



A Pedra, a Cerâmica e o Ferro
A expressão escultórica da pedra, da cerâmica e do ferro
quando associados entre si

João Paulo Lima da Cunha e Costa

**Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Escultura
com orientação do Professor Amaral da Cunha**

Porto, 2009

ÍNDICE

Resumo.....	3
Introdução	7
I. Primeiro capítulo	
I.1 Pedra, cerâmica e ferro – identidades e linguagens.....	11
II. Segundo Capítulo	
II.1 A pedra, o ferro e a cerâmica na obra escultórica de Eduardo Chillida.....	19
III. Terceiro Capítulo	
III.1 Pedra, cerâmica e ferro – Trabalho Prático.....	31
III.2 Investigação técnica.....	33
III.3 Investigação escultórica.....	58
Conclusão.....	105
Bibliografia	107
Índice de imagens.....	109

Resumo

Este trabalho de dissertação de Mestrado de Escultura tem como tema geral, a expressão escultórica de três diferentes materiais, pedra, cerâmica e ferro, a partir da afirmação e exploração das respectivas identidades. O confronto entre si, ao associá-los, foi a estratégia geral escolhida, isto é, a afirmação de identidades acontece também por contraste.

Após explorar alguma da incomensurável abrangência do tema, adoptei, como abordagem complementar, a sujeição dos três materiais em simultâneo ao processo de cozedura cerâmica, isto é, a inclusão de pedra, ardósia em concreto, e do ferro na lista de materiais cerâmicos. Esta abordagem implicou, em termos de investigação, uma vertente técnica que se acrescentou à vertente estética, numa relação de interdependência entre estas duas vertentes.

Nesta abordagem a pedra assumiu características que se identificam com o caótico e com o telúrico, expressando plenamente a violência do processo de cozedura cerâmica ao qual foi submetida, como acontece com aquela que é frequentemente a sua presença natural. As características que a cerâmica assumiu identificam-se com a noção de estrutura, de estabilidade, de sobriedade e por vezes de riqueza, reflectindo o facto de ser, dos três materiais, aquele sobre o qual há maior domínio de conformação e uma maior amplitude de possibilidades de tratamento de superfícies. O ferro, sendo o material que participa em menos trabalhos, é o mais variado nos significados que a sua presença assume. Se nalgumas peças recentes é geometria autoritária, agressividade e mesmo coerção, noutra é dinamismo aéreo e fluidez. As características mais constantes da presença do ferro nos resultados desta investigação são a sua resistência e permanência.

Os resultados da ardósia e do ferro, sujeitos ao processo de cozedura cerâmica, têm uma capacidade de nos espantar e de nos sensibilizar pela sua força expressiva e constituíram claramente uma parte essencial do que este trabalho teve de inovador. A cerâmica foi tratada de uma forma mais comum apesar de ser a tecnologia dominada e procedimento predominante e unificador de todo o processo. De alguma forma a cerâmica recebeu bem a ardósia e o ferro. A maneira como foram conjugados conjuntamente com a cerâmica aponta para um valor escultórico

consistente e para relações complexas e ricas com um grande potencial em termos estéticos.

Abstract

The general theme of this dissertation for the Master Degree in Sculpture is the sculptural expression of three different materials, stone, clay and iron, affirming and exploring their different identities, when associated with one another.

After exploring some aspects of the amplitude of this theme, a complementary approach was selected, which allowed to go deeper in it. The selected approach is the exploration of the sculptural expression of stone, clay and iron, when associated and simultaneously submitted to the process of clay baking, that is, to take stone, in this case shale (black schist), and iron as clay materials. This approach brought in a need for technical research, that was added to the aesthetic one, interdependently related.

In the process stone acquired characteristics that belong in the realm of what is chaotic and earthen, totally expressing the violence of the process of clay baking to which it was submitted, but quite different from the characteristics it frequently shows, as black schist, in its natural presence.

The characteristics clay took on belong to the notion of structure, stability and soberness, and sometimes richness, reflecting the fact that, of the three materials, it is the one over which we can exert more power of conformation and that offers us the greatest variety of ways to deal with surfaces.

Being iron the material least present in our pieces, it is never-the-less the one that allows for more different meanings. If, in some recent pieces, it means authoritarian geometry, aggressiveness, even coercion, in others it is aerial dynamism and fluidity. The most constant characteristics of iron in this research are its resistance and permanence.

The results obtained after having submitted schist and iron to clay baking have the capacity to astonish us and awaken our sensibility by their expressive strength. This is clearly, in our opinion, an essential part of the innovative character of this work.

Clay was dealt with in a more common way, though it is the material whose techniques we best dominate, and though it is the unifying basis of all the process. In a way, we can say that clay received schist and iron well. The way they

were “conjugated” with clay points to a consistent sculptural value and to complex, rich relations with great potential in aesthetic terms.

Introdução

Este trabalho de dissertação de mestrado de Escultura tem como tema a expressão escultórica da pedra, da cerâmica e do ferro, quando associados entre si. Formulando o tema como uma problemática, poderemos identificá-lo com a seguinte questão: como é que a pedra, a cerâmica e o ferro afirmam a sua identidade, quando associados entre si?

Embora estes materiais sempre tenham estado associados uns aos outros na construção de edifícios, a tradição da escultura académica até ao início do século XX exclui quase completamente a combinação de materiais, considerando unicamente como Escultura figuras realistas em pedra talhada, essencialmente o mármore, ou em bronze fundido. A utilização exclusiva de um dos dois materiais proporcionava unidade e solenidade às figuras escultóricas. Com o advento da Escultura modernista, iniciada por Constantin Brancusi, Pablo Picasso e pelos Dadaístas, estes pressupostos são radicalmente transformados, pois a figuração deixou de ser obrigatória, o leque de materiais aumentou e a inclusão de diferentes materiais na mesma peça tornou-se prática corrente no trabalho de muitos escultores. Pode-se pensar que a Escultura perdeu alguma da sua solenidade (tendência para a dessacralização), mas ganhou seguramente em possibilidades expressivas e liberdade de carácter.

Procurou-se neste trabalho que a pedra, a cerâmica e o ferro, associados entre si, se expressem a si mesmos, isto é, falem por si, falem de si e na forma como se projectam uns nos outros, isto é, como é que se relacionam entre si em termos estéticos. Considerando-me como ceramista há mais de vinte anos, faz todo o sentido afirmar a cerâmica como o meu media de eleição de expressão escultórica. No entanto, e após analisar os recursos que a escola proporciona, procurei, com a frequência deste mestrado, uma maior familiaridade com a pedra e com o ferro, que são dos materiais mais característicos da Escultura e com os quais tenho uma boa empatia. Espero que venha a constituir uma significativa contribuição para o meu trabalho futuro. Pela direcção que este trabalho tomou, centrando-se no processo de cozedura cerâmico, os resultados da investigação prática poderão interessar

especialmente a quem trabalha com forno cerâmico, isto é, quem trabalha com cerâmica.

Estes materiais partilham entre si algumas características essenciais, ainda que em diferentes graus. como resistência, dureza e durabilidade, mas distinguem-se claramente uns dos outros quanto à sua presença expressiva e quanto à relação que estabelecem connosco. Procurou-se associar estes três materiais, para que cada material se apresente de «corpo inteiro» e não de uma forma subsidiária, isto é, procurou-se compor para que nenhum dos materiais se tornasse preponderante ou, na posição oposta, com uma função essencialmente utilitária, embora as suas capacidades estruturais tenham sido consideradas e aplicadas.

Este tema foi explorado e desenvolvido durante os dois anos de mestrado, embora a forma de abordar e explorar seguida durante o primeiro ano foi completamente diferente do que aconteceu no segundo ano. Se estes materiais são dos mais característicos da História da Escultura, tiveram também um papel proeminente na História do Homem, como o demonstram as colecções dos Museus que são testemunho do nosso passado. No primeiro ano de frequência deste mestrado, desenvolvendo o mesmo tema, foi explorada a relação destes materiais com a memória, no projecto «Vilarinho das Furnas». Esse projecto teve características de representação com utilização de retórica visual e uma relação de dependência com o espaço onde se realiza (site-specific), enquanto o trabalho desenvolvido este ano tem características abstraccionistas não pretendendo representar coisa alguma, ou significar qualquer outra coisa que não os materiais por si mesmos e a sua capacidade de se entre relacionarem e, quanto à sua relação com o espaço, é nómada, isto é, apresenta capacidade para adoptar /adaptar-se a diferentes espaços e colocações.

Este ano, numa primeira fase, já com orientação do Professor Amaral da Cunha, a prática predominante foi de encaixar os elementos de pedra e de ferro em elementos de cerâmica sem serem sujeitos ao processo de cozedura cerâmico. Com o avançar do trabalho, a investigação acabou por se orientar no sentido de integrar a ardósia e o ferro no leque de materiais considerados cerâmicos, ao sujeitá-los aos processos de cozedura cerâmica. Esta investigação tornou-se então num mergulho na matéria virando-a do avesso, implicando, fortemente, incerteza, imprevisto, insólito, deslumbramento, acidentes e precariedade de resultados. Implicou no caso da ardósia uma transformação tão radical da forma e do aspecto que a tornam irreconhecível, e

com uma expansão de cerca de quatro vezes. No caso do ferro implicou a deterioração da camada superficial que se descasca, o que inviabiliza os elementos de pouca espessura, pois perdem a sua estrutura e conseqüentemente a sua resistência. Tornou-se, então, necessário acrescentar à investigação escultórica em curso a investigação técnica sobre o comportamento da ardósia e do ferro quando submetidos a cozeduras cerâmicas de diferentes temperaturas. Estas duas componentes de investigação, apesar de distintas, foram completamente interdependentes.

Não é a primeira vez que a inclusão de elementos de ferro e de elementos de ardósia acontece no processo cerâmico em termos de trabalho escultórico, sendo mais comum a inclusão de ferro como estrutura interna. Refiro em especial o trabalho de João Carcajeiro que trabalhou a ardósia como material cerâmico, integrada em elementos de cerâmica e cujos resultados eu conheci previamente à frequência deste mestrado.

A sucessão de trabalhos decorre de uma forma onde a planificação é quase inexistente, com recurso esporádico a desenhos de estudo e essencialmente baseada na relação directa com os materiais em contexto oficial, isto é, a partir dos resultados prévios elabora-se os passos seguintes, sendo que o próprio processo de conformação joga um papel central no que será a definição final do trabalho em curso. Privilegiou-se a relação pessoal, quase instintiva, com os materiais no sentido de melhor e mais profundamente os entender, recolhendo os benefícios originados. Sendo este um trabalho de investigação que se pretende continuar para além do tempo próprio deste mestrado, não se pretende que os seus resultados práticos sejam conclusivos de uma forma muito categórica, e por isso, em vez de apresentar um trabalho final único, apresenta o percurso da investigação caracterizado por diferentes momentos, dos quais resultaram numerosas peças que exploram ou não diferentes linhas de investigação.

Da História da Escultura foi escolhido, como referência, o trabalho do escultor basco Eduardo Chillida (1924-2002), que trabalhou estes três materiais, embora os tenha trabalhado sem propor a sua combinação, com algumas excepções pouco notórias. Esta escolha aconteceu pela forma exemplar como este escultor explorou em termos escultóricos a identidade dos materiais em questão. É sintomático que, embora Eduardo Chillida tenha realizado a sua Obra durante a segunda metade do século XX, manteve-se mais próximo das práticas e das

características da Escultura modernista do que das práticas e características da produção artística do pós modernismo seu contemporâneo.

Este trabalho escrito para dissertação da tese de Mestrado de Escultura é constituído por esta introdução, três capítulos e a respectiva conclusão. No primeiro capítulo é analisada a identidade e a linguagem dos três materiais tratados neste trabalho. No segundo capítulo, è analisada a forma como os mesmos materiais são considerados no trabalho escultórico de Eduardo Chillida. O último capítulo é dedicado ao trabalho prático e inclui dois subcapítulos, sendo o primeiro dedicado à investigação técnica e o segundo à investigação escultórica. Esta é uma tese de mestrado essencialmente prática, mas o trabalho escultórico, será esclarecido e enriquecido com a análise que se apresenta nesta parte escrita da tese.

Primeiro Capítulo

I.1 Pedra, cerâmica e ferro – identidades e linguagens

Por identidade e linguagem de um dado material são consideradas as suas características endógenas, as técnicas de transformação, a conformação que o material permite, a correspondente expressão estética resultante, mas também os processos que o originaram e o histórico da relação com o Homem. Neste capítulo, depois de uma contextualização geral referente à origem, historial e às relações que estes materiais estabelecem entre si, cada um dos materiais é tratado separadamente.

Enquanto a pedra é elemento natural (o trabalho humano é sobre a forma e não sobre as suas características como material), a cerâmica e o ferro tornaram-se possíveis a partir de uma relação tecnológica mais desenvolvida do Homem com a natureza, pois implica a transformação da própria matéria. O Homem seleccionou matéria natural, que nalguns casos eram combinações de matérias cujos depósitos eram distantes entre si, e sujeitou-os a processos radicais de transformação com a utilização de altas temperaturas, conferindo a estes materiais características, cuja manipulação permitiu grandes saltos civilizacionais da Humanidade. A História reconhece que estes materiais tiveram um papel essencial num percurso, do qual somos parte do momento actual, ao denominar longos períodos como Paleolítico e Neolítico, que também poderia ser chamada Era da Cerâmica, ou Era dos Metais. É uma relação mútua entre os materiais e o Homem. Se por um lado os materiais devem ao homem o seu próprio processo de elaboração nos casos da cerâmica e do ferro, e quase toda a sua capacidade funcional e estética relativamente a todos os materiais, é igualmente verdade que o Homem deve aos materiais aquilo em que se tornou. Da mesma forma que o Homem fez os materiais, também os materiais fizeram o Homem. A pedra, a cerâmica e o ferro, este em representação dos metais, são dos materiais mais característicos da Escultura, o que demonstra a grande carga afectiva desta prolongada e estratégica relação entre estes materiais e o Homem. Os materiais foram também escolhidos como tema deste trabalho pelo seu “peso histórico”, e portanto, os materiais falam por si e de si, assumindo-se pelas suas características e expressão, e também pelo “histórico” da relação com o Homem.

Estes materiais associam-se entre si na sua origem e na sua composição. A sua origem tem de comum a matéria natural e inerte própria do planeta Terra, supostamente originado, tal como o resto do Universo (como o conhecemos), no inicial Big Bang. A argila (matéria base da cerâmica) origina-se na erosão das rochas, que combinada com matéria de origem orgânica, proporciona uma matéria (terra) plástica. A pedra tem a sua origem no chamado «ciclo das rochas», onde a temperatura (aquecimento e arrefecimento) e a compressão tiveram um papel fundamental. A cerâmica recupera parcialmente o mesmo tipo de processo para se consubstanciar. A analogia da relação pedra e cerâmica com a relação mãe e filha é patente. O minério de ferro (matéria base donde se extrai o ferro) chama-se minério porque se encontra combinado na pedra ou em argilas. O processo tecnológico para a produção do ferro (fornos de alta temperatura) derivou muito provavelmente (não há registos) dos fornos e da experiência cerâmica. A relação dentro da natureza entre a pedra, a argila e o ferro é uma relação familiar, íntima, dinâmica e para além das suas relações com o Homem.

Ao contrário do que acontece na natureza, a primeira operação humana sobre os materiais é a sua separação e selecção, e a relação mais imediata que os materiais trabalhados estabelecem entre si, é de competição, que sem nunca desaparecer completamente, será substituída parcialmente por uma relação mais colaborante, que propõe novamente a intimidade. A pedra, a argila e o minério de ferro mantiveram a intimidade original na relação entre si, mas quando transformados em pedra aparelhada, em cerâmica e em ferro, a relação ganhou complexidade, flexibilidade e um diferente dinamismo. A relação entre os materiais trabalhados é uma relação intermediada pelo Homem, enquanto a relação natural é intermediada pelas condições naturais (ou por Deus?). No entanto, as relações que os materiais estabelecem entre si têm também o cunho das suas próprias características tanto em circunstâncias naturais como em contexto humanizado. Procurou-se que as relações que a pedra, a cerâmica e o ferro estabelecem entre si, em contexto natural ou em contexto humanizado estejam presentes neste trabalho.

Das monstruosas rochas originárias do caos inicial se fizeram pedras facetadas que se emparelham, realizando chãos e muros, mas é ainda a marca de muitas paisagens com afirmações de imponência. Plínio “o velho” escreve: *Todos estes objectos (de pedra) ,[...] podem parecer ter sido criados para serem utilizados*

*pelo Homem: mas as montanhas, a natureza foi constituída por si mesma, como se fossem montagens destinadas a condensar as entranhas de Terra, e também a domar os assaltos dos rios, a quebrar as ondas e a conter os elementos mais turbulentos por obstáculo da matéria mais dura que a compõe*¹. A rocha/pedra é natureza, é corpo maciço, é resistência, é durabilidade e é coisas que eu não sei, pressentindo-se nela a vontade de eternidade, mas sujeita aos elementos naturais, acontece a sua erosão e transforma-se em terra. O Homem precisou de uma ciência que a estudasse, a geologia.

Na rocha e na pedra bruta o Homem imaginou a pedra facetada e começou a realizar «o mundo». No caos agreste encontrou a ordem serventil. A pedra aparelhada é um signo de construção, de estrutura, de verticalidade, de segurança, de abrigo, de conforto, isto é, a pedra aparelhada convoca a ideia de casa por formar o seu corpo e a sua pele. A pedra aparelhada é dos mais claros sinais da racionalidade humana e o Homem escreveu dos seus mais ambiciosos sonhos em pedra aparelhada ao erguer os monumentos. Também de pedra eram os túmulos dos homens e as muralhas que se queriam inexpugnáveis.

Há vários tipos de pedra de diferente dureza, estrutura, resistência, cor, textura, etc., sendo o mármore a pedra de eleição da tradição da escultura ocidental. A pedra tem como possibilidade de conformação os métodos substractivos, apesar de algumas excepções, como é exemplo a forma como foi investigada neste trabalho.

