

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC
CURSO DE ARTES VISUAIS BACHARELADO**

MAICON MARCELINO MONTOVANI

**ORIENTAÇÕES BÁSICAS PARA CONSTRUÇÃO DE UM NINHO:
UMA EXPERIÊNCIA CARTOGRÁFICA**

CRICIÚMA

2016

MAICON MARCELINO MONTOVANI

**ORIENTAÇÕES BÁSICAS PARA CONSTRUÇÃO DE UM NINHO:
UMA EXPERIÊNCIA CARTOGRÁFICA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de bacharel no curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientadora: Profa. Ma. Odete Angelina Calderan

CRICIÚMA

2016

MAICON MARCELINO MONTOVANI

**ORIENTAÇÕES BÁSICAS PARA CONSTRUÇÃO DE UM NINHO:
UMA EXPERIÊNCIA CARTOGRÁFICA**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Bacharel, no Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Processos e Poéticas: Linguagens.

Criciúma, 22 de junho de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Odete Angelina Calderan - Mestre em Artes Visuais - (UFSM)
Orientadora

Profa. Aurélia Regina de Souza Honorato - Doutora em Ciências da Linguagem -
(UNISUL)

Profa. Katiúscia Angélica Micaela de Oliveira - Mestre em Ciências da Linguagem -
(UNISUL)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a UNESCO e principalmente o curso de Artes Visuais por criar campos em nós para que possamos cultivar este pensamento e a experiência que a arte nos proporciona.

Aos meus pais Cida e José Carlos e meus irmãos Marcelo e Miriã por estarem presentes nessa caminhada.

A minha Orientadora Professora Ma. Odete A. Calderan por acreditar no potencial da minha pesquisa.

A professora Aurélia Honorato por me mostrar os caminhos da cartografia.

Aos meus estimados professores do Curso de Artes visuais pela troca de experiências.

Ao Sr. Mario Pereira, Clari e Gabriel Goulart por continuarem me inspirando.

A meus amigos mais próximos: Camila Silveira, Laura Goulart, Lipi Tomé, Tiago Fernandes, Felipe Galant e Jozimar Pelegrini pela paciência e ausência nesse período e ao meu querido amigo Kleber R. Colares e suas cachorrinhas pelo abrigo nos últimos dias de escrita.

Aos meus colegas do Curso de Artes visuais, Centro Acadêmico e do Curso de Psicologia. Colegas do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos.

A “minha” gata Solange que me acompanhou nas madrugadas.

A todos que participaram direto ou indiretamente neste processo: um forte abraço.

“Uma existência é um ato.

Um corpo - uma veste.

Um século - um dia.

Um serviço - uma experiência.

Um triunfo - uma aquisição.

Uma morte - um sopro renovador.

**Quantas existências, quantos corpos,
quantos séculos, quantos serviços, quantos
triunfos, quantas mortes necessitamos
ainda?”**

André Luiz

RESUMO

“Orientações básicas para construção de um ninho: uma experiência cartográfica” trata-se de uma pesquisa em Processos e Poéticas: linguagens, do curso de Artes Visuais - Bacharelado, e investiga como fazer e como construir um ninho em uma experiência cartográfica, no sentido de um percurso poético. Que tem como base meu processo artístico dentro dos ateliês da UNESCO. Os autores que servem de guia norteando as direções a partir da luz de suas teorias, dentre eles Lagnado (2007), Pequeno (2011), Bourriaud (2005), Passos e Barros (2014), Hernandez (2013), Salles (2004), Deleuze e Guattari (1995), Rolnik (1987), Tagusagawa (2009), Krauss (2007). Apresenta o seguinte problema de pesquisa: Como se dá o processo artístico em um ateliê coletivo para uma construção de uma produção artística? O presente trabalho a partir dos estudos realizados propõe navegar pelos conceitos e diálogos que se cruzam criando tramas e relações, oportunizado pelo processo em curso. Os resultados alcançados com essa breve viagem cartográfica ao sair do ninho e ganhar território revelam o quanto o processo artístico no espaço do ateliê contribui e fortalece a experimentação do fazer, do vivenciar, gerando desdobramentos e oportunidades para novas abordagens investigativas.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Cartografia; Ateliê; Produção Artística.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1: Renascimento , 2013. Escultura cerâmica. | 15 |
| Figura 2: Angústia , 2013. Escultura cerâmica..... | 16 |
| Figura 3: Série De onde eu Vim? 2013. Cerâmica | 17 |
| Figura 4: Série De onde eu Vim? 2013. Cerâmica | 17 |
| Figura 5: Máquina processadora de ideias , 2014. | 18 |
| Figura 6: [A]feto , 2014. Escultura na Cabeça e Registro Fotográfico.. | 19 |
| Figura 7: Bosque entre os mundos , 2005 | 21 |
| Figura 8: Gavetário (detalhe), 2014.Instalação. | 28 |
| Figura 9: Caderno Animatômico , 2015. Nanquim e aquarela sobre papel | 30 |
| Figura 10: Self , 2015. Madeira e esculturas em cerâmica e vidro.. | 31 |
| Figura 11: Constelações iguais de universos diferentes , 2015..... | 31 |
| Figura 12: Identidades Múltiplas , 2015. Desenho com linhas..... | 32 |
| Figura 13: Mapa dos desvios e atravessamentos da pesquisa | 34 |
| Figura 14: Anúbis pesando o coração . Fragmento do Livro dos Mortos. | 41 |
| Figura 15: Processo de constr Marca registrada ,1975. Letícia Parente | 44 |
| Figura 16: Processo de secagem dos órgãos , 2016. | 45 |
| Figura 17: Rito de Passagem , 1979. Celeida Tostes..... | 46 |
| Figura 18: Amassadinhos , 7x15 x 9 cm. Coleção de Luiz Aquila. COSTA, 2003.... | 47 |
| Figura 19: My Hand is My Heart , 1991. Gabriel Orozco. | 48 |
| Figura 20: Coração Mix Plus , 2009. Alexandra Eckert | 49 |
| Figura 21: Alienados , 2011, Silvia Tagusagawa. Cerâmica. | 50 |
| Figura 22: Um corpo Ausente , 2016. Detalhe da montagem instalação. | 51 |
| Figura 23: Registros pontuais de um corpo . Imagens do processo | 52 |
| Figura 24: Registros pontuais de um corpo , 2016 | 54 |
| Figura 25: Marca registrada ,1975. Letícia Parente, imagens do vídeo | 54 |
| Figura 26: Instalação Um corpo Ausente , 2016... .. | 56 |
| Figura 27: Instalação Um corpo Ausente , 2016 | 57 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UNESC Universidade do Extremo Sul Catarinense

UTI Unidade de Tratamento Intensivo

IBA Investigação baseada em artes

CsO Corpo sem Órgãos

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 ORIENTAÇÕES BÁSICAS PARA CONSTRUÇÃO DE UM NINHO | 10 |
| 2 ESCOLHA UM LUGAR..... | 12 |
| 2.1 Analise o espaço | 13 |
| 2.2 Se aproprie do espaço | 15 |
| 3 ESCOLHA SEU MATERIAL | 21 |
| 3.1 Crie um método de fazer..... | 23 |
| 4 DESENVOLVA..... | 28 |
| 4.1 Crie uma base | 28 |
| 4.1.1 Compreenda ainda elementos estruturantes da cartografia | 33 |
| 4.1.2 A presença do corpo nas produções artísticas..... | 37 |
| 5 SINTA O NINHO | 44 |
| 6 VOE..... | 57 |
| REFERÊNCIAS..... | 59 |
| ANEXOS | 61 |

1 ORIENTAÇÕES BÁSICAS PARA CONSTRUÇÃO DE UM NINHO

Para tudo existe um ninho¹. Um ninho para dormir. Um ninho para reprodução. Um ninho para comer. Ninhos nas suas diferentes formas e formatos, decorativos, utilitários, fossilizados e até imaginários. Há quem diga que ninhos são símbolos do aconchego e da segurança. Penso que em diversas situações criamos ninhos. No trabalho para criar redes de contatos. Na escola para proteção e ampliação de amizade. Em casa quando precisamos do aconchego do lar e com a gente mesmo, como ninho interior, aquele lugar dentro da gente que serve de recôndito seguro para nossas divagações, onde há o medo, mas há coragem, onde há paz, mas há turbulência de nossos sentimentos, o ninho onde dorme o Eu interior. O ninho como espaço-relação é o princípio da reprodução seja animal, vegetal e das diversas trajetórias do homem. Ao juntar os gametas masculinos e femininos temos o zigoto ou ovo, nota-se aí a referência e necessidade do ninho como ponto de partida.

Assim, para compreender minha trajetória em percurso entro nesse ninho e dele faço meu espaço seguro para poder pesquisar o processo de construção poética e reflexiva, este processo que sempre me perguntava como acontecia.

O princípio se dá em uma noite em meio ao delírio de febre 40° C onde sou tomado por uma “visão” de uma produção fotográfica realizada anteriormente chamada [A]FETO. No sonho a forma fetal em cerâmica está sobre meu ventre e num dado momento me sinto preso dentro desse feto como se houvesse trocado de lugar com o trabalho. A cerâmica fria e dura era minha pele, senti-me angustiado e sufocado, estava só em casa e não conseguia chamar ninguém pra me ajudar. Lembro que a sensação durou muito, na minha percepção de tempo naquele momento e ao acordar me dou conta sobre os porquês da intensidade dos “fetos”² em minha produção desenvolvida.

Este trabalho vem como experiência deste fazer arte com arte e de trilhar caminhos para o aprendizado nesse campo, sendo o trabalho uma experimentação de novas abordagens metodológicas da área de artes e de novas perspectivas do Curso de Artes Visuais, da UNESC.

¹ Possibilidade escolhida para dar corpo a escrita.

² Feto – é nome dado ao embrião em desenvolvimento após oito semanas de gestação.

**“ACHO QUE TODOS
NÓS TEMOS UM PAÍS
SECRETO, QUE, PARA
A MAIORIA, É
APENAS UM PAÍS
IMAGINÁRIO”.**

(LEWIS, 2007, p. 404)

2 ESCOLHA UM LUGAR

Um pássaro sempre escolhe um lugar seguro, um espaço adequado que será seu refúgio para procriação. Lugares distantes, altos prédios, árvores, montanhas, Alpes ou às vezes sobre nossos telhados. Assim como os pássaros os artistas procuram um espaço para criação, este espaço que comumente chamamos de ateliê, laboratório, estúdio, campo de obras, coven³, clube, cozinha, sala, quartinho, puxadinho, escrivaninha, rua e até mesmo um não lugar.

Esses lugares se tornaram territórios de grande interesse depois que entrei no Curso de Artes Visuais, vindo da psicologia. Minha primeira aula foi no Ateliê de Escultura e Cerâmica Jussara Guimarães, localizado no bloco Z, Sala 5, onde tive contato com a Prof. Ma. Odete Angelina Calderan que mediava à aula de Cerâmica Artesanal. Inicialmente éramos três alunos, que em pouco tempo por razões distintas desistiram permanecendo somente eu.

Esse momento dentro do ateliê com a professora fez toda diferença, pois a troca de experiências e o ensino dos procedimentos, das técnicas básicas e as possibilidades da argila me instigaram a continuar na pesquisa cerâmica. Ela afirmou em uma aula que com argila poderia fazer tudo e me abriu um mundo de possibilidades. Esse gosto pela argila me fez aproximar do ateliê, que se tornou minha segunda casa. Comecei a frequentá-lo nas tardes e me apropriar dele. Passava tardes modelando, pesquisando até que esse lugar se tornou parte de mim, pois me sentia seguro.

