bolachas de Natal, pincelar o creme branco sobre a superfície e de forma aleatória chapiscar confeitos coloridos faz parte de minhas memórias de infância. Como um exercício precoce de pintura, lembro-me de pintar superfícies de pães também, e de a certa altura ouvir meu pai dizer: "este canto aqui ainda não está bem preenchido". A superfície de um pão fatiado apresentava em seu formato arestas claras e portanto era fácil saber o que pertencia ao plano a ser coberto. No caso das bolachas, por terem crescido no forno depois de cortadas, a superfície se tornara arredondada, tornando difícil estabelecer seus limites. Era um verdadeiro exercício de desenho aplicar sobre as bolachas a cobertura branca, reforçando ou desfazendo a configuração do todo.

Os confeitos e grânulos, como os do conhecido doce nacional brigadeiro, já haviam sido utilizados em trabalhos anteriores, como em um dos carrinhos de *Semelhança Subterrânea* e *Lâmpada com Grânulos*[45]. Também estas coberturas de grânulos dispersavam os rigores da forma e do relevo.

---

44 O travesseiro foi copiado em porcelana canadense (fornecida pela empresa PSH), esmaltado com compressor de forma unidirecional, enfatizando relevos. As bolinhas coloridas foram modeladas com porcelana e corantes foram misturados à massa.

45 Ver Apêndice 3.

Aparelho com memórias . 2014 . Porcelana esmaltada

O Pacote Inclinado, cerâmica , aço e espelho, 2012

Saboneteira Inclinada, terracota, porcelana pigmentada e esmalte, 2012

O Pacote Inclinado e A Saboneteria Inclinada

Em *A Saboneteira Inclinada*, a figura da saboneteira, presente também na série *SoapBulbs* no capítulo Os Fósforos, oferece a imagem de um objeto doméstico, encontrado normalmente embutido nas paredes de banheiros, formando um pequeno espaço reentrante e conformando miniaturas de cenários. No trabalho saboneteira, o cenário é muito semelhante ao que seria encontrado se estivesse na sua função determinada, no local do banho. Uma massa disforme cor-de-rosa[46] assemelha-se a um sabonete meio derretido envolto numa massa de aparência líquida. Só que a massa aparentemente líquida está inclinada, desafiando a gravidade. A superfície do sabonete é rugosa e irregular, assim como a superfície externa da saboneteira. A estratégia de repetição formal tem o intuito de construir um diálogo entre o dentro e o fora.

Num olhar mais atento percebe-se que a massa de aparência líquida é na verdade sólida, conformada pelo derretimento de grande quantidade de esmalte cerâmico que, quando resfriado, se transforma em vidro.

O Pacote Inclinado[47] apresenta a colagem de uma moldagem de um saco de farinha com uma modelagem de uma forma carnal e reentrante, como um ânus, um umbigo ampliado, ou, mais abstratamente, um punho cerrado. Existe nele também a repetição de formas ovais funcionando como moldura e suporte, numa situacão de espelhamento.

46 O sabonete cor-de-rosa é composto por uma massa de porcelana pigmentada com corante vermelho-goiaba, que depois de biscoitada a 1050°C foi submersa num pó branco que se tornaria líquido quando elevado a 1200°C.
47 Produzido em duas massas de argila diferentes, a Branca Shiro e a Terracota, queimadas a 1200ºC.

A Guilhotina

Buster Keaton, Electric House B/W 1923, *frame* 18min:49seg

A Invenção da Guilhotina

Com a revolução em 1789, o Código Penal Francês sofreu uma série de revisões. No dia 19 de outubro do mesmo ano, o então deputado e médico anatomista Dr. Joseph-Ignace Guillotin (1738 – 1814) propôs seis artigos à nova Assembleia Legislativa, um dos quais era a estandartização dos modos de punição no país como a decapitacão, através de um dispositivo único que não envolvesse tortura[48]. Na proposta de Guillotin a execução dos infratores não deveria ser pública, mas privada e digna. Não é claro se a posição do deputado era favorável à pena de morte, ou se sua proposição seria um passo em direção à abolição de tal pena. O que consta é que o próprio Guillotin se opôs quando o mecanismo foi popularmente chamado com o seu nome; inclusive, sua família mudou de nome depois disso. A proposta do novo mecanismo de execução, exposto por Guillotin em uma série de gravuras, era ação rápida e eficaz, evitando erros comuns ao uso da espada e de machados, que eram frequentemente dolorosos para o executado.

As outras cinco proposições de Guillotin tratavam da família do condenado e de seu corpo. As famílias não mais deveriam ser ameaçadas, nem suas propriedades confiscadas, e o corpo do executado deveria ser devolvido à família.

Em torno de dezembro do mesmo ano, as recomendações de Guillotin foram aceitas pela Assembleia, com exceção do mecanismo de execução. Somente em 1791 a Assembleia, aprovando a manutenção da pena de morte, abriu a discussão para a implantação de um método mais humano e igualitário de execução, aprovando a proposta do Marquês Lepeletier de Saint-Fargeau, segundo a qual todos os condenados à pena de morte deveriam ter suas cabeças cortadas.

---

48 Os métodos pré-revolução francesa para execução de infratores da lei eram diversos, bárbaros e sangrentos. Diferentes formas de execução eram aplicadas de acordo com a posição social do infrator. Os ricos e poderosos eram executados com o uso de machados e espadas, enquanto os mais humildes sofriam torturas que compreendiam enforcamento, esquartejamento, queima em fogueiras, e outros métodos tão ou mais cruéis como o uso de quatro cavalos atados ao corpo do condenado, que então eram puxados em quatro direções diferentes, rasgando o corpo em pedaços.

Teve então início a pesquisa para a construção da primeira guilhotina. O Dr. Antoine Louis, secretário da Academia de Cirurgia na França, a pedido de Pierre-Louis Roederer, o procurador-geral da Assembleia, desenhou um mecanismo capaz de decapitar rapidamente e sem erro. Já existiam outros mecanismos, como a Forca de Halifax, a Manaia [49], e não é conhecido se o Dr. Antoine Louis desenhou o novo aparato com base e conhecimento destes anteriores. Os desenhos foram então executados pelo engenheiro alemão Tobias Schmidt. Testado primeiramente em animais e cadáveres humanos, foi de fato utilizado em 25 de abril de 1792, na execução do salteador de estradas Nicholas-Jacques Pelletier. Posteriores adaptações foram feitas, como o acréscimo de bandejas para coletar o sangue e a introdução da lâmina em ângulo. A máquina aprovada pela Assembleia foi disseminada no território francês. Inicialmente foi chamada pelo povo de "Louisette" ou "Louison", derivado do nome do desenhista Antoine Louis, e em seguida de "Guillotin", ganhando posteriormente um "e" no final, sem motivos claros[50].

Após a revolução francesa muitos países europeus adotaram a guilhotina, incluindo os territórios dominados pelo colonialismo francês. Leon Berger, um carpinteiro e assistente em execuções, introduziu alguns refinamentos que vieram a se tornar padrão nos novos modelos de guilhotina.

As execuções públicas continuaram na França até 1939, quando Eugene Weidmann foi o último executado em espaço aberto. A abolição da guilhotina no entanto ocorreu somente em 1981 na França, juntamente com a da pena de morte.

Anterior à invenção da guilhotina, um dos casos de execução mais famosos é o de Beatrice Cenci, de apenas 16 anos, executada por decapitação em 11 de setembro de 1599, juntamente com seu irmão Giacomo e sua madrasta Lucrezia, por terem matado seu pai, Francesco Cenci. A terrível história de Beatrice Cenci foi tema de obras literárias, sendo a mais famosa delas o drama em versos por Percy Bysshe Shelley (1792-1822), *The Cenci*, em 1819. Marie-Henri Beyle (1783-1842), conhecido como Stendhal[51], também descreve o caso, caracterizando Francesco Cenci como uma personalidade de Don Juan. Porém, diferentemente do Don Juan de Moliére, Francesco não era apenas um libertino, mas cometia todos os tipos de maldade com seus seis filhos frutos de seu primeiro casamento. Foi preso

---

49 Que será utilizada na execução da família Cenci na Itália, em 1599, como relatado a seguir.
50 Acredita-se que o "e" foi adicionado para melhor compor rimas em poesias e cantos.
51 STENDHAL, Les Cenci. Disponível em http://www.gutenberg.org/cache/epub/801/pg801.html (acesso em 05/11/2013)

diversas vezes, mas havia uma certa leniência da justiça para com nobres aristocratas como Francesco.

Sufocados pelos desmandos e abusos do pai, os filhos e a madrasta organizaram uma trama para dar fim à vida de Francesco. Primeiro intoxicaram-no com ópio, fazendo-o dormir, para depois matá-lo e arremessá-lo da sacada. Os irmãos, a madrasta e um protetor da família, Monsenhor Guerra, foram condenados pelo Papa Clemente VIII, apenas poupando a vida do mais novo, Bernardino, que foi obrigado a presenciar as execuções, teve todos os seus bens confiscados pela igreja e doados à família do Papa, e foi feito escravo por algum tempo em navios mercantes. O retrato de Beatrice Cenci, admirada por sua beleza e coragem, foi atribuído ao pintor maneirista Guido Reni (1575 – 1642)[52], que o teria esboçado na prisão, um dia antes de sua execução. Encontra-se exposto no Palácio Barberini em Roma e é uma das imagens mais reproduzidas popularmente.

Batrice Cenci, atribuída a Guido Reni, provavelmente de 1599

Still em Mulholand Drive de David Linch, onde aparece uma cópia da pintura de Beatrice Cenci

52 A autoria da pintura é alvo de controvérsias entre historiadores. Ver <www.jstor.or/stabe/20559608?seq=2> (acesso em 08/11/2013).

A Lâmina Fria

O acidente revela a substância. (Paul Virilio)[53]

A matéria, principalmente a habitada por vida, quando escavada – desde arranhaduras na superfície até dilacerações mais profundas – quase sempre revela algo de amedrontador.

Dos cortes, o transversal da lâmina é o que se mostra mais frio, científico. É capaz de delinear um mapa das organizações internas, é capaz de constituir uma visualidade evidente e de contornos definidos. Diferente do acidente, que se dá ao acaso, o corte transversal é regido por uma intenção[54]. A lâmina que fatia sempre está a serviço do poder.

Acidentes costumam ser considerados excessões, algo surpeendente e que não deveria ter acontecido. Mas o avanço da tecnologia, que nunca está longe do poder, ao tornar tudo mais rápido (o tempo para a lâmina da guilhotina era de 2 segundos), eleva também a escala das coisas.

A multidão testemunha uma imagem forte, um espetáculo que fica marcado em sua memória visual, olfativa, auditiva e até táctil. A dor em praça pública é uma forma primitiva de terror. Quando o regime do terror foi instaurado na França, a dimensão dos eventos se tornou maior[55].

O acéfalo, produzido pelo corte da guilhotina, afronta profundamente a figuração do corpo humano. O corpo decapitado, apesar de existir enquanto figura reconhecível, ainda apresentando cabeça e corpo, provoca estranhamento e exige um grau alto de abstração, pois a identificação entre o observador e o observado é difícil. Uma inevitável dificuldade em sentir simpatia, uma dolorosa compaixão caracterizam a relação desta visualidade. A visão

---

53 VIRILIO P., The Accident of Art, 2005, pg 107. Trata-se da resposta dada por Paul Virilio, em entrevista com Sylvière Lotringer, à colocação feita por este de que, diferentemente de Aristóteles, que pensava a substância como absoluta e o acidente como relativo, para Virilio seria exatamente o contrário.

54 Como o expressa Deleuze, o espaço liso é arbitrário enquanto que o listrado é regido por normas, leis que decretam as ações que dentro dele ocorrem. O acidente se dá em um espaço liso, enquanto que cortes precisos em um espaço listrado. (DELEUZE, G. A Thousand Platos , 1988, pg. 3- 25)

55 A memória mais recente deste agigantamento foi o ataque terrorista de 11 de setembro, com o uso de ‘gps ‘e aviões, em que, pelos avanços na telecomunicação, a praça pública foi o mundo inteiro, em tempo real.

de um corpo decapitado situa-se um grau acima na escala da abjeção, pois o corpo é quase vivo, estava vivo há instantes e agora não mais.

Contam relatos[56] que as cabeças decapitadas ainda piscavam os olhos, mantinham por instantes a vida e expressão. Por precisos treze segundos o cérebro ainda teria oxigenação para manter funções vitais, depois apagando-se por completo. O fato de alguns movimentos da cabeça cortada persistirem levanta hipóteses sobre a consciência desta cabeça acerca do ocorrido. Perguntas como "duas piscadas para sim" e "uma piscada para não" faziam parte dos experimentos da época.

Em relação a esta polêmica, vale lembrar que, sabidamente, alguns animais, como as baratas, podem sobreviver à decapitação por horas, porque morrem não em decorrência da ausência de cabeça, mas por fome.

56 WILDE, R. Does The Head Of A Guillotined Individual Remain Briefly Alive?, 2001, disponível em: <http://europeanhistory.about.com/library/bldyk10.htm?terms=Wright>.

Beatrice, Giacomo, Bernardino

Beatrice , óleo sobre tela, 68 x 89 cm 2012

Giacomo, óleo sobre tela,80 x 67 cm 2012

Bernardino, óleo sobre tela, 50x33cm 2012

57

58

[57] Imagem em anúncio em jormal da firma D. J. Flooring, colocadores de carpete e pisos vinílicos.
[58] detalhe de Tiradentes, 1894, pintura de Alberto Delpino

Os retratos de *Beatrice*, *Giacomo* e *Bernardino* são pinturas que tiveram como temática a história da família Cenci, relatada anteriormente. Constituíram o primeiro desenvolvimento do tema, que num momento subsequente tomou também a forma tridimensional na cerâmica, em massas sólidas que, enquanto ainda macias, foram fatiadas.

As configurações de *Beatrice* e *Giacomo* tiveram origens e referências em imagens populares, acessíveis em enciclopédias, livros didáticos e internet. Bernardino, como filho caçula que era, foi construído nesta representação com os restos de mistura das tintas dos outros dois, raspas da paleta.

Giacomo surgiu de uma silhueta da imagem de *Tiradentes*[59] do pintor Alberto Delpino (1864 – 1942)[60], que tinha estreita relação com a imagem de Jesus. A fisionomia de Tiradentes ou Joaquim José da Silva Xavier, ilustre inconfidente da história brasileira, foi idealizada e inspirada, segundo o historiador Olinto Rodrigues[61], na figura de Jesus. Esta imagem de Tiradentes já havia sido utilizada em trabalhos anteriores meus, como em *Morte em Conserva*[62]. Para *Giacomo*, a silhueta da imagem de Tiradentes foi aplicada sobre um fundo vermelho e laranja dividido centralmente por duas pernas, parcialmente obliteradas por camadas consecutivas formando um triângulo pontiagudo azul claro com empastes volumosos de verde esmeralda. A composição da pintura, com as pernas não conformando um corpo e a forma pontiaguda, fazem também referência à pintura *Tiradentes* de Pedro Américo e a uma fotografia de Enrique Metinides[63].

Beatrice originou-se numa imagem ambígua, utilizada em publicidade para revestimentos de chão, e encontrada na Internet como exemplo de imagem subliminar[64]. A

---

59 Esta imagem de Tiradentes é uma das mais frequentemente reproduzidas nos livros didáticos, seu autor Alberto Delpino é no entanto poucas vezes citado. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tiradentes.jpg> (acesso em 23/02/2012)

60 Alberto André Feijó Delpino, nascido em Juiz de Fora e falecido em Belo Horizonte, foi um importante pintor formado pela Academia Imperial de Belas Artes, onde foi aluno de Vitor Meireles e Pedro Américo, entre outros. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto_Delpino> (acesso em 02.05.2012)

61 Fonte: <http://www.roraimaemfoco.com/colunistas/geral-mainmenu-45/7533-retrato-de-tiradentes-foi-idealizado-afirma-historiador.html> (acesso em 23/02/2012)

62 Morte em Conserva foi um trabalho no qual frascos de conserva tiveram suas tampas pintadas de branco e sobre as quais foi aplicada uma plotagem com a silhueta de Tiradentes. Dentro de cada frasco havia um bulbo de lâmpada incandescente, de diversos tamanhos e formatos. O trabalho foi exposto no Mundo Mix de 1999, conjuntamente com o adesivo para carros 'Jesus Morreu no Paraná'. (ver referência de trabalhos). Ver apêndice 3

63 NEGRINI, F.; MALERONKA, A (ed).Revista Vice, ano 2, edição n. 8, p. 54.

64 Ver p. 78

figura da moça invertida sugere outras configurações que estavam presentes nos primeiros esboços das pinturas, mas que ao final foram obliteradas, enfatizando uma linha de corte à altura do pescoço. *Beatrice* tem uma massa azul cobrindo-lhe o rosto como uma sombra. Também *Giacomo* tem a porção do olho feita numa massa vermelho com laranja. Por mais severas e drásticas que sejam as referências das imagens, as massas que lhes cobrem parcialmente o rosto também fazem referência, como uma torta na cara, a comédias do tipo pastelão.

Bernardino, diferentemente dos outros dois, não é um retrato, mas a imagem de uma criança muito pequena numa paisagem. É uma pintura-relevo, com a figura de Bernardino modelada em empastes de tinta, afixada sobre a tela. A paisagem, parecida com uma praia, faz alusão ao destino de Bernardino, condenado a trabalhar em navios mercantes.

Tiradentes, Pedro Américo. 1893. óleo sobre tela, 270 x 165 cm, no Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.

Foto de Enrique Metinides, em 29.04.1979[65].

65 Esta foto foi tirada na Avenida Chapultepec com a Calle de Monterrey em Colônia Roma, Cidade do México, em 29/04/1979. Adela Legarreta Rivas era uma jornalista e tinha naquele dia uma conferência com a imprensa sobre seu último livro. Ela morreu no caminho, vindo do cabeleireiro para sua casa, atropelada por um carro. (NEGRINI, Revista Vice, Set 2010)

Beatrice, Giacomo, Bernadino e Lucrécia (fatiados)

A imagem do corte e a revelação dos estratos interiores da matéria foi o principal interesse que deflagrou o trabalho *Cópia Essencial* e logo depois *Contorno Abstrato*[66]. Este foi de fato o primeiro trabalho em cerâmica que realizei, e muitos foram os problemas técnicos que apareceram. Os corpos das letras eram maciços e as letras foram modeladas em várias profundidades, como se tivessem sido extrusadas, em argila de cores diferentes, foram depois conectadas à massa que as envolvia, e antes de endurecer, cortadas com um fio de maneira aleatória, ou propositalmente ondulada. Através de uma construção com placas, estendi estes corpos, ampliando-os visualmente. Em um deles, no entanto, o início da estruturação com placas assumiu aspecto similar ao de uma maquete de uma casa, vista de cima, com a divisão dos cômodos, as paredes. Esta modelagem sobreviveu apenas em registro fotográfico. Após a queima, ocorreram fraturas grandes e que impuseram uma nova configuracão para o trabalho. *Cópia Essencial* e *Contorno Abstrato*, no resultado final, assemelharam-se a carimbos gigantes.

Beatrice, Giacomo, *Bernardino e Lucrécia* obedeceram a um processo de construção similar, porém com um uso muito maior de tipos e colorações de argilas. A organização da imagem interior, que aparece quando a massa é cortada, tem direta relação com as pinturas homônimas[67]. De forma anárquica, massas de argila colorida foram extrusadas com diversos perfis, e posteriormente montadas sobrepondo-se e intercalando-se com elas outras massas, conformando algo semelhante aos retratos nas pinturas mencionadas acima (as homônimas), e apresentando uma configuração algo semelhante a pedaços de carne. Em *Lucrécia* esta configuração é conformada na imagem de um pescoço e feita a partir de desenhos científicos de seções deste, e não de pinturas.

---

66 Ver Apêndice 3

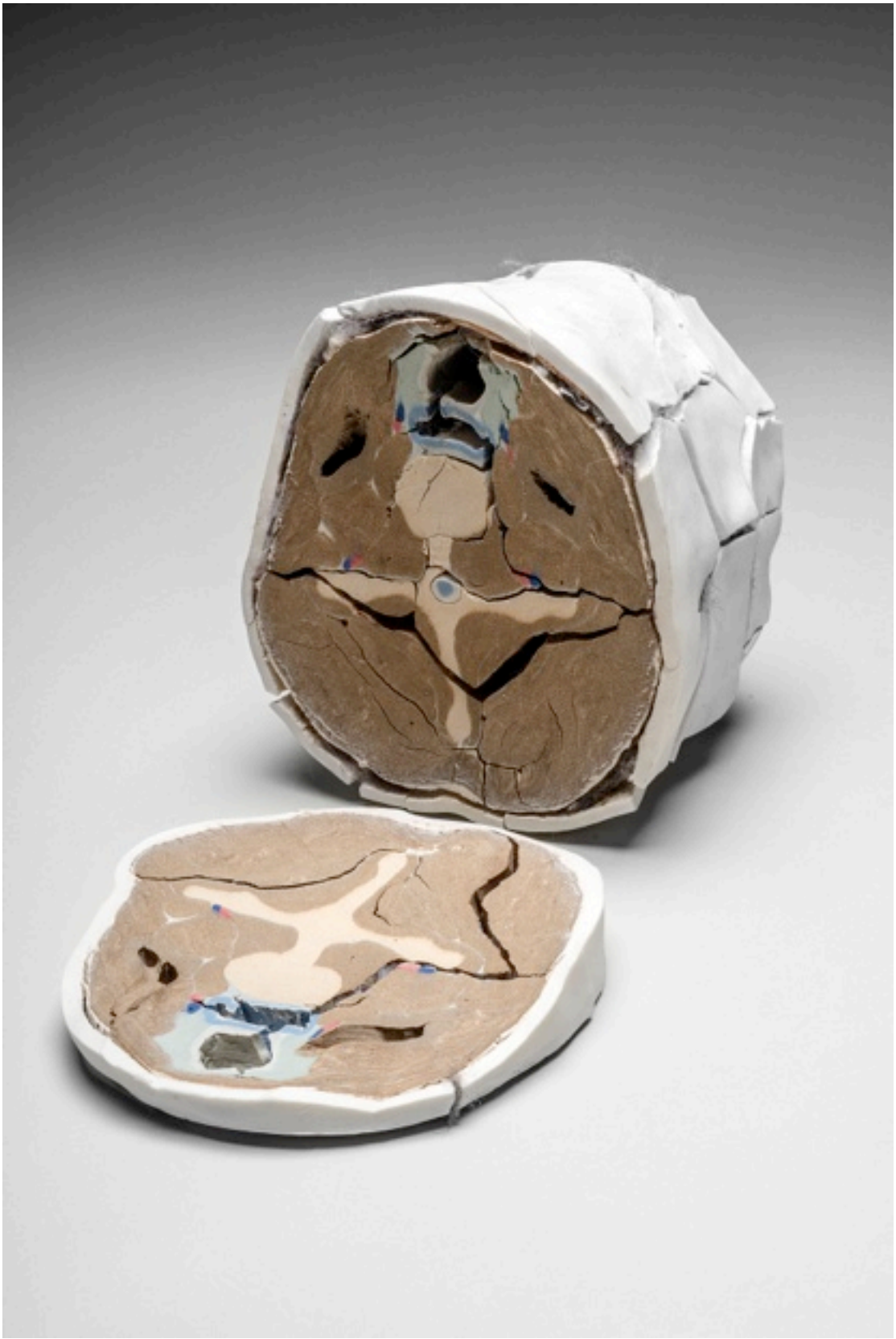
[67] com exceção de Lucrécia, baseada em livros de anatomia