O uso da pedra como suporte para a expressão artística acontece de uma forma continua desde as Vénus pré-históricas e as pinturas rupestres até aos nossos dias, pois a pedra foi sempre considerada um material «nobre», apesar de ser do mais comum deste nosso planeta. O aparecimento dos metais e as novas ferramentas que proporcionou para desbastar pedra permitiu que esta fosse trabalhada na escala gigantesca dos monumentos da civilização egípcia ou com o apuramento da estatuária grega. Na tradição da Arte ocidental desde a antiguidade mediterrânica, o talhe da pedra, mais especificamente do mármore, sempre foi considerado a mais elevada e mais nobre realização do escultor, sendo que para muitos proeminentes artistas renascentistas como Leon Battista Alberti (1401-1472), Leonardo da Vinci (1452-1519) ou Miguel Ângelo (1475-1564), escultor era exclusivamente o que talhava a pedra, denominando modeladores os que trabalhavam a forma

¹ - *PLÍNIO o velho – “Histoire naturelle – Livre XXXVI”, Paris, Société d’édition “Les belles lettres”, collection des Universités de France, 1981, P.48.*

tridimensional usando barro ou cera. Na Arte contemporânea, denominada pós-moderna, o talhe da pedra perdeu a sua proeminência e mesmo a áurea mística que ainda encontrou durante o modernismo, mas continua a ser o material de eleição de muitos escultores, que a talham com ferramentas eléctricas. Nos nossos dias e no nosso ambiente urbanizado, a pedra aparece-nos essencialmente como revestimento de edifícios com o formato de placas planas e polidas. A pedra deixou de ser o corpo, mas ainda é usada como pele, em antítese à sua presença natural.

Cerâmica é barro cozido, e barro é uma terra que tem que possuir duas características essenciais para ser considerado como tal. A primeira dessas características é a plasticidade, quando contém cerca de 20% de humidade, isto é, reage com uma deformação correspondente a pressão que alguém exerça sobre ele no sentido de ganhar uma forma precisa sem se desagregar. A outra característica é a sua refractariedade, isto é, a capacidade de resistir e de manter a forma quando levada a uma temperatura no mínimo de 750°C, transformando, com esse processo a que chamamos cozedura, a sua relação com os líquidos, pois já não se desfaz quando posto em contacto com estes, isto é, o barro quando transformado em cerâmica ganha a capacidade de conter líquidos. O barro quando transformado em cerâmica ganhou resistência, e no entanto, a identidade da cerâmica como material é ainda marcada pela fragilidade ao choque, isto é, parte com alguma facilidade quando bate em algo mais resistente. O processo de cozedura provoca uma transformação química, que implica a passagem do barro a cerâmica, o que significa uma modificação de várias outras características como a cor, volume, peso e sonoridade.

A cerâmica, ao contrário da pedra e do ferro, é um material que podemos caracterizar como quente e empático, mostrando um carácter que poderíamos pensar como feminino, associado à própria terra. Cerâmica pode ser pintada e/ou vidrada, o que lhe confere tanto características de escultura como de pintura, sendo que figuras monocromas são essencialmente escultura e um painel de azulejos é essencialmente pintura. O vidrado é um material cerâmico que se aplica na superfície das peças diluído em água, e que, quando levado à sua temperatura de fusão e depois de arrefecer, ganha um aspecto vítreo, brilhante, opaco ou não, colorido ou não. A cerâmica que, por si tem uma relação privilegiada com a luz, intensifica-a quando vidrada. As pastas cerâmicas permitem vários tipos de conformação, sendo os mais característicos a modelação com uso de torno ou não, e a conformação com uso de

moldes que, em termos técnicos, se chama conformação por via líquida. A variedade de diferentes técnicas de conformação e de tratamento de superfície confere-lhe a tendência para combinar o utilitário com o decorativo, e para a exuberância, isto é, cerâmica é «festa».

A Bíblia tornou-o um símbolo do humano ao relatar que Deus modelou Adão, o primeiro homem, em barro, e que, de seguida, lhe concedeu o sopro de vida. Plínio o velho afirma que foi Butades de Sicíon o primeiro artista a modelar no barro uma figura (este mito subentende a prévia existência da olaria), na cidade de Corinto. Na origem desse impulso esteve a necessidade de perpetuar a imagem do jovem namorado da sua filha que viajou para o estrangeiro. O processo consistiu em desenhar uma linha à volta da sombra projectada na parede com auxílio de uma lanterna, modelando a argila a partir do preenchimento da silhueta ².

Provavelmente antes de se tornar material utilitário, foi material de expressão estética, e foi-o continuamente até aos nossos dias. Um dos mais antigos testemunhos de modelação cerâmica na Europa com idade estimada de 12 000 anos são bisontes de barro encontrados na gruta de Tuc d'Audobert na região de Hautes Pyrénées em França, mas no Japão a cultura «Jomon», numa sociedade de caçadores/recolectores (Paleolítico) produziu cerâmica há mais de 12 000 anos, e no vale do Nilo, há cerca de 9 000 anos, a cerâmica tornou-se uma actividade essencial numa sociedade já sedentária. A cerâmica desenvolveu-se a par com o desenvolvimento da agricultura e da sedentarização onde foi usada para a produção de contentores, o que possibilitou a armazenagem e consequente acumulação de produtos agrícolas, fazendo parte e dando um contributo muito significativo para essa revolução. Na Mesopotâmia na cultura “Halaf” (6000- 5000 a. C.) surge a roda de oleiro, o que impulsionou a especialização profissional, e mais tarde construíram-se templos e palácios com tijolos vidrados ³. A cerâmica teve vários momentos áureos em diferentes civilizações, como são exemplos a cerâmica grega das épocas pré clássica e clássica, a cerâmica islâmica entre os séculos XII e XV, a cerâmica chinesa de há três mil anos para cá ou a Azulejaria portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Na tradição artística ocidental, a partir da instauração do academismo no

² - PLÍNIO o velho – “*Histoire naturelle – Livre XXXV*”, Paris, Société d'édition “*Les belles lettres*”, collection des Universités de France, 1997,p.133.

³ - COOPER, Emmanuel; “*Ten thousand years of pottery*”, London, ed. The British Museum Press, 2002, pp. 6 a 9.

século XVII e da sua divisão entre artes visuais maiores, que eram a pintura, a escultura e a arquitectura, e artes aplicadas, a cerâmica é posta fora do âmbito da escultura e relegada para as artes decorativas, embora o barro fosse usado para modelar figuras, das quais se tiravam moldes para posterior reprodução em bronze por fundição, e era também usado para a realização de estudos tridimensionais (esbocetos) de pequena escala. Na primeira metade do século passado, alguns dos artistas mais proeminentes da época modernista como Henri Matisse, Paul Gauguin, Pablo Picasso ou Marc Chagall usaram a cerâmica como material privilegiado para combinar a expressão escultórica com a expressão pictórica. A partir dos anos 60, com as rupturas que provocaram o estabelecer do pós-modernismo na produção artística e com a falência dos princípios do academismo, nomeadamente a separação das várias expressões artísticas já não faz sentido a reivindicação de estatuto. A Cerâmica tem hoje um sistema próprio de divulgação e de promoção com a organização de bienais e dos mais diversos acontecimentos em numerosos países.

No quotidiano contemporâneo a cerâmica vidrada está ligada à necessidade de higiene e encontramos-la nos pratos em que comemos, no equipamento de casa de banho ou nos revestimentos de espaços como cozinhas, casas de banho, hospitais e outros. Continua também a ser muito usada como material de elementos para a construção, como tijolos, telhas, placas de revestimento etc. Como material industrial, a cerâmica tornou-se novamente em material de «ponta», objecto da mais avançada investigação científica, e uma das suas aplicações contemporâneas é como revestimento exterior das naves espaciais, com capacidade para aguentar as mais difíceis condições.

Dos três materiais tratados, o ferro é o único que é um dos elementos químicos, tendo o número de átomo 26 e o seu ponto de ebulição aos 3000°C. O ferro é forte, duro, resistente e frio ao tacto, mostrando um carácter marcadamente masculino, por vezes rude, mas também é dúctil quando levado à sua temperatura de fusão e é frágil à humidade voltando à sua mais natural condição de óxido (ferrugem).

O ferro nos seus primórdios surgiu como signo de bélico, a que os metais estiveram e estão associados desde os seus primórdios. A sua resistência proporcionou a manufactura de armas muito mais eficazes do que as anteriores, o que provocou o aparecimento da casta dos guerreiros, que foi o principio da

estratificação social, permitindo a criação de estados políticos (militares) e de impérios. Também de ferro se fizeram as correntes e as grades das prisões. Os metais, especialmente o ouro e o bronze, mas também o ferro, foram, desde o início do seu domínio pelo Homem, utilizados como matéria expressiva em termos estéticos na produção de objectos de luxo, nomeadamente jóias, e de objectos de carácter religioso. Permitiu também o fabrico de ferramentas e acessórios, que proporcionaram o desenvolvimento de muitas das áreas de actividade humana.

Com a industrialização do século XIX o ferro, levado à condição de aço, tornou-se no material mais importante, pois foi com ele que se tornou possível a produção das máquinas, cujos elementos teriam de ser constituídos por um material que pudesse ser trabalhado com formas extremamente precisas e rigorosas e que fosse muito resistente, de forma a funcionarem em boas condições durante muito tempo. O século XIX foi uma época em que o ferro foi glorificado como símbolo da própria industrialização, que mudou radicalmente e em todos os aspectos a civilização, dando origem a uma nova engenharia, cujos exemplos mais notórios são as pontes de ferro, e a um novo tipo de arquitectura, cujos exemplos mais notórios são os grandes pavilhões conhecidos como “palácios de cristal” construídos para albergar as grandes exposições mundiais. O expoente máximo desta glorificação do ferro é a “Torre Eiffel”, instalada em Paris por ocasião de uma exposição mundial no final do século XIX. Nos nossos dias o ferro, enquanto tal, está muito presente como estrutura de construção, isto é, o ferro e o aço permitem-nos a conquista de espaço quando construímos em altura. Está também presente em muitos outros elementos das nossas casas e, quando transformado em aço, continua a ser material usado na produção de máquinas, Está ainda integrado em numerosos produtos, embora com presença pouco visível.

O ferro, como material de escultura na tradição ocidental, ganha relevo na década de 1930 com o trabalho dos escultores espanhóis Pablo Gargallo e Júlio Gonzalez, já que até aí o metal característico da expressão escultórica era o bronze fundido, isto é, os escultores não conformavam directamente o metal, como foi a prática dos dois escultores referidos. A escultura em ferro sem nenhum tipo de revestimento trás na sua rudeza um carácter marcadamente “expressionista”. Na década de 50 do século XX, nomeadamente com o trabalho de Eduardo Chillida e de outros escultores como Alexandre Calder, Pablo Picasso e David Smith, entre outros,

as potencialidade expressivas do ferro como material de escultura são amplamente reconhecidas.

As técnicas de trabalhar o ferro são várias, mas normalmente usa-se o ferro preparado nas siderurgias por extrusão e laminagem, resultando em formas pré determinadas, como chapas, tubos, «perfis» para a construção, etc. Estas formas podem ser cortadas, soldadas ou trabalhadas na forja. O ferro pode ainda ser conformado por fundição com uso de moldes.

A pedra, as pastas cerâmicas e o minério de ferro são dos materiais mais comuns e mais acessíveis ao Homem, o que, aliado às suas boas características estruturais, proporcionou terem sido dos mais significativos para o desenvolvimento civilizacional. Como materiais próprios para a escultura têm características privilegiadas, embora diferenciadas entre si quanto à capacidade de serem trabalhados, capacidade expressiva, resistência, dureza e longevidade. Não é por acaso, que são os materiais mais comuns como testemunhos arqueológicos.

Segundo Capítulo

II.1 A pedra, o ferro e a cerâmica na obra escultórica de Eduardo Chillida

A obra escultórica de Eduardo Chillida foi escolhida como referência de análise da História da Escultura pela forma como os materiais, pedra, cerâmica e ferro, viram a sua capacidade de expressão estética explorada e alargada a partir do entendimento das suas respectivas identidades.

Eduardo Chillida nasceu em 1924 em San Sebastián. Em 1943 vai estudar arquitectura em Madrid, que não termina e em 1948 viaja para Paris, onde inicia a sua prática como escultor trabalhando o gesso e a pedra. Em 1951 regressa ao País Basco e começa a trabalhar o ferro. Ganhou reconhecimento generalizado no mundo da arte com o seu trabalho em ferro, ao ganhar o primeiro prémio na Bienal de Veneza de 1958. No entanto, não deixou de trabalhar com outros materiais, como a madeira, a partir de 1959, o alabastro, a partir de 1965, o cimento a partir de 1971, ou ainda a cerâmica, a partir de 1973. Eduardo Chillida morreu em 2002, depois de ver a sua obra escultórica reconhecida como de importância incontornável na História da Escultura do século XX. Este capítulo enfoca especificamente o trabalho de Eduardo Chillida em pedra, em cerâmica e em ferro, deixando de fora importantes partes da sua obra.

O tema essencial que percorre todo o trabalho escultórico de Eduardo Chillida, e que é por si parte essencial da própria identidade da escultura, é o espaço em todos os aspectos que lhe são inerentes na sua relação com o humano. Octávio Paz escreve no seu texto «Chillida entre el hierro y la luz»; *O ferro diz vento, a madeira diz canto e o alabastro diz luz; mas todos dizem o mesmo; espaço*⁴. O espaço em Chillida prefigura-se e caracteriza-se a partir da definição dos seus limites, isto é, a delimitação e a sua expressão são, por si, a transformação do espaço em lugar, seja este ocupado ou “esvaziado”. Martin Heidegger para quem Chillida produziu um conjunto de litografias para ilustrar a sua obra «Arte e o espaço», e nessa mesma obra escreve: *O espaço no interior do qual a presença plástica pode*

⁴ - *Catálogo da exposição “Chillida – Escala humana”*, decorrida em 1991 no Palácio Revillagigedo em Gijón, coordenação de José Manuel Matilla, p. 44.

*ser reencontrada, como um objecto dado, como o espaço que fecha os volumes da figura, e como o espaço que persiste entre os volumes - estes três espaços, na unidade do seu entrelaçamento recíproco, não serão eles sempre e somente os rejeitadores do único espaço psico-técnico, mesmo se as mensurações aritméticas não estão para intervir no advento da obra de arte à figura*⁵. O pensamento de Chillida sobre o espaço é muito próximo do de Martin Heidegger, e este conceito de espaço tripartido é muito patente na sua obra escultórica.

A relação que Chillida estabeleceu com os materiais procurou, que, da forma específica de cada material e explorando as potencialidades por vezes até à fronteira do possível, lhe proporcionassem trabalhar o seu conceito de espaço em termos escultóricos. Enquanto com o ferro abraça o espaço, contendo-o, como na série «Bigornas de sonho», com o alabastro é o espaço ocupado (em negativo) mas afirmado e desvelado pela translucidez, como em «Homenagem a Goethe», e com a cerâmica, na sua série «Lurras», é espaço ocupado mas opaco com algumas marcas à superfície como cortes e faixas pintadas, que parecem apontar para o interior sem o revelar.



Fig. 1- *Bigorna de sonho XI*,
73 cm, 1962



Fig. 2- *Homenagem a Goethe*,
35x75x66 cm, 1978



Fig. 3- *Lurra M12*, 27x28x25 cm, 1995

Sobre os primeiros trabalhos em pedra de Chillida, Claude Esteban escreve: *Se uma distinção que aparece claramente [...] entre as obras anteriores a 1951 e aquelas que vai empreender depois do seu regresso a Espanha, resulta do material que o escultor usou durante esse anos quase exclusivamente – a pedra – ou mais justamente, do teatro material e moral, da proposição cénica onde a pedra*

⁵ - Apud ESTEBAN, Claude; “Chillida par Claude Esteban”, Paris, Maeght Editeur, 1971, pp. 165 e 166.

*tornando-se escultura está integrada há três milénio*⁶. Nesta altura, fascinado pela escultura clássica pertencente às colecções do Museu do Louvre, o seu trabalho em pedra explora a forma humana, como acontece em «Torse». No entanto, em «Torse» a matéria pedra sente-se tanto como o que representa e, não ambicionando parecer «pele a cobrir carne e ossos», afirma-se como um torso de pedra.



Fig. 4- Torso, 70 cm, 1950



Fig. 5- Concretión, 60 cm, 1950

Sobre esta peça é também Claude Esteban a escrever: *Aqui, pela primeira vez na obra do escultor manifesta-se a dimensão que virá a ser maior com o ferro e com o aço – este vigor desafiador, esta energia masculina mais de dinamismo que de permanência, cedo carregado com todos os signos da agressividade. Aqui está, num golpe, a pedra que se erigirá, direita contra o céu. É a dureza, ou antes o endurecimento, de todo um corpo, que retém o nosso olhar sobre esta estela [...] Sempre bloco, mas trabalhado por forças centrífugas, impaciente por braços que tardam em surgir*⁷.

Em «Concrétion», e como o próprio título indica, já não há uma intenção de representar coisa alguma que não a si mesma, isto é, é um trabalho de carácter abstracto. «Concrétion» consiste num jogo de volumes arredondados, onde a pedra se densifica num dinamismo vibrante.

Em 1951, Chillida, de regresso ao seu País Basco vai trabalhar o ferro com os ferreiros de Hernani, povoação basca. Sobre o trabalho em ferro de Chillida,

⁶ - ESTEBAN, Claude; “Chillida par Claude Esteban”, Paris, Maeght Editeur, 1971, p. 26.

⁷ - ESTEBAN, Claude; “Chillida par Claude Esteban”, Paris, Maeght Editeur, 1971, p. 26.