Afirmo que os lugares escolhem a gente, nos chamam a produzir. Quando estava optando o curso, fui cegamente sem pensar, senti medo do futuro, me senti deslocado, ansioso e impaciente. Entretanto, no ateliê, ao tocar na argila para criar o primeiro vasinho, mesmo que tosco, senti que tinha encontrado o caminho certo dentro do curso. E aos pouco fui desvendando um mundo de forma diferente, sensível.

Entre idas e vindas às vivências nos ateliês me proporcionaram a compreensão de uma forma de pensar a arte nestes espaços. Comecei a pensar: como acontece essa experiência individual num ateliê de uso coletivo? Como o ateliê de praticas e ensino consegue possibilitar novas experiências dentro de uma

³ Coven: assembléia, lugar destinado a reunião de bruxos.

universidade? Como a arte se coloca nos espaços de criação atual? Tais questões me provocaram e com busca pessoal nessa cartografia fui encontrando caminhos para desenvolver esta pesquisa.

2.1 Analise o espaço

Os ateliês do bloco Z⁴ do Curso de Artes Visuais da UNESC foram espaços importantes na minha trajetória acadêmica e pessoal, tanto pelo espaço que favorece a formação do meu ninho, as relações e trocas de ideias, e também como multiplicidade de formas diferentes e de linguagens interagindo entre si. Tudo isso faz com que os ateliês do Curso tornem-se tão frequentados.

O ateliê como imaginamos hoje sofre grandes mutações, em seu espaço e em seu conceito, assim como todo território artístico atual sofre uma metamorfose, na sua prática e nas várias características. Este local onde seria o refúgio para criação esta se dissipando aos poucos em virtude de alguns fatores sócio históricos.

Em seu texto para a revista *Fórum Permanente* (FAPESP, São Paulo), Fernando Oliva traz a entrevista de Lissete Lagnado, coordenadora dos arquivos de Hélio Oiticica (Itaú Cultural) que nos dá um panorama sucinto do ateliê e seu processo de modificação conceitual-temporal:

[...] três fatores contribuíram para redefinir o estatuto do ateliê. Em primeiro lugar, vem a crise econômica, quando os artistas passam a ter dificuldades para pagar um aluguel extra, sendo forçados a trabalhar e produzir no mesmo espaço que habitam, o doméstico. Em segundo: à medida que a pintura deixa de ser *maistream*, fica claro que as coisas não precisam de um espaço para contemplação para acontecer. O tempo o ateliê insinua que as obras foram primariamente “testadas” no recinto do ateliê para depois irem ao mundo. Hoje este teste é feito diretamente no espaço público. Isso ocorre porque existe o fenômeno da “*encomenda*”. Se o artista tem uma ideia, ele só realiza o projeto caso haja um local interessado e uma verba. A terceira causa, e a mais importante, é que diminuiu a distância entre o trabalho encarado como fonte de renda e a realização pessoal. (...) Aquela divisão que eu fazia entre o emprego e o prazer tem perdido sentido. Quando você fala de ateliê como lugar, conseqüentemente esta falando de tempo também: se há um lugar no qual se produz arte, isso implica afirmar que me casa, ou nas ruas, não se esta produzindo arte. Só que esta separação já não faz tanto sentido, pois o artista vive a arte em tempo real. É a matéria de vida, e não mais um “*ofício*”. (OLIVA, 2007, p.01).

⁴ Ateliê de pintura, ateliê de escultura e cerâmica, ateliê de gravura e serigrafia, estúdio fotográfico e sala de teatro.

Chegamos nessa atualidade, que nos desloca constantemente, contudo a arte em si requer um espaço para sua criação, podemos verificar que não necessariamente é físico ou virtual, mas é necessária. Como seria para o pássaro sentindo em seu instinto a necessidade de criar esse ninho se não encontra este espaço adequado? A angústia lhe tomaria e com certeza iria fazê-lo sobre nossas cabeças, se fosse necessário.

No texto *Ateliês e ateliê: Contemporâneo* a pesquisadora Fernanda Pequeno dá curso a esses fios soltos, na relação artista

O atelier contemporâneo comporta todo tipo de espaço e conceito. “Do galpão ao escritório, do apartamento ao computador portátil, da cozinha alquímica ao bloco de notas, do avião a cabana rústica e desta ao cyber space”. Dentro desse contexto de início de milênio, onde as novas mídias e tecnologias ampliaram as possibilidades não só do local de elaboração e feitura da obra, como também do processo, assim, faz-se necessário indagar sobre os limites e as reais possibilidades do espaço. (CAVALCANTI apud PEQUENO, 2011, p. 63).

Espaço esse também que é ao mesmo tempo construído, estando sempre em modificação, pois, assume como podemos perceber nos discursos dos autores acima, além do aspecto espacial, também aspecto temporal, devido ao fluxo do tempo e dos comportamentos das pessoas que se transformaram ao longo do tempo.

Marc Augé (2004) no livro *Não-Lugares*, diz que as pessoas criam lugares em apenas ao estarem juntos, lugares estes que deixam de ser físicos e passam a ser espaços na esfera relacional e a relação implica no tempo e no momento histórico em que se encontram. Por isso, Pequeno fala de transitoriedade do tempo e das relações nos ateliês devido às idas e vindas de pessoas e multiplicidades que os espaços fornecem. Ainda afirma que: “Se a contemporaneidade discute o ser exclusivo e induz a pensar em um ser múltiplo e provisório, provisoriamente e processo, são instâncias a serem valorizadas, tornando-se evidentes” (2011, p.72). Se nosso tempo requer processos e relações que podem beirar a superficialidade, será que a arte desse tempo tenta reverter esse mesmo tempo e nos proporciona um material reflexivo?

São estes questionamentos que alavancam minhas experimentações dentro dos ateliês e até hoje influenciam por sua coletividade, na troca de experiências, nos trabalhos individuais que são desenvolvidos com aquela interferência da ideia do outro.

Em outro período no meu estágio obrigatório dentro do ateliê pude perceber esse movimento nos processos de criação, por mais que a proposta fosse a mesma, mas os trabalhos individuais, algo neles era muito parecido, quanto formas e gestos que denotavam não a copia do processo, mas uma interferência coletiva que resulta em trabalhos que dialogam muito bem juntos.

2.2 Se aproprie do espaço

Muitas das minhas produções inicialmente foram na linguagem cerâmica e no decorrer do percurso fui aprendendo e desenvolvendo outras práticas dentro da disciplina, como havia citado, foi uma das poucas turmas que não fecharam grande grupo então a relação professor-acadêmico pode se estreitar e em conjunto explorar outros métodos além da comum da disciplina.

Minha primeira produção realizada se chamou *Renascimento* (Figura 1), composta de uma forma-ovo e uma forma-mulher ocupando seu interior, um empreendimento e tanto pelo seu tamanho. Foi uma experiência de descobrimento do mundo da arte. O início de um estudo da forma fetal e dos ovos que ao longo do processo foram se desenvolvendo.



Figura 1: **Renascimento**, 2013. Escultura cerâmica.
Fonte: Acervo pessoal.

A experiência de construção dessa produção foi um aprendizado de vários procedimentos aplicados no ateliê de cerâmica como: técnica de rolinhos (acordelado), de placa, ocagem. Posso afirmar que, com uma produção aprendi as praticas básicas da cerâmica, ao longo do processo passei a realizar outras experimentações.



Figura 2: **Angústia**, 2013. Escultura cerâmica.
Fonte: Acervo pessoal.

Uma delas foi produção chamada *Angústia* (Figura 2), vinda da prática escultórica numa base de 30 cm utilizando o procedimento da ocagem, técnica ensinada durante a disciplina de cerâmica artesanal. As produções inicialmente eram concebidas a partir de sensações, no intuito da aprendizagem do procedimento técnico, apesar de minha vivência no campo da saúde como técnico de enfermagem, onde atuei em atendimento em Unidade de Tratamento Intensivo (UTI).

Em seguida trabalhei em uma Série denominada *De onde eu vim?* (Figura 3 e 4), feita para a amostra da Disciplina de Teoria e Crítica de Arte onde expomos no espaço do Museu da Infância, da UNESCO.



Figura 3: **Série De onde eu Vim?** 2013. Cerâmica.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 4: **Série De onde eu Vim?** 2013. Cerâmica.
Acervo pessoal.

Nestes primeiros contatos com a cerâmica escultórica nas disciplinas que seguiam pude explorar as possibilidades da argila e das reflexões trazidas pela Professora como propostas de criação e comecei um processo que foi para mim um

novo momento em que a pesquisa surge como princípio que desencadeia a produção. Na disciplina Escultura e Pesquisa dialogamos os conceitos em “livros de artista”, trazido por Paulo Silveira, no livro *Página Violada* (2008), partindo daí surgiram novas pesquisas. No meu trabalho trouxe o conceito da apropriação das máquinas de moer e livros filosóficos, ele se chamou *Máquina Processadora de Ideias* (Figura 5), que consiste num moedor de carne que tritura um livro do Karl Marx. Enquanto construí a produção da máquina elaborei um poema:

Minha fome é tanta, mas tanta
Que meus livros se tornam saborosos.
As delícias da capa
O supprassumo dos parágrafos
As gostosuras nas letras saborosas
Minha alma tem fome
O conhecimento me da água na boca
Ai de mim, pois,
Cada livro que consumo
Minha fome aumenta
Cresce e se transforma
E cada frase devorada
Dentro de mim,
Mudo
Muda.



Figura 5: **Máquina processadora de ideias**, 2014. Livro Escultura.
Fonte: Acervo pessoal.

Outra produção que desenvolvemos, mas de forma coletiva no ateliê foi a proposta da Escultura na Cabeça, nesta proposta o grupo elaborava uma fotografia utilizando esculturas ou propostas que envolvessem a identidade pessoal. Levanta questionamentos sobre o corpo-escultura e o registro-imagem. A fotografia *[A] feto* (Figura 6).



Figura 6: **[A]feto**, 2014. Escultura na Cabeça e Registro Fotográfico.
Fonte: Acervo pessoal.

Estive por muito tempo dentro do ateliê de Escultura e Cerâmica Jussara Guimarães neste percurso do curso, depois vieram às disciplinas de Design de Superfície, no outro Design Cerâmico. Então, a vivência deste espaço estreitou as relações com a argila e seus desdobramentos dentro da arte e a preocupação com lugar, pois, em meu Estágio obrigatório pude fazer o levantamento de como aperfeiçoá-lo melhor, propondo melhorias quanto à arquitetura (mesas, bancos, prateleiras e outros) do lugar e no processo de criação. Acompanhei mudanças e até o momento sei que as inovações vieram para ampliar as possibilidades dos acadêmicos de artes a explorarem ainda mais este espaço rico que é o 'bloco Z'.

**“A arte não
consiste mais em
um objeto para
você olhar, achar
bonito, mas para
uma preparação
para a vida”.**

Lygia Clark

3 ESCOLHA SEU MATERIAL

Quando encontrar esse lugar poderá começar outra jornada, como posso fazer e com que construir esse ninho. Cada espécie de pássaro consegue se encontrar materiais diversos, alguns deles se apropriam de ninhos alheios, outros utilizam folhagem, barro, madeira, escavam o chão e por ai vai. O pássaro sabe da qualidade do material e numa forma instintiva compreende como se manipula e de que modo consegue manipular esses elementos.

Para que meu ninho se forme nesse espaço do ateliê percorro um de meus sonhos. Numa noite fui dormir pensando sobre um texto lido em sala que discutia o fim da arte, mas abstrai e cai no sono. Durante o sono me vi num ambiente muito conhecido no meu imaginário, se chamava Bosque entre os mundos (Figura 7).

