



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Objetos do desenho:
um escrito
sobre os objetos
e sobre o gesto.

Fernando Ngan Aidar

Brasil. Engenheiro ambiental e Mestre em engenharia Civil pela Escola Politécnica da USP é artista visual e pesquisador com formação multidisciplinar tendo se graduado em Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes da USP.

Resumo

A proposta desse artigo é discutir o desenvolvimento poético de objetos de arte. Trata-se de algumas peças escultóricas realizadas em cerâmica. Para isso, o texto desenvolve uma discussão teórica a respeito de dois temas: primeiro, o desenho enquanto gesto, enquanto “traço do humano esquecido na coisa”; em seguida, sobre o lugar dos objetos na vida das pessoas da chamada “civilização urbana”. Então ele termina discutindo alguns desenhos (e colagens e gravuras) que desembocaram nos objetos descritos.

Palavras-chave

arte, desenho, esculturas, objetos

Abstract

This article discusses the poetic development of some art objects. The conception of some ceramic sculptures, more precisely. In order to do that, a theoretical discussion about two themes was made: at first about the drawing as a gesture, as “trace of the human forgotten on things”; and then about the place of the objects on the so called “urban civilization”. And it is finished with the discussion around some drawings (and print makings and collages) that ended up in the described objects.

Keywords

art, drawing, sculpture, objects.

O texto

Este texto apresenta, em duas etapas, uma pequena reflexão teórica para ajudar a pensar um pouco sobre algumas de minhas produções artísticas recentes. Primeiro ele propõe uma breve discussão sobre algumas manifestações do desenho dentro da produção plástica contemporânea. E então um pensamento sobre o lugar dos objetos na sociedade em que vivemos. Antes disso, entretanto, vejamos algumas palavras de William Kentridge a respeito de seus escritos sobre seus trabalhos:

Palavras ou pensamentos de artistas sobre sua obra devem ser recebidos com cautela. Não porque eles sejam burros ou desarticulados, mas porque esses pronunciamentos sobre seus trabalhos vem posteriormente ao fato. São mais justificativas ou, na melhor das hipóteses, reconstruções de um processo que aconteceu do que descrições de um programa que foi decidido antes da realização do trabalho. Os significados são

ilusórios. Não que os desenhos sejam sem sentido, mas o significado não pode ser averiguado com antecedência. (...) ¹

De um modo parecido com o relato de Kentridge, tentei reconstruir – com a maior fidelidade possível – os processos que aconteceram para o desenvolvimento das minhas produções, desde alguns desenhos mais fortuitos até alguns objetos cerâmicos. Mas vale uma ressalva sobre a questão inerente ao processo: de que as palavras que seguem a produção artística carregam um tom ilusório, de justificativa. Acabo, portanto, por trazer principalmente uma reflexão sobre alguns conceitos e artistas que, imagino, tiveram uma grande influência sobre a minha produção, para que ela fique um pouco mais delineada.

O desenho, o esboço. Um emaranhado de traços

Porque seria o gesto do artista, o desenho (e sua ausência²), uma parte tão importante dentro do que se concebe como uma obra de arte?³ O desenho é em si a manifestação direta do gesto do artista sobre uma superfície (no caso de uma escultura, sobre o próprio espaço). Claro, o desenho pode se manifestar de muitas formas. Por exemplo, antigos desenhos técnicos com canetas de espessuras definidas são o extremo oposto da manifestação da liberdade do gesto. Mas, por exemplo, as retas traçadas por Mondrian, ao delinear os retângulos que compõem seus quadros, trazem justamente (como na arte concreta) na ausência da manifestação do gesto sua expressividade poética.

Ainda pensando sobre uma produção artística dentro dessa linha, Didi Huberman utiliza o conceito benjaminiano de “aura” para entender a arte minimalista dos Estados Unidos dos anos 1960 (p. ex., de T. Smith, R. Morris, D. Judd entre outros). Segundo ele, “A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado.”⁴ Para o autor, seria, nas palavras de Benjamin, um “paradigma visual” que se manifestaria como um “*poder da distância*”. De certa

¹ Kentridge, William. O que aprendi na hora do jantar. In: Tone, Lilian. *William Kentridge: Fortuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. P. 292.

² E. g. na arte minimalista, construtivista, pop, popcreta etc.

³ Principalmente se pensarmos em relação a uma obra de arte sob suportes mais tradicionais, pinturas a óleo, gravuras, esculturas etc.

⁴ Huberman, Didi. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1992. (Ed. 2010) P. 147.

forma, é então uma trama invisível que faz com que aquele objeto perca o seu status de objeto comum e se torne um objeto especial. Nas palavras de Benjamin, a “Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que ela possa estar.”⁵ Isso nos remete diretamente à discussão de Sartre sobre as esculturas de Giacometti, que iremos apresentar mais adiante.

Mas voltando a questão da aura, esse conceito benjaminiano tão complexo e nebuloso, também é pensado como “traço do trabalho humano esquecido na coisa”⁶. Seria então, o *gesto* do artista que concebeu aquela obra, o que tira de alguma maneira aquele objeto do lugar de objeto comum e lhe atribui um status de objeto de arte?

Mas então:

O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma *atmosfera* (no sentido astronômico do termo). Façamos distinção entre a *mensagem*, que quer produzir uma informação, o *signo*, que quer produzir uma inteligência, e o *gesto*, que produz todo o restante (o “suplemento”) sem querer obrigatoriamente produzir alguma coisa. (...) ⁷

Tendo ainda em mente a arte minimalista dos EUA analisada, no texto mencionado, por Didi Huberman dos anos 1960s e 1970s, é interessante trazer esse trecho de Roland Barthes sobre Cy Twombly, em que analisa produções do artista dos 1970s. Ele escreve, e, desta perspectiva, entendemos o porquê: “TW [Cy Twombly], contrariamente aos pintores atuais, mostra o gesto. Não nos pede para ver, pensar, saborear o produto, e sim para rever, identificar, e, se assim podemos dizer, ‘gozar’ o movimento que resulta *do gesto*. (...)”⁸. E curiosamente o termo *atmosfera* é utilizado por Barthes no trecho acima em um sentido que podemos aproximar de uma

⁵ Huberman, Didi. Op cit. P. 147.

