

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Néfer Legramanti Kroll

PEDRAS

Rolando entre lugares

Porto Alegre

2013

Néfer Legramanti Kroll

PEDRAS: Rolando entre lugares

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de Artes Visuais – Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora:

Profa. Me. Cláudia Zanatta

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Paula Ramos

Prof. Me. Rodrigo Núñez

Porto Alegre, 2013

Para meus avós, Olga e Genuíno Legramanti.

Agradecimentos

A todos meus amigos e familiares que estiveram presentes, oferecendo apoio ao longo desse último ano, tão especial da minha formação como artista.

Ao professor Rodrigo Núñez, por ter incentivado a desenvolver essa proposta de Trabalho de Conclusão de Curso e ter estado sempre presente, direta e indiretamente, durante minha vida acadêmica.

À professora Paula Ramos, por sua dinamicidade, por ter se disponibilizado tão prontamente perante minha solicitação de participação nesse processo.

Ao meu companheiro, Mateus, pela força, assistência e dedicação nessa trajetória.

Às colegas de ateliê e curso, Victória Campello, Cibele Kirsch, Lizete Bianchessi, Sílvia do Canto e Camila Piovesan, pelas risadas e trocas enriquecedoras ao longo desse ano, por terem me ajudado a administrar as queimas das minhas peças.

E, principalmente, agradeço à minha orientadora Cláudia Zanatta, pelo seu espírito sensível, humano. Todo o tempo dedicado, todas as mensagens trocadas, todo apoio fundamental que ela ofereceu foi, de fato, um presente pelo qual serei sempre grata.

Se a sociedade de amanhã ainda considerar que a experiência estética é a única capaz de garantir uma experiência individual livre e reativa com o mundo, e realizar essa experiência com os meios de seu sistema, a arte já não se fará com o pincel ou a argila, mas, enquanto memória e pensamento da arte influirão positivamente sobre os novos modos de experiência estética. Lembremos que a arte, em todo o seu passado, foi um modo de experiência individual, em trabalho manual transposto numa comunicação conceitual. Numa sociedade de cultura em massa, o pensamento e a memória da arte também poderão ser, se estiver salvaguardada a liberdade dos indivíduos, os impulsos criativos que, provindo das profundezas da história, haverão de gerar uma experiência individual recapituladora, porém não destruidora, da experiência coletiva.

Giulio Carlo Argan, 1988.

Resumo

Este texto é a consolidação de um ano de pesquisas em Poéticas Visuais, desenvolvidas a partir das lembranças de minha infância a respeito do encontro de “pequenos tesouros” junto à natureza. Tais vivências levaram ao desenvolvimento de uma série de coleções de peças em cerâmica, as *Pedras*. O texto trata do percurso poético, dos questionamentos e reflexões originados pela produção e colocação das *Pedras* em dois lugares diferentes: na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes, UFRGS, e fora dela, na cidade de Porto Alegre.

Palavras-chave: memória; objeto artístico; coleção; lugar de exposição; poéticas visuais; cerâmica.

KROLL, Néfer Legramanti. **Pedras: Rolando entre lugares**. Porto Alegre, 2013. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Lista de Ilustrações

Fig. 1 – <i>Geodo</i> , 2009.....	10
Fig. 2 – <i>Coleções de Geodos</i> , 2012.....	12
Fig. 3 – Nelson Leirner, <i>Romaria</i> , 2002.....	13
Fig. 4 – Elida Tessler, <i>Doador</i> , 2002.....	14
Fig. 5 – Elida Tessler, <i>Você me dá sua palavra?</i> , 1994.....	15
Fig. 6 – <i>Processo: Preparo da Argila</i> , 2012.....	18
Fig. 7 – <i>Pedra 15</i> , 2012.....	19
Fig. 8 – <i>Processo: Colocação</i> , 2012	20
Fig. 9 – Walmor B. Corrêa, <i>Diorama Cartesiano</i> , 2002	21
Fig. 10 – <i>Processo: Classificação</i> , 2012.....	22
Fig. 11 – <i>Processo: Catalogação – Pedra 52</i> , 2012.	23
Fig. 12 – <i>Processo: Catalogação – Pedra 52</i> , 2012. Ficha da Pedra 52.....	23
Fig. 13 – <i>Pedra 37, Coleção 6 – Campus UFRGS</i> , 2012.....	25
Fig. 14 – <i>Pedra 39, Coleção 1 – Parque da Redenção</i> , 2012	26
Fig. 15 – <i>Processo: Registro fotográfico – Pedra 53</i> , 2012.....	27
Fig. 16 – Paige Smith, <i>Geode #3, DTLA</i> , 2012.....	30
Fig. 17 – <i>Pedra 22, Coleção 5 – Orla do Guaíba</i> , 2012	31

Sumário

Introdução.....	9
1. ... E no meu caminho havia pedras: o colecionar transformado em poética.....	12
2. Experimentando encontros: a busca por novas pedras.....	23
3. Feitas para rolar.....	29
Considerações finais.....	32
Referências Bibliográficas.....	34
Anexo 1.....	36
Anexo 2.....	39
Anexo 3.....	40

Introdução

... mesmo correndo o risco de simplificação. Confiar na língua em seu emprego habitual parece efetivamente uma estratégia útil, pelo fato de ela permitir um acesso 'público' à significação e não requerer referências 'privadas', que só trazem benefícios ao estreito círculo dos historiadores da arte e dos críticos e teóricos informados.¹

Experimental, observar e compartilhar uma proposta artística dentro e fora dos espaços institucionais de arte é um dos eixos de investigação do presente Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Outros pontos de interesse são a inserção de um objeto artístico no cotidiano, o colecionismo² e as relações entre arte e público.

Iniciando uma produção artística no ano de 2004, percebi que produzia trabalhos que geravam séries, e isso refletiu de certa forma uma antiga e contínua necessidade de colecionar. Comecei a cogitar possíveis relações entre a arte e o colecionar. Como colecionadora, sinto que os objetos que guardo são como pequenas provas dos momentos em que me senti próxima de algo (objeto) que me sensibilizou. Como artista, desejava que os trabalhos que fizesse também fossem capazes de provocar estados sensíveis através de um encontro inesperado.

A partir de 2009, estudando no Instituto de Artes (UFRGS), passei a me interessar vivamente pela prática em cerâmica e comecei a produzir algumas peças. Deixei que as etapas do preparo da argila me guiassem em direção às formas de um modo muito livre. Em certo momento, as peças produzidas começaram a remeter à aparência de geodos³, fazendo-me lembrar de vivências do meu passado. Isso despertou o desejo de gerar mais peças, com novos formatos, semelhantes aos geodos, resultando em peças únicas e dando começo a uma

¹ CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 23. Adoto essa opção de escrita para esse TCC.

² Prática que as pessoas têm de guardar, organizar, selecionar, trocar e expor diversos itens por categoria, em função de seus interesses pessoais.

³ Dicionário Priberam de Língua Portuguesa On-line : “S. m. [Geologia]: Massa mineral esférica e oca revestida interiormente de cristais.” Disponível em: <http://www.priberam.pt>, acesso em 07/12/2012.

série de pequenas coleções de resultados. Comecei então a chamar as peças produzidas de *Pedras*, e é assim que elas serão chamadas ao longo deste TCC.

