

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**CIRANDA DE ARTE:  
LEITURA DE TEXTOS/OBRAS TRIDIMENSIONAIS  
DA ARTISTA KATSUKO NAKANO**

MARLENE RAMIRES FRANÇOIS

TESE DE DOUTORADO

Porto Alegre, Brasil

2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**CIRANDA DE ARTE:  
LEITURA DE TEXTOS/OBRAS TRIDIMENSIONAIS  
DA ARTISTA KATSUKO NAKANO**

MARLENE RAMIRES FRANÇOIS

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Analice Dutra Pillar

A apresentação desta tese é exigência do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, na linha de pesquisa Educação: Arte, Linguagem e Tecnologia, para obtenção do título de Doutora em Educação.

**Porto Alegre, Brasil**

**2006**

Marlene Ramires François

**CIRANDA DE ARTE:  
LEITURA DE TEXTOS/OBRAS TRIDIMENSIONAIS  
DA ARTISTA KATSUKO NAKANO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, na linha de pesquisa Educação: Arte, Linguagem e Tecnologia, exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em dezembro de 2006.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence

---

Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence

---

Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence

---

Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence

Para meus filhos, **Carlos Henrique**,  
**Raquel** e **Raul** e para meus netos, **Sara** e  
**Otávio**, que nasceram durante o processo  
de realização desta pesquisa.

## AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho quero agradecer...

... à inesgotável paciência e ao crédito sincero e encorajador de **Analice Dutra Pillar**, minha orientadora, que ao longo desta trajetória sempre entendeu meus “altos e baixos”, tanto intelectuais como emocionais, compreendendo-os como parte de minha caminhada;

... aos meus colegas do Departamento de Estudos de Linguagem, Arte e Comunicação da Unijuí, pelo estímulo, em especial a **Maria Regina Johann** e **Rosana Berwanger Silva**, colegas do curso de Artes Visuais, que me apoiaram na concretização da pesquisa;

... aos colegas do **Grupo de Educação e Arte (GEARTE/UFRGS)**;

... à artista **Katsuko Nakano**, que abriu as portas de seu atelier e de sua arte para meus estudos, o meu agradecimento especial;

... às minhas **irmãs, sobrinhas** e à **Lurdi**, pela força recebida, pelo apoio incondicional;

... aos **Reitores e Pró-Reitores da Unijuí**, que apoiaram meu trabalho através dos programas de fomento à pesquisa e à conclusão da tese.

## PENSAR, TRANSGREDIR (Lya Luft)

A autora deste texto assim se expressa em seu livro “Perdas e Ganhos”:

*Nele eu disse – antes de tudo para mim mesma – que não devíamos ser demasiadamente fúteis nem medrosos, porque a vida não tem de ser sorvida como uma taça que se esvazia, mas que se renova a cada gole bebido.*

*Enquanto houver lucidez, é possível olhar em torno e dentro de nós: num intervalo que seja entre a correria do cotidiano, os compromissos, o shopping, a tevê, o computador, a lanchonete, a droga, o sexo sem afeto, o desafeto, o rancor, a lamúria, a hesitação e a resignação, parar para pensar. Pois refletir é transgredir a ordem do superficial.*

*Mas, se eu estiver agachado num canto tapando a cara, não escutarei o rumor do vento nas árvores do mundo, nem verei que o prato das inevitáveis perdas pode pesar mais do que o dos possíveis ganhos.*

*Somos inquilinos de algo bem maior do que o nosso pequeno segredo individual. É o poderoso ciclo da existência. Nele todos os desastres e toda a beleza tem significado como fases de um processo. O tempo que aparentemente tudo leva e tudo devolve como as marés, só nos afoga na medida em que permitimos. O tempo precisa ser domesticado para não nos aniquilar, a vida tem de ser valorizada para não se desperdiçar. Nós precisamos nos des-banalizar um pouco.*

*Perdas & ganhos dependem da perspectiva e de possibilidades de quem vai tecendo a sua história. O mundo em si não tem sentido sem o nosso olhar que lhe atribui identidade, sem o nosso pensamento que lhe confere alguma ordem.*

*Viver como talvez morrer, é recriar-se a cada momento. A vida não está aí apenas para ser suportada nem vivida, mas elaborada. Eventualmente reprogramada. Conscientemente executada. Não é preciso realizar nada de espetacular, nem desejar nada excepcional, não é preciso nem mesmo ser brilhante, importante, admirado. É preciso ser amado, e amar, e amar-se. E o mínimo que a gente faça seja a cada momento o melhor e o máximo que se conseguiu fazer.*

## RESUMO

A tese “Ciranda de Arte: Leitura de Textos/Obras Tridimensionais da Artista Katsuko Nakano” foi desenvolvida tendo como foco principal a apreensão de sentidos nas realizações artísticas em cerâmica a partir dos pressupostos da teoria semiótica (Floch, Greimas, Oliveira). O tridimensional na arte contemporânea tem se destacado muito; e buscar estratégias para a sua leitura mostrou-se necessário e fundamental. Entender as obras tridimensionais como textos de uma linguagem que possui plano de expressão e de conteúdo possibilitou organizar, a partir da teoria em estudo, a leitura das obras buscando os efeitos de sentido que resultam dessa relação. Um referencial artístico da cerâmica foi estabelecido tendo em vista o entendimento dessa linguagem, em especial as instalações e as ambientações de Katsuko, bem como suas técnicas de execução a partir de uma contextualização. Na Ciranda de Arte, exposição dos textos/obras em cerâmica, presenciaram-se o sensível e o cognoscível. Nestes espaços, são exploradas tais qualidades resultantes do contato entre a matéria barro e o contexto em que se encontram os textos/obras. A metodologia empregada para análise das instalações em exposição buscou olhar os diferentes modos de organização das obras e do espaço sendo o tratamento na análise relacional o que permitiu estabelecer conexões entre elas. A desmontagem das obras e a leitura das partes visaram a remontagem a fim de verificar como foi constituído o significado. As conclusões apontam que a materialidade, a gestualidade, a repetição na diferença e o ritmo dinâmico são conceitos instaurados e refletidos na pesquisa plástica da artista. Os resultados observáveis nessa pesquisa remetem em primeiro lugar para a verificação das mudanças ocorridas na escultura, nos tridimensionais, na contemporaneidade e em especial na cerâmica; e em segundo lugar para a leitura do tridimensional, analisado enquanto uma imagem, um texto/obra, que demonstrou ter sua viabilidade de análise a partir da semiótica.

Palavras-chave: Semiótica. Leitura. Texto/obra. Tridimensional. Cerâmica.

## ABSTRACT

The dissertation "Dance of Art: the Reading of Three-dimensional Texts/Artistic Creations from the artist Katsuko Nakano" was developed having as its main focus the grasping of senses in the artistic accomplishments in ceramics based on the assumptions of the semiotic theory (Floch, Greimas, Oliveira). The three-dimensional element in contemporary art has been highlighted, and searching for strategies related to its reading has become necessary and fundamental. Understanding three-dimensional artistic creations as texts with a language that has an expression and content plan has made it possible to organize the reading of the works based on the theory that has been studied searching for the effects in the meaning which result from this relation. An artistic reference to ceramics was established taking into account the understanding of this language, in special the installations and the ambientations by Katsuko, as well as her execution techniques from a contextualization. In Dance of Art, exhibitions of texts/artistic creations in ceramics, the sensitive and the cognition are noticeable. In these spaces, such qualities, resulting from the contact between the material clay and the context in which text/artistic creations are found, are explored. The methodology used for the analysis of the installations exhibited searched for looking at different ways of organizing the pieces and the space, and the treatment in the analysis was relational allowing the establishment of connections among them. The disassembling of the pieces and the reading of the parts aimed at reassembling in order to check how meaning was constituted. The conclusions point out that the materiality, the gesture ability, the repetition in the difference and the dynamic rhythm are concepts that appear installed and reflected in the research of the artist. The results which were observed in this research address to the verification of changes that occurred in the sculptures, in the three-dimensional pieces, in the contemporary aspect and in special to the ceramics in the first place, and in a second place to the reading of the three-dimensional that was analyzed as an image, a text/artistic creation which demonstrated having its viability of analysis based on the semiotics.

Key words: Semiotics. Reading. Text/artistic creation. Three-dimensional. Ceramics.



## RESUMEN

La tesis "Rueda de Arte: Lectura de los Textos/Obras Tridimensionales de la Artista Katsuko Nakano", fue desarrollada teniendo como foco principal, la captación de sentidos en las realizaciones artísticas en cerámica a partir de la teoría semiótica (Floch, Greimas y Oliveira). Mucho se ha destacado el tridimensional en el arte contemporáneo, y, buscar estrategias para su lectura, se hizo necesario y fundamental. Entender las obras tridimensionales como textos de un lenguaje que posee plan de expresión y de contenido, permitió organizar a partir de la teoría en estudio, la lectura de las obras, buscando los efectos de sentido que resultan de esa relación. Un referencial artístico de la cerámica fue establecido teniendo en vista el entendimiento de este lenguaje, en especial, las instalaciones y las ambientaciones de Katsuko, así como sus técnicas de ejecución a partir de una contextualización. En la rueda de arte, exposición de los textos/obras en cerámica, se advierte la presencia de lo sensible y cognoscible. En esos espacios, son exploradas tales cualidades resultantes del contacto entre la materia barro y el contexto en que se encuentran los textos/obras. La metodología empleada para el análisis de las instalaciones en exposición buscó mirar la los diferentes modos de organización de las obras y del espacio estableciendo conexiones entre ellas. El desmontaje de las obras, la lectura de las partes, objetivaron el remontaje a fin de verificar como se constituyó el significado de las mismas. Los resultados observables en esta investigación, remiten, en primer lugar, para la verificación de los cambios ocurridos en la escultura, en los tridimensionales, y, en especial en la cerámica; en segundo, para la lectura en lo tridimensional, analizado en cuanto un texto/obra, que demostró tener su viabilidad de análisis a partir de la semiótica. Las conclusiones apuntan que la materialidad, la gestualidad, la repetición en la diferencia y el ritmo dinámico son conceptos instaurados y pensados en la investigación plástica de la artista, y, abordados en este estudio considerándose lo sensible y lo cognoscible en el texto/obra.

Palabras-clave: Semiótica. Lectura. Texto/obra. Tridimensional. Cerámica.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	01
INTRODUÇÃO .....	03
CAPÍTULO I – SEMIÓTICA – CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS.....	09
1.1 Semioticistas e suas Abordagens .....	10
1.2 A Semiótica Plástica e a Pesquisa .....	15
1.3 Estratégias de Organização de Leitura e Análise do Texto/Obra .....	19
CAPÍTULO II – TRIDIMENSIONAIS DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE ...	25
CAPÍTULO III – O TRIDIMENSIONAL CERÂMICO .....	45
3.1 Cerâmica: a Materialidade em Transformação .....	65
CAPÍTULO IV – UM OLHAR SENSÍVEL E COGNOSCÍVEL À OBRA DE KATSUKO NAKANO .....	74
4.1 A Artista Katsuko Nakano .....	74
4.2 Ciranda de Arte Cerâmica .....	77
4.2.1 A Gestualidade .....	83
4.2.2 Ciranda: Texto/Obra 1.....	86
4.2.3 Ciranda: Texto/Obra 2 .....	90
4.2.4 Ciranda: Texto/Obra 3 .....	95
4.2.5 Ciranda: Texto/Obra 4 .....	98
4.2.6 Ciranda: Texto/Obra 5 .....	103
CONCLUSÃO .....	112
REFERÊNCIAS .....	117
ANEXOS .....	125

## LISTA DAS FIGURAS

Figura 01 - Bruno Giorgi, 1946 – <i>Monumento à Juventude Brasileira</i> .....	29
Figura 02 - Robert Smithson, 1970 – <i>Spiral Jetty</i> .....	32
Figura 03 - Robert Smithson, 1973 - <i>Amarillo Ramp</i> .....	32
Figura 04 - Cildo Meireles, 1968-84 – <i>Desvio para o Vermelho</i> .....	34
Figura 05 - Cildo Meireles, 1968/84 – Detalhe do <i>Desvio para o Vermelho</i> .....	35
Figura 06 - Cildo Meireles, 1968/84 – Detalhe do <i>Desvio para o Vermelho</i> .....	35
Figura 07 - Cildo Meireles, 1968/84 – Detalhe do <i>Desvio para o Vermelho</i> .....	35
Figura 08 - Marcel Duchamp, 1913-1964 – <i>Bicycle Wheel</i> .....	36
Figura 09 - Marcel Duchamp.1917-1964 – <i>Fountain</i> .....	36
Figura 10 - Lygia Clark, 1967 – <i>Máscaras Sensoriais</i> .....	38
Figura 11 - Lygia Clark, 1964 – <i>Trepante</i> .....	38
Figura 12 - Lygia Clark, 1973 – <i>Túnel</i> .....	39
Figura 13 - Localização das obras <i>Grande Budha e Mesa</i> , de Nelson Felix ....	40
Figura 14 - Nelson Felix, 2000 – <i>Grande Budha</i> .....	40
Figura 15 - Nelson Felix, 2000 – Detalhe do <i>Grande Budha</i> .....	41
Figura 16 - Nelson Felix, 1997-1999 – <i>Mesa</i> .....	41
Figura 17 - Peter Woulkos, 1959-61 – <i>Gallas Rock</i> .....	46
Figura 18 - Richard Shaw, 1971 – <i>Son a Pillow</i> .....	46
Figura 19 - Robert Arneson, 1971 – <i>Smorgi-Bob, The Cook</i> .....	47
Figura 20 - David Middlebrook, 1979 – <i>Hot Quake</i> .....	48
Figura 21 - Jan van de Leeuden, 1978 – <i>Figura Cerâmica</i> .....	49
Figura 22 - Mary Frank, 1975 – <i>Woman</i> .....	50
Figura 23 - Obra da artista Shoko Suzuki .....	53
Figura 24 - Shoko Suzuki trabalhando no torno .....	53
Figura 25 - Megumi Yuasa, 1991 – <i>Paisagem com Frutas</i> .....	54
Figura 26 - Megumi Yuasa, 1991 – <i>Portal</i> .....	55
Figura 27 - Picasso, 1947 – <i>Mujer</i> .....	56
Figura 28 - Norma Grinberg, 1992 – <i>Humanóides – Transmutações</i> .....	58
Figura 29 - Marília Díaz, 2000 – <i>Por água abaixo</i> .....	59
Figura 30 - Celeida Tostes, 1979 – <i>Passagem – Performance</i> .....	61
Figura 31 - Joan Miró, 1970 – <i>Gran Mural de Cerâmica</i> .....	64
Figura 32 - João Miro, 1956 – <i>Estela de doble cara</i> .....	65
Figura 33 - Ciranda de Arte.....	76
Figura 34 - Mãos de Katsuko Nakano em processo de execução das peças de arte .....	77
Figura 35 - <i>Barranco</i> – Obra nº 1 da Ciranda de Arte .....	82
Figura 36 - Gestualidade – Mão de Katsuko Nakano .....	84
Figura 37 - Gesto que se repete na realização das partes de obras .....	84
Figura 38 - Início da transformação do suporte - Obra nº 1 da Ciranda de Arte .....	86
Figura 39 - Suporte já com tratamento de cor – Obra nº 1 da Ciranda de Arte. ....	86
Figura 40 - A materialidade sendo realizada – Obra nº 1 da Ciranda de Arte ..	87
Figura 41 - Texto/obra ainda em devir. Obra nº 1 da Ciranda de Arte .....	88
Figura 42 - Obra realizada em forma de grandes cones. Obra nº 4 da Ciranda de Arte .....	90
Figura 43 - Ossos, detalhe da Obra nº 4 da Ciranda de Arte .....	91
Figura 44 - Visão do conjunto da instalação. Obra nº 4 da Ciranda de Arte .....	92

Figura 45 - Cones pequenos. Obra nº 4 da Ciranda de Arte .....	94
Figura 46 - <i>Mandala</i> . Obra nº 5 da Ciranda de Arte .....	95
Figura 47 - <i>Mandala</i> , outro ângulo de visualização. Obra nº 5 da Ciranda de Arte .....	97
Figura 48 - <i>Mandala</i> , outro ângulo de visualização. Obra nº 5 da Ciranda de Arte .....	98
Figura 49 - Painel com máscaras cerâmicas. Obra nº 6 da Ciranda de Arte ....	98
Figura 50 - Detalhe da obra com máscaras. Obra nº 6 da Ciranda de Arte .....	100
Figura 51 - Detalhe do painel de máscaras. Obra nº 6 da Ciranda de Arte .....	101
Figura 52 - Painel de máscaras cerâmicas. Obra nº 6 da Ciranda de Arte .....	101
Figura 53 - Painel de máscaras cerâmicas. Obra nº 6 da Ciranda de Arte .....	103
Figura 54 - Ossos, em suporte de ferro. Obra nº 8 da Ciranda de Arte .....	103
Figura 55 - Ossos, em suporte de ferro sobre o muro. Obra nº 8 da Ciranda de Arte .....	104
Figura 56 - Ossos, em suporte de ferro. Obra nº 9 da Ciranda de Arte .....	104
Figura 57 - Fachada da casa da artista Katsuko Nakano .....	105
Figura 58 - Atelier Barracão, localizado na propriedade de Katsuko Nakano ...	106
Figura 59 - Ossos/gestos – contato manual .....	107
Figura 60 - Ossos/gestos – em exposição no barracão .....	107
Figura 61 - Ossos/gestos – em caixa de ferro .....	107
Figura 62 - Ossos/gestos – em caixa de vidro .....	107
Figura 63 - <i>Cones</i> , no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano	109
Figura 64 - Espaço natural da exposição – Foto da artista Katsuko Nakano ....	109
Figura 65 - Detalhe de um dos muros – Foto da artista Katsuko Nakano .....	109
Figura 66 - Potes e natureza – Foto da artista Katsuko Nakano .....	109
Figura 67 - Escadaria construída pela artista – Foto da artista Katsuko Nakano .....	109
Figura 68 - Forno de cerâmica – Foto da artista Katsuko Nakano .....	109
Figura 69 - Detalhe do barranco com obra – Foto da artista Katsuko Nakano .	110
Figura 70 - <i>Potes</i> , no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano	110
Figura 71 - Ossos, no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano.	110
Figura 72 - <i>Gestos</i> , no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano	110
Figura 73 - <i>Máscaras</i> , no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano .....	110
Figura 74 - <i>Máscaras</i> , no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano .....	110
Figura 75 - <i>Escultura</i> , no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano .....	111
Figura 76 - <i>Escultura</i> , no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano .....	111
Figura 77 - Ossos em suporte de ferro – Foto da artista Katsuko Nakano .....	111
Figura 78 - Ossos, no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano..	111
Figura 79 - <i>Estrutura-Dorso</i> , no espaço de exposição – Foto da artista Katsuko Nakano.....	111
Figura 80 - <i>Gestualidade</i> – Foto da artista Katsuko Nakano .....	111

## APRESENTAÇÃO

Esta tese tem um significado fundamental para mim como artista ceramista e professora formadora de profissionais para o ensino de arte, os quais buscam em seus trabalhos docentes a compreensão e significação para as imagens de arte e, também, para as imagens que os rodeiam no seu cotidiano e no de seus alunos, fato que também nos afeta intimamente. Trabalhando com os componentes curriculares que se destacam pela leitura de imagens, quer fixas ou móveis, bi ou tridimensionais e também de componente que trata da cerâmica, foi impossível fazer uma pesquisa sem estabelecer conexão com meu campo de atuação, sendo este um objetivo implícito.

O objetivo fundamental da pesquisa foi saber da possibilidade de fazer leitura de tridimensionais, no caso, em cerâmica, e poder realizar essa leitura e análise a partir da teoria da significação, da semiótica plástica.

A seqüência estabelecida para o desenvolvimento do estudo parte do princípio de que, para ter a compreensão dos tridimensionais, é fundamental precisar o *corpus* de análise e o aparato teórico que dá sustentação à pesquisa. As obras instaladas em exposição são objetos deste estudo, que buscou olhar seus diferentes modos de organização. Assim, aprofundar conhecimentos refletindo sobre uma abordagem teórica, a semiótica plástica, a qual possibilitou o estudo dos textos/obras tridimensionais, criou caminhos de sustentação teórica para a ação. São textos/obras tridimensionais, assim chamados por mim, as obras cerâmicas. Textos visuais que participam de uma linguagem, no caso a visual, como quaisquer outros textos pertencentes a outras linguagens. São textos “lisíveis”, como apresenta a semioticista Oliveira (2001, p. 6): “[...] um texto que tem força para colocar os sujeitos na presença mesmo das coisas.” Impõe-se pela visibilidade constituída da obra como um texto perceptível, sensível e cognoscível. Texto/obra produtora de sentido e de efeitos de sentido.

No primeiro momento desta pesquisa são as contribuições teóricas que se apresentam. Busco compreender a teoria semiótica a partir dos escritos dos teóricos: Floch, Greimas, Oliveira, entre outros. Essa teoria se ocupa da descrição e de como estão organizadas a expressão e o conteúdo de todo e qualquer texto

visual. Na leitura e análise, o resultado é uma incessante relação entre o sensível e o cognoscível que se faz e se refaz pelo conjunto de efeitos de sentido sobre o sujeito, a sua percepção e o significado que ele estabelece ao que vê.

Outro ponto neste momento inicial buscado por mim foi a estratégia de organização de leitura que pode ser depreendida da teoria. Constata-se que a linguagem visual, e nela as propostas tridimensionais artísticas, podem seguir os mesmos parâmetros de outras linguagens plásticas; contudo, o espaço escultórico, organizado pelo artista, propicia estar nele, articular suas partes, na busca da significação. Para o estudo da enunciação e enunciado a semiótica plástica apresenta organização instrumental de descrição e análise. Pode-se trabalhar em alguns textos/obras com a descrição e análise enquanto modos de ler, possibilidades válidas na apreciação e significação da visualidade.

Foi fundamental trazer no segundo momento deste estudo questões da tridimensionalidade contemporânea. Elas propiciaram estabelecer um referencial da tridimensionalidade, contextualizar seus meios e procedimentos em textos de alguns artistas significativos em suas propostas nessa perspectiva.

No terceiro capítulo optei pelo referencial da cerâmica, no qual as obras apresentadas são realizadas com a matéria barro e com procedimentos contemporâneos. Esse capítulo apresenta obras de artistas de vários países, com foco nos artistas brasileiros que se dedicam à cerâmica. Um item destacado é o da materialidade em transformação. As técnicas são a base no trabalho cerâmico. A cerâmica envolve o domínio técnico e mais a execução de formas criativas. Com a técnica, o artista conciliará a passividade e a liberdade, pois, na realização artística, a técnica une os dois aspectos da mesma atividade, o conjunto dos processos do fazer e o modo como elas adquirem “vida na matéria”.

No último capítulo deste estudo, apresento uma leitura dos textos/obras da artista Katsuko Nakano. Do espaço de exposição foram selecionadas algumas obras por suas formas e situação no espaço. Pela circularidade possível topologicamente, pelas relações que se estabelecem entre elas, propus chamá-las de Ciranda de Arte. Foram cinco textos/obras analisados, mais a presença do *barracão* e da casa, os quais fazem parte do conjunto. Aqui foi possível perceber o cognoscível em direta relação com o sensível em minha proposta de leitura, a partir da teoria semiótica.

## INTRODUÇÃO

Um novo olhar se volta para a arte. Um olhar que contém os olhares anteriores e se desdobra na busca de uma maior compreensão das imagens tridimensionais, em cerâmica ou outros materiais a partir da sua leitura. Este olhar não está isolado; junta-se a outros olhares, somando-se na busca do entendimento do que é visualizado. Na Semiótica, estão os subsídios teóricos para as leituras pretendidas nesta tese. O interesse por esta área do conhecimento vem dos vários cursos realizados, dos quais destaco o curso de Semiótica, realizado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, com o Professor Doutor Flávio Cauduro; o curso de Semiótica e História da Arte, ministrado pela Professora Doutora Ana Claudia Oliveira, no Instituto de Artes da UFRGS; o de Semiótica Visual, também ministrado pela Professora Doutora Ana Claudia Oliveira, na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM; o Seminário de Semiótica, com a Professora Doutora acima citada na Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – UNIJUÍ; e dos seminários avançados: Estudos em Semiótica; Os Efeitos de Sentido na Semiótica I e II; e Imperfeições Semióticas, realizados no Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGEDU da UFRGS, com a Professora Doutora Analice Dutra Pillar, bem como pelo modo como esta leitura permite um olhar sensível e intelectualizado, gerando uma disposição para a apreensão do texto/obra.

Uma questão central desta pesquisa é: qual o olhar e a compreensão que temos das imagens tridimensionais de arte – instalações, intervenções, objetos – que se colocam em nossa presença neste início de século? Esta questão, entre outras, perpassa a busca de entendimento para tudo o que se faz, que se vê e que se sente em arte, e tem se mostrado fundamental para o ensino de arte tanto na universidade como para a sua compreensão na educação básica. É preciso construir uma análise significativa, cuja estratégia é estar com o olhar atento para tudo captar, registrar, anotar, recolher, selecionar e refletir. Os dados recolhidos ajudarão na compreensão do que é olhado e sentido. Ana Claudia M. A. de Oliveira, no texto *Lisibilidade da Imagem* (2001, p. 5) faz uma reflexão sobre como as imagens são *presentificação* de algo para os sujeitos. Para a autora,

Cada imagem se vivifica em cada ato de olhá-la, o que a faz ser e agir como um sujeito no aqui e no agora da duração do olhar daquele sujeito que a capta. No ato de olhar, pela experiência que a imagem oportuniza o apreciador passa a fazer parte das [...] múltiplas encenações que a constituem tanto sensível como cognitivamente.

Assim, com o olhar voltado para a presença vivificada das imagens artísticas tridimensionais contemporâneas (para a presença em si da obra, escultura, instalação, objeto e não a sua reprodução), enfatiza-se, nesta abordagem, a discussão acerca dessas obras de arte tridimensionais, tratadas como textos/obras, como produtoras de sentido e de efeitos de sentido.

A abordagem deste tema é também significativa pela emergência, no contexto artístico, de eventos, tais como as Bienais e as constantes mostras de arte, que têm requerido, por parte dos sujeitos que lidam com a cultura artística, reflexões sobre o tema Arte Tridimensional Contemporânea.

Há estudos relevantes sobre o tridimensional, como os de Rosalind Krauss (1998), Willian Tucker (1999), Alberto Tassinari (2001) e ensaios de vários historiadores e críticos de arte brasileiros presentes na obra *Tridimensionalidade*, organizada pela Fundação Itaú Cultural. No entanto, ainda são escassas as discussões sobre as propostas contemporâneas na dimensão da leitura de imagem e das experiências do professor como leitor dessas imagens. Assim, a intenção desta pesquisa é fazer uma abordagem das obras de arte tridimensionais, analisando seus possíveis sentidos/significados, tendo a semiótica como subsídio teórico e metodológico, tendo um olhar situado no tempo presente e em presença da imagem tridimensional. A partir do referencial teórico da semiótica, constituí uma leitura dos textos/obras da artista Katsuko Nakano, para conhecer, compreender e explicitar de que modo a significação se manifesta em sua arte, como os textos/obras significam e o que significam desde sua organização compositiva textual apresentada à visualização.

Diante da questão fundamental levantada acima, de como olhamos e compreendemos as imagens tridimensionais de arte do nosso tempo, pretendo dar destaque a questionamentos e reflexões em torno dos possíveis efeitos de sentidos presentes nas obras de arte tridimensionais contemporâneas, em cerâmica, analisadas com ênfase na teoria semiótica, a partir dos referenciais de Greimas,



Floch, Landowski, Oliveira, Ramalho, e dos estudos sobre tridimensionais, cerâmica e arte contemporânea realizados por Rosalind Krauss, Alberto Tassinari, Emanuel Cooper.

Na investigação da arte contemporânea, não é claro para muitos o conceito de procedimentos artísticos como instalação, objeto artístico, interferência. Talvez uma das causas dessa não evidência seja o pouco estudo sobre leituras que abordem os tridimensionais contemporâneos, bem como a não compreensão do que é visto. É comum as pessoas dizerem, quando visitam exposições de arte contemporânea, que não entenderam nada do que está sendo exposto. Concebem que os objetos que estão à mostra não têm valor estético e comentam: *“Isso até eu faço”*. Essa atitude está relacionada ao fato de a obra de arte contemporânea se mostrar incompreensível, **enigmática** ao apreciador. Para compreender a arte, é preciso, ao mesmo tempo, ter familiaridade com ela e manter a estranheza, pois a compreensão não faz desaparecer o **enigma**. Quando se faz a leitura e chega-se à obra num acesso franco, íntimo, profundo, a busca por seu sentido se abre e exige reflexão; as respostas não são definitivas, pois há sempre uma nova pergunta; este é o caráter da obra de arte contemporânea. O **enigma**, que segundo Adorno (1990), é insuperável, reside na diferença entre a incompreensão total do homem comum e aquilo que o conhecedor de arte consegue assimilar.

No decorrer deste texto, pretendo trazer a presença de diversos olhares para a arte contemporânea cerâmica, procurando inter-relacioná-los quanto a seus efeitos de sentido, nos procedimentos e meios de construção, na materialidade e buscando estabelecer possíveis semioses de textos/obras tridimensionais cerâmicos. Os tridimensionais abordados nesta pesquisa são entendidos como obras que apresentam as realizações dos artistas. Uma escultura pode ser tratada como representação do pensado pelo artista, ela será uma obra com identidade própria em uma materialidade. O pensado pelo artista para realizar o seu fazer pode ser algo que não exista na concretude do mundo, nas experiências vivenciadas pelos sujeitos, vindo a ser, contudo, naquele momento, vivificada. Vejo, então, a obra de arte como uma expressão da idéia de seu realizador, como algo que vai tomando forma, na seqüência de sua articulação com a visualização das coisas do mundo. O artista pensa e cria com referência no mundo, e embora sua obra não seja, muitas vezes, as coisas do mundo materializadas, vai passar a existir e ser referência, será

objeto de apreciação. Então, é fundamental pensar que a obra se apresenta ao nosso olhar, ela é apresentação de si para nós apreciadores. Ela é um objeto novo no mundo.

De acordo com os sujeitos e sua situação histórica, as produções de sentido que daí resultam serão diferentes proporcionalmente. Conforme Scholes (1991, p. 22):

Se quisermos ler de facto, temos de ler o nosso próprio livro no texto que temos diante de nós; há que torná-lo pessoal, trazê-lo à nossa própria vida e pensamento, ao nosso juízo e acção pessoais. Não nos é possível penetrar nos textos que lemos, mas estes podem entrar em nós; é isso precisamente que constitui a leitura.

Na realização da leitura, é importante uma observação minuciosa do texto, situá-lo, buscar conhecimento sobre ele, e apreciá-lo em conjunto com outros textos do mesmo gênero, que também podem ser lidos da mesma forma. Quanto à interpretação, Scholes (1991, p. 22) argumenta que “ela está inserida em um tempo.” A pessoa que procede à leitura de um texto/obra não é quem o fez, mesmo que seja o seu autor, pois, no ato de ler, o leitor realiza uma nova redação do texto, uma nova interpretação do texto/obra, ele constrói um metatexto pessoal. Cada texto que lemos provém de um momento anterior ao nosso momento no tempo. Ler é encarar o passado, aceitar o que já aconteceu. Na leitura, tenta-se abarcar significações. Scholes (1991, p. 66) esclarece:

[...] redescobrimos a nós mesmos, [...] através da linguagem do Outro. Temos, na leitura, que respeitar o Outro, pois somos seres sociais.[...] Em cada ato de leitura, a irremediável alteridade do escritor e do leitor é equilibrada e contrariada por esse desejo de reconhecimento e de compreensão entre os dois parceiros.

Precisa-se de protocolos de leitura.<sup>1</sup> A interpretação como a entendemos, busca as significações presentes nos textos/obras, imagens ou outros produtos culturais. Para interpretar, os teóricos têm desenvolvido diversos modos de análise, entre eles o da análise semiótica. A leitura pretendida dos textos/obras caracteriza-

---

<sup>1</sup> Protocolos de leitura: expressão de autoria de Jacques Derrida, de um conjunto de pontos advindos da leitura, da interpretação e da crítica para ajustarem-se às diversidades (apud SCHOLE, 1991, p. 66).

se pelo não desligamento de si, imergindo no universo do que é lido, ou seja, uma leitura que estabeleça relações necessárias para possibilitar a diferenciação e compreensão tanto do contexto pessoal e social quanto do ficcional ou mistificador da realidade presente nas obras. A leitura proporciona ao apreciador do texto/obra o conhecimento, a reflexão, possibilitando-lhe, no ato de ler, atribuir significação ao texto que, conforme a semiótica, significação é igual ao significante mais o significado, plano de expressão e do conteúdo, respectivamente. Na leitura, estabelecemos modos de análise com procedimentos característicos, no caso, os da semiótica plástica, que definirão as possíveis interpretações do que nos é mostrado e não do que o artista quis dizer.