⁶ Huberman, Didi. Op cit. P. 147.

⁷ Barthes, Roland. Cy Twombly ou non multa sed multum, de 1979 In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. São Paulo: Editora nova fronteira, 1982. (Ed. 1990) p. 145.

⁸ Barthes, Roland. Cy Twombly ou non multa sed multum, de 1979 In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. São Paulo: Editora nova fronteira, 1982. (Ed. 1990) p. 148.

maneira bastante curiosa do termo benjaminiano de *aura*. E ele também o relaciona ao gesto do artista.

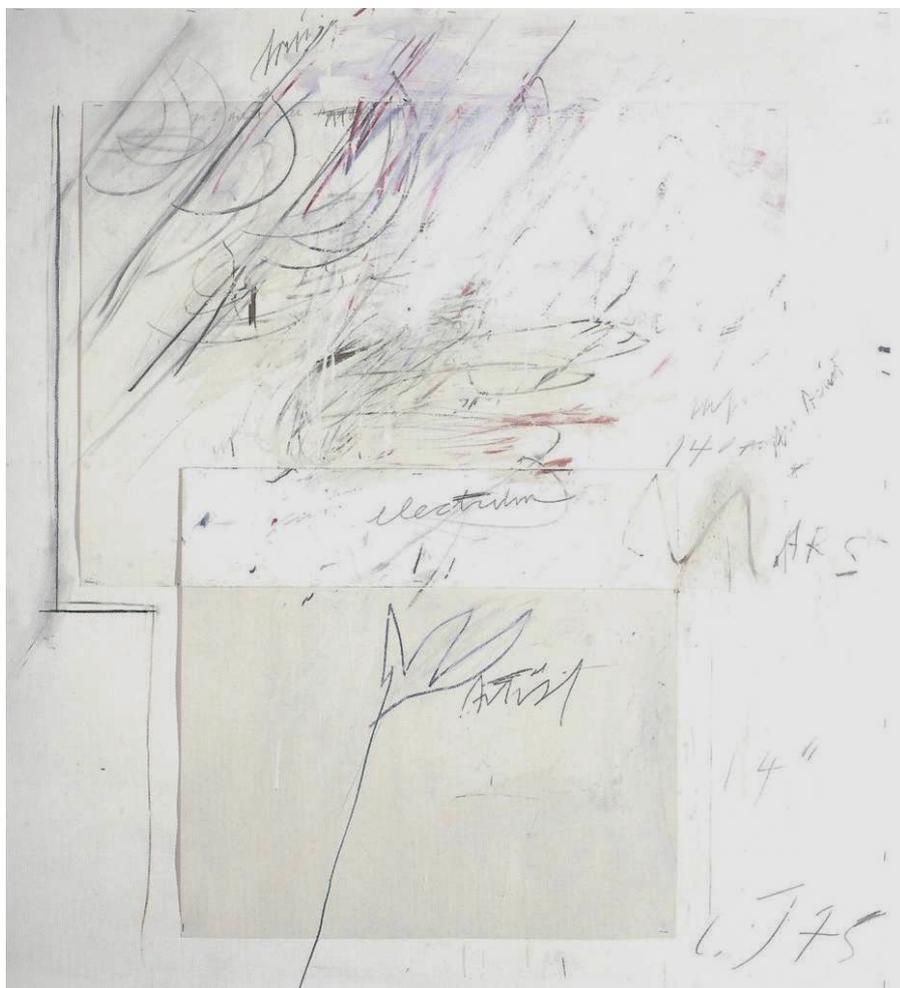


Figura 1 - Cy Twombly, Mars and the Artist, 1975,
técnica mista sobre tela, 142x128 cm

Uma década antes de Twombly, Mira Schendel produzia obras muito semelhantes. Onde também, principalmente na famosa série de monotípias, ela apresenta o desenho puro, o traço, o gesto, o esboço. De forma que se lêssemos o texto citado de Barthes pensando nas obras de Mira no lugar das de Twombly, ele teria o mesmo sentido. A respeito desta série, escreve Sônia,

(...) a partir de uma escala intimista e de modo coloquial revela-se profundamente indiferente a tudo o que evoque as idiossincrasias dos pequenos dramas pessoais e, neste sentido, tende paradoxalmente à despersonalização e ao anonimato (e,

como consequência, ao desdobramento e ao teste de realidade de seu caráter auto-reflexivo).⁹

E esse caráter intimista, do gesto, do traço íntimo da artista esquecido nos objetos, é o que ao mesmo tempo cria essa relação de dupla distância: a intimidade e individualidade dos traços esquecidos por Mira sobre essas delicadas folhas de papel, ao mesmo tempo em que expõe sua mais íntima subjetividade, se comunica com o universal, porque cada indivíduo se torna capaz de se identificar naqueles traços e comunicar com ela. E, dessa maneira, "tende paradoxalmente à despersonalização e ao anonimato", gerando assim uma atmosfera ou aura nos objetos.