Claude Esteban escreve: *O ferro, a qualidade do labor que necessita apresentou-se a Chillida como o mesmo que o granito necessita : a aproximação e o afrontamento do espaço numa forma dinâmica, onde se conjugam a ductilidade do material e o querer vigoroso que o conforme. [...] Se o ferro mais do que a pedra se entrega ao gesto fabricador do homem, isso só acontece ao fim de um combate que manifesta sem hesitações a autonomia e a potência do príncipe dos metais Toda a sua poética artesanal encontra aqui a sua mitologia particular, feita de força e de obscuro[...]*

Transformado no servente do ferro, Chillida vai persistir sob a sua lei numa estranha empresa de agressão, onde violência e doçura se misturam. « Eu comecei a entrar no ferro; comecei a sentir as suas possibilidades – as suas exigências.» [...] forja-se as armas que servirão, como ele declarou muitas vezes « para penetrar o espaço silenciosamente» [...] ⁸. Como nos indica esta transcrição, a relação de Chillida com o ferro foi uma relação de trabalho directo no ferro permitindo que o conhecesse profundamente, que quase poderíamos chamar de relação íntima. É também uma relação antropológica, uma vez que o povo basco, do qual Chillida é oriundo, tem a arte de trabalhar o ferro como uma componente essencial da sua identidade.

Se por um lado lhe exigiu um grande envolvimento e capacidade de entrega, também o gratificou com resultados de importância maior, que em grande medida são o diálogo entre o escultor e o material. O ferro permitiu-lhe o «voo no espaço» e alguns dos seus trabalhos da primeira metade dos anos 50, de que são exemplos «Espírito dos pássaros» ou a série «Música das esferas», são como desenhos no espaço, onde as linhas de espessura modelada que acabam em bicos projectam-se para além de si. O material parece vencer a lei da gravidade e a escultura quase deixou de ser massa ou peso, tornando-se em contrapartida mais espaço. Espaço esse que, contido e/ou associado, torna-se, juntamente com as qualidades plásticas da matéria empregue, nos protagonistas do trabalho de Chillida. Sendo a matéria empregue o ferro, essa «reivindicação» do espaço que lhe é própria é agressiva e belicosa, pois são esculturas que se impõem ao espaço sem negociação.

⁸ - ESTEBAN, Claude; “Chillida par Claude Esteban”, Paris, Maeght Editeur, 1971, pp. 32 e 33.

Fig. 6- *Espírito dos pássaros*, 59x91x39 cm, 1952Fig. 7- *Musica das esferas I*, 23 cm, 1953

Na segunda metade da década de 50 Chillida confessa que: *Aquilo que eu já sei fazer, é bem evidente, que já fiz. Só me resta, então, fazer aquilo que não sei. Aprendendo a fazer.*⁹, e é Esteban a escrever: *A força impetuosa do ferro foi sujeita a um terramoto, submetida a distorções monstruosas*¹⁰, como em «Ikaraundi», sobre a qual Kosme de Barañano escreve: *É uma linha quebrada como uma partitura que sai do fogo*¹¹.

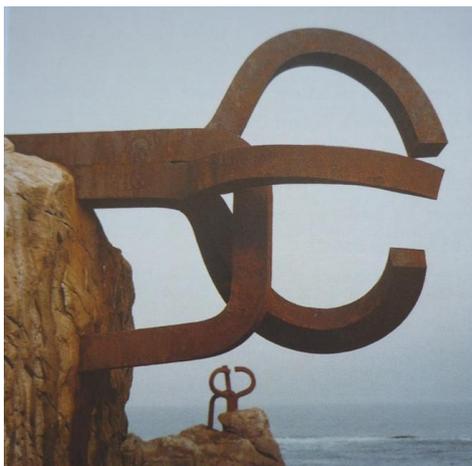
Fig. 8- *Ikaraundi (grande terramoto)*, 32x68x150 cm, 1957Fig. 9- *Modulação do espaço II*, 57x87 cm, 1963

Em trabalhos mais tardios, como é exemplo a série «Modulação do espaço», a presença do ferro torna-se mais matérica, fazendo-se sentir como massa, disputando o espaço ao vazio. Neste caso a escultura projecta-se para dentro de si própria, num processo de densificação, que também é a densificação da relação espacial entre cheio e vazio.

⁹ - Apud. ESTEBAN, Claude; *“Chillida par Claude Esteban”*, Paris, Maeght Editeur, 1971, p. 97.

¹⁰ - ESTEBAN, Claude; *“Chillida par Claude Esteban”*, Paris, Maeght Editeur, 1971, p. 99.

¹¹ - Catálogo da exposição *“Chillida 1948-1998”*, decorrida entre Dezembro de 1998 e Março de 1999 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, direcção de. Kosme de Barañano. p. 47.

Fig. 10- *Pentes do vento*, San Sebastian, 1977

Com «Pentes de vento», instalado em San Sebastian, a reivindicação do espaço próprio ultrapassa a própria noção de paisagem para se fixar no espaço percorrido pelo vento, isto é, na noção de geografia. Kosme de Barañano escreve: *Os Pentes de vento criaram um quadro mental de contemplação que estendeu a cidade até ao mar*¹².

O ferro na obra de Chillida apresenta-se como suporte de desenhos aéreos, onde as linhas assumem diferentes espessuras e diferentes caracteres, mas sempre expressando vigor e clareza reflectindo a identidade do material constituinte.

Sobre o trabalho em alabastro, que Chillida inicia em 1965, é o próprio a afirmar: *Por muito tempo trabalhei num atelier negro. Não se necessitava de luz para ver as minhas primeiras esculturas. Eu próprio não precisava. Eram como desenhos muito duros no espaço. Queria, então reencontra a luz jogando sobre a escultura e, por isso, trabalhar um material no qual a luz pudesse entrar e irradiar-se*¹³. Chillida procura trabalhar o espaço a partir da sua relação com a luz quando trabalhou o alabastro, fascinado pela possibilidade, que este material lhe oferecia, de a luz revelar nele tanto o espaço vazio como o espaço ocupado. Chillida definiu as suas esculturas em alabastro como *lugares geométricos de espaço*¹⁴, e sobre «Elogio à arquitectura» Esteban escreve: *O olhar não distingue imediatamente, se não uma relação exactamente ortogonal; mas este cubo é acrescentado de cores cruzadas no*

¹² - Catálogo da exposição “Chillida 1948-1998”, decorrida entre Dezembro de 1998 e Março de 1999 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, direcção de. Kosme de Barañano, p. 51.

¹³ - Apud ESTEBAN, Claude; “Chillida par Claude Esteban”, Paris, Maeght Editeur, 1971, p. 159.

¹⁴ - Apud ESTEBAN, Claude; “Chillida par Claude Esteban”, Paris, Maeght Editeur, 1971, p. 176.

seu interior por uma geometria divergente, que, se não nega a sua garantia de estabilidade, atravessa-a de vazios, de interrogações evasivas, de contra movimentos[...] Espaço pleno no espaço imenso, então ele é portador por sua vez de um outro cubo sem substancia¹⁵.

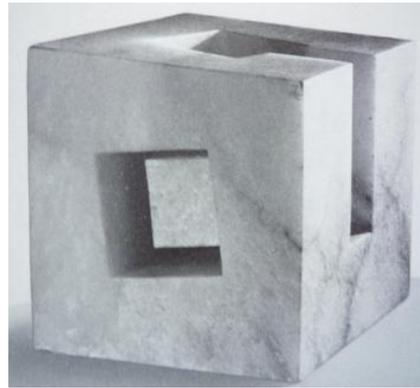


Fig. 11 e 12- *Elogio à arquitectura*, 30x30x31 cm, 1968

«Elogio à arquitectura» é uma escultura, onde a simplicidade geométrica da forma de cubo enfatiza o jogo de cheios e vazios, que mediada por uma muito específica e privilegiada relação da luz com o alabastro, torna-se em jogo de densidade e intensidade lumínica e, inversamente, de densidade matéria. A luz, ao atravessar todo o espaço vazio e ocupado, substitui a relação de oposição entre os dois tipos de espaços por uma relação de alguma continuidade. A matéria sólida parece ter perdido alguma da sua densidade, enquanto o ar parece mais denso, como se a luz, ao atravessar o alabastro, arrastasse consigo parte da matéria deste e a espalhasse no espaço vazio adjacente. É uma luz que parece quase consistente.

Chillida encontrou no alabastro, um material que canta o espaço, impondo as suas marcas a este. Desenha-o com o seu interior que, por sua vez, é desenhado pela luz. O alabastro, apesar de ser uma pedra, tem características tão específicas na sua relação com a luz que o distanciam muito, em termos do que se pode procurar nele, de outros tipos de pedra como o granito, que vai chamar a atenção e ser trabalhado por Chillida a partir de 1965.

¹⁵ - ESTEBAN, Claude; “*Chillida par Claude Esteban*”, 1971 Paris, Maeght Editeur, p. 168.

Sobre o trabalho de Chillida em granito Esteban escreve: *Nas suas primeiras experiencias, Chillida tinha lutado contra o Fatum de massividade quase sempre associado ao destino da escultura. [...] Quinze anos depois de a ter abandonado, [...] volta à talha da pedra. Mas é à luz do dia que a trabalha agora, nas clareiras abertas das pedreiras. Se ele ataca o granito, essa pedra das montanhas como a chamou Hegel, diríamos que através dela, quer alcançar o epicentro resistente do mundo. Não volta aos delírios do informe. Assombra a solidez para encontrar a estabilidade. O monumento de Houston diz da constância da pedra [...], proclama, também, a folga, a abertura de espaço, toda uma nova disponibilidade. O centro de gravidade não se situa no cerne da matéria plena; é, antes, esse vazio à volta do qual a pedra se equilibra e se inventa. Esse vazio que para Chillida constitui um pleno mais verídico¹⁶.*

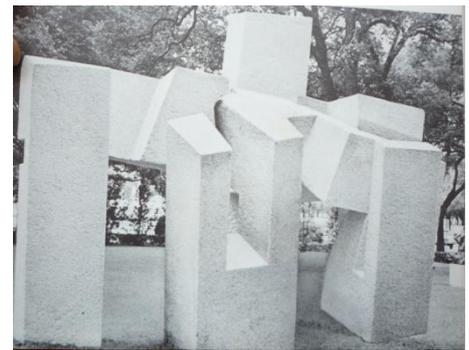
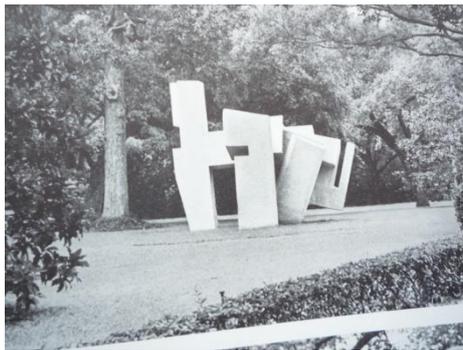


Fig. 13 e 14- *Abesti Gongora V* (canto rude), 465x587x428 cm. 1966

Se para «Abesti Gogora V», instalado no jardim do Fine Arts Museum de Houston (Texas), esta citação faz sentido, para «Iru Ari» não fará tanto. Em «Iru Ari» a pedra exprime-se também pela sua densidade, pelo seu peso, apesar de na sua parte superior, o espaço vazio jogar um papel essencial. As suas superfícies planas e polidas são frias, assim como as suas formas cúbicas, e afastam-na da sua presença típica na natureza, mas revelam-nos o seu interior, como o fazem os cortes. As partes que se encaixam proporcionam um jogo de volumes que avançam e outros que

¹⁶ - ESTEBAN, Claude; “*Chillida par Claude Esteban*”, Paris, Maeght Editeur, 1971, pp. 132 e 136

recuam, criando um desenho geométrico feito pela sombra, o que traz algum efeito de dinamismo a uma peça que, caso não fosse assim, seria pesadamente estática.

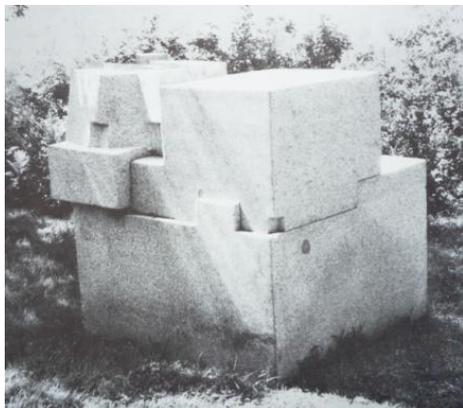


Fig. 15- *Iru Ari* (três partes), 106x100x95 cm, 1966/68



Fig. 16.- *Harri II*, 120x138x100 cm, 1991

Em «Harri II», realizada já na década de 1990, o dinamismo é praticamente nulo, na sua forma aproximadamente cúbica com irregularidades notórias e de superfície não polida, tornando a sua expressão de massividade nítida, se não mesmo um pouco bruta. A sua superfície tem linhas perfuradas, que são curtas e rectas, uma delas quebrada. Estas perfurações penetram a pedra, desenhando a preto a sua superfície. Trazem o interior da matéria para o centro da escultura, apesar de aquele não se revelar em absoluto, isto é, não deixou de ser o interior da matéria. A tensão entre superfície e interior intensifica-se, sendo que aqui a escultura vira-se para dentro do espaço ocupado, da própria pedra, apesar de viver também a partir da sua superfície.

Do diálogo prolongado de Chillida com a pedra resultou numa transformação daquilo que o escultor procura nessa dada matéria, e foi no sentido da identidade dessa mesma matéria se afirmar duma forma cada vez mais completa.



Fig. 17- Mão G 2, 10x11x6 cm, 1984



Fig. 18- Sem Título, 21,7x14,6 cm, 1976

A cerâmica foi, dos três materiais abordados neste trabalho, o último a chamar a atenção e a ser trabalhado por Chillida, o que só acontece a partir de 1973 pela mão de Joan Artigas hijo. No seu trabalho em cerâmica destacam-se duas séries que são «Mãos» e «Lurras». Com a série «Mãos», o trabalho escultórico de Chillida deixa de ser exclusivamente abstracto, embora não possamos pensar que se trata de um regressar ao questionamento das suas primeiras tentativas como escultor, enquanto viveu em França. Tem, no entanto, um vínculo claro com os seus desenhos de mãos que realizou ao longo de quase toda a sua vida activa como artista plástico muito completo que foi. A facilidade directa da modelação nas pastas cerâmicas desafiou-o para a representação e para essa relação de continuidade com alguma da sua prática de desenho que era representacional. A cerâmica, com o seu carácter aparentemente mais dócil, conforma-se melhor à ditadura das intenções do escultor, mas, em compensação, vê-se confirmada como um signo que se refere também a humano, e que, na sua expressão de pastas chamotadas cozidas, parece “palpitar” como tal. As «Mãos» de cerâmica aparecem fechadas, o que não acontece na maior parte dos desenhos, em volumes bastante compactos que se voltam para o seu interior como os próprios dedos.

Na série «Lurras» (*caixas em língua basca*), como o próprio nome aponta, Chillida parece procurar o material na origem desse mesmo material, e é um tipo de escultura que se volta para o próprio material em que se concretiza. São também volumes compactos, mas se são associáveis a alguns dos desenhos de Chillida, são também associáveis ao seu trabalho em granito já referenciado neste capítulo. Sobre esta série Kosme de Barañano escreve: *Estes blocos de terra sem arestas – como as pedras de Cuzco – revelam uma geometria orgânica que reside na Obra de Chillida.*

É uma geometria que mais do que inscrita na matéria, é intrínseca à própria terra. [...] Se entre os blocos de Cuzco não cabe uma folha de papel, nas Lurras de Chillida levantam-se espaços¹⁷.



Fig. 19 - *Lurra G186*, 24,8x 29x29,5 cm, 1990

«Lurra G186» é um bloco aproximadamente paralelepípedo com linhas rectas e quebradas profundamente gravadas na superfície, que partem e fissuram parecendo que as partes se vão separar. A matéria que constitui o bloco é portadora de tensões internas que provocam ordenadas rupturas na sua forma. É também uma escultura que aponta para o seu espaço ocupado, isto é, para dentro da própria matéria que a consubstancia, para a energia imanente do material.

Como conclusão deste capítulo começo por citar mais uma vez Barañano, que pertinentemente escreve: *A Obra de Chillida pode-se abordar mais pelos modos de produção do que pela temática. Há desde o início uma construção ou experimentação baseada na repetição e na seriação. Certas séries estão ligadas a um momento particular da vida do artista e estendem-se durante uns anos ou meses concretos, outras são recorrentes em toda a vida do artista, e outras, enfim, surgem de vez em quando, como guardiãs, ao longo da sua vida, mas em momentos determinados. Pode-se assistir ao nascimento de um motivo, às suas transformações sucessivas e às progressivas mutações da forma como o artista actua com a matéria. Não há, neste sentido, uma repetição como banalização do propósito de*

¹⁷ - Catálogo da exposição “Chillida 1948-1998”, decorrida entre Dezembro de 1998 e Março de 1999 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, direcção de. Kosme de Barañano, p. 41.

*investigação, nem a redução do seu gesto a puro virtuosismo*¹⁸. Sem focar directamente a relação de Chillida com os materiais que trabalhou, Barañano deixa claro a forma como essa relação foi profunda e caracterizou fortemente a obra deste escultor, o que proporcionou que esses materiais vissem as suas características plenamente exploradas e as suas possibilidades de expressão estética afirmadas e alargadas.

Octávio Paz, no texto já citado, afirma: *A escultura de Chillida impressiona-nos à primeira vista pela sua acentuada materialidade; mais que formas em ferro, ou em granito, suas esculturas são o ferro ele próprio, o granítico personalizado. Não são representações de ideias, sentimentos ou sensações ; são manifestações palpáveis do férreo e do granítico*¹⁹, isto é, a matéria em termos gerais, e a pedra, o ferro e a cerâmica em particular, na Obra de Eduardo Chillida, reencontram e afirmam plenamente a sua identidade.