Embora a minha atenção incida, preferencialmente, sobre a maneira como associamos os textos às nossas experiências pessoais, às nossas lembranças, ao conhecimento cultural que possuímos, procurarei, na leitura dos textos/obras desta tese, não perder de vista a necessidade de compreender cada texto nos seus próprios termos<sup>2</sup>, a fim de alcançar sua compreensão.

---

<sup>2</sup> Roland Barthes explica o que entende por ligação ou compreensão dos textos em leitura: “Na noite passada, assisti pela primeira vez à actuação de um grande bailarino, precedido de fama de genial no círculo dos meus amigos. Dançou o primeiro bailado um jovem que considere bastante vulgar. “Não pode ser ele” – disse comigo mesmo com certa convicção – as estrelas não actuam logo na abertura e, além disso, teria sido aplaudido quando entrou no palco. Ao intervalo, um amigo elucidou-me: tratara-se, de fato, de Nureyev. Fiquei admirado. Durante o segundo bailado, porém, os meus olhos se abriram para a sua incomparável qualidade de bailarino, percebendo então como eram justificados os aplausos da assistência electrizada. Depois compreendi que acabara de reproduzir em 1978, a cena exata na qual o narrador proustiano assiste à actuação de Berma. Tudo se repetia literalmente: a ansiedade, os murmúrios, a expectativa, o desapontamento, a conversão, os movimentos da audiência. Deixei o teatro subjugado pelo gênio... e Proust: a “Procura” não cessa nunca (tal como Proust nunca cessou de reformular os seus manuscritos); jamais deixamos de escrevê-la. Não há dúvida de que é isso mesmo a leitura: reescrever o texto da obra dentro do texto de nossas vidas.” (apud SCHOLLES, 1900, p. 25).



## CAPÍTULO I – SEMIÓTICA – CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS

Muitas teorias podem abordar estes textos/obras, tais como a estética, a psicológica, a psicanalítica, a sociológica, a antropológica, entre outras. A pergunta que se impõe é: por onde caminhar?

Busquei, então, uma teoria que possibilitasse a apreensão das possíveis significações dos textos/obras artísticas tridimensionais em estudo. Uma teoria que auxiliasse na compreensão e apreensão dos possíveis efeitos de sentido desencadeados na relação do sujeito com a obra e que atingisse sua sensibilidade e cognição. A semiótica plástica foi a opção feita, tendo em vista que a mesma fornece aporte teórico para subsidiar a descrição do texto/obra e, conseqüentemente, propiciar meios de apreciação, leitura e análise: *apreciação* como fruição da obra, buscando sensibilizar-se com sua expressão; *leitura* como uma busca de reconhecimento, uma descrição preliminar; e, *análise*, como continuidade da leitura, num momento mais aprofundado, mais reflexivo, estabelecendo significação. O que pretendo a partir dessa opção teórica é tornar visível, na análise dos tridimensionais, os processos de estruturação de seu todo a partir da apreensão das unidades constituintes, mostrando o modo como elas foram colocadas na sua manifestação textual, com o intuito de evidenciar como a significação do texto/obra foi construída.

Destaco, antes de mais nada, a fonte de surgimento da semiótica plástica, trazendo as palavras de Oliveira (2004, p. 11), que apresenta a partir de vários artigos de semioticistas, a consolidação da idéia de semiótica plástica:

Essa expressão foi empregada por Jean-Marie Floch inclusive como subtítulo de seu primeiro livro, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Nessa obra e nas que vieram posteriormente a ela, o semioticista francês teve como propósito edificar essa disciplina-objeto, semiótica plástica, conforme pode ser apreendido no decorrer de sua produção. Esse primeiro livro de Floch é uma obra que muito tem orientado os semioticistas do mundo inteiro. Entendemos que o adjetivo 'plástica' pode abranger o estudo do plano da expressão das manifestações visuais mais distintas, quer as artísticas, quer as midiáticas, quer as do mundo natural.

A semiótica plástica é, portanto, aquela que se ocupa da descrição e de como está organizada a expressão de todo e qualquer texto visual. Podem ser

considerados textos visuais: pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia. Esses textos são construídos por arranjos específicos de sua plástica, têm formas particulares de organização que resultarão em uma dada *sintagmatização das unidades mínimas*. A semiótica, de acordo com Oliveira (2006, p. 5):

[...] funda a concepção de texto como totalidade de sentido no conceito de relação, noção chave da organização e construção de todo objeto semiótico. Uma tipologia de relações é definida para o estudo dos textos. A base sintagmática desses é regida pela relação articulatória dos termos do tipo e... e, um tipo de encadeamento que tem sustentação na relação de contraste.

O enunciatário do ver busca aproximações e distanciamentos entre o que lhe é mostrado, sendo envolvido inteligível e sensivelmente. À medida que os dados são apreendidos, as impressões se acumulam e são reorientadas, associando-se pelas semelhanças ou diferenças. Isso cria ligações e estabelece uma organização na distribuição topológica, uma apreensão do todo.

O texto/obra assinala sua força accional e age sobre os sentidos, em razão da ligação direta e imediata entre o que no texto/obra está em presença e como somos levados a senti-la. Estabelecem-se, então, momentos mediados pelo sensível, fundamentalmente do estésico, da estesia no sujeito apreciador do texto/obra, que tentam atingi-la no seu todo. Assim, na análise deste fazer, o resultado é uma incessante relação entre o sensível e o cognoscível que se faz e refaz pelo conjunto de efeitos de sentido sobre aquele que a apreende.

## 1.1 SEMIOTICISTAS E SUAS ABORDAGENS

São três as abordagens principais da semiótica: a **americana**, que tem como precursor o cientista Charles Peirce, e que designa a semiótica como filosofia da linguagem, conforme nos apresenta Martine Joly (1998). A de origem **européia**, que é compreendida como o estudo da linguagem, cujo grande precursor é Ferdinand Saussure, lingüista suíço que procurou compreender o que é comum às diferentes linguagens e se deteve no estudo da língua e da linguagem verbal; e a semiótica da cultura advinda da **antiga URSS**. A abordagem que será enfocada nesta tese é a de origem européia, advinda da corrente teórica postulada por Saussure, o lituano Greimas, Floch, Landowski e ainda a semioticista Ana Claudia Oliveira.

Julien Algirdas Greimas nasceu na Lituânia, em 1917, e faleceu em 27 de fevereiro de 1992, em Paris. Graduou-se em Direito e em Letras. Em 1966, foi criada a Associação Internacional de Semiótica, da qual foi o Secretário Geral. Escreveu vários livros e artigos: *Semântica Estrutural* (1966); *Do Sentido. Ensaios Semióticos I e II* (1970 e 1983); *Ensaios de Semiótica Poética* (1972); *De l'imperfection* (1986); e *Semiótica das Paixões* (1991). Greimas organizou, em sua obra fundante, o modelo gerativo de sentido, porém não significa que sua posição tenha fechado e permanecido nos limites estruturalistas. Conforme Nöth (1996, p. 145), Greimas trouxe com sua Semântica Estrutural uma semiótica influente e de fundamental produtividade, que se tornou o centro de uma escola semiótica, a *Escola de Paris*.

Em seus estudos posteriores, Greimas se coloca, como nos apresenta Nöth (1996, p. 147): “[...] contrário a um conceito de semiótica como teoria dos signos.” Ele apresenta a semiótica como uma *teoria da significação*. A busca do que as coisas querem dizer, aquilo que alguma coisa significa.

Greimas, preocupado com os problemas do discurso, postula o que uma semântica deve ser: **gerativa, sintagmática e geral**. Fiorin (2000, p. 13) explicita essas três formas:

[...] gerativa, deve estabelecer modelos que apreendam os níveis de invariância crescente do sentido de tal forma que se perceba que diferentes elementos do nível de superfície podem significar a mesma num nível mais profundo. [...] sintagmática, deve explicar não as unidades lexicais que entram na feitura das frases, mas a produção e a interpretação do discurso. [...] geral, a unicidade do sentido, pode ser manifestado por diferentes planos de expressão.

Quando se faz a análise de um texto visual a partir da semiótica, como teoria da significação, estamos falando das relações entre o plano de conteúdo e o plano de expressão, que são elementos do percurso gerativo. O percurso gerativo da significação é, segundo Floch (2001, p. 15),

[...] uma representação dinâmica dessa produção de sentido; é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação [...] porque gerativo? Porque todo objeto significativo para a semiótica – pode e deve – ser definido segundo seu modo de produção e não segundo a sua história de criação.

Este percurso apresenta de forma simulada, a produção e a interpretação do *significado*, do *conteúdo*. Ele constitui um *simulacro metodológico*. A semiótica constrói os sentidos dos textos sob a forma de um percurso gerativo estabelecido em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo, todos possuidores de sintaxe e semântica. Na sintaxe temos estabelecido o nível de expressão e na semântica o nível de conteúdo.

Sabe-se que o sentido do texto visual não está reduzido ao sentido da junção das partes que o compõem, mas que é resultado de uma ligação dos elementos formais: que *existe uma sintaxe e uma semântica do discurso*.

No nível fundamental abriga-se o que está na base da construção do texto. Ela se fundamenta em uma oposição. No nosso caso de análise poderia ser o bidimensional *versus* tridimensional. O comum a essa oposição é a dimensão.

Segundo Fiorin (2000, p. 20), “Cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação semântica/euforia/versus/disforia/.” No termo “euforia” tem-se o positivo e na disforia o negativo. Estes termos estão inscritos no texto.

No percurso gerativo no nível fundamental constata-se que a sintaxe e a semântica representam o momento inicial. Elas explicam, conforme Fiorin (2000, p. 20), “os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso.” Assim, na primeira etapa do percurso surge a significação.

No nível narrativo, a segunda etapa, conforme Barros (2001, p. 16),

[...] a sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo. Para entender a organização narrativa de um texto, é preciso, portanto, descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada.

Neste nível vamos presenciar então as estratégias organizacionais da leitura. Nele a significação vai se estabelecer enquanto os elementos do nível de expressão, eidéticos, cromáticos, topológicos e matéricos, bem como os do nível do conteúdo, irão se destacar.



O terceiro nível do percurso gerativo de sentido, o discursivo, é a etapa mais superficial do percurso. Segundo Barros (2001, p. 53), “a análise discursiva opera por conseqüente sobre os mesmos elementos que a análise narrativa.”

Assim, o discurso se apresenta como um nível narrativo complementado. Isto deve-se ao sujeito da enunciação, que faz uma série de escolhas, transformando a narrativa em discurso. Essas escolhas podem ser de tempo, de espaço, de figuras. Quando se realiza a análise do discurso, estabelece-se pelo menos de algum modo, as condições de produção do texto.

Na realização desse percurso gerativo da significação, que para Floch (2001, p. 15), “[...] é uma representação dinâmica dessa produção de sentido; é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, torna-se complexa e concreta [...]” constituem-se as estruturas semio-narrativas e as estruturas discursivas. As estruturas semio-narrativas, como afirma Floch (2001, p. 16), “são as virtualidades mesmas que o sujeito enunciante articula e explora.” Elas vêm em primeiro lugar, antes das estruturas discursivas. Nas estruturas discursivas presenciam-se os momentos pelos quais passará a significação, a partir do instante em que o apreciador, chamado *enunciador*, seleciona e ordena essas virtualidades oferecidas pelo sistema. Floch (2001, p. 15) afirma:

É aí que o enunciador fixará as grandes oposições que atravessarão toda a obra e garantirão a sua homogeneidade; é aí que ele escolherá fazer exercer determinada função narrativa por uma ou mais personagens; é aí ainda que ele optará seja por deixar seu enunciado com um caráter abstrato ou, ao contrário, por dar-lhe um caráter mais figurativo, ou até mais ‘verdadeiro’.

Uma unidade do plano de conteúdo é o discurso, *é o nível do percurso gerativo de sentido, em que formas narrativas abstratas são revestidas por elementos concretos*, é o momento de presença do texto. Quando há manifestação de um discurso por um plano expressivo, tem-se um texto. Esse texto, com um conteúdo, pode ser expresso por diferentes planos de expressão. No plano expressivo do texto visual, os efeitos estilísticos podem estar manifestos, variando os elementos matéricos, cromáticos, eidéticos e topológicos. Para Fiorin (2000, p.

32), “na medida em que o plano de expressão não apenas veicula um conteúdo, mas recria-o, novos sentidos são agregados pela expressão ao conteúdo.”

Outro semioticista que interessa à nossa investigação é o fundador da semiótica plástica, Jean-Marie Floch (1942-2001), que atuou como pesquisador, professor e consultor de comunicação e marketing. Converteu sua prática e sua atuação em subsídios semióticos que fizeram avançar a semiótica geral no âmbito da figuratividade, do sincretismo e das estratégias de manipulação. Floch foi um dos integrantes do atelier de *Semiotique Visuelle*, formado em torno do *Seminaire de Sémantique Générale*, de A. J. Greimas, na E.H.E.S.S. Pesquisador estrangeiro integrante do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, da PUC de São Paulo, seus desenvolvimentos da semiótica pontuam a maioria das investigações sobre semi-simbolismo, figuratividade, semiótica sincrética, semiótica plástica e semiótica das mídias. Seus escritos abordam imagens da pintura (*Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, 1985); (*Lês formes de l'empreinte*, 1986); das mídias (*Sémiotique, marketing et communication*, 1990); dos objetos de marcas e as marcas na sociedade de consumo (*Identités visuelles*, 1995); das histórias em quadrinhos (*Une lecture de Tintin au Tibet*). A semiótica, para Floch (2001, p. 14), tem como objetivo “[...] ser uma teoria da significação”, debruçando-se na descrição das variadas linguagens, verbais e não verbais que manifestam essa significação. O sentido nasce das variações diferenciais que é preciso descobrir para produzir um sistema de relações, pois só se percebem os elementos, os objetos, em oposição. O olho vê somente em contraposição. Para Floch (2001, p. 14), “o sentido é o resultado de um ‘percurso generativo’ [...]”, e explica que o sentido vai estar presente a partir das conexões simples que estabelecem o entendimento do que é visto, aquelas mais específicas e difíceis, que estão presentes no texto, mesmo que em um texto não verbal. Na semiótica apresentada por Floch (2001, p. 9) está posto que “o sentido é resultado dos planos que as linguagens possuem.” Em suas palavras:

o sentido resulta da reunião, na fala, na escrita, no gesto ou no desenho, de dois planos que toda linguagem possui: o *plano da expressão* e o *plano de conteúdo*. O *plano da expressão* é o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais. O *plano de conteúdo* é o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças as quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia idéias e discursos.

A acentuação das variações diferenciais como fazendo parte dos planos da linguagem remete, conforme argumenta Floch (2001, p. 11), “não só a importante fórmula de Saussure: [...] ‘na linguagem não há mais que diferenças’ [...] mas ainda ela assinala a distinção [...] entre os níveis da forma e da substância de cada um dos dois planos.” A forma é a ordenação que não varia e é da ordem estritamente relacional, ela “[...] articula a matéria sensível ou a matéria conceitual de um plano, produzindo assim a significação.” Neste sentido, Floch (2001, p. 11) destaca que a *forma* é significativa para a semiótica. Já a *substância* vem a ser a matéria “[...] o suporte variável que a forma articula. A substância é pois a realização em um determinado momento, da forma.” Destaco também o objeto de estudo da semiótica, que é a relação de “[...] pressuposição recíproca (porque só há expressão se houver conteúdo, e não há conteúdo se não houver expressão) entre as duas formas, pois são elas que produzem essas diferenças sem as quais não haveria sentido.” Assim, é possível afirmar que toda linguagem, quer artística ou não, está composta por dois planos – expressão e conteúdo – que são analisáveis cada um em duas possibilidades – forma e substância.

## 1.2 A SEMIÓTICA PLÁSTICA E A PESQUISA

O tridimensional artístico como um objeto pertencente a uma linguagem artística, que se desdobra no espaço, possuidor de um estatuto de sentido é detentor dos planos que toda linguagem possui, plano de expressão e plano de conteúdo. A linguagem tridimensional pode ser constituída por uma semiose entre os planos que a estruturam.

Para Greimas e Courtés (1979, p. 408):

Semiose é a operação que ao instaurar uma relação de pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a do conteúdo (na terminologia de L. Hjelmslev) – ou entre o significante e o significado (F. Saussure) –, produz signos: nesse sentido qualquer ato de linguagem, por exemplo, implica uma semiose. [...]. Por semiose pode-se igualmente entender a categoria sêmica da qual os dois termos constitutivos são a forma da expressão e a forma do conteúdo (do significante e do significado).

O termo “significação” também pode ser usado como sinônimo de “semiose” (ou ato de significar). Para Greimas e Courtés (1979), tal terminologia pode ser interpretada como a união do significante com o significado, ou como uma relação de pressuposição recíproca.

Oliveira (1995b, p.106), ao apresentar a semiose pictórica destaca que:

[...] em razão dessa semiose entre os dois planos, é um sistema do tipo semi-simbólico que caracteriza a natureza da linguagem pictórica. Muito mais do que representar idéias, objetos, sentimentos, sensações, percepções, uma pintura é organizada para desencadear efeitos de diferentes ordens. Para tanto estão materializadas no corpo físico da composição, as qualidades que convocam esses efeitos.

A semiótica apresenta três proposições de linguagens, segundo a natureza das relações entre os planos da expressão e do conteúdo. Para Floch (2001, p. 28):

Os sistemas simbólicos são as linguagens cujos dois planos estão em conformidade total: a cada elemento da expressão corresponde um – e somente um – elemento do conteúdo, a tal ponto que não é mais produtivo para a análise distinguir ainda o plano da expressão e o plano do conteúdo, visto que têm a mesma forma.

O autor ressalta que nos *sistemas semióticos* não existe concordância entre os dois planos em algumas linguagens, nas quais é necessário analisar separadamente o plano da expressão e o plano do conteúdo. Um exemplo desse sistema são as línguas naturais; por outro lado tem-se também os sistemas semióticos não lingüísticos, visuais.

Um terceiro tipo de linguagem a partir de estudos recentes sobre poesia e artes plásticas, tem se mostrado *interdefinível* em relação às outras duas linguagens, conforme Floch (2001, p. 29) diz respeito aos “[...] sistemas semi-simbólicos que se definem pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo.” Para esse autor, muito dos sucessos do discurso publicitário, verbal ou não verbal, tem por fundamento semiótico “[...] a motivação dos signos que produz essa semi-simbolização.”

A linguagem tridimensional artística pode seguir os mesmos parâmetros de outras linguagens plásticas, como a pintura, por exemplo. O espaço escultórico, organizado pelo artista, propicia estar nele, articular suas partes, buscar sua significação, enfim, trazer à tona o que a semiótica plástica propõe.

A abordagem na leitura do tridimensional, a ser feita nesta tese, busca tratar o objeto sob o ângulo da significação. Assim, no estudo do objeto, será considerado seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provoca significações, interpretações e ainda, como se pode construir uma leitura e análise do texto/obra, tendo o sensível e o cognoscível como horizonte a alcançar. Greimas (1990), em *De L'imperfection*, abriu um caminho para muitas pesquisas acerca da relação do homem com o mundo, da sua busca de sentido, o que foi chamado por Landowski (2006, p. 2) de *encontro estésico*. Este autor salienta que existe uma *proximidade imediata* que se pode estabelecer entre sujeito e objeto. “[...] entre um sujeito para quem o conhecer não se separa do sentir, e um objeto, ou um outro sujeito, também cognoscíveis mediante o sentir.” Não se trata de apregoar a volta da relação nostálgica homem x natureza. Landowski (2006, p. 3) esclarece: “[...] a questão é, todavia, de saber se é ainda possível conceber algum modo de relação com as figuras do mundo que seja capaz de remediar o desencantamento da separação.”

O conhecimento da obra *De L'imperfection*, de Greimas (1990), faz um convite a conhecer e diversificar os caminhos possíveis à inteligibilidade do sensível. Landowski (2006, p. 14) destaca duas linhas de interpretação a partir dessa obra:

[...] uma binária e catastrofista – ou bem a rotina, ou bem o acidente –, a outra dialética e construtivista. Esta última abre o caminho para configurações onde a presença do sentido faz-se sentir de um modo ora *melódico*, ora *harmônico*, que supõe o reconhecimento de um papel igualmente ativo da parte dos dois parceiros – sujeito e objeto – implicados nos processos de construção do sentido.

Landowski (2006, p. 14) ainda destaca, no mesmo texto, como percebe a teoria adotada por Greimas, destacando que a leitura dialética construtivista presente em *Da imperfeição*, “[...] está mais em conformidade com a atitude epistemológica do autor vista em suas outras obras, mas, sobretudo, ela abre numerosas pistas inéditas para o avanço da pesquisa.”

O sensível e o inteligível constituem as dimensões com que apreendemos o real; e essas formas se misturam, se intensificam uma a outra. Landowski (2006, p. 3) salienta que a ultrapassagem da concepção dualista – sensação *versus* cognição – é passível de ser superada. Salienta o autor:

Nossa hipótese é que tal ultrapassagem é possível. E isso não mediante o desenvolvimento de uma nova semiótica 'do sensível' vista como o par daquela 'do inteligível', mas sim no quadro mantido da semiótica atual, com a condição que ela própria se torne mais sensível – e talvez, ao mesmo tempo, mais inteligível.

Quando falamos do sensível não podemos ignorar as experiências estéticas presentes no encontro com os textos/obras artísticas. A reflexão sobre a emergência e o modo de existência do sentido na experiência estética traz consigo a necessidade de pensar sobre a forma de como chegamos à aproximação estética. As aproximações à obra de arte trazidas por François Soulages, no texto *Estética e Método*, apresentam três proposições que ele denomina de *aproximação estética, sensível e teórica*. Para Soulages (2004, p. 19):

[...] a aproximação estética de um objeto tal como a concebo – seja de uma ou varias obras – deve fundar-se, para ser rigorosa e pertinente, inicialmente, em uma iniciação sensível desse objeto e, posteriormente, sobre sua aproximação teórica: [...].

A aproximação sensível é a inicial junto à obra. A obra, em sua análise, é recebida por alguém que tem, segundo Soulages (2004, p. 9), “[...] história, história de seus sentidos e de seu corpo, história de seu espírito e pensamento, história de seu inconsciente e de sua consciência.”

Tanto a aproximação sensível como a aproximação teórica são teóricas. Soulages (2004, p. 9) apresenta sua qualificação à aproximação teórica:

Eu qualifico de 'teórica' a aproximação teórica de uma prática considerada primeiramente considerada pelo ângulo do arte-fato, em relação ao sem-arte, para distingui-la da: “estética”, que é uma aproximação teórica de uma prática considerada antes sob o ângulo da arte da arte-valor em relação à arte. Certamente, essas duas aproximações são teóricas. [...] De fato, a aproximação teórica realiza a *epoché* da dimensão artística de seu objeto: essa dimensão é colocada entre parênteses.

O autor parte de um pressuposto antropológico, à medida que diz ser o homem em primeiro lugar um ser sensível. Para ele, o homem é o ser do sentido, mais explicitamente dos “sentidos e do sentido”, ou seja, da sensação e da significação, do corpo e do espírito. Para Soulages (2004, p. 20), “O homem é o ser do ‘ao mesmo tempo’ – cf. nossa estética do ‘ao mesmo tempo’, [...] ao mesmo tempo receptor de sensação e doador de significação, usufruidor de sensação e interrogador de significação.” Assim, o “ao mesmo tempo” desse autor é posto na

oscilação e na tensão. A aproximação de forma sensível à obra de arte não pode ser considerada única. Ela pode ter formas diferentes. Pode ir, segundo Soulages (2004, p. 23), “[...] da percepção sensível aparentemente total à criação sensível e intelectual de novas obras.” Na leitura e análise de um texto/obra, vamos da percepção sensível, da estesia à criação de uma narrativa sensível e cognoscível.

Soulages (2004) traz também em seu texto o que chama de *aproximação acolhedora*, que é também uma dimensão do sensível. O sujeito recebe a obra, a aprecia ou dela desgosta, a faz sua ou a rejeita. *É uma aventura privada mesmo se condicionada pelo social e histórico*. Pode ser passageira ou cultivada. É o primeiro grau da *aesthesis*. Ao passo que a aproximação sensível gera uma emoção e uma vibração, a *aproximação teórica* impõe uma distância entre o sujeito e o texto/obra, que são abordados como objetos de uma análise rigorosa. Segundo Soulages (2004, p. 25): “O sujeito sensível, pessoal, carnal e privado é solicitado a dar lugar ao sujeito científico, impessoal, espiritual e público: o nós ‘universal’ e geral toma lugar do ‘eu’ singular e particular.”

A *aproximação estética*, no dizer de Soulages (2004) tem seus fundamentos nas duas primeiras aproximações. Não se pode separar os três momentos da dialética em momentos temporais, obedecendo uma lógica seqüencial no tempo. Para o autor, a dialética sensível/teórica/estética é buscada no interior do momento estético. Na proposição antropológica, o homem é descrito como o ser da oscilação tensionada entre a sensação e o significado, a estética opera uma oscilação tensa entre o sensível e o teórico. Assim, nos colocamos frente aos textos/obras artísticos, procurando os efeitos de sentido neles presentes, a partir das tensões que provocam e das marcas deixadas nos textos, remetendo a possíveis significações.

### 1.3 ESTRATÉGIAS DE ORGANIZAÇÃO DE LEITURA E ANÁLISE DO TEXTO/OBRA

Os textos/obras fazem existir um mundo nos limites de seu suporte, cada objeto é presentificação de algo para alguém. Oliveira (2001, p. 6) argumenta acerca das estratégias de organização do texto:

Nesse aspecto, a imagem que como sujeito, olha outros sujeitos, ao ser captada e experienciada por eles, passa a agir nas múltiplas encenações que a constituem, tanto sensível como cognitivamente. Encenações que são as da história mesma e as das estratégias de instalação no texto daquele que a organiza (enunciador) para um certo alguém (enunciatário). Esse eu-tu que dialoga inscreve-se no texto imagético como marcas do modo de mostrar (a enunciação) que faz ser o que é dado visibilidade (enunciado).

Enunciação e enunciado de uma imagem são *pares pressupostos da constituição textual*, que têm mecanismos e procedimentos de atuação. Para o estudo desse par, a semiótica plástica apresenta organização instrumental de descrição e análise. Os semioticistas têm desenvolvido, ao longo das últimas décadas, contribuições a partir da semiótica, visando uma outra forma de estudar as imagens.

A imagem é um texto visual. A afirmação de Oliveira (2001, p. 6) de que “[...] uma imagem é definida como um texto, o que implica que toda a imagem é um tecido de significação tramado coesamente” oferece suporte à compreensão do tridimensional como uma imagem. O suporte de sua manifestação não é o mais significativo; ele pode ser tela, bronze, argila, papel, entre tantos outros.

Os dois planos, de expressão e de conteúdo, que toda linguagem possui constroem a estruturação textual. A conexão entre eles permite dizer que conteúdo é expressão e expressão é conteúdo. O tratamento desses planos separadamente é feito por uma questão metodológica, ou seja, porque permite uma desmontagem e remontagem da imagem, que é o caminho para verificar como a significação é produzida, como chegar pela composição textual da imagem aos efeitos de sentido nela presentes.

Oliveira (2001, p. 6-7) esclarece:

Da desmontagem de qualquer imagem o que se visa é a sua remontagem a fim de estabelecer como a significação é construída. Em termos dessa construção, uma imagem, uma semiótica plástica, é formada no plano da expressão pelo material e as matérias que lhe dão existência visiva (formantes matéricos). Por pontos, traços, linhas, figuras, formas (formantes eidéticos); cores e cromatismos (formantes cromáticos); uma certa localização das matérias, formas e cores em dada ordenação em um suporte (formantes topológicos).



O plano de expressão é o lugar das qualidades sensíveis de uma linguagem, e o plano do conteúdo é aquele no qual a significação nasce das variações. Quando tratamos dos formantes *eidéticos*<sup>3</sup> de um texto/obra, estamos falando da forma, de como ela se concretiza no texto e que qualidades efluem deste texto. Não só visualizamos e reconhecemos linhas, pontos, figuras, mas também estabelecemos sentidos para esses elementos. Um exemplo de qualidades expressivas em um texto: muitas linhas em diagonais em várias direções em um texto/obra causam uma grande tensão visual no apreciador; essa tensão é uma qualidade expressiva, é um efeito de sentido de um formante eidético. A palavra *eidético* também nos remeteu ao texto de Chauí (1997, p. 35), no qual a autora trata de questões relativas ao ver; trouxemos do seu texto a palavra grega *eidós*<sup>4</sup> e sua significação esclarecedora. As significações podem vir das diferenciações presentes em cada cultura, para pensar o mundo, ordenar e coordenar idéias e discursos. Da semiose entre os dois planos resulta um sistema do tipo semi-simbólico, que caracteriza a linguagem da pintura, e, por extensão, da escultura. Oliveira (2001, p. 7) conclui que “o objetivo da abordagem semiótica é o desenvolvimento de instrumentos para descrição e análise da imagem enquanto um texto lisível, um texto que tem força para colocar os sujeitos na presença mesmo das coisas.”

A leitura e análise do texto *lisível* elaborado tridimensionalmente em qualquer matéria permitem evidenciar que os materiais de que a obra é feita não significam por si mesmos; ao contrário, transformam-se em matéria significativa a partir do modo como são articulados nos textos artísticos. As mudanças que sofrem os formantes matéricos resultam em efeitos plásticos no texto/obra final e, enquanto plasticidade, produzem sentido.

Na análise verifica-se que cada texto artístico estimula o olhar também pelas suas qualidades matéricas, convoca-se o observador pelo sensível e pelo inteligível.

---

<sup>3</sup> Eidético: conforme o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 1999, p. 721), (do grego *eidetikós*) Filos. Segundo Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemão, relativo à essência das coisas e não à sua existência ou função.

<sup>4</sup> Chauí (1997, p. 35) traz uma reflexão sobre a palavra *eidós*: o [...] laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e, não apenas espectador desatento, é que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* - ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber. [...] Aquele que diz: *eidô* (eu vejo), o que vê? Vê e sabe o *eidós*: forma das coisas exteriores e das coisas interiores, forma própria de uma coisa (o que ela é em si mesma, essência), a idéia. Quem vê o *eidós* conhece e sabe a idéia, tem conhecimento – *eidotés* – e por isso é sábio vidente – *eidulis*. Quem viu pode querer fabricar substituto do visto e, na qualidade de *eidolopóios*, pode fabricar as formas aparentes das coisas – *eidolon* (ídolo, simulacro, imagem, retrato).

Para o artista que lida com a matéria argila, por exemplo, as experiências com o processo de execução do texto/obra são tão importantes quanto o resultado. A significação está na transformação da massa cerâmica, nas marcas do fazer e do processar gestos transformadores deixados na matéria como intervenção de um enunciador que agiu sobre o objeto.

Outros dois formantes fundamentais no processo de ler e analisar textos/obras, tendo a semiótica plástica como teoria de base são os cromáticos e os topológicos. Os cromáticos estão relacionados ao estudo das relações colorísticas, procurando destacar suas atuações expressivas no texto e os topológicos, destacando lugares e suas ocorrências no texto. O plano do conteúdo na leitura e análise, juntamente com o expressivo, dará conta do contexto cultural que o envolve, buscando a significação. Assim, com suas combinações e encadeamentos, cria-se a narratividade, intrinsecamente ligada à expressão e ao conteúdo.

Ao constituir a leitura e análise dos textos/obras da artista Katsuko Nakano, verificamos que as estratégias discursivas usadas buscam sua homogeneidade e caráter figurativo ou não do enunciado. Neste momento, o enunciador faz exercer a função narrativa, fazendo então sua opção.

Procurando entender um pouco mais a leitura de textos/obras tridimensionais cerâmicos, em especial as realizadas pela artista plástica Katsuko Nakano, busco analisar sua obra num percurso que envolve presença, tempo, lugar e materialidade em um entrelaçamento entre sensível e cognoscível. A escolha pelos textos/obras de Katsuko Nakano diz respeito a quereremos refletir e trazer argumentos que justifiquem uma leitura e análise pela semiótica plástica de textos tridimensionais com a materialidade argila. Katsuko é artista reconhecida no sistema das artes plásticas, merecendo um lugar especial nesta tese. Tanto a visualização como a leitura de seu trabalho atual, ainda não colocado a público, instalado em um sítio onde novas proposições estão sendo efetuadas, serão inéditas nesta pesquisa.