Em certo momento do processo de manufatura das peças em cerâmica, as *Pedras* começaram a ser uma incógnita para mim, no sentido de “para quê e para quem as estou produzindo?”. Meus colegas de faculdade também perguntavam a respeito, sobre como foram feitas e o que faria com elas. Explicava todo o processo: tipos de argilas, de vidrados, temperatura e número de queimas. Mas, dando de ombros, não sabia responder quanto ao que “fazer” com as coleções que iam se formando. Como compartilhar uma coleção dessa natureza com o público? Com quem e como compartilhar, de que modo apresentá-la?

Essa prática fez com que eu buscasse recordações sobre os pedaços de geodos encontrados na chácara dos meus avós, durante a infância. Partindo dessas lembranças, comecei a pensar sobre como meu trabalho poderia provocar um encanto semelhante ao que sentia na infância ao encontrar aqueles



Fig. 1 – *Geodo*, 2009. Arquivo pessoal.

pedaços de geodos. Pensei, logo, em uma maneira de proporcionar um momento de ruptura, desencadeador de uma apreensão estética⁴, que fosse de certa forma parecida com a que tive: a experiência de encontro com algo que se destacou em meio à terra, às árvores e a outros

⁴ Refiro-me à experiência em que o que se conhece sofre uma ruptura, como o que expõe Greimas em seu livro “Da Imperfeição”, no qual usa como exemplo o personagem Robinson, do livro “Vendredi ou Les Limbes du Pacifique”, de Michel Tournier, que morava isolado em uma ilha e vive essa experiência através de uma gota de água que “se recusou a cair” sobre uma bacia de cobre, coisa que dava ritmo a sua vida e, nesse momento específico em que a gota se recusou a cair, ele vive um momento em que Greimás denomina “apreensão estética”, aquele momento que trouxe alvoroço ao personagem, pois o fato sugeriu-lhe a possibilidade de existir um “outro lugar”, “mais fresco, mais quente, mais fraterno”. GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002, p. 23-30.

elementos naturais, que trouxeram uma variedade de sentimentos e mudanças no meu jeito de ser e perceber as coisas. Como fazê-lo? Qual o caminho e qual o processo que poderia propor para abordar tal inquietação?

Comecei a cogitar, então, em colocar as *Pedras* em espaços não institucionais, diretamente na natureza. Como seria o encontro com um objeto manufaturado, com alguma semelhança a algo da natureza, em meio a situações corriqueiras da vida, no meio urbano?

Morando em Porto Alegre, decidi inserir as peças produzidas no cotidiano das pessoas desta cidade, em lugares nos quais costumo ir e onde exista natureza: vasos de plantas, jardins, calçadas, parques. Esta é uma das instâncias do trabalho. A outra é a exposição da coleção incompleta e de uma espécie de catálogo das coleções produzidas na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes, UFRGS.

Quando fora da galeria, as *Pedras* estarão distribuídas em pontos distantes e cada uma ficará isolada, à espera que alguém as encontre. Quando dentro da galeria, as *Pedras* farão parte de uma coleção incompleta, assunto a ser esclarecido a seguir. Ao dispor os objetos em diferentes locais, teremos duas experiências diferentes de encontro com o trabalho. Investigar a respeito destas duas situações e da produção que lhes deu origem é o centro deste Trabalho de Conclusão.

Peço ao leitor que feche os olhos e tente lembrar como são os lugares pelos quais costuma passar. Tente lembrar suas cores, das construções e da natureza que compõe estes lugares. Você costuma olhar para onde? Agora se imagine encontrando algo inesperado no meio dessa paisagem. O que você imaginou encontrar foi, por acaso, uma *Pedra*?

1. ... E no meu caminho havia pedras: o colecionar transformado em poética



Fig. 2 – *Coleções de Geodos*, 2012. Arquivo pessoal.

O sítio onde surgiu o interesse por geodos pertence aos meus avós e se localiza em Nova Bréscia⁵, onde costumava passar as férias de inverno e verão. Lá existia uma pedreira onde eram exploradas pedras semipreciosas, como ametistas, citrinos e opalas.

Encontrar “pedras diferentes” costumava ser uma brincadeira entre primos. As cores e o brilho eram encantadores e bonitos, contrastando com a parte bruta da pedra. A sensação do encontro com os geodos era ótima, assim como olhar para eles. Disso surgiu a necessidade de colecioná-los. Hoje ainda possuo uma coleção com cinco ou seis geodos daquela época.

Segundo o dicionário de língua portuguesa⁶, uma coleção é:

1. Reunião de objetos da mesma natureza.
2. Compilação; ajuntamento.
3. [Medicina] Acumulação de líquido numa cavidade natural ou acidental, normal ou patológica.

⁵ A cidade de Nova Bréscia fica a 150 km de Porto Alegre, RS, Brasil.

⁶ Op. Cit.

Se pensarmos sobre a ideia de coleção relacionada à arte, talvez nos venha à mente primeiramente as coleções de museus e de colecionadores de arte, que surgem a partir no século XVII, quando a obra passa a ser colecionada e colocada em espaços particulares da nobreza.⁷ Mas quando uma coleção (o colecionar) se torna parte da obra de arte?

Principalmente no final dos anos 1970, muitos artistas passaram a trabalhar apropriando-se de objetos existentes no cotidiano. Tais apropriações, algumas vezes, acabaram gerando coleções. Um dos artistas que se vale da apropriação para fazer suas coleções é Nelson Leirner (1932). Atuante desde os anos 1950, Leirner, em seu percurso poético, passou a acumular e guardar os objetos que retirava do cotidiano, deixando-os “suspensos” (guardados ou pelo ateliê) por certo tempo para depois os colocar em exposição. Porém, ao invés de devolvê-los ao ambiente do qual foram retirados, ele os devolve a locais socialmente aceitos como “hospedeiros de objetos especiais e raros: museus, galerias e centros culturais”.⁸ A instalação *Romaria* (2002) serve como exemplo dessa prática.

Em *Romaria*, Leirner, além da apropriação, traz a questão do

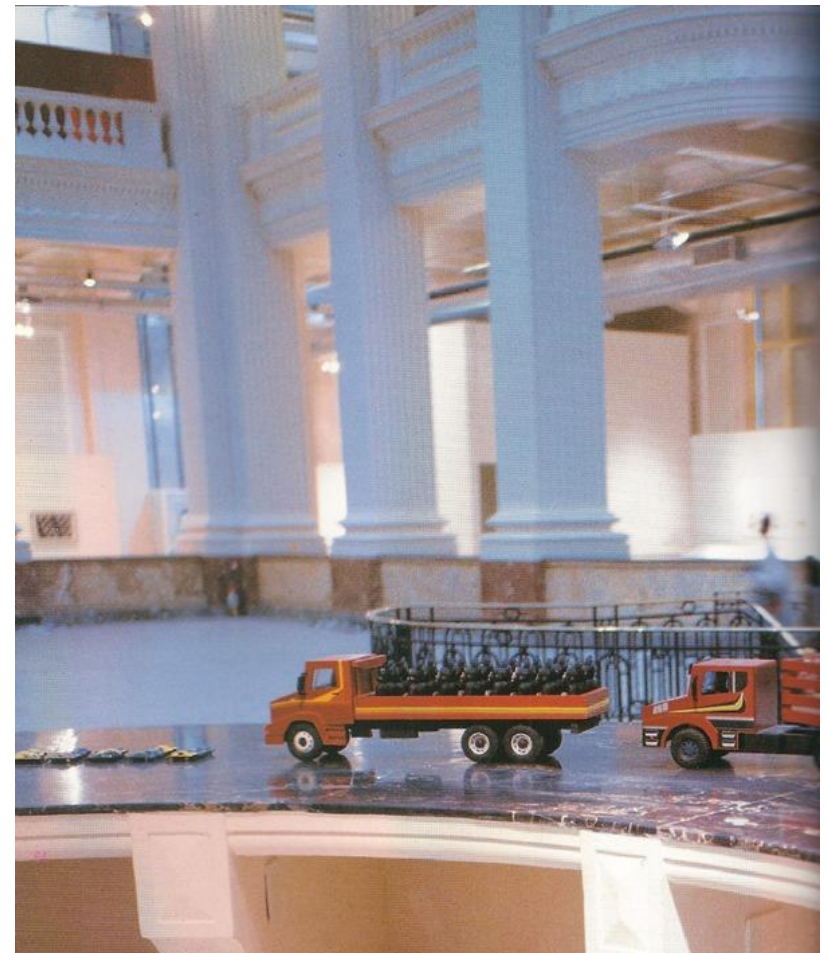


Fig. 3 – Nelson Leirner, *Romaria*, 2002.