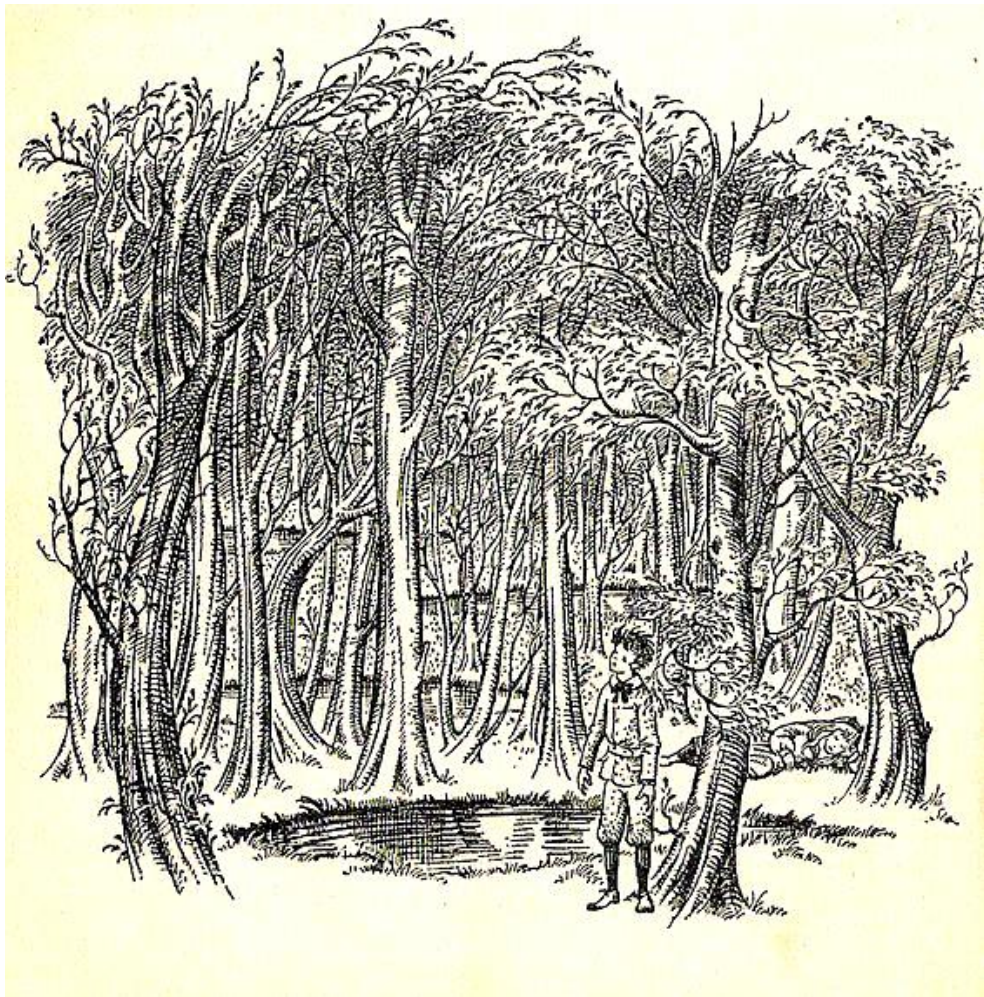


Figura 7: **Bosque entre os mundos**, 2005. Ilustração de Pauline Baynes. Crônicas de Nárnia, LEWIS, C.S.

Na primeira crônica chamada “O sobrinho do Mago” C.S. Lewis narra a amizade de Digory e Polly e das experiências ocultas do seu tio André que havia cunhado dois anéis, um dourado e outro verde com materiais vindos de outros mundos, que segundo ele poderiam levar a mundos diferentes, Digory cai numa armadilha de seu tio após fazer Polly desaparecer neste seu experimento com os anéis, então ele vai resgatá-la utilizando um dos anéis, ao chegar nesse lugar percebeu que:

Estava à beira de um pequeno lago com uns três metros de largura, cercado por um bosque. As árvores ficavam tão próximas umas das outras que não podia ver o céu. A luz existente era a luz verde coando-se através das folhas. O sol em cima devia ser muito brilhante, pois essa luz verde era intensa e cálida. Não é possível imaginar bosque mais calmo. Não havia pássaros, nem insetos, nem bichos, nem vento. Quase se podia sentir as árvores crescendo. O lago de onde acabara de sair não era o único. Eram muitos, todos bem próximos uns dos outros. Tinha-se a impressão de ouvir as árvores bebendo água com suas raízes. Mais tarde, sempre que tentava descrever esse bosque, Digory dizia: “Era um lugar rico: rico como um panetone.” (LEWIS, 2005, p.23).

Neste sonho me encontrava nesse bosque e buscava respostas para a vida, a arte, mas assim como ocorre na história, eu não conseguia sair dali, como se algo me prendesse naquele limbo. Após este sonho associei este Bosque com a arte atual, pois o contexto da arte hoje permite ir e vir na história, permite que use técnicas específicas de um tempo, com diálogos modernistas, permite que me aproprie de temas do passado com olhares de um futuro, que eu projete uma arte de um futuro no passado, ou seja, a arte contemporânea se assemelha ao “Bosque entre os mundos” deixando o artista neste limbo que é ao mesmo tempo confortável demais pela facilidade de se obter e reproduzir técnicas, mas angustiante por seu fazer, que gera outros questionamentos e estranhamentos que em outro lagos não seria possível. Cocchiarale relata que:

[...] quando eu escrevo sobre arte contemporânea eu procuro pensar no que uma obra tem, até porque é da natureza das coisas no mundo contemporâneo fugirem à classificação em modelos fixos. Se eu não tenho padrão fixo para dizer o que é arte contemporânea, eu tenho dezenas de critérios, alguns contraditórios entre si, que são combinados e que tecem uma malha esgarçada que caracteriza os textos atualmente (2007, p.69).

Poderia me perguntar por que trouxe esse discurso neste momento? Minha resposta segue a linha de pensamento de Bourriaud ao dizer que: “A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais”. (2005, p.15), nisso se dá a discussão de arte na atualidade, quanto a sua função e até mesmo nas aplicações de sua experiência estética.

Ontem, a insistência sobre as relações internas do mundo artístico, numa cultura modernista que privilegiava o “novo” e convidava à subversão pela linguagem; hoje, a ênfase sobre as relações externas numa cultura eclética, na qual a obra de arte resiste ao rolo compressor da “sociedade do espetáculo”. (BOURRIAUD, 2011, p.43).

Se no modernismo a arte teve a preocupação em causar sensações visuais, expandindo técnicas e criando “ismos” diferentes ao longo do tempo, sempre subvertendo, na arte contemporânea ela aborda outros eixos, expande, contrai, fragmenta, acumula e pode nem existir.

3.1 Crie um método de fazer

Na busca pelos caminhos que levam à construção dos ninhos, me deparo com a trama que envolve todas as estruturas deles. Cada parte, elemento, galho ou barro que foi utilizado seguiu um trajeto até juntar-se aos outros, nesse caminho que se estabelece a seu significado. Ao usar essa poética dos ninhos para falar do ateliê como este espaço que abriga o artista e lhe transcende, esse lugar de criação, trago a cartografia como a estratégia para tecer a trama de sustentação deste trabalho.

Sabe-se que faz algum tempo que a área de humanas e especialmente das artes visuais, passam por dificuldades em ter uma metodologia que sustente a dinâmica de pesquisa que a área requer. Por muito se teve que adaptarem-se as pesquisas e aos modelos engessados impossibilitando mais o aproveitamento e exploração das pesquisas.

A cartografia vem no sentido de reversão de modelos tradicionais de pesquisa, trazendo nova abertura para a área das Ciências Humanas seguir um curso mais desafiador. Passos e Barros em *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, afirmam que: “toda pesquisa é uma intervenção”. (2014, p.17). O ninho é uma intervenção realizada no ambiente pelos animais. Seu processo de construção é uma ação instintiva deles, mas

intervencionam aos nossos olhos, pois vai além de um mergulho na experiência sem desvincular teoria e prática, portanto a cartografia:

[...] como método de pesquisa-intervenção pressupõe um orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos [...] é o traçado desse plano de experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. (PASSOS, BARROS, 2014, p.17-18).

Portanto, conforme os autores citados acima compreendem que o fazer artístico é o método tendo como campo de pesquisa a própria intervenção, colocando o pesquisador como campo a ser explorado nessa experimentação, sendo essa a construção da produção artística. Quando digo intervenção ela não fecha a produção como uma intervenção artística, mas abre seu campo para as possibilidades visuais, apoiado de um saber-fazer que surge do fazer.

Então, ainda seguindo a reflexão dos autores, a escolha da cartografia me coloca como agente efetivo no processo e que exige um mergulho maior sobre o campo da experiência, pois, as teorias e o processo artístico irão criar pontes que fortalecem a trama, que ganham a força potencial.

O método assim reverte seu sentido, dando prioridade ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. Restam sempre pistas metodológicas e a direção, o que avalia os efeitos da experiência (do conhecer, do pesquisar) para daí extrair os desvios necessários ao processo de criação.

Tal processo se dá por uma dinâmica de propagação da força potencial que certos fragmentos da realidade trazem consigo. Propagar é ampliar a força desses germens potenciais numa desestabilização do padrão. Nesse sentido, conhecer a realidade é acompanhar seu processo de constituição, o que não pode se realizar sem uma imersão no plano da experiência. Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir-se no caminho. (PASSOS e BARROS, 2014, p.30-31).

Na minha investigação o objeto é o fazer o ninho enquanto processo, desde sua construção até a desconstrução. Durante a pesquisa para a escrita de metodologia, também me deparei com textos de Rita L. Irwin (HERNANDEZ, 2013), que traz à tona uma exploração dos campos das pesquisas baseada em artes (PBA), que compreendem a A/r/tografia.

O princípio em que se insere a investigação em Arte (IBA), é um processo que acompanha cada parte que também é o todo, pois o processo é parte e a continuação do fazer artístico (HERNANDEZ, 2013), e explica que o método da IBA da a/r/tografia é:

Um método de pesquisa que utiliza elementos da experiência das artes criativas, incluindo o fazer da arte por parte do pesquisador, como maneiras de compreender o significado do que nós fazemos dentro de nossa prática e do ensino. (2013, p. 45).

Como características deste método-processo o autor elege a utilização de elementos artísticos e estéticos, a busca por outras maneiras de olhar e representar a experiência e tenta desvelar algo do qual não se pode falar (HERNANDEZ, 2013), nisso podemos ver as grandes diferenças dos métodos utilizados por outras ciências, até dentro das ciências humanas. O que me chamou a atenção nesse caminho em busca dos espaços e possibilidades da criação foi um reforço que o mesmo autor usa em seu texto que afirma que “o uso de representações artísticas de caráter visual constitui um dos principais referentes do IBA”. (HERNANDEZ, 2013, p.48).

Nesta parte da pesquisa senti que este caminho da IBA se somava aos métodos cartográficos propostos anteriormente, fortalecendo e então começou a ficar entrelaçado, como num emaranhado de fios soltos, pois conceitos começaram a fazer sentido, tanto da cartografia, da a/r/tografia e os estudos dos processos inacabados de Cecilia Salles (2004). Mais ainda ao que indica Rita L. Irwin ao apontar que:

[...] estar implicado no processo de *a/r/tografia* [...] significa indagar no mundo através de um contínuo processo de fazer arte em qualquer forma artística e escrita de maneira que não estejam separadas nem sejam ilustração de uma da outra, mas que estejam interconectadas e entremeadas umas às outras para criarem significados novos e/ou relevantes. (IRWIN. 2013, p.52).

Irwin conclui que o método da pesquisa ou investigação baseada em arte seria um lugar onde o conhecer, o fazer e o produzir se encontram criando o que ela chama de zona de fronteira, ou mestiçagem (HERNANDEZ, 2013). Podemos também chamar de percurso, mapas, redes e porque não chamar de ninhos?

Esses fios soltos, porém entrelaçados irão, proporcionar o início de uma investigação metodológica e processual para os possíveis desdobramentos ou como

poderia dizer, enrolamentos. Esses desenrolar e enrolar na busca dessa construção do ninho nos traz um conceito fundamental para o fortalecimento da rede e no modo direito que venho sustentando toda escrita até o momento, do rizoma.