Giacomo, cerâmica esmaltada. 2013

Beatrice. cerâmica. 2013

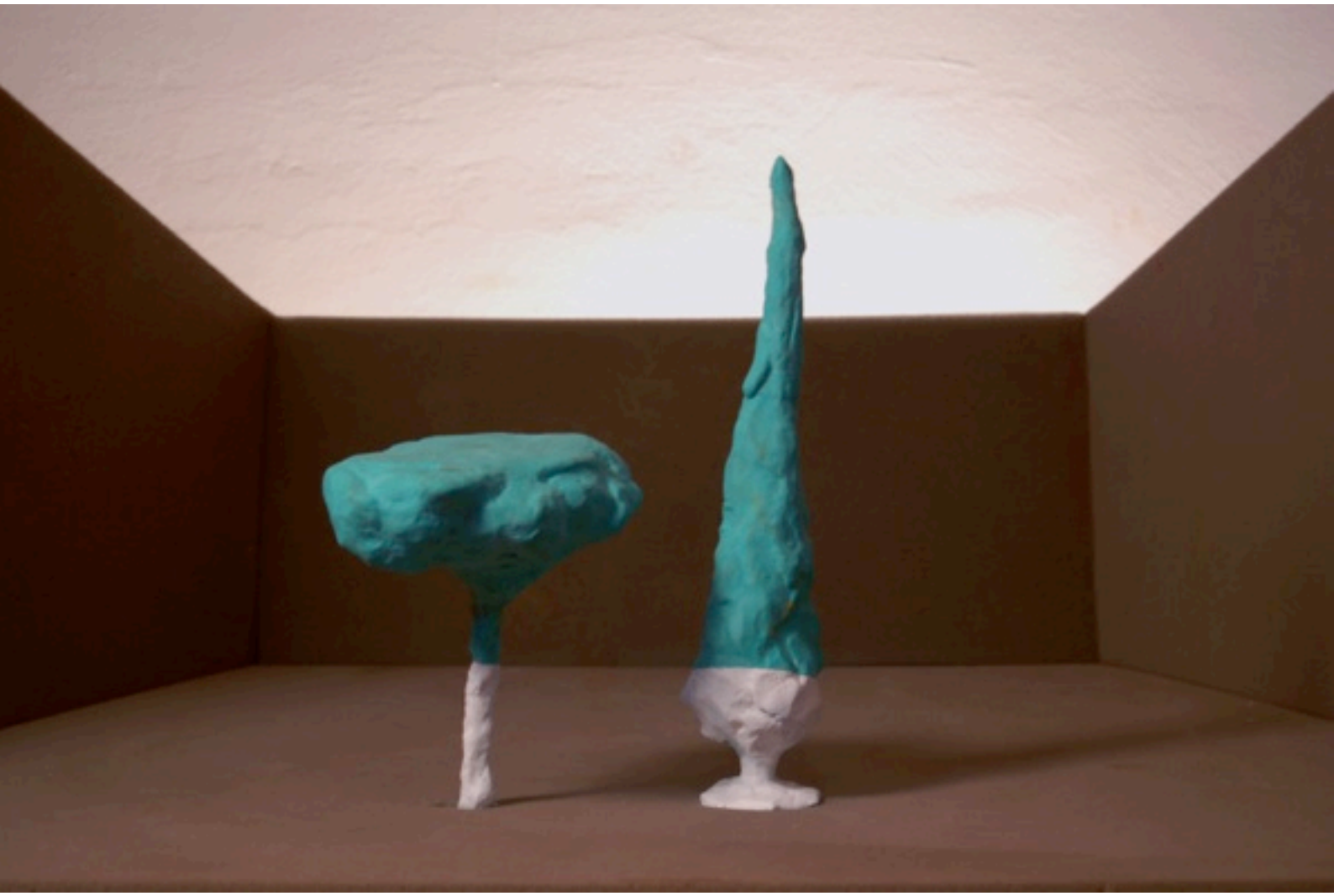
Beatrice. cerâmica. 2013, outra vista

Bernardino. cerâmica.2013



Lucrécia . cerâmica e feltro . 2013

Coca-Cola faz dois copos



Duas Árvores, fotografia colorida, 2011, 83x 57 cm

A confeitaria Blumenau, na rua São Francisco em Curitiba, tem atrás do balcão de tortas uma imagem que eu observava todas as vezes em que ia comprar pão na minha infância. Era uma moça sorridente segurando um lápis muito apontado, encostado a um copo cheio, ao lado de uma garrafa de Coca-Cola pela metade, indicando que esta rendia dois copos. Comunicava de forma clara e também elegante, pois o lápis não só indicava precisamente a linha nivelada do líquido como também era relativo à escrita e a algo passível de demonstração. No caminho de volta havia as árvores da praça Santos Andrade, a parte inferior de seus troncos pintadas a cal, contendo a natureza pela imposição de proporções e ordenação da visualidade.

Um centavo de libra esterlina (penny) com a rainha Vitória, Grã-Bretanha, 1869.

As moedas antigas comumente traziam estampadas a figura do rei ou governante em um dos lados. Com o desgaste da matéria pelo uso, assumiam configurações distorcidas, revelando monstruosidades onde antes existia nobreza. No penny inglês de 1869, por exemplo, a figura da rainha Vitória tem, em alguns exemplares, o seu pescoço transformado numa grande boca cheia de dentes e seu penteado numa cabeça de elefante.

A observação destas imagens desgastadas pode ter sido um dos berços do que atualmente entendemos como caricatura, em que o rosto é o ponto de partida para uma série de exageros e deformidades.[68]

68 Este texto foi exposto na mostra Conciertaciência, na segunda edição no SESC, Paço da Liberdade, em Curitiba, de 12/07/2013 a 15/08/2013.

O Trabalho *Coca-Cola faz dois Copos* surgiu de uma reflexão acerca dos termos Cartum e Caricatura. *Coca-Cola faz dois Copos* é composto de uma fotografia, um desenho e um texto.

Duas Árvores é a fotografia de uma modelagem que tem como tema a profundidade do espaço, através da simetria e assimetria das figuras de árvores de espécies diferentes, feitas em massa de modelar e pintadas de maneira a configurar uma espécie de nível, como se uma inundação as tivesse atingido. Além disso, algumas árvores têm os seus troncos pintados a cal, para serem protegidas de doenças e insetos, produzindo-se uma proporção entre as partes. A diferença entre as figuras e a situação unificadora em que se encontram, no desenho do nível branco do líquido, aproxima a imagem a estruturas cartunísticas.

No texto, uma memória de minha infância surge como referência para elaboração desta imagem: um cartaz de propaganda da Coca-Cola na padaria em que todos os dias eu comprava pão. Nesta, a imagem de medida de nível entre os líquidos é apontada com um lápis, segurado por uma moça sorridente.

Cartaz dos anos 60, na confeitaria Blumenau, na Rua São Francisco, Curitiba.

A comparação entre termos é um dos recursos do cartunismo. É claro que também o é em diversos aspectos das artes e comunicação visuais, mas no Cartum há uma particularidade que especialmente interessa este trabalho: no Cartum a comparação entre termos sempre possui um pendor humorístico e figurativo.

O Cartum é comumente um desenho sobre papel, mas no trabalho aqui colocado, *Duas Árvores*, apresenta-se em mídia fotográfica enquanto documento de uma tridimensionalidade elaborada. As *Galinhas Olímpicas*[65], trabalho fotográfico meu de 1994, já fora estruturado de forma análoga a um Cartum. Na junção da aparência do cadáver de uma galinha de supermercado, mais particularmente a aparência de seu peito em formato de coração, e uma observação de desenhos de anatomia desse animal, surgiu a ideia de conectar um animal percebido como pouco nobre como a galinha com esportes olímpicos. No primeiro estudo fotográfico, a galinha foi representada numa pose igual a de Jesus na cruz, com braços abertos e pernas unidas. A referência à religião foi desviada, porém, pela escolha de um motivo laico e no entanto tido como igualmente nobre: o ideal olímpico.

Outra imagem, esta muito anterior, que teve suas origens numa lógica cartunística, foi *Mutilação*[69]. A ideia primeira do trabalho consistia na imagem de duas pessoas se cumprimentando, uma sem um braço e a outra sem uma perna. O cruzamento das informações sobre membros superiores e inferiores é estruturalmente a mesma de *Duas Árvores* e também de *Energia Negativa*[70]. Cabe aqui observar que a matemática sempre foi bastante abstrata para meu entendimento, mas quando aplicada à geometria e proporções adquiria uma concretude visualmente verificável. Era o caso da regra de três simples, segundo a qual um dos valores incógnitos era encontrado pela multiplicação e divisão cruzada dos termos, e que aparece na configuração destes trabalhos.

A junção dos trabalhos e do texto tinha por interesse discutir tanto estas formas de comparação presentes no Cartum e na caricatura como também estabelecer conexões para além do espaço expositivo em que se encontravam. A exposição *Conciertaciencia*[71] acontecia no Paço da Liberdade, no centro da cidade de Curitiba, não muito longe da praça Santos Andrade que é mencionada no texto e no meio do caminho entre esta e a confeitaria Blumenau, onde o cartaz ainda existe.

O desenho *1 Penny* foi realizado com cabelos e unhas colados com cola de arroz; ele foi enviado da Inglaterra, mas preso na alfândega brasileira por motivos desconhecidos. Suspeito no entanto que isto tenha sido devido ao seu material de fatura. Foi retornado à

---

69 Ver Apêndice 2
70 Idem.
71 Conciertaciencia, realizada primeiramente na Plataforma Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño em Bogotá, Colômbia com curadoria de Santiago Rueda e Débora Bruel, que se realizou de 07/09/2012 a 05/10/2012. A segunda edição aconteceu no SESC Paço da Liberdade, Curitiba, de 13/07/2013 a 15/08/2013.

Inglaterra, num período em que eu já estava retornando de mudança ao Brasil, de forma que o desenho se perdeu no desencontro. O desenho exposto na mostra foi um fac-símile do original.

1 Penny, desenho com cabelos e unhas colados com cola de arroz sobre papel, 2013, 14 x 21 cm (trabalho extraviado)

O termo caricatura está associado à representação cômica de celebridades e líderes políticos. Caricatura vem do italiano *caricare*, que significa carregar. Consiste usualmente em retratos deformados que exageram as feições do retratado buscando revelar a pequenez e a feiúra por trás da máscara da pretensão. Na sua raiz está a ideia de essência ou verdade interna. Enquanto forma de expressão era pouco conhecida antes do século XVI e seu desenvolvimento é normalmente atribuído aos irmãos pintores italianos Agostino e Annibale Carraci[72]. Antes deles Leonardo da Vinci já havia produzido desenhos com traços caricaturescos, no entanto eles não apresentam uma clara intenção nesse sentido, podendo estar mais próximos de estudos fisionômicos[73].

Herbert Read[74], fazendo uma comparação entre Rodin e Daumier, diz que o último não era moderno porque caricaturista. Mike Kelly[75] argumenta em relação a este texto que a caricatura expressa mais diretamente a crueldade, deformando conscientemente fisionomias específicas. A deformidade de Rodin, que Herbert Read identifica como moderna, tem a deformação sublimada pelo discurso estético e metafísico. Se a caricatura trata do indivíduo e do que faz dele único, o cartunismo trata de agrupamentos e da relação entre os elementos da representação.

72 McPHEE, C., no catálogo da exposição Infinite Jest. p. 5
73 Ibid. p. 22
74 READ, H. A Concise History of Modern Sculpture, pp. 32-34.
75 KELLEY, M. Playing with Dead Things: on the Uncanny, 1993 in Foul Perfection, essays and criticism ed. John C. Welchman, Mit Press 2003.

O Homem Tronco

O Homem Tronco . cerâmica . 2012

A modelagem da figura de *O Homem Tronco* [76], trabalho tecnicamente experimental e de configuração acéfala, depois de queimado caiu da prateleira quebrando a perna. Logo ao lado dele, na prateleira, havia uma das pequenas moldagens de sacos de farinha feitas ainda como estudo para o trabalho *Aparelho Detonador* (capítulo Os Fósforos), já biscoitada e que foi então perfurada para encaixe da perna e da figura. A colagem das duas formas criou *O Homem Tronco*, numa versão em que ele não existia antes, traçando um diálogo entre o saco e o buraco do tronco da figura sem cabeça e remetendo a imagens de comédia pastelão.

76 Trabalho em cerâmica que foi construído primeiramente como experiência com uma trama estruturante de tela de galinheiro recoberta por uma pasta de terracota e papel. Na superfície foi pincelado terracota em estado muito pastoso com fio de fibra de vidro, criando a textura de linhas que recobre a figura. Numa segunda queima foi aplicado o esmalte fosco Verniz Branco. Ver Apêndice 2.

Fotografia feita por Claire Tigoglu no atelier de escultura da BSU e alterada por mim obliterando a face

A Performance CAKE

Kornhäuschen, Aschaffenburg, Alemanha

A imagem fotográfica que serviu de cartaz à exposição *Slicing House* foi o ponto de partida para a elaboração da performance *CAKE*. A foto foi tirada no atelier de escultura da BSU, registrando a fatura em alginato de um molde do meu pé direito, ao mesmo tempo que da orelha direita. O molde do pé foi um pedido de uma colega, Claire Tigoglu, que ao ver meus sapatos perguntou-me o número, e como era o mesmo dela, pediu o meu pé como modelo para um molde. Claire havia perdido há dois anos sua perna direita inteira num acidente automobilístico e desenvolvia trabalhos em relação a isso.

O espaço do Kornhäuschen era composto por duas pequenas galerias envidraçadas e um amplo espaço central aberto dividido por colunas. O Kornäuschen faz parte do conjunto arquitetônico do castelo de Aschaffenburg, ligado a ele por uma alameda.

Confluiu para a concepção da performance a situação de viajante, na qual eu já me encontrava estando na Inglaterra, e ainda mais naquele momento, me deslocando para a Alemanha para a exposição. A viagem para Aschaffenburg foi feita toda por superfície, via trem, navio e carro. Foram portanto estas duas situações, a de viajante e a do convívio com alguém que se acidentara, que constituíram o cerne inicial de *CAKE*.

Eu porém nunca havia feito uma performance. A espacialidade do deslocamento de um viajante e a temporalidade de uma ação despertaram-me interesse após a leitura de um

texto de Walter Benjamim, *O Caráter Destrutivo*, principalmente por falar sobre o testemunho, o que para mim era central numa experiência performática.

> *... o caráter destrutivo faz seu trabalho, evitando apenas o criativo. Assim como o criador busca para si a solidão, o destruidor deve estar permanentemente rodeado de pessoas, de testemunhas de sua eficiência.*
> *... o caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde os outros esbarram em montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale a pena ser vivida, mas que o suicídio não vale a pena.*[77]

A performance *CAKE* não nasceu com este nome. Ela não era sobre forma e fatura de algo, apesar de seus procedimentos indicarem moldagem. Nenhum objeto final era idealizado, o resultado enquanto resíduo poderia ser qualquer um. Foi uma somatória de coincidências que confluiu para seu formato e denominação. Ao final da performance que durou aproximadamente uma hora e meia, foi-me relatado[78] que um espectador, olhando para os resquícios da ação, teria dito que aquilo parecia *Mutterkuchen*, ou uma placenta. A tradução literal de *Mutterkuchen*, bolo-mãe, era muito interessante, pois eu havia usado na ação, para misturar o alginato, um batedor de bolo manual. Coincidentemente aquele era o domingo de comemoração do dia das mães, com uma procissão passando pela alameda pouco após a abertura. Como havia na exposição a imagem de um bolo, a performance passou a ser chamada apenas *CAKE*.

Uma outra coincidência aconteceu no processo da performance. A curadora do espaço era uma amiga de muitos anos, colega de mestrado no Goldsmiths' College, Anne Hundhausen. Escrevi para ela que intencionava usar para a performance sardinhas como material, além de gesso, alginato, água, plásticos, uma mala e utensílios de cozinha, como bacias e um batedor de bolo. Não nos víamos há muito tempo e falei-lhe de um vídeo disponível na Internet, com uma música composta por Otávio Camargo em que eu aparecia brevemente, e por coincidência a música tinha como título também um peixe: *Manjubinha*[79].

---

77 BENJAMIN, W. Rua de Mão Única, p. 235 - 237.
78 Pois havia me retirado caminhando na alameda, só retornado posteriormente para a abertura.
79 Disponível em: <http://m.youtube.com/watch?v=_5_v3eBNML4> (acesso em 05/01/2013).

Por um feliz ruído de comunicação foi entendido que eu precisava da música para a performance. Um coro foi então localmente formado com quatro cantores acompanhados por violão e um violino, e a música foi executada marcando o começo e o fim da performance, precisamente ao tirar os sapatos no início e ao colocá-los de volta ao fim. Durante a performance foram tocadas músicas do repertório de Alex Bruchlos. Os integrantes do coro para música *Manjubinha* foram: Nanna Hirsch, Annerose Baumann, Anne Hundhausen, Martin Thomaier, Dirk Harling e Alex Bruchlos.

As sardinhas foram usadas na performance tal como mais comumente as encontramos, enlatadas. Foram carregadas para o Kornäuschen no momento da performance: caminhando pela alameda, eu levava em uma das mãos uma mala, e na outra as sardinhas dentro de sacos plásticos com água e ar, como se faz com peixes vivos recém comprados para aquário. A imagem do peixe dentro da performance surgiu pelo uso de materiais moldáveis, que eram líquidos e se solidificariam, e os peixes foram tomados como possíveis habitantes deste estado intermediário entre o líquido e o sólido, e a princípio seriam incorporados como fósseis dentro do gesso. Esta possibilidade, porém, acabou não se concretizando, apenas usei a água dos sacos plásticos, deixando as latas de sardinha intactas.

O uso da imagem de animais mais prosaicos, como é o caso das sardinhas em relação a outros peixes mais nobres, é algo que ecoa também em *Slicing House*, no trabalho da série *Soap Bulbs*[80], com a imagem de uma mosca. Olhando mais retrospectivamente, outros trabalhos fotográficos que envolveram animais mortos também aludiam a esta natureza menos nobre; no caso, um com as galinhas e outro com rãs.

As ações foram intercaladas regularmente com cerca de dois minutos de inação meditativa, conferindo um ritmo mais alargado ao todo.

Observo que a fragmentação da ação em performance é também forte elemento no trabalho de Adriana Tabalipa, que eu havia visto meses antes, em *Sonhopicnic*[81], 2012.

Tive, no mês de abril, um contato maior com performance em um simpósio sobre performance na Galeria Arnolfini em Bristol[82], em que Hugo Fortes e Sissi Fonseca fizeram uma apresentação. Um dos elementos formais que percebi estruturantes para várias performances foi precisamente o par ritmo e repetição. Logo na abertura do simpósio, foi

---

80 Soap Bulbs, no capítulo Os Fósforos.
81 TABALIPA, A. Performance Sonhopicnic, para a exposição The End of the Factory Project, na Caixa Cultural, 2012.
82 No Simpósio: Performing Documents, Bristol University, Faculty of Arts and Research, de 12-14 de abril 2013.

objeto de uma das conferências o filme de 2004, *Un Ballo in Maschera*, de Yinka Shonibare. No filme é apresentado através da dança o assassinato do Rei Gustav II da Suécia em 1792. A ação se repete retroativamente, como se o filme estivesse mecanicamente sendo exibido ao contrário, no entanto eram os atores que estavam executando os movimentos ao contrário.

Similarmente, a Performance Cake foi executada de forma rítmica, num exercício de colagem dos diversos elementos e coincidências encontradas em sua elaboração.

Roteiro para a performance Cake

Aschaffenburg, Kornhäuschen em 12 de maio de 2013.

1. Caminhar através da avenida.
2. Sentar.
3. Descansar, com a mão na valise.
4. Tirar os sapatos (coro: música Manjubinha).
5. Descansar.
6. Abrir a valise.
7. Descansar.
8. Pegar um saco plástico e por o pé dentro dele.
9. Abrir o saco com alginato, misturar com água e jogar dentro do saco plástico.
10. Descansar.
11. Tirar o outro sapato.
12. Pegar outro saco plástico e colocar o outro pé dentro.
13. Descansar.
14. Abrir outro saco de alginato, misturar com água e jogar dentro do saco plástico.
15. Descansar.
16. Levantar e caminhar, segurando os sacos de água e latas de sardinha.
17. Descansar.
18. Com uma tesoura, abrir os sacos que foram preenchidos com alginato, e cortá-los em pedaços.
19. Descansar.
20. Tirar um dos pés do alginato.
21. Descansar.
22. Pegar outro saco plástico da valise.
23. Descansar.
24. Abrir um dos sacos com água e sardinhas, colocar a água dentro do saco plástico.
25. Descansar.
26. Colocar mais água, gesso e misturar.
27. Descansar.
28. Misturar.
29. Descansar.
30. Misturar.
31. Tirar o outro pé do alginato.
32. Descansar.
33. Abrir o outro saco com água e sardinhas, colocar a água dentro do saco plástico.
34. Descansar.
35. Colocar mais água, gesso e misturar.
36. Descansar.
37. Misturar.
38. Descansar.
39. Misturar.
40. Descansar.
41. Calçar os dois sapatos novamente (coro: música Manjubinha.
42. Pegar a valise e caminhar através da avenida.

A Tabela de Basquete

Uma foto tirada com uma teleobjetiva 500 mm, de um apartamento do sétimo andar, de dia e de noite, mirando uma quadra de uma escola próxima, permaneceu sobre uma mesa empoeirada por longo tempo até tornar-se modelo para o trabalho em cerâmica *A Tabela de Basquete*.

Mas talvez a escolha não tenha sido tão aleatória ou automática, pois a cesta de basquete havia figurado numa pintura, a *Cesta Pedinte*[83], não muito tempo depois da foto, e de fato esta pintura, bem como as reflexões sobre orifícios que carregavam a imagem da cesta e da porta, deflagraram os primeiros estudos para cerâmica[84].

Tanto a pintura como a modelagem procuravam construir o orifício e o volume da cesta de basquete. A trama da cesta, o volume por onde passaria a bola no jogo, era ausente na foto, provavelmente havia apodrecido com o sol e a chuva, e esqueceram-se de recolocá-lo na quadra da escola. Mas, mesmo estando ela ausente na imagem fotográfica, esta suscitou-me memórias juvenis de quando treinava este esporte na escola secundária, quando faziam passar uma bola pelo arco e com a passagem tinha-se uma sensação apertada de contato e rápida liberação da bola, seguida por um som, FLUFT. Acredito que isto definiu o cerne do trabalho na ideia de orifício.

Orifício descreve algo penetrável, demarca os limites entre o dentro e o fora. Orifícios podem até ser precisos, geométricos, duros, mecânicos, mas mais comumente descrevem situações orgânicas, buracos na terra, como formigueiros ou mesmo uma nascente de água ou até grandes buracos como um vulcão. Referem-se também a corpos, à parte do organismo que suga ou expele. Orifício lembra boca, ânus, narinas, orelhas, genitais, poros, e até um pouco mais abstratamente as pupilas dos olhos. Na arquitetura pode ser uma chaminé, um poço, uma porta ou uma janela.

O trabalho de Lucio Fontana oferece referências para os trabalhos desta pesquisa de uma forma multifacetada. Antes de morrer, Fontana disse numa entrevista: *"La mia scoperta è*

---

83 Já mencionada em: O Iceberg como Método, no capítulo Iceberg.
84 Estudo este em argila em O Iceberg como Método no capítulo Iceberg, e que foi também base para A Casa Negra, no capítulo A Guilhotina.

stato il buco e basta: io son contento anche de morire dopo quella scoperta...” [85] (minha descoberta é o buraco e só: estou feliz até de morrer depois desta descoberta).

Os buracos, particulamente os pertencentes à serie *Concetto spaziale/ La fine di Dio*, têm, pela ideia de espaço, uma estreita relação com observações astronômicas, e antecipam em alguns meses as imagens chegadas da Ranger 7, tiradas do lado escuro da Lua. Estas imagens provavelmente causaram muito impacto em Fontana, que via nos astronautas uma espécie de mártires da era espacial, sofrendo nos confinamentos, pressões físicas e psicológicas.

O interesse de Fontana pelos primeiros astronautas a irem para a Lua incidia sobretudo, por certo, sobre as imagens das crateras lunares, o lado escuro da Lua que pela primeira vez se revelavam; as crateras nas imagens fotográficas da Lua eram de fato equivalentes às incisões nas telas: agressões exteriores, cicatrizes de eventos violentos. Os meteoros que atingiram a Lua resultaram na conformação do seu relevo. As bordas arredondadas das crateras por sua vez indicavam as temperaturas a que a matéria estava exposta, o quanto havia sido submetida a congelamentos e derretimentos.

