

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**LILA TEOFILA NEMIROVSKY**

**O VIDRO NO ATELIÊ CONTEMPORÂNEO**

**São Paulo**

**2018**

**LILA TEOFILA NEMIROVSKY**

**O VIDRO NO ATELIÊ CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

**ORIENTADORA:** Profa. Dra. Regina Lara Silveira Mello

São Paulo

2018

N434v Nemirovsky, Lila Teofila.

O vidro no ateliê contemporâneo / Lila Teofila Nemirovsky.

160 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) -  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

Orientador: Regina Lara Silveira Mello.

Bibliografia: f. 157-160.

1. Criatividade. 2. Processo criativo. 3. Vidro contemporâneo. 4. Arte em  
vidro. 5. Artes visuais. I. Mello, Regina Lara Silveira, *orientador*. II. Título.

CDD 748.2

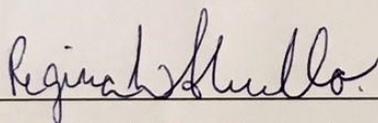
LILA TEOFILA NEMIROVSKY

O VIDRO NO ATELIER CONTEMPORÂNEO

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Programa de Pós-Graduação em  
Educação, Arte e História da Cultura da  
Universidade Presbiteriana Mackenzie.  
Como requisito parcial à obtenção de  
título de Mestre em Educação, Arte e  
História da Cultura.

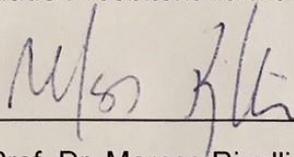
Aprovada em 06/02/2018

BANCA EXAMINADORA



---

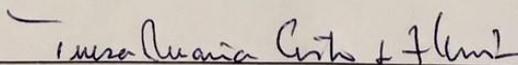
Profa. Dra. Regina Lara Silveira Mello  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



---

Prof. Dr. Marcos Rizolli

Universidade Presbiteriana Mackenzie



---

Profa. Dra. Teresa Maria Castro de Almeida  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

A meu companheiro de vida Ariel

A meu amado filho Matias

## **AGRADECIMENTOS**

À Dra. Regina Lara pela orientação, acolhimento amigo e estimulante.

À Dra. Teresa de Almeida e Dr. Marcos Rizolli pelo olhar atento e valiosas indicações no exame de qualificação.

Aos artistas Sol Abadi, Mari Mészáros, Elina Salonen, Saman Kalantari, Quim Falcó e Txell Tembleque, pela disponibilidade generosa em conversar sobre sua criação.

Aos artistas Ricardo Reh e Lea Swantz pela ajuda e generosidade.

## RESUMO

O trabalho analisa o processo criativo de seis artistas contemporâneos especializados na criação de obras em vidro, incluindo a autora. Foram selecionados por sua linguagem artística original e sensível, e por sua trajetória reconhecida no campo da arte. Os cinco artistas foram entrevistados e uma obra representativa de cada foi escolhida em comum acordo, para observação do processo de criação. A pesquisa apoia-se no modelo sistêmico da criatividade e no conceito do flow desenvolvidos por Csikszentmihalyi. Visando compreender a inserção dos artistas selecionados no campo da arte contemporânea em vidro, foram mostradas as instituições internacionais mais importantes no âmbito, consolidadas como os museus e escolas especializadas, galerias e feiras. A dinâmica do processo criativo foi observada na percepção dos artistas, no relato dos entrevistados e na autoanálise da autora na criação de uma obra em vidro. Foi elaborado um roteiro para a entrevista que procurou investigar inspirações, influências do entorno, tempos de concepção e produção da obra, rituais, aceitação do acaso, utilização de esboços e outras formas de registro das ideias no decorrer do processo. Observou-se o conhecimento técnico, tanto absorvidos em escolas ou pela tutoria de outro artista, quanto desenvolvidos na experiência do próprio artista, e foi revelado o passo a passo da manufatura de cada obra. Conclui-se que o artista trabalha profundamente envolvido no processo, fascinado pela criação das formas e plasticidade da matéria, como transparências e brilhos, que tornam o vidro um material expressivo inserido no campo da arte contemporânea.

Palavras-chave: criatividade, processo criativo, arte em vidro, vidro contemporâneo, gatekeepers.

## RESUMEN

El trabajo analiza el proceso creativo de seis artistas contemporáneos especializados en la creación de obras de vidrio, incluyendo a la autora. Fueron seleccionados por su lenguaje artístico original y sensible y por su trayectoria reconocida en el campo del arte. Los cinco artistas fueron entrevistados y una obra representativa de cada uno fue elegida de común acuerdo, para observar el proceso de creación. La investigación se apoya en el modelo sistémico de la creatividad y en el concepto del *fluir* desarrollado por Csikszentmihalyi. Con el objetivo de comprender la inserción de los artistas seleccionados en el campo del arte contemporáneo en vidrio, se mostraron las instituciones internacionales más importantes en el ámbito, como los museos, escuelas especializadas, galerías de arte y ferias. La dinámica del proceso creativo fue observada en la percepción de los artistas, en el relato de los entrevistados y en el autoanálisis de la autora en la creación de su obra en vidrio. Se elaboraron una serie de preguntas para la entrevista, que buscó investigar inspiraciones, influencias del entorno, tiempos de concepción y producción de la obra, rituales, aceptación del azar, utilización de esbozos y otras formas de registro de las ideas en el transcurso del proceso. Se observó el conocimiento técnico, absorbido por escuelas especializadas o por la tutoría de otro artista, como también desarrollados a través de la experiencia del propio artista, y se reveló el paso a paso de la manufactura de cada obra. Se concluye que el artista trabaja profundamente involucrado en el proceso, fascinado por la creación de las formas y la plasticidad de la materia, como transparencias y brillos, que hacen del vidrio un material expresivo insertado en el campo del arte contemporáneo.

Palabras clave: creatividad, proceso creativo, arte de vidrio, vidrio contemporáneo, gatekeepers.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 Lila Nemirovsky fazendo casting de vidro no atelier de Elvira Schwarz em São Paulo.
- Figura 2 Lila Nemirovsky fazendo casting de vidro no atelier de Elvira Schwartz em São Paulo.
- Figura 3 Escultura em vidro de Lila Nemirovsky com técnicas de pasta de vidro e flameworking.
- Figura 4 Escultura em vidro de Lila Nemirovsky feita com a técnica de casting.
- Figura 5 Escultura feita com a técnica de pasta de vidro, com tecido de seda.
- Figura 6 Colar de vidro feito por Lila Nemirovsky com a técnica de flameworking.
- Figura 7 Museu MusVerre Sars-Poteries, França.
- Figura 8 Museu do vidro de Murano, Itália.
- Figura 9 Oficinas de soprado de vidro na Real Fábrica de Cristais de La Granja, Espanha.
- Figura 10 Oficinas de soprado de vidro na Real Fábrica de Cristais de La Granja, Espanha.
- Figura 11. Ponte de vidro de Dale Chihuly no Tacoma Glass Museum, Seattle.
- Figura 12. Sala 129 dedicada à arte em vidro contemporâneo do Museu Victoria and Albert de Londres.
- Figura 13 Escola Pilchuck nos começos.
- Figura 14 Escola Pilchuck no 2017.
- Figura 15 Oficina de vidro quente na Escola Pilchuck.
- Figura 16 Oficina de vidro quente na Escola Pilchuck.
- Figura 17 Obra de vidro da artista Toots Zynsky, Clarae, 2014.
- Figura 18 Obra da artista Toots Zynsky, Fogliame Mizimah. 2012.
- Figura 19 Obra do artista Stanislav Libenský. Pirâmide de olho verde, 1994.
- Figura 20 Obra do artista Stanislav Libenský, Pirâmide de olho verde, 1994.
- Figura 21 Obra do artista Stanislav Libenský, Piramide vermelha, 1995.
- Figura 22 Obra do artista Stanislav Libenský, Rainha vermelha, 1986.
- Figura 23 Painéis de vidro Bullseye.
- Figura 24 Pedaçoes de vidro, também conhecidos como Bilets, de Bullseye para fazer casting.
- Figura 25 O artista Jun Kaneko na Bullseye.

- Figura 26 O artista Jun Kaneko na Bullseye.
- Figura 27 O artista Jun Kaneko trabalhando com vidro Bullseye.
- Figura 28 O artista Jun Kaneko trabalhando com vidro Bullseye.
- Figura 29 Obra do artista Jun Kaneko, Colorbox 1-5. 2006. Feita com vidro da Bullseye.
- Figura 30 Mostra de vidro Spectrum.
- Figura 31 Bastões de vidro Effetre Moretti.
- Figura 32 Bote com esculturas de vidro soprado do artista D. Chihuly. Nuutajarvi, Finlândia, 1995.
- Figura 33 Botes com esculturas de vidro soprado do artista D. Chihuly. Nuutajarvi, Finlândia, 1995.
- Figura 34 Detalhe da obra Nômades da artista Sol Abadi, 2015. Vidro de garrafa e cimento.
- Figura 35 Detalhe da obra Nômades da artista Sol Abadi, 2015. Vidro de garrafa e cimento.
- Figura 35 Detalhe da obra Nômades da artista Sol Abadi, 2015. Vidro de garrafa e cimento.
- Figura 36 Detalhe do agasalho de lã da artista Sol Abadi, que serviu de inspiração para sua obra Nômades, 2015.
- Figura 38 Obra da artista Sol Abadi. Vidro reciclado de garrafas e cimento.
- Figura 39 Trabalhando com argila vermelha para fazer uma escultura em vidro.
- Figura 40 Coração de argila com base de isopor que servira de vaso ou crisol aonde colocar o vidro.
- Figura 41 Elaboração de um molde com forma de banana com base de argila que servira de crisol ou vaso para a colocação do vidro.
- Figura 42 Desenho de um crisol de onde cairá o vidro no molde.
- Figura 43 Estrutura de material refratário contendo o molde original em argila.
- Figura 44 Artista trabalhando nas bordas do molde para que fiquem arredondadas.
- Figura 45 Moldes refratários com vidro.
- Figura 46 Crisol caseiro com vidro que caiu no molde.
- Figura 47 Garrafas prontas para serem recicladas.
- Figura 48 Disco de diamante usado para polir o vidro.
- Figura 49 Disco de diamante usado para polir o vidro.
- Figura 50 Sol Abadi tirando uma peça de cimento do molde de silicone.
- Figura 51 Obra Avião do artista iraniano Saman Kalantari.

- Figura 52 Saman Kalantari trabalhando no seu atelier.
- Figura 53 Saman Kalantari trabalhando no seu atelier.
- Figura 54 Obra Avião do artista Saman Kalantari.
- Figura 55 O artista Saman Kalantari fazendo como que corta uma obra de pasta de vidro que simula papel.
- Figura 56 Molde de papel dos aviões do artista Saman Kalantari.
- Figura 57 Molde de papel dos aviões do artista Saman Kalantari.
- Figura 58 Saman Kalantari construindo sua obra com Cola, vidro moído e papel.
- Figura 59 Saman Kalantari construindo sua obra com Cola, vidro moído e papel.
- Figura 60 Colocando uma peça de pasta de vidro, feito com vidro moído, no forno.
- Figura 61 Limpando uma peça de pasta de vidro, feito com vidro moído, no forno.
- Figura 62 Obra Nameless, feita em vidro soprado, da artista Elina Salonen.
- Figura 63 Exercícios em cerâmica, prévios à realização da obra Nameless, da artista Elina Salonen.
- Figura 64 Detalhe da obra Nameless, da artista Elina Salonen.
- Figura 65 Detalhe da obra Nameless, da artista Elina Salonen.
- Figura 66 Atelier de vidro soprado.
- Figura 67 Crisol de vidro.
- Figura 68 Crisol de vidro.
- Figura 69 Manipulando o vidro quente.
- Figura 70 Manipulando o vidro quente.
- Figura 71 Elina Salonen manipulando sua obra Nameless em vidro quente.
- Figura 72 Lila Nemirovsky manipulando vidro quente.
- Figura 73 Atelier onde foi realizada a obra da artista Elina Salonen.
- Figura 74 Trabalhando na obra Nameless, da artista Elina Salonen.
- Figura 75 Trabalhando na obra Nameless, da artista Elina Salonen.
- Figura 76 Trabalhando na obra Nameless, da artista Elina Salonen.
- Figura 77 Pequeno forno de recozido de peças de vidro.
- Figura 78 Obra Hug, da artista Mari Mészáros.
- Figura 79 Modelo esperando receber a preparação da mistura refrataria para a realização dos moldes para vidro.
- Figura 80 Preparação da mistura refrataria para a realização dos moldes para vidro.

- Figura 81 Preparação da mistura refrataria para a realização dos moldes para vidro.
- Figura 82 Preparação das mãos para futura realização do molde sobre os corpos.
- Figura 83 Material refratário sobre os braços e mãos.
- Figura 84 Molde já pronto que acabou de ser tirado de um pé.
- Figura 85 Molde refratário de mãos.
- Figura 86 Molde refratário de mãos com vidro, pronto para ser fundido.
- Figura 87 Molde refratário de mãos com vidro, pronto para ser fundido.
- Figura 88 Obra Pão dos artistas catalães Quim e Txell.
- Figura 89 Obras de arte da serie Pão dos artistas catalães Quim e Txell.
- Figura 90 Argila branca utilizada pelos artistas Quim e Txell.
- Figura 91 corações de argila pronto para receber o gesso e elaborar o molde refratário.
- Figura 92 Molde refratário que acabou de ser feito.
- Figura 93 Molde refratário com coração de silicone pronto para ser tirado do molde.
- Figura 94 Elaboração do molde refratário.
- Figura 95 Esponjas com superfície diamantada para polir vidro.
- Figura 96 Obra 9 Paneles da artista Lila Nemirovsky, 2015.
- Figura 97 Moldes refratários para slumping.
- Figura 98 Moldes refratários para slumping.
- Figura 99 Manta refratária.
- Figura 100 Manta refratária.
- Figura 101 Forno com mais de 800 graus.
- Figura 102 Construção pronta para elaboração de slumping.

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 Tempos de produção e obras em simultâneo – respostas às perguntas 3, 4 e 7

Tabela 2 Rituais – respostas à pergunta 5

Tabela 3 Inspiração – respostas às perguntas 6 e 9

Tabela 4 Acaso – respostas à pergunta 11

Tabela 5 Esboços – respostas à pergunta 12

Tabela 6 Materiais e as formas – respostas às perguntas 10 e 14

Tabela 7 O conhecimento técnico inibe ou amplia a criação – respostas à pergunta 15

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>1</b>
<b>1. O VIDRO CONTEMPORÂNEO NO MODELO SISTÊMICO DA CRIATIVIDADE.....</b>	<b>7</b>
1.1 MODELO SISTÊMICO DE CRIATIVIDADE DE CSIKSZENTMIHALYI.....	8
1.2 GATEKEEPERS: OS MUSEUS CERTIFICAM OS ARTISTAS.....	10
1.2.1 ICOM Glass.....	12
1.2.2 Museu Ebeltoft do vidro.....	12
1.2.3 MusVerre Sars-Poteries.....	13
1.2.4 Museu do vidro de Murano.....	14
1.2.5 Museu do Vidro de Marinha Grande.....	16
1.2.6 Fundação Centro Nacional do Vidro.....	16
1.2.7 Museu do vidro e joalheria Jablonec nad Nisou.....	17
1.2.8 Museu de vidro de Tacoma.....	18
1.2.9 Museu Victoria e Albert.....	19
1.2.10 Museu Corning.....	20
1.3 CAMPO – A EXPANSÃO OCORRIDA DE 1950 AOS DIAS ATUAIS.....	22
1.3.1 Studio Glass.....	22
1.3.2 SOFA.....	23
1.3.3 Pilchuck Glass School.....	26
1.3.4 Galeria de arte Heller.....	29
1.3.5 Stanislav Libenský e Jaroslava Brychtová.....	33
1.3.6 Materiais que expandem o domínio do artista e suas possibilidades expressivas.....	35
<b>2. O PROCESSO CRIATIVO DO ARTISTA E OS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS NA MATERIALIZAÇÃO DA OBRA.....</b>	<b>42</b>
2.1 O ARTISTA E O FLOW .....	42
2.2 SOL ABADI - MIGRAÇÃO E CONTENÇÃO.....	46
2.2.1 Análises do processo criativo.....	46
2.2.2 Procedimentos técnicos.....	53
2.3 SAMAN KALANTARI: DO JOGO LÚDICO À IDEIA DE LIBERDADE.....	66

2.3.1 Análises do processo criativo.....	66
2.3.2 Procedimentos técnicos.....	76
2.4 ELINA SALONEN: ESPAÇO, VAZIO E PERCEPÇÃO.....	81
2.4.1 Análises do processo criativo.....	81
2.4.2 Procedimentos técnicos.....	91
2.5 MARI MÉSZÁROS: CONGELAR O INSTANTE.....	98
2.5.1 Análises do processo criativo.....	98
2.5.2 Procedimentos técnicos.....	106
2.6 QUIM I TXELL: LEITURA INFINITA E FÓSSIL HISTÓRICO.....	112
2.6.1 Análises do processo criativo.....	112
2.6.2 Procedimentos técnicos.....	119
2.7 REFLEXÕES SOBRE O MEU PROCESSO CRIATIVO: A PELE RESILIENTE DE LILA NEMIROVSKY.....	124
2.7.1 Procedimentos técnicos.....	129
<b>3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....</b>	<b>134</b>
3.1 ELABORAÇÃO DO QUESTIONÁRIO QUE NORTEOU ESTA PESQUISA.....	135
3.2 TABELAS COMPARATIVAS DAS RESPOSTAS DOS ARTISTAS ENTREVISTADOS.....	139
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>157</b>
<b>ANEXO A – GLOSSÁRIO</b>	
<b>ANEXO B – CURRÍCULUM VITAE DOS ARTISTAS</b>	
<b>ANEXO C– ENTREVISTAS AOS ARTISTAS</b>	

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O vidro é um material adequado para a expressão do artista contemporâneo? Sim, acredito nisto que o utilizo para fazer as minhas peças.