⁷ PELED, Yiftah. *Arte, criatividade e cognição*. Florianópolis: 2001. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br>, acesso em 30/12/2012.

⁸ CHIARELLI, Tadeu. “Apropriação | Coleção | Justaposição”. In: **Apropriações | coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p.24.

estranhamento e da organização de diferentes elementos em um “outro lugar”, que não o lugar para o qual foram originariamente produzidos: o espaço da galeria.

Sobre a prática artística de apropriação, Tadeu Chiarelli escreve:

Apropriar-se não significa, em princípio, apropriar-se de apenas um ou dois objetos ou imagens de uma mesma natureza, ou com uma ou várias características comuns. Apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem, é retirá-los do fluxo da vida [...] colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos.⁹

Leirner retira os objetos do fluxo da vida para devolvê-los de outra maneira a ela: ele constrói um novo significado para aqueles objetos. Poderíamos dizer que, em *Romaria*, seu intuito tenha sido organizar os objetos de forma a dialogar com o espaço em que estão expostos, como se os personagens estivessem guiando, sobre os corrimãos do prédio do Santander Cultural¹⁰, o espectador para a exposição.

Também a artista Élide Tessler (1961) investiga meios que, muitas vezes, geram coleções. Como exemplo, temos a instalação *Doador* (2002). Através da reunião de objetos cujos nomes terminam com o sufixo *-dor*, Tessler constrói uma alegoria sobre a dor da perda: um corredor, que possui o mesmo tamanho que o corredor entre sua porta de casa e a porta do seu falecido avô¹¹. Neste caso, a apropriação e posterior disposição da coleção de objetos estão ligadas diretamente à



Fig. 4 – Elida Tessler, *Doador*, 2002.

⁹ Op. Cit., p. 21.

¹⁰ A versão de *Romaria* a qual me refiro é a que Leirner expôs em 2002 na exposição “Apropriações | Coleções”, no Santander Cultural, em Porto Alegre. Leirner produziu trabalhos anteriores a esse, também intitulados *Romaria*.

¹¹ Elida Tessler, em entrevista para Revista Oroboro. Disponível em: http://www.elidatessler.com/imprensa/entrevista_oroboro.pdf, acesso em 07/12/2012.

palavra. Tessler é uma colecionadora de palavras. Basta ver seu trabalho *Você me dá a sua palavra?* (1994), um *work in progress*¹², iniciado em 1994. A proposta surgiu a partir de uma conversa que a artista teve com um motorista de táxi, na qual o mesmo havia comentado que o prefeito da cidade havia sido preso por ter “faltado com a palavra”:

A noção corrente do valor ético de uma palavra dita ou escrita é o primeiro elemento de VOCÊ ME DÁ SUA PALAVRA? A associação entre a prisão do político e a função de um “prendedor de roupas”, promoveu a escolha deste objeto doméstico como elemento de trabalho. O processo consiste em solicitar às mais diversas pessoas que escrevam uma palavra de sua escolha sobre um prendedor de roupas de madeira. Todos os prendedores estão fixados em único fio de varal. À medida que o tempo passa, aumenta o número de prendedores de roupa, como uma espécie de calendário. A cada instalação, o fio de varal é fixado de modo diferente, sempre mantendo a sua unidade linear. Por um princípio que segue o projeto “Falas inacabadas”, este trabalho deverá ser continuado infinitamente.¹³



Fig. 5 – Elida Tessler, *Você me dá sua palavra?*, 1994.

Tanto Leirner quanto Tessler, em muitas de suas propostas, trabalham com objetos não manufacturados por eles próprios, trazendo um novo sentido aos objetos através da apropriação e de seu deslocamento para espaços expositivos. Eles produzem situações originais e inesperadas para elementos comumente encontrados no dia-a-dia.

Tadeu Chiarelli chama a atenção a respeito do conceito de originalidade e de gesto criador dos artistas, ao

¹² Renato Cohen: “O termo *work in progress* tem aparecido com frequência na fala de artistas, e também na literatura, muitas vezes como sinônimo de *process*. Dentro desse conceito também está embutida a noção de obra em feitura, de risco, de projeção ao longo do tempo/espaço”. COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 21.

¹³ Elida Tessler comentando seu trabalho *Você me dá sua palavra?* Disponível em: <http://elidatessler.com>, acesso em 09/12/2012.

trabalhar em coleções e apropriações:

Quando trazidos para o âmbito da arte, as estratégias de apropriação e de coleção tendem a problematizar dois valores ainda muito arraigados no senso comum, sobre a arte e o objeto artístico. Elas desestruturam a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e de valorização do gesto criador do artista – noções muito valorizadas, desde o início da modernidade. O artista que se apropria de objetos e/ou imagens e os coleciona, transformando essas atividades em elementos estruturais de suas poéticas, subverte, na base, aqueles conceitos românticos de originalidade e de autoria.¹⁴

Percebe-se que muitas práticas, como aponta Chiarelli, realmente subverteram a noção do gesto criador ligada a uma produção manual, original. Talvez, nas primeiras coleções feitas por elementos apropriados, isto ocorresse. Mas, atualmente, constatamos que, na prática de muitos artistas que acabam gerando coleções, as noções de autoria e de originalidade permanecem presentes, mesmo que os elementos das coleções não sejam produzidos pelos artistas. A noção de autoria do artista como produtor e criador de objetos originais passa para a coleção. É o caso dos exemplos das poéticas de Leirner e Tessler. Não nos parece que suas propostas questionem (ou subvertam) tais conceitos pelo fato de que os elementos de suas coleções em geral não sejam manufaturados, pois a autoria e a originalidade se dão na reorganização das peças em coleções.

No que se refere à minha própria prática artística, após ter colecionado os mais variados objetos ao longo da vida, começando com os geodos e cristais, seguindo com simples figurinhas de bala e chegando até mesmo a pedaços de obras de artistas¹⁵, esse “acumular” acabou se refletindo, também, na poética que desenvolvo. Sempre produzi fotografias e gravuras, meios que quase automaticamente faziam com que

¹⁴ Op. Cit.