Assim, procuro chegar à significação das obras de Katsuko pela reoperação de intertextos e através do verbal, mostrar o visual em sua rede de articulações. A intenção é mostrar o texto tridimensional operando em etapas, conforme classificação apresentada por Ana Claudia Oliveira. Na fase inicial da análise dos

textos/obras tridimensionais, o resultado é um inventário das primeiras unidades de manifestação, que se concretizam na segmentação do plano de expressão e sedimentam-se nas regras de procedimentos formais. No segundo momento, estão presentes a classificação dos elementos em categorias, as quais constituem a rede de relações do todo do texto/obra. Para a classificação dos elementos em categorias, os formantes, parto da constituição das formas, cores, direções, ordens de grandezas; trata-se da espacialização, das relações de tempo e da materialidade.

Tendo em vista a materialidade da argila no texto/obra de Katsuko Nakano e sua constituição tridimensional, tratar a tridimensionalidade aqui, num primeiro momento de forma mais geral e num segundo buscando a especificidade do tridimensional cerâmico, tornou-se imperativo para o aprofundamento de nossa pesquisa e análise.

Assim, na construção de sentido para os textos/obras, a semiótica como teoria presente neste estudo, orientou o estabelecimento do percurso gerativo. Em um primeiro momento, no nível fundamental, abordou-se os níveis mais abstratos, a sintaxe e a semântica, representando o ponto inicial do percurso. No segundo momento destacou-se o nível narrativo, a organização da narrativa a partir do meu ponto de vista. O terceiro ponto do percurso gerativo, o do discurso é aquele em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação, e as formas assumem concretude.



## CAPÍTULO II – TRIDIMENSIONAIS DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

Para uma reflexão sobre os tridimensionais artísticos, algumas questões são centrais. O que é uma arte tridimensional? E ainda: como ela se coloca em nossa presença na contemporaneidade? Que significados provoca?

Conforme Farias (2002, p. 3), “[...] a arte não está aí para nos dar respostas mas para apresentar-nos problemas, apresenta aspectos os mais surpreendentes, os mais inadvertidos, os mais insólitos possíveis.” O artista, ao pensar a sua atitude frente à arte, pensa a arte, procurando uma redefinição de procedimentos e funções. A arte exige. Ela é um empreendimento reflexivo.

As instalações, como procedimentos artísticos tridimensionais da contemporaneidade, que ocupam múltiplos espaços nas exposições, apresentam textos/obras artísticas e idéias surpreendentes. Assim, quando se está em presença de propostas artísticas que são espaços muito radicais, temos surpresas o tempo todo. Ficamos em alerta, em suspense, com os sentidos impondo aguçamento. Muitas vezes por intenção do autor, presenciamos o estranhamento, o contraste, a repetição como forma inovadora, a diversidade, o som, entre outras situações que estimulam o apreciador. Podemos passar por estados de euforia ou de disforia, em certos casos, propiciados pelo potencial de certas obras. Para ler e apreender os sentidos de propostas artísticas contemporâneas tão diversas, as quais podem ser entendidas como um *outro*, o apreciador é impulsionado a formar cadeias de sentido a partir de suas percepções. É fundamental que, quando da observação e fruição destas propostas, o sujeito que aprecia se mostre tanto pelas suas sensações, quanto por posicionamentos frente ao que é olhado.

Para compreender a arte contemporânea e nela as produções tridimensionais, será necessário trazer à reflexão os espaços e os tempos da arte, tanto do moderno até o contemporâneo, como também destaca Canton (apresentação à obra de KRAUSS, 1998, p. x), refletir o tridimensional do nosso tempo na medida em que ele “[...] apóia-se num cruzamento de tempo e espaço [...]”, cuja presença se dá desde as organizações formais. É preciso pensar o espaço e o tempo da arte e dos movimentos que começam a se estabelecer nos anos finais do século XIX até meados do século XX, espaço tempo da arte moderna no

ocidente. É importante, nesta pesquisa, pontuar alguns aspectos da arte moderna, sobretudo dando ênfase especial à arte contemporânea na linguagem tridimensional cerâmica.

Uma das características fundamentais dos movimentos modernos é a negação do espaço perspectivo resultando em sua destruição. Tassinari (2001, p. 9), ao escrever sobre as questões da definição do espaço na arte moderna, parte da hipótese de que haveria “[...] duas fases na história do espaço da arte moderna: uma fase de formação e outra de desdobramento, e é central na reflexão da arte contemporânea.” A arte moderna, nesse momento, teria deixado de lado as identificações com os períodos anteriores. O termo *moderno* indica a arte que se rebelou contra uma ou mais convenções renascentistas de naturalismo, iconografia e técnica. Com a renúncia às tradições recebidas e a busca da livre experimentação de novas formas de expressão, a arte fica autônoma, liberta-se da representação, decretando o fim da figuração, usando a deformação, a fragmentação, a abstração, o grotesco, a assimetria. O momento posterior ao moderno, chamado *pós-moderno* por alguns autores, discute que não é central para nossa reflexão neste momento, busca a fusão da arte com a vida, quer apresentar a vida diretamente em seus objetos. A apreciação deixa de ser contemplativa, fria e intelectual e passa a ser participativa; o apreciador entra em contato com a obra de arte, há um envolvimento sensorial, corporal.

No tocante à escultura, a partir de Krauss (1998, p. 6), tem-se o entendimento de escultura moderna como “[...] um meio de expressão situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo.” O que a autora diz é que, mesmo em uma arte espacial, como a escultura, não é possível colocar limite entre espaço e tempo para fins de análise.

Krauss (1998, p. 6) ressalta que:

[...] a história da escultura moderna coincide com o desenvolvimento de duas escolas de pensamento, a fenomenologia e a lingüística estrutural, em que o significado é tido como dependente do modo como qualquer forma de ser contém a experiência latente de seu oposto – a simultaneidade contendo sempre uma experiência implícita de seqüência.

Com relação ao espaço da arte, hoje pode-se dizer que não existe um tempo, mas uma mistura de tempos diferenciados, sem uma sincronia. As mudanças de um momento para outro acontecem de forma diacrônica.

O tempo, assim como o espaço, é fator preponderante na constituição de uma análise e interpretação de textos/obras tridimensionais. A sua representação na imagem é, para Aumont (1995, p. 248):

[...] consideravelmente determinadas pelo fato de que, na maioria das vezes, esta representa um acontecimento também situado no espaço e no tempo. A imagem representativa, portanto, costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude.

A narrativa define-se como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Um conteúdo é veiculado no conjunto de significantes, tem uma duração própria e se desenvolve no tempo, pelo menos na concepção tradicional. Aumont (1995) ressalta a demonstração de Gaudreault (1988), encontrando-se em Platão a definição de três tipos principais de narrativa.<sup>5</sup> A narrativa do tipo mimético é a que Gaudeault (1988) chama de “mostração”. A diferença entre mostração e narração diz que existem dois tipos de narratividade ligados à imagem, o ligado à imagem única e o segundo na seqüência de imagens.

Segundo Aumont (1995, p. 246), “[...] a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer de modo mais fabricado e mais sintético.”

A representação do espaço/tempo na obra é determinada por convenções sociais, por códigos em vigência na sociedade. Tassinari (2001, p. 9), na introdução de sua obra traz à discussão a questão do espaço para compreender tanto a arte moderna como a contemporânea. O autor parte da hipótese “[...] de que a arte moderna pode ser melhor esclarecida por meio de uma conceituação do seu espaço. Haveria, nesse sentido, duas fases na história do espaço da arte moderna: uma fase de formação seguida de uma fase de desdobramento.” É na fase de desdobramento que Tassinari coloca os procedimentos contemporâneos da arte.

---

<sup>5</sup> Gaudreault (1988) destaca a narrativa, que exclui a mimese, é a forma da epopéia a que Platão preconiza. A narrativa que só comporta a mimese é, em essência, o teatro, e a narrativa mista comporta ao mesmo tempo parte verbal e parte mimética. É a narração hoje dominante em literatura.

Para Tassinari (2001, p. 10):

A arte que habitualmente é considerada contemporânea coincidiria com a da fase de desdobramento da arte moderna. O espaço da arte contemporânea – pós-moderna para muitos – seria o espaço da arte moderna depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes na sua fase de formação. A arte contemporânea seria a arte moderna sem resquícios pré-modernos.

Tassinari (2001) defende a continuidade da arte moderna e não a idéia de que uma possível arte pós-moderna encerraria o ciclo moderno.

As questões relativas ao espaço e ao tempo na arte contemporânea revelam-se fundamentais para a compreensão da trajetória da arte e seus momentos de passagem. A pouca duração no tempo e a descontinuidade no espaço, com presença freqüente nos projetos contemporâneos, são características das instalações, que ganharam força nos anos 60 e 70. Percebe-se que, com a rapidez da informação, o apagamento dos limites a partir do conhecimento científico e tecnológico, o homem passa no final do século XX e início do XXI a ter possibilidade de apagamento de distâncias de espaço e de tempo. Essas facilidades não fizeram com que o homem se acomodasse, ele continua criando novos espaços e tempos, buscando preenchê-los com novas necessidades e novas criações.

É significativo nesta proposta o desafio de compreender a arte tridimensional da atualidade e como podemos construir sentidos a estas produções. Sabe-se que não se pode definir o que é significativo em termos de contemporaneidade *a priori*. Trata-se de uma construção que decorre de um fazer reflexivo, no qual os sujeitos que lidam com a arte estão envolvidos.

A arte produzida em nosso tempo está marcada pelas diferenças e transformações das linguagens visuais. Há inquietações traduzidas nas múltiplas experiências em diversas áreas culturais. Uma dificuldade é dar o nome *escultura* ao fazer artístico que não possui mais as características da escultura tradicional, como modelar um determinado material ou retirar elementos de um dado volume, pedra ou madeira. A tendência da arte contemporânea tem se voltado tanto para o tridimensional, que abrange as esculturas na sua forma mais tradicional, como também para as suas formas mais recentes, como instalações e objetos. Para Morais (1999, p. 226), “A evolução se fez da escultura para o relevo e o objeto e,



finalmente, para a instalação, poder-se-iam agregar ainda como desdobramento as performances [...]” Considerando essa evolução e trazendo a idéia de distinção entre monumento<sup>6</sup> e escultura, posso argumentar que o monumento, como foi concebido em outras épocas, exalta feitos, destaca personalidades, está a serviço da identidade nacional. A escultura não tem a preocupação em presenciar conteúdos narrativos, históricos, simbolismos e alegorias. Tem um valor em si. É auto-referente. Mas há casos em que o limite entre um e outro se dilui. Exemplo trazido por Morais é o *Monumento à Juventude*, de Bruno Giorgi (1946), que pode ser visto nos dois registros.



Figura 1: Bruno Giorgi, 1946 – *Monumento à Juventude Brasileira*.<sup>7</sup>

Bruno Giorgi atribuía à escultura qualidade da solidão, dizia ser uma arte solitária, algo que acontecia entre o escultor e a pedra. A escultura para ele era a arte de retirar matéria, tanto do mármore como da madeira ou qualquer outro *suporte*

<sup>6</sup> Conforme Murillo Marx (1997, p. 23), no texto *O teu monumento é a tua escola*, “Monumento é aquilo que comemora algum feito, personagem ou acontecimento. Material, e portanto espacialmente, faz rememorar algum fato pregresso, espacializa a nossa memória. Insere-se e reconstitui a paisagem que ajuda a mudar, tornando palpável a celebração de uma memória que também muda, que também é história. Vai merecer a teorização.”

<sup>7</sup> Bruno Giorgi – Mococa, SP. Escultor brasileiro, é autor da Escultura Monumento à Juventude Brasileira, que se encontra nos jardins do Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro, e do bronze Guerreiros, atualmente em Brasília. Seu estilo evoluiu e atravessou diversas fases. Caracterizou-se, no entanto, pela simplicidade das formas e por um vigor plástico (CHILVERS, 1996).

*informe*. “Você pensa que domina a pedra mas ela te domina”, dizia o artista. O exercício com essas materialidades transfigurou-se em obras monumentais.

Na trajetória dos tridimensionais, há, para além dos monumentos vistos como uma arte escultórica, outros procedimentos que evoluíram da escultura para o relevo e objeto e, na atualidade, para a instalação. Conforme Morais (1999, p. 226), os relevos ficam “[...] a meio caminho entre a pintura e a escultura. Estão na parede, mas sonham com o espaço real. São virtualmente esculturas.” Já o Objeto, com “O” maiúsculo, como nos apresenta Morais (1999, p. 226), “[...] é mais que um simples objeto, seja ele natural, artesanal ou industrial. É um estado de arte, depois da Figura, da Abstração e da Arte Concreta, e antes do Conceito e do Corpo.”

As propostas artísticas, quer tridimensionais ou não, presentificam-se de formas variadas e nessa presença fundem-se o gesto do criador com o objeto criado. Exemplo dessas presenças são procedimentos e meios diferenciados, como as instalações nas quais forma e espacialidade constituem a obra, na qual podemos entrar e circular, interagir em algumas propostas, enfim, podemos estar. Um conceito não fechado de instalação pode ser o trazido do Dicionário Oxford, de Chilvers (1996, p. 271): “[...] termo que entrou em voga na década de 70, designando *assemblages* ou ambientes construídos numa galeria ou museu para uma exposição em particular.”

O termo *assemblage* designa um procedimento contemporâneo nas artes visuais, que pode ser descrito como obras de arte elaboradas com fragmentos de materialidades naturais ou não, com lixo doméstico. Este termo foi cunhado na década de 50 pelo artista Jean Dubuffet<sup>8</sup> (1901-1985). Em muitos casos, esse termo

---

<sup>8</sup> Jean Dubuffet foi mestre da Arte Bruta. Sua arte dita “informal” nada deve ao passado e não sofre qualquer influência. Jean Dubuffet faz parte desses pintores cujo objetivo é escapar à tradição e explorar territórios desconhecidos, a fim de reencontrar a “espontaneidade ancestral da mão humana quando essa traça sinais”. Nascido em Havre (Normandia), em 1901, ele estuda Belas Artes. Aos quarenta e dois anos, não tendo, por causa da fortuna de sua família, a obrigação de vender seus quadros de pintura, ele destrói toda a produção e decide romper com a “cultura asfíxiante” para buscar inspiração na arte da rua. Para denunciar o caráter seletivo e repressivo da cultura oficial, ele cria em 1945 o conceito de arte bruta, uma arte espontânea e inventiva que se recusa a todo e qualquer efeito de harmonia e beleza, tendo como autores “pessoas obscuras, estranhas ao meio artístico profissional”. Dubuffet inspira-se neles, trabalha com grande liberdade técnica e com materiais dos mais extravagantes. Porque, para ele, é o material que determina nitidamente o efeito produzido pela superfície. “A arte deve nascer do material e da ferramenta”. A partir de 1962, o artista renuncia as obras “materistas” em benefício de um novo estilo, o ciclo do *Hourloupe*, originário da palavra *entourloupe* (logro). Essa nova série representa a cidade com seus problemas de circulação e malfeitores. São formas realizadas em resina epóxi semelhantes a quebra-cabeças em cores vivas, tingidas de vermelho, preto, branco e azul, que também se tornam volumes, esculturas, arquiteturas monumentais. Em 1975 ele constrói sua Fundação em Paris.

tem sido usado sem um limite muito preciso em procedimentos como o descrito acima ou para definir uma fotomontagem ou ainda uma instalação. O uso corrente do termo *assemblage* vem de uma exposição realizada em 1961, em *New York*, chamada *The Art of Assemblage*.

Com relação às *assemblages* argumenta Michael Archer (1994, p. 2):

Existem duas idéias amalgamadas à palavra *assemblage*. A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico.

As instalações e os ambientes, como também são chamadas essas obras, são espaços em que o artista usa a arquitetura sem se confundir com ela. As instalações podem ser formas compostas de diferentes linguagens num rico entrecruzamento. A definição de uma instalação é fundamentalmente a mudança que acontece num espaço que, mais que instalá-la, também a constitui. O vídeo, a performance, o objeto, entre outros, são meios que podem se comunicar entre si, numa instalação. A disposição dos elementos no espaço tem a intenção de criar uma relação com o apreciador. Uma das possibilidades da instalação é provocar sensações: frio, calor, odor, som, entre outros. Para Cacilda Costa [2004, p. 64], “[...] As instalações tais como as compreendemos hoje, têm origem nos ambientes da década de 1960 e, de certa forma, ampliaram-se [...] com a arte na rua e a *land art*.”

A *Land Art*, também conhecida como *Earthwork*, é a arte em que o terreno natural é trabalhado de modo a integrar-se à obra. Conforme Chilvers (1996, p. 170),

*Earthwork* (“arte da terra”). Tipo de arte em que o terreno, em vez de prover o ambiente para uma obra de arte, é ele próprio trabalhado de modo a integrar-se à obra. *Eartwork* surgiu em finais dos anos 60, em parte como consequência de uma insatisfação crescente em face da deliberada monotonia cultivada pelas formas simples do minimalismo, em parte como expressão de um desencanto relativo à sofisticada tecnologia da cultura industrial.

A *Land Art* é um tipo de arte que, por suas características, não pode ser exposta em museus ou galerias, a não ser por fotografias. Dentre as obras de *Land Art* que foram efetivamente realizadas, a mais conhecida talvez seja a Plataforma

Espiral (*Spiral Jetty*) (Figura 2), de Robert Smithson (1970), construída no Grande Lago Salgado, em Utah, nos Estados Unidos da América, e a obra *Amarillo Ramp* (Figura 3).



Figura 2: Robert Smithson, 1970 – *Spiral Jetty*. Basalto, cristais de sal e areia.



Figura 3: Robert Smithson, 1973 – *Amarillo Ramp*. Argila xistosa de arenito, 4.572 cm (diâmetro no topo). Acervo do artista.

Quebra-mar espiral (1969-70), denominação trazida por Krauss, é uma trilha formada por uma quantidade de basalto e areia, com 4,5m de largura e que avança

45m em espiral pelas águas vermelhas do lago. Krauss (1998, p. 336) assim apresenta a obra Quebra-mar de Smithson:

Sendo uma espiral, essa configuração possui necessariamente um centro, que nós, como espectadores, podemos efetivamente ocupar. Contudo, a experiência do trabalho é a de estarmos continuamente descentralizados em meio à vasta extensão de lago e céu.

Outro procedimento artístico que pode ser abordado nesta pesquisa e que é fundamental na reflexão sobre arte tridimensional contemporânea é o objeto arte. Ele pode ser trazido de um outro contexto para a realidade da arte, perdendo a sua função primeira, ou ser construído com o fim de ser arte. Frederico Morais (1999, p. 226-227) expressa sua posição com relação à instalação e ao Objeto, afirmando: “Etimologicamente, objeto (do latim, *objectum*) significa lançar contra, coisa colocada diante de nós, com um caráter material. É, pois, aquilo que resiste ao sujeito, objeção.”

Jean-Clarence Lambert (apud MORAIS, 1999, 227), no ensaio *Les parti-pris des objets*, propõe quatro métodos de abordagem do Objeto pelo artista: 1- desrealizar: queimar a claridade objetual para que ele não tenha nada mais de comum... com o comum; 2- enigmatizar: agir de tal forma que o objeto não possa mais se recuperado por uma definição unívoca. Princípio da incerteza: é o objeto que nos interroga e não o contrário; 3- dramatizar: recurso a um certo terrorismo; e 4- acumulação e seriação: métodos quantitativos. Para Lambert, “procurar fazer do urinol, da lâmpada elétrica, do violão ou do guarda-chuva outro objeto é traduzir em atos artísticos nossa exigência principal de revolução mental e social, é participar da crítica radical de nossa cotidianidade.”<sup>9</sup>

O Objeto tem suas origens nas *assemblages* cubistas de Picasso, nas invenções de Marcel Duchamp e nos *Objects trouvés* (objetos encontrados) surrealistas. Com Duchamp revelaram-se as primeiras aparições de uma forma inédita de arte que compreende a seleção, a apropriação e a apresentação no circuito artístico de objetos comuns, do cotidiano, escolhidos com indiferença visual

---

<sup>9</sup> Outras denominações: *objet-trouvé*, *readymade*, não-objetos (Ferreira Gullar, neoconcretismo), objetos definidos (Cildo Meireles), objetos relacionais (Lygia Clark), objetos emblemáticos (Rubem Valentim), Box-form/caixas, múltiplos. Com suas propostas plurisensoriais, Lygia Clark e Helio Oiticica ampliaram consideravelmente o conceito de objeto. Oiticica via o objeto como ação no ambiente, no qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como “obras”.

intencional, que o artista chamou *readymades*<sup>10</sup> (que podem ser livremente traduzidos como encontrados prontos). A Pop Art (também chamada Neodadá), que surgiu na Inglaterra e se afirmou nos Estados Unidos como o grande fenômeno artístico da década de 60, potencializou o uso dos *readymades* e *objects trouvés*. Com a disseminação do espírito pop, das Novas Figurações e do Fluxus, a construção de objetos e o uso de objetos prontos em trabalhos compostos se expandiram e marcaram a obra de muitos artistas. O Objeto tem sido um dos campos essenciais da transformação, sendo na atualidade considerado uma categoria de arte.

A instalação é pensada para um espaço específico e a estrutura de arranjo pode ser modificada em função de diferentes locais. É um conceito que se desenvolve no espaço, como por exemplo, nas Figura 4 a 7 (*Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meireles), às vezes se estruturando como uma narrativa, outras vezes assumindo um caráter cenográfico, tendo os objetos como protagonistas.



Figura 4: Cildo Meireles (1968/84 – instalação) – *Desvio para o Vermelho*.

---

<sup>10</sup> Se lembramos que, com o *readymade*, Duchamp põe o fim ao predomínio da arte em prol da esfera estética – denunciando o caráter (ainda) romântico da figura do artista –, e se lembramos que o objeto é substituído pelo signo, não será abusado ver nessa atitude radical uma proximidade com o princípio fotográfico, que desconhece as antigas hierarquias e se apropria indistintamente de todos os aspectos da realidade. (Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/16/4.html?studium=3.html>> e <<http://www.studium.iar.unicamp.br/16/4.html?st>>. Acesso em: 23 jul. 2004).



Figuras 5, 6 e 7: Cildo Meireles (1968/84) – Detalhes do *Desvio para o Vermelho*.

*Desvio para o Vermelho* é um dos trabalhos mais conhecidos de Cildo Meireles. Instalação monocromática que esteve em exposição durante a XXIV Bienal de São Paulo (1998), dedicada ao tema da antropofagia e do canibalismo cultural. Na instalação, Cildo Meireles problematiza coisas difíceis de acontecer mas não impossíveis. A primeira sala é o encontro de uma série de objetos em tonalidades vermelhas “desta coisa implausível mas possível de acontecer”. Esse projeto é

executado pela primeira vez em 1981, nos EUA. Agrega mais duas salas: uma onde fica uma pia inclinada com água vermelha corrente, caindo continuamente; a outra, uma garrafinha da qual sai um líquido desproporcional. Nessa exposição, esses três projetos formaram um só. O interesse do artista era um encadeamento de falsas lógicas, uma coisa parecia explicar a anterior, mas introduzia um outro elemento que, na verdade, não explicava nada e era a coisa principal. Tem-se uma garrafa de onde sai uma quantidade enorme de líquido vermelho que parece ser a explicação para a sala pintada de vermelho, mas o que ela introduz é a noção de horizonte perfeito, que é a superfície de qualquer líquido sem movimento. E na terceira sala tem um líquido em movimento saindo de uma torneira. A pia está inclinada, o que contradiz a relação de queda d'água, mas o líquido é vermelho, o que nos conduz à primeira sala.

Na Bienal, houve uma relação com um evento político, mas para Cildo Meireles, o *Desvio para o Vermelho* é muito mais um trabalho sobre a questão cromática do que a política. “Eu poderia ter escolhido outras cores, mas escolhi o vermelho porque, além de ser uma cor carregada de simbolismo, cria uma ambigüidade que interessava a esse trabalho.”



Figura 8: Marcel Duchamp (1913-1964) – *Bicycle Wheel* – Roda de Bicicleta.



Figura 9: Marcel Duchamp (1917-1964) – *Fountain* - Fonte.



Marcel Duchamp influenciou profundamente a arte contemporânea com seus *Readymades*, objetos encontrados prontos. Expostos em museus e galerias, foram interpretados como críticas irônicas ao circuito artístico, a noção de autoria da obra de arte e a autonomia da arte na sociedade industrial (Figuras 8 e 9).

Duchamp durante todo o tempo dedicou-se a destruir conceitos e a negar o estabelecido, às vezes com ações espalhafatosas. Foi um artista gênio e um inovador, quando tirava uma peça de seu ambiente natural como fez com uma roda de bicicleta e um banquinho de madeira ou até com uma louça de sanitário masculino e dava aos objetos a envergadura de um objeto de arte. O que queria era fazer pensar, raciocinar, destruir a quietude das coisas aceitas e estabelecidas.

Considerando os objetos arte temos em Lygia Clark<sup>11</sup> uma representante. Porém, a dimensão do trabalho de Lygia é a vivência sensorial do objeto. Quebrar com a quietude interna dos sujeitos, mexer com sua sensibilidade.

---

<sup>11</sup> Lygia Clark – pintora, escultora, auto-intitulou-se não-artista. Nasceu em Belo Horizonte, 1920/1988. Em meados da década de sessenta a artista prefere trabalhar a poética do corpo, apresentando proposições sensoriais e enfatizando a efemeridade do ato como “única realidade existencial”. Como professora em Paris, faz propostas de sensibilização a seus alunos, procurando a gestualidade de conteúdos e liberação da criatividade. Em 1975, retornando ao Brasil, deu continuidade ao seu trabalho na fronteira entre arte e terapia, privilegiando a experiência individual em detrimento da materialidade da obra, usando objetos relacionais com fins terapêuticos. A investigação de sensações, experimentando o corpo, são meios de gerar questionamentos e construir conhecimentos acerca da identidade. Possibilitar a compreensão da arte e sua incorporação no cotidiano são maneiras de apoiar os processos de construção da identidade cultural. Trabalhar com a obra de Lygia Clark propicia descoberta de quem somos e do modo de ser do outro (Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/obra.html>> Acesso em: 30 jul. 2006).



Figura 10: Lygia Clark, 1967 – *Máscaras Sensoriais*. Tecidos.

Na fase sensorial do trabalho de Lygia Clark há uma denominada “Nostalgia do Corpo”, o objeto ainda sendo um meio indispensável entre a sensação e o participar. O homem encontra seu próprio corpo por meio de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si. No seu fazer constante, Lygia Clark incorpora o objeto, fazendo-o desaparecer. Assim, o homem torna-se objeto de sua própria sensação. O erótico vivido como “profano” e a arte como “sagrada” se fundem em uma experiência única; trata-se de confundir a arte e a vida.



Figura 11: Lygia Clark, 1964 – *Trepante*.

Na obra *Trepante*, Lygia Clark desdobra o plano em articulações tridimensionais. Aqui já se insinua a participação do apreciador junto à obra, fato que irá verificar-se, posteriormente, em outras obras.



Figura 12: Lygia Clark, 1973 – *Túnel*.

Os dois trabalhos de Nelson Felix, a seguir, que demarcam uma linha imaginária entre o norte e o sul do Brasil, são o *Grande Budha* (Figura 14), no encontro da longitude 10 e da latitude 69, no Acre; e *Mesa* (Figura 16), em Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, no encontro da longitude 30 com a estrada mais próxima à fronteira. *Grande Budha* e *Mesa* dialogam com o espaço artístico conquistado a partir dos anos 60, particularmente com a *Land Art*. Neste momento, tem lugar uma exploração ativa de um espaço-tempo real na duração: tornaram-se imprecisos os limites do lugar e da obra, esta revelando-se de maneira fragmentada.

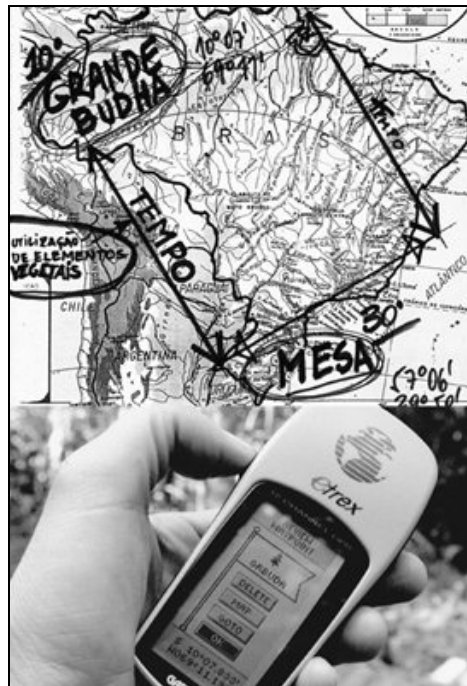


Figura 13: Localização das obras *Grande Budha* e *Mesa*, de Nelson Felix.



Figura 14: Nelson Felix, 2000 – *Grande Budha* (Estado do Acre).



Figura 15: Nelson Felix, 2000 – Detalhe do *Grande Budha*.



Figura 16: Nelson Felix (1997-1999) – *Mesa* (Urugaiana, RS).

O projeto do *Grande Budha* data de 1985. Em 2000, no Estado do Acre, suas garras foram fixadas em torno de uma muda de mogno, espécie que vive cerca de 1.300 anos, dos quais 300 em fase de crescimento. A idéia de "desaparecimento" perpassa o trabalho em diversos níveis: o das garras na árvore, da própria árvore na floresta e, enfim, das vicissitudes às quais estão sujeitas a árvore e a floresta. No processo de transformação do material orgânico em objeto cultural, incluem-se relações plásticas e significações de ordem histórica da própria escultura. Na *Mesa*, nove chapas de aço cortén são colocadas, sem sofrer processo algum, horizontalmente, uma depois da outra. Sem articulação ou montagem de partes para formar o todo, as chapas remetem ao uso de elementos industriais na escultura, não mais moldada ou esculpida. E em particular ao uso do ferro e das experiências que levam em conta sua gravidade, peso, densidade.

Servindo-se da expansão concêntrica da árvore em seu desenvolvimento para a absorção das garras, o *Grande Budha* parece responder à metáfora utilizada por Krauss (1998, p. 301) na crítica à idealidade da forma:

[...] a importância simbólica de um espaço interior, central, de onde provém a energia da matéria viva, a partir do qual sua organização se desenvolve como os anéis concêntricos que anualmente se formam em direção ao exterior a partir do núcleo constituído pelo tronco da árvore, tinha desempenhado um papel crucial na escultura moderna.

Ao associar elementos orgânicos e industriais, os trabalhos de Nelson Felix, como *Grande Budha* e *Mesa*, indicam um espaço-tempo cosmológico, furtando-se à medida do tempo histórico, linear. Envolvem um pensamento sobre o devir: a nossa condição humana. Remetem a um tempo outro, de uma arte em processo ao longo de centenas de anos e evocam poeticamente a passagem do tempo, o anti-histórico da Natureza, mas também o da nossa relação com a natureza: a impossibilidade de vermos a completude do estudo.

Menos que estender o registro estético ao real e o tornar visível a partir desse ponto de vista, no *Grande Budha* são as potências criadoras e o fluxo temporal da Natureza que são convocados. O invisível, como elemento operatório de interseção entre o cognitivo e o sensível, é a maneira de a obra tecer relações e evocar diferentes níveis de temporalidade e dimensões espirituais. Um trabalho cujo

processo de realização dura 500 anos, perdido na floresta entre milhões de copas parecidas, e só localizável pelo GPS, apela à imaginação poética como única condição de alcançarmos a imensidão. Esta implicação do imemorial da Natureza no presente, daquilo que se dá como estando lá antes de nós, é um apelo à experiência do presente. O confronto entre natureza e cultura, com as evocações temporais do devir envolvendo a nossa finitude, remete para a poética do sublime, para a tensão entre intuição sensível e reflexão. Sem que se formem sistemas, fragmentos de narrações atualizam as múltiplas ordens de referências presentes na sua obra.

Obras que se relacionam com a natureza têm sido objeto de pesquisa de muitos artistas na contemporaneidade. Os textos/obras de Katsuko Nakano também privilegiam esta relação ao se instalarem em exposição em um espaço a céu aberto, integrando-se à terra, ao solo, aos elementos naturais.