No século XX, o vidro entrou para o campo da escultura, demonstrando que é um material tão válido como qualquer outro, com suas qualidades específicas e possibilidades expressivas. Este trabalho mostra a trajetória evolutiva desse material no campo tecnológico e artístico, especialmente nas obras de Sol Abadi, Saman Kalantari, Elna Salonen, Mari Mészáros os artistas Quim e Txell e a própria autora. A adequação da arte do vidro fica em evidência na análise dos processos criativos destes artistas, e como artista me coloco no grupo selecionado, analisando meu processo de criação.

E assim como o trabalho apresenta reflexões sobre o processo criativo do artista contemporâneo que utiliza o vidro como material expressivo. Pretende-se oferecer uma visão geral do vidro na arte contemporânea, acompanhando a trajetória de expansão deste material no campo da arte.

Reconhecendo a importância de se compreender a técnica relacionada com a materialidade do vidro, que requer conhecimentos muito específicos, apresentamos a metodologia prática de cada obra analisada. O processo de criação do artista foi observado através de uma obra selecionada, acompanhado do processo de fabricação desta, o que possibilitou o uso deste material como um manual técnico sobre o próprio material vítreo, aportando conhecimentos específicos sobre as técnicas apresentadas.

Durante 20 anos venho desenvolvendo o meu trabalho artístico no campo do material vítreo. Embora inicialmente tenha começado a me expressar através do desenho e da pintura, senti a necessidade da transparência, da distorção através do vidro e da verdade ficcional que ocorre quando se observa do outro lado da janela.

O vidro me ofereceu não só a transparência, mas também a maleabilidade durante o processo de trabalho, e isso me permitiu ir mudando minha ideia inicial sobre a criação da peça já prevista. O jogo entre me encontrar com um material sólido que poderia ser líquido e voltar a ser duro novamente, era atrativo e me motivou a iniciar novas linguagens expressivas.

Este material pode trazer algo novo para a arte contemporânea? Entrevistando os artistas escolhidos, pude refletir sobre o meu processo criativo me

submetendo a mesma investigação, escolhendo uma obra minha e imaginando como responder as perguntas que elaborei nesta pesquisa.

No capítulo um, sobre o vidro contemporâneo no modelo sistêmico da criatividade, são abordados os conceitos estabelecidos por Csikszentmihalyi sobre o campo e os artistas, que são capazes de executar modificações no domínio, enfrentando, para isso, o que o autor denomina como os guardiões do campo ou *gatekeepers*.

No capítulo dois foi examinado o processo criativo, tendo em conta os atributos específicos analisados por Csikszentmihalyi, no desenvolvimento do *flow*. Foram observadas as influências do acaso, os rituais, inspirações, tempos de concepção e produção da obra, rituais, utilização de esboços e outras formas de registro das ideias no decorrer do processo. Observou-se o conhecimento técnico, tanto absorvidos em escolas ou pela tutoria de outro artista, quanto desenvolvidos na experiência do próprio artista, e foi revelado o passo a passo da manufatura de cada obra. Foram explicados os procedimentos técnicos utilizados em cada uma das obras escolhidas dos artistas: Sol Abadi, Saman Kalantari, Elina Salonen, Mari Mészáros e da equipe formada por Joaquim Falcó e Maritxel Tembleque (Quim e Txell). E a análise e a observação do meu próprio processo criativo como artista, bem como os procedimentos técnicos na obra intitulada *9 Painéis (9 Paneles)*.

Ao final apresentam-se as tabelas comparativas com as respostas dos artistas e as reflexões que originaram, e permitiram a compreensão dos processos criativos de artistas do vidro contemporâneo.

Apresento, a seguir, minhas produções artísticas:

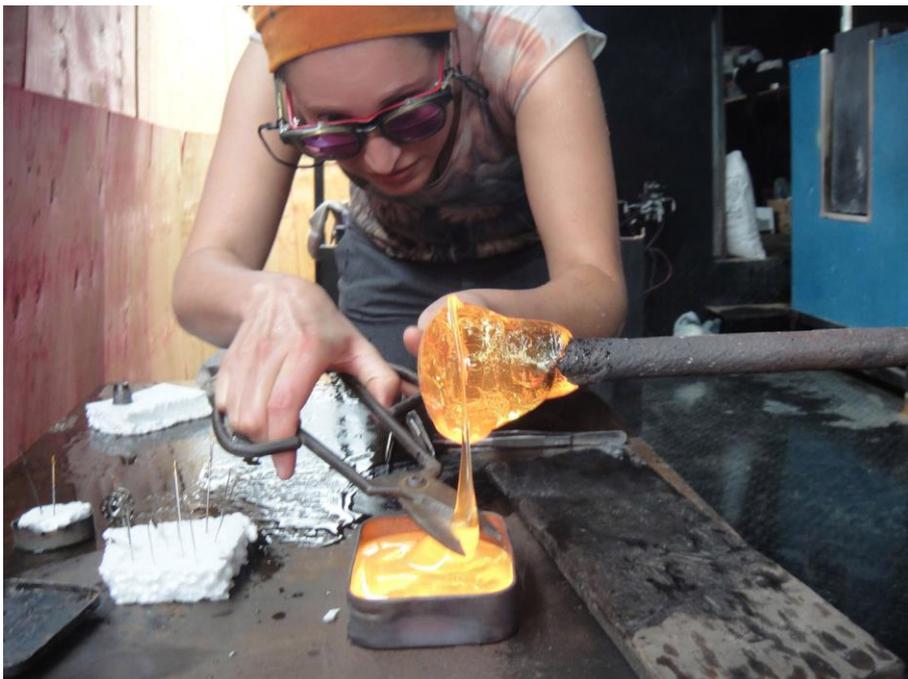


Figura 1. A autora fazendo casting de vidro no ateliê de Elvira Schwarz em São Paulo, 2014.  
Fonte: própria.



Figura 2. A autora fazendo casting de vidro no ateliê de Elvira Schwarz em São Paulo.  
Fonte: própria.



Figura 3. Escultura de Lila Nemirovsky com técnicas de pasta de vidro e lampworking, 2015.  
Fonte: própria.



Figura 4. Escultura de Lila Nemirovsky feita com a técnica de casting, 2013.  
Fonte: própria.



Figura 5. Escultura de pasta de vidro, com tecido de seda, 2014.  
Fonte: própria.



Figura 6. Colar da autora (flameworking) 2016. Fonte: própria.

## 1. O VIDRO CONTEMPORÂNEO NO MODELO SISTÊMICO DA CRIATIVIDADE

Quais são as tendências atuais do vidro contemporâneo? O que está sendo feito hoje? Quem são os artistas que constituem o campo da arte em vidro contemporâneo?

Quando nos perguntamos sobre as tendências atuais na arte em vidro, pensamos numa fotografia panorâmica da cena atual, mesmo incompleta em termos mundiais, apresentamos algumas instituições que mostram os eixos que movem os caminhos do vidro contemporâneo. Porque não se trata só dos artistas, mas também da aura que institucionaliza o movimento outorgando-lhe o status suficiente para ser exposto em museus e galerias, navegar no mercado vigente da arte, constituindo o campo cultural da arte do vidro.

Neste sentido, segundo o conceito desenvolvido por Csikszentmihalyi (1998) o modelo sistêmico representa um pilar para a compreensão da criatividade como um processo que resulta numa ideia ou produto que é reconhecida socialmente. Ou seja, que é um fenômeno construído na interação entre o artista e o público. Portanto, a criatividade não é o produto de indivíduos isolados, mas sim de sistemas sociais emitindo opiniões sobre produtos individuais. Por isso, os museus e instituições da arte em vidro, na figura de seus curadores, educadores, galeristas fazem parte deste sistema de interação com os artistas.

## 1.1 MODELO SISTÊMICO DE CRIATIVIDADE DE CSIKSZENTMIHALYI

Csikszentmihalyi afirma que tratar a criatividade exclusivamente como um processo mental não faz justiça ao fenômeno da criatividade, tanto social como cultural, bem como psicológico. Ou seja, a criatividade não ocorre apenas nas cabeças das pessoas, mas na interação entre os pensamentos da pessoa e o contexto sociocultural. Para o autor, a criatividade é o resultado da interação de um sistema composto por três elementos: uma cultura que contém regras simbólicas, uma pessoa que traz a novidade ao campo simbólico e um grupo de especialistas que reconhecem e validam a inovação. Desta forma, Csikszentmihalyi<sup>1</sup> defende que o indivíduo criativo opera em um ambiente que possui três áreas distintas:

A. Campo: uma área imersa na cultura.

A criatividade acontece quando uma pessoa faz uma mudança no campo de determinada atividade, nesta pesquisa, no campo da arte em vidro, que será transmitida no tempo. As matemáticas são um campo, mais precisamente um subcampo seria a álgebra ou a teoria numérica. No campo as artes plásticas, entre as que se apropriam do vidro como material, a pesquisa centraliza-se na escultura. Desta forma, os campos estão imersos em uma cultura ou conhecimento simbólico compartilhado por uma sociedade.

B. Âmbito ou o limite do campo: uma área social delimitada pelos gatekeepers.

O âmbito dá o limite do campo, inclui todos os indivíduos que atuam como guardiões das portas que dão acesso ao campo, ou, numa tradução livre, os *gatekeepers*. Csikszentmihalyi utiliza o termo num sentido específico, fazendo referência à organização social do campo que, por exemplo, nas artes plásticas serão os professores de arte, críticos, galeristas, artistas plásticos, diretores de

---

<sup>1</sup>Mihaly Csikszentmihalyi (1934) é um psicólogo húngaro que criou o conceito psicológico de fluxo, um estado mental altamente focado. Ele é o Professor de Psicologia e Gestão da *Claremont Graduate University* e ex-chefe do departamento de psicologia da Universidade de Chicago e do departamento de sociologia e antropologia em Lake Forest College. Csikszentmihalyi é reconhecido pelo seu trabalho no estudo da criatividade, sendo mais conhecido como o arquiteto do conceito de *flow*. É autor de muitos livros e mais de 120 artigos ou capítulos de livros.

museus, administradores de organismos estatais que se ocupam da cultura, etc. No âmbito se seleciona que produtos merecem ser reconhecidos e incluídos no campo, determinando os limites deste campo.

A criatividade ocorre quando uma pessoa faz uma mudança no domínio que será consolidado pelo tempo. Assim como a matemática é um domínio, a arte é outro domínio e mais precisamente o vidro. Desta forma, os domínios estão imersos em uma cultura ou conhecimento simbólico. Portanto, a criatividade não é o produto de indivíduos isolados, mas de sistemas sociais que emitem julgamentos sobre criações individuais. A criatividade é um processo que só pode ser observado na confluência onde indivíduos, domínios e ambientes interagem

Segundo Csikszentmihalyi, enquanto o produto não for validado, podemos falar em originalidade, mas em criatividade. Como exemplo, o autor menciona que cerca de 100.000 livros são publicados anualmente nos EUA, e 500.000 pessoas se declaram pintores artísticos. Quantos desses livros serão lembrados em 10 anos, ou quantos desses pintores chegarão aos museus ou galerias? A impossibilidade de assimilação de todo o novo material por uma cultura faz com que as produções sejam e devam ser selecionadas. No próximo capítulo apresentam-se instituições relevantes para a legitimação dos artistas no campo do vidro.

### C. A pessoa criativa: o artista.

A criatividade tem lugar quando uma pessoa, nesta pesquisa um artista, usando os símbolos de um campo específico como as artes visuais, a música, a engenharia, os negócios ou as matemáticas, tem uma ideia nova ou vê uma nova distribuição, e quando esta novidade é selecionada pelo âmbito correspondente para ser incluída no campo adequado e pode modificá-lo. Os membros da próxima geração encontrarão essa novidade como parte do campo e, se forem criativos, continuarão a muda-lo. A definição de pessoa criativa, portanto, é alguém cujos pensamentos ou atos expressos publicamente modificam um campo ou estabelecem um novo campo. (Csikszentmihalyi, 1998).

## 1.2 GATEKEEPERS: OS MUSEUS CERTIFICAM OS ARTISTAS

Csikszentmihalyi sugere que só reconhecemos a criatividade do indivíduo quando a novidade que ele quer introduzir é selecionada pelo que o ele chama como *gatekeepers* ou guardiões. Estes gatekeepers poderiam ser por exemplo os críticos de arte, professores de arte, curadores de museus, etc.

Segundo explicado anteriormente, Csikszentmihalyi afirma que tratar a criatividade exclusivamente como um processo mental não faz justiça ao fenômeno da criatividade, tanto social como cultural, bem como psicológico. Ou seja, a criatividade não ocorre dentro das cabeças das pessoas, mas na interação entre os pensamentos de uma pessoa e um contexto sociocultural. Para o autor, a criatividade é o resultado da interação de um sistema composto por três elementos: uma cultura que contém regras simbólicas, uma pessoa que traz novidade ao campo simbólico e um campo de especialistas que reconhecem e validam a inovação. Esse campo de especialistas, guardiões ou gatekeepers serão os encarregados de legitimar o artista dentro do campo.

Esses três subsistemas são necessários para que ocorra uma ideia, produto ou descoberta criativa (Csikszentmihalyi, 1988a, 1998, 1999). Ele dedica ao alcance e ao domínio tanta importância quanto à pessoa criativa, separando-se de uma posição muito instalada nos estudos da psicologia do estudo para a criatividade apenas como a produção de uma pessoa e, basicamente, como resultado de um processo mental.

Resumidamente, ele propõe que a criatividade seja um sistema resultante da interação do domínio, do campo e da pessoa. Pessoa que será avaliada pelos *gatekeepers*.

Para Csikszentmihalyi é a pedra angular para a compreensão da criatividade, a aceitação de que se refere a um processo que resulta em uma ideia ou produto reconhecido e adotado por outros. Ou seja, é um fenômeno construído na interação entre um criador e um público. Portanto, a criatividade não é o produto de indivíduos isolados, mas de sistemas sociais que emitem julgamentos sobre criações individuais. A criatividade é um processo que só pode ser observado na confluência onde indivíduos, domínios e ambientes interagem.

A criatividade ocorre quando uma pessoa faz uma mudança no domínio que será transmitida no tempo. Assim como a matemática é um domínio, a arte é outro

domínio e mais precisamente o vidro. Desta forma, os domínios estão imersos em uma cultura ou conhecimento simbólico.