¹⁵ Durante certo tempo coleccionei “pedaços” de obras de artistas, desde que estivessem dentro de instituições. Por exemplo, a coleção inclui um pedaço de vidro da obra *Verde garrafa - verde segurança*, de Betsabee Romero, uma pequena pedra da obra *De carnicerías*, de Ana Salcovsky; um pedaço da massa utilizada na pintura *Uma vez, cada vez, todas as vezes*, de Magdalena Atria, e a capa de *Ten Drops*, de Jorge Macchi, que foi descartada pelo uso. Como trabalhei em muitos eventos de arte, alguns desses objetos eram facilmente obtidos ao final das exposições, por serem, em geral, descartados. Apropriar-me de tais elementos era uma maneira de testar a questão do “não poder tocar na obra”, fazendo me sentir mais próxima dela através da experiência sensorial tátil, a qual, na maioria das vezes, não era permitida.

séries fossem criadas. O hábito não se perdeu. Não me aproprio de objetos prontos para construção da minha coleção, e sim os produzo. As coleções geradas por tal produção também implicam em uma série de pesquisas em torno do fazer, um fazer que gera um objeto, que por sua vez fará parte de uma coleção de resultados originais. Esses resultados estarão sempre diretamente ligados à memória dos meus gestos repetidos e às memórias a respeito dos elementos que os inspiraram.

Após o sitio onde tive as experiências com os geodos ter entrado em processo de venda, dificultando o meu retorno, formas semelhantes a eles naturalmente brotaram quando entrei em contato com a cerâmica. Embora os geodos não sejam elementos usados diretamente na construção das peças, baseio-me em suas formas e aproprio-me de outros elementos do cotidiano para formar as peças da coleção: vidros que seriam jogados no lixo, argila que seria reciclada do tanque¹⁶ do Instituto de Artes, materiais encontrados na rua, entre eles fios e pedaços de metal. São elementos resgatados, cada qual com sua memória, história. De certa forma, os geodos, por meio da produção artística, são transformados e também atualizados. Atualiza-se e resgata-se uma memória através da produção de uma peça, cujo objeto original, que serve de inspiração, não pode ser trazido do passado, a não ser como lembrança:

O colecionador-artista age como um nômade que resgata os registros da ação do tempo, a vida gravada em cada objeto, à espera de ser atualizada. O colecionador-artista acumula os registros por onde passou e que constituem a sua história.¹⁷

¹⁶ No Instituto de Artes, existe um tanque onde são despejados os pedaços de argila secos, velhos ou peças ainda cruas e que não deram certo, com o fim de amolecer novamente a argila para poder ser reutilizada. A argila do tanque é de uso coletivo, qualquer aluno pode pegar argila de lá.

¹⁷ OLIVEIRA, Andréia Machado; SIEGMAN, Christiane; COELHO, Débora. “As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê?”. In: **Episteme**. Porto Alegre: n.20, p. 111-119, 2005.

Durante o processo de criação das peças, amasso o barro para retirar as bolhas de ar e deixo que o bloco tombe aleatoriamente sobre a superfície da mesa. Repito esse processo várias vezes, até encontrar uma forma que lembre algum formato dos geodos. Resgatando na memória, os geodos que foram extraídos da pedreira geralmente possuíam entre 10 cm e 1m de diâmetro. Eram arredondados, ovalados e alguns ficavam com partes lisas e um tanto geométricas, devido à sua quebra no momento da extração. A peça que manufaturo é feita também de uma série de acasos (não é possível controlar totalmente os materiais cerâmicos). Experimento vários materiais misturados ao vidro para o preenchimento das peças, cujos resultados muitas vezes não podem ser previstos com exatidão.

Seria interessante pesquisar os grandes formatos, mas fui informada que poderia se tornar perigoso adicionar uma grande quantidade de vidro dentro de uma peça de cerâmica, devido à possibilidade de a peça rachar e do vidro escorrer dentro do forno. Logo, optei pelos pequenos formatos.

Para a parte exterior das peças, visto que qualquer massa orgânica provém da natureza, acabei não definindo as cores que utilizaria. Usei todas as argilas que possuía em mãos, acumuladas ao longo dos semestres do curso, assim como aquelas que as pessoas doavam ou que retiravam do tanque da sala da cerâmica.



Fig. 6 – Processo: Preparo da Argila, 2012. Arquivo pessoal.

Para os vidrados, busquei os roxos, amarelos, caramelos, azuis e verdes. Essas cores são as mais fáceis de serem encontradas em produtos vendidos em recipientes feitos de vidro, que quebro para obter a quantidade de vidro necessária para preencher as peças. Como é necessária uma grande quantidade – o equivalente a uma garrafa padrão de 600 ml por *Pedra* –, uso somente vidros de garrafas que seriam colocadas no lixo, remetendo à ideia de ciclo, de rolagem, de troca e de encontro.

Pesquisei, também, resultados obtidos entre a mistura dos vidros com óxidos, metais e preparados industriais para fabricação de esmaltes cerâmicos. Essas experiências foram documentadas através de anotações e de fotografias (Anexo 1). Os resultados (as peças prontas) foram então classificados de acordo com os produtos formais obtidos, gerando diferentes séries. As informações sobre como foi feita cada peça foram colocadas na sua respectiva ficha, que serão apresentadas na Pinacoteca.



Fig. 7 – *Pedra 15*, 2012. Cerâmica preenchida com vidro. Arquivo pessoal.



Fig. 8 – *Processo: Colocação*, 2012. Arquivo pessoal.

Terminada a coleta e registro de resultados que origina as diferentes séries, é iniciado o processo de colocação¹⁸ das peças. Com tal ação, pretende-se recriar a situação vivida quando criança, para o público passante, que poderá então estabelecer uma ligação com algo que não pertence a sua vida por meio de um encontro (no caso, encontro com um objeto artístico). Tanto a etapa do resultado obtido na confecção das peças, como a sua colocação, acabaram constituindo uma espécie de “catálogo” de cada coleção.

Catalogar, classificar, é um desejo de estabelecer ordem; do próprio artista de se orientar em relação ao que produz; quem sabe, dar uma unidade, ter uma ideia do todo. As classificações podem ser as mais variadas possíveis, tendo como base as investigações geradas por cada poética.

Recentemente tomei contato com o trabalho de Walmor Corrêa (1962). O artista conta que, alimentado por memórias de

¹⁸ No início da escrita do presente TCC, costumava empregar a palavra “abandono” quando me referia ao processo de colocar as peças fora da Instituição. Devido à experiência de colocação de várias peças, percebi que não as estava “abandonando”, e sim as “colocando” para serem encontradas. Nos diversos momentos em que passei pelas *Pedras* colocadas e elas ainda se encontravam no lugar onde as tinha colocado, aquela percepção se confirmou.



Fig. 9 – Walmor B. Corrêa, *Diorama Cartesiano IV*, 2002.

suas vivências da infância, nas quais, entre outros acontecimentos, era levado pelo seu pai, ao campo, para classificar insetos¹⁹, criou seus *Dioramas Cartesianos* (2002 – 2004). Em sua poética, Walmor constrói uma série de animais que nasceram na sua imaginação e os nomeia, os classifica, “dando asas” a esse imaginário. Este trabalho, por sua vez, possui tanta semelhança com o que é real, que acaba por confundir o espectador sobre a possibilidade de existência de tais seres:

Sem interferências reais na natureza, ele deixa que a imaginação do espectador siga seu pensamento, dando “dicas” sobre seu processo criativo através de escritos, nos quais coloca nomes por ele elaborados, bem como as características que imaginou necessárias para imprimir uma identidade a esses seres impossíveis [...].²⁰

As coleções de Walmor Correa, fruto de pesquisa na natureza e de imaginação, criam um universo fantástico bastante atraente e instigador. Seus insetos “assumem uma condição de onipotência levada ao extremo. Mas Walmor [...] parece estar consciente dos perigos que corre ao dar asas a sua imaginação e, ao brincar de Deus, deixa ainda evidentes os riscos dessa ousadia.”²¹ É através da arte que Corrêa cria e

¹⁹ BULHÕES, Maria Amélia . “Walmor B. Corrêa: Pesquisa, imaginação e mentira”. In: **Apropriações | coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p.91.