Rizoma é um conceito elaborado por Gilles Deleuze e Felix Gattari (1995) trazendo referência à botânica pelo termo e forma, mas amplo (demasiadamente) em seu conceito. Em *Mil Platôs* os autores falam a cerca da biologia quando referem-se às raízes e aos tubérculos, tomando como exemplo a grama que se amplia criando novas conexões.

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.31).

Portanto, a imagem do mapa sempre traz a referência deste pensamento rizomático, das idas e vindas, dos sentidos, das direções e trilhar esse campo é um método, Suely Rolnik traz a cartografia afirmando que: “é um método com dupla função: detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagem através deles” (1987, p.6). Esta função implícita no cartografar possibilita liberdade de falar de arte fazendo arte e ao mesmo tempo se permitir trilhar caminhos, fazendo-o e refazendo-o de maneira à reconfigurar o mapeamento.

Toda terra que devo doar.

Todo voto que devo parir.

Não dever ao devir,

Nunca deixar de ouvir,

Com outros olhos!

Com outros olhos!

Com outros olhos!

O Teatro Mágico.

4 DESENVOLVA

De.sen.vol.ver⁵ v. {mod.8} t.d. e pron. **1** tornar (-se) maior, mais forte, volumoso; crescer **2** (fazer) ir à frente, avançar, progredir **3** expor em detalhes **4** elaborar, criar. Pron. **5** desenrolar-se, prosseguir. Com o espaço já delimitado, material já escolhido, vamos partir para elaboração e materialização do trabalho, desenrolando sua estrutura para entender o processo.

4.1 Crie uma base

Toda construção requer uma base ou uma fundação para que a estrutura se mantenha em pé. Foi neste sentido que comecei a rever meus últimos passos que seriam reflexos de como foi minha experiência dentro do curso de Artes Visuais - Bacharelado nestes últimos anos.



Figura 8: **Gavetário** (detalhe), 2014. Instalação.
Fonte: Acervo pessoal.

Retomo então os meus últimos trabalhos para rever meu caminho e nesse desenrolar procurar elementos para criar e fortalecer minha base. Um dos trabalhos

⁵ Dicionário Houaiss (2004, p.232).

significativos foi *Gavetário* (Figura 8), trata-se de uma produção interativa, que foi muito bem recebida pelo público (pelo retorno das experiências das pessoas que participaram da proposta)⁶. Iniciei pela concepção do coração e partindo dessa ideia desenvolvi outros órgãos, maiores e desproporcionais ao tamanho real, ainda não estavam sustentados por uma ideia de produção, somente os fazia como numa busca insólita dentro de mim pelo sentido dos órgãos. E pensando nas gavetas separadamente, como as que se distribui órgãos feitos em cerâmica percebi que, ao fazê-los algo neles se sustentava como trabalho. Esta percepção se deu principalmente após ler o texto “Como produzir para si um corpo sem órgãos”, escrito por Deleuze e Guattari (1995).

Na disciplina de Desenho Contemporâneo com a profa. Angelica Neumaier passei a investigar papéis e livros antigos como suportes para a produção de arte. Apropriei-me dos meus cadernos de anatomia humana, material guardado desde que realizei o técnico de enfermagem e comecei a interferir neles, desenhando animais e criando relações do animal com os órgãos estudados. A produção se chamou *Caderno Animatômico* (Figura 9) e deu início a uma investigação do interior do corpo, e desde então, seguiram-se outras pesquisas na busca da tridimensionalidade. Com esta produção participei da coletiva do curso de Artes Visuais - Bacharelado denominada ‘Criatividade’, em 2014.

⁶ Encontra-se no catálogo impresso REDDIG, Amalhene B.; PICCOLO, Ana Clara S. (Org.). Catálogo da II Coletiva de Artistas do Sul: Arte e Cidade. Criciúma: Ed. UNESC, 2015. 29 p.



Figura 9: **Caderno Animatômico**, 2015. Nanquim e aquarela sobre papel.
Fonte: Acervo pessoal.

Uma das propostas da disciplina Arte e Agenciamento Cultural com a profa. Amalhe B. Reddig, foi o de criar e montar uma exposição Coletiva com produções pessoais. O grupo de alunos decidiu pela forma de caixas para expor os trabalhos, então elaborei *Self* (Figura 10), composta de um conjunto de esculturas de órgãos e outros elementos em cerâmica e apropriação de vidro vindo de outro trabalho meu, como do *Gavetário* (Figura 8).



Figura 10: **Self**, 2015. Madeira e esculturas em cerâmica e vidro.
Fonte: Acervo pessoal.

Outros trabalhos vieram além dos processos dos ateliês, trabalhei a investigação das linhas nos planos, *Constelações Iguais de Universos Diferentes* e *Identidades Múltiplas* (Figuras 11 e 12) dão seguimento à exploração da sutura nesses planos, operações e ressonâncias das minhas vivências na área da saúde.



Figura 11: **Constelações iguais de universos diferentes**, 2015. Desenho com linhas.
Fonte: Acervo pessoal.

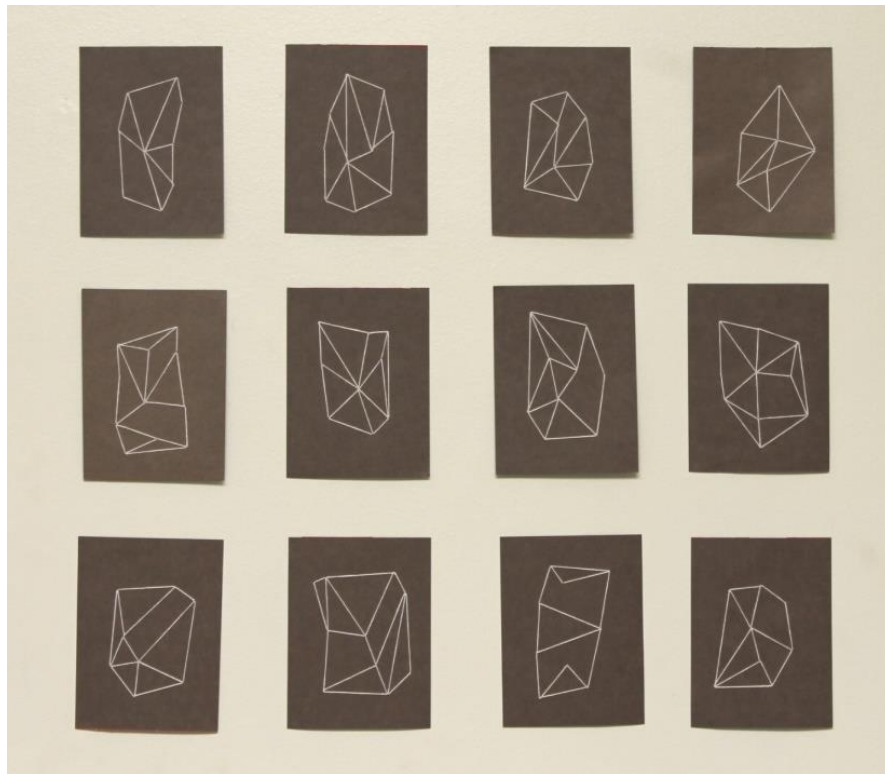


Figura 12: **Identidades Múltiplas**, 2015. Desenho com linhas.
Fonte: Acervo pessoal.

Neste momento pude perceber em meu trabalho este uso do mapeamento, das redes e atravessamentos. Nessas últimas produções geram ressonâncias no meu processo de produção e que acabam ao desembocar novas formas de pensar meu trabalho em desenvolvimento.

Salles afirma que:

O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus processos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para o desenvolvimento, crescimento e uma vida, a criação seria assim, um processo puramente mecânico. Há sim uma sensação de aventura [...]. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação. (2009, p.39-40).

Neste momento pude ver que todas as produções em minha trajetória criaram possíveis caminhos sustentados por um fio condutor que fortaleceram ainda mais minha proposta para esse trabalho.

4.1.1 Compreenda ainda elementos estruturantes da cartografia

Para que minha proposta ganhe força sinto a necessidade de repensar nessa estrutura que sustenta o trabalho como uma coluna axial da proposta, no caminho da cartografia comentado no início desta pesquisa, abrangendo as linguagens e os conceitos que me ajudam a amarrar os fios no enrolar e desenrolar em torno do meu processo poético e na construção da escrita.

Voltando-me à construção e isso aponta para a grande dificuldade no desenvolvimento, pois temos intempéries e acasos que fazem com que este ninho seja único e que fuja do planejamento inicial (Figura 13). Não porque ele foi feito por um indivíduo especial, mas porque o acaso das transformações na produção e os caminhos que levaram ao encontro dessa resposta transformaram o objeto único em seu processo. Saltzstein em uma conversa com Iberê Camargo, afirma que:

A obra de arte nasce com o mundo que se organiza: é sempre criadora de mundo. O material trabalhado faz-se objetivado desta nova realidade. Partindo ou não de ser natural, chega o momento em que me deixo arrebatado pelas cores, pelos ritmos, pelas figuras que nascem sobre a tela. Então, persigo a verdade que intuo, mas que não posso precisar *a priori*. (SALTZSTEIN, 2003, p.92)

Como a experiência do artista Iberê Camargo lançando-se '*a priori*', no processo do fazer e experimentar-se na pintura, também me encontro em torno do processo do fazer, habitar, experimentar-me.

Por isso, a escolha do método cartográfico como possibilidade de processo artístico e da escrita, juntamente por me fazer levantar questionamentos que trazem à tona soluções na esfera do fazer artístico

Fazer o mapa, não o decalque. (...) Um mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre 'ao mesmo'. Um mapa é uma questão de *performance*, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida 'competência'. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.22).