¹⁸ - Catálogo da exposição “*Chillida 1948-1998*”, decorrida entre Dezembro de 1998 e Março de 1999 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, direcção de. Kosme de Barañano, p. 19.

¹⁹ - *Catálogo da exposição “Chillida – Escala humana”*, decorrida em 1991 no Palácio Revillagigedo em Gijón, coordenação de José Manuel Matilla P. 39

Terceiro Capítulo

III.1 Pedra, cerâmica e ferro – Trabalho Prático

Como já referi na introdução, o tema deste trabalho começou a ser tratado a partir do início do primeiro ano deste mestrado no âmbito da disciplina de Projecto, e especialmente, com os projectos «0 3D» e «Vilarinho das Furnas». «0 3D» foi o ponto de partida escultórico para o tema deste trabalho, e onde os três materiais partilham a forma e a colocação relativa, mas não passou de modelos de pequena escala em cerâmica, devido a avaria do equipamento necessário. «Vilarinho das Furnas» foi uma instalação realizada nas ruínas da aldeia de «Vilarinho das Furnas» inundada pela barragem homónima situada na Serra do Gerês, e focou o vasto sedimento de memória associado a estes materiais. Refiro-me ainda ao projecto do primeiro ano, «Vilarinho das Furnas», por este estar na posição oposta quanto à abordagem ao mesmo tema e, por contraste, auxilia na caracterização da abordagem, que esteve na base da investigação, que se apresenta neste capítulo, e que constitui o cerne desta tese de mestrado. Em «Vilarinho das Furnas», para além do confronto entre materiais, as suas identidades também foram afirmadas pela utilização de formas reconhecíveis como características de cada material – formas arquétipas dos materiais que as constituem, expressando a relação que o Homem estabeleceu com esses materiais. É um trabalho com características de representação, isto é, são ruínas de uma aldeia, cântaros e lanças. Formas com uma legibilidade clara como primeiro parâmetro de comunicação, que procuram expressar predominantemente a nossa relação com os materiais, isto é, a forma como nós sentimos a identidade destes materiais alicerçada numa memória colectiva longa. A investigação escultórica aqui apresentada, se partilha com a prática anterior o princípio da associação de materiais, difere na forma de afirmar e explorar a identidade desses mesmos materiais. A identidade dos materiais foram tratados a partir dos materiais eles próprios e não como suporte de representação, isto é, tem características predominantemente abstraccionistas. O recurso à cozedura cerâmica foi a forma encontrada para questioná-los quanto à sua composição, estrutura compósita, e comportamento debaixo de condições extremas. Procurou-se no interior dos materiais e no seu

comportamento, respostas que permitissem conhecê-los melhor, e que esse conhecimento permitisse desenvolver um trabalho escultórico, onde pouco exploradas facetas da identidade dos materiais pudessem encontrar expressão, constituindo-se como um enriquecimento e aprofundamento da nossa noção sobre esses materiais e das suas possibilidades expressivas para aplicação à prática escultórica.

«Vilarinho da Furna» constitui-se como uma instalação, que é site-specific, isto é, nesse projecto, o espaço/lugar onde acontece é portador de parte essencial dos significados e base/referência essencial para a conjugação sígnica do projecto, enquanto o trabalho aqui apresentado tem características nómadas na sua relação com o espaço. Na sua relação com o tempo «Vilarinho da Furna» teve a duração limitada de um dia, ficando os registos fotográficos como testemunho e possibilidade de prolongamento temporal, enquanto este trabalho se projecta num tempo ilimitado não se prevendo a sua rápida deterioração, embora o material ainda esteja a ser testado, e é de contar com um grau significativo de precariedade de resultados.

No início do segundo ciclo desta investigação alguns destes elementos de pedra e de ferro foram simplesmente encaixados nos elementos de cerâmica, mas com o avançar do trabalho a investigação foi orientada no sentido de tratar os três materiais como materiais cerâmicos, isto é, passaram a ser sujeitos em simultâneo a temperaturas até 1240°C. Este tipo de prática implicando um grau muito significativo de imprevisibilidade quanto aos resultados, especialmente no caso da ardósia, provoca que seja o processo de cozedura a determinar a forma final que a pedra adquire. Proporcionou também que este trabalho ganhasse uma vertente de investigação técnica, que se tornou imprescindível ao evoluir da investigação escultórica. Este tipo de prática, teve como consequência, um nível elevado de peças acidentadas, pois os materiais foram levados ao seus limites e em vários casos esses limites foram mesmo ultrapassados.

Os resultados foram-se sucedendo ao ritmo das fornadas, que só acontecem quando há material suficiente para encher o forno, e, para além desta condicionante, é necessário considerar também os tempos de secagem das pastas cerâmicas. Por estas razões o ritmo do trabalho prático foi marcado pelos tempos próprios da cerâmica, que são mais curtos no verão, como aconteceu com este trabalho. Quando a ardósia e o ferro começaram a ser submetidos à cozedura cerâmica, os resultados

foram inesperados, o que implicou que, em grande medida, a conformação das peças respondia aos resultados imediatamente anteriores, num jogo contínuo e evolutivo. Com o avançar da investigação, cresceu o grau de familiaridade com estes processos e com os seus resultados, embora o grau de imprevisibilidade nas formas assumidas pela ardósia cozida seja ainda muito significativo. Uma maior segurança técnica proporcionou desenvolver uma intenção prévia mais clara quanto aos resultados, e os trabalhos passaram a organizar-se em pequenas séries de 3 ou 4 peças, procurando cada série explorar diferentes possibilidades de relação entre os materiais tratados neste trabalho.

Este capítulo é composto por uma parte geral como introdução e dois subcapítulos, o primeiro dos quais refere-se à investigação técnica e o segundo à investigação escultórica.

III.2 Investigação técnica - Comportamento de pastas cerâmicas, do ferro e da ardósia, quando associados e submetidos a cozaduras cerâmicas

Por sugestão do orientador, o professor Amaral da Cunha, e como modo de questionar e esclarecer a identidade dos materiais tratados, comecei a pôr elementos de pedra e elementos de ferro no forno, acompanhando os elementos de pastas cerâmicas na sujeição às cozaduras cerâmicas. Este tipo de procedimento implicou no início da sua implementação um grau muito elevado de resultados precários, o que obrigou a uma avaliação constante de resultados no sentido de esclarecer as referências possíveis para que os resultados se fossem tornando cada vez mais seguros. Os resultados deste processo prefiguram um início de uma investigação técnica e apresentam um consistente potencial expressivo para a realização de trabalho escultórico.

Este subcapítulo apresenta os resultados desse início de investigação técnica. Cada material é primeiro tratado em separado e em seguida são tratadas as interações entre estes materiais, que foram até ao momento testadas e exploradas. A cerâmica é o primeiro dos materiais a ser tratado, seguindo-se o ferro e por último a ardósia.

A cerâmica, para além de matéria com grande capacidade expressiva, tem também nesta investigação um valor estrutural imprescindível, e o seu processo técnico tornou-se num procedimento essencial desta investigação, ao qual a ardósia e o ferro são sujeitos. Quanto à investigação técnica no que se refere à cerâmica, consistiu em compreender a capacidade desta de aceitar elementos de ardósia e elementos de ferro e da interacção possível entre estes materiais uma vez que, como material, já implica o ser capacidade submetido à cozedura cerâmica e o seu comportamento e resultados são familiares.

A pasta cerâmica mais utilizada foi uma pasta refractária que quando cozida é de cor creme amarelado, mas também foram usadas várias pastas de grés chamotado, especialmente uma pasta de grés, que, quando cozida, é branca. Os elementos de cerâmica foram realizados essencialmente, pela técnica da lastra (fig. 22), pela técnica do bloco (fig. 21) e na roda (fig. 20). Pela técnica da lastra foram realizadas placas, usadas como bases. Pela técnica do bloco foram realizadas formas aproximadamente prismáticas ou piramidais, e pela técnica da roda foram realizadas formas de rotação, típicas da olaria. Os elementos acrescentados são de pedra e/ou de ferro. Nalgumas peças a cerâmica é vidrada e noutras não. Os vidrados usados começaram por ser uma gama de vidrados com fusão à volta dos 1050°C e nesta última fase desta investigação usam-se vidrados para temperaturas superiores a 1200°C, sendo que a temperatura adoptada foi de 1240°C. Os vidrados foram usados como forma de flexibilizar e melhorar a relação plástica da cerâmica com a ardósia expandida e com o ferro.



Fig. 20 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C; 23x20x12 cm.



Fig. 21 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C; 44x41x10 cm.



Fig. 22 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1150°C; 27x24x21 cm.

Os elementos de ardósia e os elementos de ferro são pressionados contra o corpo cerâmico penetrando-o, quando este ainda tem humidade suficiente para aceitar esse tipo de pressão. Tem, também, que possuir uma espessura que seja capaz de resistir às tensões dos seu próprio processo de contracção confrontado por elementos dentro de si que não contraem e, que, ainda, seja capaz de resistir à pressão exercida pela expansão de ardósia. Pelas razões mencionadas, aconselha-se a

utilização de pastas chamotadas de alta temperatura, porque apresentam menor contracção e maior resistência.

A primeira condicionante que elementos de ferro apresentaram quando sujeitos à cozedura cerâmica tem a ver com a sua espessura, pois houve elementos que não se aguentaram quando sujeitos às elevadas temperaturas (até aos 1240°C) próprias de cozeduras cerâmicas, nomeadamente arame com menos de 2mm de espessura e pregos finos, pois perderam toda a resistência e desfazem-se quando o pressionamos. Quanto mais vezes for submetido à cozedura mais afectados serão e, algumas vezes, contagiados pela fusão da ardósia fundem conjuntamente, resultando num material muito duro e de aspecto vulcânico, pois reflecte o estado de magma pelo qual passou durante a cozedura antes do arrefecimento. Se elementos de ferro estiverem encostados uns aos outros, quando sujeitos aos 1240°C, ligam-se entre si, como que soldados e a grade de pregos que é apresentada na figura 23 demonstra-o bem. As grades de pregos foram realizadas usando os pregos como “peças de lego”, pois as junções, que uma cabeça de prego encostada a dois pregos colocados em posições opostas, têm uma boa resistência para a construção de estruturas aproximadamente ortogonais.

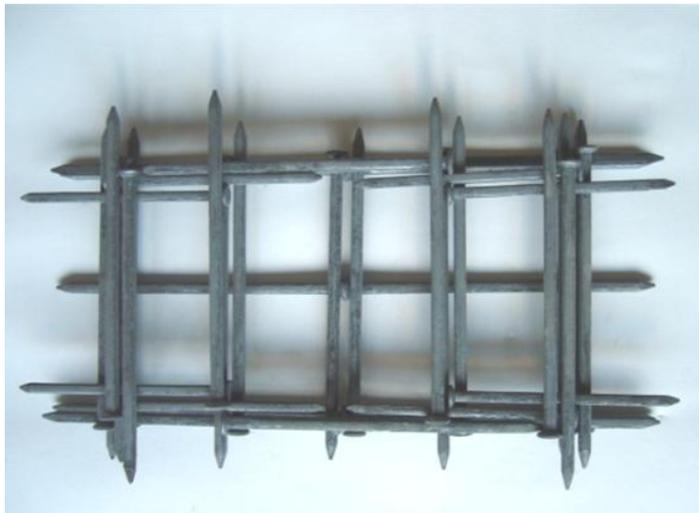


Fig. 23- Ferro; 1200°C; 37x21x4 cm.

Os elementos de ferro mantêm no essencial a sua forma, mas frequentemente uma camada superficial da sua matéria constituinte separa-se, efeito

que se pode denominar descasque por analogia (fig. 24). A superfície, mantendo o seu aspecto metálico, perdeu a anterior regularidade quanto ao brilho, tornando-se mais baça onde descasca, e algumas vezes mais brilhante onde não descasca, continuando, no entanto, a ser percebida como ferro.

Os elementos de ferro quando sujeitos a temperaturas superiores a 1150°C colam-se às placas de mobiliário do forno, deixando-as danificadas. Sendo assim, os elementos de ferro devem ir ao forno sobre um pedaço de placa refractária, aproximadamente do tamanho do elemento de ferro coberta com um separador.



Fig. 24- Fragmento de superfície de ferro; 1200°C.

Considerar o ferro como material cerâmico é questionável. Ainda que o ferro apresente uma boa capacidade de refractariedade mantendo a forma quando submetido à cozedura cerâmica, não apresenta uma transformação química que implique a transformação das características estruturais do material resultante. No entanto o ferro mostrou-se um material de boas características na forma como se relaciona com os outros materiais considerados nesta investigação.

Os elementos de pedra com que estava a trabalhar na altura que comecei a submetê-los à cozedura cerâmica, eram de mármore e de granito e constituíram as primeiras amostras de pedra a serem sujeitas às temperaturas da cozedura cerâmica mas sem grande sucesso, porque o mármore perdeu a estrutura e tornou-se pó, e o granito explodiu. Fiz a mesma experiência com xisto negro, também conhecido como ardósia, com resultados muito desafiadores e expressivos, isto é, a ardósia foi a única pedra, das que foram testadas, que, quando sujeita às condições da cozedura cerâmica, apresenta um comportamento e resultados com forte potencial para aplicação à expressão escultórica. É possível que com ciclos de cozedura diferentes

daqueles que são próprios da cozedura cerâmica outros tipos de pedra possam também apresentar resultados com bom potencial para a expressão escultórica.

A ardósia expandida tornou-se, então, no principal foco desta investigação. Refira-se que a ardósia das pedreiras de Campo, conselho de Valongo nos arredores do Porto, é considerada das ardósias de melhor qualidade em termos internacionais, e demonstrou as suas boas características, quando sujeita às condições da cozedura cerâmica, comparativamente a outros xistos que também foram investigados e apresentaram comportamentos problemáticos ao explodirem, acidentando os trabalhos..²⁰ Este facto provoca uma ligação muito directa entre esta investigação e a nossa região.



Fig. 25 e 26- Ardósia antes e depois de ser sujeita à cozedura cerâmica.

Estabelecer padrões de comportamento para a ardósia, quando sujeita à cozedura cerâmica, de um forma rigorosa é, suponho, impossível, porque nem toda a ardósia tem a mesma composição ou um tipo de estrutura completamente similar. Tenho também de mencionar o facto de esta investigação não ter sido desenvolvida em contexto laboratorial, mas sim numa normal oficina de cerâmica onde não existe

²⁰ Tenho que fazer uma ressalva para a ardósia de Arouca que também deu resultados similares aos resultados da ardósia de Valongo com ligeiras diferenças na cor, um pouco mais escura e mais resistente. Deste facto poder-se-á deduzir que a ardósia seja qual for a sua origem produzirá este tipo de resultados.

sequer uma pequena mufla de ensaios, e o forno existente apresenta diferenças de temperatura entre a zona superior e a zona inferior que podem ser superiores a 100°C. Na sua última fase antes da defesa de tese, esta investigação também aconteceu nas oficinas da FBAUP onde as muflas de ensaio só atingem os 1100°C, e esta temperatura mostrou-se claramente insuficiente para estudar os vários factores que participam na expansão da ardósia. Os quatro meses em que esta investigação decorreu de uma forma mais intensa, permitiram chegar a conclusões significativas quanto a forma de conformar a ardósia expandida e quanto à sua capacidade expressiva em termos escultóricos, mas ainda incipientes quanto à segurança de resultados, quanto à compreensão e controlo dos vários factores que os determinam, assim como, quanto à sua explicação científica. Com a continuação desta investigação para além da conclusão deste mestrado, existe a expectativa de respostas mais completas e satisfatórias a médio prazo.

Citando Robert Coenraads, *A ardósia resulta do metamorfismo regional de baixa gradação do xisto argiloso ou do argilito. O metamorfismo provoca a recristalização e o alinhamento dos minerais de mica estratificada em ângulos rectos na direcção da compressão, o que ocasiona placas de fácil clivagem*²¹. A expansão da ardósia resulta da dilatação, por aquecimento, de bolhas de ar e de gases seladas dentro da restante matéria que compõem a ardósia. A presença de metais, essencialmente de ferro, tem um papel significativo nas transformações químicas e nos resultados formais, originadas pelo aquecimento da ardósia.

Identificaram-se três factores que participam na expansão da ardósia e na sua conformação. Esses factores são o seu volume e forma prévios, a temperatura da cozedura e os constrangimentos físicos. São como três diferentes etapas do processo de conformação, começando pela definição do volume da forma prévia, seguindo-se a aplicação dos constrangimentos e por fim estipula-se a temperatura de cozedura a que se submete a ardósia.

Quando sujeita a temperaturas superiores a 1050°C, as placas sobrepostas que caracterizam a estrutura da ardósia afastam-se sem se separarem. A sua cor de cinzento/negro transforma-se em rosa pálido com manchas castanho ferroso avermelhado e o seu aspecto perde a sua anterior regularidade (fig. 22). Não se pode chamar a esta termo conformação da ardósia um método rigoroso de conformação,

²¹ COENRAADS, Robert; *“Rochas e fósseis”*, Lisboa, ed. Temas e Debate, 2008, p. 129.

pois as formas resultantes têm uma imprevisibilidade muito substancial, que aumenta com o aumento da temperatura a que foram sujeitas.

A ardósia foi trabalhada predominantemente em formas paralelepípedicas, tendo duas faces constituídas por uma só placa referentes à face de cima e à face de baixo e não expandem quando o pedaço de ardósia é sujeito à cozedura cerâmica. As quatro faces referentes à espessura do paralelepípedo mostram a estrutura laminar da ardósia e é no valor da sua medida que se vai expressar a expansão da ardósia.



Fig. 27 – Ardósia expandida a 1050 – 1060°C; 25x21x3 cm.