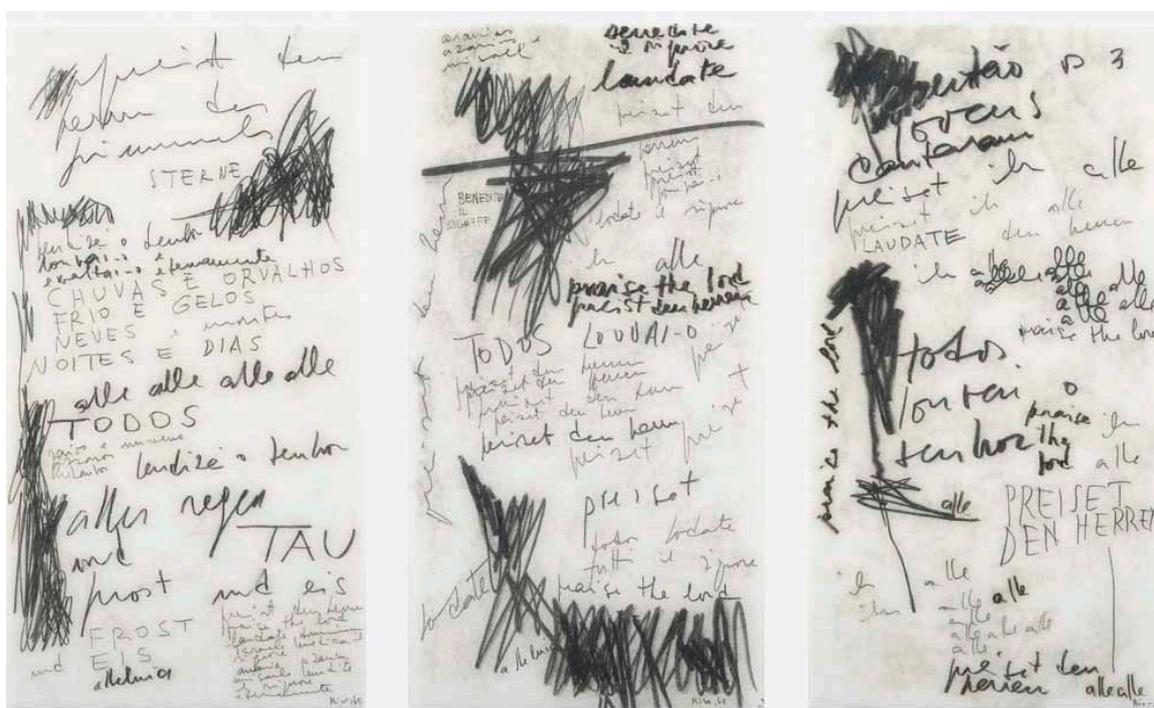


Figura 2 - Mira Schendel, Da série Escritas, ano, Monotipia, 3 papéis de 45x23 cm.

Outro artista da pós-modernidade brasileira que traz consigo esse caráter do desenho bruto, dos traços soltos e livres sobre o papel, é o Marcelo Grassmann. Tanto em suas gravuras em metal, consideradas como suas obras de maturidade, quanto (e principalmente neles) nos seus desenhos, os quais realizou do começo até o final de sua carreira. Estes, também presentes nos mais diversos acervos do país (como

⁹ Salzstein, Sônia. Resistindo ao presente: a arte de Mira Schendel. In: *Novos estudos CEBRAP*. N43. 196-204. p. 198.

MASP, Pinacoteca do Estado de SP), demonstram uma liberdade formal ainda maior. Liberdade, talvez, inerente ao meio, por se tratar de um desenho livre, mais informal e esboçado, sem o compromisso de se tornar uma matriz de cobre. Sobre exatamente isso, podemos utilizar um belíssimo trecho de Ferreira Gullar:

Trata-se de uma reinvenção moderna do desenho, diferente de como o consideravam os herdeiros da estética renascentista que adquiria, no século XIX, depuração requintada das obras de Ingres. A saturação provocada pelo academicismo levou aos artistas a descobrirem a beleza do inacabado, do esboço, do estudo. A linha deixa de ser apenas contorno para se tornar ela mesma expressão enquanto linha. E em Marcelo Grassmann, em determinados momentos, se torna um emaranhado de traços, e desse emaranhado, como do caos, nasce a figura; o emaranhado ganha olhos, vive, ganha rosto máscara, ganha dedos, garras, presas, patas, rabo. Alguns desenhos beiram uma espécie de desordenação deliberada, numa dialética da ordem e da desordem, que não é a mesma coisa que a do acabado e do inacabado, sempre presente no traçar das figuras; agora, trata-se da desordenação da composição, vinculada a uma população de seres que nascem do abismo gráfico, do sortilégio das linhas. Essa é uma relação nova do artista com a linguagem e o objeto: a linguagem já não pretende que o desenho seja coisa. Ao contrário, a coisa representada mostra-se puro desenho, pertencente à dimensão gráfica, “habitada” por todo e qualquer tipo de seres, desde homens de armadura e capacete adornado até demônios e sáurios.¹⁰

E essa questão da linha, do traço, enquanto pura expressão do gesto é talvez o que percebemos de mais significativo nas obras de Mira ou Twombly. Pode ser visto também em artistas contemporâneos em produção, como, p. ex., o próprio William Kentridge, citado no começo do texto. Mas no caso de Grassmann, podemos rastrear de onde veio: vejamos a resposta que deu quando perguntaram se ele “sofreu influência de Goeldi sobre seu trabalho? [ele respondeu:] – Sim, enorme; inclusive afinidade, pois conheci o trabalho e admirava Kubin antes de conhecer Goeldi, e de saber que Goeldi bebia da mesma fonte que eu.”

¹⁰ Gullar, Ferreira. Uma estética do assombro. In: Grassman, Marcello. *Desenhos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. p. 7-8.



Figura 3 - Marcelo Grassman, Sem título, 1988, nanquim e pena sobre papel, 50x70cm.

