

TROCA E COMPLEMENTAÇÃO

Entrevista de Sylvia Goyanna a Glória Ferreira e Marisa Calage. Rio de Janeiro, 25/06/2011.

Em PARES E DÍSPARES você trabalha a idéia do vaso como elemento: a forma útil e a forma não útil; com o volume da própria cerâmica e o construído a partir da cerâmica...

Em PARES E DÍSPARES acredito ir além da questão do uso e de meu trabalho anterior, quando falava de maringas e pratos e onde a questão central era a negação do uso. Agora eu trabalho com a forma do vaso enquanto herança de todas as culturas, arquetipo no inconsciente coletivo que tem ligações simbólicas para além do uso.

O vaso é um elemento central na tradição da cerâmica, não?

É verdade. Na tradição herdada dos gregos há uma dicotomia entre a pintura e a forma do vaso. Não havia uma interação entre a superfície pintada e a executada enquanto forma, que vai conter aquela pintura. Na cerâmica japonesa há uma grande interação entre a pintura na forma cerâmica e a forma em si.

No livro “Cerâmica: a arte da terra”, você diz que ao lidar com as cores, textura e desenho, o ceramista tem que se dar conta de que superfície e volume não são duas coisas separadas. Nesta exposição, particularmente no vaso, você está levando isso a uma radicalidade; o próprio volume é desconstruído para ser reconstruído enquanto superfície.

De certa forma o vaso quebrado e reconstruído nega um pouco essa unidade japonesa de vidro/superfície e toda essa tradição. Toca também nessa questão da cerâmica enquanto arte decorativa e o vaso como elemento de adorno, perfeito e belo, que ao quebrar perde o valor. O vaso é construído e desconstruído pela quebra, os fragmentos, depois de passarem por diversos processos de queima são reconstruídos, refazendo o volume pela superfície.

E quanto à relação cerâmica e arte? Há, por exemplo, um tratamento feito por artistas famosos como Miró, Picasso... Um prato feito por Picasso, mesmo utilitário, vira arte porque é feito por Picasso, por ter a sua assinatura? Como se dá essa relação?

É um campo enorme para discussão. Depende muito de quem faz e de como ele vai se colocar; como artesão ou como artista, trabalhando na atualidade com material tão carregado de tradição, história e simbolismo.

No Livro do Ceramista de 1940, Bernard Leach diz que lamentavelmente os ceramistas estão cada vez mais se formando com menos tempo, e também que a visão racionalista nega a possibilidade da cerâmica ser arte. Ocorrem, no entanto, momentos importantes, como nos EUA – a cerâmica influenciada pelo Expressionismo Abstrato, pela idéia da ação, muito menos ligado à questão da forma. Críticos como Rose Slivka, ligada à cerâmica, mas também John Coplans, por exemplo, falam dessa relação. No Brasil, Frederico Moraes, nos anos 80, vê na cerâmica um dos aspectos da arte contemporânea. Como você avalia essa possibilidade?

Sem preconceito, acho que a arte contemporânea pode se materializar em qualquer material, até mesmo cerâmica ou se preferir, barro queimado. Para avaliar a possibilidade da cerâmica ser considerada como um dos aspectos da arte contemporânea é importante compreender esses momentos, e em que contexto surgiram esses movimentos da cerâmica norte-americana ligados ao Expressionismo Abstrato e a Pop Art. Os ceramistas Peter Voulks e Robert Arneson, os principais artistas ligados a esses movimentos, iniciaram as suas carreiras dentro da tradição oriental de produção utilitária, seguindo os passos de Leach. Bernard Leach pode ser considerado um filho temporão do movimento de Artes e Ofícios, com o qual compartilhava ojeriza em relação à indústria. Defendia a criação de oficinas rurais para a produção em pequena escala a preços acessíveis. “O Livro do Ceramista” foi traduzido para vários idiomas, exportando suas idéias e exercendo grande influência também nos Estados Unidos. Voulkos e Arneson, embora formados dentro dessa

tradição, nela não permaneceram, voltando-se para questões mais próximas da pintura e do objeto, realizando assim uma forma distinta de arte.