Os *Buchi* evocam então padrões estelares, além de outras possíveis leituras, como buracos feitos por tiros de fuzil numa parede. A palavra desastre, neste sentido, ainda remontando à raiz etimológica da palavra, que é originária do italiano, má estrela, parece servir como possível descrição para o trabalho de Fontana também, ainda mais se considerarmos os seus trabalhos cerâmicos, aos quais ele mesmo se referia como “*Earthquaked Sculptures*”, como se fossem os restos de um terremoto, alguma matéria que atravessou uma idade geológica, algo difícil de datar, com temas recorrentes da história da arte e não contendo nada de moderno nelas mesmas. Fontana viu e vivenciou de perto, ainda criança quando morava na Itália, um terremoto que destruiu cidades inteiras.

Nas cerâmicas do final do anos 30, as “*Earthquaked Sculptures*”, a matéria parece ceder a qualquer força que a atinja. São esculturas cerâmicas muito disformes e gestuais, que se comportam como massas pictóricas. A luz misteriosa revelada por fendas ou orifícios evoca um vasto repertório de associações, e os rasgos nas telas são abertamente de conotação sexual.

---

85 SANTANA, J. em WHITFIELD p. 48, catálogo para exposição de Lucio Fontana na Hayward Galery, Londres, 1999.

Em *A Tabela de Basquete* a cesta parece algo relativo ao corpo, uma membrana, um saco de colostomia. Não é uma cesta rendilhada, mas um saco opaco que esconde quando engolfa e não mais deixa ver o que entrou.

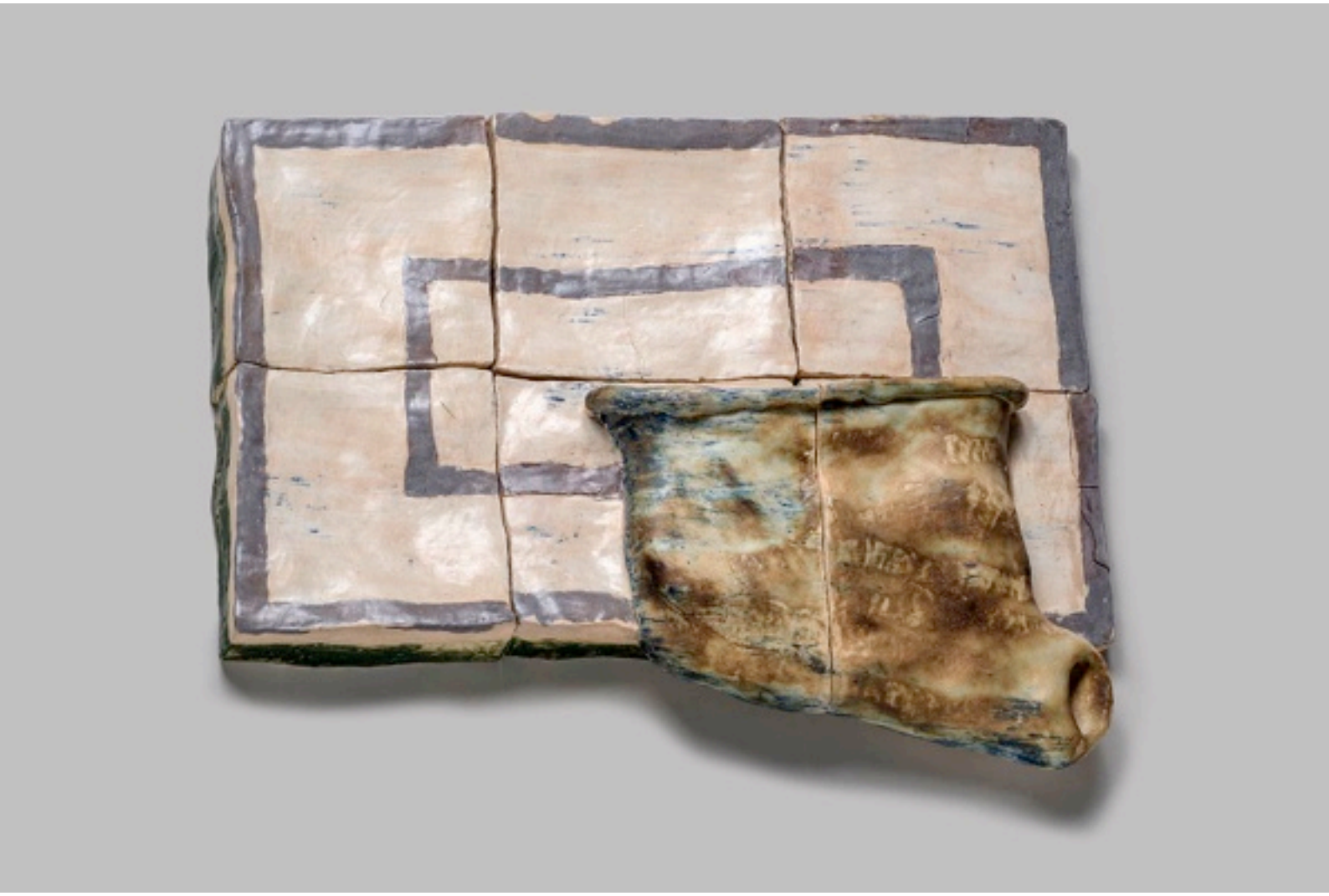
A Tabela de Basquete[86] tinha a pretensão de representar uma tabela de basquete numa escala próxima ao real e para tanto deveria ser construída em partes. A modelagem dos orifícios de entrada e saída do que seria a cesta da tabela, um volume com aberturas, sugeriu a ideia de aliar uma sonoridade ao trabalho e pensar o som como proponente de espaço e modificador da figura visual, oferecendo uma figura sonora, pois o som pode carregar consigo uma imagem também. A sobreposição de uma imagem e um som é um recurso cinematográfico. O som escolhido foi o de um telefone tocando repetidamente de forma aleatória. O som de telefone tocando e a imagem da tabela de basquete são ambos obviamente figurativos e justapõem o espaço exterior de uma quadra de basquete e o interior de uma casa com telefone. Sinalizam o trânsito de algo, são sinais do traçado da percepção: bola, alvo, orifício, o telefone que ninguém atende.

Em *Semelhança Subterrânea*, instalação para a Bienal de São Paulo de 2002, parte do trabalho eram sinos: cada um preso de metro em metro ao chão feito de grama sintética, imitando uma grama do tipo São Carlos, que recobria duas colinas de aproximadamente oitenta centímetros de altura. A ideia principal da repetição dos sinos numa paisagem era também a de um ecoar, do distante bater do sino. "Um sino bate ao longe" seria a tradução das intenções no repetir dos sinos. No final da exposição, pelo andar das pessoas, os pequenos sinos ficaram amassados. Teria o som também se distorcido, amolecido, tornado informe pelas dobras da matéria? Esta relação entre som e imagem é evidenciada nos escritos de Gaston Bachelard:

> *Essa valorização de um centro de solidão concentrada é tão forte, tão primitiva, tão indiscutível que a imagem da luz distante serve de referência para imagens menos nitidamente localizadas. Henry-David Thoreau ouve 'a trompa de caça no fundo do bosque'. Essa imagem de centro mal determinado, essa imagem sonora que enche a natureza noturna lhe sugere uma imagem de repouso e confiança: 'esse som', diz ele, 'é tão amigável quanto a candeia distante do eremita.' E nós, que nos lembramos, de que vale íntimo soam ainda as trompas de outrora, e por que aceitamos imediatamente a comum amizade do mundo sonoro, despertado pela trompa, e do*

86 A argila utilizada foi a branca shiro, em placas montadas com fibra de vidro misturada na massa. A intenção era estudar a estruturação proporcionada pela fibra, na secagem e na queima 55. As listras foram feitas em argila shiro coloridas com óxido de cobalto, cobre e corante marrom. Nas partes brancas foi pincelado porcelana da PSH dissolvida numa pasta fina. A primeira queima de biscoito foi a 1050º, e a segunda a 1220ºC, esmaltada com a formulação Johannes Peter's Glaze 56 na parte frontal. Nas laterais foi adicionado óxido de cobre no esmalte.

mundo do eremita, iluminado pela luz distante? Como imagens tão raras na vida tem tal poder sobre a imaginação?[87]



A Tabela de Basquete, cerâmica esmaltada, 96x57x12 cm, 2010

87 BACHELARD, G. A Poética do Espaço, p. 49.

Casa Negra

A Casa Negra, cerâmica esmaltada, 88x52x8cm, 2013

As origens de *A Casa Negra* são os desenhos e estudos para Modelos de Iceberg. Mas em *A Casa Negra* também habita uma imagem latente de uma animação de David Lynch onde um inseto caminha sobre o telhado e pelas paredes de uma casa escura, para terminar do outro lado e cair simplesmente.

Bug Crawls, animação de David Lynch, 2007

A Casa Negra tinha a ideia de construir uma imagem que, como um quebra-cabeças, pudesse ser montada. Isto era um desafio de especial natureza dada as limitações de escala que a cerâmica impõe no momento da queima. Eu almejava desta forma resolver também questões técnicas, e não ter o tamanho do forno como limite. A expressividade do recurso de cortar e montar uma imagem era no entanto predominante. O tamanho desta modelagem nem justificava tantos cortes para montar pois foi um trabalho realizado durante o estágio na BSU, e lá os ateliês dispunham de fornos grandes que poderiam comportar este trabalho por inteiro, na escala em que foi construído. Meu objetivo era estudar a secagem em conjunto e queima em separado, e para tanto uma escala menor era suficiente, e mesmo desejável, considerando que teria de transportá-lo posteriormente[88].

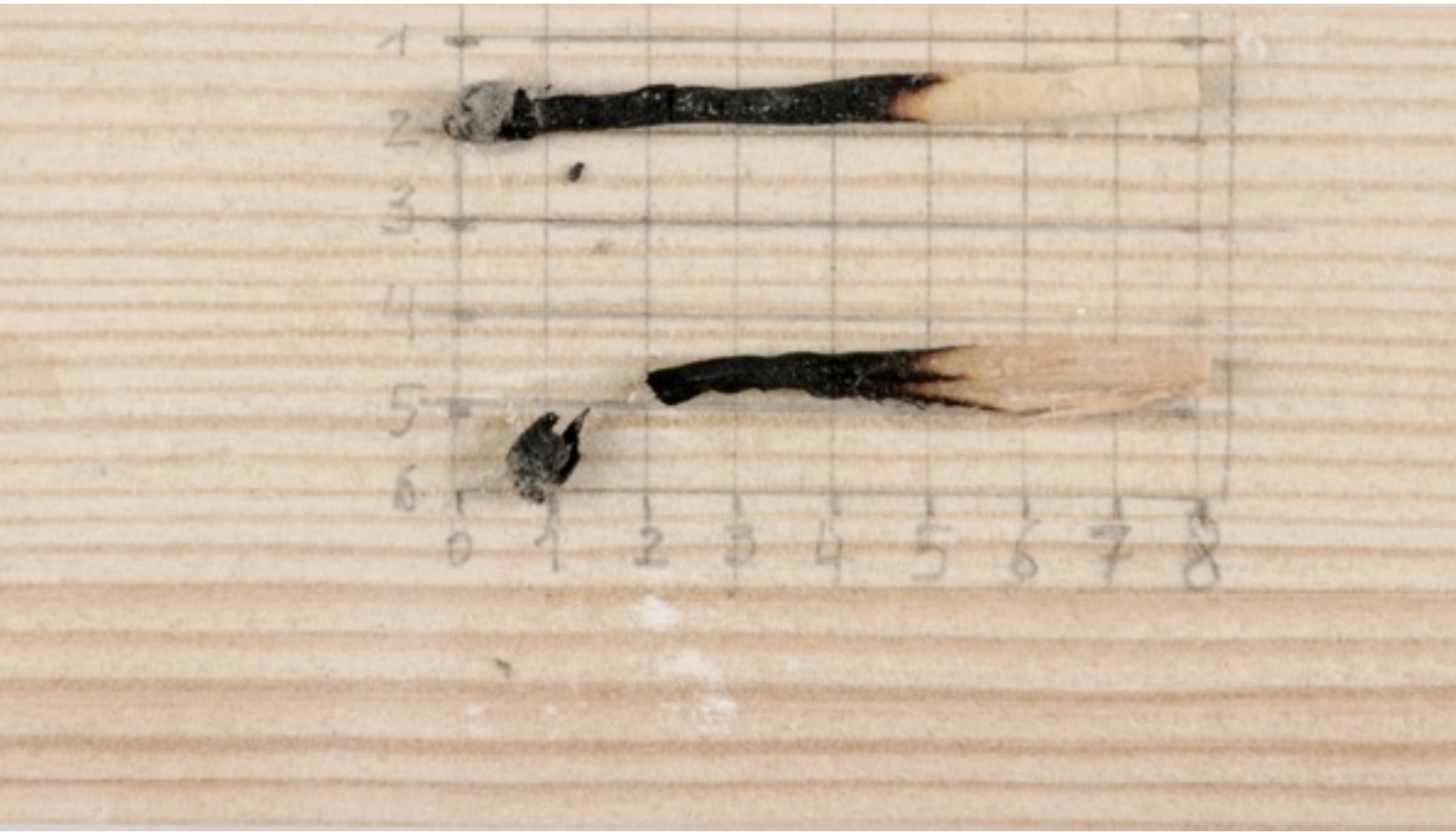
88 A Casa negra foi modelada em argila muito chamotada, a Craft Cranck, disponível nos ateliers da BSU, cortada em partes e depois ocada. Eu necessitava trabalhar em cerâmica de maneira que as peças pudessem ser queimadas em separado sem tanta deformação como ocorreu com A Tabela de Basquete. A secagem foi lenta, a primeira queima a 1040°C. As peças foram então esmaltadas com pistola de ar comprimido, com o esmalte desenvolvido, Matt Dolomite, adicionado corante preto na proporção de 600 ml de esmalte para 50 gr. de corante preto.

No princípio da modelagem a porta era um grande orifício. O grande orifício transformou-se em pequenos umbigos, cuidadosamente modelados na argila, mas depois com a esmaltação algum detalhe disso foi perdido.

O nível desenhado na casa surgiu posteriormente, como uma marca de inundação. Nesta área foi aplicada uma espessa camada de esmalte vulcânico[89]. A forma como este esmalte foi aplicado, reto como uma linha de nível, planificou a imagem dada pela modelagem, confundindo o espaço perspectivo.

Posteriormente o trabalho recebeu uma linha de contorno, igual ao desenho que deu origem à modelagem [90]. Não era a primeira vez que eu utilizava o corte e montagem. O trabalho *Monalisa Subitamente Selvagem* [91], 1996, já havia se servido desta solução, que tornava portátil uma imagem grande. No caso deste, os recortes da parte inferior coincidiam com o desenho das pedras, sobre a qual estava a figura de um urso panda. Havia nesta imagem um alto grau de ambiguidade proposital, entre urso panda e a facialidade da Monalisa de Leonardo da Vinci, com seus característicos: cabelo, busto e testa alta. É no centro da face, se interpretarmos as orelhas do panda como os olhos da Monalisa e os olhos do panda como narinas alargadas da Monalisa, que a ambiguidade acontece, com maior tendência para percepcão da facialidade.

89 Ver apêndice 2.
90 Foi uma linha desenhada em Lustre Platina.Ver Apêndice 2.
91 Ver apêndice 3.

Os Fósforos

Esquema para ampliação de fósforos queimados, para modelo da Série Fósforos.

A Invenção dos Fósforos de Segurança

A palavra fósforo vem do grego phos (luz) e phoros (transporte).

O elemento fósforo (P) foi descoberto em 1669, e em 1680 o médico irlandês Robert Boyle recobriu um pedaço de papel com fósforo e um pequeno pedaço de madeira com enxofre. Friccionando uma superfície sobre a outra, Boyle teria criado fogo. Não teve a experiência porém nenhum uso comercial.

Foi apenas em 1827 que John Walker (1781 – 1859), farmacêutico inglês, recobriu os palitos com sulfureto de antimônio, clorato de potássio, goma e amido. Chamou seu invento de Congreves, em alusão aos foguetes Congreve inventados em 1808. Comercialmente o invento recebeu o nome de Lucifers.

Em 1830 o químico francês Charles Sauria criou um fósforo com o uso do químico fósforo branco, que era bastante tóxico. Em 1855 o sueco Johan Edvard Lundstrom (1815 – 1888) colocou fósforo vermelho na superfície da lixa no lado de fora da caixa, e outros ingredientes na cabeça do palito, tornando-o muito menos tóxico do que aquele com fósforo branco. Em 1910 a Diamond Match Company patenteou um fósforo não tóxico, feito de sesquisulfito de fósforo. Esta patente foi logo liberada, a pedido do então presidente dos Estados Unidos, William Taft. O Congresso logo depois estabeleceu altos impostos para a venda de fósforos feitos com fósforo branco[92].

92 Fonte: <www.inventors.about.com/library/inventors/blmatch.htm> (acesso em 10.12.2013).

A Série Fósforos

Fósforo sem cabeça, cerâmica e silicone, 2013

A série *Fósforos* é a imagem de pequenos contetores de energia, singelos e descartáveis.

A primeira imagem da série foi a de uma caixinha de fósforos "Pinheiro" da marca Fiat Lux. Trazia um olhar para uma natureza morta: caixinha de fósforos, palitos queimados e retorcidos, ao lado de outros restos abandonados numa mesa.

Quando foi que estes pequenos objetos passaram a assumir papéis como personagens em meu trabalho? A série *Os Fósforos* apresentou uma vocação para o cartunístico incorporando personagens logo no seu princípio. Sua forma, um palito com a extremidade superior mais esférica (a qual aliás chamamos de cabeça), colorido ainda quando não

queimado, evoca naturalmente a figura humana[93]. Principalmente aqueles desenhos mais simples e infantis, feitos apenas com riscos e um círculo para representar a cabeça, o homem-palito, ou em inglês, *stick man*. Também a observação dos palitos queimados, da forma como se retorciam, fez-me imaginar situações para serem desempenhadas por eles.

A configuração da haste com uma esfera na ponta já foi objeto de investigação no passado, só que de forma mais abstrata. Dentre os objetos com tal configuração, o *Aparelho de ginástica com elogio à arbitrariedade*[94] foi o primeiro aparelho, e desde o início de suas definições havia uma imagem que eu intentava representar. Esta imagem nunca ficou evidente para o público, acredito que a obra sempre foi vista mais como um exercício de proporção e equilíbrio e dúvidas sobre o material, já que a madeira era pintada e os tubos de látex pareciam cobre oxidado. No entanto ela representava, ao menos para mim, a imagem frequente em filmes de faroeste em que um homem prende o cavalo em frente a uma casa. O ato de prender, o modo como as coisas eram presas, o móvel e o fixo eram o objetivo desta representação.

Nas cerâmicas da série *Fósforos* [95] encontra-se a representação de fósforos queimados numa escala muitas vezes ampliada. Não se trata da representação de uma natureza morta ou parada, mas os fósforos, como personagens vivos, são animados e participantes de situações cartunísticas.

Theory and Praxis, da série *Suddenly this Overview*, de Fishli & Weiss, apresenta um grupo de 200 modelagens em barro cru, recriando vários eventos da história, factuais ou

---

93 Durante o período em que eu estava trabalhando na série, uma colega trouxe a imagem do trabalho do artista Wolfgang Stiller (1961), também trabalhando com a imagem de fósforos. Diferentemente, no trabalho deste artista havia faces esculpidas nas cabeças dos fósforos. A facialidade não fazia parte do trabalho Fósforos que eu estava propondo, mas, quase inversamente, os meus palitos, embora não fossem acéfalos, carregavam a ideia de pouca consciência.

94 Ver apêndice 3.

95 A fatura dos Fósforos deu-se da seguinte forma: foram modelados dois fósforos e tirada cópia em gesso, para prensagem. Em algumas modelagens foi inserido um fio de cantal (niquel-cromio). Apesar de bem construídas, as bases apresentaram problemas na segunda queima, abrindo algumas rachaduras. Discutindo o problema com colegas compreendi que a secagem deveria ter sido feita diferentemente, segundo um processo básico a ser incorporado em todas as modelagens desta natureza. O que ocorreu foi que alguns pontos ficaram mais presos no suporte de secagem, e depois na segunda queima abriram em rachaduras. O suporte de secagem era ideal, uma superfície ripada que promovia uma boa ventilação. As modelagens deveriam ter sido secas em uma espécie de sanduíche de argila, papel, areia e alumina, na seguinte ordem: a argila que serve como cama embaixo deve ser a mesma da modelagem, para garantir o mesmo grau de contração; esta placa acompanha a modelagem em todas as queimas; as lâminas de papel em cima da placa de argila oferecem um fácil deslizar para o movimento da peça na secagem e na primeira queima; a alumina por cima evita a adesão da peça ao jornal, diminuindo ao máximo qualquer contato que possa oferecer resistência nas contrações da argila. Os fósforos foram pintados com esmalte vulcânico, listado nos procedimentos gerais com a adição de corante preto. Por ocasião das rachaduras surgidas, novos elementos aglutinaram-se nos trabalhos: os lustres em platina e cromo, enfatizando as falhas, ou o silicone, obliterando-as.

imaginários, misturados com fatos banais, e revelando a profusão incompreensível da realidade. *Suddenly this Overview* teve início em 1981 e recentemente, em 2013, participou da Bienal de Veneza. Estes trabalhos, semelhantes a um cartum tridimensional, exerceram influência sobre as modelagens da série *Fósforos*.

Theory and Praxis . Fischly & Weiss , 1981

A própria montagem de *Suddenly this Overview* influenciou de certa forma a montagem que planejei para a série *Fósforos*. A apresentação como maquete, em mesas altas próprias para desenho, com múltiplas modelagens exibidas num mesmo nível, também foi a situação para a série na exposição *Friction*.

Friction foi uma exposição realizada em Bath na Inglaterra, na Galeria da Bath Spa University. A mostra foi realizada em torno da produção que fiz junto ao departamento de cerâmica daquela instituição. O principal grupo de trabalhos era esta série, formada por palitos de fósforos modelados em cerâmica em diversas situações. Na exposição *Friction*, a montagem foi dada por fatores ambientais, ou seja, pelo que se encontrava disponível naquele espaço e momento. O que a princípio parecia uma dificuldade foi no decorrer da montagem revelando-se uma potência. As mesas altas, normalmente utilizadas em estúdio, estavam já no espaço de exposição, apenas importei algumas mais quando visualizei o espaço como todo, bastante plano e alto. Aquelas bancadas pintadas de azul industrial em suas bases acabaram por contribuir para a ideia de energia que os trabalhos tratavam em seu conteúdo. Pintei apenas os topos das mesas, primeiramente com látex e depois com tinta tipo têmpera. O resultado foi muito diferente do que se eu tivesse apenas pintado diretamente com látex ou têmpera: ele ficou algo menos uniforme, transparecendo mais variações de tonalidades e cores. Cores diferentes e terciárias foram escolhidas para cada tampo. A tinta têmpera comportou-se de forma muito peculiar sobre o látex. As texturas do pincelado de ambos ficaram visivelmente somadas no resultado final, sem perder-se o aspecto "borrachoso" do látex.

A série Fósforos, na exposição Friction e ao fundo algumas pinturas da série Frequências, 2013

05-02-13

Fiat Lux, cerâmica colorida, 2012 (detalhe)

Fiat Lux

Fiat Lux é um relevo composto por uma modelagem em porcelana e três placas de resina pintadas com tinta acrílica. Um aspecto mole e amarfanhado foi predominante no trabalho, que teve como temática objetos vulgares e cotidianos como uma caixa de fósforos e jornais.

Este foi o primeiro trabalho em que o interesse pela utilização da imagem de jornais tomou forma, interesse que veio a se desenvolver posteriormente em *Financial Times 15.02.13*.

As superfícies de resina foram modeladas em argila e copiadas em resina de poliéster, diretamente. A trama e a aleatoriedade das imagens e textos foram traduzidas em pintura acrílica, de forma livre e um pouco borrada.