O âmbito inclui então a todos os indivíduos que atuam como "guardiões das portas que dão acesso ao domínio": os *gatekeepers*.

É assim como as mudanças não podem ser adotadas se não houver um grupo responsável por tomar decisões sobre o que deve ou não deve ser incluído no domínio. Por exemplo e como mencionado mais acima, nas artes plásticas serão os professores de arte, críticos, galeristas, artistas plásticos, diretores de museus, administradores de organismos estatais que lidam com cultura, etc. E desta forma são selecionados quais criações merecem ser reconhecidos e incluídos no domínio. A reivindicação mais importante levantada pelo autor, é que não há possibilidade, em princípio, de separar a reação de uma sociedade à contribuição de uma pessoa. Ou seja, enquanto o produto não for validado, podemos falar sobre a originalidade, mas não sobre a criatividade. Como exemplo, o autor menciona que cerca de 100.000 livros são publicados anualmente nos EUA, e 500.000 pessoas se declaram pintores artísticos. Quantos desses livros serão lembrados em 10 anos, ou quantos desses pintores chegarão a um museu? A impossibilidade de assimilação de todo o novo material por uma cultura faz com que as produções sejam e devam ser selecionadas. Isso rompe com a suposição de que o que limita a criatividade é a falta de artistas bons e novos, e não a falta de interesse neles. Ou seja, a restrição não está no fornecimento de artistas, mas na demanda deles.

É assim que o âmbito atua, restringindo a entrada de novos artistas e a tarefa da pessoa criativa é "convencer" os *gatekeepers* sobre o valor de sua ideia. No modelo de sistemas de Csikszentmihalyi, essa tarefa de convencer é considerada uma parte essencial e integral do processo criativo.

A continuação se vera quais instituições são as mais relevantes na legitimação dos artistas no campo do vidro.

A seguir são apresentadas instituições que configuram o estado da arte contemporânea, no que se refere aos artistas atual com o material vidro. Assim como comitê ICOM Glass, formado por especialistas, certifica as atividades referentes ao campo do vidro, os museus interagem com entidades que consolidam a atuação de artistas, delimitando o campo.

### **1.2.1 ICOM Glass**

Dentro do âmbito da arte contemporânea em vidro se encontra uma das mais fortes organizações que inclusive, poderia considerar-se formadora do próprio campo do vidro contemporâneo. O Comitê Internacional de Museus e Coleções de Cristais (ICOM Glass) não só agrupa os gatekeepers da arte neste âmbito, mas até se poderia afirmar que eventualmente delinea os caminhos a seguir.

O ICOM Glass está aberto a curadores e conservadores de vidro de todo o mundo. Seus membros pesquisam e protegem os vasilhames e as janelas de vidro de todos os países onde se fabricou vidro, desde a antiguidade até os tempos modernos. É uma organização receptiva, podendo intervir, em qualquer momento, nos assuntos relacionados com os museus.

As conferências internacionais, as reuniões científicas e técnicas, as oficinas práticas e as atividades de formação são alguns exemplos dos eventos nos quais o ICOM Glass comunica sua visão internacional da comunidade museológica.

O ICOM Glass se baseia na rede de especialistas e profissionais que formam os Comitês Nacionais e Internacionais para estes amplos programas, cujos objetivos são: Organizar um programa anual de atividades relacionadas à conservação e estudo patrimonial do vidro. Organizar um encontro de fórum internacional entre museus, profissionais, etc., a fim de trocar informações, experiências e conhecimentos em toda a preservação patrimonial desses campos, produzir publicações sobre itens relacionados à área de interesse do ICOM Glass. (fonte: <http://network.icom.museum/glass> acesso em 25/10/2017)

### **1.2.2 Museu Ebeltoft do vidro - Dinamarca**

Segundo consta no Guia do vidro contemporâneo editado pelo Museu Ebeltoft em 2016 (<http://glasmuseet.dk/?lang=en> Acesso em 10/11/2017) o museu foi fundado em 1986, na antiga Casa de Aduanas da cidade de Ebeltoft. Foi fundada pelo artista dinamarquês em cristal Finn Lynggaard junto com dois colaboradores. É uma instituição privada, autofinanciada, estabelecida e dirigida pela Fundação para a Coleção de Arte Contemporânea e Internacional do Vidro. O seu principal objetivo é desenvolver uma maior consciência e apreciação do vidro contemporâneo em todo o mundo, recebendo 40.000 visitantes por ano, aproximadamente.

O museu exibe a arte em vidro contemporâneo e internacional e tem uma coleção permanente de aproximadamente 1500 objetos. Os artistas são

selecionados e convidados a se unirem à coleção depois de que os objetos chegam aos museus, quer seja como doação ou um empréstimo, o que torna o museu de Ebeltoft muito singular, já que interage diretamente com os artistas para que exponham as suas obras. Assim sendo, os artistas fazem um intercâmbio ou complementam seu trabalho, permitindo ao museu mostrar as tendências atuais em vidro e os objetos mais atualizados, em todo momento, já que há mais de 700 artistas representados na coleção.

Além da coleção permanente, o museu organiza 3 a 5 exposições internacionais por ano, com artistas individuais ou com grupos de artistas. Anteriormente, as principais atividades expositivas do museu se concentravam nos artistas de vidro, bem estabelecidos e experientes; entretanto, ao longo dos anos, o museu também se direcionou aos jovens estudantes e graduados, já que constantemente têm uma perspectiva mais experimental que coincide com as últimas diretrizes do museu.

### **1.2.3 MusVerre Sars-Poteries – França**

Sars-Poteries é uma cidadezinha rural localizada ao Norte da França perto da fronteira com o sul da Bélgica, com um passado industrial muito importante. Segundo Dan Klein (1989) como contava com arenito, Sars-Poteries foi originalmente uma cidade dedicada à cerâmica, especialmente nos séculos XVII e XVIII, antes de passar a ser um importante centro industrial de cristalaria, com duas fábricas de frascos e taças entre 1802 e 1937. Empregando a mais de 800 trabalhadores, durante os períodos de maior atividade, principalmente da cidade e dos seus arredores. Por causa da produção industrial e das difíceis condições de trabalho, alguns dos funcionários tinham o costume de fazer artigos para uso pessoal durante os intervalos de descanso, usando sua criatividade para criar peças únicas que, mais tarde, transformaram-se em um registro dos melhores artesões.

Tendo em conta que a conversão de uma antiga fábrica de vidro em um museu não é exatamente original, o recém-expandido MusVerre (como é chamado o Museu do Vidro) possui uma história peculiarmente comovedora. O projeto do MusVerre, que começou como exposição de peças de curiosidade dos vidreiros das fábricas nos séculos XIX e XX, foi reaberto em um novo edifício idealizado por Raphaël Voinchet W-Architectures, no início de novembro de 2016. A inauguração

foi comemorada com uma exposição de Ann Verónica Janssens, artista inglesa contemporânea, que utiliza a luz como principal recurso nas suas obras.



Figura 7. Museu MusVerre Sars-Poteries, França. Fonte: Museu MusVerre Sars-Poteries, França, 2016. Fonte: <https://theculturetrip.com/europe/france/articles/the-musverre-europes-finest-museum-of-glass/>

O arquiteto Raphael Voinchet se inspirou no Museu de Arte Moderna da cidade de Louisiana, na Dinamarca, pela pureza e sobriedade das suas formas e pela qualidade da luz. Assim, o novo edifício se destaca com grandes janelas angulares, conectando-o com a paisagem natural circundante, revestido com pedra azul típica do lugar, forjando um vínculo entre a tradição local e a modernidade.

Sua coleção inclui importantes obras de vidro de artistas contemporâneos, e a missão do museu é, em parte, fazer conhecer e reconhecer a arte em vidro na contemporaneidade.

#### **1.2.4 Museu do vidro de Murano - Itália**

Segundo Atilia Dorigato (1986) O Museu do Vidro de Murano foi fundado em 1861, depois do período mais obscuro da história da fabricação de cristal de Murano, após a queda da República de San Marco (1797) e os anos subsequentes de governo estrangeiro. Antônio Colleoni (1811-1855), então prefeito da ilha e o

abade Vincenzo Zanetti (1824-1883) - um entusiasta da arte vidreira – conseguiram que a Câmara Municipal aprovasse a ideia de criar arquivos com qualquer tipo de informação disponível a fim de registrar a história e a vida da ilha.



Figura 8. Museu do vidro de Murano, Itália. Fonte: Museu do vidro de Murano, Itália, 1861.

Fonte: <http://www.inmurano.com/en/educational-activities-at-murano-glass-museum/>

O museu se expandiu rapidamente devido à grande quantidade de peças de vidro feitas na ilha ao longo dos séculos, assim como objetos contemporâneos que foram doados pelos proprietários das fábricas de vidro, que haviam começado a trabalhar novamente na segunda metade do Século XIX com renovado vigor.

Em 1862, Vincenzo Zanetti também deu início uma escola que foi anexada ao museu e tocada pelos vidreiros nos seus dias de folga. Ali, estudou-se não só o vidro soprado, mas também design de objetos, com a ideia de renovar a arte de Murano. Hoje, e especialmente a escola de vidro Zanetti, representa uma espécie de centro de formação obrigatória para aqueles artistas especialmente vindos de fora da Itália, interessados em conseguir certo prestígio no campo do vidro, já que é inegável passar por Murano, mesmo que atualmente não represente o centro da arte contemporânea em vidro, é uma espécie de passaporte à credibilidade técnica do artista, principalmente se for jovem e estiver começando sua carreira.

### **1.2.5 Museu do Vidro de Marinha Grande - Portugal**

O Museu do Vidro reúne coleções que são um testemunho da atividade industrial, artesanal e artística vidreira portuguesa, desde meados do século XVII / XVIII até a atualidade. Trata-se do único museu especificamente orientado ao estudo da arte, do artesanato e da indústria do vidro em Portugal e, deste modo, faz parte do campo da arte em vidro reunida neste país já que, ao ser o único museu dedicado a esta arte, dirige um pouco o caminho do que acontece em Portugal, neste âmbito.

A coleção é constituída por vidros artísticos e vidros antigos que se remontam aos tempos da fundação da fábrica, admiráveis coleções de taças, jarras, vasos e outras peças de cristal lapidado e também peças procedentes de vários centros de fabricação nacional, produzidas entre os séculos XVII e XX.

No âmbito das artes plásticas, o museu procura dar representatividade às mais variadas tendências artísticas e de design, buscando reunir uma coleção internacional de vidro artístico contemporâneo, atualmente constituída por dezenas de obras de artistas portugueses e estrangeiros do século XX até hoje.

Além do importante papel no estudo da atividade industrial vidreira do passado, o museu também se ocupa da documentação da atividade presente, e incentiva sua continuação no futuro, através de exposições de artistas em vidro contemporâneo, cursos e formação contínua.

### **1.2.6 Fundação Centro Nacional do Vidro - Museu do Vidro, San Ildefonso - Espanha**

Segundo Pilar Noval (1988) a Real Fábrica de Cristales de La Granja constituiu um dos exemplos de reais manufaturas mais importantes de toda a Espanha do século XVIII. Como o resto de manufaturas reais, a Real Fábrica de Cristales de La Granja, da cidade de Segóvia, enquadra-se no reformismo borbônico, cujo principal objetivo era reduzir a massiva importação de objetos luxuosos estrangeiros, através do incentivo e da proteção da indústria nacional. Com estes mesmos objetivos foram estabelecidas uma série de manufaturas protegidas e financiadas pela Coroa: Real Fábrica de Cristales de La Granja, de Tapetes de Santa Bárbara, de Porcelana do Buen Retiro, entre outras, onde foram investidas importantes somas destinadas à sua custosa manutenção e à aquisição de tecnologia e pessoal estrangeiro especializado. O principal objetivo destas

manufaturas era abastecer de objetos os palácios e residências reais de forma que pudesse emular-se o luxo dos palácios da Corte Europeia sem necessidade de recorrer a dispendiosas importações. Nesta prestigiosa manufatura apareceram os avanços tecnológicos e artísticos mais importantes e ambiciosos de toda a Europa à altura dos países vidreiros mais avançados naquela época.

A Fundação, que também integra o museu às oficinas e a formação educativa, tomou algumas medidas para incentivar o vidro contemporâneo dentro do seu campo, oferecer diversos cursos e oficinas, convidar artistas internacionais e proporcionar experiências diárias, onde o soprado e o *casting* são os protagonistas.

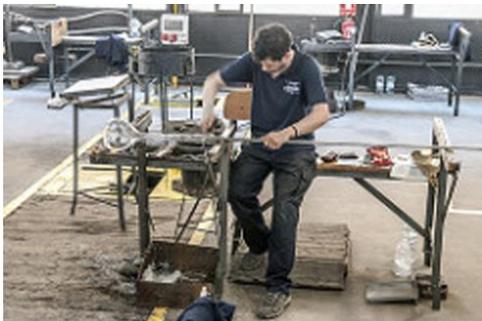


Figura 9. Oficinas de soprado de vidro na Real Fábrica de Cristais de La Granja, Espanha, 2015. Fonte: <https://hiveminer.com/Tags/soplado> .



Figura 10. Oficinas de soprado de vidro na Real Fábrica de Cristais de La Granja, Espanha, 2015. Fonte: <https://hiveminer.com/Tags/soplado>

A formação dos artistas faz parte do campo da arte e neste sentido La Granja, como é chamada habitualmente, oferece uma boa qualidade de cursos de formação que ajudam ao artista iniciante a começar se encontrar com os atores do campo.

### 1.2.7 Museu do Vidro e Joalheria Jablonec nad Nisou – República Checa

Este museu, dedicado exclusivamente ao vidro, fica a uma hora de Praga e representa, na atualidade, um dos centros por onde passa a arte em vidro contemporâneo, já que, nas suas salas, não conta unicamente com a tradicional coleção de Bohemia, mas incorporou novas salas onde abriga vidros contemporâneos, tanto em formato de joalheria como de escultura.

No edifício principal, as três salas no quinto andar, com 380m<sup>2</sup>, dividem-se em quatro exposições centralizadas em ordem cronológica, narrando visualmente à tradição de vidro de Bohemia. A cada três anos, este museu é o protagonista da cena, pois é ali onde se realiza a Trienal de vidro, com a participação de 12 países,

20 escolas e 25 artistas-mestres, conhecida como a Trienal Internacional de JABLONEC, a última ocorreu em outubro de 2017. O objetivo do evento, organizado pelo Museu do Vidro e Joalheria de Jablonec nad Nisou, é apresentar a arte e design contemporâneo de vidro. Durante a trienal são apresentadas exposições simultâneas, mostrando tendências de empresas tchecas e estrangeiras vindas da Finlândia, Alemanha, Áustria, Eslováquia, Turquia, Estados Unidos e Grã-Bretanha. (fonte: <http://www.msb-jablonec.cz/en/> acesso em 20/10/2017)

### **1.2.8 Museu de vidro de Tacoma - Estados Unidos**

O museu encontra-se na cidade de Tacoma, no estado da costa oeste de Washington, que é a cidade natal do artista Dale Chihuly. Desde a sua fundação em 2002, o Museu do Vidro tem se empenhado em criar um espaço para a celebração do movimento de vidro através de artistas criadores, implementando educação e incentivando a criatividade. Foca especificamente no vidro contemporâneo.

O museu totaliza 1.200 m<sup>2</sup> no espaço da galeria e uma oficina de vidro soprado de mais de 650 metros quadrados. Conectado ao Museu existe a ponte feita pelo artista Chihuly, chamada como ponte Chihuly, desenhada em colaboração com Arthur Erickson para conectar o Museu do Vidro ao centro da cidade de Tacoma.

O Museu oferece o Programa de Residência a artistas internacionalmente aclamados e também legitimando artistas emergentes. As residências variam de um dia a várias semanas, e uma peça é selecionada de cada residência para inclusão na coleção do Museu. A maioria das residências são transmitidas on-line através do site do museu e conclui com uma palestra conversação com o artista. Desde a sua abertura, o Museu do Vidro fez parceria com a Pilchuck Glass School para produzir a Series de Verão do Artista Visitante, na qual os artistas que participam ou trabalham na Pilchuck são convidados para residência no Museu do Vidro. O primeiro artista visitante do Museu do Vidro foi Dale Chihuly na abertura do museu em 2002.