E quanto a cerâmica popular?

Sem dúvida todo ceramista tem de conhecer a cerâmica popular e a pré-colombiana. Não só os métodos como também as formas, o tratamento de superfície, a representação pictórica, enfim, o que estão resgatando dessa tradição, dessa cultura.

E na sua opção pela cerâmica? Quais os valores?

Encontrei na cerâmica um resgate do processo artesanal e uma ligação corporal com a obra que me atraiu de imediato, pois na arquitetura, minha atividade anterior, me desagradava o distanciamento do olhar do projetista em relação ao trabalho. Hoje, no entanto, o que mais valorizo nas práticas e resultados da cerâmica são as possibilidades oferecidas pela queima. Certamente a maleabilidade do material e sua capacidade de moldar-se a quase qualquer forma são fascinantes, mas o que os recobrimentos vidrados e os processos de queima podem oferecer em termos de qualidade de superfície, em profundidade e textura, isso é inigualável.

Você diria que sua formação é de ceramista tradicional?

Meu aprendizado em cerâmica teve início na Inglaterra, muito próximo do pensamento de Bernard Leach e da tradição oriental. Leach acreditava que a formação do ceramista deveria ser feita dentro do ateliê, nos moldes japoneses : de mestre para aprendiz, sem passar pela escola de arte.

Chegou a trabalhar com ele?

Não. Eu morava em Londres, longe do seu ateliê, mas freqüentava uma escola de arte, aonde havia vários seguidores da sua proposta de trabalhar com cerâmica utilitária, ainda que nos centros urbanos. A disciplina de criar dentro de certas regras para atender os parâmetros da função, comum na arquitetura, me pareceu naquela época, há 25 anos atrás, um desafio a ser encarado. Posteriormente entrei em contato com a nova proposta para a cerâmica britânica que surgiu nos anos 60, trazida por Hans Coper e Lucie Rie. No que tange a formação trouxeram o ceramista para a escola de arte. Coper era professor de prestígio do Royal College of Art e no trabalho valores estéticos tinham prioridade sobre o uso. O vaso passou a ser apenas a idéia do recipiente para sustentar e conter, mas impossível de usar. Como pode ver não fiquei imune a essas influências pós-Leach! Esta reformulação do meu trabalho se consolidou quando estive nos Estados Unidos através de uma bolsa da Capes-Fulbright.

Em que ano você foi e quanto tempo durou a bolsa?

Em 1985. Fiquei no New York State College of Ceramics por alguns meses, período curto mas intenso. Mergulhei inteiramente no trabalho, dentro de uma escola de arte com excelentes equipamentos e corpo docente voltados para criação e pesquisa na área da cerâmica. Lá tive a oportunidade de aprofundar meus conhecimentos sobre os movimentos de cerâmica americanos que mencionei e entrar em contato com a produção contemporânea. Na volta ao Brasil, ao digerir a enorme quantidade de estímulos e informações recebidas, me aproximei da escultura e da arquitetura, com trabalhos de grande porte como o painel do BNDES de 1996.

Você estava falando da trajetória do seu trabalho, paralelamente há a trajetória do Ateliê Sylvia Goyanna, um ateliê de 20 anos que já formou um monte de gente e estabeleceu uma forte relação com os ceramistas. Ainda considera a falta de cursos nas universidades o motivo de a tradição na cerâmica ser ainda do mestre para o aprendiz?