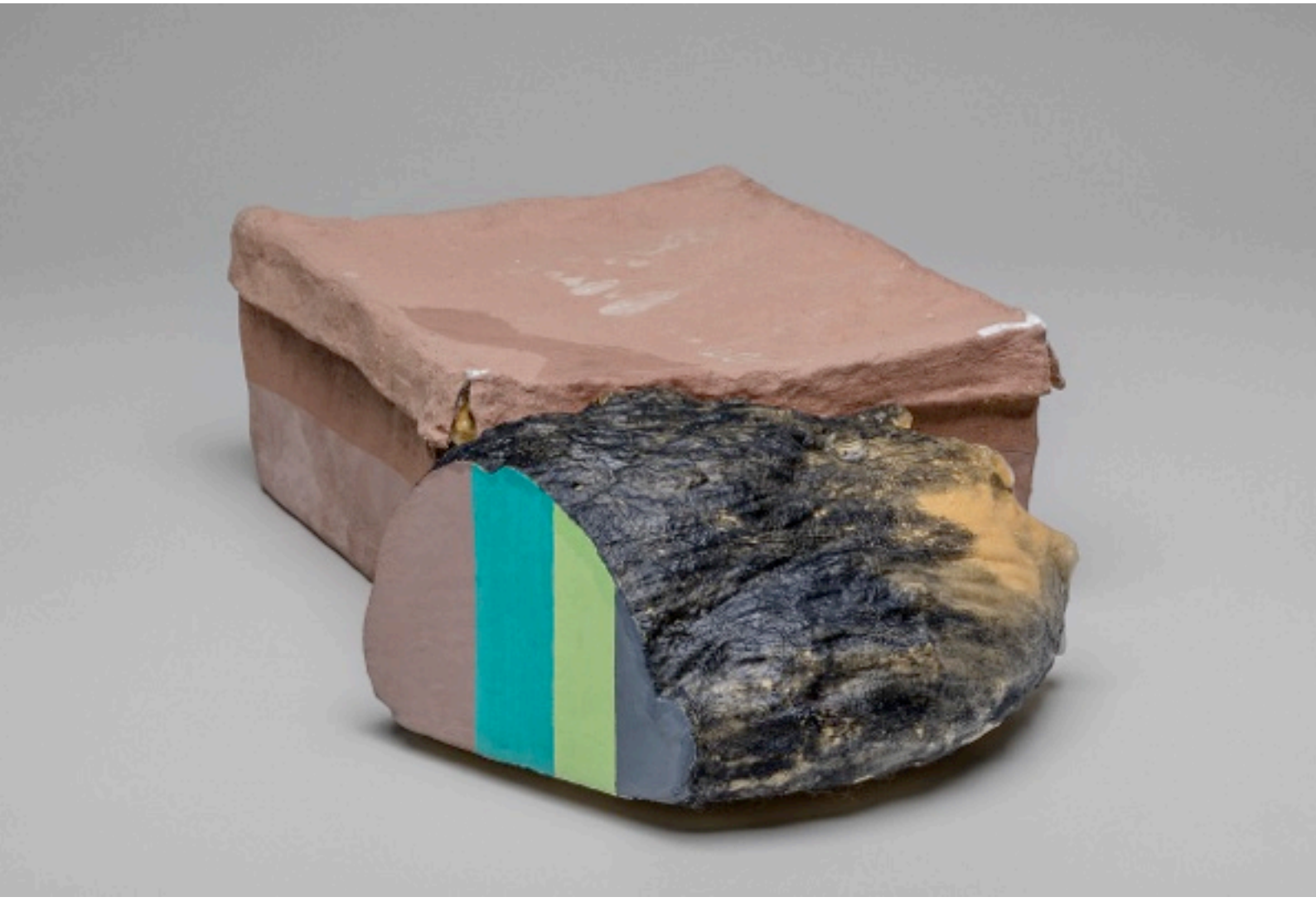
Nos anos 70 eram comuns no Brasil as caixas de fósforos da Fiat Lux com as imagens ou marcas Pinheiro, Moça, Beija Flor e Olho. No trabalho de Cildo Meireles, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, performance que ocorreu no Rio em 1979, 4 pessoas guardavam sobre um chão feito de lixa e paredes espelhadas 126.000 caixas de fósforos empilhadas, da marca Olho.

Uma modelagem de uma caixa, a *Caixa com Listras*, tratada a seguir, antecedeu a modelagem da caixa de fósforos, e possibilitou a concepção de sua forma.

Acredito que o que uniu as duas imagens da caixa e dos jornais foi uma ideia de transitoriedade, que normalmente estes objetos descartáveis contêm. A fatura, deliberadamente imprecisa, teve a intenção de alcançar a expressão de uma atmosfera de pouco rigor.

Fiat Lux, montada na exposição Solo Mole

Caixa com Listras



Caixa com Listras, cerâmica, espuma expandida, tinta guache e encáustica, 2012

A *Caixa com Listras* foi inicialmente modelada para conter pequenas figuras a serem esmaltadas a sal, como proteção para o forno[96]. A caixa, pela forma como foi feita, com tampa, assemelhava-se a uma caixa grande de sapatos, e adquiriu por isso um especial interesse. Tinha, entretanto, pela natureza de sua construção em argila, um aspecto mais mole do que as caixas de papelão, de que normalmente são feitas as de sapato. Quebras que ocorreram na segunda queima abriram para intervenções com outros materiais. Uma massa de espuma expandida foi derramada dentro dela, e sua expansão naturalmente extravasada pelo orifício quebrado da caixa. A espuma foi posteriormente cortada e quatro listras coloridas foram pintadas com tinta guache naquela seção. A caixa, que por sua natureza indicava um limite entre o dentro e o fora, um objeto para conter outros, passou a ser habitada por uma massa disforme, e dentro dela, através de um corte transversal, foi indicado um interior da massa. A justaposicão das listras regulares com a massa orgânica era bastante díspar. A superfície pintada com listras, diferentemente da caixa e da massa de espuma, foi bastante controlada, sua superfície alisada para se tornar regular. As listras, principalmente por suas cores vibrantes, poderiam ser a representação de uma energia contida na caixa, e revelada pelo corte. A pintura com listras precedeu a série de pinturas *Frequências*, de que trataremos a seguir.

96 Logo descobri que esmaltações a sal não eram nada recomendáveis para fornos elétricos e exigiriam um forno específico.

F r e q u ê n c i a s

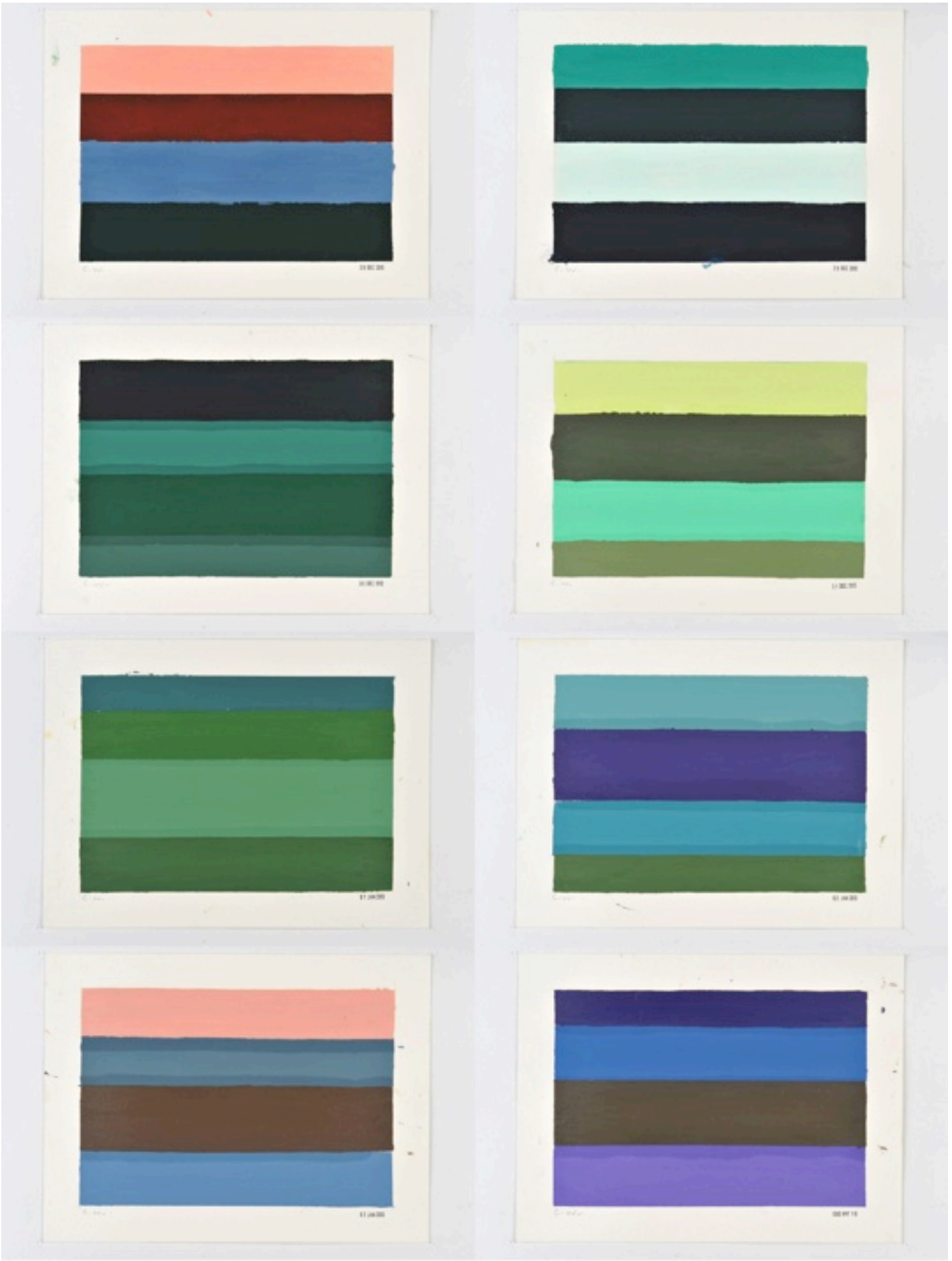
A série de pinturas *Frequências* foi um projeto iniciado logo depois da minha chegada a Bath, na Inglaterra, para o estágio doutoral. Foi um trabalho meditativo e diário, pois cada pintura deveria ser começada e terminada no mesmo dia. A proposição era simples: apenas quatro listras coloridas, duas em têmpera guache e duas em óleo, alternadas, para possibilitar a fatura no mesmo dia com uso de máscaras, pintadas em papel formato A4 para aquarela. Eu buscava o registro do espectro de uma energia, semelhante às informações de estrelas distantes recebidas por astrônomos.

A combinação de cores foi estabelecida da forma mais aleatória e gratuita possível, não procurando harmonia ou intenção representativa. Mas, mesmo a harmonia não sendo procurada, foi muitas vezes encontrada, ou por um espectro cromático deixado sujo na paleta e indicando a próxima cor, ou pela cor já deitada sobre o papel sugerindo a próxima. Falhas, acidentes, comportamentos e interferências entre as diferentes pastas de têmpera e de óleo também eram relevantes para o registro do gesto num recorte de tempo.

Com um carimbo, foi impressa a data de fatura de cada uma. De forma muito concreta, existia a intenção de registrar o tempo, cada dia que passava. Lembrei-me do trabalho On Kawara, *Today Series*, já mencionado no capítulo A Máquina de Escrever, onde também consta esse interesse pelo registro diário.

Algumas pinturas que compuseram *Frequências* foram expostas juntamente com a série *Fósforos*, na exposição *Friction*, traçando um diálogo entre imagens. As pinturas para esta exposição foram selecionadas pelas datas coincidentes às datas impressas nas modelagens da série *Fósforos*.

d e s a s t r e s

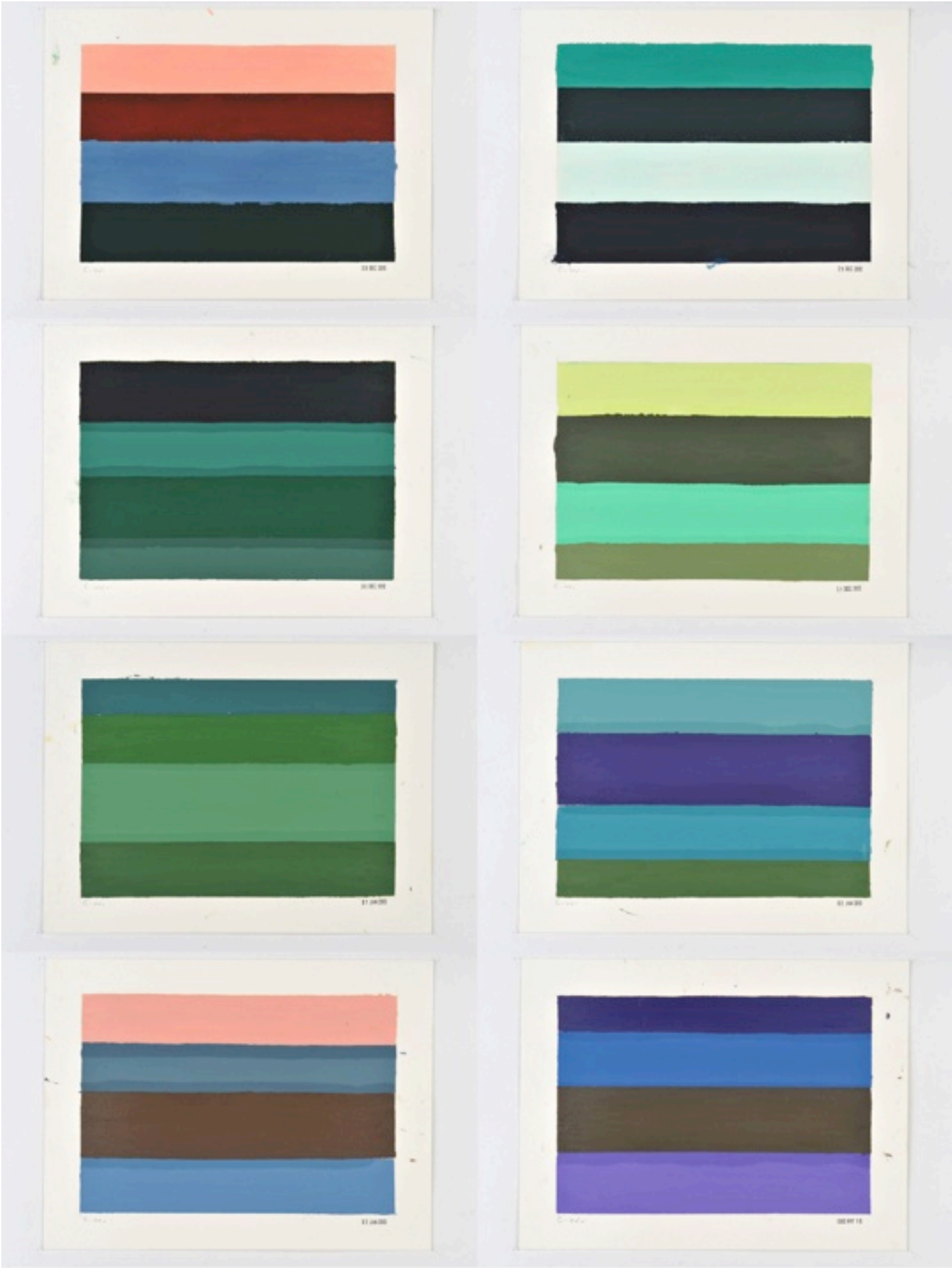


d e s a s t r e s

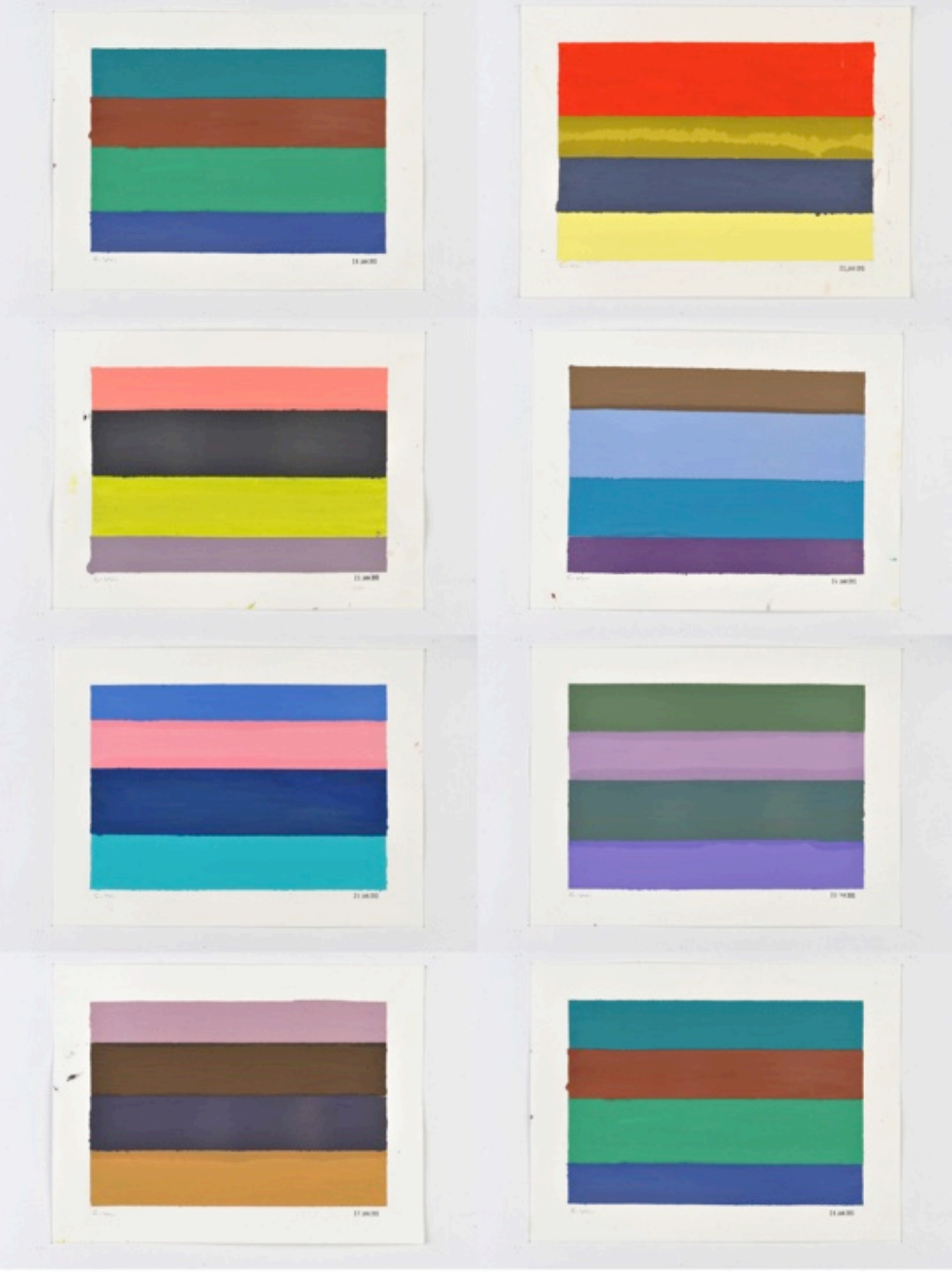
d e s a s t r e s

d e s a s t r e s

d e s a s t r e s



d e s a s t r e s



d e s a s t r e s

d e s a s t r e s

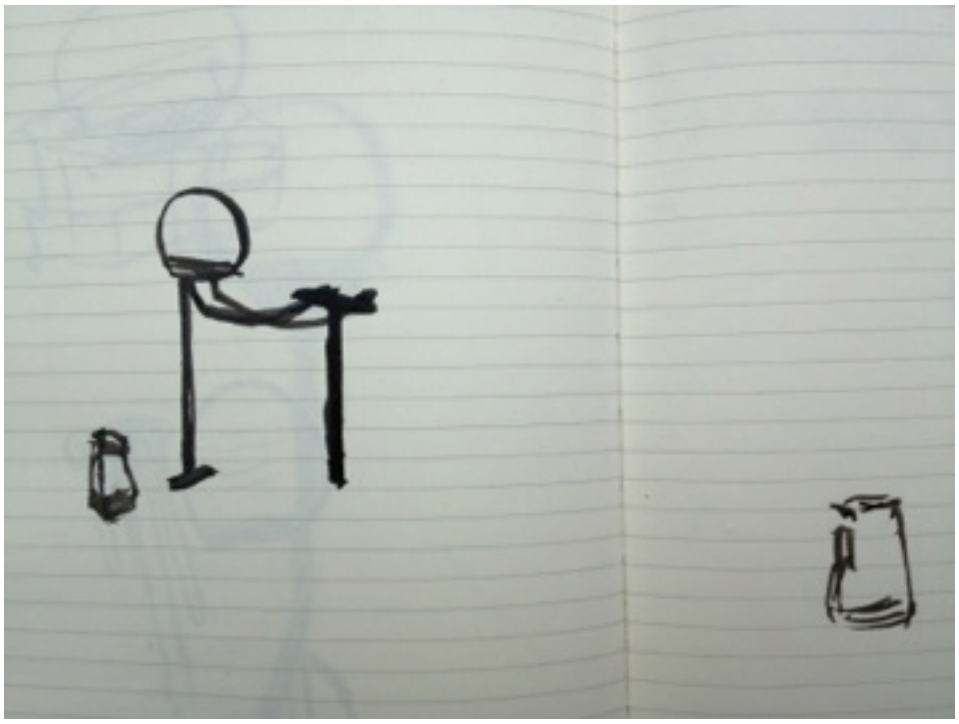
Aparelho com detonador

Aparelho com Detonador, cerâmica, ferro,e gesso pigmentado, 2014

Aparelho com Detonador é uma instalação composta de cerâmicas, gesso e metal. Os elementos foram realizados em momentos distintos e unidos por um esboço feito a pincel no caderno de anotações, no qual a ideia de um capacete e de sacos contentores foram desenhados. Um era um pacote de farinha, que foi esquecido na despensa e se solidificou, fora do prazo de validade. O outro objeto era uma bola de brinquedo pula-pula. Ambos não estavam completamente cheios: apesar de haver algo dentro do pacote, metade dele estava amassada, e a bola, por sua vez, poderia conter mais ar.

O amassado e o meio inflado foi o que conjugou as duas moldagens numa mesma estrutura. As hastes negras configuram esquematicamente uma ideia de corpo e de dispositivo para bombear ou bombardear algo, o que estaria sendo representado pelos pacotes e a figura protegida por um capacete.

A estrutura simples de repetição invertida encontra ecos em trabalhos anteriores, principalmente na série *Aparelhos de Ginástica*[97], que tem como elementos fundamentais a esfera e as hastes ambas em madeira torneada. Também a bola semi-inflada pode ser vista como uma nova versão da série de *Balões*[98].



desenho a tinta nanquim no caderno de anotações, setembro de 2013

97 Aparelho de Ginástica com Elogio à Arbietrariedade, Aparelho de Ginástica com Suspensão Óbvia e Aparelho de Ginástica com Simetria .VerApêndice 3.
98 Blank and Flat, Six Baloons, Construtivismo depois da Destruição. Ver Apêndice 3.

Not a Place of Honour

WIPP é uma sigla que significa Waste Isolation Pilot Plant, um depósito de lixo atômico que está sendo construído no deserto de Chihuahuan perto da cidade de Carlsbad no Novo México, numa região onde o subsolo é composto por sal rocha, formado há 250 milhões de anos. A escolha do terreno foi motivada especialmente por esta formação geológica, pois o sal pedra, mesmo que fendas na terra se abram, teria a capacidade de se auto-selar, evitando o vazamento de radiação.

O Projeto WIPP é bastante abrangente, pretende guardar num só lugar todos os rejeitos contaminados por radiação na fabricação de armamentos nos Estados Unidos. O principal elemento a ser depositado é o urânio. O depósito consiste em espaços cavados no interior da terra, buracos de escuridão para guardar por milhares de anos restos de uma cultura militar atual. Toda a sinalização que é feita no local tem a finalidade de indicar o perigo de contaminação, afastar a curiosidade, deixar o lugar quieto, sem construções ou escavações. Um sistema de mensagens está sendo estudado por dois grupos de especialistas para veicular esta mensagem que deve ser capaz de assegurar comunicação por dez mil anos. De acordo com um dos grupos (A) que *compôs* a discussão sobre o teor da mensagem, aproximadamente a seguinte mensagem deverá estar gravada em diversos pontos da superfície sobre o local do depósito:

> *Este lugar é uma mensagem...e parte de um sistema de mensagens. Preste atenção a ela. O envio desta mensagem foi importante par nós. Nós nos consideramos uma cultura poderosa. Este lugar não é um lugar de honra. Nada muito estimado é comemorado aqui. O que está aqui era perigoso e repulsivo para nós. Esta mensagem é um alerta sobre este perigo. O perigo está em um local especial...que aumenta em direção a um centro...o centro do perigo está aqui...de tamanho e forma particular e abaixo de nós. O perigo ainda está presente, em seu tempo, como era no nosso. O perigo é para o corpo e pode matar. A forma do perigo é uma emanação de energia. O perigo é desencadeado apena se você substancialmente*

> *perturbar este lugar fisicamente. Este lugar deve ser evitado e deixado inabitado.* [99]

Tomei conhecimento deste depósito através de um artigo sobre arte contemporânea da autoria de Julia Bryian-Wilson, redigido como resposta a um questionário proposto por Hal Foster na October Magazine[100], no qual a acadêmica questionou a importância dada pela sociedade à arte contemporânea e mesmo à arte em geral, tendo em vista que nenhum historiador ou artista fora convidado a participar dos grupos de discussão para elaborar as mensagens e imagens capazes de comunicar aquelas mensagens por tanto tempo.