²⁰ Idem

²¹ Ibidem

apresenta as suas ideias, a sua natureza, as suas verdades, conduzindo o público ao seu mundo.

No caso do projeto desenvolvido no presente TCC, ao longo do ano produzi seis séries de *Pedras*. Senti necessidade de classificá-las, tendo como base aspectos formais. Classifiquei-as de acordo com a argila utilizada, subdividindo essa classificação em outras, conforme os resultados finais: (1) Cores de preenchimento; (2) Manchas na Argila (Existentes ou Inexistentes). A partir dessa separação, algumas das peças das séries foram dispostas em lugares onde existia uma relação com natureza. Para a exposição na galeria, será montada uma instalação com os registros dos abandonos das peças, a catalogação e alguns exemplares das peças pertencentes às coleções escolhidas para apresentação.



Fig. 10 – *Processo: Classificação*, 2012. Arquivo pessoal.

2. Experimentando encontros: a busca por novas pedras

O projeto *Pedras* acontece da seguinte forma:

1. Criação de peças (*Pedras*) através do processo cerâmico;
2. Classificação das peças produzidas de acordo com seus aspectos formais com objetivo de gerar fichas e fotografias para catalogação de cada uma, individualmente;
3. Disposição das peças em forma de coleções: as séries;
4. Colocação de algumas peças de cada coleção em espaços externos da cidade de Porto Alegre, registrando o processo;
5. Exposição, na galeria, de parte das coleções e sua catalogação (registros e fichas).

O processo de produção das peças e sua catalogação foram as partes mais trabalhosas do projeto. Entre sucessos e insucessos, foram produzidas, ao todo, 60 peças, das quais 14 foram descartadas.

A reciclagem – de massas e quebra de garrafas e vidros, separação de cacos e suas cores – era demorada e cada peça precisava de ao menos quatro queimas, a 1200°C, para ficar pronta. Foi um trabalho que se tornou uma grande e paciente espera. Lembro-me que



PEDRA Nº: 52 FEITO EM: dezembro, 2012.
COLEÇÃO: 2
DIMENSÕES: 5,5 cm x 8 cm x 8,5 cm aprox.
PESO:
COR DO VIDRO: transparente, antes havia feito
uma queima com o vidro que inventei
TIPO DE ARGILA: branca (shivo) (recita no verso)
OBSERVAÇÕES: possui marca e assinatura, não
preenchi totalmente a peça, pois tive re-
cuso de perder o efeito do vidro.
DATA DE ABANDONO: ficou para amostra
LOCAL DE ABANDONO: —||—

Fig. 11 e 12 – Processo: Catalogação – Pedra 52, 2012.
Fotografia e ficha da *Pedra 52*. Arquivo pessoal.

havia esse tempo, também de espera, quando criança. Quando encontrava um geodo que me agradava, demorava a encontrar outro que me causasse o mesmo impacto. Lembro-me de examinar minuciosamente cada geodo, observando bem se existia nele alguma mancha, alguma particularidade que o fizesse entrar na minha coleção. Esse olhar minucioso entra, intensamente, na construção das *Pedras*, pois todas foram examinadas cuidadosamente, antes de serem enviadas à queima. Cada uma possui uma particularidade.

Foi impossível começar o processo de colocação das *Pedras* na rua antes que todas estivessem prontas e catalogadas, pois várias vezes os resultados obtidos eram muito semelhantes a peças feitas meses antes. Para a catalogação foi preciso esperar. Embora tenha começado a criar essas peças no final de 2010, foi preciso determinar que as peças que seriam utilizadas seriam aquelas feitas entre março e dezembro de 2012, com o fim de facilitar sua classificação. Para cada peça, foi produzida uma ficha contendo os seguintes dados:

1. Número: cada *Pedra* foi numerada conforme saía da queima;
2. Data de Fabricação: mês em que foi feita a última queima de cada peça;
3. Dimensões: valores aproximados de altura, largura e profundidade;
4. Peso: valores aproximados de cada unidade;
5. Cor do vidro: descrição da cor obtida na última queima;
6. Tipo de argila: descrição da argila utilizada e suas particularidades;
7. Data de abandono: data em que a peça foi colocada na rua;
8. Local de abandono: Local em que a peça foi colocada. Não se trata do local específico, mas sim do nome da grande área em que foi deixado. Por exemplo: “Parque da Redenção”, e não “Segunda árvore à esquerda do banco à direita do Arco da Redenção”;
9. Observações: observações relativas à queima, número da coleção à qual a peça pertence;
10. Retornos: espaço reservado para anotações, caso seja informada sobre a situação de alguma *Pedra*.



Fig. 13 – *Pedra 37*, Coleção 6 – Campus UFRGS, 2012. Arquivo pessoal.

As fichas serão apresentadas na Pinacoteca junto a três fotografias: a da *Pedra* à qual a ficha corresponde, a do local em que foi abandonada e da *Pedra* no local de abandono, seguindo um esquema de montagem (Anexo 2). Das 46 peças escolhidas para fazerem parte do projeto, 28 foram colocadas na rua; três peças de cada coleção permaneceram para fazerem parte da exposição. As peças foram colocadas na rua entre o período de 23 de dezembro de 2012 a 4 de janeiro de 2013.

Foi importante dar à peça construída a aparência de algo de valor vindo da natureza, porém manufaturada. Para não restar dúvidas, coloco meu nome em cada peça, de forma clara, mas mesclada à sua forma, para que não exista uma interferência brusca no todo da peça. O nome poderá remeter à ideia de que o objeto: 1) Pode ser um objeto artístico; 2) Pode ser um objeto qualquer; 3) Pode ser um objeto que pertence à Néfer Kroll ou 4) Pode ser um objeto feito pela Néfer Kroll. Enfim, um nome estará ali. Ele pode ser ignorado ou pesquisado. Pode-

se pesquisar na internet, na lista telefônica em busca do dono daquele objeto. É como encontrar algo que talvez não nos pertença: manter ou devolver?



Fig. 14 – Pedra 39, Coleção 1 – Parque da Redenção, 2012. Arquivo pessoal.

Quanto aos lugares para colocação das peças, foi determinado que pudesse ser qualquer lugar de passagem e circulação pública de pessoas, onde exista natureza ou resquílios dela. Foram abandonadas peças de seis coleções. As colocações foram feitas após observar se alguém estava olhando diretamente em minha direção enquanto o fazia. Desejava que ninguém estivesse olhando. Esse não era um passo rigoroso, mas importante para a conclusão da colocação. Se não existir o fator surpresa, para mim será como se estivesse expondo em uma galeria. Segue a tabela de lugares onde as seis coleções foram deixadas:

Tabela 1:

	<i>Coleção 1</i>	<i>Coleção 2</i>	<i>Coleção 3</i>	<i>Coleção 4</i>	<i>Coleção 5</i>	<i>Coleção 6</i>
<i>Local</i>	Parque da Redenção	Vila Ipiranga	Centro Histórico	Bairro Cristal	Campus UFRGS	Orla do Guaíba
<i>Data</i>	23/12/2012	28/12/2012	27/12/2012	29/12/2012	04/01/2012	04/01/2012
<i>Número de Pedras colocadas</i>	5	6	3	6	3	5
<i>Locais escolhidos</i>	Lugares próximos à água e às árvores	Calçadas, parques e vasos de plantas	Calçadas	Calçadas, pedras, árvores e vasos de plantas	Árvores e vasos de plantas	Árvores; plantas próximas a bancos; pedras

Para a colocação das peças de todas as coleções, existiu um método básico a ser seguido:

1. Procurar um local adequado;
2. Fotografar o local;
3. Colocar a *Pedra* no local;
4. Fotografar a pedra no local;
5. Sair do local imediatamente.