### **CAPÍTULO III – O TRIDIMENSIONAL CERÂMICO**

A intenção neste capítulo é focar o percurso de artistas brasileiros que trabalham com a cerâmica na contemporaneidade e apresentar como eles se inserem no panorama artístico. Nesta contextualização do tridimensional cerâmico, trago alguns textos/obras para exemplificação dos seus modos de fazer. A arte cerâmica, tal como a encontramos no meio artístico, liberta dos cânones tradicionais, nos quais a tônica era o objeto utilitário e decorativo, vem sendo trabalhada a partir de linguagens referenciais e códigos atuais. Suas características são marcadas pelas influências dos movimentos norte-americanos que, a partir dos anos 50, promoveram uma ruptura na arte cerâmica com a influência oriental e europeia. Os ceramistas americanos desenvolveram, no período pós-guerra, um estilo e enfoque muito diferente dos ceramistas europeus. Segundo Cooper (1987, p. 187): “Os ceramistas foram influenciados por duas grandes filosofias: o budismo Zen, e as idéias dos artistas expressionistas abstratos.” A influência do budismo Zen é percebida quando da execução das peças. O artista tenta unir o ato de fazer e queimar objetos, potes e vasos, com o “conceito zen de beleza”, conceito que se caracteriza por valorizar a contemplação, o amor à natureza, exercitado pela prática de trabalhos manuais, que é aplicado tanto ao “estilo de vida como a arte”. Bernard Leach, ao visitar os Estados Unidos, em 1953, com os ceramistas Shoji Hamada e Soetsu Yanagi, introduz os conhecimentos da estética oriental naquele país. A influência das idéias expressionistas é verificada no momento em que os ceramistas se aproximam de outros artistas plásticos que vinham desenvolvendo um trabalho desvinculado de cânones, com liberdade total de utilização da matéria argila.

Entre esses artistas estavam Picasso, Léger, Miro e Chagall, os quais buscaram suas idéias e energias nos pintores expressionistas abstratos, como Mark Tobey, que havia trabalhado com Bernard Leach, na Inglaterra. Assim, nos Estados Unidos foram líderes desta tendência Peter Volkus (Figura 17), Richard Shaw (Figura 18), Robert Arneson (Figura 19), entre outros, que desenvolveram uma arte cerâmica inspirada nos trabalhos cerâmicos dos pintores europeus, desafiando a tradição da cerâmica orientada para o ofício.



Figura 17: Peter Woulkos, 1959-61 – *Gallas Rock* (Glazed stoneware, 213,4x 94x101,6 cm. Franklin D. Murphy Sculpture Garden, University of California, Los Angeles).

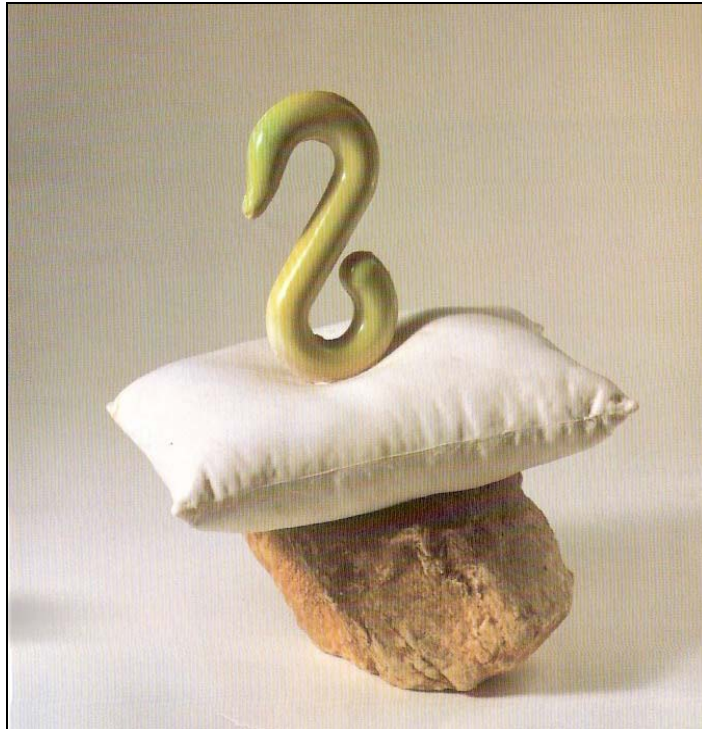


Figura 18: Richard Shaw, 1971 – *Son a Pillow* (Porcelain with underglaze and glaze, 21,6x17,8x12,7 cm. Collection of Nancy and Roger Boas).



Figura 19: Robert Arneson, 1971 – *Smorgi-Bob, The Cook* (Glazed earthenware on vinyl-covered wood base, 182,3x152,4x152,4cm – San Francisco Museum of Modern Art; Purchase).

As imagens acima apresentadas são constitutivas da cerâmica escultórica desenvolvida nos Estados Unidos. Fizeram parte de uma exposição realizada no *Whitney Museum of American*, em 1982. A exposição denominava-se *Ceramic Sculpture: Six Artists*, e mostrava a cerâmica contemporânea. Os artistas eram Peter Woulkos, Richard Shaw, Robert Arneson, John Mason, Kenneth Price e David Gilhooby. As obras referem o cotidiano na arte (Figura 19), entre outras situações, como a cerâmica no espaço urbano (Figura 11).

Os anos 50 e 60 foram importantes para legitimação da arte cerâmica frente à pintura e à escultura nos EUA. Essa legitimação se dá, principalmente, a partir das idéias Dada e Surrealista e do movimento “Funk Art”. Esse movimento foi considerado ousado por três razões, conforme explicita Goyanna (1987, p. 90): “[...] 1 – questionava a função tradicional da argila, usada como material passivo e decorativo; 2 – questionava o gosto cosmético de seu público; 3 – estava baseado na Califórnia, numa época em que Nova Iorque era a capital mundial das artes.”

O “Funk Art” apresentava uma série de objetos intencionalmente mal feitos, desafiando o conceito de “correto ou incorreto” e o que era de “uso legítimo” da argila. As obras produzidas empregavam elementos da vida cotidiana, num trabalho humorístico, intelectual, refletindo a não tranqüilidade política e social da época. Segundo Emmanuel Cooper (1987), os artistas empregavam técnicas da produção industrial da cerâmica em suas obras, moldes de gesso, impressões serigráficas e cores em esmalte.

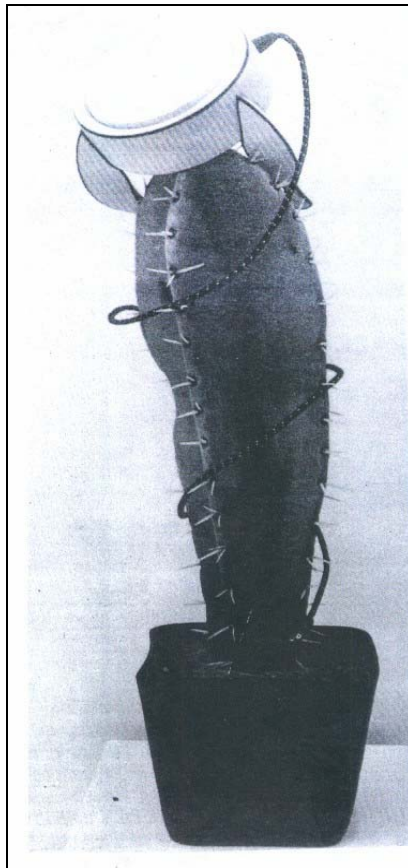


Figura 20: David Middlebrook, 1979 – *Hot Quake* (cerâmica com baixa temperatura; um exemplo de super-realismo. Altura 10 cm).

A imagem acima demonstra que o hiperrealismo é o maior aspecto da cerâmica americana dos anos 70/80. O realismo de “foco fino”, cujos objetos de “couro e tecido” (Figura 20) parecem totalmente convincentes, somente pelo tato podemos perceber a natureza irreal dos objetos e termos a idéia de que as coisas não são o que aparentam ser.



Figura 21: Jan van de Leeuden, 1978 – *Figura Cerâmica* (Holanda).

Outros países europeus experimentaram um desenvolvimento semelhante. Na Holanda, alguns ceramistas dirigiram-se para técnicas tradicionais, potes e objetos decorativos; por outro lado, artistas como Jan van de Leeuden (Figura 21) e Jan de Rooden fazem formas esculturais com uma forte percepção do material que usam. Os torsos masculinos hiperrealistas, sem braços nem pernas modelados pelo artista Leeuden saem das idéias contemporâneas de arte e se misturam com a tradição clássica de um modo especialmente imaginativo percebida a irrealidade dos objetos. Outros ceramistas buscam de forma deliberada qualidades escultóricas fora do corrente, sendo altamente notável o trabalho de Mary Frank (Figura 22).



Figura 22: Mary Frank, 1975 – *Woman* (cerâmica sem vidrado; comprimento: 246 cm. Coleção do Sr. e Sra. Al Lippe).

Não obstante às extravagâncias dos anos 60, os anos 70 foram mais sombrios pelas restrições econômicas que afetaram o comércio. Contudo, o fio condutor da arte cerâmica americana continua sendo a produção desta para uso doméstico. De acordo com Cooper (1987, p. 189): “Menos sensacional que os objetos ‘art funk’ ou ‘punk’, reflete o alto nível de habilidade necessário, porém está muito longe do interesse de novidade ou exposição.” As obras de alguns artistas americanos deste período oscilam nos limites da função do objeto. Buscam o melhor da tradição e relacionam seus trabalhos e idéias com os dias atuais.

A partir da liberdade de expressão ocorrida nas décadas de 50, 60 e 70 nos Estados Unidos, o Brasil, pelo trânsito global, não pôde deixar de buscar uma nova concepção para arte cerâmica. Os estudos que vêm sendo feitos sobre a cerâmica contemporânea no Brasil expressam valores estéticos de modo livre, com conotações expressionistas, construtivistas, minimalistas, entre outras. As

influências no pensamento visual<sup>12</sup> do artista, na sua forma de pensar as próprias criações, o conteúdo, o tema de seu texto/obra, têm sido fruto de uma intersecção cultural. A globalização da economia, da tecnologia, dos meios de comunicação de massa permite aos artistas a visão do que se faz no mundo, participando e buscando inter-relacionamentos. Em função dessa globalização, ressalto a importância de o artista conhecer o que é próprio à sua cultura, traduzido em suas vivências e reflexões pessoais. Através disso ele constrói seu imaginário artístico na contemporaneidade.

Pelo mito da universalidade da arte, têm-se comparado expressões artísticas de regiões diversas, sem levar em conta as diferenças e problemáticas que lhes são intrínsecas, assim como incorporado modelos paradigmáticos de outros países. Vive-se, hoje, com a concomitância de tempos diferentes e semelhantes em espaços que se entrelaçam, se opõem e se distanciam. E, apesar dos modelos paradigmáticos impostos pelos eixos centrais de poder em relação às regiões periféricas, constata-se que os artistas buscam na tradução dos textos visuais uma linguagem pessoal que retrate o que lhe é próprio. A esse respeito, Icléia Cattani (1993, p. 3) afirma que: “[...] os modelos sociais e culturais repetem-se, imitados algumas vezes, mas também subvertidos, modificados, enriquecidos de novos sentidos. E, às vezes, os modelos impostos são totalmente desprezados, e algo radicalmente novo aparece.”

---

<sup>12</sup> Canclini (1993, p. 16) apresenta em seu texto *Rehacer los Pasaportes – El pensamiento visual em el debate sobre multiculturalidad* – a discussão sobre o pensamento visual e a dificuldade para interpretar o pensamento visual contemporâneo. “A reorganização atual é resultado do cruzamento de múltiplos processos simultâneos. Mais que mudar a arte parece estar vacilando. Um ponto chave é o debate sobre identidades: me refiro à oscilação entre a visualidade nacional e as formas desterritorializadas e transculturais de arte e comunicação. [...] Certas obras não deixaram de interrogar-se pelas identidades sociais e a identidade da arte. Porém, se trata de uma arte que reconhece o esgotamento das monoidentidades étnicas ou nacionais que acredita representar muito pouco se somente fala de essências locais e intemporais. [...] com as identidades de hoje, suas obras são políglotas e migrantes, podem funcionar em múltiplos contextos e permitir leituras divergentes de sua constituição híbrida. Porém, esta reformulação multicultural do pensamento visual está em conflito ao menos com três tendências do campo artístico. Em primeiro lugar, enfrenta a inércia dos artistas, intermediários e público que seguem exigindo uma arte que seja representativa de uma identidade nacional preglobalizada. Em segundo lugar, os artistas que relativizam as tradições nacionais encontram dificilmente lugar nas políticas de promoção dos estados que esperam de seus artistas, obras capazes de exhibir ante as metrópoles os esplendores de tantos séculos de história nacional. Finalmente, os artistas latinoamericanos que tratam a globalização e a multiculturalidade chocam com a estratégia dos museus, galerias, e críticos das metrópoles que preferem mantê-los como representantes de culturas exóticas, da alteridade étnica.”

A referência às artes oriental e americana nas obras cerâmicas é encontrada no trabalho de muitos artistas, ao longo da história da arte brasileira. Contudo, a adaptação das inovações ocorridas nos grandes centros à realidade local foi um recurso utilizado pelos artistas para discutir, repensar, readaptar idéias e propostas ao nosso tempo e à tecnologia. As obras passam, assim, a apresentar especificidades artísticas, fruto das múltiplas inter-relações culturais e da grande liberdade interativa.

Entre as tendências que imprimiram suas marcas na cerâmica contemporânea, temos a arte que fazem hoje no Brasil ceramistas ligados aos conceitos orientais, a contemplação. Os artistas japoneses radicados em São Paulo, desde o início do século, trouxeram consigo uma tradição cerâmica ligada ao objeto utilitário. Contudo, no período pós-guerra outros artistas aqui chegaram e, entre eles, alguns com posturas mais conservadoras, com conceitos de arte dentro da filosofia oriental, sendo a cultura japonesa eminentemente estética. Segundo Nakano (1989, p. 24),

O Oriente nos mostra sob as mais diversas formas (religião, arte, filosofia, práticas) que o universo e o homem constituem uma única e mesma realidade, ao mesmo tempo instável, inconstante e indivisível.  
Sou o ar que respiro, o alimento que absorvo, as sensações que experimento, as palavras que registro... sou o barro que modelo.

As realizações e obras de povos orientais evidenciam rituais que vão desde a escolha do barro e preparo das massas até a queima final. Mas também vieram outros, com posições mais abertas, despojados de regras e ritos pré-estabelecidos. Shoko Suzuki, Akiko Fujita e Akinori Nakatani são alguns dos representantes da arte-cerâmica nipo-brasileira.

Dos artistas citados, a ceramista Shoko Suzuki trabalha voltada à tradição oriental. A realização dos seus objetos cerâmicos segue um ritual cauteloso que vai desde a preparação do barro, modelagem no torno, decoração e queima final. Para a ceramista Suzuki (1987, p. 22):

Conforme o tipo de obra, deve haver integração entre o corpo e a obra, harmonia entre o indivíduo e o seu trabalho. Isto é facilmente visível na cerâmica antiga. Ela conserva o brilho original, que é a consequência dessa harmonia. Parece simples mas é um longo caminho a ser percorrido.

Para criar suas formas arredondadas ou ovóides, com elaborados tratamentos de superfície, esculpidas no barro, ainda cru, a artista Shoko Suzuki



utiliza várias técnicas e as peças são moldadas no torno e esculpidas quando quase secas (Figuras 23 e 24). Shoko Suzuki (apud GABBAI, 1987, p. 22) afirma:

Conforme o tipo de obra, deve haver uma integração entre o corpo e a obra, uma harmonia entre o indivíduo e seu trabalho. Isto é facilmente visível na cerâmica antiga. Nota-se que ela conserva o brilho original consequência dessa harmonia.

Ao trabalhar em um torno manual com um contato de pele, mão e barro, a artista instaura a relação direta com a natureza.



Figura 23: Obra da artista Shoko Suzuki (foto extraída da Obra Cerâmica Arte da Terra, organizada por Miriam Gabbai, 1987).

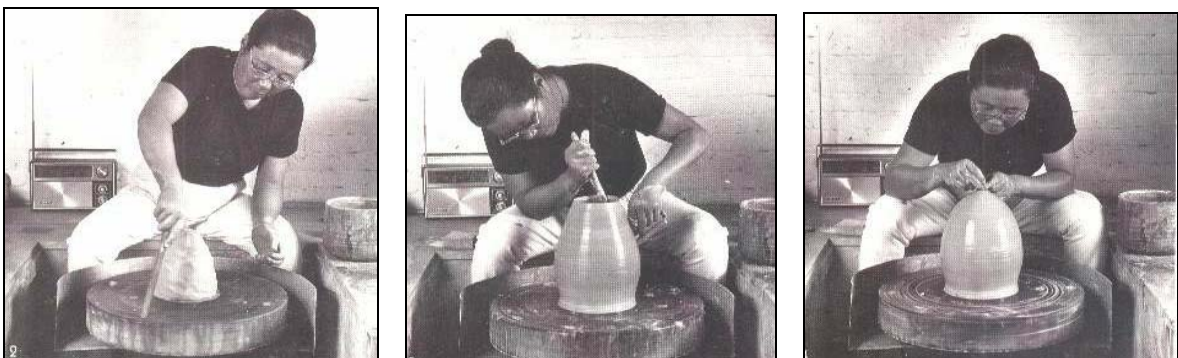


Figura 24: Shoko Suzuki em ação no torno.

Contudo, é no processo duro de queima que a cerâmica se revela. Quando se abre o forno é que vem “a parte mais dolorosa”. Esta preocupação é comum aos artistas do barro. A abertura do forno traz alegria e tristeza. Alegria, quando os

resultados obtidos são os esperados ou superados; tristeza, quando nossas expectativas são frustradas pela inclemência do fogo. O fogo é elemento determinante dos nossos sentimentos nessa etapa da realização do trabalho artístico-cerâmico.

A obra de Akiko Fujita revela uma monumentalidade, uma necessidade de utilizar grandes espaços, de criar ambientes externos e internos, cheios e vazios, entrelaçando-se num trabalho de arquitetura com o barro. Já o artista Megumi Yuasa, escultor que utiliza o barro em suas construções artísticas espaciais, apresenta-nos um trabalho no qual as formas relacionam-se harmoniosamente, demonstrando coragem e ousadia. A intermaterialidade presente na produção plástica de Megumi (Figuras 25 e 26) é surpreendente, integra materiais diversos para chegar a uma linguagem construtiva sensível. Megumi Yuasa é o mais refinado ceramista do Brasil. Mais do que isto, Megumi Yuasa é considerado um dos melhores escultores do país dos últimos anos.

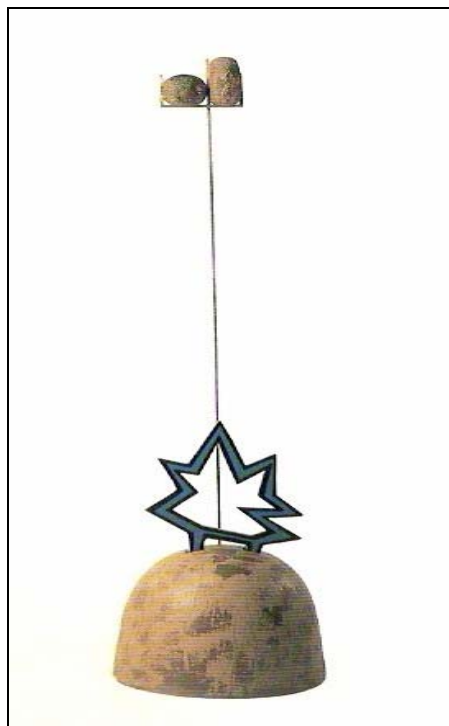


Figura 25: Megumi Yuasa, 1991 – *Paisagem com Frutos* (180x60x55cm, cerâmica e aço).

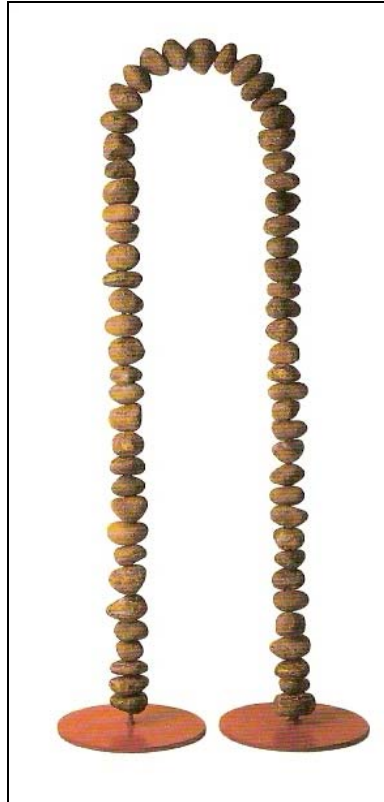


Figura 26: Megumi Yuasa, 1991 – *Portal* (226x110x50cm, cerâmica e aço).

O universo temático de Megumi é ampliado a partir do aproveitamento de contornos e objetos naturais, seixos, sementes, como constitutivos do seu repertório formal, associados às alusões cenográficas, arquitetônicas e topográficas. Para Franceschi (1991, p. 2):

Notável é a aquisição pelo metal, de valor específico, deixando de ser suporte meramente para assumir peso próprio no plano de representação. Porque o trabalho de Megumi é sobretudo arte de síntese: território de pacificação dos componentes de uma cosmologia – terra, água, fogo, ar – matérias originais de onde retira, dispõe e reinventa o mais secreto equilíbrio.

Com a obra desses ceramistas, entre outros de igual importância, evidencio que a arte nipo-brasileira tem colocado sua marca na estética brasileira, tanto na arte do barro como em outras linguagens expressivas. Contrastantes, as culturas brasileira e japonesa não se repelem: vibram entre si, geram novas idéias, criam nova linguagem. Marcaram, também, a cerâmica atual brasileira movimentos como o expressionismo, o construtivismo, o abstracionismo, o minimalismo, entre outros,

com manifestações na cerâmica que não chegam a se caracterizar como correntes. O que temos são realizações com influências de estilos e de tendências.

A temática primitiva antropológica, resgatada e pesquisada por Picasso, marcou a arte brasileira, em especial a cerâmica atual, no sentido de buscar na cerâmica primitiva fonte de pesquisas e conseqüentes releituras. A arte de Picasso, segundo Ramié (1974, p. 28), “[...] não anula nem deprecia as referências já adquiridas. Muito ao contrário, as utilizará para traduzi-las em novas metamorfoses, em novas formas imprevisíveis.”



Figura 27: Picasso, 1947 – *Mujer* (peça torneada, modelada e pintada. Decoração com engobe abaixo e recoberta, cor bege e marron, altura 30 cm; largura 13 cm; profundidade 13 cm, Museu Picasso, Antibes, França).

Quando discutimos influências na arte moderna e contemporânea, não podemos deixar de falar também no artista Paul Gauguin, cuja obra se nos apresenta com características marcadamente interculturais. Para Barbosa (1995, p. 20): “Esta simbiose cultural resulta em uma expressão de ambigüidade intensa e explícita. Vida e morte, cristianismo-paganismo, homens-mulheres são relações contraditórias mostradas pelo trabalho de Gauguin.”

A influência de outras culturas constatada em obras de alguns artistas brasileiros tem demonstrado a capacidade de interrelacionar elementos de várias culturas, construindo através desses cruzamentos o seu próprio imaginário artístico. Nesta dimensão, Barbosa (1995, p. 20) também explicita sua posição em relação a

Gauguin: “Entre os seus contemporâneos e companheiros artistas europeus, apesar da admiração destes pela arte da África e da Ásia, só Gauguin teve a capacidade de olhar a cultura do ‘outro’, sem aplicar seus cânones europeus para apreciar e conhecer o ‘outro’.”

Na busca do conhecimento das origens do homem e de sua cultura é que vejo a obra de alguns artistas ceramistas brasileiros. É o caso de Célia Cymbalista, artista do barro que vem pesquisando o retorno às formas mais primitivas, resgatando sua dimensão antropológica. Em palestra proferida pela artista, em 1994, no Encontro de Artes Plásticas promovido pelo Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, Célia Cymbalista falou sobre seu interesse pelas formas das pedras tumulares da Mesopotâmia, dizendo atraírem-na sobremaneira, as inscrições cuneiformes e os grafismos contidos nessas peças. Suas pesquisas artísticas com a matéria-barro demonstram a referência à pré-história, à história, aos objetos e artefatos antigos.

Na linha da abstração, na qual artistas buscam o abandono dos limites figurativos, há um integrar-se por inteiro num abstracionismo gestual, densamente carregado de conotações psicológicas. Essa atuação, essa explosão de sentimentos, não acontece como um mecanismo de fuga e abandono absoluto do real, mas como forma de atingir o mundo interiorizado, modificando-o e apresentando-o em obras que interagem com os sentimentos do espectador. Um exemplo que considero significativo e representativo da influência do abstracionismo no Brasil é o trabalho em cerâmica realizado por Norma Grinberg. Em seu depoimento publicado na obra organizada por Miriam Gabbai (1987, p. 38), a artista expõe o que quer mostrar: “[...] um percurso que começa na criação de módulos, a princípio sem interferências, onde exponho a sua plasticidade e conceitualidade, para logo em seguida entrar no mundo da abertura criativa que me permita interferir, justapor, aglomerar, cortar, juntar construir [...]”

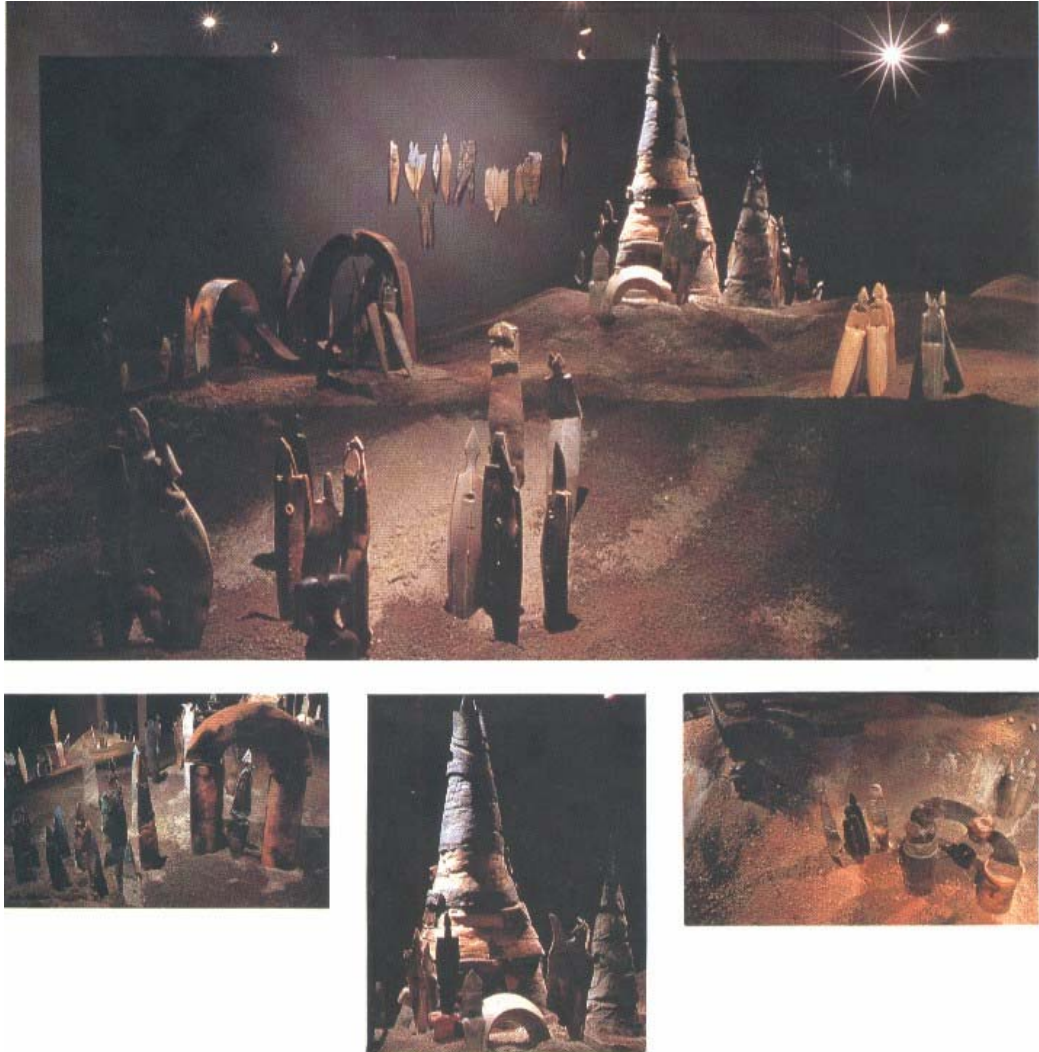


Figura 28: Norma Grinberg, 1992 – *Humanóides-Transmutações* (Instalação).

Norma Grinberg tem realizado trabalhos em cerâmica de acordo com tendências contemporâneas de arte. Traz à cerâmica manifestações de arte das mais antigas para a linguagem da escultura, da instalação. Concretiza sua obra inserindo materiais como argila, areia, metal e madeira numa proposta de “intermaterialidade”. Conforme comenta Tadeu Chiarelli (1999, p. 5): “pode-se dizer que a produção atual da artista encontra-se hoje entre a arquitetura e o teatro [...] no limiar de todas essas modalidades ela funda um lugar particular na arte contemporânea brasileira, incorporando para este contexto a matéria cerâmica.” Assim, pela obra desta ceramista, constata-se a opção por tornar visíveis as suas poéticas, através da matéria barro, desvinculada da sua forma tradicional e resgatando as suas potencialidades estéticas e artísticas.

Da obra *Por Água Abaixo* de Marília Diaz, instalação presente na exposição individual *A Flor da Pele*, realizada em 2000, quero destacar a contemporaneidade dos seus textos/obras. Marília se utiliza de matérias variadas para compor, estão presentes o ferro, as pétalas de rosa e as argilas variadas. As pétalas de rosa se apresentam desidratadas, dispersas no ambiente de exposição. Elas marcam o tempo de duração e permanência em estágios variados, até os vestígios finais. Marília se utiliza também das pétalas como uma forma inicial, construindo na repetição em barro o equivalente a elas, marcando então, um tempo outro de duração. São formas simplificadas que dialogam com as da natureza. A repetição tem se colocado entre alguns artistas como procedimento de realização, e é vista como atributo de contemporaneidade. Para buscar os significados presentes nos textos/obras da artista, é preciso trilhar os caminhos do sensível e do inteligível.

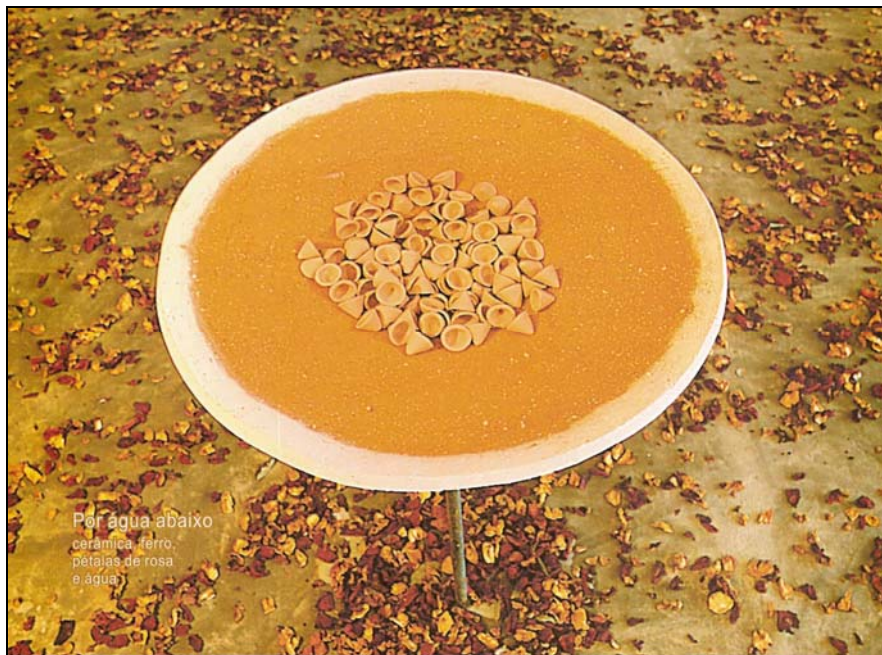


Figura 29: Marília Diaz, 2000 – *Por água abaixo*. Cerâmica, ferro, pétalas de rosa e água.

Outra artista brasileira que tem trabalhado com a cerâmica numa postura contemporânea é Celeida Tostes. Rodrigues (1998, p. 17) cita Celeida em sua dissertação de mestrado:

Meu trabalho é o nascimento. Ele nasceu como eu mesma nasci de uma relação. Relação com a terra, com o orgânico, o animal, o vegetal. Misturei os materiais mais diversos opostos. Entrei na intimidade desses materiais que se transformaram em corpos cerâmicos.