Na época que encontrei este texto eu estava cursando uma disciplina[101] que tratava do *readymade* de Duchamp. Para a disciplina propus uma imagem suscitada por um texto chamado: *Not a Place of Honour: an image of a ready made not made yet*[102]. A ideia era simplesmente denominar algo já existente mas ainda desenvolvendo-se em projetos como uma obra minha. WIPP passou a ser meu readymade, ainda em construção, pois a data de finalização do projeto é 2034, o que por si já era um nonsense em relação à palavra *readymade*. Nesta proposta haviam alguns paralelos com *Fountain* de Duchamp, no sentido de que ambos são receptáculos de rejeitos.

O interesse no WIPP deu-se por esta reflexão a respeito da importância da arte contemporânea, sobrepondo-se ao tema da energia, central neste capítulo.

A radiação é uma energia invisível. Apenas em explosões de bombas atômicas apresenta-se como uma imagem na forma de cogumelo; do contrário, mesmo em níveis altos é imperceptível. Os danos por ela causados aos seres vivos, no entanto, aparecem com o

---

99 Fonte:: <http://www.vanderbilt.edu/AnS/Anthro/Anth101/wipp.html> (acesso em 10/02/2012)

This place is a message… and part of a system of messages. pay attention to it. Sending this message was important to us.

We consider ourselves to be a powerful culture. This place is not a place of honour. no highly esteemed deed is commemorated here... nothing valued is here. What is here was dangerous and repulsive to us. This message is a warning about danger.

The danger is in a particular location…it increases towards a center... the center of danger is here… of a particular size and shape and below us.The danger is still present, in your time, as it was in ours. The danger is to the body, and it can kill. The form of the danger is an emanation of energy. The danger is unleashed only if you substantially disturb this place physically.This place is best shunned and left uninhabited.

100 BRYIAN-WILSON, J. Questionnaire. in October magazine issue 130, p. 4-6.

101 Ofertada no Preograma de Pós Graduação da USP, com o Prof. Thierry de Duve, intitulada Uma Teoria da Arte Hoje, em outubro/novembro de 2010.

102 O título foi dado em inglês porque o texto para a disciplina foi redigido nesta língua.

tempo, de acordo com o grau de exposição. Níveis baixos de radiação são dados como inofensivos à saúde em regiões vizinhas a plantas nucleares, lugares considerados seguros.

Os painéis de discussão para a elaboração de um sistema de demarcação e sinalização do depósito foram compostos[103] de forma multidisciplinar, contando com a participação de físicos, geólogos, antropólogos, linguistas. Diferentemente do que afirma a acadêmica Bryian-Wilson, que nenhum artista ou historiador participava do projeto, encontramos o nome de Jon Lomberg (1948)[104] como indicação para o 'grupo B', como artista independente, designer e escritor. Jon Lomberg é um artista gráfico com grande conhecimento de astronomia. Já ilustrou inúmeras obras de ficção e trabalhou em equipes da NASA na elaboração de imagens do universo e esquemas para compreensão visual de fenômenos astronômicos. O seu trabalho, no entanto, não é circunscrito pelos paradigmas da arte moderna e não se pretende uma reflexão acerca da linguagem artística. É de caráter predominantemente ilustrativo.

No relatório, aparece como sugestão do 'grupo A' a possibilidade de inclusão de obras de arte no sistema de marcação, com os nomes de James Turrel (1943), Charles Ross (1937) e James Acord (1944-2011) como artistas indicados. Assim é justificada a proposta de incorporação de obras de arte no sistema de marcação:

> *A arte é uma das formas básicas pelas quais os homens se expressam e, por isto, é uma candidata a inclusão em qualquer sistema de mensagem projetado para atravessar dez milênios. Nesta seção, nós nos referimos à incorporação no desenho do lugar, de uma obra de arte em especial feita por um artista que é contratado para criar uma peça que irá transmitir a mensagem básica "Perigo – não cavar aqui."*[105]

A sugestão dos nomes dos artistas acima está claramente baseada numa orientação temática, indicando artistas que tem a astronomia ou a radiotividade como interesse. James Turrel é um artista que trabalha com a percepção direta de fenômenos da natureza, como a luz. Mas decisivo para que seu nome constasse dentre os indicados certamente foi seu projeto *Roden Crater* (Flagstaff, AZ), cuja proposta é transformar um vulcão em um

---

103 Fonte: <http://prod.sandia.gov/techlib/access-control.cgi/1992/921382.pdf> (acesso em 25/05/2013).
104 Ibid, p. 11.
105 "Art is one of the basic ways that humans express themselves and is therefore a candidate for inclusion in any message system designed to span ten millenia. In this section, we refer to the incorporation in the site design of a specific work of art by an artist who is commissioned to create a piece that will pass on the basic message of "Danger - do not dig here". No mesmo relatório, Ibid, p. F-135.

observatório astronômico. Também Charles Ross construiu um observatório, o *Star Axis* (New Mexico).

James Acord entraria na seleção não por um interesse em astronomia, mas por trabalhar com materiais radioativos nas suas esculturas. Ele utilizou durante sua carreira diversos materiais como sal, granito e ouro. Seu trabalho é inspirado nos relicários cristãos, tendo porém como objetos, ao invés de símbolos cristãos, símbolos da era nuclear. Numa entrevista em 1999 para o jornal britânico The Guardian, declarou:

> *Eu não posso deixar de sentir que a indústria nuclear de hoje não é diferente da igreja dos séculos XII e XIII. Temos uma comunidade de sacerdotes vivendo em áreas remotas, interagindo apenas uns com os outros. No entanto, estas são as pessoas que tomam decisões por você e por mim.*[106]

Como desenhista Accord tinha um especial interesse por morte e decomposição, criando desenhos de cadáveres de atropelamentos. Era um estudioso da alquimia e da física nuclear. A ideia fundamental de transmutação, central para a alquimia, era também aplicável à radioatividade e à escultura.

> *O fato é que, gostemos ou não, nós criamos toneladas e toneladas — milhares de toneladas — de material radioativo. Os resíduos do Manhattan Project ainda está conosco, em Hanford, e, de um jeito ou de outro, permanecerá conosco por um bom tempo. Nós estamos falando da contenção de material radioativo cujas meias-vidas excedem a nossa história escrita por milhares de anos — plutônio, por exemplo, tem uma meia-vida de cerca de 25 milhões de anos. E agora nós temos de lidar com isto, todos nós, pela própria sobrevivência do planeta…*
>
> *Se nós olharmos para trás, no entanto, vemos que existe arte que data da idade do gelo, trinta mil anos atrás. Aliás, eu muitas vezes especulei que meus sombrios e esquecidos colegas de tão antigamente criaram aqueles trabalhos de arte em materiais resistentes justamente para durar e ultrapassar a breve vida de um ser humano, ou até mesmo da tribo ou sociedade que o criaram. Algumas destas esculturas e pinturas ainda nos falam hoje com uma eloquência que todos nós somos capazes de perceber, eu acho. Então, a arte é uma resposta. Eu não sou contra palavras e matemática, mas não estou contando com elas. A linguagem da arte talvez seja a melhor forma que temos*

106 "I can't help feeling that today's nuclear industry is not unlike the church of the 12th and 13th centuries. We have a priesthood living in remote areas, interacting only with each other. Yet these are the people who make decisions for you and me." Fonte em: <http://www.newyorker.com/online/blogs/backissues/2011/01/postscript-james-acord.html> (acesso em 25/05/2013).

> *para avisar as pessoas de que isto é uma coisa ruim e é melhor manterem distância.*[107]

Accord passou a viver em Richland, Washington, uma cidade dormitório de Hanford Nuclear Site, estabelecida ao longo do rio Columbia no estado de Washington em 1943. Hanford teve o primeiro reator de plutônio do mundo, desenhado e construído pela empresa Du Pont, na qual foi manufaturado o plutônio usado na bomba de Nagazaki. Com a Guerra Fria, a planta de Hanford foi muito ampliada chegando a 9 reatores e 5 processadores de plutônio. A corrida armamentista nuclear teria deixado um rejeito de 200.000 metros cúbicos de lixo altamente radioativo, 710.000 metros cúbicos de lixo radioativo sólido e 520 km quadrados de água contaminada[108]. Hanford é hoje o lugar mais contaminado radiotivamente dos Estados Unidos.

Em 1993, Accord seria o único homem a receber uma permissão para manipular material atômico. Ele tatuou o número desta permissão em sua nuca. Antes porém de receber a licença, teria tido problemas legais por possuir e manipular Mango Red Fiesta Pottery em grandes quantidades.

A Fiesta Pottery era originalmente uma manufatura de Homer Laughlin China Company, de Newell, West Virginia. Trata-se de uma cerâmica esmaltada em cores sólidas, com desenho moderno e casual, desenhada por Frederick Hurten Rhead nos anos 30 e introduzida com sucesso comercial em 1936. As cerâmicas Fiesta continham óxido de urânio na composição do esmalte, principalmente para obtenção de tons vermelhos, mas outras cores também o tinham em sua composição[109]. Antes da segunda guerra mundial quase todas as manufaturas cerâmicas usavam óxido de urânio, até que seu uso foi proibido nos Estados

---

107 "The thing is, is like it or not, we've created tons and tons—thousands of tons—of radioactive material. The waste from the Manhattan Project is still with us, out at Hanford, and, one way or another, it'll be with us for a long time. We're talking about containing radioactive materials with half-lives that exceed our written history by thousands of years—plutonium, for instance, with a half-life of about twenty-five thousand years. And now we've got to deal with it, all of us, for the very survivability of the planet…

If we look back in the other direction, though, we do have art that dates from the Ice Age, thirty thousand years ago. In fact, I've often speculated that my shadowy, forgotten colleagues from long ago created these works of art out of enduring materials specifically to span the time, to outlast the individual short life of a human being, or even of the tribe or the society that created them. Some of these sculptures and paintings still speak to us today with an eloquence that we can all respond to, I think. So art is an answer. I'm not against words and mathematics, you know, but I'm not counting on them. The language of art may be the best way we have to let people know that this is bad stuff, and they'd better keep away." Fonte:: <http://www.newyorker.com/online/blogs/backissues/2011/01/postscript-james-acord.html> (Acesso em 14.09.2010)

108 Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hanford_Site> (Acesso em 14/09/2010)

109 Fonte: <http://www.orau.org/ptp/collection/consumer%20products/fiesta.htm> (acesso em 06/04/2013)

Unidos porque o Departamento de Defesa precisava de todos os estoques do minério para uso militar. As cerâmicas Fiesta são as mais colecionadas até hoje nos Estados Unidos. De 1959 a 1973 estes esmaltes continuaram a ser manufaturados, mas com urânio empobrecido.

Cientistas de Hanford alimentando ovelhas com alimento radioativo.[110]

Cientistas testando a radiação na tireóide de uma ovelha.[111]

110 Fonte: < http://www5.hanford.gov/ddrs/index.cfm> (Acesso em 22/09/2010)
111 Ibid.

Para a demarcação do território diversos desenhos foram propostos pelos grupos de estudo. Um deles é um desenho cobrindo a superfície do terreno com formas pontiagudas, como se brotando do solo, ou formas de espinhos gigantes. Todos os estudos têm a preocupação de marcar uma movimentação grande de terra em um padrão não natural, feita obviamente pelo homem. Em torno do terreno, formas de obeliscos demarcarão a extensão do depósito. Estes marcadores devem durar dez mil anos, para sinalizar que aquela terra é um lugar de eliminação de resíduos com material radioativo, ainda vivo e capaz de dano. Mensagens devem estar escritas nestes marcadores que somente serão construídos em 2034, e por enquanto os grupos estabeleceram que a seguinte mensagem em inglês seja escrita em diversas línguas, inclusive Navajo, acompanhadas por uma imagem:

> *Danger, poisonous radioactive waste buried here. Do not dig or drill here until 12,000 AD.*[112]

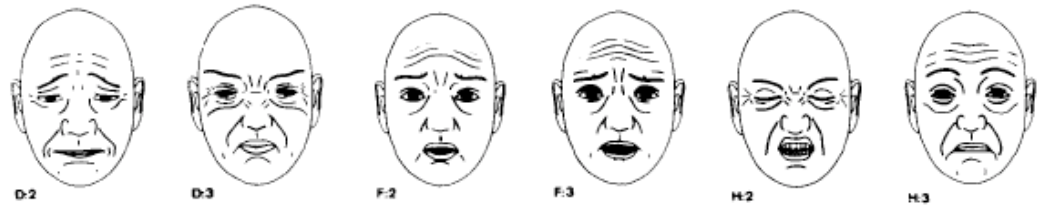
A imagem por nós conhecida como símbolo da radiação[113] muito facilmente pode ser confundida com a imagem de um anjo – foi uma das conclusões dos grupos de estudo. Ao invés deste símbolo, então, uma das imagens escolhidas para levar a mensagem foi *O Grito* de Edvard Munch (1863-1944). Esta imagem não foi muito bem compreendida quando de sua criação no século passado. Foi bastante reproduzida, inicialmente pelo próprio Munch, que fez 4 pinturas com o mesmo traçado, e depois litografias. Tornou-se parte da cultura popular, estampada em camisetas, cartazes e diversos objetos, e portanto assimilada. Talvez seja devido a essa popularidade que os grupos de discussão para os Marcadores entendeu que a imagem era de alguma forma universal.

---

112 "Perigo, resíduos radioactivos venenosos enterrados aqui. Não cavar ou perfurar aqui até 12.000 AD."

113

A outra imagem foi tirada dos estudos de Eibl-Eibesfeldt[114], mostrando vários estados emocionais humanos, neste caso a imagem universal[115] de desgosto e repugnância.



Um dos desenhos com mensagem para os marcadores aparece da forma acima, com as duas imagens, a da face presente em *O Grito* de Munch e a da expressão de repugnância de Eibesfelt[116].

Figure 4.5-4. Proposed Level II message. The face to the right is reprinted with permission from Eibl-Eibesfeldt, Iranäus. *Human Ethology*. (New York: Aldine de Gruyter) Copyright © 1989 by Iranäus Eibl-Eibesfeldt.

117

114 Irenäeus Eibl-Eibesfeldt (1928) é o fundador da etologia humana, ramo da zoologia que estuda o comportamento dos animais e do ser humano.
115 O estudo a considera universal, porém a representação gráfica destes estados não é capaz de reproduzir o estado emocional.
116 WIPP pdf disponível em < http://www.wipp.energy.gov/wipprecovery/recovery.html>. p. F.123
117 Ibid.

Projeto marcadores para o depósito WIPP, com medidas.

No projeto acima dos marcadores, o desenho de Munch foi bastante esquematizado perdendo muito de sua expressividade[118]. Mesmo no desenho de Eibesfeld, a versão mais sintética tornou a mensagem da expressão de repugnância ainda mais vaga e ininteligível.

Considerei interessante a escolha de expressões faciais para representar uma mensagem tão específica quanto a intencionada pelos marcadores. O desenho das deformações da face dadas pela expressão é também recurso do cartum e da caricatura, apenas que nestes normalmente a intenção é humorística.

Louis-Léopold Boilly (1761-1845), pintor e retratista, estudou sua própria face em frente ao espelho para a realização de estudos de faces sob expressão. A série intitulada

118 Permanet Markers Implementation Plan, disponível em <http://www.wipp.energy.gov/wipprecovery/recovery.html>. p. 20

Recueil de Grimaces é composta de noventa e seis litografias com grupos de cabeças sob um fundo branco. São menos caricaturas inventadas do que estudos de expressões exageradas. Neste sentido podem ser vistas como um paralelo artístico ao estudo científico de Eibelsfelt. Em termos de linguagem gráfica oferece mais comunicação do que os desenhos de Eibesfelt.

Les Grimaces, 1823, da série *Recueil de Grimaces*, 1823-1828.

Pesquisando sobre insetos, principalmente para o trabalho *Soap Bulbs*[119], encontrei o trabalho da artista e ilustradora científica Cornelia Hesse-Honegger[120]. Cornelia desenhava insetos em geral e especificamente moscas de frutas que haviam sofrido mutação genética,

119 Tratado a seguir neste mesmo capítulo.
120 HESSE-HONEGGER, C. Mutations . Cabinet n. 25, pp. 62-65.

para pesquisa taxonômica no Instituto Zoológico da Universidade de Zurique nos anos 60. Em 1985 passou a pintar e modelar moscas mutantes de laboratório, estas não mais intoxicadas com químicos, mas com Raios X. No ano seguinte ao desastre da usina de Chernobyl em 26 de abril de 1986, Cornelia viajou para a Suécia, país que detectou os índices mais altos de radiação, para desenhar insetos. Lá encontrou espécies deformadas de besouros. Continuou posteriormente a desenhar insetos encontrados no entorno de plantas nucleares na Suíça, França e Alemanha, que emitiriam um nível baixo de radiação considerado incapaz de dano aos seres vivos. A radiação, invisível enquanto energia, torna-se visível nas alterações genéticas deformantes em animais como insetos que têm vida curta e uma reprodução mais frequente, com diversas gerações em um período muito mais breve do que a média de vida humana.

121

122

123

121 Desenho (1990) de Cornelia Hesse-Honegger de uma Joaninha, Adalia bipunctata, encontrada em Brugg, Suíça, perto de 3 usinas nucleares
122 Desenho (1991) de Cornelia Hesse-Honegger de um Raphigaster nebulosa, encontrado em Küssaberg, Alemanha a dez quilometros de planta nuclear de Leibstadt
123 Desenho (1991) de Cornelia Hesse-Honegger de um Phyrrhocoris apterus, encontrado no lado oriental de Berlin.

A Série Soap Bulbs

Cerâmica esmaltada, decalque e lâmpada, 2013

Cerâmica esmaltada, decalque e lâmpada, 2013

*Soap Bulb*s. cerâmica esmaltada e lâmpadas . 2013

Por sua luz a casa é humana. Ela vê como um homem. É um olho aberto para a noite [124]

Soap Bulbs é uma série de cerâmicas[125] que justapõem basicamente dois elementos: uma saboneteira e uma lâmpada, e ocasionalmente a imagem de um inseto. As saboneteiras foram feitas a partir de uma saboneteira cerâmica da marca Celite, comum nos banheiros dos anos 70, onde definia um pequeno nicho, um espaço interior, receptáculo de um sabonete que com o uso tornava-se mole e desgastado.

Havia, desde o princípio do trabalho, alusão a um cenário ou espaço reentrante, definido pela saboneteira, e à ideia de luminosidade habitando seu interior. Esta ideia, de um interior com luminosidade, já fora objeto de estudo em trabalhos como *O Retorno* (2000) e *Semelhança Subterrânea* (2002)[126].

O Retorno teve o seu princípio na observação e registro fotográfico de lâmpadas de rua, as quais, à chegada do crepúsculo, acendem de uma forma às vezes amarelada, às vezes esverdeada. Alguns postes com problemas na foto-célula ficam acesos o dia todo, não parecendo se importar com a redundância do seu esforço. *O Retorno* era uma rua sem fim acarpetada inserida dentro da parede, com postes de luz modelados emitindo uma luminosidade amarelada e com um teto ou céu de luz fluorescente. *Semelhança Subterrânea*, de forma similar, eram duas caixas de luz, (inseridas ao fundo de um espaço coberto com grama sintética) com fundo de luz fluorescente e modelagens de pequenos carros com faróis acesos, em situações surrealistas, cobertos por grânulos de chocolate ou botões de madrepérola. Nestes trabalhos o elemento luminoso era ativo.

Em *Soap Bulbs* a lâmpada não mais funciona, está deformada, amolecida pelo calor a que foi submetida. Como a lâmpada é hermeticamente fechada, o ar que habita seu interior,

---

124 BACHELARD, A Poética do Espaço, p. 51

125 As saboneteiras foram moldadas a partir de uma saboneteira em cerâmica da marca Celite com uma fôrma em borracha, retirando-se cópia em gesso para fatura de molde cerâmico também em gesso. A massa utilizada para as cópias cerâmicas foi uma barbotina de semi-porcelana, primeira queima a 1140ºC. O esmalte aplicado foi o Matt Dolomite adicionando-se um corante preto na proporção de 60ml de Matt Dolomite naconsistência de creme fluido para 1 grama de corante preto, queimados a 1220ºC. Os decalques dos insetos e as lâmpadas incandescentes foram adicionados numa terceira queima a 700ºC, sem patamar.

126 Ver Apêndice 3.

quando aquecido, faz a lâmpada crescer, inflar como um balão. Depois ao resfriar retorna a seu tamanho original, porém deformada pelo vidro que se tornou amolecido pelo calor.

O derretimento é um processo entrópico por excelência[127]. A entropia é a degradação constante e irreversível da energia. É um afundamento, um estrago, um resíduo irrecuperável. É a degradação que leva a um estado irreversível de desordem e indiferenciação da matéria. A entropia de uma substância no estado gasoso é superior à entropia da mesma substância no estado líquido, que é maior que no estado sólido. As moléculas estão mais ordenadas no estado sólido e mais dispersas e caóticas no estado gasoso, sendo o estado líquido um estado intermediário.

Robert Smithson (1938 – 1973) tinha a entropia como tema no seu trabalho. Segundo ele prazer e desperdício andam juntos. Uma extensa parte do trabalho de Robert Smithson tem como suporte o meio ambiente, a terra, os declives ou a água, e dentro disto ações colocadas em relação aos movimentos da água, ou da gravidade. *Asphalt Run* (1969), ou *Glue Pouring* (1969) são exemplos disso, e também trabalhos que desapareceram pelo desgaste da água, como o seu mais famoso *Spiral Jetty* (1970). Em todos há a relação entre os estados líquido e sólido, com as coagulações dadas pela temperatura, ou os desgastes da matéria.

O processo de transformação cerâmico, pelo calor inflingido sobre a argila, é entrópico e transformador. Em *Soap Bulbs*, tanto a saboneteira quanto a lâmpada guardam relação com os objetos originais, mesmo que com alguma deformação, principalmente no caso das lâmpadas. Esta deformação, apenas parcialmente controlável no forno cerâmico, confere uma identidade para cada uma das saboneteiras e lâmpadas.

127 Talvez por isso Battaile estava tão interessado no mito de Ícaro. Na mitologia grega, Dédalo, o grande inventor pai de Ícaro, teria construido asas para os dois fugirem do labirinto em Creta, e advertido o filho para não voar muito alto nem muito rente à água, pois o sol poderia derreter a cera das asas, e a água por sua vez deixá-las muito pesadas.

Des troços

09/02/2013

Um fósforo queimado, extinto e consumido para a função a ele atribuída. Uma vez continente de energia, jazia morto sobre a mesa sua figura disforme e irrelevante. Tão pequeno, poderia ter causado um acidente de grandes proporções e queimado uma casa inteira. A observação minuciosa de seus relevos revelava entretanto as transformações que a madeira sofreu quando foi submetida ao fogo. Como uma vela, sua função implica sua extinção.

Bem perto ao lado, estava um grampo de cabelo e um pedaço mordido de biscoito tipo `wafers`. O grampo de cabelo, por algum fato ocorrido, estava parcialmente envolto numa massa pegajosa e de aparência grudenta. Poderia ser cera de ouvido, numa utilização imprópria poderia ter penetrado este orifício do corpo. Ou acidentalmente caído no prato de bolo, imagem de ainda maior repulsa, pois somam cabelos à textura sedutora e oral das consistências cremosas.