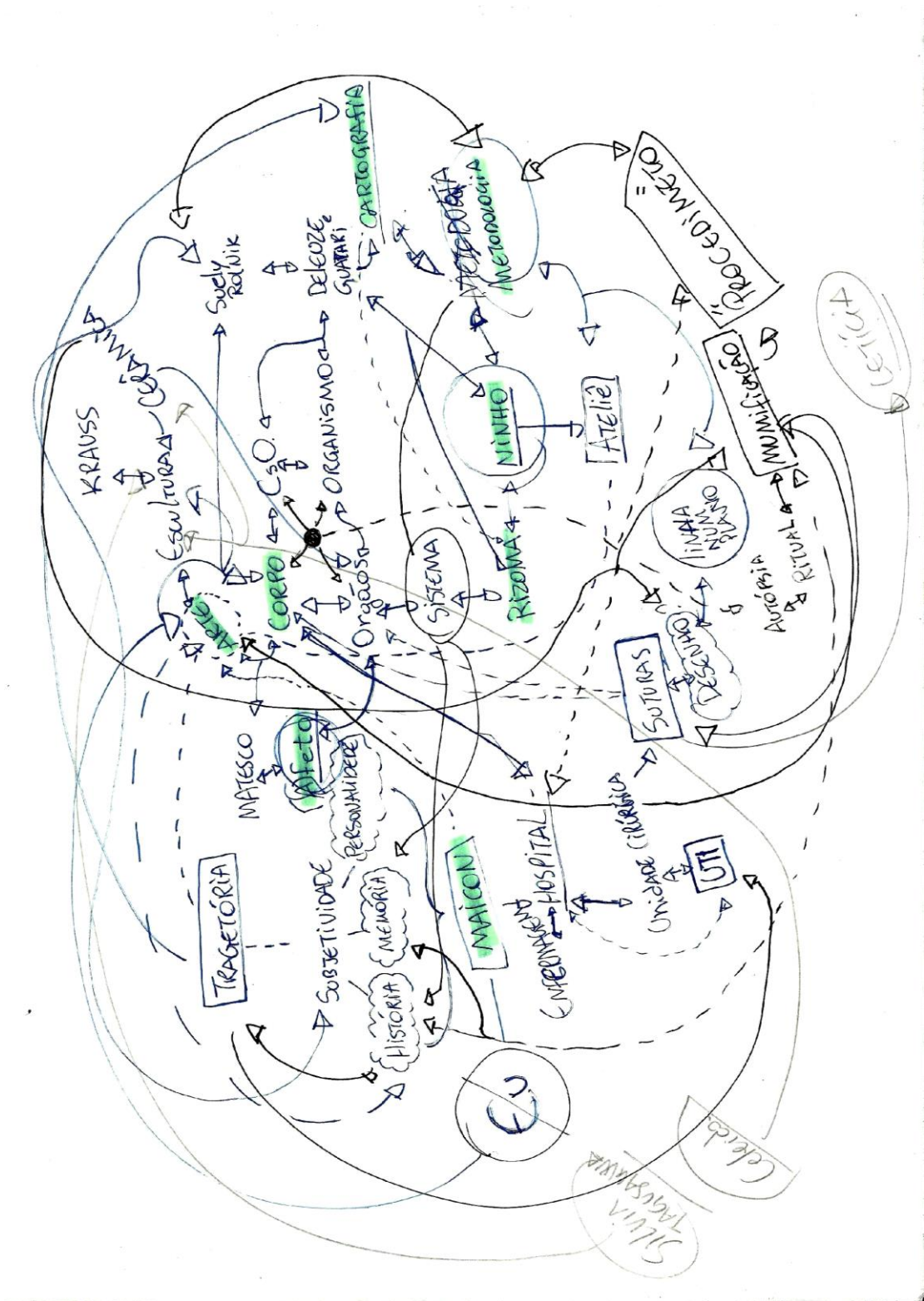


Figura 14: Mapa dos desvios e atravessamentos da pesquisa.
Fonte: Acervo pessoal.

Defendida no subcapítulo como metodologia norteadora deste trabalho, cabe ainda salientar que o processo artístico implícito nesta produção trilha por caminhos sendo cartografados, criando novas conexões, novos trilhas e caminhos possíveis de serem desdobrados, porque requerem do artista (cartógrafo) o conhecimento e a necessidade de estar experimentando o processo, caminhando e cartografando

Conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se como mundo, comprometer-se com a sua produção. Nesse sentido, o conhecimento ou, mais especificamente, o trabalho da pesquisa se faz pelo engajamento daquele que conhece no mundo a ser conhecido. É preciso, então, considerar que o trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevoo conceitual sobre a realidade investigada. Diferentemente, é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam. (PASSOS; KASTRUP, 2009. p.131).

Logo consigo estar presente na pesquisa, quando minha produção de arte exige minha trajetória, minha subjetividade e meu conhecimento, não aqui simplesmente relacionado ao processo de um ou de outro artista, mas sim de um mergulho nas minhas vivências e novas experimentações nesta caminhada.

Neste mapeamento do processo em torno do método na busca do fazer artístico, parto em busca dos elementos de constituição da investigação. Encontro na linguagem da escultura cerâmica e passo a dialogar com Tagusagawa (2009)⁷, artista e professora que faz investigação em torno do corpo através de análise de processos e poéticas pessoais e de outros artistas.

No texto a autora que fala da cerâmica e do seu fascínio no processo de execução diz que no diálogo que se estabelece se torna a cerâmica que possui como característica principal a “metamorfose da matéria” (2009, p.10), pois, passa por uma prova quase que alquímica, no amassar, modelar, secar e queimar, e que, muitas vezes gera aflição pelo acaso, que é presente no processo.

Além da invenção das mãos do ceramista a argila sofre transformações do tempo, do ar e do fogo, e estes elementos juntos formam uma obra que será apreciada pelo olhar do próprio artista que a criou e, é claro, pelo olhar do público. Todos levarão em consideração as formas, sua disposição no espaço, poderão contextualizá-la no momento em que vivem e

⁷ **Articulações: poéticas do corpo. A experiência do corpo expressada através da cerâmica.** 2010. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Poéticas Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Usp, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-17042010-083635/pt-br.php>. Acesso em: 20 abr. 2016.

possivelmente lerão sinais deixados pelas mãos do artista e além daqueles adquiridos na transformação pelo fogo. (TAGUSAGAWA, 2010, p.10).

Podemos ver o poder de transformação da argila em uma peça em cerâmica, trabalhando as eventualidades, acasos e uma mistura de fatores que fazem da cerâmica uma experiência de paciência e persistência. O artista que opta por seguir os “caminhos das argilas” tem que saber que é uma aventura interior. A Professora Odete sempre comenta em suas aulas que com a argila podemos fazer tudo, mas é necessária a paciência para este processo.

Silvia Tagusagawa em sua escrita fala sobre este contato ao dizer que:

Quando o artista entra em contato físico com a matéria, uma série de emoções, ideias e percepções são desencadeadas. É início da criação de uma obra de arte: não há rumos certos. Nas palavras de Salles: “intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são alguns modos de descrever o elemento direcionador do processo”. (SALLES, 2007 apud TAGUSAGAWA, 2010, p.12).

Retornamos ao processo de criação e já percebendo nesses poucos parágrafos que o fazer escultórico da cerâmica esta na sua imprevisibilidade também. Os processos são como amarras desse ninho, sustentando-o, neste momento cabem investigar mais outros elementos desse desenrolar.

Falando da tridimensionalidade da escultura e da relação com o contexto espacial e do espectador, tento me ater em autores que sustentam sua teoria neste olhar do moderno e do contemporâneo e sua transição, por isso em “A linguagem da Escultura”, o autor inicia dizendo que:

Escultura era uma coisa isolada, assim como quadro de cavalete, mas não precisava de uma parede como este. Tampouco de teto Era um objeto capaz de subsistir por si mesmo, e era correto atribuir-lhe inteiramente o caráter de uma coisa completa, ao redor da qual poderia andar e poderia ser vista de todos os lados. Todavia, de alguma maneira, ela precisa mostrar-se diferentes das outras, das coisas banais que todos poderiam tocar. (TUCKER, 1999, p.9).

Tucker elucida em poucas palavras um dos conceitos dessa época em que vivemos a necessidade da interação.

Em “Caminhos da Escultura Moderna”, Krauss (2007), inicia falando acerca da obra *Porta do Inferno* de Rodin, considerado pela autora um marco do início da escultura moderna. Pela independência encontrada nas formas e na fragmentação que aproximou o espectador. Conforme a autora, o espectador exigiu ao se

aproximar da escultura outra noção de temporalidade, o qual Krauss trata em seu livro.

Assim, como na escultura, várias linguagens em que características modernas aparecem devidas a essas fragmentações, cisões, hibridização e temporalidade, na escultura isso se torna muito evidente o fazer esse questionamento acerca da remoção do pedestal como afirma Krauss (2007).

4.1.2 A presença do corpo nas produções artísticas

Pode se observar em grande parte da produção em arte desde a era moderna até as pesquisas atuais a problematização do corpo. Canton diz que: “nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica misturada”. (2009, p.24).

O corpo nas produções artísticas se fez presente desde o nascimento da arte e ao longo da trajetória da arte este corpo se fragmentou e foi explorado de muitas maneiras. Viviane Matesco (2009, p.36) diz que:

A constante presença do corpo fragmentado é uma metáfora da perda da totalidade que caracteriza a modernidade. O homem é efêmero, um fragmento do mundo contingente e errante. A essência humana, desprovida de sua origem divina, apresenta-se como finitude e transitoriedade. As leis gerais que diziam respeito à totalidade da vida, implicando comportamentos, dissolviam-se diante da dispersão do mundo moderno. Diante da falta de sentido de qualquer valor absoluto, a atenção voltava-se para o detalhe, para o momentâneo. Diante de um mundo em pedaços, só restava ao artista capturar os fragmentos. Essa nova ideia subverteu a representação antropomórfica que dominava a tradição ocidental. O corpo tomado como unidade material mais imediata do homem tornou-se o primeiro alvo a ser atacado.

No contexto atual abre-se o campo para novas fragmentações e força este ser a ver parte de um todo, do que a arte contemporânea bebe dessa fonte há muitos anos. E o estranhamento é sentido assim como o momento presente que vivemos que força a estranhar a si mesmo como um corpo no espaço e Matesco discute esse suporte em que o corpo se formou quando diz que:

Na segunda metade do século XX o corpo é focalizado em *happenings*, ações, performances, experiências sensoriais, fragmentos orgânicos, o que afirmaria a noção de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea. Essa noção foi desenvolvida pela produção e pelo discurso

critico de arte em contraposição ao corpo idealizado expresso no nu. Gênero artístico-metafísico por excelência, o nu foi criado na Grécia em um momento no qual a própria imagem de corpo pode ser pensada. Isso quer dizer que a concepção de corpo na cultura ocidental esta intimamente ligada a questão da imagem e representação. (2009, p.08).

A exploração do corpo e das possibilidades continua e aparece na arte de outras formas, nos abrindo questionamento sobre até onde vai o corpo? Ainda Matesco discute que na segunda metade do século XX foi mais explorada a “animalidade e a cruza” (MATESCO, 2009, p.8), permitindo a uma ampliação dessa visão de corpo e possivelmente da apropriação dele como corpo.

Dessa maneira, a arte contemporânea profana a antiga imagem de um corpo idealizado por intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluídos e de odores. A afirmação de uma ideologia de corpo autêntico e libertário, nas décadas de 1960 e 1970, contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro centrado na experiência física e cotidiana. Utilizado inicialmente como uma ferramenta para aplicar tinta, o corpo desempenha papel principal na subversão dos tabus e interditos com a body art: seja como pincel, instrumento de libertação ou suporte de discurso, o corpo foi tratado como objeto, como algo externo e manipulável. (MATESCO, 2009, p.8).

Neste dialogo cabe abrir um espaço ao que Santaella afirma que Matesco traz em seu discurso na reafirmação do corpo diferenciado no século XX em diante.

Não obstante sua aparição constante particularmente nas artes do ocidente, nada pode ser comparável à crescente centralidade do corpo nas artes a partir das vanguardas estéticas no inicio do século passado. Além de onipresente, no decorrer do século XX até hoje, o corpo foi deixando de ser representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornando cada vez uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidencia a impressionante plasticidade e polimorfismo do corpo humano. (SANTAELLA, 2004, p.23).

Esse desencadeamento que veio acontecendo nesse período e a não necessidade de afirmação de um corpo em sua totalidade, mas na sua fragmentação ampliou as possibilidades do espectador na interação com as produções e até mesmo tornar-se autor, ampliou as experiências estéticas num “modo geral, pois mesmo que não usavam o corpo como tema, [...] estavam tratando dele, ao transformar o receptor contemplativo em um observador participativo.” (SANTAELLA, 2004, p.23).

O corpo me interessa nesta investigação pensado em sua [des]fragmentação por esse olhar justamente presente em grande parte do meu

trabalho. *O corpo sem órgãos*, vindo do texto “Como criar para si um corpo sem órgão (CsO)?” de Deleuze e Gattari, me atraiu por que já vinha pesquisando e produzindo os órgãos, desde a produção *Self* (Figura 10). Contudo os autores Deleuze e Gattari trazem no texto não uma elevação dos órgãos ou do corpo apenas, mas a crítica e repúdio ao organismo, não aos órgãos:

O organismo não é corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil. (1997, p.11).

Compreendo que esse corpo sem órgãos é o homem que não deixa se alienar, porque se torna nele potência de existir e de viver plenamente. Para isso, segundo os autores há uma real necessidade de modificação desses órgãos para transformação do pensamento, ou seja, para que esse organismo exista, precisamos desses elementos: os órgãos.

Seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide. (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p.13).

Daí surge minha primeira “epifania”⁸, vinda das ressonâncias de memórias pessoais, minhas vivências na área da saúde, toda a questão do corpo como simples máquina que precisa de reparos, as cirurgias, medicações e até minha relação com a morte. Não percebia essas memórias latentes e as orientações permitiram esse desvio - encontro na materialização da minha produção.

Esse corpo que abandona os órgãos em busca da plenitude, mas morre como corpo e renasce como CsO, um corpo de potência, um corpo pleno. Esta frase dita após a digestão do texto criou uma “narrativa para a produção”. A construção dos órgãos em cerâmica e a autópsia do corpo em busca da causa morte, o preparo do corpo para o velório e os vestígios de sua passagem por nosso ambiente, fez emergir a possibilidade de uma instalação.

Ao propor que o Corpo seja o objeto de arte, o artista contemporâneo em ações performáticas propõe a diluição desse objeto artístico e, conseqüentemente cultural, na corporeidade biológica, empreendendo experimentações fomentadas por representações do pensamento simbólico

⁸ Epifania: súbita sensação de compreensão.

que levantam questionamentos de um Corpo híbrido, produtor de imagens invariantes da conduta humana como comportamento simbólico. (TEIXEIRA, 2005 apud BARBOSA, 2010, p.1199).

Ao tomar essa citação vejo que as propostas artísticas hoje ainda evocam experimentações recentes mais evidentes nas ações performáticas, mas na escultura e nas pinturas o corpo tem eixo fundamental, muitas vezes o artista querendo ou não, tendo em vista a aproximação da arte e da vida. A arte contemporânea em questão nos possibilita a discussão deste ser sócio histórico e das nossas necessidades humanas.

Durante séculos a representação do Corpo esteve associada aos valores éticos e morais determinados por grupos sociais tais como a família, a religião etc. Contudo, as efêmeras relações sociais da contemporaneidade transformaram o Corpo em instrumento de asseveração pessoal. O Corpo contemporâneo é exibido e consumido em nossa cultura como um objeto sem sujeito, que se modifica e se redefine através de cirurgias plásticas ou pelos usos da publicidade. Atualmente o Corpo é expressão de si mesmo e a percepção que temos dele, são apregoadas por representações visuais que sofrem intenso ritmo de transformações (JEUDY, 2002 apud BARBOSA 2010, p.1199).

No espaço do ateliê entre diálogos e trocas constantes com a orientadora, além da experiência desses três anos vivenciados no próprio processo artístico, as memórias foram emergindo e o que achava que já haviam sido bem guardados, contudo, retornaram no processo invocando minhas vivências na área da saúde.

O trabalho em processo tem como ponto de partida esse corpo que abandona os órgãos em busca da liberdade, da pureza e do potencial total de sua vida, mas para isso é necessário este processo de depuração do corpo, que consistiria no morrer e renascer. Morrer implica em se desfazer do corpo e renascer retomar uma forma corporal mais evoluída já que buscamos a elevação, a libertação. O procedimento seria uma referência ao procedimento de mumificação egípcia, um processo cirúrgico (enterectomia total, gastrectomia total, hepatectomia, colectomia, histerectomia e cistectomia).

Usar a referência do culto da mumificação egípcia agrega na produção uma carga muito significativa e vai ao encontro das filosofias que buscava para encaixar minha produção, contudo, ao pesquisar sobre o procedimento de mumificação pode verificar que este processo é um ritual e quem sabe uma prática estética por toda carga mitológica envolvida:

A antropologia egípcia concebia o ser humano como um complexo composto de elementos indissociáveis entre si, designados como Kheperu, ou seja, “manifestações”. Estes elementos correspondem a aspectos materiais e imateriais da existência humana - o corpo físico, o coração, o ka, o ba, o nome e a sombra – estabelecidos desde a primeira vez, isto é, no momento da criação. A morte conduzia a um novo estado biológico, passando o indivíduo a ser designado como akh, ou “transfigurado”. Este novo estado é caracterizado pela separação dos vários elementos que constituem o indivíduo, sendo cada um capaz de manter uma existência independente na eternidade. (LABORINHO, 2003, p.01).

Eliana Laborinho (2003) em seu artigo fala que o coração era um dos órgãos mais importantes no processo de julgamento do morto, pois ali estava todo intelecto do ser, desconsiderando o cérebro, sendo ele retirado pelas narinas sem muita preservação da sua estrutura. Já o coração era encaminhado ao julgamento pelo deus Anúbis que pesava em uma balança, num lado ficaria o coração, no outro estaria uma pena de avestruz, se o coração fosse mais leve este ganharia a oportunidade de vida eterna, caso fosse mais pesado essa alma era devorada pelo monstro Amit. Como ilustra a imagem dos livros dos mortos.

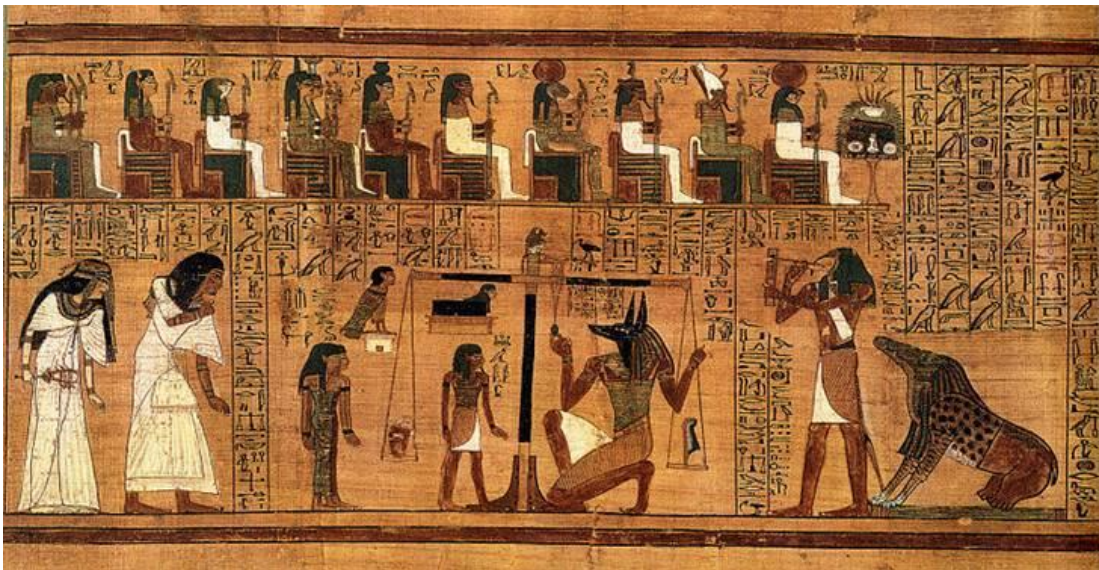


Figura 15: **Anúbis pesando o coração.** Fragmento do Livro dos Mortos.
Disponível em: <<http://www.vanialima.blog.br/2013/01/o-livro-dos-mortos.html>>.

A técnica da mumificação dependeria da escolha da família, o corpo era lavado e iniciava o procedimento pela retirada do cérebro e o tamponamento das narinas, nariz e ouvidos e em seguida se retirava o coração como descreve Laborinho:

A segunda etapa do processo consistia na extração das vísceras através de uma incisão no lado esquerdo da região abdominal, junto à anca ou um pouco mais em cima, mas sempre na vertical. A incisão era realizada com uma faca de obsidiana ou por outro material afiado como o sílex,

possibilitando o acesso e remoção dos intestinos, estômago, fígado e pulmões. O coração era deixado no lugar, junto do seu detentor, uma vez que ia assumir um papel determinante no julgamento dos mortos. O orifício que possibilitara a retirada das vísceras era, em princípio, deixado aberto, mas por vezes era cosido ou selado com a colocação de algum material. (LICHTENBERG apud LABORINHO, 2003, p.13).

A técnica era sempre feita por sacerdotes pelo seu contato com as divindades e havia técnicas para mulheres e também para animais, mas o que ficou para mim dessa investigação foi à atribuição de valor maior para o coração, pois é um tema presente em meu trabalho, assim como em outras produções anteriores.

Uma noção que diferencia a humanidade das outras espécies animais. Enterrar seus mortos rir, se suicidar são apenas os corolários de uma intuição fundamental, a da vida como forma estética, ritualizada, concretizada como forma. (BOURRIAUD. 2009, p.149).

Bourriaud traz essa fala quando vai discutir a estética relacional, criando paralelos com o cotidiano, discutindo a vida e a arte e como elas estabeleceram este novo modo de ver/experimentar esse cotidiano que se torna arte, vejo que os Egípcios ilustraram seu cotidiano, a ritualização, procedimentos e crenças, fortaleceram uma cultura tornando-a referência da sua época.

Ter a mumificação e todo contexto da arte egípcia reforça os caminhos metodológicos escolhidos, além de possibilitar um acesso a mais uma porta (ou lago) deste bosque chamado arte contemporânea.

**“Esse corpo que
abandona o
organismo em busca
da plenitude, mas
morre como corpo
físico, renasce como
um corpo de
potência, um corpo
pleno”.**

Caco Montovani

5 SINTA O NINHO

Meu trabalho é uma instalação composta por sete desenhos feitos a partir de uma pesquisa das suturas e esculturas em cerâmica com formas de órgãos humanos sobre compressas cirúrgicas, apesar de na apresentação abaixo estar em os dois trabalhos juntos, eles são independentes um do outro e isolados possuem a mesma força poética quando faço a referência ao “Corpo sem órgãos”.



Figura 16: **Processo de construção e ocagem do coração**, 2016. Tamanho 20 x 10 x 10 cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Vejo a necessidade de falar neste momento que meu trabalho foi todo realizado dentro do espaço do ateliê de Cerâmica e Escultura Jussara Guimarães, antes e durante as aulas, havendo trocas de ideias e permitindo que meus colegas que utilizam o espaço também participassem do meu processo construtivo. Vejo a importância do ateliê da UNESCO, para a constante construção de ninhos coletivos, como aconteceu em minha pesquisa (Figura 15, 16).



Figura 17: **Processo de secagem dos órgãos**, 2016.
Fonte: Acervo pessoal.

Durante o desenvolvimento deste trabalho uma artista me acompanhou enquanto inspiração inicial. Foi Celeida Tostes com sua produção mais marcante, tida pela crítica como ápice de sua trajetória, a performance *Rito de Passagem* (1979) (Figura 17).



Figura 18: **Rito de Passagem**, 1979.
Celeida Tostes.

Rito de Passagem, uma *performance* em que a artista entra despida em uma receptáculo feito de argila, com ajuda ela é soterrada de forma ritualística, para em seguida renascer, como em um parto, ressurreição.

Despojei-me.
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu sentido do tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de mim.
Dor. Não sei por onde andei.
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.
Sai. Voltei. (TOSTES apud COSTA, 2003, p.20)

O fio que liga meu trabalho ao de Celeida Tostes. Está na relação morte e vida, principalmente na produção dos fetos e corações. A produção da artista chamada *Série amassadinhos* (Figura 20), traz a relação do gesto na cerâmica e a relação orgânica nas formas geradas, sua referencia está na arte primitiva ou arqueológica que depois se desdobraram na sua outra serie *Vênus*.



Figura 19: **Amassadinhos**, 7x15 x 9 cm. Coleção de Luiz Aquila. COSTA, 2003.

Este gesto me fez lembrar uma das técnicas de polimentos⁹ aplicada ao meu trabalho na escultura cerâmica, dando aos órgãos a aparência do desgaste do tempo, além de um polimento natural. Na argila ainda criando relações com os *Amassadinhos* e com meus órgãos durante meus desvios e atravessamentos da pesquisa chegam à imagem representativa da produção de Gabriel Orozco.

⁹ Técnica de polimento indígena.