Quando sujeita aos 1000°C a ardósia mudou de cor de preto para rosa e vermelho ferroso, mas mantém a forma. Aos 1080°C a ardósia pode apresentar uma dilatação de 100% ou mesmo superior conforme a sua colocação no forno, pois se o pedaço de ardósia for deitado sobre uma das faces onde se registam as suas várias camadas, a amplitude da dilatação pode ser muito superior do que se for deitada sobre uma só placa. No início deste processo a ardósia mantém a leitura da forma original, isto é, se o pedaço de ardósia tem uma forma paralelepípedica manterá aproximadamente a forma paralelepípedica mas com uma espessura que aumenta proporcionalmente à dilatação. Aumentando a temperatura de cozedura a cor escurece, mantendo o tom de vermelho ferroso e ganha um brilho, que nalguns casos faz lembrar o brilho do cabedal e noutros casos é mais baço. Nas faces de placa única podem aparecer bolhas e as superfícies referentes à espessura apresentam uma textura semelhante à casca do tronco de algumas árvores (fig. 28). A estrutura interna

mantêm-se em placas sobrepostas, mas sem a original junção perfeita e a sua dureza e resistência aumentaram. A relação entre volume e peso foi proporcional à dilatação, transformando-o num material mais leve e menos denso.



Fig. 28 – Ardósia expandida a 1100°C; elemento maior com 16x7x8,5 cm.

Aos 1150°C a forma começa a sofrer transformações radicais no sentido de se dobrar, a textura casca de árvore tornou-se mais fina e densa e no resultado reconhece-se menos a forma original. A sua estrutura interna passa de placas sobrepostas para uma estrutura esponjosa (a partir dos 1130°C), no entanto mantém predominantemente uma pele que afirma a sua anterior estrutura. As superfícies dessa pele apresentam um brilho mais regular a fazer lembrar o brilho do cabedal e o seu relevo acentua-se. Esta pele apresenta zonas rotas, pelas quais espreita a sua matéria interior de características esponjosas (fig. 30). A zona mais interior desta estrutura esponjosa é negra e à medida que se aproxima da superfície torna-se primeiro em cinzento cada vez mais claro e junto à superfície torna-se rosado. Estas mudanças de cor parecem apontar a existência ou não de oxigénio durante a cozedura.

A ardósia perdeu alguma dureza e resistência, tornando-se um bocado quebradiça, mas ganha um carácter telúrico muito expressivo, reflectindo a violência do processo da cozedura cerâmica. Tornou-se num material ainda mais leve, do que acontece quando submetida aos 1100°C. Aos 1150°C pedaços de ardósia dilatados postos em contacto ligam-se entre si (fig. 29), e ligam-se a elementos de ferro e a

elementos de cerâmica e, por essa razão, torna-se necessário a aplicação de um separador nas placas onde a ardósia é colocada dentro do forno. Submetida aos 1150°C ou a temperaturas superiores, a ardósia torna-se num material muito fácil de serrar e de limar.



Fig. 29– Ardósia expandida a 1160°C; 19x15x15 cm.



Fig. 30– Ardósia expandida a 1150°C; 26,5x21x11 cm.

Quando se sujeita a ardósia aos 1240°C é a própria estrutura das placas que começa a esgaçar e a sua pele rompe-se, mostrando a sua matéria interior com uma textura areada e porosa, pois a sua estrutura é completamente esponjosa. A transformação operada na forma é ainda mais radical e imprevisível (fig. 31), mas a ardósia recuperou dureza, e resistência. Comparando com os resultados quando submetida aos 1150°C, o volume é aproximadamente o mesmo, isto é, a dilatação acontece essencialmente até aos 1150°C ou mesmo a temperaturas mais baixas. Também a relação entre volume e peso não varia substancialmente entre os 1150°C e os 1240°C. Submetida aos 1240°C a ardósia liga-se firmemente entre si, assim como aos elementos de ferro e aos elementos de cerâmica.



Fig. 31 – Ardósia expandida a 1240°C; 43x41x20 cm.

A ardósia perde a sua característica de ser um volume compacto, dilatando-se e abrindo o seu interior, deixando de ser reconhecida como tal.

A amplitude da expansão da ardósia está correlacionada com a temperatura a que foi sujeita e também com a dimensão do pedaço de ardósia, isto é, factores como massa e peso (o peso tem a haver com a colocação) influenciam a amplitude da expansão. Tanto o factor da temperatura como o factor da dimensão terá que ser mais estudado no sentido de ser melhor esclarecido.

A ardósia expandida por termo conformação, é um material, que dando testemunho da sua estrutura original e da sua história de constituição, apresenta uma identidade migratória, pois coloca-se entre a pedra e a cerâmica. A sua estrutura aproxima-se de algumas pedras vulcânicas como a pedra-pomes caracterizada pela existência de pequenas bolsas de ar, o que lhe confere a capacidade de flutuar. Pode então ser considerada uma pedra sintética/ sintetizada. O processo técnico que a origina, a sua refractariedade e, provavelmente, a sua composição apontam para a possibilidade de considerá-la como material cerâmico. Uma vez expandida, a ardósia mantém a forma quando é levada a cozeduras sucessivas. É ainda um material ferroso, pois o ferro está presente em teor elevado como o atesta a sua cor ferruginosa. Existem também pequenas bolsas que, apresentando-se como magma arrefecido, parecem apontar a existência de minério concentrado - pirites (fig. 32). A presença do ferro é determinante no processo de transformação, pois influi nas temperaturas de fusão e determina em grande medida o aspecto da superfície. A

ardósia expandida esclarece de uma forma surpreendente as relações de parentesco entre a pedra, a cerâmica e o ferro em contexto natural.



Fig. 32- Ardósia expandida; 1200°C; 36x33x14 cm.

Os 1240°C como temperatura de cozedura tornou-se como o ponto/espço de encontro de resultados expressivos nos três materiais. A ardósia expandida apresenta a sua expressividade plena, o ferro liga-se entre si com um grau apreciável de resistência, o grés vitrifica e os vidrados aplicados fundem bem. Não significa isto que não se use outras temperaturas para trabalhar estes materiais, até porque alguns dos elementos foram sujeitos a três cozeduras diferentes e muitos dos resultados identificados, tratados e que podem ser usados necessitam de outras temperaturas para acontecerem. O comportamento da cerâmica quando sujeita a várias cozeduras, se for bem trabalhada, é seguro. Os elementos de ferro vão-se deteriorando de fornada para fornada e correm um risco significativo de ficarem inviabilizados, obrigando a evitar a necessidade de sujeitá-los a várias fornadas. A ardósia, uma vez expandida tende a manter a forma, quando é sujeita a várias fornadas, no entanto, pedaços de ardósia já expandida, colocados no forno parcialmente um sobre o outro e sujeitos de novo à cozedura cerâmica, apresentam uma transformação das suas formas, no sentido de se afeiçoarem um ao outro. O

factor peso parece-me ser muito significativo no processo de expansão da ardósia. O comportamento da ardósia expandida, quando sujeita a várias cozeduras tem que ser mais estudado.

A expansão da ardósia durante a cozedura cerâmica permite e desafia que elementos de ardósia interajam entre si, ou com elementos de cerâmica ou, ainda, com elementos de ferro, em termos de conformação. A amplitude da ardósia pode também ser condicionada por constrangimentos físicos de vários tipos. Elementos de cerâmica e elementos de ferro foram usados para criar constrangimentos à expansão da ardósia. Por sua vez, durante o seu processo de expansão, a ardósia pressiona os outros materiais e pode transformar-lhes as respectivas formas. Foram investigados vários tipos de interacções possíveis entre estes materiais ao nível da conformação e elencaram-se os seguintes resultados.

Quanto a serem pedaços de ardósia a interagirem entre si de forma a conformarem-se mutuamente, foram investigadas duas diferentes formas de isso acontecer, as montagens e os encaixes. As montagens baseiam-se no facto de pedaços de ardósia se fixarem uns aos outros quando postos em contacto durante a cozedura e mais forte será essa ligação se o contacto for reforçado por algum tipo de pressão como o peso de um elemento sobre o outro (fig. 33). Os pedaços de ardósia podem ir à cozedura e expandirem na sua posição no conjunto da montagem, isto é, expandem e fixam-se uns aos outros numa única cozedura (mono cozedura), ou serem expandidos previamente, e numa segunda cozedura fixarem-se (bicozedura). A bicozedura permite compor com maior segurança, pois já não implica uma transformação tão radical do volume e, conseqüentemente, da forma.



Fig. 33- Ardósia expandida; 1240°C; 45x40x22 cm.

As montagens podem incluir elementos de cerâmica e/ou elementos de ferro (fig. 34). Neste caso é a ardósia expandida que liga/agarra os elementos de cerâmica e os elementos de ferro, isto é, aqui, a ardósia expandida é a estrutura que recebe os outros materiais.



Fig. 34- Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1240°C; 35x30x27 cm.

Os encaixes de um pedaço de ardósia noutro são realizados por corte de uma entrada num dos pedaços ou em ambos, correspondendo a medida da largura do corte à medida da espessura do pedaço a encaixar (fig. 35 e 36).



Fig. 35 e 36 – Ardósia expandida; 1200°C; 36x23x15 cm.

Os encaixes são uma forma de determinar a colocação dos pedaços de ardósia, o que, por si, é dos mais importantes factores que condicionam o processo de expansão e da expressão resultante.



Fig. 37- Ardósia expandida; 1240°C; 47x28x14 cm.

Colocações perpendiculares entre si, e posição completamente estável, permitiram este resultado de contraste de superfícies (fig. 37).



Fig. 38 - Ardósia expandida; 1200°C;
30x26x18,5 cm.

A ripa colocada em baixo a atravessar o pedaço maior, expandiu na vertical, pressionando o pedaço maior, que contrapôs o seu peso. Este jogo de forças em conflito deu como resultado a desagregação do pedaço maior e compressão da ripa (fig. 38).

Apresentam-se, em seguida, possibilidades de a cerâmica participar no processo de conformação da ardósia expandida. A ardósia aos 1150°C já realizou a sua expansão máxima e afeiçoa-se à superfície que lhe serve de suporte, isto é, uma “ripa” de ardósia colocada sobre uma superfície cerâmica convexa com uma das superfícies onde se expressam as suas diferentes camadas encostada ao suporte, expande na largura cerca de quatro vezes e ganha a forma convexa em correspondência com o seu suporte (fig.39), sendo possível ser separada do seu suporte e usada posteriormente como elemento de montagem (fig.40). Na figura 41

temos uma montagem de vários pedaços de ardósia expandidos dentro de uma taça de cerâmica, que foi posteriormente partida.



Fig. 39 e 40- Ardósia expandida e cerâmica; 1150°C; 17x6,5x4 cm.



Fig. 41 - Ardósia expandida; 1240°C; 20x15x15 cm .

Dentro do mesmo princípio, a expansão da ardósia pode ser usada como forma de, numa montagem, o elemento de ardósia adquirir a capacidade de junção perfeita com o elemento de cerâmica que lhe serve de suporte (fig. 42). O vidro aplicado ao corpo cerâmico e em contacto com a ardósia, funciona como reforço de ligação entre os dois materiais.



Fig. 42- Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C;46x24cm.

Quando uma tira de ardósia é encaixada parcialmente numa abertura de um corpo cerâmico, como um gargalo de espessura suficiente, a expansão da parte encaixada tem como limite o preenchimento da abertura, enquanto a parte da tira de ardósia que ficou no exterior fora do encaixe expande completamente (fig. 43), sendo provável que a tira se dobre (fig. 44). Se o gargalo de cerâmica, que estrangula a tira de ardósia no seu processo de expansão, não for suficientemente forte, pode abrir, em consequência da pressão exercida pela expansão do pedaço de ardósia.



Fig. 43 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada:
1240°C; 9x10x11 cm.



Fig. 44 – Ardósia expandida e cerâmica; 1240°C; 14,5x16x18 cm.

Pedaços de ardósia espetados num corpo cerâmico, quando este ainda tem humidade suficiente de forma a apresentar algum grau de plasticidade, quase não expandem na sua parte encaixada no corpo cerâmico, expandindo a sua parte exterior (fig. 45). O corpo cerâmico tem que apresentar espessura suficiente para aguentar a pressão exercida pela ardósia durante o seu processo de expansão. A figura 46 mostra como os pedaços de ardósia funcionam como incrustações no corpo cerâmico depois de as suas partes salientes terem sido anuladas. Neste caso a ardósia é usada como caracterização de uma superfície cerâmica.



Fig 45 e 46- Ardósia expandida e cerâmica;1150°C; fragmentos.

O ferro mostrou-se, como material, muito adequado para conformar a ardósia expandida, proporcionando várias formas de condicionamento ao processo de expansão da ardósia. Apresentam-se de seguida as que foram experimentadas nesta investigação.

Colocou-se um pedaço de ardósia dentro de uma estrutura de ferro. Verificou-se que, para que esta condicione o processo de expansão daquela, a medida interna da estrutura tem que ser inferior ao quádruplo da espessura do bocado de ardósia que, como foi dito atrás, se expande entre camadas (fig. 47).



Fig. 47 - Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 23x21x17cm.

Foi encaixado o pedaço de ardósia numa estrutura de ferro (fig. 48 e 49).



Fig. 48 e 49- Ardósia expandida e ferro: 1150°C; 15x14,5x8,5 cm.

Num outro conjunto de experimentações, fez-se atravessar o pedaço de ardósia por um parafuso com porca e anilhas (fig. 50). Verificou-se também que, para que o condicionamento se verifique, a distância entre a cabeça do parafuso e a porca tem que ser inferior à medida da espessura do pedaço de ardósia multiplicada por quatro.



Fig. 50- Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 23x17x11cm.

Foi enrolado um arame com espessura de 2,5 mm à volta de paralelepípedos de ardósia, num efeito que foi denominado “cintar” (fig. 51 e 52). A expansão da ardósia pressionou e esticou o arame, configurando neste caso uma mútua conformação.



Fig. 51- Ardósia expandida e ferro; 1150°C;
13x10x7 cm.



Fig. 52- Ardósia expandida e ferro; 1150°C; 13x7x4 cm e 13,5x9,5x4 cm.

Um pedaço de ardósia foi colocada no centro de uma grade constituída por pregos e durante o seu processo de expansão, o pedaço de ardósia fica apertado entre pregos, espetando-se neles e fixa-se, dessa maneira, à grade de pregos (fig. 53). Neste caso, os elementos de ferro constituem a estrutura da peça.



Fig. 53 - Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 35x22x11 cm.

Realizaram-se, também, estruturas com o objectivo de funcionar como constrangimentos à expansão da ardósia e que combinam elementos de cerâmica, que geralmente são a estrutura, com elementos de ferro, que geralmente são os elementos constrangedores. É um aumento de complexidade que possibilita alargar o tipo de interacções entre estes materiais.

Foram colocados pregos fixos a uma base cerâmica (fig, 54), de forma a condicionarem a expansão pedaço de ardósia colocado dentro do elemento de cerâmica.



Fig.54 - Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1160°C; 19x21x16,5 cm.



Fig. 55 - Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1240°C; 13.5x8x4 cm.

Fixou-se um pedaço de ardósia a uma placa de cerâmica atravessando-o por um parafuso com anilha encostada à sua cabeça (fig. 56).



Fig. 56 - Ardósia, cerâmica vidrada e ferro;
1240°C; 20x13,5x8 cm.

Ripas de ardósia foram colocadas entre varões de ferro que se fixam a um corpo cerâmico (fig. 57).



Fig. 57- Ardósia, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 24x22x15 cm.

Entre a cerâmica e o ferro, também foi investigada uma interacção com interesse para a realização escultórica. Essa interacção consistiu em elementos de cerâmica participarem na conformação de elementos em ferro, isto é, uma taça de cerâmica serviu de molde para a colocação de pregos (fig. 58) que se ligaram entre si pela sujeição à cozedura cerâmica; como resultado, o elemento de ferro apresenta uma forma estrelar uma vez separado do seu molde/cama (fig. 59).



Fig.58 e 59 - Cerâmica e ferro;1200°C; 16,5x11,5 cm.

Outros tipos de interacções entre a ardósia, a cerâmica e o ferro, quando submetidos à cozedura cerâmica, e com consequências ao nível da conformação, não foram ainda estudados, pois esta investigação continua a ter um longo caminho a percorrer. No entanto, os resultados já elencados configuram-se como uma boa base para o desenvolvimento de trabalho escultórico, cuja investigação também apresenta resultados com alguma consistência, sendo estes apresentados e tratados no subcapítulo seguinte.

III.3 Investigação escultórica - Ardósia, pastas cerâmicas e ferro, associados e submetidos a cozeduras cerâmicas

Esta investigação tem como ponto partida a exploração do conceito “identidade escultórica da pedra, da cerâmica e do ferro” e vem sendo realizada desde o início do primeiro ano deste mestrado, como já foi referido. A estratégia geral de abordagem escolhida foi o confronto entre os três materiais ao associá-los. As diferenças de carácter dos materiais enfatiza a identidade de cada um.

O trabalho de investigação, que aqui se apresenta, decorreu entre Fevereiro e Novembro deste ano, depois de o Professor Amaral da Cunha assumir a orientação, o que implicou uma mudança radical na abordagem seguida até aí, como também já foi referido. O trabalho escultórico desenvolvido a partir daí, caracterizou-se por ser tendencialmente abstraccionista e nómada na sua relação com o espaço. Em Maio são feitas as primeiras experiências com pedaços de pedras (mármore e granito) e com elementos de ferro a serem sujeitos às condições da cozedura cerâmica. Essas primeiras experiências com pedaços de pedra foram decepcionantes, enquanto os elementos de ferro, quando apresentam espessura de pelo menos dois centímetros, demonstraram a capacidade de manter a forma, ganhando uma superfície mais expressiva. Por estas razões, elementos de ferro começaram a ser integrados em corpos cerâmicos, antes de acontecer o mesmo com elementos de pedra. Em Junho, pedaços de ardósia são sujeitos às condições da cozedura cerâmica com resultados de uma expressividade desafiador, e a ardósia tornou-se no tipo de pedra sobre o qual esta investigação se debruçou a partir daí. No entanto, só a partir do início de Agosto é que o ritmo de trabalho pode ganhar a intensidade de uma dedicação quase exclusiva.