O pedaço de biscoito, apesar de ser ordenado por uma estrutura rigorosa de sobreposição, encontrava-se num estado de ruína, esbranquiçado e irregular.

Não muito distante, na medida de um movimento rápido dos olhos, num outro agrupamento, havia também uma caixinha de fósforos, um sabonete meio usado e uma borracha de apagar lápis.

Era um conjunto mais regular nas suas dimensões. O sabonete era cor de rosa e roliço. Não um rosa forte, mas desmaiado e de uma translucidez que carregava as sombras pálidas para suas bordas. Os pigmentos usados para sabonetes são pouco resistentes à luz. A caixinha de fósforos tinha a imagem de um pinheiro e o papel que a recobria também resistia pouco à luz, logo cedendo seu lilás forte para um cinza rosado. A borracha era daquelas para apagar lápis e caneta, dividida em duas partes de cores diferentes, não ao meio, mas algo próximo da proporção áurea.

Des Astres foi contaminada por um romantismo contido na ideia de perda, de falência, que existe no olhar para as coisas que se desfazem, na beleza de um fungo que nasce de uma decomposição, no fragmento e na parte que lhe falta, na quebra e na rachadura, assim como nas coisas que se tornaram obsoletas.

Dentre tantas imagens que nos envolvem, como elegemos algumas poucas para habitar o imaginário e eventualmente a elaboração artística? São paixões que parecem tão particulares e subjetivas, nesse sentido inclinadas à incoerência. No entanto, ao aprofundar as reflexões sobre o meu trabalho ao longo do doutorado, a temática do desastre, com seus incursos pela ruína, nostalgia, desgaste e tecnologia, com sua geração de dúvidas sobre a consistência da matéria, foi-se destacando como um interesse em comum de todas as obras, que passaram assim a fazer parte de *Des Astres*.

Sendo um trabalho acadêmico e ao mesmo tempo um escrito de artista, a elaboração aproximou-se em momentos de uma forma literária, evidente no início, em Iceberg. Esta escrita, ficcional e sob a forma de diário, elencou os elementos que apareceriam posteriormentente nas modelagens, agrupadas nos sub-temas Máquina de Escrever, Guilhotina e Fósforos. Desta maneira, compreendido no período do doutorado, aproximadamente quatro anos, *Des Astres* realiza uma marcação temporal: surgem na sua escrita referências a grandes espaços de tempo, como os 10.000 anos do depósito WIPP, ou os dois mil anos do creme encontrado no rio Tâmisa, o dia 4 de janeiro de 2004, tsunami na Indonésia; tais referências encontram-se ainda subscritas dentro das obras elaboradas, como em *Financial Times 09.01.2013*; semelhantemente, há a menção ao período do diário *Frequências,* de 29/12/2012 a 13/02/2013.

Numa época onde a inovação tecnológica é veloz, esta pesquisa encontrou um interesse em objetos tecnológicos antigos, alguns domésticos e conhecidos, outros pertencentes à história. Desta maneira, *Des Astres* acercou-se de relatos e reflexões sobre a tecnologia, esta vista não como novidade, mas de forma nostálgica; às vezes com horror, outras com inflexões humorísticas.

Analisando algumas tecnologias, percebemos a ligação desta com o poder e militariedade. A tecnologia tem seu embrião na defesa de território, ou no desejo de expandi-lo. Foi apenas necessário arranhar um pouco a superfície da máquina de escrever para

encontrar uma fábrica de rifles. Da mesma forma, histórias mais antigas e sinistras de sentenças do poder provieram da guilhotina. Já os fósforos, pequenos depósitos de energia para serem libertados de maneira trivial, voltaram-se de maneira mais enfática para um interesse maior na ideia de luminosidade e, com ela, cromatismos expressos na série de pinturas *Frequências*. Dentro da ideia de energia que o capítulo Fósforos engloba, um depósito de lixo atômico de dejetos militares foi encontrado, e reflexões acerca do tempo e da legibilidade da linguagem, verbal e pictórica, suscitadas.

Coincidências acerca de acidentes e desastres foram fortuitamente também encontradas neste estudo, assim como quebras e fraturas da matéria e da imagem. Uma espécie de *vanitas*, próprio da natureza morta, com foco no processo de fatura de objetos escultóricos e pictóricos, e, com o desenvolvimento destes, a aceitação do erro, do desgaste e da ruína.

O interesse pela representação cartunística ficou evidente nas modelagens da série *Fósforos*, e também no *Homem Tronco* e em *Coca Cola faz dois Copos*. Artifícios como a personificação de objetos existem neles, com algum tipo de acefalia. A ideia de acéfalo é pertinente à estética surrealista, com a qual o corpo deste trabalho tem grande identidade.

A concepção de *Des Astres* apontou para uma estreita relação entre elaboração ficcional e pictórica. Histórias verídicas como a da família de Beatrice Cenci, utópicas como o conto de Bioy Casares; reportagens de estragos ecológicos, como o projeto WIPP de depósito de lixo radioativo, e de transporte, como o acidente de Adela Legarreta Rivas; finalmente, relatos de observações cotidianas que permearam todo o transcurso da produção indicada nesta tese: todos estes caminhos não eram evidentes no início deste trabalho enquanto formadores de referencial plástico, foram no entanto identificados como presentes, anteriormente em um estado de inconsciência, e agora, ao final da pesquisa, tornando-se importantes e mesmo propulsores para futuros trabalhos.

Os trabalhos realizados durante o estágio em Bath, Inglaterra, retornaram depois de quatro meses de viagem, por via marítima, para o Brasil. Alguns já haviam sido expostos, principalmente em *Fricction*, outros ainda eram inéditos. No manuseio das caixas durante o percurso, muitos chegaram intactos, outros sofreram fraturas e foram submetidos a restauro após chegarem. Outros ainda, como *Giacomo* (fatiado), que não havia ainda sido exposto, foi totalmente reconfigurado a partir das quebras. Este trabalho de restauro e reconfiguração marcou o término de *Des Astres* que desta maneira chegou, após meses de viagens e danos,

incorporando o que havia se tornado ruína. Por término entenda-se aqui o fechamento de uma documentação e escrita. Os desdobramentos destes trabalhos, e suas possíveis situações expositivas, continuam a se desenvolver.

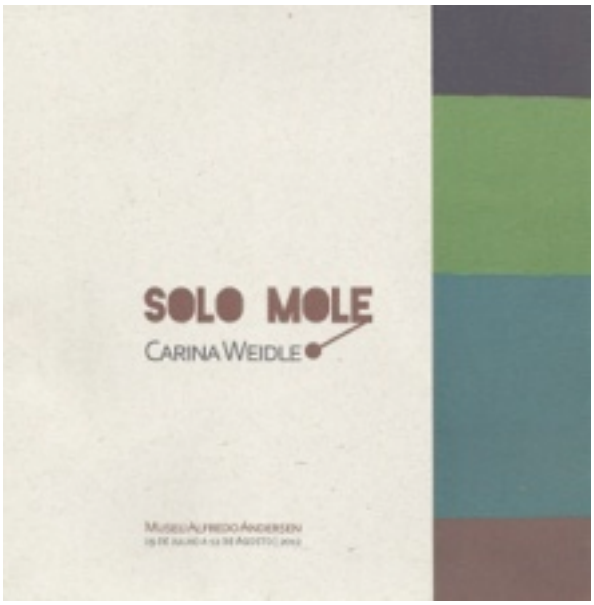
As Mostras do Percurso de *Des Astres*

Três exposições compuseram *Des Astres*. Foram elas: *Solo Mole*, no Museu Alfredo Andersen em Curitiba, *Slicing House* no espaço Kornhaüschen em Aschaffenburg, e *Fricction*, na Galeria da BSU em Bath. Cada uma foi dedicada primordialmente, mas não exclusivamente, a um dos subtemas desta tese.

Solo Mole teve como obra central as *Máquinas de Escrever A e B*, mas também contou com *A Tabela de Basquete*, *Caixa com Listras*, o *Homem Tronco* e *Fiat Lux*. Integraram contudo também a Mostra *Solo Mole* trabalhos não explicitados aqui, por serem anteriores: *Pão em Perspectiva*, *Carro Nariz* e *Listrados*, estudos com massas coloridas que realizei como aluna especial em cerâmica na Universidade de São Paulo.

Slicing House foi composta pela performance *Cake*, mas contou também, paralelamente, nas duas salas laterais do espaço com algumas das moldagens de *Soap Bulbs* e um conjunto de fotografias, também realizadas num período anterior a esta pesquisa, mas que foram retrabalhadas durante o período do estágio doutoral na BSU. Em *Slicing House*, por ser o Kornhäuschen um espaço não institucional, os trabalhos foram transportados por mim mesma, de Bath até Aschaffenburg, via trem, *ferry* e carro. A performance de alguma maneira tinha relação com este percurso de viajante, e a escolha das obras recaíram sobre as mais transportáveis, como as fotografias.

Em *Fricction*, o trabalho principal foi a série de modelagens *Fósforos*, apesar de também englobar trabalhos que foram alocados em outros capítulos, como a *Casa Negra*, *Financial Times 9.1.2013*, e os *Alvos*.



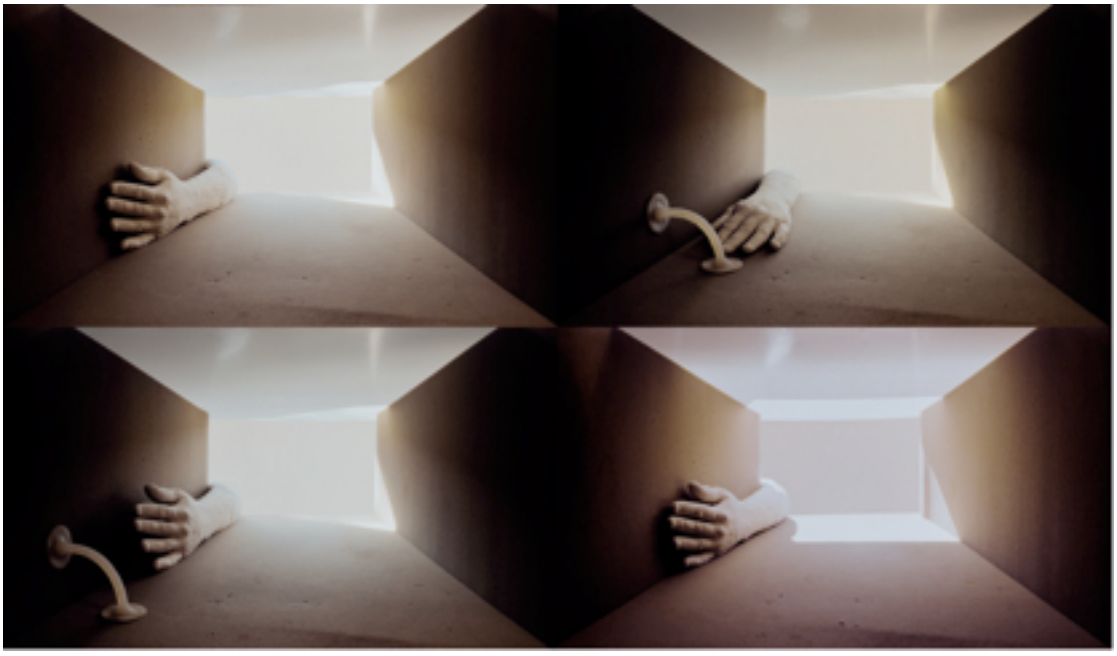
Convite para exposição Solo Mole

Máquina de Escrever A, Máquina de escrever B, e Pão em Perspectiva, na exposição Solo Mole.

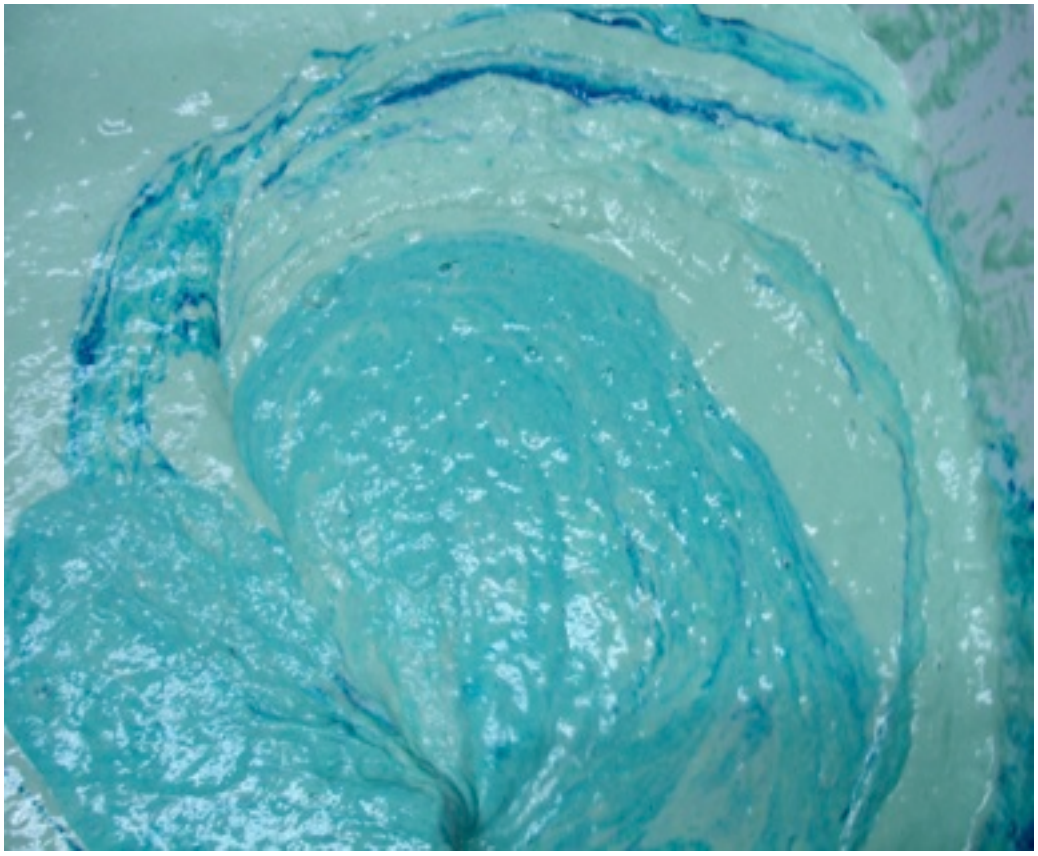
Máquina de escrever A, A Tabela de Basquete e Carro Nariz, na exposição Solo Mole.

Cartaz para Exposição Slicing House, Aschaffenburg, maio 2013

Mão Cortada, fotografia colorida, reeditado em 2013 e exposto em Slicing House

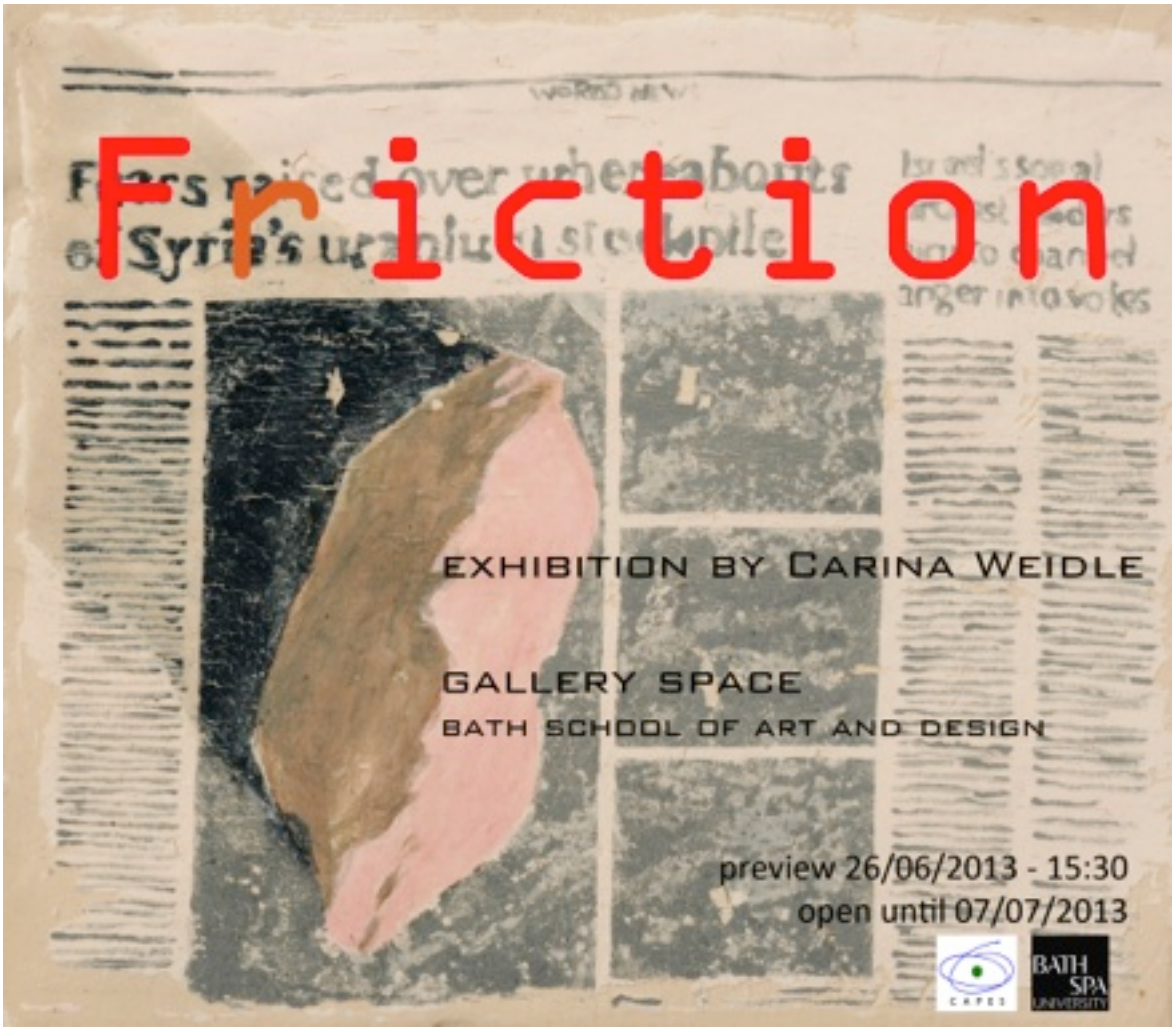


Quatro mãos brancas, reeditado em 2013. dimensões: 90 x 130 cm, exposto em Slicing House



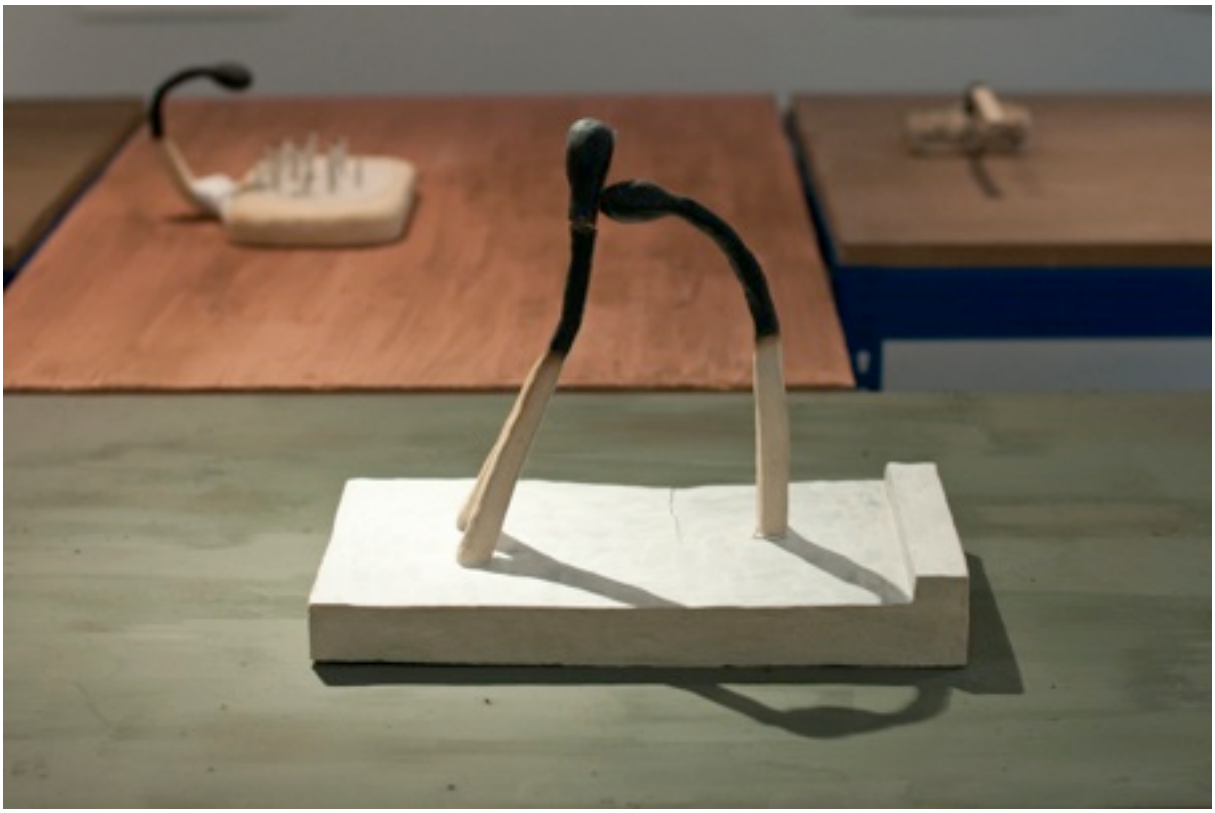
Massa Azul, fotografia colorida, exposta em Slicing House

O Bolo, fotografia colorida, exposta em Slicing House



Cartaz para a exposição Friction

Vista geral de Friction, na BSU, 2013



Apêndices

1. Aspectos do Grotesco e do Surrealismo

Fotografia anônima de um trem abandonado[128]

128 FOSTER, H. Compulsive Beauty, p. 26 - imagem publicada originalmente na Revista Minotauro n.10, inverno de 1937.

Nas obras desenvolvidas nesta tese encontra-se um paralelo a proposições surrealistas. Objetos inanimados como a máquina de escrever adquirem um corpo meio vivo, ou que já foi vivo: o corte e o recheio mole invocam um interior macio, aquilo que a mantinha viva, mas que agora está morto[129]. Nesse sentido, a *Máquina de Escrever A* se parece com a imagem acima da locomotiva embrenhada na vegetação, apenas que não é o seu exterior que a torna mais morta e imóvel, mas a ação do corte e o interior extravazado. Também na série de modelagens de *Fósforos* reside uma espécie de animação de um objeto inanimado, que se aproxima do cartunismo.

O movimento Surrealista teve como principais teóricos Breton e Bataille, mas foi este último que, como voz mais dissidente, preocupou-se com o erotismo, com o informe e a imagem do acéfalo e a perda de hierarquia, ideias estas que foram básicas para a exposição *Formless – A User's Guide*[130]. A exposição promoveu um repensar do surrealismo tomando como base termos como *Materialidade Básica, Horizontalidade, Pulso e Entropia*. A ideia do informe e da entropia, considerando o interesse táctil das matérias moles, esteve no cerne do desencadeamento da produção das obras.

Como diz Hal Foster, *"como um ponto cego na visão anglo-americana do Modernismo, o Surrealismo se tornou um ponto de referência para a arte Pós-modernista, especialmente de sua crítica da representação"*[131]. O Surrealismo, dentro da teoria moderna formalista, foi considerado um desvio:

> *Impropriamente visual e impertinentemente literário, relativamente desatento para com os imperativos da forma e na maior parte das vezes indiferente às leis de gênero, uma avant-garde paradoxal preocupada com estados infantis e formas antiquadas, de modo algum propriamente modernista.*[132]

Porém, como ideias de pureza já há um longo tempo são questionadas no meio artístico, acredito que processos como o acaso podem ser paradigmas para processos artísticos de agora. O problema com o Surrealismo foi a forma com que a história da arte

---

129 Neste sentido a máquina de escrever se parece com a locomotiva embrenhada na vegetação.
130 KRAUSS, R.;BOIS, I.A. Formless, a User's Guide
131 "as a blind spot in Anglo- American view of modernism, surrealism became a retroactive point of reference for post-modernist art, especially of its critique of representation". FOSTER, H. Compulsive Beauty, prefácio, xiii.
132 "improperly visual and impertinently literary, relatively inattentive to the imperatives of form and mostly indifferent to the laws of genre, a paradoxical avant-garde concerned with infantile states and outmoded forms, not properly modernist at all".. Ibid, prefácio xii

continuamente o reduziu à pintura definindo-o como iconografia e estilo. Nos Manifestos de Breton existe algo como gênero específico: a imagem do feminino continua a ser construída de um ponto de vista masculino. Dentro de um referencial psicoanalítico, entretanto, as críticas feministas chamaram o modo surrealista de representação de novo à reflexão.