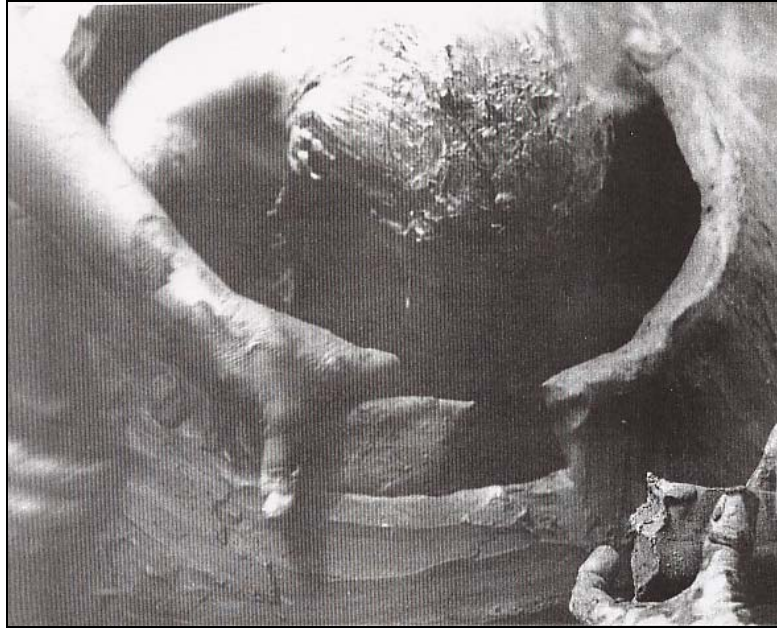






Figura 30: Celeida Tostes, 1979 – *Passagem-Performance*.

As fotos acima foram extraídas da dissertação de mestrado de Maria Regina Rodrigues. São parte de um conjunto realizado durante uma performance, obra feita pela artista em seu apartamento, intitulada *Passagem* (1979). Nesta obra Celeida Tostes, ceramista reconhecida internacionalmente no âmbito das artes plásticas, utiliza o corpo e a materialidade da argila em uma união perfeita.

A cerâmica brasileira tem também os seguidores da filosofia anglo-oriental, lançada em 1920 por Bernard Leach, cuja característica era a reunião das qualidades da cerâmica oriental e a tradicional cerâmica inglesa. O trabalho de Leach (1981, p. 12) evidencia essa influência, buscando muito mais “a compreensão do que a imitação”. Sua criação busca combinar o grande sentimento e simpatia que tem pela filosofia oriental com as melhores qualidades da cerâmica com a técnica inglesa. Os chineses mais contemplativos encontravam deleite no espiritual mais do que no físico e essa qualidade se evidencia em grande parte na sua cerâmica.

Leach, depois de aprender o processo de queima japonês, o qual está estreitamente ligado à cerimônia do chá, aprendeu também a técnica de cocção à alta temperatura. A forma, mais que a decoração, era a sua principal preocupação e as vasilhas que fez estão executadas do ponto de vista estético e funcional.

O artista nos apresenta em sua obra *Manual do Ceramista*, cuja primeira edição é de 1940, em Londres, a diferença existente entre o trabalho do ceramista autônomo ou do ceramista-artista e de um trabalho manufaturado industrialmente.

Conforme Leach (1981, p. 22):

O ceramista-artista que realiza com suas próprias mãos todo, ou quase todo o processo de produção, pertence a uma categoria estética, muito diferente do da produção em série. No trabalho do artista-ceramista que torneia sua própria obra, existe uma unidade de conceito e execução, uma coordenação inseparável da mão e personalidade, posto que, o criador e o realizador são uno.

A cerâmica industrial possui elementos estéticos na forma, cor e design, contendo também elementos intuitivos, fruto do sentido artístico de seu designer. Contudo, para Bernard Leach (1981, p. 23), as cerâmicas industriais “[...] partem em bom grau do cálculo e da inteligência.” Já a cerâmica artística tem os elementos estéticos formais na sua produção, diferenciando-se da cerâmica industrial que utiliza a máquina e apresenta a dissociação entre designer e operador da máquina. No caso do artista ceramista, ele faz todo o processo da criação à execução. A qualidade de sua obra tem vínculos com as origens da atividade humana, também está ligada com os sentimentos e experiências passadas ao longo do tempo.

Francastel (1964, p. 120) sublinha a importância da Revolução Industrial do ponto de vista estético e social, ao mencionar que:

[...] o objeto ‘plástico’, produzido pela indústria, reúne em si as qualidades plásticas da obra de arte ‘pura’ e as do mecânico reencontrado. [...] o erro da estética industrial foi querer considerar o caráter artístico do produto industrial ou como derivado exclusivamente de sua funcionalidade, ou como se fosse submetido a um imperativo estético a ele sobreposto.

Assim, alguns artistas da cerâmica, frente à estética industrial que se apresentava, encontraram refúgio nas teorias de Bernard Leach. Elisenda Sala, no prólogo da obra do referido autor, expressa a posição desses ceramistas:

Incapazes de desprender-se do primitivismo conservador que adotaram e que tantos perigos encerra, viraram as costas consciente ou inconscientemente, ao tempo em que viviam, sem corresponder-lhe com livres e sinceras criações como deviam e ascender assim, com força criadora, com sensibilidade e espírito inovador às necessidades imanentes da sua própria época.

Nesse período, surgiram ferrenhas lutas dialéticas, como também posições dogmáticas, tanto reacionárias como partidárias, em relação a uma estética que preconizava artesanato contra genialidade, coletividade anônima contra individualismo e trabalho manual de formas repetidas contra peça única. Frente às posições radicais de uns e outros, estabeleceu-se uma crise na arte cerâmica. Contudo, houve um subjacente processo de produção criativa, constituindo assim uma nova promoção estética.

As teorias estéticas de Bernard Leach podem parecer “românticas e regressivas”. No entanto, suas idéias são usadas como armas pelos ceramistas que não concordam com a aplicação na arte dos sistemas mecânicos e industriais. Acreditam eles que um processo mental ou a imposição de um desenho, aplicados à arte, a desumanizam.

Bernard Leach (1981, p. 25) não nega o progresso técnico, “[...] identifica, circunscreve, e situa esse progresso numa ordem superior, humanizando-o.” Projeta esse desenvolvimento técnico para uma utilização equilibrada das “faculdades naturais da razão, o coração e as mãos.” Para Leach, essa utilização equilibrada deveria ser aplicada em criações de objetos de uso diário, com características de simplicidade, eficácia no seu emprego, conduzindo o ceramista “pelo caminho interminável da perfeição da forma.”

Destacam-se, com cerâmicas que se aproximam da filosofia de Bernard Leach, artistas brasileiros que tiveram alguma formação ou na Inglaterra, ou nos Estados Unidos, ou mesmo no Japão, tais como Gilberto Paim, Marianita Linck, Sylvia Goyanna, entre outros.

A artista plástica ceramista Sylvia Goyanna (in: GABBAI, 1987, p. 89) estudou na Inglaterra inúmeras técnicas da arte cerâmica e tem a seguinte posição em relação ao trabalho com a matéria-barro: “[...] é necessário que o ceramista controle o imenso cabedal técnico e as dificuldades inerentes ao exercício de sua arte, pois é

árduo o exercício de sua técnica, longo seu processo de execução e caprichosa sua matéria-prima.” No entanto, ela afirma que nenhum processo técnico deve impedir ou colocar limites no processo criativo. Esta artista tem posições bem claras a respeito da técnica e da criação artísticas e coincide seu pensamento com o de Josep Llorens Artigas, espanhol (1892-1980), mestre na cerâmica, admirado por muitos e identificado com as idéias de Bernard Leach. Sylvia Goyanna, em seu texto presente na obra organizada por Miriam Gabbai (1987, p. 89), apresenta o depoimento de Artigas sobre Miró:

Miró ensinou-me a olhar para as coisas de uma maneira nova, a alcançar uma liberdade total em relação ao trabalho. [...] Cada vez que se aproximava de uma técnica nova, ele ficava fascinado com as possibilidades que ela oferecia. Explorava tudo zombando das regras acadêmicas, mas nunca das exigências técnicas. A liberdade de Miró com as cores [...] permitia que fugisse das armadilhas dessa mesma técnica, da pequenez da mentalidade artesanal.



Figura 31: Joan Miró, 1970 – *Gran Mural de Cerâmica*.  
(Situación: Barcelona Aeroport).



Figura 32: Joan Miró, 1956 – *Estela de doble cara*.  
(Gres y esmalte. 80x50x6 Donación Galerie Lelong).

Joan Miró iniciou na cerâmica em 1945, depois de reencontrar-se com o ceramista Joseph Llorens Artigas, que havia conhecido no *Cercle Artístic*, de Sant Lluç. Miró descobre as peculiaridades desta linguagem e se serve delas com um profundo respeito. O que o atrai à cerâmica é o caráter imprevisível do resultado, as reações caprichosas da substância submetida à ação criadora do fogo. A atuação com a matéria barro nos conduz a cerâmica. Terra, água, ar e fogo são fatores materiais, forças perceptíveis aos nossos sentidos e o artista vai lidar com elas em seus diversos estados.

### 3.1 CERÂMICA: A MATERIALIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

As ponderações dos ceramistas sobre a origem de suas relações com a matéria barro, bem como seus conhecimentos dos materiais cerâmicos, demonstraram posturas comuns e uma identificação primordial no trato com essa matéria e com a cerâmica.

Da terra nasce a cerâmica, o homem estabelece um contato com a matéria barro, com o fogo e a água. Com essas matérias precisamos dialogar, penetrar em suas entranhas, reconhecer a disposição interna de cada uma para ser modificada e experimentar o seu misterioso poder quando nos colocamos em relação com elas.

Para Nakano (1898, p. 85):

Na cerâmica, contactamos duplamente com o processo de imersão/emergência, desintegração/integração. O primeiro é operado pela Natureza: a rocha se transforma em argila, [...]. O segundo é realizado com a participação do homem que transforma a argila em barro. Imergindo-a na água, passa a matéria para o virtual, para, depois, passá-la para o processo integrador da forma. [...] Da desordem surge a ordem, do caos nasce a forma, como na criação do mundo. E, por um momento, participamos do mito da criação. E o mais importante: por um momento tocamos no divino.

Tanto para a artista Katsuko como para os artistas que não se intitulam ceramistas, essa aproximação intimista com o barro mostra-se fundamental na realização do objeto artístico cerâmico. Matéria abundante na face da Terra, o barro, por si só, “convoca” à manipulação. Pelas suas características de maleabilidade, de adaptabilidade e flexibilidade, ele estimula a criação. Exerce sobre as pessoas uma atração que as leva a conformar, não importando a sua idade ou nível intelectual. Para o teórico Henri Focillon (1988, p. 56), “[...] as matérias comportam uma certa finalidade ou, se preferir uma certa vocação formal.” Elas possuem solidez, cores variadas, superfície. São formas, “[...] têm o poder de convocar, limitar ou desenvolver a vida das formas na arte.” Essa vida das formas, como observa o autor, conseguidas através da matéria-barro, possui aspectos característicos que possibilitam ao homem tornar visíveis as suas idéias.

Tomar entre as mãos essa matéria, modelá-la com os dedos, dando a forma idealizada, torna-se uma atitude irresistível e tem atraído artistas de todas as linguagens plásticas. A ceramista Marlies Ritter apresenta de forma muito pessoal o seu conhecimento dessa matéria na elaboração artística: *“A argila é pacienciosa. Tu podes moldar, tu podes amassar, tu podes apagar, tu podes recomeçar. Ela responde aos teus gestos.”* Fica evidente a “metamorfose” que ocorre com a matéria-barro antes e depois da ação gestual na conformação da obra, além desta mudança, possível.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Depoimento da arte-ceramista Marlies Ritter, em entrevista realizada pela pesquisadora em Porto Alegre, no dia 9 de julho de 1996.

Dos materiais que se associam ao barro na realização da obra cerâmica, temos aqueles que podem ser agregados à massa, antes da conformação das peças, como os elementos naturais: cinzas, óxidos, palhas, carvão entre outros, e os revestimentos, que podem ser associados às obras após a queima.

As qualidades naturais, físicas e químicas da matéria barro, pelo emprego das técnicas processuais, sofrem transformações e é isso que atrai muitos artistas, conforme observa Maria Annita Linck<sup>14</sup>: “[...] o que mais fascina na cerâmica é a alquimia. Ela é transformação constante.” As transformações ocorrem pela secagem e conseqüente diminuição de tamanho, processo que exige cuidados especiais. Outras vezes, a mudança acontece pela aplicação dos revestimentos, obtendo a obra um novo aspecto. Contudo, a transformação mais significativa da matéria, na qual se realiza a arte cerâmica, manifesta-se pela atuação do fogo. De matéria maleável, dócil no trato, com o fogo passa a matéria dura, resistente, não aceitando mais a impressão gestual. O controle da obra cerâmica na sua etapa final, que é a queima, é de domínio do fogo. O artista de outras linguagens plásticas tem contato com a obra até o seu final, o ceramista não. No momento em que a obra vai para o fogo tudo pode ser esperado. Os resultados não podem ser absolutamente previsíveis. O bom resultado numa primeira queima, o “biscuit”<sup>15</sup>, dependerá do tratamento técnico dispensado à matéria, bem como do controle da temperatura do fogo. Quanto aos esmaltes aplicados à matéria, a cor e o ponto de fusão não dependerão apenas do grau de experiência do ceramista, mas também de fatores naturais. Não obstante às matérias (argilas) e os fornos, que são variáveis, é impossível estabelecer critérios dogmáticos a respeito dessa questão. Essa transformação, essa “alquimia”, tem sido, ao longo dos anos, o que atrai ceramistas.

Na continuidade de análise das questões que envolvem a cerâmica, a técnica de realização do objeto demonstrou ser um ponto de merecida reflexão, à medida que ele é o conjunto de procedimentos estratégicos desta arte. A diversidade de técnicas de conformação, revestimentos e queimas, a partir da segunda metade deste século, tem sido assunto específico de obras literárias e científicas em vários

<sup>14</sup> Depoimento da arte-ceramista Maria Annita Linck, ocorrido em entrevista realizada pela pesquisadora em Porto Alegre, em 9 de agosto de 1994.

<sup>15</sup> Cf. Fournier (1981, p. 55), o termo *biscuit*, biscoito é: “cerâmica sem verniz geralmente porosa. Nos Estados Unidos e na indústria cerâmica se prefere empregar o termo francês ‘bisque’. A queima a biscuit se faz para que as vasilhas se tornem menos frágeis [...]. A argila se transforma em cerâmica a 500-600°C e esta é a temperatura mínima da queima a biscuit.”

países. Porém, obras que discutam e reflitam a arte cerâmica nos aspectos de inter-relação do artista/obra/arte são mais restritas. Assim, não abordarei em profundidade os processos técnicos cerâmicos; destacarei, contudo, alguns métodos de trabalho para melhor compreensão da importância adquirida pela técnica no meio cerâmico.

A técnica cerâmica<sup>16</sup> propicia inúmeras formas de realização, desde o objeto puramente utilitário até o objeto artístico, utilitário ou não e, em muitos momentos, a técnica é confundida com a própria arte-cerâmica. A cerâmica, enquanto técnica, pode visar somente à execução de um objeto segundo as regras de operação para tal. Um oleiro pode almejar somente a existência de potes que cumpram a função utilitária. Por outro lado, esses potes, além dessa função, podem também, se o autor dos mesmos assim o quiser e realizar para tal, ter uma função estética, distinguindo-se, então, como objeto artístico. Conforme afirma o teórico Étienne Souriau (1983, p. 38), “[...] se toda arte tem suas técnicas, quase toda a técnica pode elevar-se até a arte.” Assim, se o objetivo do oleiro for, não o recipiente para água, mas o próprio pote com suas linhas de conformação, sua textura, seu jogo de luz e cores, seus espaços internos e externos, sua presença e duração, então, o produto é arte e o produtor, artista ceramista.

A cerâmica, enquanto técnica, envolve uma matéria específica, a argila, e requer domínio de execução manual, em torno, revestimento e queima adequados. Contudo, a arte cerâmica envolve todo esse domínio e mais a execução de formas criativas, nas quais a expressão e as vivências do mundo do artista estejam presentes. Com a técnica, o ceramista conciliará a passividade e a liberdade, pois na obra de arte a técnica une os dois aspectos da mesma atividade, o conjunto dos processos do fazer e o modo como elas adquirem “vida na matéria”. Para o teórico Pierre Francastel (1983, p. 9), a técnica é, antes de mais nada, “[...] uma virtualidade, enquanto que a arte é, pelo contrário, sempre uma realização, criação

---

<sup>16</sup> “A cocção de argila para dar cerâmica a uma temperatura mínima de 500 – 600°C constitui geralmente um passo preliminar a uma segunda queima. Na cocção há uma série de alterações. Até 100 graus a água ‘misturada’ ou de plasticidade se desprende como vapor. De 100 – 200°C a água absorvida se desprende e começa a queimar-se os materiais orgânicos. 573°C -inversão do quartzo. 500 – 600° C - se perde a água de combinação química e se forma um novo material (cerâmico). De 600°C para cima continua queimando o enxofre, carbono etc. Existe uma certa expansão em volume até 800 a 850°C. Começa a vitrificação (diferentes temperaturas, segundo a argila), as partículas se juntam de uma forma mais unida e começa o encolhimento.” (FOURNIER, 1981, p. 80).



de uma coisa, de um objeto.” Assim, na ação humana de criar novas realidades com os meios técnicos, o homem transforma e inscreve novos significados em suas realizações, efetuando os pressupostos da liberdade de criação.

Para alguns ceramistas, esse processo técnico é encarado como uma necessidade imanente do seu fazer. Está na base da formação do artista, pois, quase sempre, vem em primeiro lugar. É preciso saber amassar o barro, bater para tirar-lhe as bolhas de ar, reconhecer sua plasticidade, conhecer os tipos diferenciados de argilas, os materiais de revestimento possíveis e as possibilidades de temperaturas para queimas. Essa é a posição da ceramista Maria Annita Linck, e afirma “[...] cerâmica exige técnica e conhecimento tanto da parte artística como da técnica.”<sup>17</sup> Esta ceramista entende que, para fazer um trabalho cerâmico e, de fato, este levar o nome cerâmica, a massa precisa ser estudada e modificada para se alcançar o resultado desejado.

As técnicas cerâmicas, na verdade, são aquelas que buscam retirar da matéria-barro toda a beleza que lhe é própria e propiciar a realização de obras expressivas significativas. Os processos técnicos cerâmicos caracterizam-se pela sua variedade e surpresas. O processo de realização não é o mesmo do início ao fim. No decorrer da execução da obra, acontecem alterações provocadas pela “alquimia” da matéria. Essas técnicas, presentes nas obras dos artistas, pela diversidade existente, concorrem para conferir às obras cerâmicas um amplo universo de formas criativas com aspectos variados. Entre outras, as técnicas empregadas para a execução das obras em cerâmica escultórica, objetos utilitários ou decorativos, painéis e murais, variam da técnica de modelagem ao torno de oleiro. A modelagem não se prende a um único princípio de elaboração, é dada por processos que, combinados, resultam numa gama infinita de aspectos nas obras cerâmicas. Os principais processos são: o de rolos, de placas, superposição, agregação e a partir de blocos. É difícil estabelecer regras para o emprego de técnicas e realização das obras, mas é importante salientar que todas as técnicas se ligam ao processo de formas cerâmicas.

---

<sup>17</sup> Depoimento da arte-ceramista Maria Annita Linck, em entrevista realizada pela pesquisadora em Porto Alegre, em 9 de agosto de 1994.

Por outro lado, os revestimentos, a decoração, que podem se juntar à técnica de conformação, também se apresentam de formas muito variadas. Os objetos elaborados com a matéria-barro têm, através da história, apresentado uma tradição de grafismos, relevos e pinturas com materiais variados, quer nos vasos ou nas figuras. Essa tradição se observa até o presente momento nas obras dos ceramistas que, ao usarem texturas, cores e impressões gestuais, estão acrescentando elementos que as tornam mais ricas em significados expressivos e liberdade criativa.

As técnicas de decoração, de tratamento da superfície da obra, não estão atreladas nem dissociadas entre si. O artista pode ter o objetivo, ao trabalhar sua obra, de não usar tratamento gestual na superfície. Ele pode querer uma peça sem textura, sem brilho, com acabamento uniforme, liso. Esta opção não reduz o valor, nem descaracteriza sua obra enquanto arte cerâmica. Essa riqueza de alternativas foi um dos fatores que auxiliou a cerâmica a estabelecer-se como expressão artística junto às artes plásticas. A segurança que o artista deve ter no tratamento técnico advém, não de regras preestabelecidas, mas daquelas colocadas pelo próprio criador da obra e experienciadas por ele através de descobertas pela pesquisa. Assim, nas técnicas de decoração que envolvem a cor, temos: o engobe<sup>18</sup>, a cor na massa e o baixo vidrado ou baixo esmalte,<sup>19</sup> entre outras. Já as técnicas de impressão gestual, os grafismos, têm inúmeras formas de realização. Outras técnicas de tratamento especial da superfície das obras que possibilitam aspectos específicos e ricos em efeitos são a queima a sal e a queima de raku.<sup>20</sup> A primeira se caracteriza pela não aplicação do esmalte diretamente na peça, os efeitos vidrados são obtidos através dos vapores de sal. A segunda – raku – tem, pelo seu processo de execução, efeitos surpreendentes. Esses procedimentos tiveram o seu

---

<sup>18</sup> Cf. Fournier (1981, p. 126), o termo *engobe* assim se apresenta: “Termo americano empregado para designar a ‘cola de argila’, porém que cobre um campo ligeiramente mais amplo. Os engobes podem conter pouca proporção de argila plástica e estão compostos basicamente por materiais típicos de verniz: feldspatos, agentes seladores e fundentes. A diferença das colas de argila européias, muito mais terrosas, os engobes são muito mais sofisticados, de cor branca ou quase branca e servem de base para os óxidos colorantes.”

<sup>19</sup> De acordo com Goyanna (1987, p. 95), “O baixo esmalte (óxidos metálicos modificados e acrescidos de outros materiais) é produzido pelas indústrias que fornecem matéria-prima para cerâmica. Vem em forma de pó e, para usá-lo, basta acrescentar água.”

<sup>20</sup> Cf. Grinfeder (1987, p. 145), “[...] para que uma peça seja chamada raku, é preciso que ela passe pelo seguinte processo: 1) queima de biscoito; 2) esmaltação; 3) queima; 4) remoção do fogo no ponto de fusão do esmalte utilizado ou incandescente (caso não haja esmalte); 5) redução em um recipiente com serragem, palha, água ou jornal.”

desenvolvimento histórico no Japão, onde era utilizada na confecção de taças para a tradicional cerimônia do chá.

As atitudes constatadas em relação aos procedimentos, tão importantes para o ceramista, pelas razões já citadas, têm seu valor reiterado também em consequência da formação por ele obtida e por sua atuação docente em atelier. Ele obtém e reproduz, primeiramente, os ensinamentos técnicos formais, cujo domínio é aparentemente fácil, para depois, ou em alguns casos concomitantemente, realizar objetos criativos desvinculados das premissas técnicas formais. Tais processos formais são aqueles denominados “repuxado”,<sup>21</sup> “acordelado”,<sup>22</sup> ou mesmo a execução de peças em tomo, às quais encaminham diretamente a forma do pote. Prende-se então, o ceramista, por este método no início de seu aprendizado, a formas limitadoras da imaginação. Para a produção de objetos/obras que expressem as experiências vividas, os processos técnicos não devem ser limitadores, pois a função deles é auxiliar na execução. Conforme a artista Katsuko Nakano<sup>23</sup>, ceramista de destaque nesta pesquisa: “[...] se você quer levar o seu trabalho para o artístico, o método que vai empregar deve partir do não convencional para, depois de instaurado o processo criativo, chegar ao convencional.” Entende esta ceramista, que as formas realizadas com as “técnicas convencionais” são um artesanato” e fazem parte das “artes decorativas”. O conhecimento dos processos convencionais, segundo ela, são necessários, mas o momento propício não é o inicial.

Por outro lado, a transgressão ao convencional, às regras da cerâmica, conduz o artista à libertação das amarras técnicas, à experimentação. Uma atitude aberta desse artista é conhecer, dominar todo o processo para poder transgredir.

---

<sup>21</sup> A técnica denominada “repuxado” é, segundo Drake (1972, p. 87), “[...] um modo simples de fazer cerâmica. Consiste em começar por uma bola de argila bem trabalhada, colocá-la em uma mão e introduzir o polegar da outra mão na parte de cima da bola. Nesta posição, pressionar e apertar com o polegar e ir fazendo girar a bola. Usar a mesma pressão em todas as direções.”

<sup>22</sup> Técnica do rolo ou acordelado: “É uma técnica antiga de construção de vasilhas que consiste em ir colocando um sobre outro diversos rolos de argila e logo trabalhá-los conjuntamente. [...] Mediante a técnica dos rolos foi possível construir-se formas que somente após anos puderam efetuar-se no torno.” (FOURNIER, 1981, p. 271)..

<sup>23</sup> Depoimento da ceramista Katsuko Nakano, em entrevista realizada pela pesquisadora em Porto Alegre, em 22 de março de 1995.

Saber sobre os processos de execução da cerâmica, sua matéria e suas técnicas, neste momento, mostrou-se fundamental, tendo em vista a análise que farei a seguir das obras da artista Katsuko Nakano. A artista demonstra em suas obras um grande conhecimento das origens da cerâmica e de suas técnicas tanto tradicionais, como as possíveis “transgressões”, numa postura de artista pesquisadora.



## CAPÍTULO IV – UM OLHAR SENSÍVEL E COGNOSCÍVEL À OBRA DE KATSUKO NAKANO

### 4.1 A ARTISTA KATSUKO NAKANO

Katsuko Nakano, artista da cerâmica, nasceu em Cafelândia, São Paulo, em 1942. Em 1964, formou-se em Letras pela Universidade Federal do Paraná. De 1970 a 75 viveu em Paris, onde foi professora de Língua e Literatura Brasileira e especializou-se em Literatura Francesa na Universidade de Paris – Sorbonne, obtendo o título de mestre em Letras Modernas. A cerâmica, atividade paralela, iniciada em Paris, em 1975, tornou-se o centro de suas atividades, no início dos anos 80. Em 1982, volta à pesquisa acadêmica no Programa de Pós-Graduação (em aulas da ECA-USP) dedicando-se à prática e ao estudo das artes tradicionais do Japão, sobretudo os jardins zens e a cerâmica. Em 1989, doutorou-se em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo, discorrendo sobre o processo da cerâmica.

Em 1990, recebeu o prêmio “Associação Paulista de Críticos de Arte” (APCA) de melhor ceramista. Em 1992, prestou concurso público e assumiu a cadeira de cerâmica na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente reside, em São Paulo, dedicando-se exclusivamente a sua arte.

Fabris (1989, p. 9) declara sobre a pesquisa de doutorado de Katsuko Nakano:

A proposta de Katsuko Nakano mostra, de maneira eloqüente, não apenas um percurso artístico, mas um trajeto de vida. O trajeto de alguém que procura algo mais do que as categorias lógicas, que se interessa pela cultura de seus ancestrais, que tenta ‘recuperar’ uma técnica milenar, que percebe que esse conhecimento não passa apenas pela razão e pela emoção, mas pelo próprio corpo, para que seja possível chegar a ‘ver’ com as mãos, ouvir com os olhos...

Percebe-se no trabalho de Katsuko Nakano que a técnica para ela não é meramente uma ação mecânica ou um fato racional; pelo contrário, é fruto de suas experiências concretas e sensíveis com a matéria, obtendo, assim, uma

gestualidade individual, subjetiva e expressiva, tanto com a técnica, como com suas vivências.

A criação da artista Katsuko Nakano confere grande significado à gestualidade e Fabris (1989, p. 11) destaca as considerações de teóricos como Leroi-Gourhan e Focillon a esse respeito: “[...] o primeiro apresentando o pensamento como uma consequência da vocação à fabricação, própria da mão; o segundo, vendo nesta um instrumento de criação e um órgão de conhecimento [...]”. Percebemos aqui o modelo primeiro da linguagem, vivida de início pelo corpo todo e que foi difundida pela dança. A partir de sua pesquisa iniciada no doutorado, Katsuko mostra que é através da cerâmica que sua concepção, conforme Fabris (1989, p. 12), “[...] de mão formadora se transmuta na própria metáfora de uma visão da arte como fluxo e permanência ao mesmo tempo.”

Katsuko Nakano, como uma das grandes artistas da cerâmica, renovou essa arte, com novos temas, procedimentos e técnicas. Uma das marcas definidoras do seu universo temático formal é o componente arqueológico. Não a arqueologia como ciência, mas como uma forma especial de sensibilidade, uma abordagem poética dos materiais, do espaço, dos tempos e da própria luz.

Fig. 33 - Mapa da Ciranda das Artes



## 4.2 CIRANDA<sup>24</sup> DE ARTE CERÂMICA



Figura 34: Mãos de Katsuko Nakano em processo de execução das peças de uma obra.

Para Floch (in: OLIVEIRA, 1997, p. 9), “Há dois tipos de análises semióticas: as que nos fascinam e as que nos estimulam.” A análise que fascina oferece “[...] espetáculo impressionante, mas catastrófico [...]”, é o destaque de uma visualização única, de uma reunião de signos em uma única forma, apesar das diferenças. A segunda análise, a que estimula, é investigadora de um querer saber mais. Busca-se um sentido para os signos presentes no texto, acaba-se fazendo pesquisa em busca de saber mais. Não há como negar a importância do contexto histórico, político e artístico quando se trata de compreender uma ou mais obras de determinado artista. Floch (in: OLIVEIRA, 2005, p. 244) argumenta que:

[...] o material de uma obra não é a obra, assim como a intenção ou o projeto do pintor não garantem a significação do quadro. [...] é preciso admitir que o primeiro contexto de uma figura ou de um motivo é o próprio quadro, que um quadro é uma totalidade sensível e inteligível, e que esta última não poderia ser substituída por um conjunto mais ou menos finito de textos ou de entrevistas do pintor ou ainda uma coleção, sempre aleatória de fontes de inspiração ou de influências.

<sup>24</sup> Ciranda – dança de roda infantil de origem portuguesa; cirandinha; dança de roda adulta, com trovas (FERREIRA, 1999, p. 476). Essa ciranda se faz em círculo, que também é símbolo do tempo; a roda gira. Desde a mais remota antiguidade, o círculo tem servido para indicar a totalidade, a perfeição, englobando o tempo para poder medi-lo melhor. A figura do círculo simboliza igualmente as diversas significações da palavra: um primeiro círculo simboliza o sentido literal; um segundo círculo, o sentido alegórico; o terceiro, o sentido místico (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1997, p. 252).

Na argumentação de Floch se evidencia a importância da obra. Ela deve estar inscrita no contexto das demais obras do artista. Segundo ele, é interessante ter um fio condutor para a análise, olhar de forma mais atenta, estabelecendo as qualidades sensíveis e inteligíveis das obras.

A abordagem semiótica da obra de Katsuko repousa no conjunto dos textos/obras da artista, sobre os quais me debruço para leitura e análise. Os textos/obras da artista Katsuko estão instalados em um espaço aberto, ao ar livre, na cidade de Itapevi (SP), e podem ser alvo de visita e apreciação. A proposta de leitura privilegia a profundidade no sentido espacial do termo, é uma perspectiva que nos leva a considerar diferentes olhadas possíveis do espaço, diferentes ângulos de visualização. A circulação de textos/obras cerâmicas, que assim denomino tendo em vista o percurso circular que realizo ao olhá-las, e nesse apreciar voltando ao ponto de partida escolhido, tornando a fazer o mesmo percurso, ou às vezes, dando meia volta, tornando a apreciar, girando ao contrário, apresenta-se no contexto da pesquisa como um vasto campo de entrecruzamento de relações significantes que geram significados e abrem nesta análise muitas janelas de relações. A pesquisa objetivou a busca de estratégias, como apresentada em capítulo anterior, para tornar os textos/obras visíveis pela análise, explicitando as formas de mostrar.

A semiótica advinda de Greimas é base teórica para a construção da inteligibilidade do texto plástico, do texto/obra proposto por Katsuko. Minha intenção de análise também concorre para a busca dos efeitos de sentido no nível sensível em relação ao cognoscível, em aproximações à obra de arte.

Tal teoria, conforme Oliveira (1997, p. 24), “[...] pode ser vista como um potente arsenal, na medida em que o que ela propõe são meios para dar inteligibilidade aos processos de elaboração e recepção de manifestações discursivas.” Ela pode nos fazer ver, pela trajetória dos efeitos de sentido da narrativa, a significação.

O componente visual central desta tese é a obra cerâmica. O foco maior e mais global decorre da ocupação do espaço que lhe é destinada pela topologia local. O espaço da obra não é independente do espaço topológico da exposição/natureza/jardim. Eles se relacionam considerando os parâmetros cima/embaixo;

direita/esquerda; vertical/horizontal; perto/longe; centro/lados, todos envolvidos com a disposição topológica das obras, em suas formas, cores, texturas e matéria de realização. Todas essas dimensões significativas entram na constituição da análise das obras. A confrontação entre as imagens da natureza e as imagens construídas pela artista permite ver que um espaço como o idealizado por Katsuko, espaço de exposição é, antes de tudo, mais um *lócus* de interação, com o objetivo de trazer o público mais perto da obra e também de integrá-la à natureza. As obras são muito mais que convites ao olhar. Processa-se a partir da exposição uma rede de transformações. A apreciação da exposição, do espetáculo que as obras constroem não é só para o olho, mas também para o imaginário. Este é precisamente o ponto crucial de minha pesquisa: como nosso olho percebe. Esse perceber vai além do ato de ver a obra e atinge um estágio de percepção do conceito que a montagem visual da exposição veicula tanto sobre as obras como sobre a exposição.