Ao realizar essas etapas, sempre tinha presente o momento do encontro. Como e quando alguém iria encontrar uma das *Pedras*? Esses objetos foram então construídos para serem fisicamente duradouros. Eles foram deixados para serem



Fig. 15 – Processo: Registro fotográfico – Pedra 53, 2012.
Arquivo pessoal.

encontrados. Desse modo, ela poderá ser possuída, deixada e/ou passada adiante.

As pessoas vivem correndo, concentradas nos seus afazeres. Como “dar um tempo” para que o espectador dialogue com uma obra? Segundo o artista e curador Ricardo Basbaum “a necessidade de satisfação imediata é um vício da nossa sociedade. As pessoas visitam uma exposição como se estivessem consumindo um produto”.²² Mas será que a vontade de consumo se dá apenas na exposição? O que pode ocorrer no encontro com a peça, em outro ambiente, como proponho?

Talvez o encontro com as *Pedras*, as quais são pequenas e se assemelham a pedras semipreciosas, poderá gerar um espaço íntimo no local de passagem, pois será preciso se aproximar para olhar, enxergar. Assim, a partir do momento em que a *Pedra* for vista, poderá ser gerado um momento de interrupção, de um “parar” frente a algo não usual, estranho.

Muitos artistas, em busca do diálogo público-obra valem-se de provocações que geram estranhamentos. Ainda segundo Basbaum:

Esse estranhamento surgiu com a arte moderna, quando a busca pelo novo, como se dizia na época, passou a guiar os trabalhos dos artistas. Mas as pessoas costumam encarar essa sensação de forma negativa, como se ela as afastasse das obras. Só que ela pode ser vista como um valor positivo. Pode funcionar como uma provocação: fazer pensar, modificar os hábitos das pessoas, seus modos de ver o mundo... Mas é preciso que aceitem essa provocação.²³

Ao longo desses dois anos de contato com a cerâmica, observei que as *Pedras* causavam um fascínio através do estranhamento. Colegas perguntavam: o que havia dentro das *Pedras*? A que se destinavam? Este estranhamento que o trabalho causa ocorreu para mim mesma: produzia algo que, a cada fornada, saía diferente, pedia novo olhar, atraía, trazia novas dúvidas, novas pesquisas.

As fotografias da exposição final, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, encontram-se em anexo (Anexo 3).

²² BASBAUM, Ricardo. O público não quer o novo. [v. 57, ano 7, 2005]. Porto Alegre: **Revista Aplauso**, p. 16. Entrevista concedida à Revista Aplauso.

²³ Idem.

3. Feitas para rolar

Especialmente a partir da década de 60, muitos artistas se debruçaram sobre os limites entre museu (instituição artística) e espaço público, produzindo obras para serem apreciadas, vivenciadas fora das galerias, museus. Essas experiências foram classificadas “dentro de contextos teóricos que procuraram agrupá-las por suas proximidades estéticas, conceituais e atitudinais”.²⁴ Nos anos 1970, o artista Robert Smithson (1938) nomeia dois conceitos operacionais e complementares: os conceitos de *site* e de *non-site*.

Na definição desses conceitos, o artista procurou estabelecer ligações e extensões entre o lugar no qual se situa a obra (em uma situação extragaleria) e os elementos (mapas, desenhos, fotografias, filmes, pedras), que, deslocados deste local físico, desdobram-na e completam-na. A "obra" é tanto a intervenção na paisagem (*site*) como o filme sobre ela, os mapas, fotos e desenhos organizados na galeria (*non-site*).²⁵

Durante as pesquisas para este trabalho de conclusão, deparei-me com o trabalho da artista Paige Smith (1982), criadora do site *A Common Name*. Seu trabalho, intitulado *Urban Geode*, consta de uma série de pequenas instalações feitas com pequenos cubos de papel colocadas em diversas partes da cidade onde mora e por onde passa em suas viagens, o qual a artista chama de *Street Art*.²⁶ Disponibilizando o resultado das instalações apenas em um *site* na *internet*, a artista escreve:

²⁴ TEDESCO, Elaine. “Instalação: Campo de Relações”. Texto elaborado por ocasião da disciplina de Especialização no Curso de Especialização em Ensino da Arte na FEEVALE. Disponível em: <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>, acesso em 01/10/2012.

²⁵ Idem.

²⁶ O termo *Street Art* ou Arte Urbana comumente se refere às manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público.

Um aspecto paralelo desses “geodes” entre a natureza e a cidade é que são sempre tesouros inesperados. Você pode sair caçando tesouros, mas você geralmente dá de cara com um deles durante suas aventuras ou interações casuais com o meio ambiente. Eu gosto do fato de que muitas pessoas não irão perceber os trabalhos, mas algumas pessoas astutas irão; que eles não durarão para sempre e que o tempo irá afetá-los naturalmente, assim como a natureza. Até então eu fiz doze – muitos viraram lixo ou foram levados embora, e um deles caiu durante uma chuva. Curta as imagens e sintá-se livre para caçá-los utilizando esse mapa dos atuais lugares. Estou criando arte em lugares customizados, inesperados, mas igualmente belos.²⁷



Fig. 16 – Paige Smith, *Geode #3*, DTLA, 2012.

No caso de Paige Smith, há a disposição das peças no espaço exterior e os registros, imagens, mapas no *site* virtual (funcionaria ele como uma noção contemporânea de *non-site*, no lugar da galeria?).

Os conceitos de *site* e *non site* refletem “práticas artísticas complexas nas quais o espaço onde a obra se insere é parte constituinte da mesma”.²⁸ Pesquisar sobre as noções de *site* e *non-site* me fez pensar sobre qual seria o espaço das *Pedras*. Como Tedesco indica, tais noções refletem um desdobramento complexo, pois, no caso das *Pedras*, elas ocorrem no espaço da galeria, no espaço exterior e, quem sabe, no espaço privado de quem recolher alguma das *Pedras*. O que está colocado dentro da instituição é “naturalmente” classificado como arte. Quando uma obra

²⁷ Tradução livre de “A parallel aspect of these “geodes” in nature and in the city is they are always unexpected treasures. You might go hunting for treasures but you generally happen upon them during your adventures or casual interaction with the environment. I enjoy the fact that many people will not notice these, but some astute people will; that these will not last forever and the weather will affect them as naturally as it might in nature. So far I’ve made twelve—several have been trashed or taken away, and one has fallen apart due to rain. Enjoy the images and feel free to hunt for the existing ones using this map of current locations. I am creating art in custom spaces, less unexpected but equally beautiful.” Disponível em: <http://acommonname.com/>, acesso em 24/06/2012.

²⁸ Op. Cit.