Breton no Manifesto Surrealista de 1924 apresenta dois exemplos do maravilhoso: as ruínas românticas e os manequins. Hal Foster[133] considera que nas duas imagens o animado e o inanimado se confundem, produzindo a imanência da morte na vida. Dos exemplos dados por Breton, um de uma locomotiva envolvida numa vegetação que cresceu em volta dela, uma imagem do movimento que se tornou estático. Também nesta imagem existem conotações sexuais óbvias, o fálico associado à imagem do feminino comum no surrealismo. Na imagem do manequim, a justaposição do animado e inanimado estaria conectada também à ideia do humano/inumano.

> *In/animado e im/móvel, o erótico-velado e o explosivo-fixo são figuras do "unheimlich". Breton recodifica a "ansiedade mórbida" provocada por esta estranheza em uma estética da beleza. E, no entanto, esta estética tem por fim menos a ver com o belo do que com o sublime. Pois a beleza convulsiva não apenas ressalta o sem-forma e evoca o irrepresentável, como com o sublime, mas também mistura prazer e medo, atração e repulsão[134]: ela também envolve "uma ameaça momentânea das forças vitais," "um prazer negativo".[135]*

Esta justaposição do inanimado e do animado é um dos elementos do que Freud denomina "unheimlich", que significa o estranho, misterioso ou ainda o sinistro.

O *unheimlich* é algo familiar que foi reprimido e que reaparece predominantemente em ficções, mas pode ser também experimentado na vida real, quando existe dúvida sobre o estado animado ou inanimado de determinado objeto e também através de duplicidade ou repetição de alguma coisa, pessoa ou evento. Está ligado a uma incerteza mental sobre a realidade, segundo Jentsch[136], que assim o define:

---

133 Ibid, p. 21.

134 "In/animate and im/mobile, the veiled-erotic and the fixed-explosive are figures of the uncanny. Breton recodes the "morbid anxiety"provoked by this uncanniness into an aesthetic of beauty. And yet finally this aesthetic has to do less with the beautiful than with the sublime. For convulsive beauty not only stresses the formless and evokes the unrepresentable, as with sublime, but it also mixes delight and dread, attraction and repulsion: it too involves "a momentary check to the vital forces," "a negative pleasure." Ibid, p. 28.

135 Freud, The Uncanny, citado por Hal Foster.

136 Freud parte na sua pesquisa sobre o "unheimlich" do trabalho de E. Jentsch "Zur Psychologie des Umheimlichen"de 1908.

> *"Dúvida sobre se algo que se move esteja realmente vivo, e de forma inversa, se um objeto sem vida não pode talvez mover-se."*

Com relação à ruínas, o *unheimlich* pode ser colocado também em paralelo com o conceito de aura de Walter Benjamim. Ambos são por vezes perceptíveis pelo traço deixado pelo artista ou pelo tempo. A aura pode ser *unheimlich* porque trata de memória e de algo imaginado.

O Surrealismo popularizou termos e estratégias de construção de significado, como o automatismo e o acaso. O nonsense, o estranho encontro de elementos não familiares, revela novas situações e significados. Mas o absurdo vagueia do ingênuo ao ameaçador, de uma simples tolice ao abjeto, revelador dos lugares mais escuros do nosso psiquismo. O culto às imagens chocantes, já lugar comum na arte contemporânea e na mídia, foi afirmado primeiramente pelos surrealistas e dadaístas no discurso estético como um mecanismo para tornar a arte menos burguesa. Hoje o discurso pós-moderno muito facilmente glorifica nossos impulsos mais sombrios. No entanto, os que viveram em culturas em que o Fascismo predominou questionam o culto ao irracional[137].

> *No entanto, em culturas onde o Fascismo foi outrora poderoso, muitos iriam questionar as virtudes de se render ao irracional, enquanto os críticos modernistas têm argumentado que, apesar de terem se considerado anti-burgueses, os dadaístas e surrealistas simplesmente ajudaram a ampliar o leque de experiências que cultura burguesa poderia assimilar em seu sistema de valores. Em nossa cultura "pós-moderna" todos nós muito rapidamente estetizamos nossas mais escuras motivações e impulsos.*[138]

Considerado enquanto objeto artístico, porém, a estranheza causada pela ruptura da linha da racionalidade, o acasalamento de coisas díspares, a escala terna ou ameaçadora dos elementos são recursos expressivos importantes. Não são exclusivos do Surrealismo, mas fazem parte de um complexo muito maior, que encontra pares no Romantismo e posteriormente no Simbolismo.

O grotesco é um modo de representação que sustentou as práticas surrealistas. O grotesco é um termo amplo, uma sintaxe que tem registros desde a Antiguidade. É um corte

---

137HOPKINS, D. Dada and Surrealism: a very short introduction , p. 17.

138 However, in cultures where Fascism was once powerful many would question the virtues of surrendering to the irrational, while modernist critics have argued that, however anti-bourgeois they might have considered themselves, the Dadaists and Surrealists simply helped to extend the range of experience which bourgeois culture could assimilate into its system of values. In our 'postmodern' culture we all too readily aestheticize our darker motivations and impulses. Ibid, p. 17

no tempo, claro por meio fotográfico, quando revela expressões e atitudes pouco clássicas e estáveis. Fundamentalmente o corte no tempo no grotesco é diferente dos modos mais clássicos de representação. O termo em si é muito pouco aparente nas discussões contemporâneas sobre arte, aparecendo alguns de seus aspectos mais em termos como: o informe, o gótico, o *uncanny (unheimlich* no termo original de Freud*)*, o escatológico e o pornográfico.

Um dos maiores teóricos do termo Geoffrey Galt Harpham , observa que o grotesco é fácil de ser reconhecido e porém difícil de ser apreendido diretamente, ou seja, conceituado: enquanto a maioria das ideias são coerentes no cerne e nebulosas nas margens, com o grotesco é o contrário; é relativamente fácil reconhecer o grotesco na arte mas difícil apreendê-lo diretamente. [139]

No entanto, podemos dizer que a palavra grotesco alavanca diversos significados, todos aliados ao estranho, ao humorístico, ao baixo na escala social, abrangendo dentro disto o sinistro. É uma união de opostos, colocados inesperadamente lado a lado.

O grotesco também tem seus aspectos formais. O cavernoso, as dobras da matéria implicadas, os buracos são aspectos formais pertencentes ao grotesco. O termo grotesco surgiu em 1480 com as escavações em Roma e a descoberta das ruínas das grotas de Nero, com imagens de volutas e seres quiméricos. Este tipo de imagem extravagante, caprichosa e por vezes bizarra foi utilizado pelos artistas na época. Dürer chamou-as de "Traumwerk", a mesma palavra utilizada mais tarde por Freud para descrever processos inconscientes. Apesar de o termo grotesco ter surgido portanto no final do século XV, imagens que fundiam os reinos vegetal e animal, e também de espécies animais diferentes como nas figuras de sátiros e centauros, já existiam no período clássico.

Considerando o termo grotesco como abrangente e instável, uma vez que é referido por historiadores a um largo espectro de imagens e textos, da Mitologia Grega a artistas como Bruegel, Goya, Doré, a diversos caricaturistas e também escritores como Poe, Hoffman e Kafka, Noël Carrol[140] propõe um significado para o grotesco com base na sua estrutura. O problema segundo ele na caracterizacão do grotesco é que esta pretende encompassar o

---

139 "whereas most ideas are coherent at the core and fuzzy at the edges, the grotesque is the reverse; it is relatively easy to recognize the grotesque in art but hard to apreend it directly." (HARPHAM, G. The Grotesque: First Principles, p. 462)

140 CARROL, N. The Grotesque Today in Modern Art and the Grotesque, in (CONNELY F. Modern Art and the Grotesque, p. 291-310)

termo em virtude de uma simples função: a extração simultânea do entretenimento cômico e do horror, ou a alegorização da arte e das condições humanas. O princípio estrutural proposto por Carrol é o de um estado que viola, subverte os nossos estabelecidos conceitos biológicos e ontológicos, através de fusões, desproporções e o informe (formlessness). Estabelecido desta forma, exclui na definição violações de conceitos morais, apesar de que em muitos casos aparece combinado com imoralidade. O grotesco e o monstruoso são veículos naturais do mal. Alguma coisa é grotesca apenas se for uma imagem, visual ou verbal, de um ser animado que viola nossas expectativas biológicas ou ontológicas. Carrol foca as funções do grotesco em três estados afetivos, que evidenciam o horror, estados de incredulidade e temor e o entretenimento cômico; admitindo assim que a forma básica do grotesco é emocional. Emoções, diferentemente de sentimentos, têm segundo Carrol objetos definidos, fora do sujeito. Por exemplo, o sentimento de dor não é direcionado a nada fora do sujeito, mas consiste em um estado puro e simples. A raiva, diferentemente, é direcionada a alguém ou alguma coisa. A dimensão cognitiva dos dois estados é portanto diferente.

O critério emocional do horror é o perigoso e o impuro, provocando abjeção. O sujeito se afasta daquilo que considera ameaçador. Não somente o que é óbvio e visível, que esfacela um corpo em pedaços, mas também alguma coisa morta, um cadáver já, ou algo embolorado e desta forma vivo, e que pode apresentar uma ameaça letal. Carrol chama também este tipo de grotesco de tóxico pois se abre para um tipo de percepção que desencadeia reações como a repugnância, no intuito de salvaguardar o sujeito de algo venenoso ou contagioso[141].

Um pouco diferente são os estados de incredulidade, o grotesco incrível. O critério para este, que é ligado ao temor e ao receio, é o milagroso, algo que não é contrário à natureza, mas ao nosso entendimento das leis naturais. O grotesco, portanto, obviamente é veículo para o temor, porque seu princípio estrutural é a violação dos nossos conceitos de categoria.

O terceiro estado emocional engendrado pelo grotesco seria o cômico, aparente principalmente na caricatura, na sátira e na paródia. No gênero humorístico, as incongruências entre os termos são a principal regra sintática para que o risível aflore. Porém, nem tudo que é incongruente é risível, pois este depende de um certo relaxamento

141 Ver no capítulo Fósforos, em Not a Place of Honour, a relação levantada nesta tese entre o grotesco e a toxicidade dos materiais radioativos, principalmente na representação da repugnância de Eilb-Eibeslsfeld para os marcadores do WIPP.

das guardas do espectador e no grotesco cômico a incongruência aparece como algo não ameaçador.

Aristóteles[142] afirma que o risível consiste em algum defeito ou feiúra que não é nem doloroso nem destrutivo. Para Bergson existe uma relação entre o ideal e o real, que no risível é representado como mecânico e pouco elástico. O médico de Catherine de Medici e Henri II, Laurent Joubert, em 1579 teria definido o risível como:

> *um movimento causado pela mente jubilosa e a agitação desigual do coração que repuxa a boca e os lábios e convulsiona o diafragma e as partes peitorais com impetuosidade e um som entrecortado, através do que é expresso um sentimento sobre uma coisa feia indigna de piedade... Fisiologicamente, o coração, movendo-se impetuosamente em contrariedade alternada, balança sua bainha, chamado pericárdio. Este não falha em puxar abruptamente o diafragma, ao qual é conectado por uma forte membrana. O diafragma trêmulo e vacilante, por sua vez, faz tremer o peito, seguindo-se uma similar compressão dos pulmões, o que interrompe a voz.*[143]

Para Bataille, o risível está relacionado com o desconhecido. Aparece quando repentinamente atravessamos um mundo de ordens estabelecidas e lógicas para outro onde nossas certezas são ultrapassadas, onde o inesperado surge e não é alcançável pelo conhecimento. O riso não deve ser analisado isoladamente, mas em relação com o sacrifíco, angústia e êxtase, que são fenômenos ligados ao desconhecido e que podem ter suas origens traçadas até os rituais primitivos que deram forma às nossas emoções e percepção do mundo, gravadas em nosso inconsciente coletivo.

A teoria de Bakhtin sobre o grotesco aproxima-se desta visão que Bataille tem do risível, como algo enraizado em rituais antigos. As atenções de Bataille sempre estiveram voltadas para encontros com o horror, a repulsa violenta e o milagroso. O riso, a intoxicação e o êxtase são experiências que ultrapassam, rasgam o limite do interior e do exterior, ativam o desconhecido, estremecendo a segurança do sujeito[144].

---

142 ARISTOTELES ctiado em HOLLAND, T. Bakhtin's Carnival Reversed . Journal of Popular Culture. Fall99, Vol. 33 Issue 2, p133.

143 "a movement caused by the jubilant mind and the unequal agitation of the heart, which draws back the mouth and the lips, and shakes the diaphragm and the pectoral parts with impetuosity and broken up sound, through all of which is expressed a feeling over an ugly thing unworthy of pity... Physiologically the heart, moved impetuously in alternating contrariety, shakes its sheath, called the pericardium. This later does not fail to pull abruptly on the diaphragm, to which it is connected with a strong membrane. The vacillating and trembling diaphragm in turn shakes the chest, following which there is a similar compression of the lungs, which breaks up the voice" Ibid. p. 136.

144 BOTTING, F.;WILSON, S. The Bataille Reader, p.2

Em *On Rabelais,* Bakhtin analisa a obra e contexto do escritor francês Rabelais[145]. Bakhtin propõe-se a estudar em profundidade a origem dos escritos de Rabelais sobre o humor popular da Europa medieval. A cultura e humor popular da Idade Média e Renascença formavam um mundo à parte do sério e oficial tom da cultura feudal e eclesiástica. Os mercados populares eram o palco de festas permitidas pela igreja, com palhaços e bobos, gigantes e anões e malabaristas.

O Carnaval era uma festa que abria as portas para uma segunda vida, mais cômica e onde transbordamentos do corpo eram permitidos, como o risível. Diferentemente do teatro, o Carnaval não distinguia atores de espectadores, ele não era um espetáculo visto pelas pessoas, mas incorporado por todos: em tempos de Carnaval não existe vida fora, as regras ou liberdade das regras são ditadas pelo Carnaval, como uma suspensão temporária da barreiras e distinções, de normas e proibições da vida cotidiana. Com isso, segundo Bakhtin[146] um tipo de comunicação ideal impossível no dia-a-dia é estabelecido. "Novas formas de comunicação criam novas formas de discurso, ou um novo significado é dado às formas antigas"[147].

Além do Carnaval propriamente dito, existiam outras festas: a festa dos Tolos e a Festa do Burro[148].

O cômico carnavalesco daquelas épocas é festivo. Não é uma reação a um evento cômico isolado. A comunidade ri, e ri de si mesma. Nos dias de hoje, análises sobre o risível apresentam este como uma sátira ou ironia, algo perto de uma crítica social. Ou ainda também o riso como entretenimento, esvaziado de qualquer conteúdo filosófico.

Bakhtin, quando define alguns aspectos do que chama Realismo grotesco, afirma que este grotesco desde tempos imemoriais está associado a um risível proveniente do mais baixo estrato corpóreo. Degradação é a palavra usada por ele, porém não tem um caráter formal expresso. Abaixo está a terra e acima o céu. A terra é o elemento que como um túmulo, um útero, devora e engole, ao mesmo tempo em que é o elemento que dá a vida. Acima e abaixo, em termos corpóreos, significa também: acima a cabeça, e abaixo a barriga, os órgãos genitais e as nádegas. Degradação aqui é então o riso que materializa, no sentido de procurar um

145 O texto é o resultado de sua pesquisa de doutorado, defendida na Rússia, com muita oposição por versar sobre um escritor estrangeiro, num momento em que o Stalinismo e as regras do realismo socialista estavam sendo impostas aos intelectuais. Bahtin havia retornado do seu exílio na Chechenia.
146 BAKHTIN, M. Rabelais and his World.
147 ibid. p. 18.
148 Fest of Fouls ou festa stultorum, e a Feast of the Ass.

contato com a terra, com as partes mais baixas do corpo e ações como defecação, copulação, concepção, gravidez e nascimento[149]. Degradação, portanto, não se apresenta apenas como um aspecto negativo, mas também regenerativo, da mesma forma que a paródia da Idade Média, muito diferente da paródia dos tempos modernos que é destituída de ambivalência.

Um outro teórico importante para o grotesco é Wolfgang Kayser (1906-1960). Ele aponta primordialmente três momentos de relevância para o grotesco: o século XVI, o período compreendido entre o *Sturm und Drang* e o Romantismo e o período moderno.

No *Sturm und Drang* e no Romantismo, havia uma oposição às concepções racionalistas do mundo. Na era moderna as sínteses propostas pelas ciências naturais e pela antropologia do século XIX.

Kayser define o grotesco como uma estrutura que pode ser compreendida pela expressão: o grotesco é o mundo alheado, tornado estranho. Não se trata do estranhamento causado pelo conto de fadas, um mundo completamente outro. No grotesco, o que nos era familiar revela-se repentinamente estranho e sinistro. O repentino e a surpresa são aspectos essenciais do grotesco, relacionados também a processos de dissolução, mistura de domínios, perda de identidade, distorção de proporções.

> *O elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder vida. São motivos duradouros os corpos enrijecidos em bonecas, autômatos, marionetes, e os rostos coagulados em larvas e máscaras[150].*

O limite do grotesco abrange diversos graus de figuração. O trabalho de Eva Hesse. por exemplo, acessa o grotesco de forma mais abstrata, com dobras e nós da matéria, enfatizando a comunicação entre o exterior e o interior. Neste sentido é comparavel ao trabalho de Robert Smith[151] e outros artistas mais abstratos como Richard Serra. Seu trabalho é no entanto mais humorístico. Não se trata simplesmente de uma iconografia cômica, mas as formas que incorpora refletem as pulsões e uma latente violência das comédias pastelão[152]. Robert Gober, Kiki Smith, Cindy Sherman, são artistas que se aproximam também do grotesco. Trabalhos de escultura são frequentemente discutidos de forma diferente da fotografia e da pintura. Os discursos em torno da obra de Robert Gober, assim como de Kiki

149 BAKHTIN, M. Rabelais and his World, p. 21.
150 KAYSER, W. O Grotesco, p. 158.
151 Tiras de feltro amontoadas.
152 PINCUS-WITTEN, R. Art Forum 4, maio 1966.

Smith, sempre foram relativos à epidemia da Aids nos anos 80. Já em fotografia, Cindy Sherman por exemplo teve seu trabalho mais discutido através de questões sobre gênero ou questões de mídia, como a ideia de simulação. Todos eles, Robert Gober, Kiki Smith e Cindy Sherman, tratam de forma figurativa o corpo humano, cortando-o e deformando-o.

Discussões acerca do grotesco têm ganhado crescente interesse no debate contemporâneo com mostras importantes como "Disparities and Deformations: out Grotesque" organizada por Robert Storr. A obsessão corrente com o horror e o humorístico pode estar conectada, segundo Carrol, com um mercado em expansão para entreternimento de intensa emoção e novidade. O grotesco no entanto sempre esteve conosco, marcadamente na Idade Média, e não é direta consequência de uma era pós-moderna. Ele esteve presente principalmente em períodos onde a racionalidade foi posta em dúvida, como o Romantismo, o Simbolismo, Dadaísmo e o Surrealismo. As formas do grotesco são variações da beleza clássica, ou, dito de outra forma, aproximações do feio. Para Vitor Hugo[153], o belo não é senão a forma considerada na sua mais simples relação e absoluta simetria, e é portanto completo. O feio é um pormenor do conjunto e por isso apresenta aspectos novos e incompletos.

> *O belo tem somente um tipo, o feio tem mil.*
> *Vitor Hugo*

153 HUGO, V. Do Grotesco e do Sublime, p. 36.

2. Procedimentos Gerais na Cerâmica

Glossário de Termos Cerâmicos[154]

Termos em Inglês:

cornish stone: albita
china clay: caulin
whiting, calcium borate: calcita
limestone: calcita, borato de cálcio, kalkstein
feldspar: feldspato potássico
dolomite: dolomita
quartz: quartzo
flint: sílex, pederneira

Termos em espanhol:

pedernal: sílex, pederneira
ilmenita: óxido de ferro vermelho
branco de espanha: calcita

Os Esmaltes Branco-foscos

Inicialmente, nas aulas da disciplina de cerâmica com a Profª.. Norma Grinberg, tive um interesse por maiólica. Passei a pesquisar formulações de esmaltes brancos foscos, opacos e translúcidos, pois todos os que eram comprados prontos para maiólica eram muito brilhantes. Os primeiros testes de esmalte foram feitos no intuito de experimentar a opacificação dos esmaltes transparentes, formando um branco mate, e foram queimados a 1200°C.

154 Termos cerâmicos encontrados nas bibliografias em inglês e espanhol

1- 2 gramas de caulin branco + 4 gramas de EAB 004
2- 1 grama de caulin branco + 3 gramas de EAB 004
3- 1 grama de caulin branco + 4 gramas de EAB 004
4- 2 gramas de alumina + 8 gramas de EAB 004
5- 1 grama de alumina + 6 gramas de EAB 004
6- 1 grama de óxido de magnésio + 5 gramas de EAB 004
7- 2 gramas de caulin branco + 8 gramas de esmalte 093

Após esta pesquisa preliminar de opacificação procurei em bibliografias especializadas[155] formulações de brancos foscos . Realizei então 8 fórmulas de brancos.[156]

1- VERNIZ BRANCO MATE (1200 °C a 1260°C)
40 gramas de nefelina sienita*
15 gramas de dolomita
10 gramas de calcita
20 gramas de argila ball clay
10 gramas de caulin creme
5 gramas de quartzo
*para esta formulação-teste foi utilizada a nefelina sienita importada.

155 BIRKS, T. The Complete Potter's Companion, p. 134, COOPER,E.. The Potter's Book of Glaze Recipes . p. 171

156 Porém, junto nas amostras de teste aparecem 4 esmaltes que não são brancos: 6-Dark Green, 8-Abrey Cracle, 9-Bryan's Gold e 10-Red Reserve, mas também estão colocados aqui porque foram feitos no mesmo momento dos brancos, e aparecem nas imagens dos testes.

2- JOHANNES PETER'S GLAZE (1220°C)
72 gramas de nefelina sienita*
9 gramas de calcita
6 gramas de (white stoneware clay) substituído por pó de porcelana da PSH
7 gramas de talco
* para esta formulação-teste foi utilizada a nefelina sienita importada.

3- BNO (1250°C)
50 gramas de albita
35 gramas de caulin creme
20 gramas de dolomita
10 gramas de quartzo
5 gramas de calcita

4- BRYANSTON (1280°C)
50 gramas de feldspato potássico
18 gramas de quartzo
10 gramas de caulin
9 gramas de argila ball clay
8 gramas de calcita
5 gramas de talco

5- LUCIE RIE'S WHITE (1250°C)
58 gramas de albita (soda feldspar)
14 gramas de caulin
10 gramas de óxido de zinco
10 partes de óxido de estanho
8 gramas de calcita
8 gramas de Flint*
*nesta formulação teste157 foi usado filito amarelo fino, apenas posteriormente entendido que a substituição mais adequada seria o quartzo.

6- DARK GREEN (1280°C)
48 gramas de feldspato potássico
22 gramas de caulin creme
20 gramas de calcita
10 gramas de Flint*
3 gramas de oxido de cobre
* nesta formulação Flint foi traduzido como quartzo.