A sujeição da ardósia e do ferro às condições da cozedura cerâmica, acompanhando as pastas cerâmicas, foi então adoptada como estratégia complementar. O processo cerâmico é uma forma de procurar possibilidades de expressão da pedra e do ferro pouco exploradas, mas também uma forma de unificação conferida à combinação destes diferentes materiais. Funciona ainda como uma forma de provocação radical dirigida aos materiais, obrigando-os necessariamente a algum tipo de resposta onde a sua identidade está implicada de uma maneira muito inteira.

A forma de compor, a partir da combinação de dois dos três materiais ou juntando os três materiais, usou, predominantemente, a cerâmica como estrutura, onde se suportam os elementos de pedra e os elementos de ferro até à última fase, onde é substituída pela ardósia expandida. Como foi referido, procurou-se uma relação de paridade entre os materiais associados, isto é, que os diferentes materiais dialoguem uns com os outros de igual para igual em termos da sua presença plástica. A partir dos princípios, já enunciados, desenvolveu-se uma produção escultórica de formas e associações simples, que permitam uma leitura imediata da relação que os materiais associados estabelecem entre si. O foco essencial desta investigação no seu início, mais do que os materiais por si mesmos, foi a descoberta de possíveis relações de uns com os outros. Quando a ardósia expandida se torna a pedra a ser estudada e no novo foco desta investigação, a relação entre os três materiais ganhou uma outra dimensão, pois a conformação da ardósia por um processo expansivo possibilitou a mútua conformação, ganhando uma autonomia crescente em relação à dependência autoral. Este aprofundar dramático da relação entre os materiais teve um impacto muito positivo na investigação escultórica e nos seus resultados.

É latente um certo carácter narrativo nos resultados e na sua sequência. Muitas vezes a cerâmica foi o suporte destas narrativas (palco, cenário e contexto narrativo), enquanto a pedra e o ferro foram as suas personagens; outras vezes a cerâmica foi personagem e o ferro ou a ardósia expandida também foram o suporte das narrativas. Não se trata, todavia, de um tipo de narrativa humana; apesar de pontos em comum, arrisco-me a denominá-la narrativa matéria.

A cerâmica “joga em casa”, e a cozedura cerâmica acabou por se tornar na referência essencial deste trabalho. Foi o material em que mais incidiu o trabalho prático em termos de conformação previamente à sua cozedura e, no entanto, a forma em pastas cerâmicas de altas temperaturas foi trabalhada muito no sentido de receber os elementos de ardósia e os elementos de ferro. A cerâmica procurou responder às necessidades estruturais de cada peça, o que provoca serem os elementos de maiores dimensões em muitas peças e, no sentido de equilibrar a sua relação com os outros dois materiais, ganhou um aspecto sóbrio de formas simples e tratamento de superfícies relativamente homogêneo. Formas portadoras de um certo sentido de essencialidade. A cerâmica foi o material no qual foram integrados elementos de pedra e/ou elementos de ferro. Na última fase desta investigação a cerâmica trocou o

seu papel central com a ardósia expandida e pedaços de cerâmica pré-existentes foram integrados em montagens, onde a ardósia expandida é o material estruturante.

A transformação operada no ferro ao ser sujeito aos 1240°C, segundo os procedimentos cerâmicos, não é tão radical como acontece com a ardósia; este mantém a forma, mas aquela temperatura deixa uma forte marca na sua superfície, que é lida como que uma carbonização/calцинаção (elementos sujeitos a um grande incêndio ou a um violento acidente), o que lhe confere “uma vida”. O ferro transcende assim a sua origem industrial, o que é enfatizado pela sua resultante aparência se aproximar da aparência do minério original. Os elementos de ferro são maioritariamente restos recolhidos na oficina de escultura da FBAUP, mas usaram-se também alguns elementos comprados. Na oficina foram recolhidos desde pedaços de perfis em C e em T, varões de espessura variada, redes, varões de secção quadrada, até estruturas soldadas, como a estrutura de um cubo, e mesmo elementos de fundição. Os elementos comprados são pregos, parafusos, porcas, anilhas e arame. A intervenção nos elementos de ferro, para além da sua aplicação em elementos de pasta cerâmica ou de ardósia e da respectiva cozedura, só aconteceu sobre os varões, que foram dobrados, e as redes, que foram cortadas. Alguma dependência em relação aos elementos de ferro recolhidos nas oficinas da escola foi um constrangimento, mas também foi estimulante, pois muito dos elementos recolhidos determinaram as formas que as peças assumem, apontando possibilidades inesperadas de relação entre os materiais e conferindo um carácter aberto a esta investigação. Esta simplicidade de meios e de trabalho, no que se refere à participação do ferro, mostrou-se adequada ao carácter desta investigação.

A ardósia expandida tornou-se na grande protagonista desta investigação quanto à expressividade de resultados, para muitos dos quais, foi imprescindível a participação da cerâmica ou/e do ferro. Perdeu densidade e alguma resistência, mas readquiriu de alguma forma um carácter bruto, que também é próprio da sua condição enquanto natureza. Até ao início de Setembro, os elementos de pedra usados, foram pedaços recolhidos numa serração e noutros locais, isto é, são restos industriais ou pedaços naturais, que foram usados sem outra intervenção para além de os aplicar ao corpo de pasta cerâmica e os submeter à cozedura cerâmica. Em Setembro a ardósia também passou a ser trabalhada a partir de placas com cerca de 4 cm de espessura, sendo serrada em formas simples e perfurada antes de ser submetida à cozedura. A partir de meados de Setembro a ardósia é cada vez mais

trabalhada previamente a ser integrada na pasta cerâmica e sujeita à respectiva cozedura. Na última fase da investigação anterior à defesa da tese no início de Dezembro, a ardósia ganhou autonomia e, sozinha ou associada a elementos de ferro, foram investigados outro tipo de condicionamentos à expansão da ardósia, usados como técnicas de conformação. A conformação da ardósia por um processo de expansão do seu volume distancia-se dos tradicionais métodos da realização escultórica que são o método subtractivo e o método aditivo e que, por possibilitar a percepção e avaliação de resultados somente no final do processo, vive da capacidade de previsão baseada na experiência acumulada.

Com a excepção de uma coluna com 2,20 metros de altura (fig. 96), a escala usada varia entre a pequena dimensão (desde 5 cm) e uma dimensão média (até 90 cm). Os numerosos resultados, cerca de 90 peças, organizados em 14 séries e duas peças fora de séries, podem ser tidos como uma quantidade excessiva, mas reflectem uma investigação que privilegiou a relação directa com os materiais e onde o avançar da investigação esteve dependente do fluxo de resultados práticos. Sendo que a realização das várias séries decorreu com um número variável delas em simultâneo, os resultados são apresentados segundo uma lógica, que combina a agregação por séries e a sequência cronológica da sua produção, a que não corresponde uma sequência muito lógica de investigação, pois sendo uma investigação com objectivos estéticos, é natural que os seus percursos não sejam constituídos por uma linha recta, mas por uma linha sinuosa que procura não perder o essencial do tema, mas também explora alguma da sua periferia.

Apesar do esforço desenvolvido, seria desejável que a qualidade geral das fotografias fosse melhor, sendo que os registos fotográficos também não são, em muitos casos, o meio eficaz para descrever trabalho tridimensional e, por essa razão, são apresentadas mais do que uma imagem de algumas peças, e, em alguns casos, faço-os acompanhar de uma curta descrição textual. A informação técnica aparece na legenda das figuras e acrescenta-se algum comentário mais pertinente.

A primeira série que se apresenta refere-se aos trabalhos, em que os elementos de pedra e os elementos de ferro são integrados no corpo cerâmico sem serem sujeitos à cozedura cerâmica. Estas primeiras peças são aqui apresentadas, pois exploram uma forma de compor a partir da combinação dos três materiais que

vai ter alguma continuidade na produção onde os elementos de ardósia e os elementos de ferro são sujeitos à cozedura cerâmica.



Fig. 60 – Mármore branco e cerâmica vidrada;
1050°C; 90x45x12 cm



Fig. 61 - Mármore rosado e cerâmica vidrada;
1050°C; 71x22,5x10 cm.

Nas peças apresentadas nas figuras 60 e 61, a cerâmica aparece como um braço, que no seu topo (a sua mão) agarra a pedra, mantendo-a elevada, como se esta fosse uma bandeira. Os cortes ortogonais da pedra e a sua superfície plana contrapõem-se à forma mais irregular da cerâmica e à sua superfície rugosa e picada. A terra escura e irregular suporta a pedra clara e ordenada.



Fig. 62 – Mármore branco e cerâmica pintada;. 1050°C; 34,5x31x2,5 cm.



Fig. 63 – Mármore branco, cerâmica vidrada e ferro; 1050°C; 23,5x18x2,5 cm.

A associação entre mármore e cerâmica foi explorada na peça da figura 62, cuja realização teve como ponto de partida os dois pedaços de mármore branco recolhidos numa serração que o elemento de cerâmica veste. Procurou-se na cerâmica uma forma de jogo integrador com os dois elementos de pedra. É uma composição de linhas paralelas e perpendiculares que tende para a bidimensionalidade, de acordo com as características dos elementos de mármore. A pintura a preto da cerâmica reforça a bidimensionalidade, mostrando-se a peça mais como um jogo de contraste de cores, do que como um jogo de volumes e materiais. Os topos irregulares das ripas de mármore em oposição ao espírito desta composição, trazem-lhe dinamismo, ao projectarem a continuidade das suas linhas. A peça da figura 63, também, de características bidimensionais, onde o suporte e o desenho coincidem, pois nesta peça a afirmação dos materiais é primordial.



Fig. 64 e 65 – Mármore branco, ferro e cerâmica pintada; 1050°C; 45x29x22 cm.

A peça acima apresentada tem dois momentos distintos, como mostram as imagens que se lhe referem. Num primeiro momento, o elemento de cerâmica pintado aparece sozinho (fig. 64). No segundo momento, em dois dos orifícios, donde saem as fitas de cor de ferrugem, são encaixados dois curtos tubos de ferro de secção quadrada e, no orifício donde sai a fita negra, é encaixada uma “ripa “ de mármore branco (fig 65).

É como se o bloco de cerâmica fosse um organismo e as fitas pintadas fossem as marcas dos seus sangues. O interior da matéria assalta e marca a sua superfície. A relação destes elementos com o bloco propõe alguma ambiguidade, pois parecem irromper do interior do bloco, mas como elementos estranhos a este, provocando as aberturas como se fossem feridas. A associação entre a pintura e os elementos, como se estes fossem chaves, sugere uma activação do bloco de cerâmica.



Fig. 66 e 67 – Mármore branco, ferro e cerâmica pintada; 1050°C; 59x14x13 cm.

A peça das figuras 66 e 67 cumpre os princípios compositivos explorados na peça anterior, mas procurou-se uma maior continuidade de forma entre os elementos de diferentes materiais e uma sugestão de dinâmica ascensional.

Esta série teve como foco essencial o ensaiar de ligações entre estes materiais, usando-se formas elementares para todos os elementos e cabendo à cerâmica o papel de estrutura onde os elementos de pedra e os elementos de ferro encaixam. O encaixe, como forma de ligação, sugere um tipo de relação entre estes materiais que tem origem no seu interior, uma relação íntima, enfatizada pela pintura.

Algumas das primeiras peças são peças de pequena escala, entre 5 e 20 cm na sua medida maior e associam dois dos três materiais. Mantendo sempre esse tipo de produção de pequena escala como ferramenta metodológica de experimentação, a dimensão das peças foi tendencialmente aumentando.

A série que se segue é composta pelas primeiras peças cujos elementos de ferro são sujeitos às cozeduras cerâmicas conjuntamente com os elementos de cerâmica. Alguns desses elementos de ferro, como pregos, parafusos, ganchos e

pedaços de fita de aço, são introduzidos por pressão no elemento de pasta cerâmica e pedaços de rede são incrustados na sua superfície, tendo a pasta cerâmica que conter a humidade suficiente para o permitir. Pela sua simplicidade, esta possibilidade de ligação entre materiais reduz a necessidade de esforço e proporciona-lhes uma mais fácil organicidade.



Fig.68– Cerâmica vidrada e ferro; 1050°C; 22x15x4 cm.



Fig. 69 – Cerâmica pintada e ferro; 1050°C; 21x9x2 cm e 21x14x2,5 cm.



Fig 70 – Cerâmica vidrada e ferro; 1050°C; 6x5x5 cm e 4x4x4 cm.

A figura 68 apresenta uma placa de cerâmica com rede de ferro incrustada, com aplicações de tinta e de vidrado. A figura 69 apresenta duas placas de cerâmica com pregos espetados e aplicação de tinta. A figura 70 apresenta três cubos imperfeitos com rede de ferro incrustada e com aplicação de vidrado. Os elementos de ferro, ao serem sujeitos à cozedura, demonstram-se também como elementos cerâmicos, e a sua aparência regista bem o processo. Os 1050 °C de temperatura a que foram sujeitos aproximaram os dois materiais em termos de expressão, proporcionando unidade ao conjunto.

Na placa e nos cubos com rede incrustada é notória a força expressiva de ambos os materiais, potenciando-se mutuamente nesses termos. A interacção entre

estes dois materiais, por via da cozedura, modificou-os a ambos, marcando a reciprocidade da relação estabelecida. As placas com os pregos espetados que provocaram ferimentos e donde saiu sangue, agora já seco (pintura com óxido de ferro) sujere associações simbólicas, com o ferro a ser identificado como agressividade e ameaça, enquanto a cerâmica é identificada com o humano, no que é enfatizado pela sua cor próxima da cor da pele humana. A forma como os diferentes materiais estão integrados/ligados entre si em termos físicos e em termos plásticos, o grau de continuidade/descontinuidade que a fronteira entre materiais proporciona, será um aspecto fulcral desta investigação. A rede embebida na placa e nos cubos é ambígua na direcção em que aponta, isto é, será que poisou e afundou-se na argila ou será que vinda do interior desta se instalou na sua superfície. Os pregos espetados nas placas são ostensivos na afirmação de uma penetração agressiva da matéria, enfatizada pela pintura de sangue.



Fig 71 – Cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 13x11x6 cm.

Na peça de cerâmica da figura 71, com forma de seixo, a rede incrustada na superfície foi coberta com o vidrado. A rede de ferro foi revestida, integrando-se na cerâmica como uma textura. O ferro nesta peça é uma velada superfície da cerâmica.

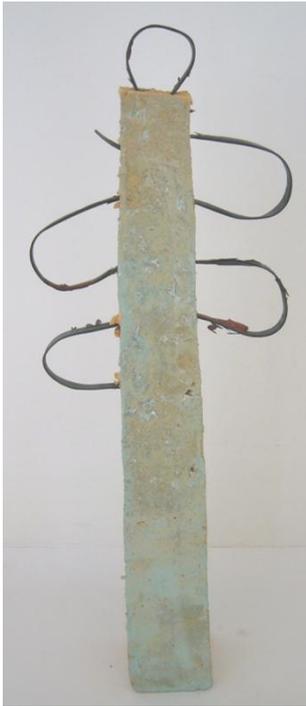


Fig. 72 – Cerâmica vidrada e ferro; 1050°C; 43,5x16x6 cm.



Fig. 73 - Cerâmica vidrada e ferro; 1050°C; 20x32x5 cm.

A figura 72 apresenta um paralelepípedo de cerâmica, colocado verticalmente e atravessado por uma fita de aço. A fita metálica descasca e torna-se excessivamente frágil.

A figura 73 apresenta também um paralelepípedo de cerâmica, com ganchos aparafusados. Em ambas as peças os elementos de ferro desenharam o espaço adjacente ao corpo de cerâmica mas, enquanto na peça da esquerda o desenho é fúido, na peça da direita ele é hierático.



Fig. 74 - Cerâmica vidrada e ferro; 1150°C; 13x33x47 cm

Procurou-se na peça da figura 74 uma forma de consonância entre os elementos de ferro e o elemento de cerâmica, pela cor e pela forma. Diálogo em vez de conflito. As diferentes capacidades estruturais destes dois materiais complementam-se bem.

Esta série procurou testar o comportamento do ferro em vários formatos (pregos, parafusos, redes, varões) quando sujeito à cozedura cerâmica e investigou diferentes tipos de relações entre elementos de cerâmica e elementos de ferro. No decorrer desta investigação, este foi um momento privilegiado do estudo da relação entre a cerâmica e o ferro, sendo este também sujeito à cozedura cerâmica. O tipo de relação entre materiais, apontada pelos resultados referentes às incrustações de pedaços de rede na superfície cerâmica, continuaram a ser investigadas posteriormente à conclusão deste mestrado, pois proporcionam uma expressiva caracterização de superfícies cerâmicas por integração de elementos de ferro. Com a entrada em cena da ardósia expandida, tanto a cerâmica como o ferro vão ser orientados para a relação com este novo protagonista.

Nesta primeira série de trabalhos em que a ardósia expandida aparece, recorreu-se a pedaços de ardósia apanhados da rua e, que são espetados no corpo cerâmico.



Fig. 75 - Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1150°C; 50x18x10 cm.

Na peça da figura 75, o elemento de ferro manteve o essencial da sua forma, mas o elemento de cerâmica abriu na sua zona superior, e os pedaços de ardósia tiveram um comportamento surpreendente. A temperatura de 1150 °C provocou grandes transformações da matéria constituinte da ardósia, tendo a sua estrutura em placas finas dilatado e as placas afastaram-se sem se separarem, resultando em formas de forte expressividade. Se a ardósia foi o material que mais se ressentiu dos 1150 °C, esta transferiu parte da violência a que foi sujeita fazendo com que o suporte de cerâmica se abrisse na zona de pressão.