Figura 11. Dale Chihuly, Ponte de vidro. Tacoma Glass Museum.

Fonte: <https://museumofglass.org/outdoor-art/chihuly-bridge-of-glass>

### 1.2.9 Museu Victoria e Albert - Inglaterra

A coleção de vidro da V & A, é particularmente rica em vasos e vidro, com exemplos do Renascimento italiano, Oriente Médio, Reino Unido e Europa do século XVII e XX e vidro de arte contemporânea de todo o mundo. Também mantem uma importante coleção de vitrais do período medieval em diante.

A coleção se expandiu consideravelmente desde a abertura da Galeria de vidro em 1994, com importantes adições de arte de vidro britânica, continental e, especialmente, de vidro americano contemporâneo.

Ilustra-se vividamente toda a história da fabricação de vidro desde os tempos antigos até o presente. As coleções islâmica, britânica e europeia, entre outras, estão representadas, bem como uma seleção de objetos que ilustram exemplos de técnicas de fabricação de vidro.

A sala 131 fornece telas interativas onde é possível descobrir mais sobre fabricação de vidro, ver mapas, ler histórias curtas e obter uma visão geral de vidro de todo o mundo. O vidro internacional exibido nesta galeria é um trabalho recente de artistas e designers contemporâneos. Para manter esse caráter contemporâneo, as exposições mudam à medida que os trabalhos mais recentes entram nas coleções permanentes. O artista Jun Kaneko, que trabalha com vidro Bullseye (vide pg.36) expõe aqui a obra Colorbox numa sala dedicada especialmente aos artistas em vidro contemporâneo.



Figura 12. Sala 129 dedicada à arte em vidro contemporâneo do Museu V&A de Londres.

Fonte: Lila Nemirovsky.

### 1.2.10 Museu Corning - Estados Unidos

O Corning Museum of Glass é um museu em Corning, Nova York dedicado à arte, história e ciência do vidro. Foi fundada em 1951 pela Corning Glass Works, atualmente tem uma coleção de mais de 45.000 objetos de vidro, com mais de 3.500 anos de antiguidade. A Coleção de Vidro do Museu apresenta mais de 35 séculos de arte em vidro e no Centro de Inovação de Vidro é possível explorar descobertas que mudaram o mundo em vidro e aprender sobre os inventores que possibilitaram essas descobertas.

O Museu de Vidro Corning possui uma das mais abrangentes e celebrada coleção do mundo. O passeio autoguiado do Museu começa nas Galerias de Arte Contemporâneo, o maior espaço do mundo dedicado à exibição de arte contemporânea e design em vidro, e continua através do Centro de Inovação, que oferece um olhar interativo sobre as novas descobertas no vidro que mudaram o mundo. Continua nas Galerias de 35 Séculos de Vidro, exibindo mais de 3.500 anos de obras de vidro na coleção do Museu e a Galeria de Vidro Contemporânea com obras de 1975 a 2000. O passeio inclui demonstrações de vidro quentes e demonstrações ao vivo de sopro de vidro quente oferecido durante todo o dia.

O Museu oferece programas para todas as idades e interesses. As famílias encontrarão muitas atividades para crianças, incluindo noites gratuitas, que

oferecem a maneira perfeita de apresentar aos pequenos o museu. Os visitantes adultos podem aprender mais sobre o vidro através das palestras gratuitas do *Behind the Glass* (muitos transmitidos ao vivo na web), ou desfrutar de uma noite de música ao vivo e fabricação de vidro quente a 2300 °. (Fonte: <https://www.cmog.org> Acesso em: 10/10/2017)

## 1.3 CAMPO – A EXPANSÃO OCORRIDA DE 1950 AOS DIAS ATUAIS

### 1.3.1 Studio Glass - Estados Unidos

Segundo Martha Drexler Lynn (2004) durante a década de 1950, o ateliê de cerâmica e outros meios de comunicação artesanal nos EUA começaram a ganhar popularidade e importância, e os artistas estadunidenses interessados no vidro procuraram novos caminhos além da indústria. O catalisador para o desenvolvimento do ateliê do vidro nos Estados Unidos foi Harvey K. Littleton, um ceramista e professor da Universidade de Wisconsin em Madison, que se inspirou no trabalho pioneiro do ceramista da Califórnia, Peter Voulkos. Em 1958, Littleton começou a provar com o vidro quente no seu ateliê, dando-se conta que a existência de um ateliê de vidro soprado -glassblowing- podia ser viável nos Estados Unidos.

Littleton uniu-se ao Museu de Arte de Toledo, nos Estados Unidos, lugar de "nascimento" do movimento American Studio Glass, durante duas históricas oficinas de vidro em março e junho de 1962. Trabalhou com o científico do vidro, Dominick Labino, trabalhando com fornos baratos e acessíveis, onde o vidro podia ser derretido e moldado, tornando-o comprável e possível, pela primeira vez, para que os artistas soprassem vidro nos ateliês independentes e afastados da tradicional fábrica de cristal.

Posteriormente, Littleton começou um programa do vidro no departamento de cerâmica na Universidade de Wisconsin em Madison. Alguns dos seus primeiros estudantes foram Dale Chihuly, Marvin Lipofsky e Fritz Dreisbach, todos os artistas que desempenharam um papel importante na tomada de consciência do *Studio Glass* em todo o mundo.

Alguns dos estudantes de Littleton, como Chihuly e Lipofsky, incorporaram o vidro soprado com sucesso optando por caminhos experimentais e inovadores. Centrando-se na execução de ideias artísticas em vidro, procuram formas de subverter as associações tradicionais entre vidro e funcionalidade explorando formas escultóricas.

Entretanto, a maioria dos artistas se sentiu obstaculizada pela falta de conhecimentos técnicos. As tentativas precoces de sopro de vidro de ateliê livre, expressionistas e tecnicamente muito limitadas, foram pouco mais que manchas artísticas. Para criar algo verdadeiramente original havia que adquirir o conhecimento de como trabalhar o material. Martha Drexler Lynn (2004) indica que

os artistas estadunidenses do *Studio Glass* mudaram gradualmente seu interesse pela técnica no final dos anos 70, buscando orientação na Suécia, Tchecoslováquia e principalmente na Itália, países famosos pela sua experiência com vidro.

Originalmente um fenômeno americano, o movimento *Studio Glass* se estendeu rapidamente pela Europa, Reino Unido, Austrália e, mais recentemente, pela Ásia. Este movimento difere de outros movimentos do vidro da arte do século XX por:

- Sua ênfase no artista como desenhista e fabricante.
- Seu foco na fabricação de objetos únicos, *one of a kind*.
- Seu caráter internacional, distinguindo-se por compartilhar conhecimentos técnicos e ideias entre artistas e desenhistas, o que não seria possível na indústria.

### 1.3.2 SOFA<sup>2</sup> - Estados Unidos

SOFA é uma feira de arte contemporânea que reúne os mais destacados artistas do campo da arte em vidro e que surgiu no ano 1994 na cidade de Chicago primeiro e quatro anos depois começou a se organizar também na cidade de Nova Iorque. Esta feira de arte passou a ser um *must* (deve ser visitada!) para ser visitada por colecionadores interessados no vidro, assim como um *must* para participar no caso de um artista. Segundo The Art Alliance for Contemporary Glass<sup>3</sup>, as galerias de artes contemporâneas mais destacadas estão presentes nesta feira de arte, chegando com elas uma série de artistas representados por estas galerias. Maiormente são americanas, embora haja uma porcentagem de galerias estrangeiras que também participam desta maravilhosa exposição.

Referindo-nos a Csikszentmihalyi (1989), SOFA é uma espécie de albergue onde os gatekeepers só permitirão a entrada daqueles artistas que mudem ou estejam dispostos a modificar o âmbito da arte em vidro e, inclusive interferir no campo que excede ao vidro para incidir na arte propriamente dita.

---

<sup>2</sup> SOFA refere-se às siglas de Sculpture, Objects, Functional art and Design- (escultura, objetos, arte funcional e design) é uma feira de arte que acontece nos Estados Unidos duas vezes por ano, geralmente no início de abril e durante o mês de novembro, uma vez na cidade de Chicago e a outra na cidade de Nova Iorque.

<sup>3</sup> Associação de arte internacional. Site disponível em: <https://contempglass.org/>

SOFA não só se destaca no campo do vidro, porque reúne uma série de galerias de arte especializadas na matéria, senão que também inclui uma série de eventos e conferências. Durante a exposição, realizada no mês de novembro 2017, houve palestras sobre artistas emergentes, demonstrações em vidro, além de conferências.

A aceitação do vidro como um meio de arte contemporânea foi uma preocupação dos colecionadores de vidro desde o início defendendo o ateliê de vidro. Uma série de acontecimentos recentes destaca um amadurecimento do material, como pode ser comprovado no âmbito internacional da arte contemporânea.

É o crítico de arte, especialista em vidro, James Yood<sup>4</sup> que salienta que o vidro é um material incrivelmente velho, tão antigo como a própria Terra, se se contar o vidro vulcânico como meio artístico, o vidro foi moldado, fundido, soprado, modelado e manipulado pelos seres humanos durante quase 5.000 anos, o que faz com que seja aproximadamente 7 vezes mais velho que o azeite, 23 vezes mais velho que a litografia e 24 vezes mais velho que a fotografia.

Segundo pode ser observado, no que diz respeito à quantidade e qualidade de exposições, nos últimos 50 anos houve um extraordinário e acelerado renascimento da escultura em vidro. Isto pode ser comprovado em todas as exposições de arte, com os museus dedicados somente a ele como o Museu de Corning do Vidro, Museu do Vidro em Tacoma, uma extraordinária estrela como Dale Chihuly, excelentes galerias, de costa a costa, especializadas em vidro como no SOFA-Chicago, aparentemente intermináveis exposições de vidro contemporâneo nos museus de todo o mundo, escultura pública em vidro e artistas que trabalham e expõem que vão da letra A com Oben Abright<sup>5</sup> à letra Z com Toots Zynsky.

---

<sup>4</sup> James Yood é correspondente regional das revistas *Artforum* e *GLASS Quarterly*. É professor de história da arte contemporânea e crítico na Escola do Instituto de Arte de Chicago, onde é professor adjunto e diretor do programa de Jornalismo de Novas Artes.

<sup>5</sup> Oben Abright cresceu em San Anselmo, Califórnia. Filho de artistas, passou seus primeiros anos desenhando, pintando e fazendo escultura de argila no ateliê dos seus pais. Quando ainda estava na escola secundária, matriculou-se nas aulas de desenho e pintura no Colégio de Marín, onde seu pai era o chefe do programa de cerâmica. Depois que se formou, viajou e estudou no Instituto de Arte Lorenzo de 'Medici de Florência. Em janeiro de 2000, começou a estudar no Califórnia College of Arts em Oakland, CA, onde estudou desenho,

Os fãs do vidro apontam às conquistas do que se conhece como Movimento *Studio Glass* como fundamental para estimular este auge do vidro.

Além disso, Koen Vanderstukken<sup>6</sup> destaca que a encarnação vivente desta transição da fábrica ao ateliê é Lino Tagliapietra junto com Chihuly, o artista mais celebrado que atualmente trabalha com vidro. Tagliapietra, que tem mais de 80 anos, começou sua carreira aos 11 anos como aprendiz em uma empresa de fabricação de vidro em Murano, que é a ilha da lagoa veneziana que foi o centro da produção de vidro desde o século XIII, e poucas décadas depois trabalhou para uma sucessão de firmas, chegando à categoria de professor do vidro aos 21 anos. Tagliapietra poderia ter passado o resto da sua vida como um artesão espetacularmente experiente, criando com habilidade os produtos que seus empregadores exigiam. Porém, a partir da década de 1960, artistas estadunidenses como Littleton, Chihuly, Marvin Lipofsky, entre outros, começaram a aparecer em Murano procurando aprender estratégias e técnicas dos mestres desse lugar, confirmando o conceito de que um vidreiro podia ser independente do que apenas ser um executor dos desejos de uma empresa; Tagliapietra fez a transição ao passar a ser um artista independente na década de 1980.

Há uma quantidade fantástica de diversidade no movimento *Studio Glass*, e parece que há mais e mais à medida que passam os anos. Mas a tradição dos copos soprados e o diálogo com a funcionalidade continuam sendo particularmente persistente, e ainda ocupa a grande maioria do trabalho de artistas como Tagliapietra, Chihuly, Lipofsky, Zynsky e outros brilhantes artistas como Stephen Rolfe Powell, Laura Donefer, Michael Glancy, Sidney Hutter, Dante Marioni, Richard Marqués, Laura de Santillana, Giles Bettison, entre outros.

Os escultores em vidro se lembram das suas raízes, e as raízes do vidro estão na funcionalidade, e uma gama interminável de vasos, tigelas, xícaras, taças, entre outros, continuam compondo uma grande porcentagem de trabalho contemporâneo em vidro. Embora não sejam de uso real, as formas costumam ser tão idiossincrásicas e transformadas da sua função original, que poucas vezes sugerem tal uso, mesmo conservando uma conexão com ele.

---

pintura, escultura de cerâmica e vidro soprado. Gradou-se em Belas Artes em maio de 2004. Oben Abright agora mora e trabalha em São Francisco, Califórnia.

<sup>6</sup> Diretor do departamento de vidro do Sheridan College de Ontário, Canadá. Licenciado em Artes e Desenho.

Mas, no meio de tudo isto abunda opiniões econômicas e artísticas opostas e a escultura em vidro tem seus detratores. A cacofonia de cor que poderia existir parece excessiva para alguns, criando uma espécie de caramelo que para muitos parece trivial. Outros se sentem ofendidos devido à natureza colaborativa da fabricação de vidro, especialmente o vidro soprado que quase sempre exige uma equipe de três ou quatro pessoas que trabalham sob a direção de um artista líder, vendo neste ato de trabalho em equipe um desdém do conceito do artista, sozinho no seu ateliê realizando o trabalho sem nenhuma ajuda.

No ano de 2012 foi o 50º aniversário das oficinas do Museu de Toledo (Estados Unidos) e isto originou uma enorme plataforma de exposições do *Studio Glass*, nos Estados Unidos. Segundo James Yood (2016). Pouco tempo depois do evento, a imprensa dedicada especialmente ao vidro, propunha que dessem passagem a algo mais inclusivo, como o que aconteceu com o gravado e a fotografia antes dele, poderia ser mais uma plataforma para os artistas contemporâneos e renunciar a grande parte da sua independência que tem que ver propriamente com o material específico.

Desta maneira, constrói-se a estrutura artística observando os diversos elementos que a integram, como pode ser as galerias de arte e museus especializados na matéria, como também os centros de promoção e educação que incentivam a aprendizagem e atuam como viveiro de novos talentos.

### **1.3.3 Pilchuck Glass School – Estados Unidos**

É um centro internacional para a educação artística em vidro. A escola foi fundada em 1971 por Dale Chihuly, Anne Gould Hauberg (1917-2016) e John H. Hauberg (1916-2002). Seu campus está localizado em uma antiga granja em Washington, Estados Unidos e os escritórios administrativos se encontram em Seattle. A escola Pilchuck oferece aulas de residências de uma, duas e três semanas em todos os verões, em uma ampla gama de técnicas de vidro, assim como residências para artistas emergentes e estabelecidos que trabalhem em todos os meios.



Figura 13. Escola Pilchuck, 1971. Fonte: [http://www.pilchuck.com/about\\_us/history/](http://www.pilchuck.com/about_us/history/)



Figura 14. Escola Pilchuck, 2017. Fonte: OLDKNOW, Tina. Pilchuck: A Glass School.

Segundo Tina Oldknow<sup>7</sup> (1996), Dale Chihuly, então chefe do programa de vidro em *Rhode Island School of Design*, projetou esta escola, desde o início, como um tipo inusual de ateliê. Sem ter um lugar específico, mas sabendo que queria estar em alguma parte de Seattle (já que Chihuly nasceu em Tacoma), ele distribuiu cartazes publicitários para "o depósito sem depósito de vidro", através dos seus amigos e dos seus contatos em Seattle.