7- CLEAR FELDSPATHIC (1250°C)
58 gramas de feldspato potássico
17 gramas de calcita
14 gramas de Flint *

157 Encontrado nas imagens dos testes

* nesta formulação Flint foi traduzido como quartzo.
6 gramas de argila ball clay
5 gramas de óxido de zinco

8- ABREY CRACLE (1250°C)
40 gramas de feldspato potássico
30 gramas de calcita
25 gramas de stoneware body clay*
25 gramas de argila ball clay
5 gramas de óxido de titânio
0.25 gramas de óxido de cobalto
0.25 gramas de óxido de niquel
*usado na formulação teste pó da porcelana PSH

9- BRYAN'S GOLD (1250°C)
54 gramas de caulin
27 gramas de calcita
13 gramas de feldspato potássico
6 gramas de óxido de ferro amarelo

10- RED RESERVE (1280°C)
26 gramas de argila ball clay
26 gramas de quartzo
21gramas de feldspato potássico
16 gramas de calcita
12 gramas de óxido de ferro vermelho

11- VERNIZ BRANCO (1200°C a 1260°C)
50 gramas de nefelina sienita*
5 gramas de calcita
10 gramas de petalita
15 gramas de dolomita
5 gramas de óxido de zinco
15 gramas de silicato de zircônio*
*para esta formulação foi utilizada a nefelina importada
*o silicato de zircônio foi substituído por micropax zirconita da arte brasil (paschoal).

12- EAB004 e Dolomita
2 gramas do esmalte EAB
1 grama de dolomita

As formulações acima foram testadas nas argilas Shiro, Terracota (ambas do Paschoal) e porcelana da PSH.

Em 09.02.2011 - Quadrados de testes a 1220°°C, sobre argila branca shiro (Paschoal)

Em 09.02.2011 - Quadrados de testes a 1220°°C, sobre argila argila terracota (Paschoal)158

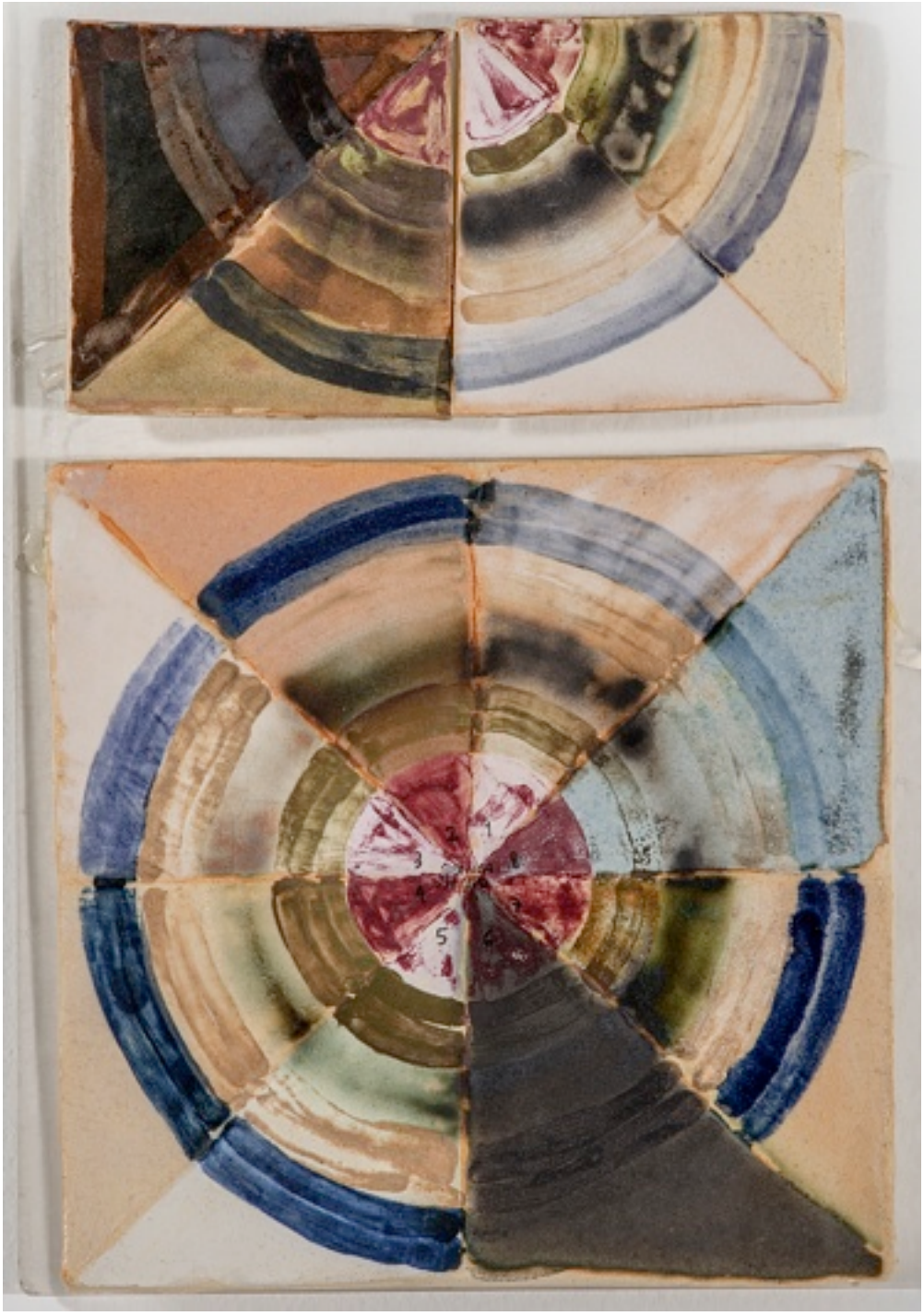
158 Borda do teste 10 (Red Reserve) com uma camada fina de dióxido de titânio

Em 09.02.2011 - Quadrados de testes a 1220°°C, sobre porcelana PSH

Testes de cor realizados nas argilas branca shiro, sobre o esmalte BNO, Branco Mate, Gill's White e Luci's Rye, queimados a 1220°C.

1A- corante F565, pink, 1B- corante F202, azul, 2- óxido de cobalto, 3- óxido de níquel, 4- óxido de magnésio, 5- óxido de cobre, 6- corante vermelho goiaba, 7- corante amarelo canário, 8- óxido de ferro vermelho

Testes de cor em círculos, na argila branca shiro, utilizando óxidos e corantes, e pintados sobre esmaltes conforme testes e numerações anteriores.



10.03.2011 . Testes de cor em círculos, na argila branca shiro.

círculo 1: corante pink F565, círculo 2: óxido de níquel, círculo 3: óxido de cobre, círculo 4: óxido de magnésio, círculo 5: óxido de cobalto

Continuando a pesquisa sobre esmaltes brancos não brilhantes, encontrei no estágio na Bath Spa University o esmalte Satin, que era fosco, translúcido e de aparência açucarada.

(SW)Satin 1260°C
Feldspato (Potash Feldspar) 31
Caulin (China Clay) 15
Calcita (Whiting) 18
Quartz 12.5
Barium Carbonate 18
Zinc oxide 2

Os Esmaltes Vulcânicos

A modelagem dos fósforos instigou a pesquisa por esmaltes negros e foscos e que apresentassem um corpo espesso. Os vulcânicos pesquisados na BSU foram então testados, com adição de corante preto, que era composto por Cobalto e Magnésio, o que abaixava um pouco o ponto de fusão. Desta forma os fósforos nunca tiveram o aspecto borbulhante dos vulcânicos, no entanto produziram sombras interessantes nos limites com a argila não esmaltada.

Estes esmaltes vulcânicos foram desenvolvidos a partir de duas receitas de Emmanuel Cooper, n. 99: Frosty Matt blue-green glaze e n. 81:Dry Stone Glaze)

Frosty Matt blue-green glaze 1200°C a 1220°C

Lithium carbonate 5
Whiting 30
Barium Carbonate 35
China clay 30 Copper Oxide 1%

Dry Stone Glaze

Nephelina Sienita 47
Whiting 7
Dolomite 16
Standard Borax Frit 8
Ball Clay 22

A pesquisa em esmaltes vulcânicos desenvolvida e registrada no livro de fórmulas da BSU adicionou à receita número 81, em um dos testes, 4% de fine silicone carbide e 1% de carbonato de cobalto. Num outro teste adicionou ao 81, 4% de fine silicone carbide + 2% de copper cabonate + 1% carbonato de cobalto. O resultado destas adições foram os esmaltes vulcânicos abaixo:

Esmalte Vulcânico para Fósforos (1000°C)

(Receita preparada em 5/12/12)

Obs: Queimada a 1220°C nos trabalhos fósforos

Nepheline Syenite 50
Barium Carbonateº 30
Hyplass 71 Ball Clay* 6
Flint (Sílex) 7
Lithium Carbonate 3,5
Bentonite 3
Fine Silicone 0.5 %
Medium Silicone Carbide 1,5 %

Esmalte Vulcânico para Casa Negra

(Receita Preparada em 29/01/2013)

Nepheline Syenite 50
Barium Carbonate 30
Hyplass 71 Ball Clay 6
Flint 7
Lithium Carbonate 3,5
Bentonite 3
Fine Silicone carbide 4
Medium silicone carbide 4

P i g m e n t a c ã o d e M a s s a s

Formuladas para Alvos com Arremesso.

1. 500 gr de porcelana seca + 25 gr de Chrome Tin Pink Stain = Rosa
2. 500 gr de porcelana seca + 25 gr de Purple Stain = Púrpura
3. 700 gr de porcelana seca + 25 gr de cobalt blue stain = Azul

Formulação de Barbotina[159]

Formulação utilizada na parte branca da Máquina de Escrever A, e adicionado 5% de pó de fibra de vidro na sua composição.

30 gramas de argila ball clay
220 gramas de caolin
125 gramas de feldspato potássico
125 gramas de quartzo (flint)
1.3 gramas de silicato de sódio
1.3 gramas de carbonato de sódio
220 ml de água
1% de cola carboximetilcelulose

Esmaltes para Soapbulbs

Matt Dolomite (1250°C)

-Em Soap Bulbs este esmalte foi queimado a 1220°C e com adição de corante preto.

Cornish Stone - 46
Dolomite - 24
China clay - 22
Zirconium Silicate - 8

Esmaltes para Raku

-Utilizado em *Revólveres* e *Alvos com Laranjas*

<u>Esmalte Dourado para Raku</u>

Standart Alkali Frit 64
China Clay 8
Flint 12
Silver Carbonate 1
Bismuth Subnitrate 1

159 BIRKS, T. The Complete Potter's Companion, p.108.

As peças rosa pálido utilizaram o seguinte esmalte base para raku, aplicando uma camada de branco e outra de rosa.

Esmalte base para Raku*

High Alkali Frit 80
Ball Clay 4
Whiting 4
Zink Oxide 4
Bentonite 2

*Para branco adicionar 12 partes de silicato de zircônio

*Para rosa adicionar 5 partes de Érbio

*Para turquesa adicionar 4 partes de óxido de cobre

L u s t r e s

Utilizado na Casa Negra e nos Fósforos

Procedimentos:

Limpar a superfície com álcool azul de metileno.

Deixar aberta a ventilação do forno.

Temperatura de 720ºC com patamar de 10 minutos.

D e c a l q u e s

Os decalques foram utilizados principamente em SoapBulbs, na imagem dos insetos.
Na BSU, os decalques são impressos a partir de arquivos JPG, no formato A4. O tipo de pigmento que a impressora usa é o mesmo dos esmaltes tipo enamel, e por isso queima-se à mesma temperatura.
Procedimentos:

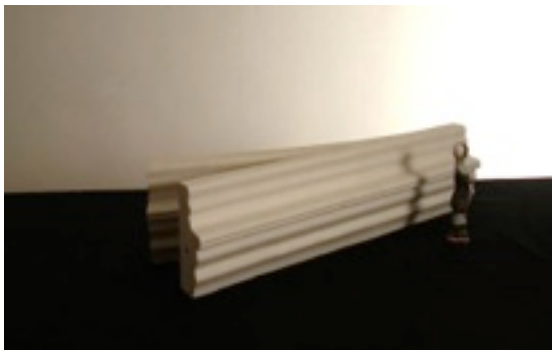
Limpar a superfície com álcool azul de metileno.

Queimar a uma temperatura de 805°C com patamar de 15 minutos.

Observação: nas aplicações de decalques sobre o Esmalte Matt Dolomite, utilizado na série SoapBulbs, a queima do decalque se deu conjuntamente com a lâmpada, que era queimada a

700°C. Talvez devido à característica do esmalte, mesmo a uma temperatura mais baixa do que o recomendado o decalque queimou de forma satisfatória.

3.Referências de Trabalhos Anteriores



Recheio com Borrão, 2005, maquete

Recheio com Borrão (2005) cimento e ferro fundido, instalado no Parque José Ermírio de Moraes em Curitiba vista frontal, dimensões 11m x 1,7m x 4 m

Energia Negativa (1997) , borracha vinamould, dimensões aproximadas do conjunto 60cm x 45cm x 32 cm

Apoio para Pele, 2000 foto Orlando Azevedo

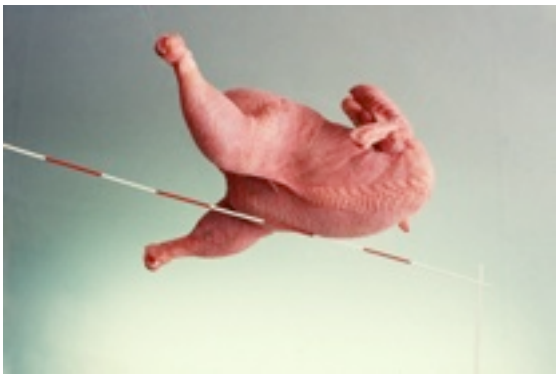
Apoio para Pele, 2000

Coquetel Anestésico, 1997

Semelhança Subterrânea, 2002

Morte em Conserva, Frascos de conserva, plotagem, lâmpadas, 2002

Lâmpada com grânulos, cimento colorido e gesso, 2007



Galinhas Olímpicas, fotografia colorida, 1993

Mutilação. 1999. chumbo, espuma e luz fluorescente. 2000

Monalisa Subitamente Selvagem, madeira pintada 210x160cm. 1996

Aparelho de Ginástica com Simetria, 1999

Aparelho de Ginástica com Suspenção Óbvia . 2000 foto Orlando Azevedo

Aparelho de Ginástica com Elogio à Arbietrariedade, 1999 foto Orlando Azevedo

Concentrados (da série Aparelhos de Ginástica) 2007

Blank and Flat, 1992

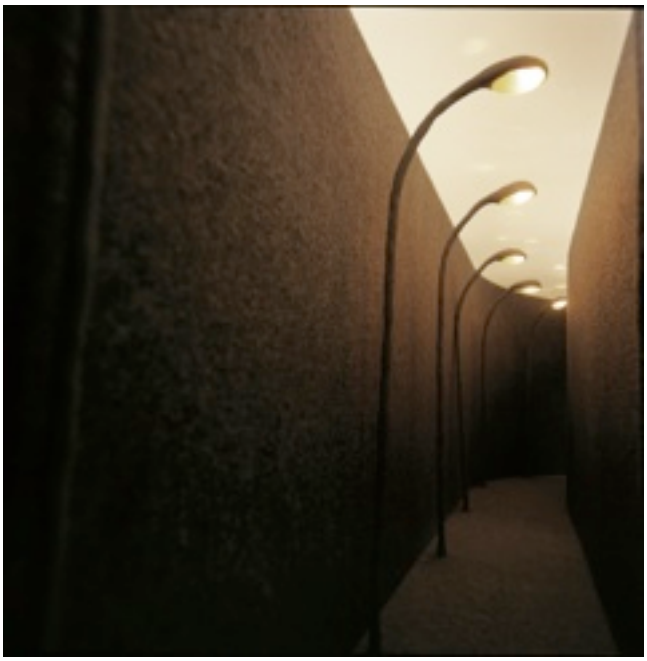
Six Baloons, 1991

Construtivismo depois da Destruição, 1995

Cópia Essencial (parte A) cerâmica, massa de modelar pigmentada, madeira e cera, 2011

Cópia Essencial (parte B) cerâmica, massa de modelar pigmentada, madeira e cera, 2011

O Retorno, 2000



O Retorno (detalhe) 2000 foto Orlando Azevedo

Bibliografia

ADLER, M. H. ***The Writing Machine: a history of the typewriter*** . Wallop: BAS Printers Ltd, 1973

ALISON, J. et al. (org.). ***The Surreal House*** . London: Yale University Press, 2010.

AUPING, M . ***A Disturbance in the Field***, In: Philip Guston Catalogue . Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000.

BACHELARD, G. ***A Terra e os Devaneios da Vontade : ensaio sobre a imaginação das forças***. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. ***A Poética do Espaço*** . São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. ***Rabelais and his World*** . Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BAUDELAIRE, C. ***Baudelaire: Selected writings on art and artists*** . Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BEECHING, W. A. ***Century of the Typewriter*** . Bournemouth: British Typewriter Museum Publishing, 1974.

BENJAMIN, W. ***Rua de Mão Única*** . São Paulo: Ed. Brasiliense, 1997.

BIRKS, T. ***The Complete Potter's Companion*** . Boston: Bulfinch Press Book, 1998

BOIS, Y.A; KRAUSS, R. ***Formless – A User's Guide*** . Cambridge: Mit Press, 1999.

BOTTING, F.; WILSON, S. (ed.). ***The Bataille Reader*** . Oxford: Blackwell Publishers, 2000

BRITES, B.; TESSLER, E. (org) . ***O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas***. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.

BRYAN-WILSON, J. ***Questionnaire on The Contemporary*** . October 130, Cambridege: MIT Press, 2009.

BRYSON, Norman. ***Looking at the Overloooked - Four essays on Still Life Painting*** . London: Reaktion Books, 1990.

BRODIE, J. ***Shock of the News*** . catálogo . Washington: National Gallery of Art, 2012

BURKE, E. ***A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*** . New York: P.F. Collier & Son Company, 1909.

CASARES, A. B. ***A Invenção de Morel*** . Prefácio de Jorge Luis Borges. Rio De Janeiro: Rocco, 1986

CONNELLY, F. S. (org) . ***Modern Art and the Grotesque*** . New York: Cambridge University Press, 2003.

COOPER, E. ***The Potter's Book of Glaze Recipes*** . London: A&C Black Publlishers Ltd, 2004.

CUNHA, A. G. ***Dicionário Etimológico*** . Rio do Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CURTIS, B. 'In Between': An Interview with Irene Kolartz . In: Cartoon, Caricature, Animation . ***Journal of the Association of Art Historians***. v.18 n. 1, Mar 1995

DELEUZE, G. ***A Thousand Plateaus – Capitalism & Schizophrenia*** . London: Athlone Press, 1988.

DUVE, T. ***Kant After Duchamp*** . MIT Press: Cambridge, 1996.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. ***Escritos de Artistas-Anos 60/70*** . Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLAM, J. ***Robert Smithson: The Collected Writings*** . Berkeley: University of California Press, 1996.

FOSTER, H. ***Compulsive Beauty*** . Cambridge: MIT Press, 1993

FRÉCHURET, M. ***Le Mou e ses Formes*** . Paris: École Superiére des Beaux Arts, 1993.

FREUD, S. ***The Uncanny*** . London: Penguin Books, 2003.

GALE, M . ***Dada & Surrealism*** . London.: Phaidon Press Limited, 1997.

GOLDWATER, R. ***Symbolism***, New York: Harper & Row Publishers, 1979.

GUMBRECH,H. U.; MARRINAN, M. (orgs.) ***Mapping Benjamin:The work of Art in the Digital Age*** . Stanford: Stanford University Press, 2003.

HARPHAM, G. The Grotesque: First Principles . ***Journal of Aesthetics & Art Criticism***. Summer76, Vol. 34 Issue 4, p461. 8p

HESSE-HONEGGER, C. ***Mutations*** . Cabinet magazine. New York: Immaterial Incorporated, 2007

HOLT, N. ***The Writings of Robert Smithson*** . New York: New York University Press , 1979.

HOLLAND, Toll, Linda J. Bakhtin's Carnival Reversed . ***Journal of Popular Culture***. Fall 1999, Vol. 33 Issue 2, p131-146. 16p.

HOPKINS, D. ***Dada and Surrealism: a very short introduction*** . New York: Oxford University Press, 2004.

HUGO, V. ***Do Grotesco e do Sublime*** . Prefácio traduzido de Cromwell . São Paulo: Perspectiva, 2010.

JAPIASSÚ, H. , MARCONDES, D. ***Dicionário Básico de Filosofia***. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KAYSER, W. ***O Grotesco***. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KELLEY, M. ***Playing with dead Things: on the Uncanny***. In: Foul Perfections, ed. John C. Welchman, Cambridge: Mit Press 2003

KITTLER, F. A. ***Gramophone, Film, Typewriter*** . Stanford: Stanford University Press, 1999.

KLEIN, J. ***Grayson Perry*** . London: Thames & Hudson, 2009.

KRAUSS, R.; BOIS, Y.A. ***Formless - A User's Guide*** . New York: Zone Books, 1997

KRISTEVA, J. ***Powers of Horror*** . New York: Columbia University Press, 1982.

KUNZLE, D. ***The Art of Pulling Theet in the Seventeeth and Nineteenth Centuries: From Public Martyrdom to Private Nightmare and Political Strugle*** . In: Fragments for a History of the Human Body, Part Three, ed. Michaeil Feher, New York: Zone Books, 1989.

McPHEE C.C.; ORENSTEIN N.M. ***Infinite Jest - Caricature from Leonardo to Levine*** . New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001 . Catálogo de Exposição

MANOVICH L.; KRATKY, A. ***Mission to Earth*** . Berlin: Schoenerwissen/OfCD, CD, 2002-2005.

NEGRINI, F.; MALERONKA, A. 'Enrique Metinides: Nosso fotógrafo de Crimes e Acidentes Preferido' . ***Revista Vice***, São Paulo, ano 2, ed. 8, Set 2010.

NISHIZAWA, M. (ed). ***Saint Clair Cemin*** . catálogo . Kyoto: Kyoto Shoin International, 1989.

NIXON, M. (ed). ***Eva Hesse***. catálogo. Cambridge: MIT Press, 2002.

NOEL C. ***The Grotesque Today*** . In Modern Art and the Grotesque, org. Frances S. Connely . Cambridge: Cambridege University Press, 2003

NOGUEIRA, A. ***A Máquina de Escrever, uma invenção brasileira***. São Paulo: Sedai, 1962.

NORTON, F.H. ***Ceramics for the Artist Potter*** . Reading, Massachussets: Addison-Wesley Publishing, 1956.

PAULUS, T.; KING, R. ***Slapstick Comedy*** . New York: Routledge, 2010.

PERFORMING ARTS, seminário na Bristol University, Faculty of Arts and Reserch, de 12-14 de abril de 2013.

READ, H. ***A Concise History of Modern Sculpture*** . London: Thames&Hudson, 1970

RUBY, A. ***Surfing the Accident: Interview with Paul Virilio*** . website. Disponível em: <http://www.v2.nl/archive/articles/surfing-the-accident> Acesso em 15/12/2012

SANDERS, B. (2002) . ***Bang the keys swiftly: Type-writers and their discontents*** . Cabinet magazine, New York: Immaterial Incorporated, v. 8, p. 23-27, 2002.

SCHREIER, C. ***Path to an "Impure"Painting Style: On Philip Gustons's Paintings*** . Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000.

STOOR, P. ***Disparities and Deformations: our grotesque*** . Santa Fé : SITE, 2004.

TABALIAPA A. ***The End of Factory Project*** . catálogo. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012

VIRILIO, P. ***The Vision Machine*** . London: British Film Institute, 1994

_____, ***The Museum of Accidents*** . International Journal of Baudrillard Studies, Translation Chris Turner, v.3, n.2, Jul 2006. Disponível em: <http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_2/viriliopf.htm> Acesso em 9/02/2013.

_____, ***The Accident of Art*** . Cambridge: MIT Press, 2005

WATTS, H. A. ***Chance: A Perspective on Dada*** . Michigan: UMI Research Press, 1975.

WEISBERG, G. (ed). 'Scatological Art' , **Art Journal** . vol. 52 n. 3, London: College Art Association, 1993.

WILDE, R. ***Does the Head of a Guillotined Individual Remain Briefly Alive?*** . Website . Disponível em: http://europeanhistory.about.com/library/bldyk10.htm?terms=Wright> access

WINFIELD, R. ***Slip Glaze*** . 53p. Estudo de Esmaltes sob orientação do Prof. Paul Scot. Bath Spa University . Bath, 2002

WRIGHT, T. ***A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*** . London: Chatto & Windus, 2006. (fac simile de 1875)

WHITFIELD, S. ***Lucio Fontana*** . catálogo. London: Hayward Gallery, 1999.