Kubin, um artista não tão conhecido e explorado no Brasil, escreveu textos interessantes de teoria da arte¹¹. Um extremamente interessante é justamente o intitulado “o desenho à pena”, de 1927, talvez o mais significativo. Apenas para compreender seu conteúdo e trazê-lo para a discussão, vejamos seu primeiro parágrafo:

No vasto domínio do desenho, o desenho à pena goza de uma autonomia que lhe é bastante peculiar. Seu trunfo, é a improvisação, o esboço. Dispensada do combate com a matéria dura, a pena manuseada por um mestre mostra em poucos traços do que ela é capaz. (...) O grafite, o carvão, o giz ou o pincel convidam a trabalhar a tonalidade, estimulam a utilização de grandes superfícies. Com a goiva, o buril e a faca do gravador em madeira, a linha encontra seu mais alto ponto de desenvolvimento; mais o mais vivo dos estalos é nos traços vibrantes da pena, que não encontramos em nenhum outro lugar. Nós reconhecemos nas economias magistrais de traços

¹¹ Além de uma rica autobiografia, um extenso romance e muitos contos fantásticos.

do desenhista, os sinais mais impressionantes de um verdadeiro prodígio. (...)”¹²

Podemos perceber logo nas primeiras linhas do texto que, para Kubin, o que tem valor dentro de uma obra, é justamente a linha. Mas a linha enquanto gesto, o que discutimos sobre o traço do humano esquecido da coisa, o gesto do artista. Se ainda não nos ativermos em um sentido literal do termo *desenho à pena*, podemos suscitar quase o eterno embate, quase mencionado por Gullar na citação acima, dos pintores da linha de um lado (como Ingres, Gauguin) e os das manchas de cor do outro (como Delacroix, Cézanne). Com a diferença de que a linha, nas palavras de Kubin, chega ao seu ápice apenas como expressão, enquanto liberdade do gesto. Seria, como o próprio Gullar menciona, justamente a *expressão enquanto linha*. Vejamos também as linhas finais com as quais Kubin termina o ensaio:

(...) Os verdadeiros desenhistas à pena são os improvisadores. Em aparência, mais superficiais que a pintura, eles se aproximam muito mais da vida. A vida nos parece no instante fluida, bruta, triunfante e possuída! Para os que concebem as coisas de outro modo, um bom desenho à pena não fará muito sentido.¹³

E novamente, percebemos que suas palavras são muito mais abrangentes, quando abstraímos um pouco o termo *desenho à pena*: pensando nele enquanto o que realmente importa para Kubin: justamente o gestual do artista encontrado no traço, a expressão do gesto. O que o artista considera de valioso dentro de uma obra de arte, é exatamente o que vimos nas obras de Mira Schendel, Cy Twombly, e porque não dizer, em expressionistas abstratos como Kline, Pollock ou de Kooning?

¹² Tradução minha do francês. Não são encontradas traduções do original (alemão) em língua inglesa ou portuguesa. Kubin, Alfred. Le dessin à la plume. In: Kubin, Alfred. *Le travail du dessinateur*. Paris: Éditions Allia, 1997. (Ed.2007)

¹³ Kubin, Alfred. Le dessin à la plume. In: Kubin, Alfred. *Le travail du dessinateur*. Paris: Éditions Allia, 1997. (Ed.2007)



Figura 4 - Alfred Kubin, Beardsleys Tod (Morte de Beardsley), 1914, pena e nanquim sobre papel.

A argila, material expressivo

Assim como observamos a diferença entre os artistas que utilizam as manchas de cor e os das linhas do desenho na produção artística do séc. XIX, vemos também uma divergência nos anos 1960s e 1970s, de um modo curiosamente parecido. Alguns artistas explicitam o gesto, como Schendel ou Twombly, enquanto outros o abstraem (como T. Smith ou R. Morris). Pensando ainda no desenho enquanto liberdade do gesto, do traço, seria interessante ampliar esse conceito para abranger também o gestual quando ele extrapola o papel e as duas dimensões.

Dois artistas vêm à mente quando as questões da manifestação imediata da expressividade do gesto do artista são colocadas dentro do campo da escultura: Maria Martins e Alberto Giacometti. Inclusive suas manifestações em papel são exatamente bem definidas pela discussão levantada aqui anteriormente com respeito do desenho, do esboço, do emaranhado de traços.



Figura 5 - Maria Martins, Cobra Grande, 1943, bronze, 42x52x30cm.

Lembremos as palavras de Benjamin sobre a aura citadas no começo desse texto, a “Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que ela possa estar.”¹⁴ Do o conceito de aura benjaminiano, Huberman desdobra no texto o conceito de *dupla distância*: “ (...) o segundo aspecto da aura, que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isso me olha’.”¹⁵ Em outras palavras de Huberman, “A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado do

¹⁴ Benjamin, Walter. *apud*. Huberman, Didi. Op cit. P. 147.

¹⁵ Huberman, Didi. Op cit. P. 148.

olhante pelo olhado.”¹⁶ Ou ainda, voltando a Benjamin, “ A aura é a aparição de uma lonjura, por mais próximo que possa estar o que a evoca.”¹⁷

Ora, e não é exatamente isso que nos evocam os gessos e argilas de Giacometti?

Nas palavras de Sartre, Giacometti confere às suas esculturas uma “*distância absoluta*”.¹⁸ “Ele cria suas figuras ‘a dez passos’, ‘a vinte passos’, e o que quer que você faça, ela ali permanece.” E assim como vimos pelas palavras de Benjamin ou Barthes, o gesto do artista tem seu papel crucial nesse logro. Suscitamos disso, portanto, o *desenho a pena* de Kubin ou o *emaranhado de traços* de Grassman, a delicadeza nas linhas de Mira ou o gesto das escrituras de Twombly:

A vinte passos acreditamos ver, não vemos o fastidioso deserto dos tecidos adiposos; ele é *sugerido, esboçado, significado*, mas não dado. Sabemos agora de que lugar Giacometti se serviu para comprimir o espaço: apenas um, à distância; ele põe a distância ao alcance da mão, traz diante de nossos olhos uma mulher distante – e que ali permanece distante mesmo quando a tocamos com a ponta dos dedos. O seio entrevisto, esperado, nunca se mostrará: ele não passa de uma esperança; esses corpos só tem a matéria necessária para prometer. (...) É para dar expressão sensível a essa presença pura, a esse dom de si, a esse surgimento instantâneo que Giacometti recorre à alongação. O movimento original da criação, movimento sem duração, sem partes, tão bem representados por longas pernas gráceis, atravessa esses corpos à maneira de El Greco, e os erigem direção ao céu. Reconheço neles, mais do que um atleta de Praxímeles, o homem, princípio primeiro, *fonte absoluta do gesto*. Giacometti soube dar à sua matéria a unidade verdadeiramente humana: *a unidade do ato*.¹⁹

Em suas obras de maturidade – não por mero acaso – Giacometti escolheu como meio expressivo a argila (e o gesso fresco): “A partir de 1946, as esculturas de Giacometti são concebidas para serem fundidas em bronze, com base nos modelos

¹⁶ Huberman, Didi. Op cit. P. 148.