Em uma visita à exposição, o apreciador pode ser objeto de percepções distintas, dependendo de como passa por ela. O percurso do sujeito que olha tem múltiplos caminhos de realização. Cada um faz o percurso no seu ritmo, no seu pulsar, pois o corpo precisa se deslocar no espaço para olhar as várias peças. O percurso é aberto, sem lugar de começo e de finalização. Serão vários os sentidos de trajetória bem como os da “direção do olhar”.

[...] há referenciais de visão que podem ser empregados para a orientação de como o pedestre percebe o que o circunda. Quando se caminha pela rua, a direção do olhar fixa-se ao redor da linha do horizonte, sendo ilimitada nas laterais e na parte inferior e, em geral, mais limitada na parte superior. A observação da arquitetura das vitrinas nas lojas de qualquer cidade tende a comprovar esses parâmetros de organização da visão: as regras ‘naturais’ de direção do olhar são empiricamente seguidas na construção do espaço para garantir condições fisicamente propícias de percepção dos estabelecimentos. (OLIVEIRA, 1997, p. 46-47).

Na exposição, o ponto de vista proposto ao observador se estabelece de forma diferenciada: vista geral, de longe, ou visão tanto mais detalhada quanto mais de perto. A colocação das obras em pontos estratégicos do espaço proporciona ao olhar ultrapassar a horizontal, na qual tende a se fixar.

Para Oliveira (1997, p. 49):

Mediante o discurso visual, então, não somente é proposto um espetáculo para ser visto, mas transmite-se também um convite ao público para ouvir, aspirar, degustar, tatear, enfim, para entrar em contato com as qualidades sensíveis, as qualidades sensíveis do que lhe é mostrado.

O chamado a todos os sentidos tem sua condição de percepção nas relações que se estabelecem entre o apreciador e a obra. Os sentidos ficam alerta num primeiro encontro. Dessa forma, as relações que estruturam a percepção, no caso da exposição de obras tridimensionais, são: a extensão do espaço ocupado, a localização das obras nesse espaço, os espaços cheios e os vazios, a forma dos textos/obras instalados no espaço de exposição.

A este respeito Oliveira (1997, p. 49-50) argumenta:

Os perceptos, ou seja, aquilo que se percebe das coisas pelos sentidos através das impressões sensoriais (visuais, táteis, auditivas, olfativas, e gustativas) são de natureza cognitiva. Essas impressões são sempre parciais, distintas entre si, mas, afinal, elas se combinam e atuam em conjunto. Diferentemente dos perceptos da extensão e da localização dos objetos, os perceptos da forma são resultantes de uma operação de integração das informações sensoriais sobre a aparência imediata do objeto, o que lhe assegura, pelas condições de estabilidade no espaço, uma identidade própria.

Quando da primeira olhada às obras de arte, nossos sentidos, emoções e razão se presentificam nesse ato. Os “perceptos” são um modo de aproximação à obra. As impressões sensórias podem ser apontadas como os referenciais da gênese do ato de ler. A leitura sensorial começa muito cedo em nossa vida. É mais ou menos simultânea à leitura emocional e racional. Embora nos pareça gratuito o seu aspecto lúdico, o jogo com cores, imagens, sons, materiais e cheiros incita o prazer e a descoberta do que agrada ou não os sentidos. Esses “perceptos” diferem de um sujeito para outro, e são parciais, estendem-se ao domínio do cognoscível. O sensível e o cognoscível se inter-relacionam e atraem em conjunto. Ao olhar a obra e percebê-la, ativa-se a memória do sujeito que olha. Suas experiências vividas, seus conhecimentos, sua cultura são ativados. O seu imaginário se expande.

O argumento de Oliveira (1997, p. 52) com relação a esta questão é: “[...] o fato de uma imagem expandir-se dialogicamente em outras, pressupõe que a imaginação, continuamente estimulada, também tende a se expandir.” Na expansão, há uma inter-relação entre uma imagem e outra. Na obra de Katsuko se

estabelece uma semiose plástica, que é justamente a inter-relação entre os elementos e a possível recorrência destes em mais de uma obra. A imaginação pode ser a deflagradora da expansão e, conseqüentemente, da semiose. Essa rede de intercomunicação, a semiose de imagens, o contexto das obras, o espaço, os vários vieses de chegada ou partida das obras de Katsuko nos indicarão caminhos, possibilidades de interação, análise e interpretação.

Oliveira (1997, p. 53) refere-se à análise de uma obra:

Como em qualquer outro processo semiótico, é o modo como o criador arranja os elementos em termos de relações sintáticas e semânticas que estrutura o discurso; e, correlativamente, são essas mesmas relações que permitem ao passante – receptor – atribuir sentido à manifestação discursiva.

A ciranda de textos/obras de Katsuko está arranjada de forma a estruturar uma narrativa. O apreciador tem, ao transitar entre elas, cada uma organizada de forma a que os “perceptos” se combinem numa trama de elementos sensíveis e cognoscíveis, possibilidades de estabelecer efeitos de sentido ou diferentes sentidos. As obras organizadas pela enunciadora, aqui Katsuko, constituem-se em um conjunto de propostas (enunciados) que têm a intenção de encaminhar-se aos enunciatários. Os enunciados no caso são os da Ciranda de Cerâmicas.

O propósito do enunciador, seus posicionamentos, seus valores, seus pensamentos, suas posições em relação à arte, se mostram explícita ou implicitamente pela forma como ele expõe sua narrativa plástica. Verificam-se pelo modo como os volumes estão organizados, o ritmo na distribuição das peças em cada obra e no todo, entre outras possibilidades. Para Oliveira (1997, p. 54): “aquele que faz mostra como faz em seus desdobramentos performáticos.” A tarefa do enunciador é transformar sua exposição em um lugar/espaço onde sejam ressaltadas as tensões, as esperas, as qualidades sensíveis dos enunciados. Essa é a narrativa construída, materializada pelo enunciador. Os sentimentos e as emoções adaptadas pela sensação de perfeito bem-estar do enunciatário são materializados nas obras que o envolvem.

Arqueóloga do sensível atenta à natureza e a tudo o que se desenrola em seu redor, Katsuko tem nas mãos a origem do seu processo criador. Pensa por analogias formais ou visuais. Vê a terra e quer traduzir a partir dela sua nova arte.

Quer escavar e imprimir marcas, (re)arranjando a natureza terrestre. Vê a terra e pensa como trazê-la para o universo da arte. Traz a cor como um elemento pictórico. Não a cor pura e sim a cor resultante das misturas com a natureza. A sucessão de recortes topográficos transforma essa elevação de terra que até a pouco era um espaço comum, um barranco informe, em um texto artístico, onde vemos obra/suporte/obra. Voltarei ao processo de criação dessa obra mais adiante.



Figura 35: *Barranco*, Obra n. 1 da Ciranda de Arte.

Neste local, um imenso jardim com obras de arte, elas podem ser percebidas, fruídas e apreciadas, como também lidas, analisadas e interpretadas por quem intentar construir um discurso sobre o novo objeto, estabelecendo efeitos de sentido que certamente serão compartilhados com outros sujeitos, estabelecendo-se nessa apreensão estética, fundamentalmente, a produção de sentido.

São os textos/obras enunciados objetos textuais que pressupõem uma instância de enunciação, que estabelece a comunicação entre o enunciador e o enunciatário, e há no texto plástico um “fazer persuasivo” movido pelo enunciador na busca da veridicção. Ao constituir uma narrativa, o enunciador constrói efeitos de sentido de verdade ou falsidade e estabelece com o enunciatário um construto.

Esses efeitos podem ser considerados verdadeiros se o enunciatório lhes conferir o estatuto de verdadeiro. O enunciatório atribui um “crer verdadeiro” ao discurso enunciado, neste caso, as instalações presentificadas no gramado que formulam uma ciranda de arte cerâmica. Esse efeito de sentido de “realidade”, produzido pelos textos visuais, nos remete a um enunciado sensível e cognoscível.

Pode-se destacar, ao ler os textos artísticos, ao reencontrar a obra de Katsuko Nakano, ser fundamental na análise não termos de nos fixar neste ou naquele texto/obra tridimensional em especial, mas podermos estabelecer uma certa linha comum no conjunto de sua obra entre outros possíveis, a fim de percebê-los em relações entre si.

#### **4.2.1 A Gestualidade**

Neste momento, a análise proposta vai focar especialmente o ritmo e a repetição que se constroem na obra de Katsuko. Por que a escolha destes aspectos em particular? Porque a problemática do gesto, do ritmo e da repetição aparecem nas obras como questões centrais, e como pretendo uma leitura dos textos/obras de Katsuko, torna-se fundamental não ignorá-los. A repetição nas realizações da artista é um processo que remete aos gestos formais já feitos em algumas obras. Também, essa repetição dos gestos formais constitui, em alguns momentos, processos cumulativos, nos quais, presencia-se o acréscimo de elementos uns aos outros. A questão da repetição, conforme Cattani (2004, p. 79), deve ser vista sob dois enfoques diferenciados: “[...] por um lado, como procedimento, por outro, como estilo. Procedimento é a soma de comportamentos pessoais (atitudes criativas) e recursos artísticos (meios técnicos e invenções formais).”

Estilo, para Shapiro (1982, p. 35), é “[...] forma constante – e às vezes os elementos, as qualidades e a expressão constantes – na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos.” Em muitas obras de Katsuko, o recorrente não é aleatório ou ocasional e eventual. Ela opta por esse procedimento numa postura que se coaduna com a contemporaneidade. As práticas repetitivas são muitas, as quais têm grandes diferenças e envolvem um jogo, lógicas combinatórias e serialidades. Segundo Deleuze (1988, p. 24):

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão.

Na obra de Katsuko, as figuras repetidas são empregadas de modo muito particular. Encontram-se nos textos/obras em grande evidência, um gesto único, forte, que se repete em variantes posições na obra ao longo de seu fazer artístico.

Deleuze (1988, p. 22) ainda acrescenta: “Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único, ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. [...] Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência.” Dessa forma, a repetição se reverte voltando-se para o interior. Como afirma Péguy (apud DELEUZE, 1988, p. 22), “[...] é a primeira ninféia de Monet que repete todas as outras.” Ou seja, é o primeiro gesto de contato da mão com o barro, marcando-o, que repete todos os outros.



Figura 36: Gestualidade.  
Mão da artista Katsuko Nakano.



Figura 37: Gesto que se repete na realização das partes de algumas obras.

Para além da repetição, o ritmo também é elemento presente nas obras da artista. O ritmo como uma seqüência em movimento, repetindo-se em espaços iguais ou alternados. Essas seqüências intervêm na obra enquanto elementos de ligação e estão em unidade em seu todo.

Observam-se, num primeiro momento, gestos contidos na palma da mão, onde a artista toma uma porção de barro e no contato com a matéria imprime a marca da mão e dos dedos que amassam, criando sulcos numa gestualidade única. Em seguida, os elementos matéricos se ampliam e o espaço é seu domínio. Katsuko



é uma pesquisadora de soluções plásticas, propõe nesta ciranda uma série de sensações visuais instigantes.

A sensação que temos ao observar esta ciranda de arte cerâmica é de euforia, nosso olhar corre de um lado a outro querendo ver tudo ao mesmo tempo, numa urgência quase inexplicável. Essa sensação é provocada pelas estratégias discursivas empregadas nos objetos cerâmicos, na maneira como está constituída a ciranda, neste caso, remetendo à cena já conhecida da roda com sujeitos individualizados que se aproximam ou se distanciam em sua individualização, convivendo no mesmo espaço com aproximação de sentidos.

As vivências, os olhares construídos são fatores determinantes das análises feitas. Nos agrupamentos expostos, contam os ângulos de observação. Entrar nessa realização é seguir um percurso que descortinará os procedimentos e arranjos formais concretizados no fazer. Buscarei, a partir dos formantes eidéticos, cromáticos e pelas configurações topológicas, homologar, pela presença do plano de expressão, enunciados no texto as categorias do plano de conteúdo, planos estes que se apresentam inter-relacionados.

Cada texto/obra dessa ciranda instalada no jardim tem qualidades dinâmicas particulares, que são definidas e sustentadas pelo contexto. A dinâmica da ciranda tem sucesso e a partir do dizer de Arnheim (1986, p. 424): “[...]. O ‘movimento’ de cada detalhe se adapta logicamente ao movimento do todo. A obra de arte se organiza em torno de um tema dinâmico dominante, do qual o movimento, se irradia pela área inteira.” Já o movimento “estroboscópico”, argumenta o autor, ocorre entre formas visuais que são essencialmente semelhantes em sua aparência e função, mas diferem em alguns aspectos como a localização, tamanho e forma. Esse movimento está presente na ciranda.

#### 4.2.2 Ciranda: Texto/Obra 1



Figura 38: Início das transformações do suporte. Obra n. 1 da Ciranda de Arte.



Figura 39: Suporte já com um tratamento de cor. Obra n. 1 da Ciranda de Arte.



Figura 40: A materialidade sendo realizada. Obra n 1 da Ciranda de Arte.

As imagens (Figuras 38 a 40) mostram o processo de execução da obra, que não possui título, pois a artista optou por não colocar nomes em suas obras. O espaço de exposição é reservado aos apreciadores como um mundo privado no qual se tem de entrar para poder sentir, perceber e participar. Sobe-se uma elevação em expectativa do que se descortinará. À esquerda, na leve subida, uma pintura (Figura 39) se coloca à nossa presença. Chamo pintura como poderia chamar escultura ou até mesmo como *land art*. No imenso paredão de terra, a artista interfere num gesto primordial, como se pode ver em suas obras, fazendo desse chão vertical suporte e obra. É o mais primitivo dos contatos, a ligação com a terra bruta. Como ressaltou o poeta Mario Quintana, em um fragmento de seus poemas “[...] Meus pés no chão/Como custaram a reconhecer o chão!/por fim os dedos dessedentaram-se no lodo macio,/Agarraram-se ao chão.../Ah, que vontade de criar raízes!” Mãos e pés da artista sentem a maciez da terra e do barro e criam raízes ao transformá-los em cerâmica, aquela que não desaparecerá do mundo.

Na análise da obra de Katsuko Nakano, faço um mergulho em seu universo artístico à procura de novas sínteses. Sua obra estabelece um diálogo com as superfícies em erosão, com as marcas deixadas pelo tempo. Há, nas marcas do tempo, nos espaços de erosão, o fazer da artista, que se evidencia nas superfícies

em saliências, entrâncias e reentrâncias dos volumes. Sua obra é pulsante, viva, com gestos estruturados e harmoniosos.

O olhar do apreciador de sua obra sobe, ultrapassa a obra, verticaliza-se, chega ao verde da mata e encontra o azul celeste. Há uma simbiose entre o olhar do apreciador, a natureza e a arte. O grande poder significativo vem do tamanho do suporte. Os espaços com cores são redimensionados e seus contrastes tornam-se mais impactuais no ato de compor com as cores. A materialidade das cores é realizada pela artista. São construções feitas de cimento, cal e pigmentos associados à terra. Do mesmo modo, com a redimensão do suporte “barranco”, os marcantes gestos destacam os volumes numa interação entre forma e cor.



Figura 41: Texto/obra ainda em devir. Obra n. 1 da Ciranda de Arte.

Esta obra está em devir, pois, segundo a artista, pretende acrescentar peças menores ao longo do espaço. Também está em devir, tendo em vista sua exposição ao tempo, chuvas, sol, umidade, entre outros, que interferirão na aparência da obra.

Durante e após a análise do plano de expressão, é possível perceber como o enunciador faz sentir e como se confirmam as oposições estabelecidas pelo plano de conteúdo. Tais oposições se constatam em toda a ciranda. Na obra do “barranco” temos presente vs. passado e um futuro em devir. Em outro elemento da ciranda, a

oposição alto vs baixo; pequeno vs grande vs minúsculos; e ainda em outro, a oposição dentro vs fora.

Assim, na obra que chamo “barranco”, conferimos em sua presença determinados efeitos de sentido, é o presente que se faz; contudo, com o tempo que transcorre, a obra será outra, e outra, porque nós não mais somos os mesmos ao olhá-la em um outro momento, e ela também não o é, porque sofrerá transmutações. A atualização dessa obra e de outras que serão estabelecidas nesse espaço, tal como o que está em análise, remete para as características do hipertexto<sup>25</sup>, nosso pensamento organiza a partir delas uma rede de relações. Conforme a descrição de Pierre Levy (apud PELBART, 1998, p. 62), há várias características nesta rede de relações, que ele trata como princípios: o *Princípio de Metamorfose*, neste caso a trama hipertextual tem mudança constante, “[...] pode permanecer estável durante um tempo, mas essa estabilidade é fruto de um trabalho.” Outra característica destacada é o *Princípio da Topologia*: nos hipertextos tudo funciona por proximidade, por vizinhança. O curso dos acontecimentos é uma questão de topologia, de caminhos. O tempo pode ser pensado na lógica do hipertexto, o qual determina uma certa maneira de experienciar o tempo. Ao analisar o tempo, Pelbart (1998, p. 62) observa:

[...] assim como a transmissão oral dos primitivos produzia um tempo cíclico, e a escrita favorecia um tempo linear. [...] como pensar o tempo à imagem e semelhança de um hipertexto? como pensar o tempo como uma multiplicidade? [...] ousemos dizer a palavra que está no horizonte de todas essas variações: como pensar o tempo como um rizoma?

Verifica-se, então, que um rizoma temporal se apresenta para a nossa imaginação. Percebe-se com esse novo olhar ao tempo, um emaranhado deles. Ao invés de uma linha de tempo, temos uma multiplicidade. Na análise dos textos de Katsuko, esses aspectos do hipertexto se presentificam. Nosso pensamento estabelece um rizoma e nele vamos ter presente muitos tempos.

---

<sup>25</sup> Hipertexto, conforme Ferreira (1999, p. 1050), é a “forma de apresentação ou organização de informações escritas, em que blocos de textos estão articulados por remissões, de modo que, em lugar de seguir um encadeamento linear e único, o leitor pode formar diversas seqüências associativas conforme seu interesse. Conjunto de textos estruturados ou organizados dessa forma e, geralmente implementado em meio eletrônico computadorizado, no qual as remissões correspondem a comandos que permitem ao leitor passar diretamente aos elementos associados.”

### 4.2.3 Ciranda – Texto/Obra 2



Figura 42: Obra realizada em forma de grandes cones. Alturas que variam entre 80cm e 250cm. Nove peças ao todo. Obra n. 4 da Ciranda de Arte.

A obra seguinte constitui-se de múltiplos cones feitos em faiança (argila branca), modularmente com encaixes imperceptíveis. Cada peça em forma de “cone”, assim denominado por mim a fim de identificar a obra, foi realizada justapondo os pequenos “ossos” (conforme Figura n. 42), assim nomeados pela artista de uma maneira informal e não definitiva, por sua semelhança com os ossos da coluna vertebral, um ao lado do outro, emendados na parte interna com a mesma argila. São centenas de pequenas peças que ao se repetirem formam o todo. Na superfície do gramado onde se instalam os “cones”, há centenas de pequenas peças semelhantes às demais, formando um tapete branco que completa a obra.

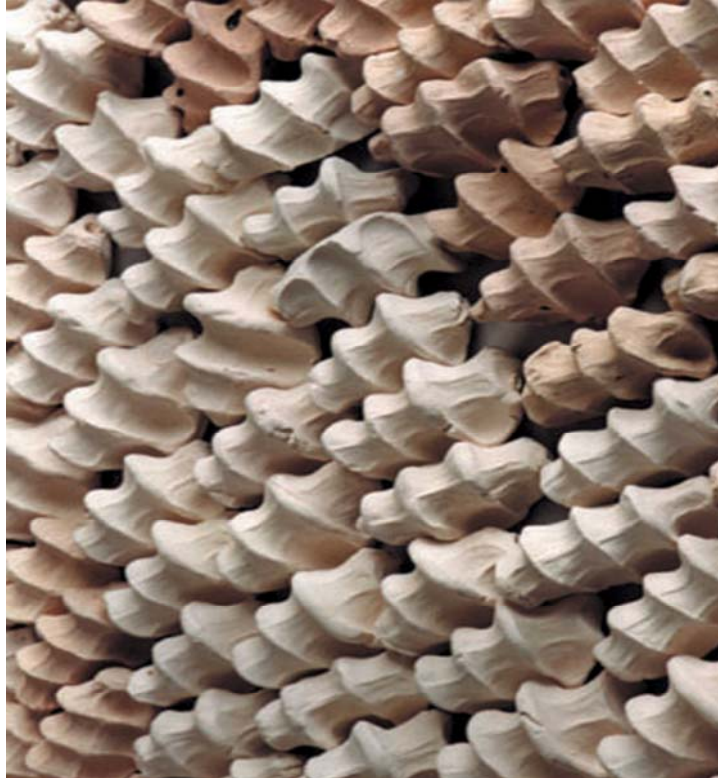


Figura 43: Ossos, detalhe das obras n. 3, 4, 5, 8 e 9 da Ciranda de Arte.

Frente à palavra “osso” me permiti buscar seu significado para traçar a relação do formante eidético, forma de osso, com o simbolismo trazido por Chevalier e Gheerbrandt (1997, p. 666), que dizem:

O simbolismo do osso desenvolve-se segundo duas linhas principais: o osso é o esqueleto do corpo, seu elemento essencial e relativamente permanente; por outro lado, o osso contém o tutano, assim como o caroço a amêndoa. No primeiro caso, o osso é símbolo de firmeza, de força e de virtude. É por isso que o caroço da imortalidade, o luz ou o che-li, são ossos muito duros. A contemplação dos ossos pelos xamãs é uma espécie de retorno ao estado primordial, pelo despojamento dos elementos perecíveis do corpo. Para certos povos a alma mais importante reside nos ossos, daí o respeito que se presta a eles. O costume de oferecer aos deuses as ossadas dos animais sacrificados, recobertas de graxa é já atestado na Antigüidade grega. O respeito aos ossos, cujo retorno à natureza assegura a continuidade das espécies, se encontra atestado pelos costumes da caça e da pesca.

Podemos prever, pela situação de outras obras instaladas no espaço que elas estarão em mutação no seu formante cromático pela ação do tempo, chuva, poeira, e mesmo os elementos da natureza, como musgos e outros. Nossa percepção e sensibilidade procura um lugar onde aportar, mas nosso olhar corre de um lado a outro num movimento visual lento, num “eterno retorno”. Esse retorno será visto nas obras da ciranda que seguirá rodando pelo nosso olhar. Ao olhar esta obra de vários

ângulos temos as percepções variadas. Podemos vê-la por partes, em situações topológicas que propiciam novas narrativas. Ao nos aproximarmos, percebemos que as texturas são marcas de mãos, são os pequenos “ossos” que, colocados de forma repetida, justapostos, compõem o grande ambiente que se dirige ao céu.

A esse respeito é esclarecedor lembrar que a repetição é procedimento constitutivo da produção artística moderna e contemporânea, ocorrendo como prática, elemento e recurso artístico.



Figura 44: Visão do conjunto da instalação. Obra n. 4 da Ciranda de Arte.

No texto, a semelhança de forma e a graduação das mudanças em altura, largura e conjuntamente a topografia, induzem o enunciatário a ver um acontecimento que muda com coerência. A obra é forçosamente dinâmica, se contrai e sobe mudando a partir de seu caráter repousante e sólido no gramado, a uma força em elevação. Esse efeito nos convence, tendo em vista a sobreposição dos elementos do texto/obra.

Arnheim (1986, p. 427) salienta a posição de Auguste Rodin: “[...] movimento é a transição de uma posição a outra”, portanto, o artista para expressar movimento, “[...] representa fases sucessivas de uma ação em diferentes partes de uma figura. O impulso que se estabelece na obra para frente, lados e alto acentua a vigorosa atividade dinâmica.”



A dinâmica não é uma propriedade do mundo físico, mas pode mostrar que os padrões de estímulo projetados em nossas retinas determinam a série de qualidades dinâmicas inerentes ao que se percebe. Para Krauss (1998, p. 6), “[...] a escultura é um meio situado de modo peculiar na junção entre quietude e movimento, tempo parado e tempo que transcorre. Dessa tensão que define a real condição da escultura, deriva seu enorme poder expressivo.”

A quietude/movimento dessa obra na ciranda indica justamente uma anterioridade, uma presentidade e uma posteridade. Esta narrativa envolve três momentos de tempo. No tempo anterior, o encontro entre os “actantes”, a formação e o movimento indicado pela localização de suas partes. No tempo presente, a cena se apresenta estática, mas com o movimento potencializado tal como a vemos num primeiro olhar. No tempo posterior, novamente a ação, o nosso olhar movimenta-se de um “actante” a outro, fazendo com que a ciranda presente na obra rode, contraindo-se e expandindo-se.

Queremos aqui trazer o conceito de actante, termo usado no parágrafo anterior. Greimas e Courtés (1979, p. 12) conceituam o termo da seguinte forma:

O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato independentemente de qualquer outra determinação. Assim, citando L. Tesnière, a quem se deve o termo, actantes são os seres ou as coisas que, a um título de meros figurantes e da maneira mais passiva possível, participam do processo. Nessa perspectiva, actante designará um tipo de unidade sintáctica, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico.

No texto *A dança das ordens sensoriais*, Oliveira (1999b, p. 155) traz uma leitura de obra e nela o entendimento de actantes.

As zonas de cores são redimensionadas e seus contrastes tornam-se mais impactuais no seu ato de criar espaços distintos pelos quais uma descontínua linha atravessa inteiramente a superfície. Por esse agir, as cores podem ser consideradas ‘actantes’ na acepção semiótica do temos.

Percebo, em todos os textos cerâmicos de Katsuko, que se passa do “tempo parado ao tempo que transcorre”. É um ir e vir no tempo e um olhar tencionado nesse tempo. As temporalidades antes, agora e depois presentificam-se no espaço da Ciranda de Arte. O tempo que transcorre está sendo marcado nas cirandas, a cada dia, a cada noite, a cada estação, a cada ano, marcando o que se foi e à espera das marcas do novo tempo.

Estabelecendo relação com a obra dos “cones” maiores, há a instalação que fica situada na parte inferior da maior e ao lado do barracão. É um conjunto harmônico com as peças feitas de “ossinhos” e de tamanhos semelhantes (Figura n. 45). Dialoga, estabelece relação diretamente com a maior, indica um percurso do olhar. Esse olhar vai em duas direções, para o alto, onde está a outra, e para baixo, pois elas se situam à beira de um barranco, um buraco entre árvores que está sendo tratado pela artista, podendo ser transformado.



Figura 45: Cones pequenos. Obra n. 4 da Ciranda de Arte.

Após a descrição das estruturas das instalações, minha busca é pelos efeitos de sentido, no discurso da significação. Entendo que o plano de expressão está relacionado ao plano de conteúdo. Dessa maneira, no que tange ao plano de expressão, farei o percurso da manifestação textual às estruturas profundas, descrevendo como são formados os feixes de relações nas categorias: eidético, cromático, topológico e de materialidade. Na trajetória do enunciador, somos conduzidos a fazer o percurso do todo para as partes ou vice versa, bem como somos conduzidos a fazer escolha de percurso para nossa narrativa. A escolha se deve ao fato de estarem as obras instaladas em um amplo espaço, no qual podemos visualizar mais de uma obra ao mesmo tempo, ficando, portanto, maleável a escolha por onde começar a análise. Na topologia do espaço presenciamos, a partir da sua parte inferior, já que o espaço de exposição está em auge a partir da sua entrada,

obras a nossa frente que, conforme nos aproximamos vão se agigantando e descortinando outras obras à direita e à esquerda. A interferência de outros elementos na visualização da obra faz com que não olhemos unicamente para ela. A obra está acima do barracão e da construção onde fica o forno; isso faz com que o barracão passe a ter um significado no todo. Assim também a casa da artista passa a compor a ciranda.

A percepção da formação desse texto/obra me conduz aos “ossinhos” feitos às centenas. Passo do minúsculo colocado em forma circular no gramado, aos maiores que compõem as formas “cônicas”. Eles se justapõem de uma forma disciplinada na repetição, sendo que a textura que se ressalta é conseqüente dessa justaposição. O formante cromático branco contrasta com o verde da grama e o azul do céu. Essas são as cores mais presentificadas na ciranda, e que fazem nosso olhar seguir em todas as direções. A natureza e suas cores estão presentes, trazendo uma sensação de calma e tranqüilidade. O silêncio é o elemento que completa as obras.

#### 4.2.4 Ciranda: Texto/Obra 3



Figura 46: *Mandala*. Obra n. 5 da Ciranda de Arte.

Ao lançar meu olhar sobre o texto visual que se descortina na obra acima, rodando pelo espaço de exposição, parece-me que estou diante de uma “mandala”<sup>26</sup> feita de gestos/marcas dos dedos, “ossos” de cerâmica. É um momento de potencialização do sensível em minha leitura, fico sem fôlego procurando introjetar pelos sentidos tudo o que percebo. Quero olhar, ver, tocar numa urgência de abarcar o todo. Este momento me lembra o texto de Eduardo Galeano, no Livro dos Abraços, intitulado *A Função da Arte* (1995, p. 15):

Diego não conhecia o mar, o pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.  
Viajaram para o sul.  
Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.  
Quando o menino e o pai alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:  
- ME AJUDA A OLHAR!

O melhor jeito que encontrei para expressar o grande momento sensível, a passagem desse estado sensível para um estado de solidez e concretude das formas feitas pelas mãos do espírito humano, é a manifestação do desejo de ver a paisagem como o menino do texto de Galeano: pedir ajuda para olhar. A percepção da existência de algo em um lugar privilegiado nos faz acreditar no poder de transformação da matéria. Citando Focillon (1988, p. 117), no ensaio *Elogio das Mãos*, diz que: “[...] a argila, endurecida ao fogo, brilhando com o esmalte, e com a areia, poeira fluida e obscura que a chama solidifica em ar transparente (...)” pode fazer a matéria começar pela transmutação e continuar na metamorfose. O fazer artístico em contacto com a modelagem, com a cerâmica, enterra as mãos nas entranhas da argila para lhes dar a forma que se quer.

---

<sup>26</sup> “Para os japoneses budistas da seita de Shingon, as figurações concêntricas das mandalas são a imagem dos dois aspectos complementares e finalmente idênticos da realidade suprema, [...]. A mandala é uma imagem ao mesmo tempo sintética e dinamogênica, que representa e tende a superar oposições do múltiplo e do uno, do decomposto e do integrado, do diferenciado e do indiferenciado, do exterior e do interior, do difuso e do concentrado, do visível aparente ao invisível real, do espaço temporal ao intemporal e extra-espacial.” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1997, p. 585-586). Jung (1995, p. 240) recorre à imagem da mandala para designar uma representação simbólica da psique, cuja essência nos é desconhecida. Ele observou assim como seus discípulos, que essas imagens são utilizadas para consolidar o ser interior ou para favorecer a meditação em profundidade. A contemplação de uma mandala supostamente inspira a serenidade, o sentimento de que a vida reencontrou seu sentido e sua ordem.

Ao significar este texto pode-se trazer à tona sentidos que explicitam a caminhada do homem/artista que molda a argila ou outra matéria. Mesmo estando hoje em plena era tecnológica, é surpreendente vermos em nós, de forma viva, o ainda “vidente teimoso da primazia manual”. Os tempos passaram sem modificar a sua vida profunda, “sem o fazerem renunciar a suas antigas formas de descobrir o mundo e de o inventar. A natureza é para ele, sempre um receptáculo de segredos e de maravilhas.”

A mandala nos remete à introspecção. Ela é literalmente um círculo; ainda que seu desenho seja, muitas vezes, complexo, nos dizeres de Chevalier e Gheerbrandt, no *Dicionário dos Símbolos* (1997, p. 585), “[...] a mandala é ao mesmo tempo um resumo da manifestação espacial, uma imagem do mundo, além de ser a representação e a atualização de potências divinas [...]”



Figura 47: *Mandala* – Outro ângulo de visualização. Obra n. 5 da Ciranda de Arte.



Figura 48: *Mandala* – Outro ângulo de visualização. Obra n. 5 da Ciranda de Arte.

#### 4.2.5 Ciranda: Texto/Obra 4



Figura 49: *Painel com Máscaras Cerâmicas* – 510 máscaras, em uma superfície de 10m x 3m. Obra n. 6 da Ciranda de Arte.