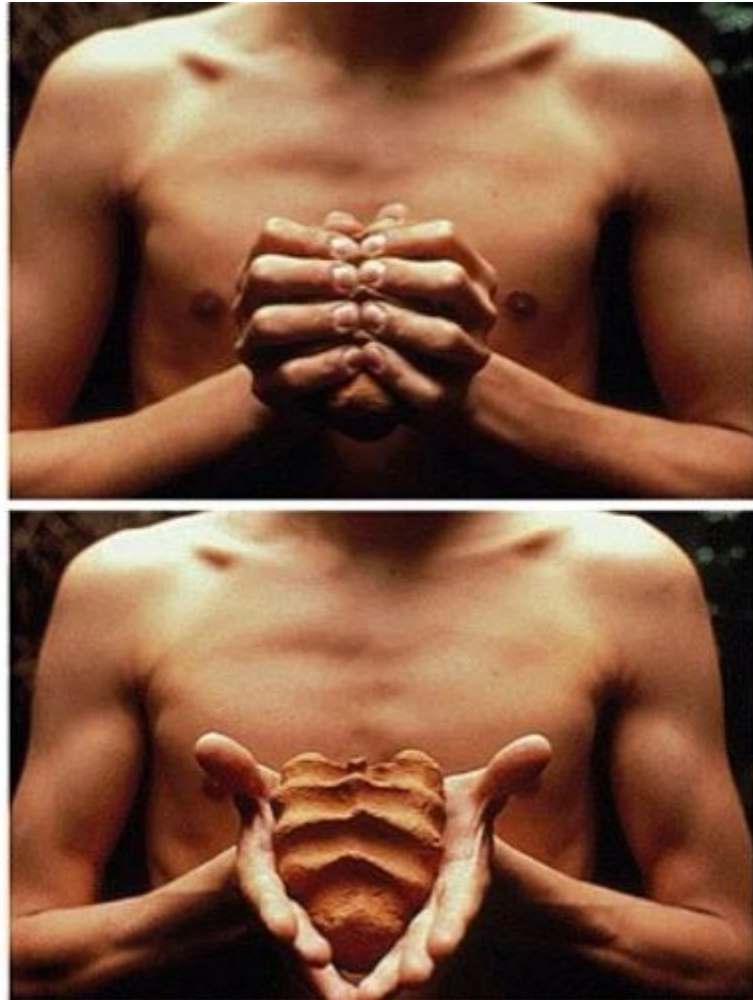


Figura 21: **My Hand is My Heart**, 1991. Gabriel Orozco.
Disponível em: <<https://deliaposadinokiel.com/2015/11/16/gabriel-orozco-my-hand-is-my-heart-1991art-love/>>.

Assim como o gesto de Tostes na sua produção, Orozco trás o gesto como seu coração *Minha mão é meu coração* (Figura 19), é um registro fotográfico de um gesto de pressionar uma massa de argila invocando seu significado quanto ao coração e quanto sua mão de artista que modela e gesta arte.

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte ela grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. Ao discutir o projeto poético, vimos como esse ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo dele uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (SALLES, 2009, p.42).

A autora então confirma essa comparação poética como contribuição das obras de diversos tempos, pois elas possuem fios que contribuem para o entrelaçamento desta trama, fortalecendo minha rede de conexões. Por isso cabe ainda acrescentar nessas contribuições poéticas a obra de uma artista e pesquisadora gaúcha com a qual possuo grande afinidade com a forma do coração apresenta em sua produção que deriva de suas vivencias e experiências pessoais.



Figura 22: **Coração Mix Plus**, 2009.
Alexandra Eckert . Cerâmicas em caixas
de remédio. Disponível
em:<http://www.fundacaoecarta.org.br/galeria/exposicao_entretantos.asp>.

Alexandra Eckert assim como em produções possui grandes referências na área da saúde, no entanto sua pesquisa reflete situações vividas por ela quando desenvolveu algumas enfermidades. Situações ressignificadas neste processo do fazer artístico, onde, desde então, o coração tem sido seu principal objeto de estudo (Figura 20).



Figura 23: **Alienados**, 2011, Silvia Tagusagawa. Cerâmica.

Estabelecendo diálogos como citado anteriormente com a produção de Silvia Tagusagawa chamada *Alienados* (Figura 21), composta por partes de corpos desconectados que compõe sua série de corpos articulados.

Meu trabalho chamado *Um corpo Ausente* (Figura 22) fruto desta pesquisa é composto por peças em cerâmica elaboradas com argila dos tubos de reaproveitamento do ateliê. Construo órgãos próximos ao real, com proporções e anatomia pouco exata, levando a uma possibilidade de distorcer a vida e estas esculturas estão sobre uma compressa cirúrgica. Que representa o corpo que estava ali e que próximo momento deixou os órgãos e realizou sua evolução ao corpo perfeito. As compressas utilizadas são uma referência da minha vivencia na saúde, pois era com esses paninhos que, realizávamos realizar procedimento de higiene e conforto (banhos de leito, limpezas e higienes íntimas), pois, essas compressas eram desinfetadas e autoclavadas podendo ser reaproveitadas nos setores do hospital. Esta produção além da sua força quanto ao conceito da pesquisa, ainda me resgata memórias das aulas de anatomia e fisiologia, de procedimentos e cuidados, da atuação como técnico, pois, o cuidado com o corpo era nossa “arte” na Enfermagem.



Figura 24: **Um corpo Ausente**, 2016. Detalhe da montagem instalação.
Fonte: Acervo pessoal.

Enquanto aguardava a queima das peças o trabalho de reflexão sobre minha proposta em andamento não estava completa. Sentia uma sensação de incompletude e de vazio (SALLES, 2009). Como ainda guardo papéis retirados dos fins de receituário médico, de quando trabalhava na área hospitalar, decidi dar segmento à minha investigação no desenho. As linhas, barbantes e cordões exploram o suporte em papel criando novas formas em minhas pesquisas no desenho contemporâneo e ficou evidente que criaria uma relação ao procedimento para morte do corpo e restabelecimento deste em outro plano, mas para isso uma cirurgia seria realizada e incisões teriam que ser fechadas por isso, retomo alguns ensaios realizados (Figura 23).

Deixei emergir e percebi que o ato cirúrgico implica na sutura para fechamento da ferida e para isso se utilizar o fio, nesta proposta utilizo então os papéis coletados e fio mononylon 0.6 mm para realizar o procedimento corretamente. Para Edith Derdyk:

A costura traduz um movimento circular, se repete exaustivamente. Forma de atualizar o primeiro impulso: o ponto de partida de um gesto inaugural que se estende no tempo. Não deixa de ser imantada por uma moldura

ritualística. Só que não é só simbólica: é ela em si mesma. Um gosto de eternidade saboreando pela repetição. Arrastando atrás de si este tempo irremediável – e que sempre passa. (2010, p.10).

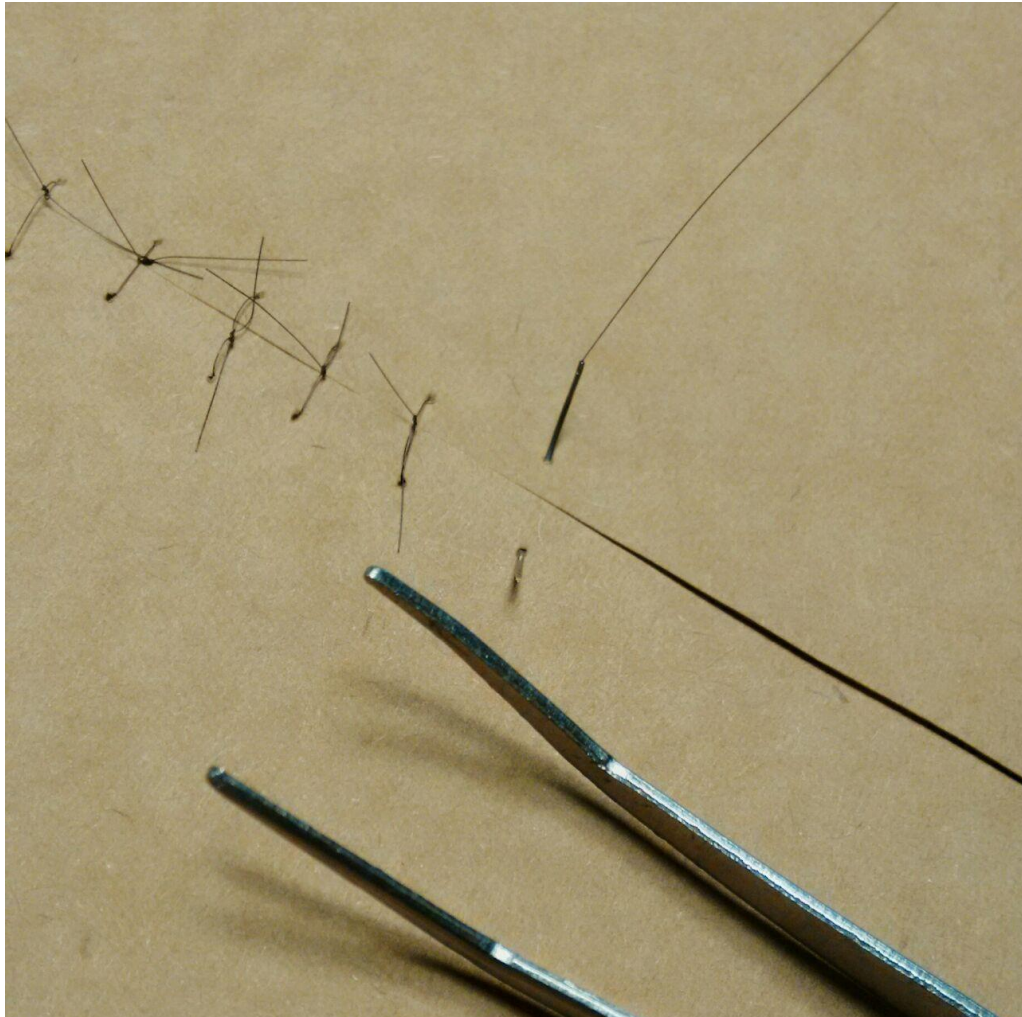


Figura 25: **Registros pontuais de um corpo.** Imagens do processo. Desenho sobre papel.
Fonte: Acervo pessoal.

Tão logo o fio de sutura ou chamamos de linha é o grande elemento visual e de importância fundamental para compreensão do conceito de desenho. Sobre a linha no livro *Linha de Costura* Derdyk fala que:

A linha é uma divisória incerta. Mede e potencializa a sutileza do limite, prevê ponto de partida e um ponto de chegada que as vezes pode nunca mais chegar. E quando isso acontece a linha se estende infinitamente, a não ser que apareça algum obstáculo. A linha ocupa um espaço entre. A linha não é pertinente. Desvenda a relação entre os objetos sem ser totalmente alguns deles. A linha do horizonte sem ser totalmente algum deles. A linha do horizonte a quem pertence: ao céu, o mar, à terra? Onde se encontra a linha de encontro entre as coisas do mundo? A linha é fruto abstrato deste encontro concreto. (2010, p. 09).

Formas diferentes de pensar o desenho, o plano e o espaço ficaram encargo dos artistas deste tempo. Enquanto para alguns o desenho não passa apenas de meio para chegar a outro trabalho, para muitos artistas o ato de desenhar é sua produção e em sua defesa cabe recorrer novamente a Derdyk em seu diálogo com Lizárraga:

O desenho é a base, o ponto de partida de qualquer trabalho plástico: uma linha, vista como volume, pode virar esculturas ou elementos sólidos. Uma linha tem infinitas linguagens. É um texto que cabe ao artista desenvolver. Está esperando ser transformada em leitura visual. O plano de fundo é só um suporte. [...] o desenho pode ser entendido como uma tradução gráfica de estruturas que encadeiam um pensar, denunciando um modo de ver o mundo. [...] como qualquer outra linguagem, o desenho abre ao artista a possibilidade de refletir a respeito da matéria, do plano e do espaço. Como uma síntese da forma, a linha conserva a base do desenho, as estruturas, a expressão, a intenção do artista. (2007, p.69).