Chihuly foi apresentado a John Hauberg e sua esposa Anne Gould Hauberg, e eles lhe propuseram que usasse a propriedade que possuíam perto de Seattle. O ateliê foi aberto ali e, com o passar do tempo, transformou-se na Pilchuck Glass School que atualmente é sinônimo de viveiro daqueles artistas que influenciam o campo do vidro contemporâneo.

Houve pouco tempo para preparar o lugar antecipadamente para o primeiro ateliê, em 1971. Chihuly, juntamente com outros professores e 18 estudantes, armou barracas e construiu uma improvisada com banheiros e chuveiros. Também armou uma barraca abrigada com fornos de vidro, e apenas dezesseis dias após ter chegado à granja, John Hauberg começou a soprar vidro.

<sup>7</sup> Antiga curadora geral do Museu Corning de vidro contemporâneo.



Figura 15. Oficina de vidro quente na Escola Pilchuck, 2010.

Fonte:

[http://www.pilchuck.com/about\\_us/history/](http://www.pilchuck.com/about_us/history/)

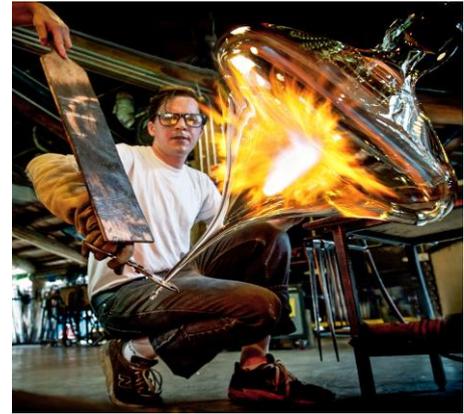


Figura 16. Oficina de vidro quente na Escola Pilchuck, 2010. Fonte:

[http://www.pilchuck.com/about\\_us/history/](http://www.pilchuck.com/about_us/history/)

Erica Rosenfeld<sup>8</sup> (2007) destaca que nos primeiros anos as instalações eram precárias, mas com o passar do tempo foi desenvolvido um campus com uma série de estruturas rústicas, criadas por Thomas Bosworth, que também foi diretor da escola durante vários anos, incluindo um Hot Shop, que é o espaço onde o público poderia ver como eram sopradas as peças de vidro, casa de campo, casas de campo da faculdade, banheiros e outros edifícios. Segundo Tina Oldknow (1996) em 1986 já havia quinze estruturas no lugar.

Além das oficinas de verão, Pilchuck também oferece residências para artistas de todos os níveis, para que simplesmente possam trabalhar com a sua arte durante todo o ano. Os artistas residentes usam os ateliês e o ambiente de Pilchuck para provar, inovar e criar novos corpos de trabalho. Atualmente existe o seguinte:

- Ateliê de verão para artistas já estabelecidos: os artistas visuais são convidados para morar no campus por um período de 17 dias. Passam a ser uma força estimulante no programa educativo, adquirindo conhecimentos e experiência de diferentes disciplinas.

---

<sup>8</sup> Erica é licenciada em Belas Artes pelo Kenyon College. Seu trabalho foi apresentado em exposições no Museu de Arte e Desenho, Nova York, Museu de Arte de Kentucky, Louisville, Racine Museu de Arte e Centro de Artes John Michael Kohler. Deu aulas no Pilchuck Glass School, Urban Glass, no Museu Corning e Worcester Centro de Artesanato; artista visitante na Escola de Arte Tyler, San Jose State, na Universidade das Artes, na Universidade Pratt e na Universidade de Louisville. A sua obra está incluída na coleção do Museu de Arte e Desenho e no Museu do Vidro Norte-Americano

- Artistas Profissionais em Residência: de duração variável durante o outono, inverno e primavera que permite aos artistas independentes com destacado sucesso, produzirem nos ateliês de Pilchuck.
- John H. Hauberg Fellowship: Esta residência de primavera, com até seis artistas destacados em qualquer meio, incentiva a colaboração em apoiar novos trabalhos ou novas pesquisas.
- Artistas Emergentes: Este programa de outono foi criado para um grupo de seis artistas que estivessem na primeira etapa das suas carreiras, que necessitam apoio financeiro, tempo e um lugar para desenvolver corpos individuais de trabalho com foco no vidro.

Desta maneira, a escola Pilchuck, ao longo dos anos, transformou-se não só em um viveiro de formação de novos artistas jovens, mas frequentar esta escola outorga uma espécie de passaporte para o campo da arte do vidro contemporâneo. Neste caso, ganhar uma das bolsas de residência de verão, significa contar com o aval dos *gatekeepers* para chegar às portas das galerias de arte mais representativas do mundo da arte em vidro, como a que é mencionada abaixo.

### **1.3.4 Galeria de arte Heller - Estados Unidos**

Desde 1973, a Heller Gallery tem sido reconhecida por desempenhar um papel importante na promoção da escultura contemporânea em vidro. Segundo Dan Klein (1989) durante mais de quatro décadas, Heller expôs os principais artistas internacionais que incorporam vidro na sua prática, sendo um valioso recurso para eles, para os museus e colecionistas de todo o mundo.

Numerosas obras de arte fazem parte de prestigiosas coleções públicas como resultado direto das exposições e da promoção da Heller Gallery. O Museu Metropolitano de Arte de Nova York e o Museu de Arte Moderna adquiriram obras da galeria, assim como o Museu Corning de Vidro, Museu de Arte do Condado de Los Angeles e numerosos museus do exterior, Victoria & Albert Museum, Musée des Arts Decoratifs do Louvre e o Museu de Hokkaido, entre outros. Só nos últimos anos a galeria colocou obras em várias coleções dos museus.

Os artistas que expõem em Heller trabalham com uma ampla gama de estilos e técnicas e igualmente exploram temas diversos. Alguns tomam o material em si, provando seus limites em esculturas monumentais ou explorando suas qualidades fundamentais em obras que jogam com as interações de cor, luz, transparência e

forma. Outros se aprofundam na emoção e no mito ou no comentário sobre a história da arte e o fazem mediante o *casting* de esculturas figurativas, pintura sobre vidro, ou a criação de complexas instalações em grande escala.

Depois de uma série de localizações nos bairros de Manhattan tão diversas como Madison Avenue, Soho e o Meat Packing District, Heller Gallery se une a muitas galerias e organizações artísticas que se estabeleceram no Chelsea Art District, epicentro do mundo da arte contemporânea na cidade de Nova York. Agora a galeria se encontra na 303 *Tenth Avenue*, perto da entrada da rua 28 do famoso *High Line Park*.

Entre os artistas representados por esta galeria, pode-se destacar a norte-americana Toots Zynsky, nascida na cidade de Boston, em 1951, que ajudou a fundar a Escola Pilchuck analisada anteriormente. A artista é conhecida pela técnica diferente "*filet de verre*" que fusiona os fios de vidro para obter explorações inigualáveis de cor. Enquanto terminava seus estudos na Rhode Island School of Design, Zynsky ajudou a fundar a Escola de Vidro Pilchuck que, em último caso, representa o ateliê de vidro como um fenômeno dominante.

Embora seu trabalho esteja em permanente evolução, Zynsky constantemente experimenta com a cor e a forma; nos seus primeiros copos ela fundiu o vidro com arame farpado, e mais tarde as redes de vidro com formas sopradas. Através da invenção da sua técnica de "*filet de verre*", Zynsky começou a misturar camadas de fios de vidro dentro de um forno para obter manipulações únicas de cor, um processo que envolvia equipes de pessoas puxando o fio, mas que foi simplificado quando inventou um software eletrônico para criar fios de vidro comparável à fibra óptica de vidro.



Figura 17. Clarae, Toots Zynsky, 2014. Fonte:

[https://risdmuseum.org/events/408\\_2013\\_10\\_11\\_demo\\_discourse\\_toots\\_zynsky\\_on\\_glass](https://risdmuseum.org/events/408_2013_10_11_demo_discourse_toots_zynsky_on_glass)



Figura 18. Fogliame Mizimah, de Toots Zynsky, 2012.

Fonte: <http://www.habatat.com/artist/118-toots-zynsky/>

As obras de Toots Zynsky certamente parecem tecidas, como se uma antiga tecelã tecesse com lã o copo transparente que pousa na mesa. É de certa forma, surrealista, pois utiliza uma espécie de textura de tecido em uma peça de vidro, como se de alguma maneira conseguisse transparentar a lã, o fio que cose e

constrói. O vidro que nunca foi fio se torna fio, e aquilo que nunca foi maleável, de repente se flexibiliza. Ela, com certeza, consegue outorgar magia a um material que tradicionalmente nunca foi concebido para ser costurado como se se tratasse de crochê, embora sua imagem pudesse simbolizar a clara textura de uma larva que depois será borboleta, porque quando suas asas refletem a luz do vidro e os matizes extraordinariamente detalhados, deixa de ser larva para voar como borboleta, permitindo que o espectador voe livremente.

Referindo-nos a Didier Anzieu (1998) a textura sustenta, assim, a borboleta vítrea e conforma uma espécie de *holding*<sup>9</sup> onde o vidro pode se apoiar e crescer. Por causa da sua granulação, cor, textura e cheiros, as peles das obras de Toots Zynsky são peles que não só as protegem do mundo, senão que, ao mesmo tempo, se integram com ela. Permitem distinguir-se e, simultaneamente, funcionam como objetos de apego e de amor, ao se afirmarem em si mesmas como uma obra individual que possui sua própria pele. A pele tecida protege, individualiza e a habilita para se realizar com o material vítreo que a identifica. E é esta mesma pele vítrea e de aparência tecida a que me inspira no meu próprio trabalho que será analisado mais para frente. Pois embora a pele de Toots Zynsky não respire como os meus painéis, ela apresenta uma textura sensível e de aparência vital como veias de um corpo em formação.

---

<sup>9</sup> Sustentar, segundo a definição de Winnicott.

### 1.3.5 Stanislav Libenský e Jaroslava Brychtová - República Checa



Figura 19. Obra do artista Stanislav Libenský.

Pirâmide de olho verde, 1994. Fonte:

<http://www.tacomaartmuseum.org/benaroyacollection/>

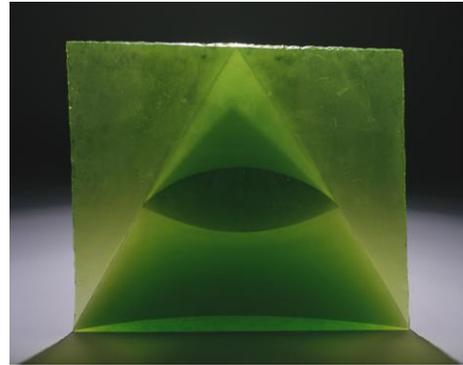


Figura 20. Obra do artista Stanislav Libenský.

Pirâmide de olho verde, 1994. Fonte:

<http://www.tacomaartmuseum.org/benaroyacollection/>

Segundo Tina Oldknow e Dedo von Kerssenbrock-Krosigk, em seu livro *Czech glass now: contemporary glass sculpture 1970-2004* (2005) as obras de Stanislav Libenský e Jaroslava Brychtová estão incluídas em muitas das principais coleções de arte moderna, como o Museu Metropolitano de Arte e o Victoria & Albert Museum.

Eles criaram algumas das esculturas e esculturas de vidro moldado definitórias do século XX. Durante toda uma vida e uma parceria artística, que durou quase 50 anos, exploraram os aspectos óticos e físicos do vidro para desenvolver um corpo de trabalho sobre a forma, a luz e a cor. Seu legado escultural abrange desde a geometria luminosa até a figuração espiritual.

Stanislav Libenský, escultor e Jaroslava Brychtová, originalmente pintora e posteriormente vidreira, se conheceram em 1954 e casaram em 1963. Trabalharam juntos até a morte de Libenský, em 24 de fevereiro de 2002.

Libenský fazia os esboços dos desenhos e Brychtová fazia-os em argila.

Stanislav Libenský começou a estudar o vidro em 1937, na escola especializada de fabricação de vidro em Nový Bor, Tchecoslováquia, uma região que abrange a fronteira tcheco-alemã chamada Sudetenland. Sua colega, Jaroslava Brychtová começou a experimentar com o bastidor e o talhado de vidro, no fim de 1940.

Em 1950, Jaroslava Brychtová se uniu ao ateliê de desenho da fábrica de vidro em Železný Brod, dirigindo o departamento de vidro arquitetônico. Trabalhando com seu pai, o escultor Jaroslav Brychta, ela começou a experimentar com o bastidor, moldar e derreter o vidro durante os anos 40. Em 1954, Stanislav Libenský se uniu a Brychtová em Železný Brod, e juntos desenvolveram e aperfeiçoaram uma técnica única de fusão

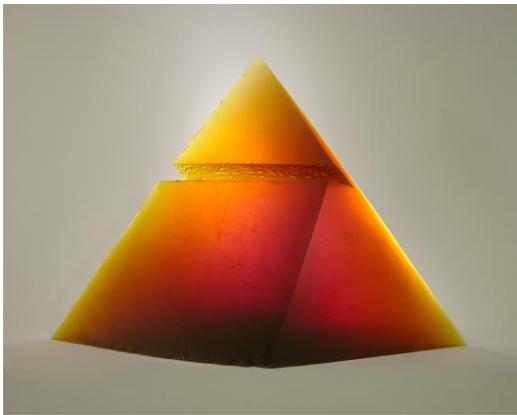


Figura 21. Obra do artista Stanislav Libenský, Pirâmide vermelha, 1995. Fonte: <http://www.hellergallery.com/libensk-brychtov/>



Figura 22. Obra do artista Stanislav Libenský, Rainha vermelha, 1986. Fonte: <http://www.hellergallery.com/libensk-brychtov/>

Com esta técnica, os dois artistas trabalharam na tradução de conceitos abstratos em vidro, como a noção da quarta dimensão criada com luz. Seu enfoque artístico é influenciado pelo cubismo tcheco do início do século XX e pela filosofia metafísica. De todos os artistas tchecos que trabalham em vidro, Libenský e Brychtová foram os mais influentes em todo o mundo.

A natureza revolucionária do seu trabalho foi apreciada primeiramente pelos artistas de vidro norte-americanos e europeus na Expo '67, em Montreal, onde expuseram várias esculturas importantes em grande escala. Na década de 1970, quando os artistas estadunidenses apenas começavam a se dar conta do potencial escultórico do vidro, os artistas tchecos como Libenský e Brychtová já estavam bem adiante deles, mas seu trabalho não era visto somente na década de 1980 que sua condição de pioneiros no campo da escultura de vidro foi internacionalmente reconhecida.

### 1.3.6 Materiais que expandem o domínio do artista e suas possibilidades expressivas

O vidro Bullseye, uma indústria americana que produz vidro colorido em Portland, Oregon, Estados Unidos, desde 1974, tem sido de vital importância no campo do vidro contemporâneo, pois contribuiu para a evolução técnica de muitos artistas graças aos seus programas de ensino de vidro e suas técnicas mais diversas. Mas a importância do vidro Bullseye é que, finalmente, foi possível ter disponível uma paleta de cores de vidro, que são compatíveis entre si. Até o surgimento desta empresa, os artistas que começaram a trabalhar com vidro nas suas oficinas, não tiveram a possibilidade de misturar diferentes cores de vidro, já que a mistura de vidro com diferentes compatibilidades fazia com que o trabalho quebrasse, devido a diferentes coeficientes de expansão próprios de cada vidro. A empresa Bullseye criou uma paleta de vidros coloridos capazes de serem fundidos juntamente, com a garantia de que eles teriam a mesma compatibilidade e, portanto, garantindo que o trabalho final não quebrasse por incompatibilidades técnicas das densidades dos vidros.

Desde 1974, a empresa colabora no desenvolvimento de muitos dos materiais e métodos na utilização do vidro contemporâneo. São assim amplamente conhecidos pelas contribuições-chave os métodos de *kilnforming*, *kilncasting*, *flameworking* e *coldworking* usados para criar arte em vidro.



Figura 23. Painéis de vidro Bullseye.