A obra seguinte consiste em um painel com máscaras e entrar neste texto é seguir um percurso que descortinará os procedimentos e arranjos formais

concretizados no enunciado e buscados a partir dos formantes matéricos, eidéticos e cromáticos e, ainda, pelas configurações topológicas. Com isso, homologar pela presença do plano de expressão, de enunciados no texto relacionados às categorias do plano de conteúdo. Planos estes que no texto visual estão interligados.

São marcas do caminho feito por Katsuko no grande painel (Figura 49) com centenas de máscaras repetidas, sendo umas na multiplicidade. Em razão da quantidade, cada máscara disputa o olhar do destinatário com as demais máscaras e textos da ciranda. Num ir e vir do olhar sensível, somos atingidos pela exuberância de formas, cores, arranjadas no painel, uma topologia. A movimentação visual nesse todo plástico, em um primeiro olhar, pela horizontalidade do painel, produz uma visualização rápida. Entretanto, pelo arranjo da superfície, pelas qualidades expressivas do texto, para vê-lo de fato, nosso olhar precisa ser lento em cada enquadramento. Pela repetição e semelhança, as máscaras impõem um ritmo ao conjunto e ao nosso olhar. O movimento visual permeia a narrativa. Passamos por um jogo alternado de olhares, entre “actantes” e destinatário e vice versa. Nesse jogo de olhares, atesta-se a cumplicidade entre os actantes, enunciador e enunciatários.

Como mencionamos em páginas anteriores, a repetição proposta por Katsuko neste painel de máscaras apresenta a diferença na repetição.

Deleuze (1988, p. 16) afirma:

Nossa vida moderna é tal que, encontrando-nos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações. [...]. No simulacro a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre diferenças. São repetições que se repetem e é o diferenciante que se diferencia. A tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença.

O “diferenciante” na obra de Katsuko é o contato manual com a peça a ser repetida. A diferença está presente sempre. No espaço vertical onde se encontra o painel, cada elemento visto desperta a vontade de conhecer mais.



Figura 50: Detalhe da obra com máscaras.  
Obra n. 6 da Ciranda de Arte.

Passamos pela exploração das qualidades sensíveis até as diferenças que as constituem, o tamanho, grande e pequena, diferença de cores claras e escuras, manchadas e não manchadas, identificação de olhos e bocas, grandes e pequenos. Todos são “diferenciantes” nas repetidas máscaras.

O surgimento de formas sincrônicas, caracterizadas por maior convencionalismo e estaticidade, não faz desse mural algo comum; estão presentes algumas oposições que fazem ser o painel um texto vivo. Há os actantes que nos olham, que dialogam conosco, dependendo do lugar onde nos colocamos. A apreensão desses olhares, a apreensão estética é fundamentalmente produção de sentido, e no momento em que construímos uma narrativa sobre esse objeto, esta pode ser compartilhada com outros sujeitos.





Figura 51: Detalhe do *Painel de Máscaras*. Foto n. 6 da Ciranda de Arte.

Resultado do contato com a matéria, as máscaras que se observam neste texto estabelecem um jogo de olhares. Essa multidão (as máscaras) olha. Olha para nós. Olha para além de nós.



Figura 52: *Painel de Máscaras Cerâmicas* – 510 máscaras em uma superfície de 10mx3m.  
Obra n. 6 da Ciranda de Arte.

Essa imagem nos remete a um estádio lotado em dia de grande jogo, onde a qualquer momento poderá haver uma explosão de alegria.

Buscando, no plano de conteúdo, estabelecer significados no contexto da cultura, procuro investigar mais sobre o formante eidético, a configuração do elemento presente no painel, a máscara.

Conforme Chevalier e Gheerbrandt (1997, p. 595-598):

O simbolismo da máscara no Oriente varia segundo suas utilizações. Seus tipos principais são a máscara de teatro, a máscara carnavalesca, a máscara funerária, utilizada especialmente entre os egípcios. A máscara teatral – que é também as das danças sagradas – é uma modalidade da manifestação do *Self* universal. A máscara, especialmente sob seus aspectos irrealis e animais, é a Face Divina e mais particularmente a face do sol atravessada pelos raios da luz espiritual. A máscara funerária é o arquétipo imutável, no qual supostamente a morte se reintegra. [...] com modalidades diferentes, a máscara destinada a fixar a alma errante (o *houen*) foi também utilizada na China antes do uso das tábuas funerárias. As tradições gregas [...] conheceram as máscaras rituais das cerimônias e das danças sagradas, as máscaras funerárias, as máscaras votivas, as máscaras de disfarce, as máscaras teatrais.

A simbologia da máscara se presta a cenas dramáticas em peças de teatro, filmes em que o ator se identifica de tal modo com o seu personagem, com a sua máscara, que não mais consegue dela se desfazer, ela se transformou na imagem representada.

Das máscaras, Chevalier e Gheerbrandt (1997, p. 597) escrevem, com relação à mística religiosa:

A força captada não se identifica nem com a máscara, que não passa de uma aparência do ser que ela representa, nem com o portador que a manipula sem se apropriar dela. A máscara é mediadora entre as duas forças e indiferente em relação a qual delas vencerá a luta perigosa entre o cativo e o captador.

O mural analisado aqui tem ainda um outro ponto de visualização, que é de dentro de casa, através de uma janela que se abre para ele.



Figura 53: *Painel de Máscaras Cerâmicas*. Visualização através de uma janela.  
Obra n. 6 da Ciranda de Arte.

Na parte superior do muro onde a artista instalou o “painel de máscaras”, ela colocou também “ossinhos” em suportes de ferro que apontam para o alto. Com relação ao painel, foi feito mais de um estudo para ver como se comportava a visualização no conjunto das máscaras. Esta foi uma delas, e não a definitiva.

#### 4.2.6 Ciranda: Texto/Obra 5



Figura 54: Ossos em suporte de ferro – alturas de 30cm a 150cm. Obra n. 8 da Ciranda de Arte.

A obra está colocada na esquina dos cem metros do terreno, e nela se apresenta grande número de formas, “ossos” na vertical. São como colunas vertebrais com seus ossos expostos.



Figura 55: Ossos, em suporte de ferro sobre o muro. Alturas 30a 50cm. Obra n. 8 da Ciranda da Arte.

Esta fileira tem continuidade por todo o espaço de exposição. Na Figura 55 temos a continuidade, neste momento descendo do muro, e na seqüência, como mostra a Figura 53, acima do painel de máscaras. Topologicamente, há uma integração total dos “actantes”. É preciso salientar os formantes cromáticos presentes nos muros, eles são fruto de um tratamento colorístico dado pela artista, procurando integrá-los com a natureza.



Figura 56: Ossos, em suporte de ferro. Alturas 30 a 150cm. Obra n. 9 da Ciranda de Arte.

Há uma integração entre as peças de dentro de casa, as de fora e a natureza. O diálogo visual se estabelece entre elas. A relação dentro/fora, vista na obra n. 9 da Ciranda de Arte, mostra uma forma de diálogo entre “actantes” em locais distintos. Os elementos da obra são nossos conhecidos, os “ossinhos”. A situação de presentificação é que se mostra diferente. Os elementos matéricos são o barro e as barras de ferro. Estas possuem na sua base um tripé, que faz com que o suporte adquira estabilidade. As alturas variam, assim como o número de peças em cada barra. A situação topográfica dos textos/obras, que se repetem no interior e no exterior da casa, comunicam-se através de uma janela de vidro e vão fazer com que nesse espaço tenhamos um olhar diferenciado, movimentando-se de dentro para fora e de fora para dentro. Contudo, saliento uma posição de destaque nesta topografia, o olhar de dentro para fora. Nela, as obras se sobrepõem e se destacam pela unidade que formam. A transparência do formante matérico, vidro, possibilita a unificação entre os textos/obras.

A localização dessa janela de vidro, no final de um corredor, como mostra a Figura 56, faz com que o ângulo de observação possa ter distância das obras analisadas. Estar no interior da casa (obra n. 9 da Ciranda de Arte), na qual há outras obras, nos estimula a olhar e ver mais. Denomino “casa/museu” justamente pelas obras do seu interior.



Figura 57: Fachada da casa da artista Katsuko Nakano.



Figura 58: Atelier Barracão, localizada na propriedade de Katsuko Nakano.

A inclusão da casa e atelier na Ciranda de Arte – barracão, como é chamado pela artista – se apresentam para dar continuidade à Ciranda. Eles, embora sendo construções, fazem parte igualmente da Ciranda. No circuito percorrido, essas construções, em suas formações eidéticas e topológicas, não podem ser ignoradas, elas interagem com o enunciatário. O barracão é central. Podemos circulá-lo, adentrando por seus vários espaços abertos. Nele, há peças em exposição (Figura 56), assim como na casa (Figura 57). Ele é espaço de trabalho em mais de um ambiente. Aqui neste ponto temos também instalado o forno a lenha, elemento que ocupa lugar de destaque na Ciranda e para a cerâmica.

Considero relevante destacar a fachada da casa de Katsuko, que se apresenta toda em barro. Esta fachada foi construída pelas mãos da artista, sendo transformada em um texto/obra. Na materialidade da fachada são os diversos tipos de barro que apresentam colorações diferenciadas. O adobe<sup>27</sup>, técnica utilizada nas construções de casas há muitas gerações, tem aqui também uma função artística.

<sup>27</sup> Adobe, segundo Fournier (1981, p. 8), é “uma pasta de argila secada ao sol na qual se juntou palha e que se emprega nos países quentes como material de construção. Os blocos de adobe não são cozidos a uma temperatura suficientemente alta para transformá-lo em cerâmica. O adobe é um excelente isolador do calor.”

A presença da matéria barro na construção da casa de Katsuko lembra a casa do pássaro João-de-Barro, que a constrói de ramos secos e barro, protegendo na abertura externa seus espaços interiores. Assim, percebemos esta fachada que de fora não visualizamos janelas ou portas.

As obras da exposição do barracão não foram analisadas na Ciranda de Arte, mas entendo que as mesmas podem fazer parte do texto da pesquisa, como exemplo da diversidade de relações que se estabelecem com os elementos “ossos”.



Figura 59: Ossos/gestos – contato manual.



Figura 60: Ossos/gestos em exposição no barracão.



Figura 61: Ossos/gestos em caixa de ferro.



Figura 62: Ossos/gestos em caixa de vidro.

Eles estão em muito lugares. Os suportes variam de vidro ao metal. As obras cobrem as paredes de parte do barracão, é um espetáculo visual. A gestualidade nestas obras (Figuras 59 a 61) é forte. São ambas as mãos construindo, marcando o barro. A materialidade possui a união do barro com materiais de outra ordem, no caso, o metal, que no forno com o calor assumem essa coloração.

Assim, concluindo, nesse momento, minha análise dos textos/obras de Katsuko Nakano, quero dizer que ela sabe para onde vai, para onde é conduzida. Em sua obra a forma não se repete, pode-se dizer que ela reaparece com função diferente. O seu retorno à volta do gesto primordial inscreve-se numa variação serial, num conjunto ilimitado de permutações. A obra sugere um encadeamento de textos plásticos. O texto visual é de uma infinita concisão. De uma obra para outra, o mesmo gesto objeto muda de sentido. Esta aparente disponibilidade dos elementos dentro de limites fixados previamente em alguns trabalhos é o que define o espaço de apresentação.

O poder cativante dos tridimensionais de Katsuko advém também de contrastes e oposições, por vezes de conflitos, não premeditados, mas encontrados em caminho e explorados: o liso e o rugoso, o vazio e o cheio, o definido e o informe, o reentrante e o saliente, o maciço e o tênue, oposições geradoras de tensão, de energia espacial e de dinamismo. Algumas partes parecem elaboradas e tratadas pela mão e para a mão; a plenitude do volume, a tensão das curvas e as superfícies rugosas ou lisas mobilizam e satisfazem o sentido tátil. Assim, nos deparamos com os textos/obras de Katsuko e os significamos. Outros textos/obras da artista podem ser visualizados a seguir.



**Textos visuais que complementam o espaço de exposição, em Itapevi, SP, e outros que compõem o acervo da artista Katsuko Nakano.**



Figura 63 – Cones.



Figura 64 – Espaço natural da exposição.



Figura 65 – Detalhe de um dos muros.



Figura 66 – Potes e natureza.



Figura 67 – Escadaria construída pela artista.



Figura 68 – Forno de cerâmica.



Figura 69 – Detalhe do barranco com obra.

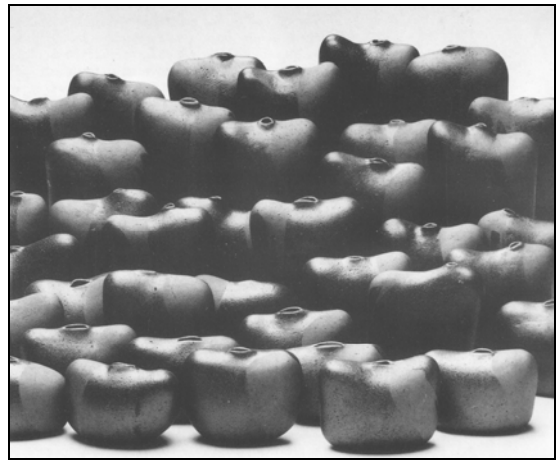


Figura 70 – Potes.



Figura 71 – Ossos.



Figura 72 – Gestos.



Figura 73 – Máscaras.



Figura 74 – Máscaras.



Figura 75 – Escultura.

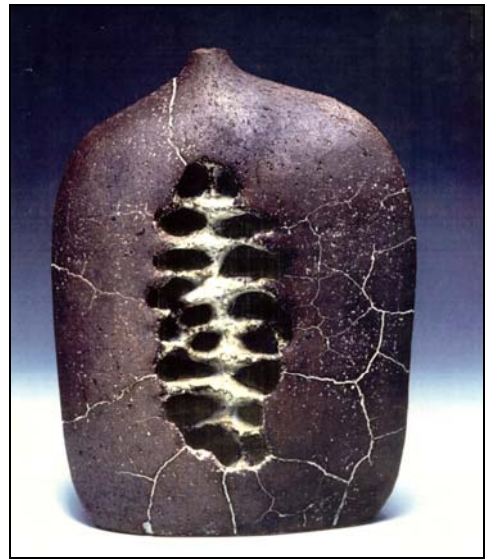


Figura 76 – Escultura.



Figura 77 – Ossos em suporte de ferro.



Figura 78 – Ossos.



Figura 79 – Estrutura - Dorso.



Figura 80 – Gestualidade.

## CONCLUSÃO

A reflexão desenvolvida neste trabalho de tese direcionou-se em argumentar e sustentar, pela teoria semiótica plástica e por estratégias de leitura e análise, as possibilidades de significação, pelo sensível e cognoscível, de textos/obras tridimensionais em cerâmica. Os conceitos de leitura, semiótica plástica, semiose, o estabelecimento de um percurso gerativo, são pertinentes nas análises das práticas poéticas tridimensionais que se fazem de textos/obras na contemporaneidade. Verificou-se que estes conceitos podem estar ligados à educação, ao ensino de arte, o que ratificou em mim, mais uma vez, o interesse e a intenção de analisar os textos/obras da artista Katsuko Nakano.

As referências conceituais aqui colocadas e que possibilitaram as reflexões desenvolvidas permitem apontar para outros textos/obras com as mesmas características. Elas podem ser ampliadas em termos de espaço além deste, no qual foram pensadas inicialmente. Entendo que a obra de Katsuko foi exemplar dentro das problemáticas estudadas.

Busquei refletir em primeiro lugar, sobre a possibilidade de acesso à significação e sobre a complexidade das obras tridimensionais cerâmicas, através da análise das obras de alguns artistas, que se dedicaram à cerâmica, pelo seu contexto histórico e artístico, procurando pela semiótica plástica com base nos níveis que estão presentes em todas as linguagens, estabelecer efeitos de sentido, diferentemente do que vinha usualmente fazendo. Em segundo lugar, o objetivo foi ressaltar os tridimensionais, obras de arte, como textos passíveis de serem lidos, analisados, significados. Em terceiro lugar, o destaque foi para a cerâmica e para sua materialidade, como também, para os referenciais teóricos e as estratégias de leitura e significação dos textos/obras de Katsuko Nakano, e a semiose presente em textos/obras da artista.

A semiótica plástica mostrou ser uma teoria que, vista no estudo de Jean-Marie Floch (1985a), na obra *Petit Mythologies de L'Œil et de L'esprit*, abrange e consolida as possibilidades de edificação dessas “disciplina-objeto”. A semiótica plástica, segundo Oliveira (2004, p. 12), assim é definida: “[...] optamos por

denominar plástica a semiótica que se ocupa da descrição do arranjo da expressão de todo e qualquer texto visual. [...] uma semiótica de caráter geral do ponto de vista de seus fundamentos teóricos e de seus procedimentos metodológicos.” A semiótica plástica, portanto, analisa e interpreta a visualidade em suas diferentes presenças. Nesta tese, os textos/obras de Katsuko, *corpus* de análise, juntamente com o aparato teórico, permitiram estabelecer as categorias de análise dos tridimensionais, a partir do percurso gerativo de sentido.

A partir do conceito de semiose tão presente nos textos obras de Katsuko, e entendendo o tridimensional artístico como um texto/obra pertencente a uma linguagem artística, portanto detentora dos planos que toda linguagem possui – plano de expressão e plano de conteúdo –, constatou-se que os textos/obras tridimensionais de Katsuko podem ser constituídos de uma semiose entre os planos que os estruturam. Nesta pesquisa, o termo “significação” também foi usado como sinônimo de semiose ou ato de significar. A significação foi interpretada conforme Greimas e Courtés (1979, p. 408): “[...] como união do significante com o significado, ou relação de pressuposição recíproca.” Assim, a partir das estratégias de organização das leituras e análises dos textos/obra de Katsuko, ficou evidenciado o seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocaram significações e interpretações.

Com relação ao conceito de tridimensional e suas poéticas, observou-se que a tendência da arte contemporânea tem-se voltado tanto para o tridimensional, que abrange a escultura, como também para as formas mais recentes, como instalações, objetos, entre outros. As instalações e os ambientes, como também são chamadas essas obras, são espaços em que o artista usa a arquitetura sem se confundir com ela. As obras da artista Katsuko são instalações. Entendo-as assim porque são, fundamentalmente, procedimentos que acontecem no espaço e que, mais que instalá-las, também as constitui. Os textos/obras de Katsuko, os analisados nesta tese, foram considerados como tridimensionais sob forma de instalações e ambientes. Nesse sentido, recorremos a Canton (apresentação à obra de Krauss, 1998, p. x) quando nos traz a reflexão sobre o tridimensional de nosso tempo que: “[...] apóia-se num cruzamento de tempo e espaço [...]”, cuja presença se dá a partir de organizações formais.

Krauss (1998, p. 6), quando traz à reflexão o conceito de escultura, argumenta: “[...] a escultura é um meio situado de modo peculiar na junção entre quietude e movimento, tempo parado e tempo que transcorre. Dessa tensão que define a real condição da escultura, deriva seu enorme poder expressivo.” As instalações de Katsuko Nakano demonstram essa interatividade. São um ir e vir no tempo e um olhar tencionado nesse tempo; diante delas, passamos do tempo parado para o tempo que transcorre. Na Ciranda de Arte, denominação que dou ao circuito de textos/obras instalados no jardim do sítio de propriedade da artista, percebemos exatamente esses momentos de quietude e movimento. As temporalidades antes, agora e futuro presentificam-se no espaço dos tridimensionais.

Os conceitos de repetição e ritmo presentes no trabalho de Katsuko foram trazidos nesta tese, tendo em vista serem fundantes da expressão plástica da artista. O contato primordial intermitente com a materialidade fundamentou a significação das obras. A percepção das repetições em algumas propostas, feitas pela artista em muitos textos obras, permitiu-me destacar a diferença na repetição, o uno e do todo. Nessa organização da repetição, destaca-se o ritmo que não é estático mas dinâmico, numa alternância que marca a visualidade.

Conhecer a materialidade com que a artista pesquisada trabalha foi fundamental na argumentação discursiva para a análise encetada nesta tese. Foi possível perceber os propósitos da enunciativa, seus posicionamentos, seus valores, suas posições em relação à arte, os quais se mostraram de forma explícita em alguns momentos e, em outros, implicitamente pela forma como ela expôs sua narrativa plástica. Katsuko vê a terra e quer traduzir a partir dela sua nova arte. Quer escavar e imprimir marcas, (re)arranjando a natureza terrestre. Tem trabalhado a cor, não a cor pura, mas a resultante da mistura com a natureza, colocada na sucessão de recortes topográficos. A conclusão a que chego com relação a essas obras é o seu constante devir, o seu vir a ser. Nessa visualidade, há um (re)descobrimento quase que diário; as leituras se renovam em função do enunciado e do enunciatário. No espaço de exposição existem outras propostas com o mesmo sentido, que é o do tratamento artístico da terra. Essas propostas estão em andamento e poderão ser objeto de futuras leituras e pesquisas.

O debate em torno de textos visuais, sua realização na tridimensionalidade e análise dos efeitos de sentido apresentou-se bastante amplo, com muitos artistas e materialidades que poderiam ser abordados. Optamos então pelas obras de Katsuko, em cerâmica, pois nos envolveram tanto sensível como cognoscivelmente e nos tocaram por sua materialidade, tendo em vista meu trabalho com cerâmica.

É importante trazer nesta conclusão novamente as palavras de Oliveira (1995b, p. 230) quando se refere à apreensão estética vivida pelos sentidos: “[...] uma vez reproposta em forma de linguagem estética nos textos (ou melhor dizendo em discursos, seja verbais, seja plásticos), abre a possibilidade de estender o acesso desse evento a outros sujeitos.” Constatamos que ao realizar um texto/obra tridimensional, a partir do barro, ao apalpar os volumes é oportunizada a integração dos sentidos, a vivência sensível, o enunciador (o artista) dá visibilidade de suas experiências ao outro (ao enunciatário). Este momento de conjugação é representativo da experiência estética. É a reunião do que se sente e conhece que se presentifica. Tal como no discurso verbal escrito, a experiência estética em discurso não verbal será compartilhada por outros sujeitos.

Ao desmembrar o discurso verbal ou visual na interpretação buscou-se pela investigação os efeitos de sentido, o como o objeto se impõe ao sujeito que o interpreta. Nesta pesquisa ficou claro mostrar que analisar um texto é buscar nas estruturas de sua formação as coisas do mundo e seus sentidos.

Esta pesquisa reúne um conjunto de articulações de idéias abertas a aprofundamentos e inserções. Nela apresentamos uma proposta de análise dos textos/obras apresentados na Ciranda de Arte. Procurando esclarecer mais sobre leitura apresentamos aqui uma expressão de Fontanille, presente na tese de Oliveira (1998, p. 218) que diz: “[...] a semiótica não é uma leitura; ela estabelece condições para a leitura.” Não é uma matriz a ser aplicada. Os textos, quer visuais ou verbais de arte ou não, carregados de significação, podem ser objeto da semiótica. No momento em que nos propusemos ler uma imagem tridimensional tivemos sempre em mente o nosso papel de enunciatário. Pelos conceitos semióticos não somos meramente observadores passivos dos textos/obras. Somos enquanto enunciatários tão importantes quanto o enunciador, o artista que realizou a obra.

Finalizando esta tese que tratou da leitura semiótica, a partir da semiótica plástica, com a qual nos sentimos agora, enunciador e enunciatário do nosso próprio enunciado, percebemos as renovadas possibilidades de veiculação desse saber. Este estudo, entre outros, pode introduzir no contexto do ensino de artes possibilidades de aprofundamento por parte do profissional da educação, permitindo-lhe através da semiótica verificar o trânsito entre textos e códigos imagéticos, num entrecruzamento que lhe será permitido estabelecer analogias intertextuais e intercódigos. Esta abertura de leitura de textos artísticos e outros textos, nos quais os códigos da linguagem visual se fazem presente, nos formantes eidéticos, cromáticos, topológicos e matéricos, associados ao conteúdo, à significação presente neles, poderão propiciar possíveis mudanças na leitura de imagem na educação. Portanto, penso que a leitura pela semiótica plástica e a interação com o ensino de arte e seus textos visuais poderão ser estudos posteriores de pesquisa.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ARCHER, Michael. **Instalation Art**. London: Thames and Hudson Ltd., 1994, Published in the United States of América by Smithsonian Institution Press.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Ed. da USP, 1986.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1995.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BARBOSA, Ana Mae. De Gauguin à América Latina. In: **Arte & Educação em Revista**. Porto Alegre: Rede Arte na Escola/Pólo UFRGS, out. 1995. Ano 1, n. 1.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2001.
- BASBAUN, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BRACANTE, Eldino da Fonseca. **O Brasil e a cerâmica antiga**. São Paulo: Cia. Lithográfica Ypiranga, 1981.
- BUORO, Anamélia Bueno. A imagem fixa na sala de aula. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; FECHINE, Yvana (Eds.). **Semiótica da arte, teorizações, análises e ensino**. São Paulo: Haecker; Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC/SP-USP- CNRS), 1998.
- \_\_\_\_\_. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: EDUC, INEP, FAPESP, Cortez, 2002.
- CALDAS, Waltercio. **Catálogo de livros**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1999.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Neide Pelaez de. **A construção do olhar estético-crítico do educador**. Florianópolis: UFSC, 2002.
- CARMO, Paulo Sergio. **Merleau-Ponty**. Uma Introdução. São Paulo: EDUC, 2002.
- CATÁLOGO. **MARGS** – Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2002.

\_\_\_\_\_. **Norma Grinberg Desdobramentos.** São Paulo: Espaço de Arte UNICID, maio, 2000.

\_\_\_\_\_. **Megumi Yuasa.** São Paulo: Galeria de Arte de São Paulo, ago./set. 1991.

\_\_\_\_\_. **Apropriações/coleções.** Curadoria Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Santander Cultural, jun./set. 2002.

\_\_\_\_\_. **Ceramic sculpture: six artists.** Whitney Museum of American Art, New York, University of Washington Press, Seattle and London, New York: Madison Avenue 945, dez./1981 a fev./1982.

CATTANI, Icléia Borsa. **Repetição/criação.** Catálogo Repetere. Porto Alegre: Solar dos Câmara, abr.1993.

\_\_\_\_\_. Série e repetição na Arte Moderna e Contemporânea. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; FECHINE, Yvana (Eds.). **Semiótica da arte –** teorizações, análises e ensino. São Paulo: Haecker, CPS, PUC, 1998.

\_\_\_\_\_. **Icléia Cattani.** Organizado por Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar.** São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos, 1999.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COOPER, Emmanuel. **Historia de la cerámica.** Barcelona: Ediciones CEAC, 1987.

COSTA, Casilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000:** movimentos e meios. São Paulo: Alameda, 2004.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte:** da fotografia à realidade virtual. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERDYK Edith. **Linha do Horizonte, por uma poética do ato criador.** São Paulo: Escuta, 2001.

DI IORO, Mary; TARDITTI, Gustavo A. Echenique. **Artes cerâmicas no ensino.** Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 1981.

DRAKE, K. **Cerámica sin torno.** Buenos Aires: Kapelusz, 1972.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**. A educação (do) sensível. São Paulo: Criar, 2001.

FABRIS, Annateresa; COCHIARALE, Fernando; FAVARETTO, Celso et al. In: **Tridimensionalidade**: Arte brasileira do século XX. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.

\_\_\_\_\_. Recontextualizando a escultura modernista. In: **Tridimensionalidade**: Arte brasileira do século XX. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.

FARIAS, Agnaldo. Cidades possíveis. **Jornal do MARGS**. Porto Alegre: abr.2002, n. 78.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**. O dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.

FLOCH, Jean Marie. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Paris, Amsterdam – Hadès, Benjamins, 1985a.

\_\_\_\_\_. **Imagem, signos, figuras** – a abordagem semiótica da imagem. Porto: Cruzeiro Semiótico, jul.1985b. p. 75-81.

\_\_\_\_\_. **Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral**. Documentos do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. Trad. Analice Dutra Pillar. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_; FONTANILLE Jacques. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

FOURNIER, Robert. **Diccionario Ilustrado de Alfarería Práctica**. Barcelona: Ediciones Omega, 1981.

FRANCASTEL, Pierre. **Art et technique aux XIX et XX siècles**. Paris: Editions Gonthier, 1964.

\_\_\_\_\_. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de. **Catálogo de Exposição**. São Paulo: Galeria de Arte de São Paulo, ago./set. 1991.

FRANGE, Lucimar Bello. **Noemia Varela e a arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

FRANÇOIS, Marlene Ramires. **Arte cerâmica**: história e consolidação no Rio Grande do Sul, 1975-1994. Ijuí-RS: Unijuí, 1999.

\_\_\_\_\_. Realização tridimensional: uma proposta de análise semiótica. In: **Revista Formas e Linguagens**. Ijuí/RS: Unijuí, 2002, v.1 n.1, jan/mar. 2003.

\_\_\_\_\_. Possíveis efeitos de sentido presentes no discurso sobre uma imagem tridimensional. In: **Anais da ANPED-SUL**. Florianópolis, 2002.

\_\_\_\_\_; KELM, Mara. **Procedimentos contemporâneos na realização do objeto artístico cerâmico**. Ijuí: Unijuí, 2000.

\_\_\_\_\_. A imagem atual da arte cerâmica no Rio Grande do Sul. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (Orgs.). **Memórias em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

GABBAI, Miriam B. Birmann. (Org.) **Cerâmica: arte da terra**. São Paulo: Callis, 1987.

GALEANO, Eduardo. **Livro dos abraços**. Porto Alegre: LP&M, 1995.

GOLDSCHMIDT, Daisy Linon; MOREAU-GOBARD, Jean-Claude. **Arts de la Chine-Bronze-Jade, Sculpture Céramique**. Suisse: Office du Livre, 1980.

GOYANNA, Silvia. Possíveis linguagens na cerâmica. In: GABBAI, Miriam B. B. (Org.). **Cerâmica: arte da terra**. São Paulo: Callis, 1987.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. École des Hautes Études en Sciences Sociales. São Paulo: Cultrix, 1979.

\_\_\_\_\_. **Semiótica: diccionario razonado de la teoria del lenguaje**. Trad. E. B. Aguirre. Madrid: Gredos, tomo II, 1991.

\_\_\_\_\_. **De la imperfección**. Trad. Raúl Dorra. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

\_\_\_\_\_. Semiótica figurativa e semiótica plástica. **Significação, Revista Brasileira de Semiótica**, n. 4, jun. 1984.

\_\_\_\_\_. As aquisições e os projetos (Prefácio). In: COURTÉS, Joseph. **Introdução à narrativa semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.

\_\_\_\_\_. Essais de sémiotique poétique. In: **Pour une théorie du discours poétique**. Paris: Larrousse, 1972. p. 5-24.

\_\_\_\_\_. Du sens. In: **Essais sémiotiques**. Paris: Editions du Seuil, 1970. p. 7-17.

GRINFEDER, Ofra. Queima raku. In: GABBAI, Miriam B.B. **Cerâmica: arte da terra**. São Paulo: Callis, 1987.

INTERNET. Imagens obtidas por meio eletrônico. **Desvio para o vermelho, de Cildo Meireles**. Disponível em: <[http://www.1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/expo\\_meireles.htm](http://www.1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/expo_meireles.htm)>. Acesso em: 28 abr. 2004.

\_\_\_\_\_. Imagens obtidas por meio eletrônico. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd\\_verbete=511.htm](http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=511.htm)>. Acesso em: 28 abr. 2004.

\_\_\_\_\_. **Marcel Duchamp**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/16/4.tml?studium=3.html>>; <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/4.html?st>>. Acesso em: 23 jul. 2004.

\_\_\_\_\_. **Lygia Clark**. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/obra.html>>. Acesso em: 30 jul. 2006.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1998.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAMAS, Nadja de Carvalho. **Revisitamento 'na' e 'da' obra de Luiz Henrique Schwanke**. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2005 (tese de doutorado).

LANDOWSKI, Eric. Para uma semiótica sensível. **Revista Educação e Realidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

\_\_\_\_\_. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_; DORRA, Raul; OLIVEIRA, Ana Claudia (Eds.). **Semiótica, estésis, estética**. São Paulo: EDUC/Puebla: UAP, 1999.

\_\_\_\_\_. Gosto se discute. In: **O gosto da gente, o gosto das coisas**. Abordagem semiótica. São Paulo: EDUC, 1997.

LEACH, Bernard. **Manual do Ceramista**. Barcelona: Editorial Blume, 1981.

MALRAUX, André. **Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale**. Paris: Gallimard, 1954.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Coleção Primeiros Passos, 74).

MARX, Murillo. O teu monumento é a tua escola. In: Comissão de Patrimônio Cultural (Org.). **Obras escultóricas em espaços externos da USP**. São Paulo: EDUSP, 1997.