Em relação ao Rio de Janeiro, nos últimos vinte anos houve um aumento considerável no número de ateliês existentes na cidade e o perfil da cerâmica utilitária produzida se modificou. Quando montei o meu ateliê ao retornar de Londres, no início da década de 80, Clara Fonseca e Alice Felzenswald haviam acabado de se estabelecer. Como eu, ambas estudaram fora e trouxeram consigo os conceitos e idéias de Leach. Isso se refletiu no ensino e na produção. Até

então, quase exclusivamente, as cerâmicas eram executadas em maiólica e terracota segundo a tradição portuguesa e mediterrânea. Hoje pode-se perceber que a cerâmica utilitária carioca produzida em ateliê incorporou ao seu vocabulário formal e cromático aspectos e procedimentos de queima da tradição japonesa. No ensino, essa tradição oriental (via Leach) se disseminou, pois os ateliês da década de 80 geraram filhotes e se multiplicaram. Certamente contribui para isso a pouca opção de cursos nas universidades. Durante esse período, por exemplo, duas das instituições mais respeitadas tanto na arte – EBA da UFRJ – como no design – ESDI da UERJ – não ofereciam e ainda não oferecem possibilidades de se trabalhar com o medium cerâmico, com exceção do curto tempo em que Celeida Tostes dirigiu o Ateliê de Cerâmica da EBA.

Você faz referência à cerâmica inglesa...

Penso principalmente na influência inglesa que predominou no Rio e que favoreceu uma formação artesanal para a produção de cerâmica utilitária, envolvendo somente questões de design e função. Obviamente, teria sido diferente se essa formação se desse através da escola de arte. A formação dentro dos ateliês se torna muito empírica. Fazendo parte desse processo e sentindo a necessidade de uma reflexão mais ampla e diversificada, comecei a introduzir palestras, críticas e a fomentar discussões dentro da rotina do ateliê e nos últimos anos a organizar cursos teóricos e grupos de estudos.

Ou seja, no atelier a relação com os caminhos da arte contemporânea fica mais ou menos distante, é um esforço trazê-la para o ateliê, é uma determinação quase...

É um esforço, pois o público que frequenta um ateliê-livre é muito abrangente e diversificado. É uma determinação; ao realizar esporadicamente esses cursos no ateliê, procuro encurtar essa distância. Agora, o importante também – porque a cerâmica é muito ligada ao fazer, pela natureza plástica do material – é mostrar esse processo, esse fazer enquanto um processo de aprendizado e não um produto acabado. Outra dificuldade, porque em geral as pessoas desejam imediatamente um produto, um resultado. Busco dar uma formação mais abrangente que desperte o desejo de formar sua própria linguagem, analisar e refletir sobre a obra, escolher seu caminho.

Greenberg afirma que os ceramistas se ressentem muito da ausência de uma crítica. Ele mesmo não se sentia a vontade para tratar da cerâmica. Mas há momentos em que críticos como John Coplans e Peter Selz atuam como curadores e formuladores de reflexões críticas sobre a cerâmica.

De fato, nos Estados Unidos e na Europa existem mais possibilidades.

Ainda hoje ou foi restrito àquele período?

Ainda hoje, mas principalmente naquela época, pois a cerâmica norte-americana atravessava um grande momento e seus principais expoentes estavam produzindo um trabalho de qualidade e próximo dos movimentos artísticos que ocorriam na costa leste. Voulkos e Anerson, embora formados como ceramistas, estavam muito mais próximos de Pollock e Rauschenberg do que de Leach. Na obra de Voulkos por exemplo, o embate e o manuseio espontâneo com o material, a incorporação dos “acidentes” estavam em sintonia com a Action Painting e não com o ideal zen de beleza utilitária, já que foram abolidas todas as ligações com o uso.

Nessa exposição você trabalha com a cerâmica, voltando ou permanecendo nela, lidando com essa questão da pintura e da escultura que você diz ser inerente à própria cerâmica. Você está pensando inclusive na possibilidade de ir para a parede?

É, a cerâmica vai para a parede na exposição. Como pintura, une o vaso à tela. Faz uma referência à pintura enquanto vaso cortado, colocado na parede, e em contrapartida, da pintura, do quadro, emerge o vaso de cerâmica. Há um diálogo entre os pares de parede e os pares tridimensionais.