Fonte:

<http://mediad.publicbroadcasting.net/p/shared/npr/styles/medium/nprshared/201603/469245168.jpg>



Figura 24. Pedacos de vidro, também conhecidos como Bilets de Bullseye para fazer casting.  
Fonte: [www.bullseyeglass.com/what-are-the-advantages-of-casting-with-bullseye.html](http://www.bullseyeglass.com/what-are-the-advantages-of-casting-with-bullseye.html)

A empresa Bullseye é de importante no campo da arte em vidro, já que seus programas de pesquisa e educação enriquecem e ampliam continuamente a abrangência do vidro contemporâneo.

Além do apoio técnico que esta empresa oferece ao mercado, é possível afirmar que a Bullseye pertence ao campo da arte como fornecedor de material e também o incentiva, pois divulga e dá apoio ao viveiro de artistas atuantes neste campo, em diversas propostas educativas e de formação, como as apresentadas abaixo:

- Residências de Artistas: o programa de residência artística oferece a oportunidade para que os artistas possam desenvolver seu trabalho em vidro nos ateliês da Bullseye.
- Projeto *Emerge*: esta exposição bienal, realizada na Galeria Bullseye, reconhece e promove o trabalho de estudantes e jovens artistas que trabalham com vidro, e todos aqueles que ainda não representados por galerias de arte, são incentivados a fazer parte da competência *emerge*. Neste sentido, se ajuda aos novos artistas a que possam passar a integrar o campo legitimado de artistas de vidro contemporâneo.
- *BECOn*: é a conferência bienal da Bullseye, um lugar destinado a aspirantes e profissionais do vidro de todo o mundo que se reúnem através da rede, para comparar notas e ampliar seus horizontes.

- *Bullseye Projects* (anteriormente Bullseye Gallery): localizado no *Pearl District* de Portland, Bullseye Projects explora o vidro contemporâneo com fabricantes e espectadores de todas as idades. O ateliê de aprendizagem Bullseye Projects, combinado com os espaços da galeria existentes da Bullseye e em colaboração com o ateliê da fábrica da Bullseye, oferece aos artistas, desenhistas, arquitetos e visitantes de todas as idades, novas oportunidades de ver um trabalho exemplar e expandir sua criatividade através do vidro. Nos programas do Bullseye Projects estão incluídos exposições e programas educativos, experiências práticas e de aprendizagem, eventos artísticos que fomentam a exploração e o diálogo, residências de artistas nas instalações do Bullseye dos Estados Unidos, assistência aos artistas que buscam comissões em grande escala e colaboração com os museus, escolas e organizações de arte de todo o mundo.
- Cursos: os ateliês localizados em Los Angeles, Nova York, Portland e em Santa Fé oferecem cursos de curta duração durante todo o ano para estudantes de todos os níveis, desde principiantes de fusão de vidro até formadores de fornos avançados.

Participar das residências da Bullseye coloca o artista em outra órbita dentro do campo da arte do vidro contemporâneo e o legitima como artista. Foi assim com o artista Jun Kaneko, nascido na cidade de Nagoya, Japão, em 1942. Ter conseguido entrar para a residência da Bullseye, em 2005, permitiu que ele fosse aceito pelos gatekeepers do campo da arte em vidro (Csikszentmihalyi 1998) e, foi a partir desta experiência que começou a expor nas principais galerias da arte contemporâneas. O que se comprova pela sua obra *Colorbox*, atualmente exposta no museu V&A de Londres, na seção de arte em vidro contemporâneo.



Figura 25. O artista Jun Kaneko na Bullseye. Fonte: <http://www.junkaneko.com/>



Figura 26. O artista Jun Kaneko na Bullseye. Fonte: <http://www.junkaneko.com/>



Figura 27. O artista Jun Kaneko trabalhando com vidro Bullseye. Fonte: <http://www.junkaneko.com/>



Figura 28. O artista Jun Kaneko trabalhando com vidro Bullseye. Fonte: <http://www.junkaneko.com/>

Segundo a Bullseye Glass Company no livro *Bullseye: The Kaneko Project* (2007), *Colorbox 1-5* é uma instalação de cristal em cinco peças deste artista, realizada na Fábrica de Vidros Bullseye, Portland, Oregon, USA, durante sua residência no ano de 2006.



Figura 29. Obra do artista Jun Kaneko, Colorbox 1-5. 2006.

Feita com vidro da Bullseye. Fonte: [www.bullseye.com](http://www.bullseye.com)

A pintura de Kaneko é evidente em grande parte do seu trabalho. Trabalhando principalmente com o vocabulário gráfico e pictórico de linhas e pontos, seus desenhos rítmicos são análogos ao conceito de *shinto* japonês, que se traduz livremente como 'apego pelo espaço', segundo comentário feito pelo próprio artista durante a entrevista realizada em 2007 pelo Museu V&A de Londres.

Outra empresa relevante no campo do vidro é Spectrum, embora o vidro da Spectrum tenha sido utilizado mais para o trabalho em vitrais e não tanto para fundição, a empresa, como a Bullseye fabrica vidro para fundição compatível entre si, oferecendo uma variedade de vidros coloridos.

O vidro Spectrum é fabricado pela Oceanside Glass & Tile para vitrais, vidro fundido, mosaico de vidro, vidro soprado e artistas de vidro quente. Os painéis de

vidro oferecidos são conhecidos por sua facilidade de corte, tornando-se a escolha de vidro perfeito para qualquer artista, seja sem muita experiência até outro mais profissional.



Figura 30. Mostra de vidro Spectrum. Fonte: [http://lightwizard.us/images/images\\_sheets/spectrum-sheet.jpg](http://lightwizard.us/images/images_sheets/spectrum-sheet.jpg)

Mais uma empresa que tem sido muito importante para o trabalho dos artistas é a Uroboros, cuja fábrica também fica no estado de Portland, Oregon (como a Bullseye). Fundada em 1973 pelo artista de vidro Eric Lovell, oferecem ao artista iniciante e profissional mais de 150 combinações de cores sofisticadas disponíveis em mais de uma dúzia de estilos e texturas. Também criaram o Sustum96, conforme denominaram, que são vidros com o coeficiente (COE) de 96, de modo que todos aqueles com o mesmo COE são compatíveis entre si, e muitas cores em COE 104, compatíveis com o vidro italiano Effetre, outra empresa produtora de vidro colorido.

O vidro italiano Effetre, que é a forma abreviada de *fratelli tre*, "três irmãos", é fabricado na ilha de Murano e é conhecido como vidro Moretti, vendido em um formato de bastões, é um tipo de vidro usado na técnica *lampworking*. Embora mais tarde também começaram a fabricar painéis de vidro para a técnica de *fusing*. É

considerado um vidro mole, suave e popular devido à sua ampla gama de cores e à facilidade com que é trabalhado quando quente.



Figura 31. Bastões de vidro Effetre Moretti.

Fonte: <http://www.thecraftkit.com/media/catalog/category/rods.jpg>

## 2. O PROCESSO CRIATIVO DO ARTISTA E OS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS NA MATERIALIZAÇÃO DA OBRA

### 2.1 O ARTISTA E O FLOW

Além dos conceitos tratados até agora, Csikszentmihalyi desenvolveu em suas pesquisas o conceito *flow*, ou fluir na criatividade (Csikszentmihalyi, 1998). O autor conta que começou observando as pessoas criativas. Primeiros os artistas e cientistas, mais tarde empreendedores, tratando de entender o que os fazia sentir que valia a pena utilizar suas vidas fazendo coisas das quais não esperavam nem fama nem fortuna, mas que davam significado e valor.

As vezes uma ideia criativa inclui uma intuição profunda. Outras vezes a intuição básica pode aparecer paulatinamente como clarões separados e desconexos, após uma longa incubação. A criatividade leva tempo e esforço até se desencadear no espaço criado pelo artista.

Csikszentmihalyi enfatiza, então, a ideia de êxtase associada à criatividade. Para o autor, isto se transformou essencialmente numa analogia a um estado mental onde o artista pode não sentir que está realizando as atividades quotidianas, portanto, o êxtase é essencialmente entrar numa realidade alternativa. O autor destaca que, seria como se fosse criada uma nova realidade, paralela, alternativa. Desta maneira, por exemplo, o artista músico só necessita um pedaço de papel onde possa fazer umas pequenas marcas e, enquanto faz isto, imagina sons que não existiram antes. Quando ele encontra esse momento para começar a criar, uma nova realidade, é o instante de êxtase. Além disso, salienta que existem sete condições que aparecem quando uma pessoa está em estado de *flow*:

- 1- Está sob uma intensa concentração.
- 2- Existe uma sensação de clareza que se destaca por saber exatamente o que se deseja fazer em cada momento.
- 3- Há uma convicção de que precisa fazer o impossível, apesar das dificuldades.
- 4- O sentido de tempo desaparece.
- 5- A pessoa se esquece de si mesma.
- 6- Sente que faz parte de algo grande.
- 7- O que é realizado passa a ser valioso em si mesmo.

Segundo o autor, a existência fica suspensa temporalmente. Quando a pessoa realmente está envolvida neste processo totalmente capturador de criar algo novo, não se tem suficiente atenção para monitorar como o corpo sente e pode não sentir sequer se está faminto ou cansado e, assim, o corpo desaparece. Aparecendo, desta forma, o que o autor denomina "a experiência de fluir". É um sentimento que ele denomina ser espontâneo e sem esforço, que se consegue quando se entra neste estado de êxtase.

Em síntese, Csikszentmihalyi propõe que a criatividade é qualquer ato, ideia ou produto que modifica um campo já existente, ou o transforma em um novo. E a pessoa criativa é alguém cujos pensamentos e atos mudam um campo ou estabelecem um novo campo. Como, por exemplo, o artista Dale Chihuly<sup>10</sup>, que transformou o campo da arte em vidro resolvendo reinventar os clássicos recipientes utilitários em enormes painéis conceituais, que transmitem um novo universo lumínico.

Foi assim quando Dale Chihuly, em 1998, quis instalar recipientes aquáticos no lago da cidade de Nuutajarvi, na Finlândia, e os *gatekeepers* - Museu do Vidro de Riihimaki, com os diretores dos ateliês de design de Fiskars - tiveram que incorporá-lo - e ampliar assim o âmbito da arte em vidro, que até aquele momento, na Finlândia como em outros lugares no mundo, estava mais ligada ao design e ao artesanato.

---

<sup>10</sup> Dale Chihuly (1941) é talvez o artista norte-americano mais conhecido, relacionado com o movimento de arte em vidro após a Segunda Guerra Mundial. É amplamente reconhecido pelos defensores por transcender as formas e funções tradicionais do vidro, desempenhando um papel importante na dissolução de barreiras que separam a arte do artesanato, introduzindo o vidro manufaturado contemporâneo em galerias de arte e museus, aumentando assim a estrutura de preços para todos os objetos de vidro. Foi pioneiro nos novos modos de comercialização da arte em vidro, cultivando uma ampla base de colecionadores de objetos contemporâneos manufaturados, revivendo o modelo europeu do mestre de estudo em grande escala, renovando o sistema de aprendizagem, fazendo do noroeste do Pacífico norte-americano a Meca moderna para o vidro contemporâneo.



Figura 32. Bote com esculturas de vidro soprado do artista D. Chihuly. Nuutajarvi, Finlândia, 1995.

Fonte: site: <http://roamingleo.blogspot.com.br/2014/07/seattles-chihuly-garden-and-glass.html>



Figura 33. Botes com esculturas de vidro soprado do artista D. Chihuly. Nuutajarvi, Finlândia, 1995.  
Fonte: site: <http://chihuly.org/learn>

As considerações de Csikszentmihalyi sobre o processo criativo são muito estimulantes. A sua postura de negar o processo criativo descrito em fases de uma lógica sequencial, parecem ajustar-se mais a natureza escorregadia da criação.

Suas considerações se sustentam na complexidade inerente ao processo criativo e apoiadas no estudo da personalidade complexa do criador. Desta forma, o processo criativo, adota as características de um sistema, de uma sequência irracional, contrário a uma leitura algorítmica do próprio processo criativo, ou de sua consideração em etapas sequenciais e racionais.

O papel da pessoa está relativizado ao do âmbito, tirando a ênfase recorrente nos estudos sobre criatividade, que outorgam à pessoa o processo criativo. Por isso, o grande aporte de Csikszentmihalyi é pensar o conceito de âmbito, da existência dos *gatekeepers*, algo que vem tirar o romantismo da visão sobre a criatividade, dando-lhe uma ancoragem real, ressaltando o papel das instituições, das hierarquias e das validações locais e históricas, e dos interesses comerciais. O âmbito, no modelo sistêmico da criatividade é um estudo necessário no momento da valorização daquilo que é ou não é considerado criativo.

## 2.2 SOL ABADI - MIGRAÇÃO E CONTENÇÃO

### 2.2.1 Análises do processo criativo

Técnica: casting



Figura 34. Detalhe da obra *NômaDES* da artista Sol Abadi, 2015.

Vidro de garrafa e cimento. Medida da obra: ~2.5 metros de diâmetro. Fonte: Sol Abadi.

### Uma artista construtora

Sol Abadi se dedica à arte em vidro desde os anos 90, primeiro na sua cidade natal, Buenos Aires, onde foi ganhadora do 2º Salão Nacional do Vidro da Argentina, entre outros prêmios e, posteriormente, na cidade de São Paulo, Brasil, onde mora atualmente.

Apresentamos aqui uma reflexão sobre seu processo criativo na obra *NômaDES* observando o fluir das suas ideias, identificando motivações centralizadas na criação e na organização do espaço, junto com uma temática vinculada à migração. Trata-se de uma obra composta por pequenos módulos que não ultrapassam 30 cm, realizados em cimento e vidro, que sendo intercambiáveis e dinâmicos podem ser montados de diferentes maneiras e ser ajeitados em diversos lugares. Isso certamente é um paradoxo devido à materialidade com o qual se assume esta flexibilidade: cimento opaco, pesado e denso em conjunto com o vidro frágil e luminoso, amalgamado em um vínculo de metamorfose espacial e diáfana.

Através da obra de Sol é possível vislumbrar o conceito de *flow* de Mihaly Csikszentmihalyi (1998) que aparece ao longo do processo criativo da artista, que durante a entrevista concedida à autora foi proporcionado informação valiosa.

Sol Abadi nem sempre esteve ligada ao vidro, este foi um encontro que aconteceu na sua vida adulta, quando já estava estabelecida na cidade de São Paulo, Brasil. Ela emigrou e foi essa migração a que depois marcaria a passagem da sua trajetória, o fluir da sua criatividade e o vestígio das suas façanhas, reconhecendo que suas peças são uma espécie de marcas alojadas na memória criativa desta artista nômade que, apesar de utilizar um material conceitualmente frágil e rígido como o vidro, transformando-o totalmente em um símbolo de contenção emocional, uma espécie de abrigo constante, uma casa rodante.

Ela nasceu em 1958 e, aos 17 anos, emigra de Buenos Aires para a megalópole de São Paulo, Brasil, onde a curiosidade a levou à faculdade de jornalismo. Posteriormente trabalharia com publicidade e cinema documentário, antes de adentrar-se no terreno vítreo.

Durante a entrevista concedida à autora, ela comenta:

[...] tinha vontade de procurar um lugar pessoal, que não tivesse nada a ver com vender, que pudesse desenvolver minha cabeça e que esse material ajudasse a fazer minha cabeça. E, nesse sentido, o vidro é perfeito porque se você caminhar duas quadras ao redor do seu ateliê você encontrará vidros quebrados, garrafas, muitas coisas e vidro. Coisas para voltar ao ateliê e experimentar. Gosto da marca que você deixa através do vidro. (entrevista concedida à autora, 2016, p.2 do anexo C).

Desta forma, observamos que suas obras não são apenas lúdicas, mas também contam com um forte conceito de sustentabilidade e regeneração daquilo que vai para o lixo. Na rua ela resgata o fútil e o esquecido para atribuir-lhe um lugar no campo da arte. O lixo é reinventado e renasce nas obras Nômades de Sol. Ela encontra coisas para jogar. E como nos transmite Csikszentmihalyi (1998) nas suas ideias sobre o fluir; o momento em que se começa a criar é o momento de êxtase em que se entra em uma realidade paralela. E é nessa realidade paralela que ela entra: passeia, pula, diverte-se, joga e experimenta. Ela arranca seu êxtase jogando.