é deslocada ou diretamente pensada para o espaço externo, dependendo de sua natureza, poderá gerar dúvida quanto a esta classificação.

Na Pinacoteca, serão apresentados tanto os registros quanto alguns dos elementos que lhes deram origem, oferecendo uma possibilidade a que o espectador acesse diretamente algumas das peças que constituem as coleções propostas. Gabriel Pérez-Barreiro coloca a importância da experiência de encontro com o objeto (e não somente com o registro fotográfico ou com sua descrição textual): “O ponto importante aqui é o de que não existe uma explicação única que possa exaurir as possibilidades contidas no objeto, assim como não existe um texto que possa substituir a experiência de encontrar o objeto”.²⁹



Fig. 17 – Pedra 22, Coleção 5 – Orla do Guaíba, 2012. Arquivo pessoal.

Assim como uma pedra que rola de um lado para outro, devido a sua existência duradoura, as *Pedras* também “rolarão” entre a galeria e o espaço exterior. O “rolar”, metaforicamente, poderá estabelecer uma relação entre os diversos espaços nos quais elas poderão estar.

²⁹ PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **Jorge Macchi: Exposição Monográfica**. Porto Alegre: Fundação Bienal do MERCOSUL, 2007. Catálogo da 6ª Bienal do MERCOSUL, p. 31.

Considerações Finais

Uma xícara que ficou com um acabamento de engobe³⁰ verde, lindo, que nunca mais poderá ser repetido, pois se perdeu a receita; um personagem que foi por semanas trabalhado, que estivera espetacular antes de aplicar um esmalte industrial que destruiu seus detalhes. Durante os semestres que cursei cerâmica no Instituto de Artes, assim como eu, vi colegas que sentiam necessidade de classificar, testar e organizar seus materiais cerâmicos e, posteriormente, organizar e classificar seus resultados.

A cerâmica possui seus mistérios; os ceramistas costumam esperar, muitas vezes, resultados precisos, e o espírito que mora lá dentro do forno às vezes nos traz os mais surpreendentes e inesperados resultados. Esse mundo pareceu-me tão instigante que senti a necessidade de escrever sobre isso e trabalhar com isso, fazer peças que não dependessem de resultados precisos. Muitos artistas continuam a se sentir instigados a criar peças que possuam características únicas, objetos que, de certa forma, possuam vida ao desobedecerem as fórmulas e os preparativos para que fiquem do jeito que desejamos. Essa vida contida no objeto cerâmico, suas transformações, são quase indomáveis. É como o trabalho da natureza: nenhum geodo que encontrei era igual ao outro.

Pensei constantemente a respeito dos motivos pelos quais me sinto atraída pela ideia de conjuntos de objetos, de materiais, dentre os mais diversos. Não encontrei uma resposta definitiva. Frequentemente é muito difícil encontrar respostas diretas ao que nos atrai, nos move; o que gera uma determinada poética? Por isto nos movemos “em torno” do que produzimos, ora parece que nos aproximamos dos significados e sentidos, ora nos distanciamos. Neste caminho, busquei exteriorizar com sinceridade uma vontade de ver esses objetos organizados e classificados através das *Pedras*. As “pedras”, que costumava classificar quando criança, transformaram-se nessas novas *Pedras*, que se tornaram objetos de sensibilização e de pesquisa artística.

³⁰ Engobe é um “Revestimento final mate de base argilosa, permeável ou impermeável, ou o material que permite obter esse efeito”. Disponível em: <http://www.ceramicatorreense.pt>, acesso em 03/01/2013.

As coleções que foram desmanchadas, colocadas na rua e na galeria atenderam à necessidade que existia de fazer com que o trabalho fosse visto em locais distintos, que sua ausência fosse sentida na galeria e sua presença fosse descoberta fora dela. Esse jogo de presenças e ausências, da “caça ao tesouro”, de caráter até mesmo lúdico, traz-me contentamento.

Não posso deixar de comentar o exercício de desprendimento que precisei praticar ao me desfazer de quase todas as peças. Junto a esse sentimento de perda, existiu o sentimento de alívio, de alegria, ao deixar as *Pedras* para serem encontradas. Isso fez com que a vontade para pesquisar outros materiais crescesse novamente. Vinte e oito *Pedras* foram escolhidas para saírem das séries, 28 pessoas poderão encontrar essas peças no meio da cidade; gostaria de poder fazer centenas de *Pedras*, enviá-las para outros lugares mais distantes e continuar a fazer com que elas rolem por muito tempo. Esse é o desejo verdadeiro que me move.

Até a finalização desse texto, obtive apenas um retorno a respeito das peças deixadas na rua. O objetivo agora é continuar produzindo e esperar por outros possíveis retornos. Uma pessoa que encontrou e decide escrever-me, ou um amigo que ouviu dizer que alguém encontrou e ficou com a *Pedra*, enfim...

Dizem que as “pedras que rolam não criam limo”. Se mantivesse a coleção unida, as possibilidades de leitura existentes em cada *Pedra* seriam outras. Quando decido soltá-las, estou tentando que elas “não criem limo”. Esse rolar faz parte de uma série de movimentos internos, de sentimentos impulsores e geradores para continuar em busca de reflexões a respeito do nosso mundo, do mundo sensível.

Fiz esse trabalho porque acredito na importância do contato das pessoas com as peças, no “se deixar levar” por esse encontro casual. São as pessoas que decidirem coletar uma *Pedra* que poderão fazer com que ela continue a “rolar”, de muitas maneiras, novamente, entre diferentes espaços.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Fernanda. “Mas isso é Arte?” In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 57, ano 7, p. 14-15, 2005a.

_____. “De tudo um pouco” In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 58, ano 7, p. 12, 2005b.

_____. “O que vale é a ideia” In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 59, ano 7, p. 27, 2005c.

_____. “O público faz a obra” In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 60, ano 7, p. 19, 2005d.

_____. “A arte invade a cidade” In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 61, ano 7, p. 44, 2005e.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BASBAUM, Ricardo. “O público não quer o novo” In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 57, ano 7, p. 16, 2005. Entrevista concedida à Revista Aplauso.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. “Instalação como problemática Artística Contemporânea: a Questão do Espaço e da Exposição” In: **Proceedings – Aica Congress**. São Paulo, p. 527, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea – Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. **Apropriações | coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

FARIAS, Agnaldo. “Tem de tudo, mas não vale tudo” In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 58, ano 7, p. 14, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

PELED, Yiftah. “Arte, criatividade e cognição”. Florianópolis: 2001. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br>, acesso em 30/12/2012.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **Jorge Macchi: Exposição Monográfica**. Porto Alegre: Fundação Bienal do MERCOSUL, 2007. Catálogo da 6ª Bienal do MERCOSUL, p. 31.

SILVANO, Filomena. **Antropologia do Espaço**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

TEDESCO, Elaine. “Instalação: Campo de Relações”. Texto elaborado por ocasião da disciplina de Especialização no Curso de Especialização em Ensino da Arte na FEEVALE. Disponível em: <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>, acesso em 01/10/2012.

TESSLER, Élida. “O partido das coisas” In: **Oroboro, Revista de Poesia e Arte**. Paraná: N°2, dezembro/janeiro/fevereiro, 2004/2005. Entrevista concedida à Revista Oroboro.

ANEXO 1

Testes de queima de vidros comerciais

Para que o vidro funda à peça cerâmica, ele deve ser submetido à queima à temperatura de 1200°C. Houve testes de queima com patamar de 1h, a 1150°C, que proporcionaram o mesmo resultado.