¹⁷ Benjamin, Walter. *apud*. Huberman, Didi. Op cit. P. 148.

¹⁸ Sartre, Jean-Paul. La recherche de l’absolut (in situations, III). 1948 In: Euvaldo, Celia. (Org. e Trad.) Alberto Giacometti: textos de Jean-Paul Sartre. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. P. 29.

¹⁹ Sartre, Jean-Paul. Op cit. P. 30. Grifos meus.

em gesso, que são ou executados em gesso fresco, ou modelados em argila e depois colocados em moldes, com resultados variados.”²⁰



Figura 5 - Alberto Giacometti, busto de um homem (Diego),
1965, bronze, 46,5 × 24,5 × 15,2 cm.

²⁰ Wiesinger, Véronique. *Sculpteur sans relâche*. 2007, traduzido como: A escultura como questão e como resposta. P. 63-116. In: Wiesinger, Véronique. *Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.89



Figura 6 - Alberto Giacometti, detalhe da obra Busto de Elie Lotar II, 1965, bronze.



Figura 7 - Alberto Giacometti, cabeça de um homem/ Diego, 1961, litografia, 55 x 37,8cm.

Assim como o gesso fresco, a argila é justamente o material que mais aceita a expressão do gesto. Da mesma maneira, Maria Martins também utiliza a argila para a modelagem de suas peças para depois fundir em bronze. A argila é o material da plasticidade. Ele aceita e grava o gesto de cada instante e o preserva tal e qual.

Esses artistas então tiram um molde da argila modelada, e fazem suas peças fundidas em bronze.

A argila, entretanto, quando queimada a temperaturas acima de 1200°C, passa por processos físico-químicos de recristalização de suas moléculas, e deixam de ser terra para se tornarem duras rochas. Dependendo da queima e da massa plástica utilizada, elas adquirem a dureza própria das pedras. Quando queimadas a lenha a temperaturas de 1300, 1400°C, as peças chegam a apresentar o tintinar característico dos minérios de ferro.

E essa transformação da matéria, ao mesmo tempo em que é quase mágica, é também físico-química – alquímica, talvez: transforma o barro maleável, o ápice da plasticidade da matéria, na mais estável e dura das pedras. Em artefatos que, quando expostos às intempéries do tempo, perduram intactos indefinidamente. Em seu

célebre ensaio sobre Giacometti, Sartre, não à toa, comenta que: "(Mas) a eternidade da pedra é sinônimo de inércia; é um presente imobilizado para sempre."²¹

Vale lembrar o comentário de Herbert Read no seu livro sobre escultura moderna que: "Depois da cerâmica, a mais indestrutível das artes, a escultura foi o principal agente de difusão estilística nos tempos modernos."²²

Desse trecho aferimos três fatos interessantes. Primeiro que Read, ao fazer a distinção terminológica de objetos entre *escultura* e *cerâmica*, utiliza o termo *cerâmica* para se referir apenas aos objetos de utilização cotidiana, e não como um meio expressivo através do qual é possível a produção plástica. Ao menos não a escultórica. Entretanto, mesmo que em 1964 não fosse exatamente assim, na contemporaneidade, todo e qualquer material existente pode ser utilizado como meio expressivo para a produção artística. Uma escultura hoje pode ser tanto fundida em bronze ou esculpida em mármore quanto moldada em silicone ou resina, ou modelada ou moldada em cerâmica (mesmo vermelha ou porcelana). Outro ponto interessante – que voltaremos mais adiante – é o fato de os objetos cerâmicos serem considerados os maiores agentes de difusão estilística durante a modernidade no ocidente. E o terceiro ponto, a indestrutibilidade dos objetos realizados através da cerâmica, pensando agora apenas enquanto meio expressivo. Isso se deve justamente ao fato já comentado de que as transformações alquímicas sofridas pela argila crua, com toda sua fugacidade, a transformam na mais inerte das pedras, quando submetidas a altíssimas temperaturas.

Porque objetos? E porque cerâmicos?

Entre o final de 2014 e começo de 2015, o público teve a oportunidade de compreender um pouco melhor a complexidade da arte de Jeff Koons, em uma grande retrospectiva com as mais importantes obras de toda sua carreira no Centre Pompidou. "A arte de Koons é complexa. Mais do que isso, ele não cessa de nos colocar defronte a nossas contradições. E Koons sabe disso, nos força, a uns trinta e

²¹ Sartre, Jean-Paul. Op cit. P. 21.

²² Read, Herbert. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 1964. (Ed. 2003).

cinco anos, a nos confrontar a nós mesmos, às nossas ilusões e às nossas esperanças.”²³

Nessa exposição, podemos ver o grande humor e sarcasmo com que o artista trabalhou os desejos e fetiches da sociedade contemporânea desde suas primeiras obras. E percebemos assim o quanto os objetos, produtos e o sistema de produção industrial e o consumo tem um grande papel na vida de todas as pessoas.



Figura 8 - Jeff Koons, Michael Jackson e Bubbles, 1988, porcelana, 106,7x179x82,6 cm.