Segundo Csikszentmihalyi (1998), naquele momento a informação é tanta que o cérebro não pode processá-la e se tem a sensação de que o corpo desaparece e que a existência fica suspensa. É uma espécie de fluir espontâneo, em que a

experiência do fluir que se dá naquele sentimento de pseudo-espontaneidade, conseguido quando se entra no estado de êxtase.

É um paradoxo observar que aquela fascinação inicial por ver a realidade através de um vidro – como a lente das câmaras de filmagem- atravessaria, mais tarde, uma metamorfose à visualização através da lente em vidro, agora construída pela própria artista. Uma lente-refúgio, porque aquele cristal modelado e trabalhado passaria esta vez, a fazer parte de uma série de módulos-tijolo que construiriam espaços, como uma casa, seu lugar de contenção. Diáfano e móvel perde aquela materialidade inicial e nos retrotrai à pergunta que Csikszentmihalyi (1998) se fazia sobre como se constrói e onde começa a felicidade e se está relacionada com a materialidade. A resposta é não. Está relacionada com aquela fascinação impulsionadora do fazer criativo. (Csikszentmihalyi, 1998).

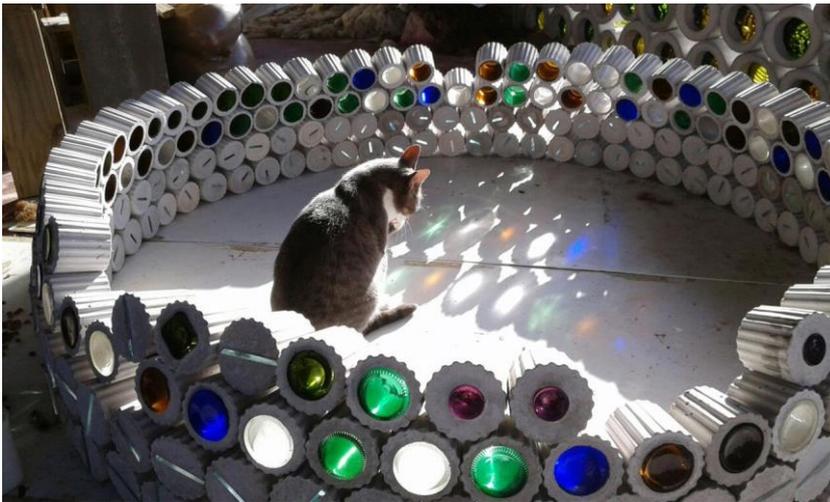


Figura 35. Detalhe da obra Nômades da artista Sol Abadi, 2015.

Medida da obra: ~2.5 metros de diâmetro. Fonte: Sol Abadi.

Os olhos de Sol se iluminam quando conta que ela gosta das coisas transparentes, fica maravilhada com a possibilidade de que o objeto seja cristalino de um lado, e que do lado detrás é possível avançar sobre um sólido. Comenta:

Acho fascinante poder trabalhar com o relevo de um lado do vidro. E que o outro lado se transforme em uma espécie de tela. É como uma lente. É como colar uma lente à vida, porque magnifica tudo, tudo é ampliado. (entrevista concedida à autora, 2016, p.1 do anexo C).

Finalmente, seu início detrás da câmara de cinema transforma-se na lente que magnificava o jogo da sua vida.

[...] quando você gosta desse jogo de vidro, da transparência e dos relevos e das texturas formadas com o fogo, você descobre que não existe outro material que te dá esse jogo, este jogo me dá o vidro, não há outro material (entrevista concedida à autora, 2016, p.5 do anexo C).

A artista volta a Buenos Aires em 1991 e ali começa a frequentar cursos de escultura com o reconhecido artista plástico argentino J. C. Distéfano, que no ano seguinte, ganha o Prêmio Konex de Brilhante como a personalidade mais relevante das Artes Visuais na última década na Argentina. Distéfano trabalha com suas esculturas em três etapas: primeiro modela em barro, obtém o molde em gesso e depois o passa para poliéster e pinta com esmalte epóxi.

Ele ensina esses passos para Sol, que os incorporará ao longo do seu trabalho artístico. Ela também modelará o barro com suas mãos, fará seu contramolde em algum material refratário como gesso ou quartzo, e depois de limpá-lo e tirar todo o barro o encherá com vidro para levá-lo a temperaturas acima dos 900 graus centígrados. Muitas vezes também tomará elementos da própria natureza como folhas, relevos em madeira, vestígios na areia, entre outros, e fará um molde preciso que logo será preenchido com vidro para depois ser colocado no forno.



Figura 36. Detalhe da obra Nômades da artista Sol Abadi, 2015. Fonte: Sol Abadi.

À medida que o tempo passa, Sol se encontra com certos rituais que ela mesma, sem se dar conta, fez perdurar; lava detalhadamente cada garrafa que leva para seu ateliê e o processo de limpá-las se transforma em uma grande cerimônia. Conta que ao lavar as garrafas e secá-las é como se as resgatasse de algo devastado, dando-lhe um banho, deixando claro que nada pode ser iniciado no ateliê sem que estas garrafas não sejam lavadas.

Como se fosse uma espécie de ressurgimento, de voltar a começar limpando a lente da vida, do seu jogo. Do mesmo modo que ela recomeça com cada migração entre a Argentina e o Brasil, porque em 2003 volta a morar em São Paulo, onde reside atualmente. É assim como ela vive sua vida pessoal com as suas obras, elas são sua vida e, por isso, são como uma extensão do seu corpo, sua pele, sua contenção.

É por isso que ela constrói suas obras-casa “Nômades” que foram expostas na Fundación Unión de Montevideo, Uruguai, em 2013. São obras de arte ambulantes, porque podem ser reinventadas e trasladadas, tal como ela mesma fez com sua própria vida pessoal. A aparência pesada e forte da obra contradiz seu caráter diáfano; acompanhando esta mesma contraposição na utilização do material vítreo: visivelmente frágil e, entretanto, capaz de albergar totalmente um refúgio.

O curioso é que Sol afirma que seu processo de criação agora é causal. Ela conta que os materiais utilizados são aquelas garrafas, encontradas casualmente na calçada do seu bairro; reciclando, desta maneira, o vidro achado dando a sua obra o caráter sustentável que a caracteriza.

E inclusive a linguagem plástica que construiu em *Nômades* está baseada no acaso do seu suéter que podemos ver abaixo.



Figura 37. Detalhe do agasalho de lã da artista Sol Abadi, que serviu de inspiração para sua obra *Nômades*, 2015. Fonte: Sol Abadi.

É assim como ela vê a trama do seu suéter quando esconde sua cabeça entre suas roupas (ela se encolhe dentro deste durante a entrevista com a autora). Buscando refúgio, encontra o início do entrelaçamento que a levará a percorrer seu processo criativo, porque agora não faz mais esboço e nem um rígido planejamento, para que os protagonistas sejam os conceitos incorporados na tarefa cotidiana. Ela percorre uma longa travessia até dar com o jogo modular que atualmente a caracteriza. São obras compostas por outras obras, que seguem certo padrão de construção e montagem, como se se tratasse de uma engrenagem de Lego (jogo infantil) que se articula para dar lugar ao que ela chama *Nômades*: seu refúgio móvel, versátil, desmontável e diáfano.

Sol realmente sente o casual no seu processo de criação e diz o seguinte:

Eu participava de uma galeria no Uruguai, onde uma vez a dona dessa galeria me propôs trazer uns potinhos e a partir desse novo material comecei a criar novas obras. Não existe coisa mais linda que o processo de cortar uma garrafa e que se derreta no molde de maneira feliz. Encontra sua espessura exata e lê o relevo do caráter que for. Você tem uma maneira de desenhar com o vidro e o relevo embaixo que nenhum outro material te dá. Te dá os escuros, te dá os claros, te dá os meios tons e as sombras, é uma maneira de desenhar. (entrevista concedida a autora, 2016, p.4 do anexo C).

O desenho, seu esboço é a obra na escultura tridimensional, realidade sustentável reaproveitada, cuja forma acontece na sua mente e se desenha no espaço. Ela afirma que nunca pensa como uma escultora, mas que o faz como um pedreiro, como um bom operário da construção. Concentra-se e investiga maneiras

para construir aquele refúgio de contenção e imagina paulatinamente sua obra em pé, já acabada. Ela vai experimentando, vai criando e, sobretudo, vai se divertindo no transcurso do ato de fazer, vai sentindo o êxtase do seu jogo à medida que progrêssa. (Csikszentmihalyi, 1998).

Durante a nossa conversa, salienta que, embora seja importante a verticalidade da sua obra, o fundamental é, na realidade, que esta alcance a essência da contenção que ela procura.

Depois de muitos anos comecei a compreender o que eu queria era que o vidro estivesse em pé. Porém, mais que estivesse em pé queria que servisse para construir esse “contêiner”. Fui percebendo que já não me interessava que estivesse em pé, senão que fosse um tijolo para construir o meu “contêiner”. Os pedaços de obra foram como os primeiros tijolos para construir esse ninho. (entrevista concedida a autora, 2016, p.4 do anexo C).

Este refúgio formal integra também parte da sua própria tautologia. É sua casa, seu ninho e, como assinala Bachelard (2000), a casa-ninho é o lugar natural da função de habitar. Sempre se volta para ela, sonha-se em voltar como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao redil. Este signo do retorno assinala infinitas fantasias porque os retornos humanos se realizam sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que franqueia anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Sobre as imagens relacionadas com o ninho e a casa ecoa um íntimo componente de fidelidade. Neste terreno tudo acontece com toques simples e delicados. A alma é tão sensível a essas simples imagens que, em uma leitura harmoniosa, escuta todas as ressonâncias.

O refúgio se compõe de vidros albergados no cimento. Por um lado, é importante proteger o vidro para que não se quebre e, como consequência disso, é o marco do material cimentício oferecido pela artista. Dando-lhe, desta maneira, fortaleza e o caráter de tijolo articulador do módulo onde Sol, seguindo as premissas de Csikszentmihalyi (1998) consegue sua serenidade e o sentido de tempo desaparece.



Figura 38. Obra da artista Sol Abadi. Vidro reciclado de garrafas e cimento, 2015.  
Medida da obra: ~70cm de diâmetro. Fonte: Sol Abadi.

Ela é uma artista de lentes, utilizou-as no começo da sua carreira profissional no âmbito cinematográfico e, paulatinamente, foi transformando-as em cristais que, trabalhadas artesanalmente, magnificam a realidade e, ao mesmo tempo, reduzem-na a um infinito conjunto de cores refletidas ao redor da sua obra *Nômades*, que simboliza, de certa forma, o enorme percorrido da sua vida profissional como artista plástica. Ela já não faz esboço, fez isso durante muito tempo até conseguir incorporar os conceitos a sua obra, o que agora a habilita a se entreter mais livremente e viver a experiência artística no mais íntimo âmbito do seu jogo.

É assim como tem início o êxtase que a artista nos relata como o fluir de uma aventura que gera uma revolução de felicidade no seu organismo, de tal forma que o seu processo criativo confirma os conceitos desenvolvidos por Mihaly Csikszentmihalyi.

### 2.2.2 Procedimentos técnicos

Nesta obra Sol utiliza dois procedimentos técnicos que vem usando faz anos, isto é, misturar a técnica de casting com a utilização de vidro reciclado. Por uma parte, cria peças a partir de moldes elaborados por ela mesma, nos quais utiliza a técnica do casting e, por outra parte, trabalha com garrafas de vidro que soube reciclar.

No primeiro caso, trabalha com a técnica de casting, que exige uma série de passos que serão explicados a seguir. Ela cria a peça em argila, faz um molde

usando gesso e quartzo em pó -para lhe dar maior solidez e evitar que o molde se quebre durante a fornada a alta temperatura- e limpa cuidadosamente o contramolde, porque, do contrário, o vidro ficaria com uma camada de sujeira na sua superfície e seria necessário um polimento mais agressivo, longo e dedicado.

Desta maneira vai obtendo cada um dos seus moldes onde depois colocará o vidro que se fundirá. No segundo caso, recorta as garrafas de vidro que ela mesma recolheu previamente, às vezes do próprio lixo jogado na rua e, outras vezes, recolhidas nos bares próximos ao seu ateliê.

Cada peça, quando já estiver polida, será colocada em uma moldura de cimento que também será feita pela artista.

A seguir, explica-se cada passo para a elaboração desta e outras obras similares, usando a técnica de *casting*<sup>11</sup>:

### **Elaboração do modelo da obra**

Nesta etapa do processo se pode afirmar que tem início à escultura propriamente dita. Sua obra vai tomando forma e vai se concretizando tridimensionalmente. É aqui onde utilizando argila, vai se moldando a peça que terminará sendo de vidro, porque é a partir desta peça de argila que depois será seu molde em material refratário.

Modela-se a peça desejada usando qualquer material moldável como massinha infantil, argila branca, gris ou vermelha (com óxido de ferro).

Também é possível utilizar objetos que sejam suficientemente flexíveis e móveis para que possam ser retirados após a elaboração do contramolde em cima deles. Se forem escolhidos objetos, devemos levar em consideração que um dos seus lados deve ser perfeitamente liso, de tal modo que possam ser apoiados na mesa para poder retirar o contramolde.

A peça em argila é então a primeira obra representada do artista, em formato real, mesmo que depois exista até 10% de variação quanto ao seu tamanho, quando é realizada em vidro. Isto acontece porque quando se toma o molde com material refratário, utiliza-se água na mistura que mais tarde se evaporará e fará com que este mesmo molde seja um pouco menor que o original.

---

<sup>11</sup> Casting: palavra inglesa usada para referir-se quando se verte o material derretido dentro de um molde. Vide pg. 1 Do glossário.

O molde pode ser feito de argila, massinha, cera de fundição ou natural (a partir de um objeto ou de uma parte anatômica). Embora seja mais frequente fazê-lo em argila, devido a que é muito fácil de modelar e possui uma grande tradição como material para a escultura. A cor da argila escolhida é importante, pois sempre fica um pouco de material no molde que finalmente aparece na obra de vidro quando cozida.

A respeito da cor da argila, existem diferentes critérios. Alguns artistas especializados no uso da técnica de pasta de vidro utilizam unicamente argila branca, sem óxido de ferro, que deixa sobre a superfície do vidro um pó branco que se funde com a textura irregular da obra.

Outros artistas mais dedicados à técnica de *casting* acham que a cor da argila é importante, por duas razões: uma, que cria textura e variedade nas qualidades superficiais do acabamento; outra, que geralmente suas obras são polidas com abrasivos ou com ácido, portanto os restos de argila são eliminados.

As formas modeladas para a escultura em *casting* pressupõem uma superfície plana ou curva que permitam descobrir, através do polimento, o interior transparente ou translúcido da peça.

Quanto melhor estejam as superfícies durante a modelagem, mais simples será depois o trabalho de polimento. Não se deve esquecer que polir é um processo muito lento e exige tempo, pois algumas formas são inacessíveis às máquinas e, em consequência, devem ser polidas manualmente.

Na obra *Nômades* de Sol Abadi, observa-se um conjunto de peças em vidro, emolduradas no cimento. Cada uma das peças foi feita de forma individual, isto é: cada uma foi modelada com argila mole para depois retirar o molde da peça. Nesta obra, as peças de vidro são realizadas a partir de moldes simples, isto significa que se secará apenas um molde da peça feita na argila e que não será necessário construir moldes que encaixem e coincidam, pois um dos lados das peças feitas nesta obra será totalmente liso.

A seguir, é possível observar como vai sendo trabalhada a argila vermelha com base lisa para futura elaboração do contramolde.



Figura 39. Trabalhando com argila vermelha para fazer uma escultura em vidro, 1015.

Fonte: própria

### **Preparação de crisol no molde para casting**

É importante lembrar sempre que na preparação dos moldes é fundamental adicionar à base (que está apoiada na mesa) uma base extra de 3 cm de espessura que servirá de vaso (chamado também de crisol) que ajudará na colocação dos pedaços de vidro.



Figura 40. Coração de argila com base de isopor que servira de vaso, 2015.

Fonte: própria.