Suraya Burlamaqui diz que no seu trabalho anterior, “a forma deixa de ser objetiva para ser somente a contradição da própria aparência”. Em “Pares e Disparidades” a forma permanece. Permanece como elemento

constitutivo, mas ao mesmo tempo ou ela se repete à exaustão, como nos vasos pequeninos dentro do cubo, ou se esfacela para se reconstituir e ao mesmo tempo não guarda a dimensão utilitária, mantendo a forma de um vaso tradicional. Você vai buscar o tradicional, o oleiro...

É o artesanal, não para reafirmar essas técnicas tradicionais, mas para desconstruí-las, questioná-las, dissecá-las mesmo.

Particularmente nos vasos pequenos você está trabalhando com o vaso e com uma forma abstrata clássica, o cubo. Como se dá essa relação entre esses arquétipos formais, o cubo e o vaso?

Sim, são arquétipos formais. Nos meus trabalhos mais recentes o cubo funcionava como base do vaso não apenas como sustentação mas como parte integrante da obra.

Brancusianamente.

Brancusianamente. Já em “Pares e Dísparos” o cubo suporte, ao se alternar com o vaso no lugar da obra de arte, entre aspas, reivindica seu lugar na linguagem formal da cerâmica. São enormes as implicações em relação à nossa herança do construtivismo, do trabalho com o cubo, muito usado, muito visto. Joguei com essas formas, até porque o ceramista contemporâneo está cercado de influências. Tudo faz parte. Aproprio-me dessas imagens do cubo para trazê-las para a cerâmica. Há o aspecto do cubo suporte e da simbologia do cubo dentro disso.

Toda a exposição gira em torno dessas duas formas...

Do cubo e do vaso. No vaso quebrado os fragmentos são tratados em separado com a imagem do cubo que se desenvolve na superfície opaca do vaso, refazendo o volume. O seu par, ou melhor, o seu dísparo, é o cubo, totalmente transparente, onde os vasos refazem o volume enquanto estrutura.

Você diz, em um texto dos anos 80, que a forma que adorna o adorno, e o adorno que se apropria da forma inutilizam o utilitário. Em Pares e Dísparos ainda permanece esta questão, ou o utilitário é apenas uma reminiscência, uma memória?

O utilitário é como uma memória. Quanto ao que coloquei poeticamente “A forma que adorna o adorno. O adorno que se apossa da forma”, ainda está presente. É a mesma forma, tratada de diferentes maneiras: superfícies mais profundas, trabalhadas, cheias de texturas. Outras superfícies negras, meio resistentes à luz naturalmente chapadas, são tratamentos de superfície diferentes dentro da forma, se apossando da forma. Já o aspecto uso passa a ser apenas um remanescente. Alternando cubos com vasos eu separo e ao mesmo tempo integro o suporte e a obra no seu posicionamento físico e hierárquico no espaço.

Pares e Dísparos também tem a ver com o duplo. E o duplo tem sempre uma certa ambigüidade – aproximação, semelhança e ao mesmo tempo, contraste. Uma troca e uma complementação.

Notas:

1. Miriam B. Birmann Gabbai (org.), *Cerâmica: a arte da terra*, São Paulo, Editora Callis Ltda, 1987.
2. Bernard Leach, *A Potter's Book*, Londres, Faber & Faber Ltd, 1940.
3. Clement, Greenberg, “O Status da Argila”. Palestra na Universidade de Syracuse – Ceramics Symposium, 1979, trad. bras. De Milton Gerheim, revisão de Sylvia Goyanna. Ateliê Sylvia Goyanna, 1998.
4. Ver: John Coplans, “Abstracts Expressionist ceramics” in: Garth Clark (org.) *Ceramic Art Comment and Review (1882-1977)*, New York, E. P. Dutton, 1978.
5. Suraya Burlamaqui, texto para exposição de Sylvia Goyanna, Galeria Ismael Nery no Centro de Arte Calouste Gulbenkian, Rio de Janeiro, 1994.
6. Sylvia Goyanna, apresentação do folder da exposição na Galeria Espaço Alternativo, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1983.

VERSÃO EM INGLÊS NO CATÁLOGO