Este é o primeiro trabalho em que pedaços de ardósia são sujeitos à cozedura cerâmica, e a forte expressividade dos seus resultados vão provocar uma direcção mais definida nesta investigação, que se centra, a partir deste trabalho, no estudo do comportamento e das capacidades expressivas do ferro e da ardósia, enquanto materiais cerâmicos, isto é, sujeitos aos processos da cozedura cerâmica.



Fig. 76 e 77 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1150°C; 27x24x21 cm.



Fig. 78 e 79 - Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C; 30x21x21,7 cm.

Na peça das figuras 76 e 77 e na peça das figuras 78 e 79, procurou-se que a cerâmica expresse também dinamismo, acompanhando mais os resultados da ardósia quando levada a altas temperaturas; inspiram-se na imagem de rochas a serem batidas por ondas.



Fig. 80 - Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 6x25 cm x 2.

No conjunto da figura 80, procurou-se consonância entre os dois materiais a partir da proximidade de cor e da conjugação de formas. Os elementos de cerâmica foram nestes trabalhos, e pela primeira vez no âmbito desta investigação, realizadas no torno, o que pode proporcionar formas de carácter mais orgânico no que diz respeito à cerâmica.



Fig. 81 - Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 21,5x15 cm.

A peça da figura 81, que congrega os três materiais, é um cone de cerâmica vidrada, coberto com pedaços de uma segunda pele relevada também em cerâmica vidrada, que é cozida com arame forte mas deteriorado. Do topo do cone sai uma coroa de ardósia cozida. A procura de consonância nesta peça tornou-se mais complexa pela inclusão de mais um material. Os resultados da ardósia e do ferro sujeitos às temperaturas da cerâmica não variam muito quanto ao aspecto da sua superfície, ao contrário da cerâmica que pode melhor adaptar-se pela sua capacidade de poder propor uma grande abrangência de diferentes tipos de tratamento de superfícies.



Fig. 82 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C;
20x12x23cm.



Fig. 83- Ardósia expandida e cerâmica vidrada;
1240°C; 26x10 cm.

Nas peças das figuras 82 e 83, do elemento de cerâmica vidrada emergem vários pedaços de ardósia expandida e a procura de consonância orientou-se pela aplicação de um vidrado com cristalizações que, de alguma forma, se equiparasse em riqueza e força de expressão com os resultados da ardósia expandida.



Fig. 84 - Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 48x13x31 cm.

A peça da figura 84 é de uma simetria imperfeita e apresenta uma composição caracterizada por formas bastante ordenadas e um jogo de superfícies expressivas.

Nesta série, a ardósia e o seu processo de expansão estão a dar os primeiros passos nesta investigação e usaram-se pequenos pedaços de ardósia com a excepção da peça representada na figura 84, onde se arriscou um pouco mais. Procurou-se nesta série encontrar associações entre a cerâmica, a ardósia expandida e o ferro, portadoras de organicidade, isto é, que os elementos de diferentes materiais «se solicitem uns aos outros», concretizando uma relação de forte complementaridade em termos plásticos.

Na série que se apresenta a seguir, os elementos de ardósia expandida e os elementos de ferro aparecem parcialmente contidos em contentores de cerâmica como copos e taças, propondo um tipo de relação onde, e apesar de estarem fixos, se percebem como corpos diferentes.



Fig. 85 - Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 9x10x11cm.

Na peça da figura 85, é como se um tubo de cerâmica fosse dobrado, obrigando a ardósia expandida que se encontrava no seu interior a extravasar pelas aberturas nos seus topos.



Fig. 86 - Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 17x13,5x13 cm.



Fig. 87 - Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 18,5x14x13 cm.



Fig. 88– Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C; 20x18,5x16,5 cm.



Fig. 91– Apresentação das três peças fixas na parede.

De copos de cerâmica sai ardósia que parece transbordar para fora da sua embalagem. Mais uma vez, à regularidade da cerâmica contrapõe-se o imprevisto da ardósia expandida. Dos dois copos apresentados nas figuras 86 e 87 emergem elementos de ferro do meio da ardósia expandida mas, enquanto no copo da figura 86 os pedaços de pregos aparecem como material deteriorado que parece estar a ser expulso, no copo da figura 87 o pedaço de perfil de ferro aparece como um elemento cheio de vitalidade que rompe a ardósia e afasta-a.



Fig. 90 - Ardósia expandida e cerâmica; 1240°C; 14,5x16x18 cm.

Na peça da figura 90, os pedaços de ardósia expandida acumulam-se excessiva e descuidadamente, quase absorvendo o seu suposto contentor.



Fig. 91 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C; 22x19 cm.



Fig. 92 - Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C; 22x18,5x17,5 cm.

Nas peças das figuras 91 e 92, a referencia à comida é clara, e estas peças são taças com pastéis de ardósia prontos a serem servidos. O banquete está a ser preparado.



Fig. 93 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 33x27x24 cm.

Na peça da figura 93, os pastéis das peças anteriores transformaram-se num grande e estranho pastelão de ardósia expandida, que parece estar a saltar fora da taça e a que se acrescentaram uns pregos em jeito de palitos.



Fig. 94 – Instalação parietal. Apresentação das quatro taças fixas na parede



Fig. 95 – Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1150°C; 30x15x11 cm.

A analogia da peça da figura 95 é com a corneta. Uma corneta que emite sons de pedra e de ferro.

Nesta série, o uso de formas de olaria muito vinculadas à sua funcionalidade, marca a leitura que fazemos destas peças e contagia a ardósia, trazendo uma nota de humor a esta investigação.



Fig. 96, 97 e 98 - Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1160°C; 2118x26 cm.

A peça das figuras 96, 97 e 98, com a forma de estranho míssil, experimenta uma escala maior. É constituído por cinco partes de cerâmica, realizadas na roda, com cerca de 40 centímetros de altura cada e onde foram espetados pedaços de ardósia e pregos. As dificuldades de uma escala muito maior levaram, por economia de meios, a uma forma bastante simples. À regularidade dos elementos de cerâmica contrapõe-se a qualidade telúrica da ardósia expandida, e os pregos

ênfatisam a carga agressiva inerente a este trabalho. A sua diferente escala marca-lhe a singularidade e surge fora das séries.

Na série seguinte começa-se a testar elementos de ferro como meio de criar constrangimentos à expansão da ardósia.



Fig. 99 e 100 – Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1160°C; 19x21x16,5 cm.

A peça das figuras 99 e 100 expressa uma dupla violência sobre a ardósia. A transformação da ardósia por via da cozedura de 1160°C e a violência dos pregos de ferro que tentam, até ao limite, conter o processo de dilatação da ardósia (cederam muito), fazendo-a transbordar pelos intervalos. A cerâmica tem uma presença passiva como base, sendo o lugar onde acontece a acção, mas não tendo muito a ver com ela.

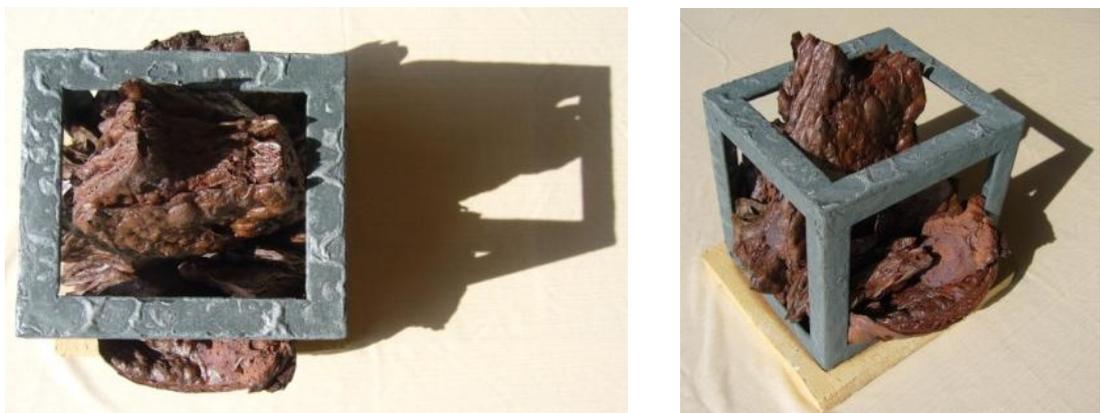


Fig. 101 e 102 – Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1160°C; 21x25x 22,5 cm.

Na peça das figuras 101 e 102 é mais uma vez o ferro a tentar conter a ardósia cozida sem grande sucesso. À exactidão e à inflexibilidade autoritária da estrutura cubica de ferro, que se estende à base quadrada de cerâmica, contrapõe-se a exuberância, o imprevisto e o telúrico da ardósia expandida. A pele do ferro irregular e agreste parece ter sido parcialmente contagiada pelas características da pele da ardósia cozida.



Fig. 103- Ardósia expandida e ferro; 1160°C; 25x11x9 cm.

Na peça da figura 103 a relação entre os materiais presentes, a ardósia expandida e o ferro, é de alguma consonância. Apresentando ambos um carácter muito forte, a ardósia parece originar-se a partir do elemento de ferro. O condicionamento que o elemento de ferro estabelece sobre um topo de cada um dos dois pedaços de ardósia funciona essencialmente como um meio de fixação.



Fig. 104 – Ardósia expandida e ferro; 1150°C;
15x14,5x8,5 cm.



Fig. 105 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 28x11x9 cm.



Fig. 106 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 28x11,5x10 cm.

Nas peças das figura 104, 105 e 106, o ferro agarra a ardósia implicando um constrangimento mínimo do seu processo de dilatação. Os dois materiais contrapõem-se pela forma como se posicionam um relação ao outro, isto é, estão cruzados, e contrapõem-se ainda pela expressão, apesar de ambos se apresentarem muito rudes.



Fig. 107 – Imagem de conjunto

Procurou-se, na forma de agrupar estes três elementos, um jogo de linhas perpendiculares onde participam articuladamente a ardósia expandida e o ferro.



Fig. 108 - Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1200°C; 36x11x8,5 cm.

Na peça da figura 108 a ardósia apertada na calha de ferro fixa-se e fixa o elemento de cerâmica; esta aperta ardósia que contém em si que, por sua vez, envolve uma broca da ferro. As relações que os materiais estabelecem entre si são, nesta peça, mais complexas.



Fig. 109- Ardósia expandida e ferro; 1240°C; 22,5x17x11,5 cm.

Na peça da figura 109, são vários pedaços de ardósia que estão aparafusados uns aos outros por um parafuso que os atravessa. A pressão exercida pelo parafuso sobre a ardósia, durante a cozedura, proporcionou, à superfície desta, um expressivo efeito de pele repuxada.



Fig. 110 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 20x14x9 cm.



Fig. 111 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 19,5x14x10 cm.



Fig. 114 - Ardósia expandida cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 22x21x11 cm.

Na sequência da peça apresentada na figura 109, acrescentou-se, nestas três peças, uma placa de cerâmica como base. O ferro e a cerâmica condicionaram a dilatação da ardósia, mas esta superou parcialmente esse constrangimento e o resultado mostra essa tensão.

Nesta série a ardósia expandida e o ferro começam a relacionar-se sem a intermediação da cerâmica, e mostram ter ambos uma presença forte e expressiva, relacionando-se muito bem um com o outro em termos de presença plástica.

A série que se segue tem, como ponto de partida, a forma em cerâmica de pequeno barril, cortado ao meio na sua medida maior, resultando dois elementos iguais, que lembram berços. Estes elementos de cerâmica apertam pedaços de ardósia ou são atravessados por pregos, que criam constrangimentos à expansão dos pedaços de ardósia colocados dentro.



Fig. 112 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C;
8,5x8,5x9 cm.

A peça da figura 112 é um pequeno objecto muito orgânico. Um único pedaço de ardósia de forma paralelepípedica contida num elemento de cerâmica, abriu o seu interior, cuja estrutura passou de placas sobrepostas para uma estrutura esponjosa. O contraste de texturas é expressivo.



Fig. 113 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro;
1240°C; 7,5x7x2,7 cm.



Fig. 114 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro;
1240°C; 13,5x8x4 cm.

Na peça da figura 113 a dilatação da ardósia exerceu pressão ao ponto de causar fissuras no elemento de cerâmica e passou por cima dos pregos; parece que quer saltar para fora.



Fig. 115 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro;
1240°C; 7x8,5x10,5 cm.



Fig. 116– Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro;
1240°C; 10x8x6 cm

Na peça da figura 115 a ardósia espreita entre os pregos, afastando-os, e na peça da direita a ardósia é confinada entre a cerâmica e o ferro.

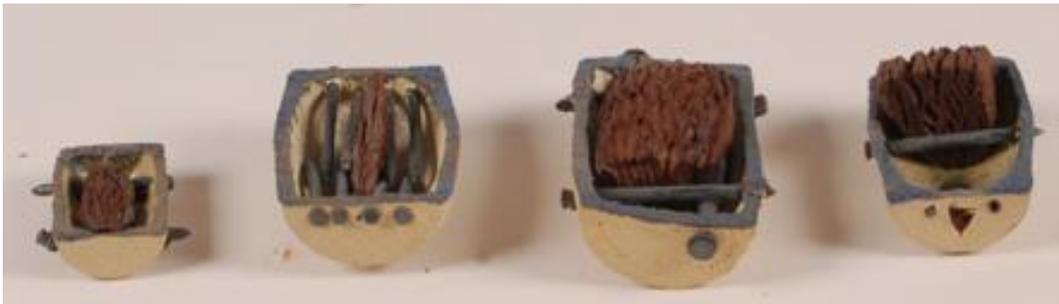


Fig. 117 – Imagem de conjunto

A pequena escala e a forma como se encaixa na mão contrasta com a frieza e agressividade dos pregos na relação que estabelece connosco.



Fig. 118 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro;
1240°C; 20x15 cm.



Fig. 119 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro;
1240°C; 14,5x11,5 cm.

As peças das figuras 118 e 119 afirmam alguma semelhança entre as altas temperaturas deste processo e os seus resultados, por um lado, e, por outro, o fenómeno vulcânico e os seus resultados.

A série que se segue é caracterizada por formas cerâmicas de olaria, de dimensão média e fechadas no seu topo, que foram os suportes onde se instalaram os elementos de ardósia expandida e os elementos de ferro. São formas dinâmicas, mas de um dinamismo estável em permanente movimento rotativo sobre o seu próprio eixo.



Fig. 120 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada;
1240°C; 36x16cm.



Fig. 121 – Ardósia expandida e cerâmica vidrada; 1240°C;
46,5x25 cm.

Uma escala maior e a simplicidade da forma conferem às peças das figuras 120 e 121, uma certa dignidade.



Fig. 122 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro;
1240°C; 33x32 cm.



Fig. 123 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro;
1240°C; 63x34x19 cm.

A inclusão de elementos de ferro trouxe complexidade e dinamismo às peças das figuras 122 e 123. Na peça da figura 122 os elementos de ferro formam uma espécie de coroa descentrada e estão separados dos elementos de ardósia expandida, que se agrupam em pequenos conjuntos. A relação acontece por partilha de território. Na peça da figura 123 os elementos de ferro e os elementos de ardósia aparecem mais fortemente associados entre si do que ao seu suporte cerâmico. do ferro.



Fig. 124 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 50x22 cm.



Fig. 125 – Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 42x41 cm.

As peças das figuras 124 e 125, com as suas estruturas aéreas de pregos a ganharem protagonismo, sugerem pequenas paisagens.

A cerâmica revelou-se, nesta série, como um bom suporte para o desenrolar da acção, onde a ardósia expandida e o ferro protagonizam.

Na série que se segue, o ferro coze o corpo cerâmico e configura dinâmicos desenhos aéreos, que abraçam o espaço.



Fig. 126 - Cerâmica vidrada e ferro; 1150°C; 30x21x21,7 cm.

Na peça da figura 126 o elemento de cerâmica apresenta-se como uma pele relevada por poros e cozida por um grosso fio de ferro. A base de cerâmica acompanha o dinamismo dos elementos de ferro.



Fig. 127 e 128 - Ardósia expandida, cerâmica vidrada e ferro; 1240°C; 44x41x10 cm.

A peça das figuras 127 e 128 propõe-se com algum carácter de narrativa, com o varão de ferro a cozer, imperiosamente, o bloco de cerâmica, afastando a ardósia do seu caminho.



Fig. 129 – Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1200°C; 41x33x13 cm.

Na peça da figura 129 o varão de ferro afunda-se na ardósia expandida e enterra-se na cerâmica.

Nesta série o ferro demonstrou bem as suas capacidades expressivas e também a sua capacidade de se conjugar com a cerâmica e com a ardósia expandida em termos escultóricos.

Nas séries que se seguem, a ardósia expandida é o foco central e, de alguma forma, a investigação escultórica e a investigação técnica coincidem, isto é, a experiência, que tem como objectivo chegar a resultados de ordem técnica, é também exploração escultórica. Na primeira destas séries, a ardósia expandida é o único material presente e é conformada a partir das formas mais simples.



Fig. 130 – Ardósia expandida; 1200°C; 27x21x11 cm.



Fig. 131 – Ardósia expandida; 1200°C; 32x24x15 cm.

Ambas as placas de ardósia das peças das figuras 130 e 131 foram colocadas no forno com as suas camadas paralelas deitadas na horizontal. Aumentando a escala, o pedaço de ardósia expandida basta-se a si próprio.



Fig. 132 – Ardósia expandida; 1200°C; 36x34x11.5 cm.



Fig. 133 – Ardósia expandida,; 1200°C; 28x10x6 cm.

A peça da imagem da figura 132 resulta do encosto de dois paralelepípedos quase na vertical, e a peça da imagem da direita foi colocada na vertical, isto é, com a direcção das placas que constituem o pedaço de ardósia a coincidir com a vertical.

Estas duas peças contrastam com as duas anteriores pelo tipo de superfície que se afirma, sendo, ambas, características da ardósia expandida.

Esta série revela uma ardósia expandida auto-suficiente, como material próprio para a realização escultórica, mesmo quando trabalhado a partir das formas mais simples.

Na segunda destas séries, testam-se as grades de pregos na sua capacidade de agarrarem e emoldurarem a ardósia expandida.