A obra de Koons está diretamente relacionada com o que Moles escreveu em seu livro *Kitsch*: “O fenômeno Kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que

²³ Rothkopf, Scott. *Jeff Koons, la rétrospective: exhibition catalogue*. Paris: Centre Pompidu, 2014.

produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a de *aceleração*.”²⁴ Sobre o Kitsch, para Moles:

Trata-se de um conceito universal, familiar, importante, que corresponde, em primeiro lugar, a uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso.²⁵

O autor considera que o Kitsch extrapola a estética dos objetos e caracteriza justamente o *modus vivendi* da população. E isso é justamente o que trabalha o artista quando casa com a Cicciolina e realiza sua série de fotos pornográficas. De forma que do mesmo modo que não se pode a partir de então encontrar a fronteira entre a vida do artista da sua arte, também não podemos encontrar a fronteira entre o sistema de objetos, de consumo, e a vida das pessoas da sociedade contemporânea. O viver e o consumir se tornaram indissociáveis. É por isso que a confusão entre objetos utilitários, de uso diário, e objetos de arte é pra mim uma questão bastante instigadora. Não apenas para mim, lembrando o ato revolucionário de Duchamp de colocar um mictório como um objeto com o estatuto de objeto de arte. Assim como incontáveis outros depois dele.

Mas trouxemos o conceito de Kitsch para a discussão justamente para pensar nos objetos cerâmicos por exclusão de sentido. O Kitsch é um conceito que caracteriza muito bem a arte de Koons, e, da mesma maneira, a sociedade contemporânea, a civilização urbana.

Durante a modernidade, já vimos que a cerâmica foi o “maior agente de difusão estilística”, ao menos para Herbert Read no trecho citado acima. Entretanto, e talvez por isso, ela traz consigo uma carga de arcaísmo inerente ao material, pensando nele enquanto matéria-prima de manufatura de objetos ou produtos. Mesmo que ele seja ainda hoje utilizado na indústria na produção em série de artefatos, ele foi por milênios o principal material para a realização de objetos de uso cotidiano. Desde os povos considerados como arcaicos e primitivos, desde os primórdios da humanidade,

²⁴ Moles, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1971. (edição de 1986) p. 20.

²⁵ Moles, Abraham. Op. Cit. P. 10.

e em cada canto do planeta. E sua produção sempre foi realizada de forma bastante manual: está presente na sociedade desde muito antes dos materiais plásticos, ou dos vidros, tanto no extremo oriente (e lá a cerâmica de alta temperatura é feita a milênios) quanto nos países da Europa.

Interessante caracterizar a cerâmica dentro do estudo de Baudrillard sobre a completa abundância de objetos que inunda a vida do que chama de “civilização urbana”, no livro *O sistema dos objetos*. Os objetos de cerâmica não parecem encaixar tão bem nas *categorias básicas* que ele propõe, da produção em série e em massa. Mas eles se encaixam bem justamente na categoria dos objetos que parecem escapar ao sistema. Os objetos que: “Parecem contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão. Pode-se ser tentado a ver neles uma sobrevivência da ordem tradicional e simbólica.”²⁶

São justamente o que Baudrillard classifica como a categoria de “objetos antigos, arcaicos”. Estes fazem parte também das civilizações urbanas contemporâneas, tem uma “presença alegórica”. Eles são “inestruturais”, eles negam, justamente, a estrutura do sistema dos objetos. O “ponto limite de negação das funções primárias”, uma vez que mesmo sendo um objeto exclusivamente funcional, não sobrevive para ser utilizado em consequência de sua funcionalidade. Ele “acha-se presente puramente para significar”²⁷. E um objeto utilitário de cerâmica não industrial, feito manualmente e queimado da mesma maneira que sempre se queima a milênios ou séculos, carrega essa essência de pré-modernidade, de arcaísmo, mesmo que não seja de fato um objeto antigo. Ainda que tenha sido manufaturado nos dias de hoje.

²⁶ Baudrillard, Jean. *Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Original: 1968. p. 81.

²⁷ Baudrillard, Jean. *Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Original: 1968. p. 82.

Os objetos poéticos

Já discutimos o gesto, o traço, o esboço, o desenho. Também já pensamos a respeito da argila enquanto meio expressivo do efêmero, da captação do gesto, do fugaz. E ainda da transformação em alta temperatura desse material em rocha imóvel, eterna. Também já foi colocada questão do objeto cerâmico enquanto traço do arcaico dentro do sistema dos objetos do que seria a civilização urbana. Mas porque é interessante usar o ultrapassado para falar do contemporâneo?

Num primeiro nível, talvez seja pelo seu lado simbólico. Esses objetos manufaturados em cerâmica são utilizados desde os primórdios da humanidade. E só vem perdendo seu espaço dentro da vida das pessoas no último século.

Talvez, por outro lado, esse lado simbólico ganhe ainda mais força dentro do que permanece de visual e representável em tecnologias que não são tão atuais, do mesmo modo que Kentridge escolhe o mecânico para sua representação alegórica no lugar do eletrônico:

(...) Num segundo nível, existe uma coerência em todas as tecnologias mecânicas que não há nas tecnologias eletrônicas. Assim, uma mesa de operação de telefone manual obsoleta pode descrever melhor a pleora de momentos de comunicação com que somos bombardeados do que o desenho de uma mesa de operação eletrônica. Existe algo diretamente “desenhável” no mecânico que não há nas tecnologias eletrônicas. (...) ²⁸

Talvez eu tenha encontrado mais expressão por meios plásticos ultrapassados (ou anti-tecnológicos), como a cerâmica tradicional, do que na produção de objetos poliméricos, eletrônicos ou algo do tipo. Talvez meu diálogo funcione melhor pela discrepância do que por meio da consonância, com a sociedade que participo. Soletrando o passado pode ser um modo interessante para falar do presente.

Entretanto, apesar de todo o trajeto teórico explicitado acima, as obras de que venho a falar vieram de um modo muito mais espontâneo. Começaram quando trabalhava durante seções de modelo vivo, um pouco depois de entrar em contato com a obra e

²⁸ Kentridge, William. O que aprendi na hora do jantar. In: Tone, Lilian. *William Kentridge: Fortuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 310.

textos de Kubin. Esses estudos e seus desdobramentos renderam uma iniciação científica sob orientação de Claudio Mubarac.