MEIRA, Marli. **Filosofia da criação, reflexões sobre o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

\_\_\_\_\_. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. In: PILLAR, Analice (Org.). **A educação do olhar no ensino das Artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999.

METZ, Christian et al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1973.

MOITTA, Sergio (Org.). **Ceramistas do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Incomum, 1987.

MORAIS, Frederico. O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações. In: **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. Textos de Annateresa Fabris et al. São Paulo: Itaú Cultural; Csac & Naify, 1999.

NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

NAKANO, Katsuko. **Terra, fogo, homem**. São Paulo: Oriente, 1989.

NOVAES, Aduino (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Visualidade entre significação sensível e inteligível. **Revista Educação e Realidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Semiótica plástica**. São Paulo: Haecker Editores, 2004.

\_\_\_\_\_; LANDOWSKI, Eric (Eds.). **Caderno de Discussão do Centro de Sociosemiótica**. São Paulo: Ed. CPS, 2003.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Caderno de Discussão do Centro de Sociosemiótica**. São Paulo: Ed. CPS, 2002.

\_\_\_\_\_; MARRONI, Fabiane Villela (Orgs.). **Caderno de Discussão do Centro de Sociosemiótica**. São Paulo: Ed. CPS, 2001.

\_\_\_\_\_. Lisibilidade da imagem. **Revista da FUNDARTE/ Fundação Municipal de Artes de Montenegro**. Jan./jun. 2001. v. 1. n. 1. p. 5-7.

\_\_\_\_\_. Convocações multisensoriais da arte do século XX. In: PILLAR, Analice (Org.) **A educação do olhar no ensino das Artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999a.

\_\_\_\_\_. A dança das ordens sensoriais. In: LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raul; OLIVEIRA, Ana Claudia (Eds.). **Semiótica, estésis, estética**. São Paulo: EDUC/Puebla: UAP, 1999b.

\_\_\_\_\_; FECHINE, Yvana (Eds.). **Semiótica da arte, teorizações, análises e ensino**. São Paulo: Haecker Editores, 1998.

\_\_\_\_\_. **Vitrinas acidentes estéticos na cotidianidade**. São Paulo: EDUC, 1997.

\_\_\_\_\_. Sentidos do corpo ou corpo sentido. In: SILVA Ignácio (Org.). **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: UNESP, 1996a.

\_\_\_\_\_. E eles transformaram o mundo. **Arte & Educação em Revista**. Porto Alegre: Rede Arte na Escola/Pólo UFRGS, 1996b.

\_\_\_\_\_. A estesia como condição do estético. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; LANDOWSKI, Eric (eds.). **Do inteligível ao sensível**. Em torno da obra de Algridas Julien Greimas. São Paulo: EDUC, 1995a. p. 227-236.

\_\_\_\_\_. As semioses pictóricas. **Revista Face**, jul. /dez. 1995b. p. 104-145.

OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho. **Imagem também se dê**. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

\_\_\_\_\_. **Leitura de imagens para a educação**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998 (Tese de Doutorado).

PELBARTH, Peter Paul. **Revista Educação e Subjetividade**. Porto Alegre: UFRGS/Unijuí, 1998. n. 5.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual** – os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

PILLAR, Analice Dutra (Org.) **A educação do olhar no ensino das Artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999.

\_\_\_\_\_. **Desenho & escrita como sistemas de representação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

\_\_\_\_\_; VIEIRA, Denise. **O vídeo e a metodologia triangular no ensino da arte**. Porto Alegre: UFRGS/Fundação lochpe, 1992.

\_\_\_\_\_ et al. **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.

PORTO ARTE. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, maio.2004. v. 13, n. 21.

QUINTANA, Mário. **Agenda poética**. Seleção de Armindo Trevisan. São Paulo: Globo, 1996.

RAMIÉ, Georges **Cerâmica de Picasso**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1974.

REBOUÇAS, Moema Lúcia Martins. **O discurso modernista da pintura (Tarsila, Segall, De Fiori, Guignard e Volpi)**. São Paulo: PUC, 2000 (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica).

RIBENBOIM, Ricardo. **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. Apresentação. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.

RODRIGUES, Maria Regina. **Passagem pela passagem**. Semiotização da obra de Celeida Tostes. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998 (Dissertação de Mestrado).

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam, leitura da arte na escola.** Porto Alegre: Mediação, 2003.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: 1999.

SCHOLES, Robert. **Protocolos de leitura.** Lisboa: Edições 70, 1991.

SHAPIRO, Meyer. **Style, artiste, société.** Paris: Gallimard, 1982.

SOULAGES, François. Estética e método. In: **Ars.** Publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: O Departamento, 2004. v. 1, n. 4

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes.** Elementos de estética comparada. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

STRAUSS, Claude-Levi. **A oleira ciumenta.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras.** São Paulo: Ateliê, 2001.

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

WALKER, John A.; CHAPLIN, Sarah. **Una introducción a la cultura visual.** Barcelona: Octaedro-EUB, 2002.

WALTY, Ivete Lara Camargo; FONSECA, Maria Nazareth; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Palavra e imagem: leituras cruzadas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

### **Referências das páginas divisórias de capítulos**

- 1 – Detalhe ampliado de uma peça cerâmica da artista Katsuko Nakano.
- 2 – Detalhe ampliado de uma peça cerâmica da artista Katsuko Nakano.
- 3 – Detalhe do painel de máscaras apresentado na Ciranda de Arte, realizada pela artista Katsuko Nakano.
- 4 – Detalhe da obra *Mandala*, apresentada na Ciranda de Arte, realizada pela artista Katsuko Nakano.



## **ANEXOS**

## ANEXO 1

### EXPOSIÇÕES

#### TRADIÇÕES REINVENTADAS

Com 14 toneladas de pedregulhos, uma sala do Museu de Arte Brasileira virou uma espécie de jardim zen japonês. Sobre as pedras estão as formas de barro de Katsuko Nakano, uma das melhores ceramistas do país. Ela recria livremente as formas dos artesãos japoneses, com volumes assimétricos que parecem brotar naturalmente da argila, e ausência, ou quase, de pigmentos, para que a cor seja dada pelo processo de queima. Modelando a argila a partir do centro, sem trabalhar as superfícies externas, produz volumes que parecem determinados por um princípio interior de crescimento. Na cerâmica japonesa, diferentemente da oriental, o produto final tem de mostrar as marcas do processo de modelagem e queima. Katsuko segue essa trilha milenar e, ao mesmo tempo, sabe que a matéria, o gesto e o acaso são as questões em que se debate a arte contemporânea.

**Lorenzo Mammi**

#### **As diferentes colorações da argila são obtidas no processo de queima**

**Katsuko Nakano**, *Reinventar a Matéria*. Museu de Arte Brasileira. Faap (Fundação Armando Álvares Penteado), R. Alagoas, 903, Pacaembu, zona oeste. Tel. 826-4233. Terça a sexta: 14h/22h. Sábdom domingo e feriados: 13h/18h. Até 25 de outubro. REVISTA DA FOLHA DE SÃO PAULO 27/09/1992

## **ANEXO 2**

### **KATSUKO NAKANO**

#### **IMPASSÍVEL PARÁBOLA**

Depois de uma exposição que se chamou “O Prestígio do Papel”, na qual vinha de homenagear o nobre suporte do desenho e da gravura, quando, com outra mostra, intitulada dessa vez “O Prestígio do Barro”, o Museu de Arte de Santa Catarina quis celebrar este material que o homem maneia e manipula há cerca de 9.000 anos, produzindo artefatos úteis e sacros, ocorreu-lhe a ele, o MASC, convocar Katsuko Nakano. Através do trabalho de Katsuko, cujo teor, seja quanto à inteligência seja quanto à sensibilidade, é tão para louvado, o Museu podia ter fiança de que a reverência se fundaria em sondagens menos rasas. Não deu outra. Mal que inaugurou, revelou-se memorável essa mostra para a qual, em brevíssimo tempo, Katsuko preparou e montou três instalações que, no decurso de quarenta dias, transformariam os recintos a elas reservados em espaços de reflexão e encantamento. Ali, além de perceber que estava fruindo de uma qualidade especial e refinada de prazer estético, o público teve consciência de que se postulavam possíveis e importantes questões acerca do mundo e do homem. Já se tem dito, com bela frase, que estamos vivendo “uma época de reflexo e não de reflexão”. Em tal caso, sem desfazer em outros, bem vindos a nós os trabalhos de arte onde o pensamento esteja presente. Melhor vindos, ainda, quando esses trabalhos resultam em objetos que, além de aguçar nossa consciência frente a puros enunciados, possam apurar a sensibilidade sensória que da mesma sorte nos disponibiliza para uma vida mais plena.

Katsuko Nakano, assim conste, propõe seu trabalho por uma ótica não comprometida com a moda, mas atualíssima na questão de reinvestigar em quanto a medida das coisas se tomaria com base na dimensão do homem ou na dimensão da natureza ou, melhor dito, com base em certo nível de relação a ser determinado

entre homem e natureza. Assim que, como à nossa consciência não basta o recurso da magia, se recoloca, ao revés desta, o ponto da responsabilidade humana. Frobenius já a vira resolvida entre os “primitivos” quando compreendeu que o caçador pigmeu, por ele surpreendido na floresta africana, alhejava de si a culpa pela morte do animal abatido e a transferia ao raio de sol que vinha ferir-lhe a imagem representada no chão. Figura-se-me que a arte de Katsuko Nakano, com meios próprios do seu exercício, que incluem corpo e razão, **animus** e **anima**, porém muito longe do apotropaico, centra-se no problema da situação humana e, no interior desta, parece vingar o espaço que diz respeito ao compromisso do homem enquanto ser (protagonista) no mundo.

Podemos dizer que Katsuko, haja vista de trabalhar com o barro, moldando-o e queimando-o, restringindo-se ao convívio do telúrico material, exerce a profissão de ceramista. Com isto, todavia, não diríamos tudo. Poderíamos chamá-la de poeta ou de filósofo, se aos misteres destes professantes se dedicasse; e também de pintor, calígrafo ou escultor, decidisse ela inclinar-se aos métodos destes outros especialistas. Na verdade, basta dizer que ela é artista, artista simplesmente, quer dizer, um criador que, segundo o uruguaio Walter Gallo “junta o que não se pode juntar, para construir o que não se pode construir”; pessoa disposta a colher os sentidos das coisas e a expressá-los, redesignando-os. Uma artista que escolheu o barro para com ele, se não através dele, armar ardis da visualidade em que as esquadrinhações superam os meios estritos das técnicas e dos gêneros para, contaminando-os uns com outros, trazer à tona essências que só o criador, maturado, é capaz de conjurar e comunicar com golpe certo.

Porque Katsuko Nakano é (como se fosse) filósofo, uma exposição de seus trabalhos não resulta de um rasgo de audácia da autora. Procede, antes, de longas e propedêuticas sessões de pensamento, diríamos de incubações, de exercícios espirituais que supõem o descortínio de amplas realidades do homem, exercícios que não se põem como protocolo para um efeito, mas como meada cuja extremidade, ao desembaraçar-se, é garantia para que o enredo se faça com segurança no engendramento dos sentidos que compete aventar e aos quais se infunde o corpo e dos quais e pelos quais se constrói a forma.

A episteme, distinta da doxa, opinativa esta, interessa à artista com primazia. Se usa, no veio propositivo de seus trabalhos, não a comunicação discursiva, que não é a dos artistas plásticos, porém a emotiva, ou, se quisermos, a linguagem da esfera expressiva em que a personalidade do fenômeno, combinando o ser em si com o ser por si, revela as profundidades do objeto a nossas próprias profundidades, não é menos certo que se apóia na problemática excogitativa que desde Gauguin tem, esparsa ou pontualmente, preocupado artistas envolvidos com a situação do homem. “De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?” “perguntava” o pintor “simbolista” no título do célebre quadro que pintou no coração do Pacífico. Nessa arte contaminada de inquirição genealógico-ôntico-escatológica invoca-se a incumbência do homem a que se manifeste em necessária instância. É necessário. E alguém bastante arguto já declarou que “espiritualmente o homem tem necessidade de necessidade”. A necessidade de revisões do relacionamento homem-natureza, contudo, se torna hoje vital. Dele decorre a sobrevivência da espécie. A este propósito, na ausência de uma razão pura, na ausência de um a priori, e também, por imposição do medium, na ausência do discurso lógico, Katsuko propõe uma ascese da experiência que tende a levar-nos, se não ao fulcro, pelo menos à proximidade do ser. “O artista se descobre enquanto faz”, disse Jacob Klintowitz (em: *O Ofício da Escultura*, 1988) e o espírito se constrói na ascese, no itinerário, no fazer. De certo modo, então, Katsuko Nakano é um filósofo. Um filósofo que, ao invés de estipular uma tese, propende à invenção de um objeto sobre o qual cabe-nos, com ela ou já sem ela, exercitarmos nossa necessidade de re-significar o mundo.

Porque Katsuko Nakano é (como se fosse) escultor, ela está lidando com a materialidade pura posta no espaço para uso participativo; ela está animando algo que, inerente ao prazer háptico, pertence ao domínio da mão e dos passos; ao domínio da carícia ainda que *in fieri*, e do diálogo que se produz no andarmos, ao compasso de volumes que se deslocam, por estímulo de ritmos que somam ou subtraem tempos, volumes que têm a ver com a densidade de corpóreas curvas, de altos e baixos, de fugientes pontos de vista, de ligações e síncope; ela está se envolvendo com o silêncio, a dialética dos pesos e a vocação da permanência.

Porque Katsuko Nakano é (como se fosse) pintor, em pelo menos uma de suas três instalações, a que denominaremos “Jardim”, comprovamos o que especialistas afirmaram das “paisagens secas” japonesas, os **karensanzui**, ou seja, que elas foram feitas para ser contempladas como pinturas. De fato, os elementos construtivos se organizam ao sabor (saber) do olho, em relações, proporções e passagens que lembram as dos rolos ilustrados da pintura oriental, executados por algum graduado **e-dokoro-azakari** da escola Tosa...Ou lembram evanescências de biombos do período Momoyama, com seus efeitos de luminescência, composição e espaços esquivantes, ou se fazem presentes em equilíbrios energéticos, estimulantes e elípticos de algum painel do período Edo. Nessa instalação ainda percebemos a sutileza do “traço”... Por certo, Katsuko não trabalha com pincéis e tintas. Apesar disto, manipula instáveis texturas, coloridos discretos, na verdade brancos que se ruborizam ou empalidecem; relações, correspondências. Perspectivas visuais e sobretudo luzes pictóricas se abrem aos olhos, que percebem dilatar-se a urdidura e presenciam reduzir-se, vista de longe, a tridimensionalidade. Posto que seja apenas a sensação de um ecrã, nele as sugestões inventam para nossa percepção esquemas de imponderável requinte. Alguns segundos antes de integrar-se nos seus volumes, a instalação assemelha uma paisagem: dessas que vemos em Áfricas de medievais culturas, feitas de terra e só de terra; de outras, que vemos em Ásias de zimbórios ou estupas entre névoas; de outras mais, vislumbradas em algum conjunto megalítico; paisagem a que não falta a tensão do presente e do ausente, do agora, e do outrora: monumento e sambaqui; quem sabe uma visão lunar que ainda não existe. Tudo é feito do agregarem-se miríades de módulos, ou se quisermos, de “mônadas” (na verdade, pequenos volumes de cerâmica colados em seqüência a modo de elos de corrente, de vértebras) a que a determinação da artista faz congruírem e concede harmonia.

Porque Katsuko Nakano é (como se fosse) um calígrafo, ela manipula “caracteres”, espécies de unidades gráficas. Nem os caracteres são, de fato, interpretados por uma teoria e uma estética da verdadeira caligrafia, nem verdadeiramente são ideogramáticos. O estilo caligráfico se resume à utilização dos elementos modulares. Em outra das três instalações, eles aparecem dissociados fisicamente entre si por grades quadriculadas, de ferro, em cujos escaninhos se alojam como em um mostrador, em uma taceira. Cada um deles tem parecer,

“personalidade” próprios, já que foram produzidos sucessivamente no barro pela pressão instantânea da mão e dos dedos da artista. “Cada momento é único”, diz ela, pois a mão de agora não é a mão de aqui a pouco nem a que há pouco amassou. Este alfabeto plástico, volumétrico, ao escandir-se em seus nichos, vão empregar-se, agora sim, em aglomerados de sentidos que, sem formar um texto verdadeiro e próprio estabelecem, não obstante, uma “escrita” dotada de razão poética à qual, se falta, no caso dessa segunda instalação, a cursividade, por outro lado não carece de certo hieratismo hieroglífico. O sentido da escrita leva algo de desconcertante: sempre alguma coisa está começando, sempre alguma coisa está terminando e nada, de justo, começa ou termina. Trata-se de uma palíndromia? Alguém dotado de acuidade suficiente, ao perceber as sutis diferenças entre os ícones, será capaz de, pela leitura da expressividade, decifrar o enigma, se porventura algum houver?

Os gestos que produziram os pictogramas são muito reduzidos, e por assim dizer, essenciais. A artista registrou-os em séries de fotografias montadas sobre molduras de ferro em oxidação, quadrangulares. Confrontados com as grelhas de ferro que alojam ou enclausuram as “caveiras”, os “pássaros” e os outros signos cuja origem material eles confirmam, esses quadros/testemunhos acrescentam ao conjunto certa inquietante noção de tempo. As próprias grelhas/mostruários, colocadas à sua frente, não deixam de lembrar como que estelas pré-colombianas, maias, que trazem ao nosso espírito confortável e ao mesmo tempo perturbadora sensação de deslocamento e insegurança referencial. O processo de justaposição, como na autêntica caligrafia isola, mas ao mesmo tempo aglutina, em outro plano, os exemplares, até que se forme, em jogo disciplinado e contudo casual, a chance de logarmos menos críptica inteligibilidade. De qualquer modo, uma escrita cuja transcrição exige esforço de grafologista, talvez de paleógrafo.

Porque Katsuko Nakano é (como se fosse) poeta, seu proceder tem natureza inventiva e seus ritmos parecem sonoros e temporais. Poeta do barro. Poeta da mão. À poesia Katsuko se achega pondo literalmente a mão na massa. Com a intimidade do sonho e a acuidade de quem é capaz de atingir o “cógito amassador”, pela percepção intelectual da atividade e a sintonia da imaginação. E a citação de Bachelard se impõe: “se a poesia deve reanimar na alma as virtudes da criação”, diz

ele, “se ela deve nos ajudar a reviver, em toda a sua intensidade e em todas as suas funções, nossos sonhos naturais, é preciso compreender que a mão, como o olhar, tem suas fantasias e sua poesia. Nós devemos, portanto, descobrir os poemas do tato, os poemas da mão que amassa” (em: *La terre et les rêveries de la volonté*).

Segundo testemunho da artista, foi graças ao mesmo Bachelard que ela amadureceu a pesquisa de que viria resultar sua exposição no MASC. Já dissemos, que, se quisesse, ela poderia ser pensadora, pintora, escultora, calígrafa e poeta, mas, a partir do barro, por sugestão do filósofo, entendeu que o trabalho com a terra e a água, juntas, seriam bom meio de incitar a manifestação do arcaico, do primordial. Nem sei se estes serão os termos corretos; só julgo claro que à artista interessava atingir um ponto recuado da experiência humana, ponto que, talvez, não sendo início nem término de nada, estaria na proximidade de algo tão recuado e ao mesmo tão fundamental que o poderíamos chamar de **archê**. Não precisamos dar ao termo o entendimento que a ele usavam atribuir os pensadores jônicos quando afirmavam tratar-se da origem da qual saiu o mundo; do ser inicial pré-cósmico. O arcaico em nosso caso não alude ao indiferenciado, à esfera das origens. Apenas aponta para um estágio tão arraigado, tão interior na estratigrafia da construção do homem por si mesmo que nenhum recuo arqueológico iria dar conta de o escavar. Talvez o escarnasse o esforço de uma genealogia capaz de, esvurmando nossa própria matéria, dirigir-se à inocência fundante, quem sabe pré-simbólica e pré-mítica; capaz de exortar a “massa imaginária”, ótima, íntima, íntegra, sempre velha e sempre nova.

De maneira a primitividade está, então, escondida. Não iremos, para trazê-la à tona, retirar de seu bloco o excedente; vamos seguir até ela por percurso ao qual se deitam pedrinhas a fim de garantir retorno seguro. As pedrinhas escolhidas por Katsuko foram símbolos, porque a “imaginação material” não os pode dispensar. Bastam símbolos bem escassos, porém; o mínimo, mas sobradamente carregados: a caveira, o ovo, o osso, a senda, o jardim, a vertical. Quanto ao método, o caminho segue a direção do instinto para a idéia. Com efeito, congeminado o sentido global do trabalho, a ceramista parte do ímpeto, do energismo gestual, espontâneo, do gesto de amassar até que a disciplina, com seu saber redutivo, compõe as



instalações para atingir não a rigidez convencional, mas a pureza majestosa da contemplação.

Em poucas linhas Fernando Pessoa (em: *Obra Poética*, ed. Aguilar) propõe uma completa hermenêutica da interpretação dos símbolos. Elenca algumas qualidades que julga necessárias à vitalidade de sua inteligência, sendo tais qualidades a simpatia, que reconhece; a intuição, que estabelece ou adivinha; a inteligência analógica, que discrimina integrando; a compreensão, que verdadeiramente relaciona (“no fundo é tudo o mesmo”); e o conhecimento, que por fim entende. A consciência dessas condições leva à consistência do tecido simbólico; contudo ele vale de igual modo para o criador. A escolha dos símbolos não tem a ver com equipamento; é já conversão.

Quando, com a mente desprevenida, mas já informada pelo interesse do seu programa, Katsuko se entrega ao exercício intuitivo de amassar porções homogêneas de barro, concede-se este conhecimento repentino e sem conceito, comparável ao instinto, pelo contato não analítico com o ser do material, não sendo de fora que ela o conhece. Age como quem transportou para o interior dele a busca da sua identidade. É, de fato, neste momento, arte corporal. No entanto, a série de objetos, concretos na sua real presença, já estava designada pela simpatia, pela intuição, pela inteligência e pela compreensão. São aqueles objetos elementos constitutivos, primários, porque de suas “virtudes” irá depender o composto: a soma mais um, o um para além da soma que é o quantum do mundo expresso da obra integral; são **homoiomereiai**, misturas do restante, à espera de sua reidentificação. Já dependiam, porém, do todo; já existiam num conjunto ideado, segundo vozes da reflexão. Nesse aspecto, a arte de Nakano é uma arte paradoxal. Talvez nem tanto paradoxal, se pensarmos que tanto as situações empíricas quanto as cognitivas são “modos de ser do homem no mundo”. De qualquer modo, aquele sistema de compor nos leva à proposição : o que estava no fim estava no início.

É possível, não obstante, que o todo seja um reforço do sentido, e, no caso, do sentido bipolar das partes. Se as caveiras e os pássaros, como vimos, vão parar em suas estantes quadriculadas (vitrinas paleontológicas), os ovos ou viveiro da terceira instalação vão aglomerar-se no chão (sob a luz zenital, sabiamente disposta,

eles formam um ninho ou um cemitério ?) Na outra instalação a do “Jardim” os ossinhos vão configurar “menires” e rios-caminhos nos quais é difícil decidir se nos defrontamos com a alusão à vida ou à morte; ao início, ou ao desfecho. Nessa contaminação de partes e todo, pela energia expressiva, fica claro porque Brunschvieg advertia que o símbolo se opõe ao signo artificial. Vê-se que, com efeito, eles possuem um poder interno de representação. Nas três instalações, três complexos de símbolos investem na mesma direção: a do morrer e renascer, do começar e terminar, do eterno retorno, do moto contínuo, da perpétua mobilidade da matéria. E aqui, por mais zen budista que possa aparentar ser, por exemplo, o “Jardim”, parece que o seu caráter lembra mais o eterno Ki, ou energia material em movimento, que fazia parte do ensinamento do filósofo japonês da era Tokugawa, tão crítico do confucionismo, o ideólogo Andō Shōeki. E, na linha de pensamento deste, a conclusão se impõe, de que a natureza, modelo para o homem, deve ser conhecida e não conquistada. Voltamos, assim, à noção de responsabilidade.

Não devemos estranhar que o trabalho de Katsuko Nakano, exemplificado nessas três instalações, se destine à contemplação. Por certo, uma contemplação ainda ligada ao **tó theorêin** aristotélico, mas com mais razão aparentada à mística medieval do Ocidente, de cujos quadros saiu Hugues de Saint-Victor para dizer que, concluindo a **cogitatio** e a **meditatio**, ela constitui o terceiro grau do exercício espiritual e, com mais razão ainda. Ligada ao entendimento de que a contemplação é “uma diretriz da vida prática” (Nicola Abbagnano). A própria interação com o público, que a artista deseja quando o chama a percorrer o seu “Jardim”, o seu “**thêmenos**” não se destaca dessa natureza contemplativa porquanto ela se faz, a interação, não com a pressa do uso imediato, nem com as mãos buliçosas, nem com o corpo inquieto, senão com o reconhecer do pensamento, que ao invés de se deixar incitar pelo acidente das aparências, embala-se de acordo com os elementos essenciais permanentes: as paisagens dos sonhos só podemos reconhecer numa atitude recolhida. Só este interagir se admite num jardim que é ao mesmo tempo um altar e, como tal, contém em seu coração a simbologia do centro do mundo. O contemplar equivale então a um reconhecimento. Ademais, é função do jardim predispor o espírito à paz e propiciar a comunhão com a natureza, além de sugerir, em outra eventualidade, a perspectiva da recuperação do paraíso perdido (de resto um jardim). Já que ele parece reduzir o universo à medida humana, o jardim

japonês, dizem, possui um simbolismo cósmico, porventura presente na instalação de Katsuko Nakano.. Este “Jardim” é integrado por algumas estruturas cilíndricas de diversas alturas formadas por unidades modulares dispostas em modo helicoidal, do chão ao topo. As mesmas unidades cobrem todo o pavimento entre os cilindros, formando sinuosos caminhos que o público deve acompanhar, mas não percorrer pisando em cima. São os “ossinhos”. Os elementos cilíndricos, (na verdade, levemente cônicos) se plantam no plano horizontal, guardando entre si harmônica relação, em uma ordem de estrita beleza que a iluminação ressalta. No sentido vertical, competem uns com os outros em demanda da elevação.

Os referentes simbólicos são o ossuário, a espiral, a infinitude e, sobretudo, com sua carga pré-simbólica, a altura, que remete à noção da ascensão e espiritualização. Harmonia nas alturas. “A altura não é só moralizadora, ela é já, por assim dizer, fisicamente moral”, diz Bachelard.

Há aqui mais que um “horto de delícias”; há menção ao espaço e ao tempo, e uma remissiva bivalente, diurna e noturna. Veja o ossuário, que aponta quer para a morte, quer para a imortalidade, porque o mesmo osso, que é despojo, também resiste à consumação, imperecível como portador, pelo tutano, do princípio da vida. A fecundidade se expressa nos fálcos “menires”. Por outro lado, porém, estes recolhem, à semelhança das estelas, implicações funerárias.

No jardim, de tal modo, o contínuo fazer se faz pelo princípio, quer dizer, pela substância, e, portanto, considerem-se mais uma vez indiferentes as considerações equivalentes dos inícios e dos termos.

Quanto ao tema da espiral ali presente, pelo interesse que Katsuko tem no arcaico, ele parece recuperar a significação original ligada à renovação eterna. Era a que levava entre as primitivas populações agrícolas antes de que, à época das culturas amadurecidas, se alterassem por deslizamento.

Se fosse correto supor, com Paul Diel, que uma pressão lenta faz com que a vida evolua em direção a uma espiritualização, o Jardim de Katsuko Nakano representaria um comentário a essa vocação autogênica. Ao tocar nossa imaginação

afetiva com dualidades complementares, para ressaltar, na relação dinâmica entre o ser e o mundo o eterno refazer, a vocação ascensional e a primazia do princípio, que não é medida, nem etapa, mas referência, centro irradiador, a artista mostra que em arte é possível criar um espaço marcado pela sacralidade; um território que desponta na pura emoção e no prazer, recompõe-se pela ordem da inteligência e se moraliza pelo compromisso. Por isso a sugestiva, belíssima instalação que a ceramista, com amorosa ritualística criou no MASC nos anima, nos encoraja, nos alça e nos libera.

Não estranhe a ninguém a imperturbável, estática presença das instalações de Katsuko Nakano. Para, a propósito, seguirmos mais uma vez Bachelard, diremos que, como paisagem que é, o Jardim suscita uma paixão estética que participa da natureza do reconhecimento, do reencontro: essa paisagem já a sonhamos antes de vê-la. Nas instalações de Katsuko Nakano há pertencças que, sobre outras que houver, despertam as convergentes trilhas da experiência: as convenções do nosso transitar suspendem-se no vazio do presente, onde se verteu o passado e onde se instalou, contaminador, o futuro. Alegoria da arte que, em certo sentido, é sempre um anacronismo. Em campo vibratório dá-se o encontro do indivíduo com a coletividade; do ser que quero ser, com o ser que fui; da matéria com a configuração; da imanência com a transcendência; da formação com a decomposição; da liberdade com o compromisso. Ser em trânsito, o artista liga o sistema de ressonâncias, que transforma em consonâncias; achando a matéria fidedigna e a forma apropriada destina-as ao repouso. Feito de movências, de agitações, seu exercício se coroa na imobilidade que, à justa, nada tem de inércia, pois a todo instante que faz-se de mister, pela interpretação se abalança a novas aventuras. Que farte confia, também, de que a impassível presença de sua obra de arte dele pode, mais que por agitadas retóricas, contar a parábola. A parábola de nosso destino. Isto não é improvável. Virgínia Woolf, em um romance garantiu que, em um único olhar, alguém foi capaz de desfiar frases e mais frases de alocução. A arte não é uma questão de “*eis aí*”, de “*aí está*”, de “*assim é*”; a arte é uma questão de “*ou seja*”, uma questão de “*aliás*”.

João Evangelista de Andrade Filho

Diretor do MASC

## ANEXO 3

### AS ESCULTURAS CERÂMICAS DE KATSUKO NAKANO

O ideal de beleza da ceramista Katsuko Nakano repousa na serenidade, na harmonia e na simplicidade formal, ocultos através da esmerada criação e nos princípios estéticos *wabi* do despojamento, singeleza e rusticidade, característicos da tradicional arte japonesa. As obras de Katsuko Nakano do mesmo modo que os jardins japoneses Zen-Budistas, são de beleza experiencial, mais espiritual que material.

O despojamento e a eliminação de elementos supérfluos e distanciam de facilidades decorativas. Katsuko, conscientemente, opta pelo indispensável, essencial.

Paralelamente à criação de suas esculturas cerâmicas, Katsuko pesquisa matérias, formas e suportes que ponderam, refletem e estabelecem relações com o universo maior da própria arte. Uma experiência vital, em constante transformação, a cerâmica como o fazer, criar e pensar a arte. A lida direta com forças que atuam sobre o homem: água, terra, ar e fogo encaminham o verdadeiro ceramista a constatar, sentir e participar do movimento de transformação cósmica. No Zen-Budismo o fazer, o pensar e o imaginar são simultâneos; na cerâmica de Katsuko também; a emoção e a razão convivem pacificamente, sem questionamentos, dúvidas ou vacilações. A arte nada mais é, para esta artista, que o próprio prolongamento do seu ser, sem dicotomias de forma e conteúdo ou de juízo e paixão de criar.

Sem perplexidade ou indecisão subverte, em suas criações tridimensionais, o já realizado em cerâmica. A técnica, a forma e o conteúdo são amalgamados em um único princípio: o prazer de criar, descobrir, e revelar a arte através do fogo cristalizador da cerâmica.

Sem hesitação a artista desafia a matéria-bruta: argila. Sua inventividade, seu controle técnico e sua extraordinária intuição estética encaminham-na à ponderação, ao despojamento e à síntese formal. Suas esculturas cerâmicas transcendem estruturas orgânicas criando signos inconfundíveis, peculiares à estética Katsukoniana. A artista explora todas as possibilidades de combinações e permutações de uma mesma forma, adaptando a elegância da tradicional cerâmica japonesa, em criações vigorosas, contemporâneas que privilegiam a emoção em contraponto à técnica. O fluxo da terra, água, fogo, ar (presente, em todas as criações cerâmicas), manipulado com serenidade de quem domina o ofício leva esta ceramista ao encontro de formas puras, assimétricas, inusitadas que questionam e redimensionam o homem, a vida e a própria cerâmica.

A energia criadora e a hodierna evolução de suas concepções plásticas lhe asseguram um merecido lugar de destaque na atual arte brasileira.

João J. Spinelli  
Membro do Comitê de História, Teoria e Crítica  
de Arte da Associação Nacional de Pesquisadores  
em Artes Plásticas -- ANPAP.