Nesta relação com a costura a artista Leticia Parente em um trabalho de vídeo em close da região dos pés, borda com linha preta a frase *Made in Brazil* na sola de seus pés (Figura 24). No site dedicado o autor (filho da artista) disponibiliza a seguinte colocação:

O trabalho pretende a materialização da idéia de reificação da pessoa, fato característico da sociedade no momento histórico presente. A coisificação implica em pertencer. O pertencer, porém transcende também à coisificação por força da ligação profunda e indevassável com a terra pátria. A marca registrada pode se assemelhar ao “ferro” de posse do animal, mas também ela constitui a base de sua estrutura e acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés. (PARENTE, 2011).

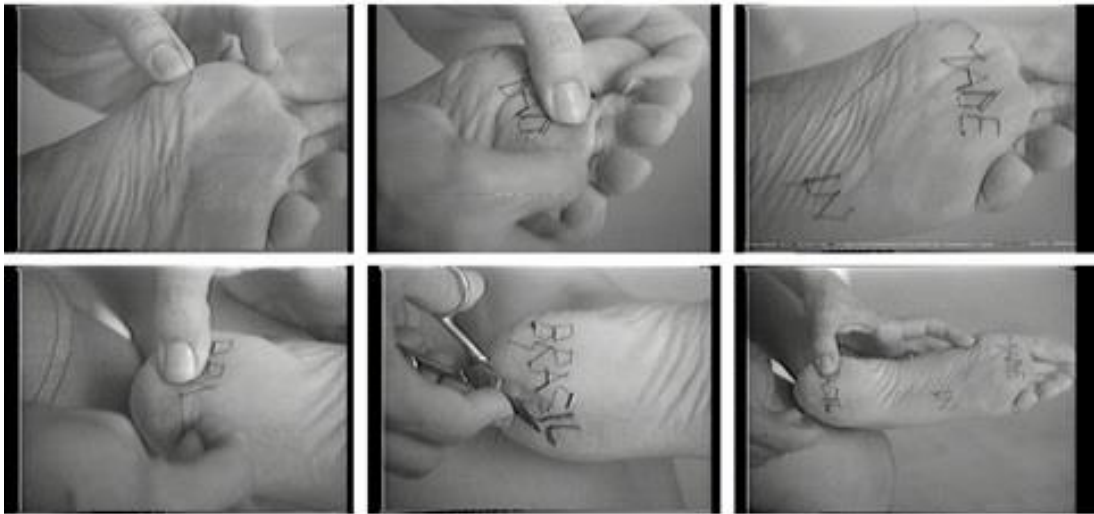


Figura 27: **Marca registrada**, 1975. Letícia Parente, imagens do vídeo.
Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/let%C3%ADcia-parente/marca-registrada-a-b3rFhON-CGvzbHyDYZr25A2>>.



Figura 26: **Registros pontuais de um corpo**, 2016, fios de nylon cirúrgico sobre papel, peças 3/7.
Fonte: Acervo pessoal.

As semelhanças deste trabalho com o meu *Registros pontuais de um corpo* (Figura 25) ficam evidentes muitas vezes até em relação à poética existente, permitindo que meu trabalho ganhe fortalecimento ao estar dentro de contextos contemporâneos, pois, assim ele emerge como relação com os órgãos na medida em que as suturas tornam-se tentativas de unir, de impedir vazamentos, além de sua exata representação de pontos como realizados nos procedimentos médicos.

Um corpo Ausente e *Registros pontuais de um corpo* (Figura 26, 27) encontram-se expostos na Sala Edi Balod – Espaço de Exposições e Laboratório de

Artes Visuais, na Coletiva dos Trabalhos de Conclusão de Curso de Artes Visuais Bacharelado, turma 2016/1¹⁰.



Figura 26: Instalação **Um corpo Ausente**, 2016. Sala Edi Balod – Espaço de Exposições e Laboratório de Artes Visuais.
Fonte: Acervo pessoal.

¹⁰ O convite encontra-se nos anexos, p.61.



Figura 27: Instalação **Um corpo Ausente**, 2016. Sala Edi Balod – Espaço de Exposições e Laboratório de Artes Visuais.
Fonte: Acervo pessoal.

6 VOE

Chega o momento de sair do ninho e ganhar território. Trilhei uma grande jornada, achei meu local, simpatizei com o material que trabalho, apesar de todos os dias novos desafios ainda existir, me apropriei desse espaço, inventei um modo de fazer, entendi que os elementos estruturantes fortalecem ainda mais minha base, faço o ninho e me aproprio dele, mas agora voou como o corpo que abandona seus despojos, solta suas amarras e ganha o mundo.

Os caminhos tornaram a pesquisa como uma experiência cartográfica. Minha busca se iniciou por entender meu processo artístico no espaço do ateliê, o jeito foi assumir uma metodologia que conseguisse abraçar minha causa e me mostrar possibilidades deste encontro. O que aconteceu foram grandes aberturas e cisões no texto que possibilitaram ainda mais argumentação. Logo a cartografia não se mostra como um barco à deriva, mas como um farol, mostrando lugares seguros. Neste navegar assumo essa metodologia como processo artístico, obras que se cruzam e diálogos que criam tramas que se confundem no olhar, mas que criam vertentes para trabalhos e novas investigações o tempo todo.

Penso que o maior aprendizado desta pesquisa não foi sua produção como objetiva a investigação, mas a experimentação do fazer, de vivenciar o processo e estar consciente nele. E fazer arte, pensar, elaborar, ensaiar, criticar, rasgar, refazer, ressignificar, se apropriar, chorar, desistir, olhar pra trás e retomar, funcionando não necessariamente nesta ordem. Isto refletiu constantemente no meu cotidiano, passei a ver possibilidades e desdobramentos tanto em minha vida profissional dentro do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos¹¹, como em minha trajetória como artista - pesquisador – professor. A cartografia me inspirou a buscar novas abordagens em minhas produções, projetos e entendimento desse ser que é um todo tendo aqui a referência do rizoma como norteador de todo esse pensamento.

A IBA¹² como metodologia é um caminho sem fim, mas que traz resultados necessários para cada estágio de sua pesquisa, a minha chegou num ponto que para este fim ela se encaixa, mas abre campo para pesquisas posteriores, seja no campo da educação ou da arte em geral. Como artista precisei da liberdade

¹¹ SCFV – Prefeitura municipal de Criciúma-SC.

¹² Investigação Baseada em Artes.

“guiada” que me possibilitou discutir temas, olhar diferente, mas ao mesmo tempo sem perder a cientificidade que esta na arte.

A produção artística deriva da pesquisa e essa relação de processos de pesquisa nos repertórios visuais, nas referências lidas, nas incursões ao território insólito de minha subjetividade durante o percurso, e divagações sobre minhas vivências na saúde como resgate dessa memória. Vejo-me aqui morrendo na área da saúde e renascendo para a arte. Tão logo me assumo como o corpo que se foi deixando apenas os registros. Ela pode ser chamada instalação, pode ser escultura ou desenho, mas ainda é apenas registro desse corpo que já não existe mais, sua construção foi um desenrolar de experiências nas linguagens, troca de ideais e muita paciência isso me fez refletir neste meu objetivo que havia no início da pesquisa, me conhecer no processo de fazer arte.

Meu processo é o ninho não há como viver sem ele e poder voar, mas sempre com a intenção de retornar, ao ateliê especialmente e a UNESCO, um lugar que percorri enquanto acadêmico artista e indivíduo.

Minha contribuição com a pesquisa é pensar que, os espaços de ateliê em que o acadêmico direciona energia e descobre o potencial criador, como local de trocas, de concentração, de cheiros, texturas e cor favorece novas investigações. E poder levar isso para a vida, para o bolso se quiser, pois, como pude perceber em minhas pesquisas, o ateliê somos nós quando invocamos em nós o poder criador, o lugar pouco importa, pois, como diz um amigo meu, “o legal Maicon não é chegar no destino, mas curtir a viagem.”

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 2004. 111 p.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopesa. **O corpo representado na arte contemporânea** o simbolismo do corpo como meio de expressão artística. In: Anais 19º Encontro Nacional da ANPAP, Cachoeira, BA, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética** relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 151 p.

_____. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 69 p.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005. 168 p.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 2006. 77p.

COSTA, Marcus de Lontra. **Arte do fogo, sal e da paixão** - Celeida Tostes. Rio de Janeiro: FCBB, 2003.

IRWIN, Rita L. (Org.). **Pesquisa educacional baseada em arte/ a/r/tografia**. Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 2013. 244 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995-1997. 5 v. (Coleção trans)

DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Designio**. São Paulo: Senac, 2007.

_____, Edith. **Linha de Costura**. Belo Horizonte. Ed. C/ Arte. 2010

HERNÁNDEZ, Fernando Hernández. Pesquisa baseada nas Artes: Propostas para repensar a pesquisa educativa. In: DIAS, Belison et al. IRWIN, Rita. **Pesquisa educacional baseada em arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013. p. 244.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 365 p.

LABORINHO, Eliana. As técnicas de mumificação no Egíto antigo. **Metacrítica: Revista de Filosofia**, Lisboa, v. 3, n. 1, p.01-19, mar. 2003. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/2535/eliana_laborinho.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 mai. 2016.

LEWIS, C. S. **As crônicas de Nárnia**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 750 p.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. 62 p.

OLIVA, Fernando. As paredes estão ruindo ou sendo pintadas? In: **Revista Número**, São Paulo, Centro Universitário Maria Antonia, nº4. 2007. Disponível em: <http://forumpermanente.iv.org.br/portal/.rede/numero/revnumero4>, acesso: 27 de setembro de 2015.

PARENTE, Letícia. **MARCA REGISTRADA**. 2011. Disponível em: http://leticiaparente.net/frame_texto_Proposta.htm. Acesso em: 06 jun. 2016.

PASSOS, E.; BARROS, R.B. A cartografia como método de pesquisa intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2014. 207p.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2009. 207 p.

PEQUENO, Fernanda. **Ateliês Contemporâneos: possibilidades e problematizações**. In: 20º Encontro Nacional ANPAP - Subjetividades, Utopias e Fabulações, 2011, Rio de Janeiro. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Online). Rio de Janeiro: Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011. v. 1. p. 59-72.

TAGUSAGAWA, Silvia Noriko. **Articulações: poéticas do corpo. A experiência do corpo expressada através da cerâmica**. 2010. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Poéticas Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Usp, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-17042010-083635/pt-br.php>. Acesso em: 20 abr. 2016.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 173 p.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009. 171 p.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintomas da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SALZSTEIN, S. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo, Ed. Cosac & Naify. 2003

ROLNIK, Suely (1987): **Cartografia Sentimental da América: produção do desejo na era da cultura industrial**. 250f. Tese. (Doutorado em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social.

ANEXOS

A UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE, POR
MEIO DA UNIDADE ACADÊMICA DE HUMANIDADES,
CIÊNCIAS E EDUCAÇÃO E DO CURSO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO CONVIDAM PARA A EXPOSIÇÃO:



COLETIVA
DOS TRABALHOS
DE CONCLUSÃO
DE CURSO DE
ARTES VISUAIS
BACHARELADO
TURMA 2016/1

UMA EXPOSIÇÃO DE:

FELIPE PEZENTE GOMES

HENRY GOULART

JÉSSICA CARDOSO FERNANDES

MAICON MARCELINO MONTOVANI

RAFAEL BORGES TEODORO



Figura 28: convite da coletiva. 2016. acervo Curso de Artes Visuais