Alguns desses desenhos iniciais foram:



Figura 9 - Fernando Aidar, Sem título, 2013, nanquim e pena sobre papel, 19 x 29 cm



Figura 10 - Fernando Aidar, S/T, 2013, nanquim e pena sobre papel, 29x19 cm



Figura 11 - Fernando Aidar, S/T, 2013, nanquim e pena sobre papel, 29x19 cm

Esses estudos sobre a arte de Alfred Kubin e os artistas brasileiros que foram influenciados por ele influenciaram de um modo bastante forte, ao menos na maneira de conceber as minhas imagens. Em minha cabeça já giravam as questões relacionadas à expressividade do gesto, do traço esboçado, da espontaneidade nos emaranhados de traços. E a partir daí que comecei a desenvolver uma série de gravuras em metal que deram origem a muitas outras obras, compostas de colagens com sobreposições de diversas matrizes de gravura em metal, xilogravura, litografia e às vezes serigrafias.

Podemos ver algumas gravuras em metal (águas fortes com pontas secas) fotografadas na ocasião da exposição coletiva Olho-míssil, no Espaço Integrado das Artes na USP (antigo prédio sede do MAC-USP):



Figura 12 - Fernando Aida, diálogos, 2015, água forte e ponta seca sobre papel, 23x17 cm. Foto realizada no Espaço Integrado das Artes (prédio da antiga sede do MAC-USP), na ocasião da exposição olho míssil.

E alguns detalhes de colagens e imagens compostas por sobreposições de matrizes de diversas modalidades de gravuras, fotografadas durante a mesma exposição:



Figura 13 - Fernando Aidar, Detalhe das obras: decápode, 2015, água forte e ponta seca sobre papel, 17x23 cm; e entre faces de si, 2015, água forte e ponta seca sobre papel, 30x42 cm, na ocasião da exposição olho míssil.

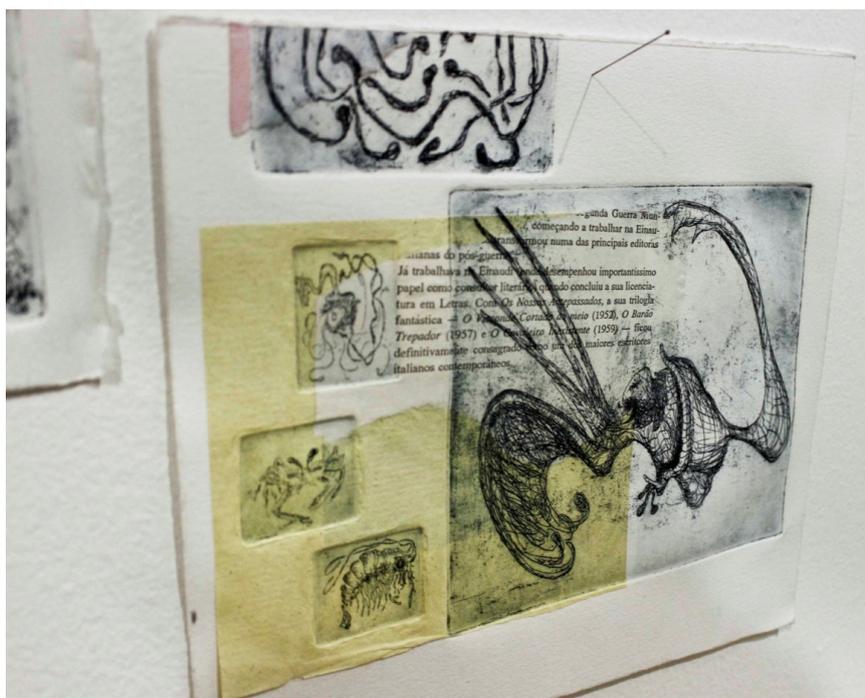


Figura 14 - Fernando Aidar, sem título, 2015, colagem, chine cole, água forte e ponta seca sobre papel, 24x26 cm. Foto realizada no Espaço Integrado das Artes, na ocasião da exposição olho míssil.



Figura 15 - Fernando Aida, detalhe de sem título, 2015, litografia, água forte e ponta seca sobre papel, três papéis de 54x41 cm.
Foto tirada no Espaço Integrado das Artes, na ocasião da exposição olho míssil.



Figura 16 - Fernando Aida,
O confronto I, da série
formas antro-po-zoo-fitomórficas,
2014, 23x19x24cm.



Figura 17 - Fernando Aida,
detalhe da obra O confronto I,
da série formas
antropo-zoo-fitomórficas,
2014, 23x19x24cm.

Simultaneamente, eu desenvolvia alguns trabalhos em cerâmica, que não eram mais do que a pura expressão de formas orgânicas abstratas, chamadas de formas antropo-zoo-fitomórficas. E então, eu tive uma curiosidade inescapável de iniciar a aprendizagem e o domínio das técnicas de manufatura de artefatos utilitários de cerâmica. Desde a preparação da argila, modelagem do barro, finalização das peças, formulação de esmaltes e a queima em alta temperatura (1300°C). Talvez o que explique, pelo menos para mim, essa busca, seja justamente a discussão acima sobre o lugar dos objetos cerâmicos dentro da chamada civilização urbana.

Entretanto, uma vez que comecei a dominar essas técnicas, comecei a produzir peças (principalmente jarras) que foram cada vez mais as distanciando de seu caráter utilitário. Elas foram ganhando elementos expressivos e gestuais, como pernas e membros que às vezes lembram raízes, patas, nadadeiras ou tentáculos.