Todos os testes foram feitos com vidro quebrado à mão, com uso de martelo. Os pedaços não eram maiores que 2 cm de diâmetro. Os recipientes de cerâmica, onde os testes foram executados, foram feitos com argila que suporta queima a 1250°C.

Teste 1: Testando Bórax

Objetivo: Fazer com que o vidro funda a 1000°C, para poder utilizar uma gama maior de vidrados industriais para coloração do vidro.

- Usando vidro azul:



Teste 1:

- 20g de vidro azul, sem adição de bórax

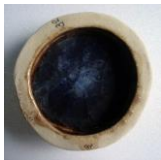
Resultado: O vidro ficou fosco e não fundiu à peça.



Teste 2:

- 15g de vidro + 5g de bórax

Resultado: O vidro funde à peça, porém muda de cor e borbulha mais que o usual.



Teste 3:

- 10g de vidro + 10g de bórax

Resultado: O vidro funde à peça, porém muda de cor e gera uma espécie de película fosca sobre a superfície do vidro. Essa quantidade de bórax fez com que o recipiente se tornasse mais escuro embaixo.

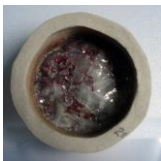
- Usando vidro transparente, com intenção de mudança de cor:



Teste 4:

- 20g de vidro, sem adição de bórax

Resultado: O vidro ficou fosco e não fundiu à peça.



Teste 5:

- 15g de vidro + 5g de bórax + 5g de pigmento vinho (para queimas a 800°C)

Resultado: O vidro funde à peça, porém a cor obtida não foi vinho, mas sim uma mistura de vinho com verde que não se misturou homogeneamente ao vidro.



Teste 6:

- 15g de vidro + 5g de bórax + 2g de pigmento vinho (para queimas a 800°C)

Resultado: O vidro funde à peça, porém a cor obtida não foi vinho, mas sim uma mistura de vinho com verde que se misturou mais homogeneamente ao vidro que o teste 5.

Teste 2: Testando o vidro transparente (Queimas a 1200°C)

Objetivo: Fazer com que o vidro troque de cor de forma homogênea.

- Usando Óxidos:



Teste 7:

- 10g de vidro transparente + 4g de óxido de ferro vermelho + CMC para misturar.

Resultado: Uma textura “espumosa”, esbranquiçada, com tons de marrom e caramelo.

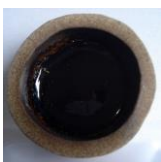


Teste 8:

- 20g de vidro transparente + 2g de óxido de ferro vermelho + CMC para misturar.

Resultado: Uma textura menos “espumosa” que o teste 7, esbranquiçada, com poucos tons de marrom e caramelo.

- Usando Esmalte Cerâmico



Teste 9:

- 10g de vidro + 10g de esmalte cerâmico vermelho (Para queimas a 800°C)

Resultado: O vidro ficou homogêneo e mudou de cor, mas ficou muito escuro.

Teste 3: Testando vidro verde (Queimas a 1200°C)

Objetivo: Assim como qualquer vidro, se queimado a 1200°C, os vidros de coloração verde também possuem efeito brilhante. O objetivo desse teste é conseguir um efeito fosco.



Teste 10:

- 10g de vidro + 10g de feldspato sódico

Resultado: Ficou pouco fosco e com muitos pontos esbranquiçados.



Teste 11:

- 10g de vidro + 10g de quartzo

Resultado: O quartzo não se misturou por completo, mas ficou bastante fosco.

Teste 4: Tentando “fazer” vidro, a 1200°C

Objetivo: Testar entre si alguns elementos básicos que constituem o vidro.



Teste 12:

- 2g de bicarbonato de sódio + 10g de quartzo

Resultado: Em alguns pontos apareceram cristais que lembram a aparência de vidro.



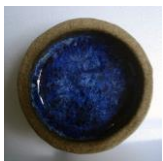
Teste 13:

- 10g de sílica + 2g de bicarbonato de sódio

Resultado: Os cristais de sílica ficaram em diferentes tons de azul, e poucos fundiram à peça.

Teste 5: Testando esmaltes em vidros transparentes, a 1200°C

Objetivo: Conseguir diferentes intensidades de cor.



Teste 14:

- 10g de vidro + 5g de esmalte lilás (Para queimas a 800°C) + CMC

Resultado: Lindo tom azul, com diferentes nuances.



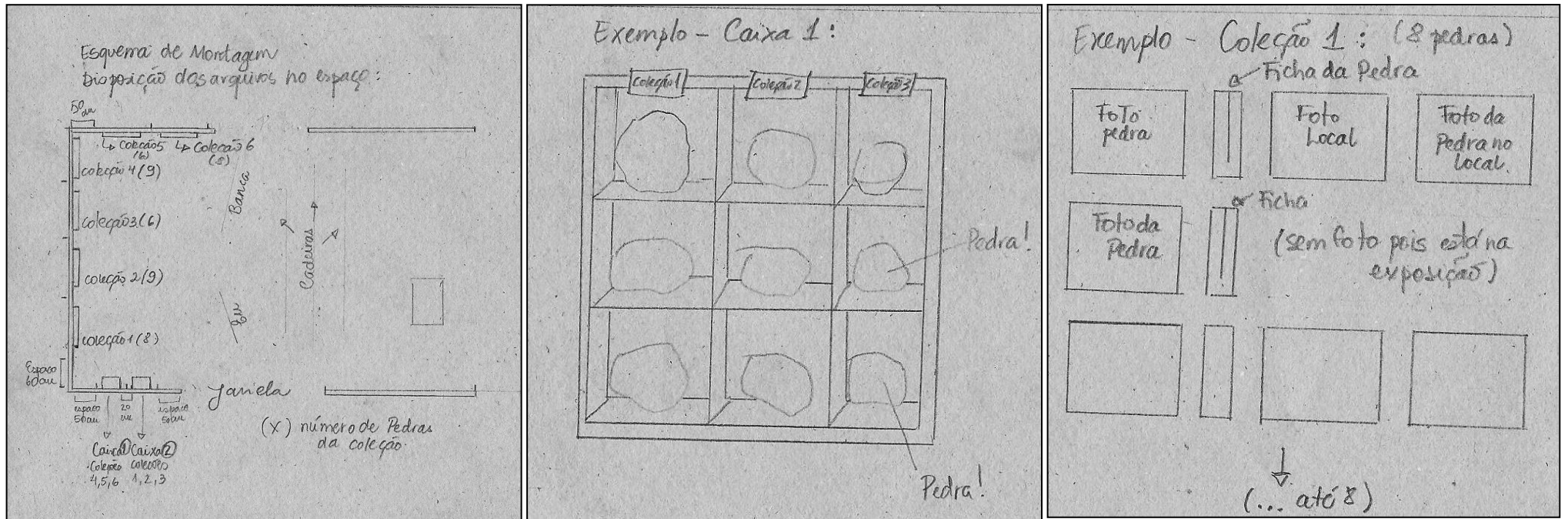
Teste 15:

- 10g de vidro + 2g de esmalte lilás (Para queimas a 800°C) + CMC

Resultado: Lindo tom azul, com diferentes nuances, mas com pontos transparentes.

Anexo 2

Esquema de montagem das Coleções para Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes – UFRGS



Anexo 3

Fotografias da Exposição Final para a Banca Examinadora