Fig. 134 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 50x45x5,5 cm.



Fig. 135 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 45,5x27x6 cm.



Fig. 136 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 36x21,5x10 cm.

Nas peças das figuras 134, 135 e 136, a tensão entre materiais, com origem no processo de conformação, encontra correspondência na tensão entre as linhas de força da ardósia expandida e do ferro. As grades de pregos agarram bem a ardósia

expandida tanto em termos físicos como em termos plásticos, como fica demonstrado com esta série.

A série que se segue explora os encaixes entre pedaços de ardósia, como forma de conformação da ardósia expandida. A ardósia conforma-se a si mesma.



Fig. 137 – Ardósia expandida; 1150°C;



Fig. 138 – Ardósia expandida,; 1150°C; 36x23x15 cm.

As peças das figuras 137 e 138 apresentam -se como resultados bastante controlados , onde a conjugação entre as relações formais e a qualidade de superfícies marcam a sua expressividade .



Fig. 139 – Ardósia expandida; 1240°C; 47x28x14 cm.



Fig. 140 – Ardósia expandida,; 1200°C; 45x30x23 cm.



Fig. 141 – Ardósia expandida; 1240°C; 32x29x19 cm. Fig. 142 – Ardósia expandida; 1240°C; 43x41x20 cm.

As peças das figuras 139, 140, 141 e 142 apresentam um carácter marcadamente telúrico, resultado de um processo de extrema violência, pois os pedaços de ardósia encaixados uns nos outros e sujeitos à violência da cozedura cerâmica, transferem uns para outros, mutuamente, essa violência, por via da expansão, num processo de acumulação e conseqüente aumento do nível dessa violência.

O impacto causado por este tipo de produção é caracterizado pela forte relação que os pedaços de ardósia estabelecem entre si de mútua conformação, própria de relações entre seres vivos. São relações de uma vida intensa.

A série que se segue explora a ardósia expandida “cintada” por arame de ferro de 2 mm de espessura.



Fig. 143 – Ardósia expandida e ferro; 1240°C;
40x17,5x7 cm



Fig. 144 – Ardósia expandida e ferro; 1240°C;
28x18x10 cm.



Fig. 145– Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 12,5x6,5x4 cm e 13,5x9,5x4 cm.

As peças das figuras 143, 144 e 145 são molhos de ardósia expandida atados por cordão de ferro. É como se a ardósia expandida e o ferro transcendessem a sua natureza.



Fig. 146 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 14x10x7,5 cm. Fig. 147 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 23x16x14 cm.



Fig.148 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 10x7x6,5 cm, 14x12x9 cm e 12x11,5x10,5 cm.

As peças das figuras 146, 147 e 148 são maços de folhas de ardósia expandida atados por cordão de ferro. A ardósia expandida e o ferro transfiguram-se um ao outro, revelando uma relação de grande cumplicidade.



Fig. 149 – Ardósia expandida e ferro; 1150°C; 22x10x9 cm.

A expansão da ardósia, na peça da figura 149 foi excepcional, assumindo um comportamento «balão». A ardósia expandida reserva-se na sua capacidade de nos surpreender, não garantindo a repetição de resultados.



Fig. 150 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 8x8x7,5 cm.

Na peça da figura 150 o arame solta-se para rodopiar e, apoiando-se na ardósia expandida, marca-a profundamente.

Apesar da simplicidade dos procedimentos, esta série mostrou, mais uma vez, como é fácil para a ardósia expandida e para o ferro estabelecerem uma forte relação entre si. A ardósia expandida e o ferro nasceram um para o outro.



Fig. 151 – Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1200°C; 90x50x43 cm.

A peça da figura 151 desenquadrada de séries, as taças de cerâmica, encostadas uma à outra e deitadas, contêm numerosos pedaços de ardósia expandida e alguns elementos de ferro, entre os quais dois bocados de discos de serra. O expressivo aspecto dos discos de serra, muito empenados e com a superfície/pele toda empolada, encontra correspondência no aspecto amolecido da ardósia expandida. Participam, ambos, numa imagem de matéria deteriorada, que perdeu o vigor e, conseqüentemente, a sua funcionalidade. As taças deitadas querem despejar, mas estes são restos que se recusam a tal.

A última série que integra esta investigação explora as montagens em que a ardósia expandida é o material exclusivo ou está associado a elementos de cerâmica e a elementos de ferro, mas sempre como material predominante.



Fig. 152 – Ardósia expandida e ferro; 1240°C; 45x40x22 cm.

Na peça da figura 152, a ambiguidade da ardósia expandida, enquanto matéria, é muito explícita. Não associamos facilmente a sua presença expressiva com a sua grande resistência, o seu peso ou o som cerâmico, que emite, quando a tocamos, causando-nos estranheza.



Fig. 153 – Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1200°C; 35x30x27 cm.

Na peça da figura 153 a ardósia expandida é a terra bruta, onde se originam as ordenadas taças de cerâmica e os pregos de dimensão standard.



Fig. 154 – Ardósia expandida, cerâmica e ferro; 1200°C; 45x38x32 cm.

A peça da figura 154 é um aglomerado de elementos ou pedaços de elementos malogrados, e essa, é a sua primeira razão de ser, como sinal da precariedade de resultados que também caracterizou esta investigação.



Fig. 155 – Ardósia expandida e ferro; 1200°C; 58x54,5x22 cm.

Devido às diferentes temperaturas a que foram sujeitos, diferentes elementos de ardósia expandida, assim como diferentes elementos de ferro, apresentam diferenças de qualidade de superfície, tanto na cor como na textura, o que vem enriquecer as possibilidades expressivas referentes às montagens com estes dois materiais, como o demonstra a peça da figura 155.

Esta série mostrou as montagens como uma forma com muitas potencialidades para compor, em termos escultóricos, com a ardósia expandida, especialmente indicada para escalas maiores.

A exploração, em termos estéticos e técnicos, da ardósia, da cerâmica e do ferro, quando associados entre si e submetidos em simultâneo ao processo de cozedura cerâmica, foi a abordagem adoptada.

Nesta abordagem a pedra, representada pela ardósia expandida, assumiu características que se identificam com o caótico e com o telúrico, expressando plenamente a violência do processo ao qual foi submetida, como acontece com aquela que é frequentemente a sua presença natural. As características que a

cerâmica assumiu identificam-se com a noção de estrutura, de estabilidade de sobriedade e por vezes de riqueza, reflectindo o facto de ser dos três materiais aquele sobre o qual há maior domínio de conformação e uma maior amplitude de possibilidades de tratamento de superfícies. O ferro é, dos materiais tratados, o mais variado nos significados que a sua presença sugere e assume. Se, em algumas peças, é geometria autoritária (fig. 101) e mesmo coerção (fig. 99), noutras é dinamismo aéreo e fluidez (fig. 127), mas, em qualquer dos casos, é sempre vigoroso.

Muito fica para ser conhecido e explorado em termos escultóricos no que se refere à ardósia e ao ferro quando submetidos à cozedura cerâmica. Esta investigação irá continuar a estudar o comportamento da ardósia expandida e consequentes resultados, pois ficaram muitas pontas soltas, e refiro alguns dos aspectos que serão estudados proximamente, como: a dimensão dos pedaços como factor de comportamento e de resultados; a exploração de recortes e vazados prévios nos pedaços de ardósia; a aplicação de vidrados sobre a ardósia; a gravação. A cerâmica e o ferro continuarão também a ser materiais integrados e estudados no âmbito da continuação desta investigação, pelas suas capacidades operacionais e expressivas, que ficaram demonstradas nos resultados desta investigação.

Conclusão

Este trabalho de investigação não teve como objectivo chegar a uma formulação que explique por si mesma o tema sobre o qual se debruçou, até porque as possíveis relações que a pedra, a cerâmica e o ferro estabelecem entre si são praticamente infinitas, tornando o tema inesgotável. No entanto, debruçou-se sobre diferentes aspectos desse mesmo tema.

A investigação técnica e estética da relação que a ardósia, a cerâmica e o ferro estabelecem entre si quando sujeitos em simultâneo às condições da cozedura cerâmica de temperaturas entre os 1100°C e os 1240°C tornou-se no cerne deste trabalho. Os resultados são muito gratificantes, e apontam várias direcções possíveis para a continuação desta investigação, que, seguramente, se fará.

O igual tratamento a que os três materiais foram submetidos, deixou claro que a cerâmica e a ardósia estão em posições opostas na relação com o próprio processo de cozedura cerâmica, enquanto o ferro ocupa uma posição mais neutral. A cerâmica só é cerâmica, após o material original (pasta cerâmica) ser sujeita às temperaturas da cozedura cerâmica, isto é, este material, na sua identidade, subentende necessariamente os procedimentos técnicos desta investigação, e portanto, só é reconhecido como tal depois de ser cozido. A ardósia praticamente deixa de ser ardósia quando sujeita aos mesmos procedimentos técnicos, que, implicando uma transformação físico-química radical, tornam irreconhecível a sua anterior identidade, tendo-se denominado este material resultante como ardósia expandida. O ferro, por ser elemento químico e não uma matéria quimicamente composta, como acontece com a ardósia e com as pastas cerâmicas, não vê a sua identidade transformada, ao ser submetido à cozedura cerâmica, embora o seu aspecto e a sua presença tenham sido afectadas, ganhando em expressividade.

Se os resultados da ardósia e do ferro, sujeitos ao processo de cozedura cerâmica, têm uma capacidade de nos espantar e de nos sensibilizar pela sua força expressiva, constituindo uma parte essencial do que este trabalho teve de inovador, a forma como foram conjugados conjuntamente com a cerâmica, aponta para um valor escultórico consistente e para relações complexas e ricas, com um grande potencial em termos escultóricos. A cerâmica foi tratada de uma forma mais comum, apesar de

ser a tecnologia dominada e procedimento unificador de todo o processo. De alguma forma a cerâmica recebeu bem a ardósia e o ferro.

A identidade dos materiais tratados foi explorada e afirmada em termos escultóricos. A ardósia não se apresenta igual a si mesma, tal como a conhecemos, mas apresenta uma parte oculta e quase desconhecida de si mesma, e o facto de a termo conformação da ardósia não ser um método rigoroso de conformação, resulta como uma forma de o material assumir a sua própria voz. A cerâmica apresenta-se igual a si mesma, identificando-se com a terra, que funciona como o suporte a partir do qual tudo acontece. O ferro também se apresenta igual a si mesmo, e embora «mal arranjado», capaz de agarrar, prender ou desenhar o espaço.

Quanto à forma de considerar a matéria, os gregos da antiguidade acreditavam que os deuses habitavam de facto as respectivas representações escultóricas, ao ponto de lhes cortarem os pés de forma a impossibilitar o Deus residente de as abandonar. Propõem uma visão de matéria que é passível de ser habitada, e que, como representação, permite o contacto directo com a dimensão religiosa – o conceito de divino. Joseph Beuys atribuiu à matéria um carácter mágico, chegando a raiar o xamanismo. Para Beuys os diferentes materiais emitem um tipo de energia específico das características de cada material e da carga simbólica associada, reconhecendo-lhes uma forte carga emocional. No fazer artístico de Beuys, os materiais foram, por si mesmos, os portadores de significados essenciais. No processo e nos resultados desta investigação, pressinto que a matéria é habitada de alma própria e que a desvenda quando sujeita a pressão extrema, e senti que, em grande medida, esta investigação constituiu-se como um diálogo com a alma dos materiais trabalhados. Robert Rauchenberg, comentando a sua forma de trabalhar e de considerar os materiais, fala de uma relação de colaboração. Penso que este conceito se adequa parcialmente como descrição do que foi esta investigação, sendo que se tem que acrescentar uma dura, difícil, permanente negociação. Uma relação de colaboração com bastante turbulência e risco mas com resultados muito gratificantes e desafiadores.

Esta parte escrita desta tese de Mestrado de Escultura é uma parte subsidiária da parte da tese que é propriamente Escultura, e não pode ser completamente compreendida sem o conhecimento directo dos resultados práticos.

Bibliografia:

LAYTON, Robert – *“The anthropology of art”*, 1991, Cambridge, ed. Cambridge University Press.

MORPHY, Howard e PERKINS, Morgan - *“The anthropology of art- a reader”*, 2006, ed. Blackwell Publishing Lda.

MENDÉS, Lourdes – *“Antropologia de la production artística”*, 1995, Madrid, Editorial Síntesis SA.

SENNET, Richard – *“Carne e pedra”*, 1997, Rio de Janeiro, ed. Record.

MANZINI, Ezio – *“A matéria da invenção”*, 1993, Lisboa, ed. Centro Português de Design.

MACK, John – *“The museum of the mind”*, 2003, Londres, ed. The British Museum Press.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette; PINGEOT, Anne; HOHL, Reinhol; DAVAL, Jean-Lu; ROSE, Barbar; MESCHÉDE, Friederich – *“Sculpture- The adventure of modern sculpture in the nineteenth and twentieth century”*, Vol 4 , 1996, Colónia, edição Taschen.

WITTKOWER, Rudolf – *“La escultura: procesos y principios”*, 1980, Madrid, ed. Alianza Editorial.

KELLY, James – *“The sculptural idea”*, 1981, New York, ed. Waveland Press Inc.

HARRISON, Charles – *“Art in theory”*

PLÍNIO o velho – *“Histoire naturelle – Livre XXXV”*, 1997, Paris, Société d’édition “Les belles lettres”.

PLÍNIO o velho – *“Histoire naturelle – Livre XXXVI”*, 1981, Paris, Société d’édition “Les belles lettres”.

COLLINS, Judith; *“Sculpture today”*, 2007, New York, ed. Phaidon.

ESTEBAN, Claude; *“Chillida par Claude Esteban”*, 1971, Paris, Maeght Editeur.

COOPER, Emmanuel; *“Ten thousand years of pottery”*, 2002, London, ed. The British Museum Press.

GOMES, Celso F. ; *“Argilas”*, 1989, Lisboa, ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

RHODES, Daniel; *“Terres et glaçures”*, Paris, ed. Dessain et Tolra.

COENRAADS, Robert; “*Rochas e fósseis*”, 2008, Lisboa, ed. Temas e Debates.

Catálogos de exposições

«*Chillida 1948-1998*», exposição decorrida entre Dezembro de 1998 e Março de 1999 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, direcção de. Kosme de Barañano.

«*Chillida – Escala humana*», exposição decorrida em 1991 no Palácio Revillagigedo em Gijón, coordenação de José Manuel Matilla.

Artigos publicados em revistas

KRAUSS Rosalind – « *Sculpture in the expanded field*», *October*, Vol. 8 (Spring 1979), pp30-44.

POTTS Alex – «*The interrogation of medium in art of the 1960*», *Association of Art Historians*, 2004.

Índice de Imagens

Imagens inseridas no 2º capítulo referentes ao trabalho escultórico de Eduardo Chillida

Imagens retiradas do catálogo da exposição “*Chillida 1948-1998*”, decorrida entre Dezembro de 1998 e Março de 1999 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, direcção de. Kosme de Barañano.

Figura 2 - *Homenagem a Goethe IV*, 1978, 35x75x66, alabastro, colecção particular. Pág. 162, fig. 38.

Figura 3 - *Lurra M 12*, 1995, 27x28x25, cerâmica, col. particular. Pág. 216, fig. 92.

Figura 10 – *Pentes de vento*, ferro, fotografia de Francesc C. Roca. Pág. 20, fig. 1.

Figura 16 - *Harri II*, 1991, 120x 138x 100, granito, col. particular. Pág. 190, fig. 6.

Figura 17 - *Mão*, 9,5x11x6,5, 1984, cerâmica, fotografia de Lee Stalworth. Pág. 41. fig. 12.

Figura 18 - sem titulo, 1976, 21,7x14,6, tinta e papel, colecção particular. Pág. 256, fig. 142

Figura 19 - *Lurra G186*, 1990, 24,8x29x29,5, cerâmica, colecção particular. Pág. 185, fig. 61.

Imagens retiradas de ; ESTEBAN, Claude; “*Chillida par Claude Esteban*”, 1971 Paris, Maeght Editeur :

Figura 1 - *Bigorna de sonhos XI*, 1962, 73cm, ferro e pedra, Munson – Williams – Proctor Institute, Utica, fotografia de Claude Gaspari. Pág 91, fig. 37.

Figura 4 - *Torso*, 1950, 70 cm, pedra, Fondation Maeght, fotografia de Jacques Robert. Pág 18, fig. 1.

Figura 5 - *Concrétion*, 1950, pedra, col. Eduardo Chillida, fotografia de Balmes .Pág 19,fig. 7.

Figura 6 - *Espirito dos pássaros*, 1952, 50x93, ferro, Museu de Arte Moderna de Madrid, fotografia de Catala Roca. Pág 34 fig. 3.

Figura 7 - *Musica das esferas I*, 23cm, ferro, Juan Huarte, fotografia de Eduardo Chillida. Pág. 35, fig. 7.

Figura 8 - *Ikaraundi* (grande terramoto), ferro, fotografia de Rolf Schroeter. Pág 73, fig. 7.

Figura 9 - *Modulação de espaço II*, 1963, 57x87, ferro, Wilhelm-Lehmbruck Mueum, Duisburg, fotografia de Walter Drayer. Pág 85, fig 26.

Figuras 11 e 12 - *Elogio à arquitectura*, 1968, 30x30x31, alabastro, Galerie Maeght, fotografias de Walter Drayer Pág. 177, fig. 27 e 28.

Figuras 13 e 14 - *Abesti Gogora V* (canto rude), granito, 1966, 465x587x428, Museum of Fine Arts, Houston, fotografia de Sam Pierson. Pág. 119 fig. 11 e 12.

Figura 15 - *Iru Ari* (três pedras), granito, 1966/68, 106x100x95, Galerie Maeght, fotografia de Aimé Maeght .Pág 120, fig. 13.

As imagens inseridas no 3º capítulo da figura 20 à figura 151 são da responsabilidade do autor deste trabalho.