Desde a primeira jarra da série das Jarras Animadas, que intitulada de Jarro Animado, ganhou a medalha de ouro no salão da Bunkyo (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa), e as outras primeiras obras da série:



Figura 18 - Fernando Aidar,
Jarra lunar
da série jarras animadas, 2015,
cerâmica, 28x15x20cm



Figura 19 - Fernando Aidar,
Jarra monópode
da série jarras animadas, 2015,
cerâmica, 27x14x23cm



Figura 20 - Fernando Aidar,
Jarra octópode
da série jarras animadas, 2015,
cerâmica, 24x14x20cm

A partir daí, elas foram aumentando sua complexidade, e crescendo de tamanho, se distanciando cada vez mais de sua funcionalidade de jarra, questionando com isso cada vez mais a sua própria razão de existência:



Figura 21 - Fernando Aida, Jarra marinha da série jarras animadas, 2016, cerâmica, 34x27x26cm



Figura 22 - Fernando Aidar, Jarra Revoluta da série jarras animadas, 2016, cerâmica, 45x26x26cm. Fotos realizadas na exposição de artistas convidados do X Encontro de Ceramistas em Parati - RJ.

Ao mesmo tempo, elas foram ganhando cada vez mais uma expressividade própria. Adquirindo cada uma como se fosse sua personalidade, uma vida independente e passaram a começar a interagir entre si, como na montagem a seguir, fotografada no MAC Curitiba na ocasião da Exposição dos Artistas Seleccionados para o V Salão Nacional de Cerâmica de Curitiba:



Figura 23 - Fernando Aida, depois, 2016, cerâmica, 34 x 81 x 52cm. Foto realizada no MAC-Curitiba, na ocasião do V Salão Nacional de Cerâmica de Curitiba.



Figura 24 - Fernando Aida, o cerco, com as jarras galinhas da série jarras animadas, 2016, cerâmica, 26x60x45cm.

Vemos nas peças da imagem anterior (fig. 24), as Jarras Galinhas, como outro exemplo dessa possibilidade de diálogo a partir da série das Jarras Animadas. Uma amarração mais elaborada entre essas peças, colagens, fotos, desenhos e gravuras foram feitas no livro de artista intitulado Entre-faces de Si. Ele está disponível como publicação digital no link:

https://issuu.com/fernando.aidar/docs/fernando_aidar_tcc_vers_o_digital

Considerações finais

Em lugares onde a cerâmica utilitária consegue atingir um status de objetos de arte (como Europa ou no extremo oriente, p. ex.), os artistas contemporâneos da cerâmica costumam lançar mão de certos “artifícios”, ou “técnicas” para tentar conferir uma vida aos objetos utilitários. Isso está diretamente ligado ao que se discutiu na primeira parte desse texto sobre o gesto, o “traço do trabalho humano esquecido na coisa”. Uma forma mais gestual de trabalho possibilita que se confira o movimento maior às peças.

Esse movimento, capturado em toda sua fugacidade pela plasticidade do material plástico e cristalizado durante as queimas, é a vida de cada obra. É a personalidade que lhes pode ser atribuída através de um grande esforço na concepção de cada peça. No processo de modelagem, a impressão do gesto, junto à concepção formal e sua execução, é o que faz com que a peça ganhe o movimento e vida. Outros elementos que não foram discutidos aqui, que também proporcionam às peças de cerâmicas uma leveza e movimento maiores, são relativos à sua finalização.

A esmaltação (a “pintura”) e queima da peça são sempre pensadas de modo a criar uma harmonia e equilíbrio com a forma. E seu nível de homogeneidade (e a ausência dela), juntamente com a gestualidade dessa esmaltação, também consegue dar mais vida, movimento e personalidade às peças. Assim, dois elementos que fazem com que esses objetos despertem um interesse maior do que objetos comuns: primeiro sua complexidade formal e gestualidade exacerbada, com seus detalhes composição um tanto excessivos, mas de certo modo harmoniosos. E segundo a ausência da possibilidade do uso desses objetos que partiram de formas utilitárias. Acabam por

se colocarem em uma posição de incômodo, uma vez que apesar de serem utilitários (jarras) não servem ao uso. Como já comentado, elas negam, justamente, a estrutura do sistema dos objetos. Não são jarras servindo de elementos decorativos por deliberada vontade. Elas simplesmente não servem para o uso enquanto jarras. São demasiado frágeis, desajeitadas, ou demasiadamente grande para o volume de líquido que carregariam. Talvez, ao invés de objetos do desenho, um bom nome para esse ensaio pudesse ser: objetos incômodos ou objetos abjetos.

Referências

- AIDAR, Fernando. **Entre-faces de Si**. 2017. Trabalho de conclusão de curso (monografia) – Bacharelado em artes visuais na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo – SP. 2017. disponível em: https://issuu.com/fernando.aidar/docs/fernando_aidar_tcc_vers_o_digital
- BARTHES, Roland. "Cy Twombly ou non multa sed multum, de 1979" In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. São Paulo: Editora nova fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. **Sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GULLAR, Ferreira. "Uma estética do assombro". In: GRASSMAN, Marcello. *Desenhos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- KENTRIDGE, William. "O que aprendi na hora do jantar". In: TONE, Lilian. **William Kentridge: Fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre), 2012.
- KUBIN, Alfred. "Le dessin à la plume". In: KUBIN, Alfred. **Le travail du dessinateur**. Paris: Éditions Allia, 1997. (Ed.2007)
- MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- READ, Herbert. **Escultura moderna: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ROTHKOPF, Scott. **Jeff Koons, la rétrospective: exhibition catalogue**. Paris: Centre Pompidou, 2014.
- SALZSTEIN, Sônia. "Resistindo ao presente: a arte de Mira Schendel". In: **Novos estudos CEBRAP**. N43. 196-204.
- SARTRE, Jean-Paul. "La recherche de l'absolut (in situations, III)". 1948 In: EUVALDO, Celia. (Org. e Trad.) **Alberto Giacometti: textos de Jean-Paul Sartre**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- WIESINGER, Véronique. "A escultura como questão e como resposta". In: WIESINGER, Véronique. *Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.