Figura 41. Elaboração de um molde com forma de banana com base de argila que servira de vaso para o vidro, 2015. Fonte: própria

Também, não apenas nos moldes mais complexos, mas geralmente pode ser necessário um depósito (que chamamos de vaso ou pequeno crisol) para o vidro moído ou os pedaços de vidro que irão se fundir, para posteriormente cair dentro do molde.



Figura 42. Desenho de um crisol de onde cairá o vidro no molde, 2016. Desenho da autora.

Para esta função podemos utilizar um vaso (como o de cerâmica para flores) com um furo na base ou construir uma caixa de material refratário (geralmente feita a partir de placas de material refratário que podem ser cortadas facilmente com uma faca).

### **Obtenção do molde refratário**

A partir do molde é necessário obter um molde negativo que podemos preencher de vidro no forno. O processo de realização do molde é bastante similar ao processo de outros moldes escultóricos. A diferença está no tipo de gesso utilizado e nos reforços que são colocados no molde.

O gesso deve ser refratário, existindo diferentes formas de consegui-lo. Pode-se comprar gesso numa loja de produtos refratários para fundição ou, por exemplo, em qualquer casa de materiais para construção. O gesso normal que pode suportar altas temperaturas, graças aos diversos aditivos refratários, o principal é o sílex, seja em forma de areia ou de quartzo em pó que será adicionado ao gesso em proporções que vão de 50% a 66% (em volume) da mistura.

Uma vez feito o molde da escultura, prepara-se uma borda com arame comprido para que sirva de reforço do molde, de tal maneira que não se abra durante o tempo que estiver no forno.

A seguinte fase consiste em preparar as paredes da cofragem do molde. Podem ser feitos de madeira ou de aglomerado plastificado tipo MDF que é muito bom, argila ou inclusive lâminas de vidro plano. É necessário fixá-las bem para que não se abram durante o processo de criação do molde refratário. As paredes da cofragem devem ficar pelo menos 3 cm acima da obra.

Recomenda-se colocar algum tipo de desmoldante nas paredes da cofragem e na base que se usou para modelar a escultura, especialmente se a superfície for porosa. Para isso se pode usar vaselina líquida, parafina, algum tipo de óleo, sabonete, cera ou qualquer substância oleosa.

Antes de começar a verter o gesso, é necessário verificar se a superfície de apoio da obra está totalmente horizontal e fixa, já que muitas vezes, com peças modeladas em materiais leves, podem subir quando se coloca o gesso. É importante que fique horizontal, pois conterà vidro em estado líquido.

Em seguida, prepara-se o gesso. A primeira parte do material que será vertido na peça deve ser muito fina, para que adquira bem as formas e os detalhes, embora seja uma camada fina, a textura ideal é como se fosse um iogurte líquido.

Depois vem uma camada mais grossa, ideal com 1 cm de espessura, com textura parecida a de um iogurte normal. Sobre esta segunda camada é

recomendável acondicionar uma rede de arame metálico, tipo favo de abelhas, para reforçar ainda mais o molde refratário.



Figura 43. Estrutura de material refratário contendo o molde original em argila, 2015.

Fonte: própria

Sobre esta camada metálica se verte novamente um último estrato de gesso de aproximadamente 1 cm de espessura.

Quando a peça estiver fraguada, retiram-se as paredes da cofragem e se trabalham as bordas de tal forma que fiquem arredondadas, pois senão se quebram facilmente durante o tempo em que a peça fica no forno. Essas pequenas partes quebradas do molde refratário podem cair dentro, fazendo com que depois essas pequenas peças sejam vistas na peça de vidro, mergulhando dentro como se fossem defeitos de fabricação.



Figura 44. Artista trabalhando nas bordas do molde para que fiquem arredondadas, 2015.

Fonte: própria

Posteriormente, quando o molde estiver pronto e relativamente seco (porque demorará alguns dias para secar definitivamente, exposto a um clima acima dos 20 graus, se for colocado no forno podemos diminuir o tempo para 24 horas, a uma temperatura aproximada aos 30°) ou viramos e retiramos a argila com a mão ou com alguma ferramenta de ajuda.

Não é conveniente lavar o molde imediatamente com água, porque deve estar totalmente seco quando vai ser utilizado. A não ser que seja lavado e colocado para secar. Lembramos que os moldes, quando estão secos, perdem aproximadamente 10% do tamanho, devido à água do próprio molde que se evapora.

Além de gesso existem no mercado outros tipos de produtos já elaborados e produzidos exclusivamente para a fabricação de moldes refratários. A marca Hydrocast ajuda o artista a não ter que misturar o gesso e que pode ser utilizado puro diretamente da embalagem. Outra opção para poder fazer moldes fortes e evitar rachaduras durante o processo dentro do forno é misturar 50% de gesso com 50% de quartzo. A mistura é feita em seco e se trabalha da mesma forma quando fabricamos o gesso normal para a elaboração dos moldes. Só que com o quartzo temos a garantia que seja bem mais forte.



Figura 45. Moldes refratários com vidro, 2015.

Fonte: própria



Figura 46. Crisol caseiro com vidro que caiu no molde, 2015. Fonte: própria

Fonte: própria

### **Vidros usados pela artista Sol Abadi para casting**

Para realizar obras com estas técnicas praticamente se pode utilizar qualquer tipo de vidro, sempre e quando se respeitem determinadas condições:

- **Compatibilidade.** Se quiserem misturar vidros de diferentes procedências é necessário ter a certeza de que têm coeficiente de dilatação (COE)<sup>12</sup> aproximado; do contrário, a peça se quebrará quando esfriar.

- **Temperatura necessária para fundir.** Como será utilizado um forno onde a temperatura máxima é 1300°C, qualquer vidro que seja colocado deve ter uma temperatura de fusão mais baixa.

- **Resistência à desvitrificação,** especialmente quando queremos conseguir transparências. Quando se utilizam moldes largos (como os de casting) as temperaturas aumentam e diminuem mais lentamente e os riscos de desvitrificação são maiores. Em determinadas ocasiões, esta desvitrificação não só aparece na superfície da peça de vidro, mas também no seu interior.

Sol utiliza vários tons: transparente, âmbar, verde e marrom.

Lembramos que não podem ser misturados diferentes tipos de vasilhame, a não ser que haja sido provado previamente a sua compatibilidade fundindo-os e observando-os através de um polariscopio, a fim de descobrir incompatibilidades entre os vidros.

---

<sup>12</sup> COE: é traduzido do inglês o Coeficiente de Expansão e conhecendo o número do COE serve especificamente para saber se dois ou mais vidros são ou não compatíveis.

Embora geralmente os vasilhames de um mesmo produto se pressupõem que sejam feitos pelo mesmo fabricante, pode ser que venham de fornada diferente e não possuem a mesma composição.

Existem duas formas de usar o vidro reciclado em forma de fragmentos. A mais simples e direta é embrulhá-lo em jornais e triturá-los com um martelo. Outra forma é quebrá-los com choque térmico. Para isso, devem ser esquentados no forno até uma temperatura acima do *annealing point*, podendo ser entre 600°C e 700°C. Depois devem ser colocados em um balde metálico com água à temperatura ambiente e o próprio choque térmico fará o trabalho de quebrá-los.

Vale explicar que os vidros fragmentados, graças ao choque térmico, não ficam transparentes depois de serem fundidos, mas totalmente opalescentes, devido à enorme quantidade de fissuras e de ar que cria microbolhas, fazendo com que a peça final fique um pouco mais fosca do que totalmente transparente.



Figura 47. Garrafas prontas para serem recicladas. 2014.

Fonte: Sol Abadi.

### **Cálculo da quantidade de vidro necessário**

A forma ideal consiste em calcular o peso de vidro que será necessário para o molde. Desta forma, começa-se a preencher o molde com alguma matéria que permita saber o volume dele. Para isso, pode-se utilizar água que deve ficar bem rasa com a parte superior do molde. O molde é pesado com e sem água e, desta forma, é possível saber o peso do volume do molde, que será multiplicado pelo peso específico do vidro que será utilizado.

Se, por exemplo, o volume de água pesar 1.2kg e o vidro que será usado seja o Bullseye, dever-se-á multiplicar  $1.2 \times 2.6$  (que é o peso específico do vidro Bullseye).

### **Peso específico de diferentes tipos de vidros**

- Float: 2,6
- Borosilicato: 2,4
- Bullseye: 2,6

### **Acabamento a frio**

Quando as peças de vidro estiverem em temperatura ambiente e totalmente frias podem ser retiradas do forno. Os moldes de gesso, após terem passado pelo forno com altas temperaturas, podem quebrar facilmente e se separam do vidro deixando poucas marcas neles.

Geralmente, basta esfregar os moldes e eles começam a se quebrar só com o movimento das mãos, embora, às vezes, é preciso usar ferramentas de escultura para poder retirar o gesso dos buracos pequenos. Lembramos que nunca é bom utilizar ferramentas metálicas devido aos arranhões que podem ocasionar na peça de vidro, em vez disso, recomenda-se utilizar ferramentas de madeira.

Para o trabalho de polimento do vidro, inicialmente se utilizam diversas máquinas, e para superfícies grandes, que devem ser lisas, utilizam-se máquinas grandes com discos. Segundo o tipo de máquina os discos podem ser aqueles intercambiáveis, feitos de estruturas diamantadas de diferentes granulometrias, existindo no mercado desde grossos -para desbastar grandes áreas- até superfinos - para acabamento final- ou discos lisos, em que vai caindo areia e água na sua superfície e, assim torná-los um disco abrasivo. Ambas as máquinas funcionam de forma similar, só que no caso dos discos diamantados, começa-se e se termina o processo de polimento na mesma máquina, enquanto que naquela que cai areia com água -que é a usada pela artista Sol Abadi- só se utiliza para desbastar e retificar as peça, mas seu acabamento é feito usando máquinas menores, nas quais a estrutura de abrasivo vai sendo cada vez menor, a fim de fechar os poros da superfície do vidro e, assim dar brilho e acabamento.



Figura 48. Disco de diamante usado para polir o vidro. 2014.

Fonte: própria



Figura 49. Disco de diamante usado para polir o vidro. 2014.

Fonte: própria

### **Molde de cimento**

Sol utiliza cimento misturado com quartzo para dar maior resistência as suas obras. Ela mesma criou o molde exterior em silicone, para poder reproduzir a mesma estrutura de cimento que funcionará como encaixe ou quebra-cabeça em todas as peças de *Nômades*.



Figura 50. Sol Abadi tirando uma peça de cimento do molde de silicone, 2014.

Fonte: Sol Abadi.

## 2.3 SAMAN KALANTARI: DO JOGO LÚDICO À IDEIA DE LIBERDADE

### 2.3.1 Análises do processo criativo

Técnica: Touch Fusing - Patê de verre



Figura 51. Obra Avião do artista iraniano Saman Kalantari, 2016.

Medida da obra: ~30 cm de comprimento x ~20 de largura.

Fonte: Saman Kalantari.

O tema proposto no presente capítulo é baseado no trabalho do artista iraniano, atualmente residindo na Itália, Saman Kalantari, que nasceu no Irã, na cidade que uma vez foi uma das mais importantes do Império Persa, Shiraz.

Com grande tradição no campo da cerâmica, Saman incursionou neste material até que anos mais adiante e, como relata durante a entrevista, apaixonou-se pelo vidro e abandonou a cerâmica.

Conta que chegou inicialmente a este novo material desde um ponto de vista, vale dizer, cerâmico ou desde aquele que caracteriza a cerâmica se fosse comparada com o vidro: sua opacidade. Somente utilizava vidro opaco, referindo-se constantemente à cerâmica que era sua tradição, suas origens.

[...] meu país tem uma grande tradição da arte em vidro, então para mim era algo antigo, por isso fiquei totalmente impressionado por essa exposição e decidi aprender. Fui à escola Vetroricerca e comecei a estudar. Já não trabalho com cerâmica, mas ainda estou apaixonado pela argila. Quando eu morava no Irã eu tinha a tendência ou mais propenso a usar a argila, mas aqui na Itália é o contrário, tudo parece mais próximo ao vidro. De fato, quando

comecei a trabalhar com vidro comecei com vidro opaco, que é a qualidade primária da argila. (entrevista concedida a autora, 2017, p.6 do anexo C).

Apesar da sua dedicação à cerâmica, Saman fez o curso de licenciatura em línguas estrangeiras na Universidade de Azad e, a partir de 1992, começou a fazer exposições, tanto individuais como grupais.

Deixou o Irã em 2004, emigrando para a Itália onde mora desde então, como refugiado político. E foi ali onde descobriu o vidro desde um novo ponto de vista, como conta durante a entrevista.

Quando finalmente eu vim para a Itália, estava caminhando pela cidade e passei pelo Centro Trevi, onde havia uma exposição chamada Fragile. Foi a partir de então que mudou o meu ponto de vista, minha perspectiva sobre a arte com vidro e sobre as possibilidades que este material oferecia. (entrevista concedida à autora, 2017, p.6 do anexo C).

Apresentamos aqui uma reflexão sobre seu processo criativo na série de obras *Aviões*, observando o fluir das suas ideias e a mutação do seu sentido original, que trataremos durante a análise crítica da sua obra.



Figura 52 e 53. Saman Kalantari trabalhando no seu ateliê, 2016. Fonte: Saman Kalantari.

### **Um artista infantil, um artista livre**

Frequentemente Saman pensa as suas peças simultaneamente, sua imaginação é um jogo sem fim. Na hora de produzi-las já estão antecipadamente na sua cabeça e tenta fazê-las em uma mesma fornada, porque ao não contar com um

forno próprio aproveita ao máximo suas estadas nas residências artísticas para valer-se dos seus recursos. Ele comenta:

O tempo de produção é constante e tento fazer diferentes obras simultaneamente. Geralmente durante alguma residência artística de duas ou três semanas ou durante os fins de semana, porque não tenho meu próprio ateliê, devo usar meu tempo o máximo possível. (entrevista concedida à autora, 2017, p.7 do anexo C).



Figura 54. Obra Avião do artista Saman Kalantari, 2016.

Medida da obra: ~30 cm de comprimento x ~20 de largura. Fonte: Saman Kalantari.

O jogo sempre esteve presente na sua infância, os espaços geográficos se transformam em lúdica magia onde passam as horas e os dias. As crianças encontram, sem procurar, objetos que reinventarão em brinquedos extraordinários e a inocência reinante impedirá que seja revelado o mistério sobre a sua origem. Tudo parece ser casual, segundo comenta Saman durante a entrevista, destacando o jogo como disparador do processo criativo.

O teórico Huizinga considera inclusive que o jogo constitui o próprio fundamento da cultura, na medida em que é o único comportamento irreduzível ao instinto elementar de sobrevivência. Afirma que no jogo está na origem de todas as instituições sociais, o poder político, a guerra e o comércio. Segundo ele, o jogo está também na origem da arte e sustenta uma parte importante da atividade criadora, desta forma Huizinga sinaliza que o jogo é uma ação ou uma atividade voluntária, realizada em certos limites fixos de tempo e lugar, segundo uma regra livremente

consentida, tendo um fim em si mesmo, acompanhada por uma sensação de tensão e de júbilo, e da consciência de ser outro modo que na vida real. O jogo está assim a origem da cultura. (Huizinga, 1957).

Assim sendo, vários autores têm se esforçado em englobar o problema do jogo a partir de uma teoria geral. Um dos mais importantes, pela influência que exerce ainda hoje, é o francês Roger Caillois<sup>13</sup>. Publicada faz exatamente vinte anos, sua obra *Os jogos e os homens* (1986) constituíam uma tentativa de definição e classificação universal do jogo.

A partir das definições propostas pelo holandês Huizinga, Caillois especifica as características que permitem distinguir o jogo de outras práticas humanas. Então, é assim que jogo é definido como uma atividade:

Livre: o jogador não pode ser obrigado sem que o jogo perca imediatamente seu caráter de divertimento atraente e prazenteiro.

Separada: circunscrita aos limites de espaço e tempo precisos e fixados de antemão.

Incerta: cujo desenvolvimento não pode ser determinado, e cujo resultado não pode ser fixado previamente, deixando-se obrigatoriamente à iniciativa do jogador certa preocupação na necessidade de inventar.

Improdutiva: que não cria bens, nem riqueza, nem nenhum elemento novo; e salvo transferências de propriedade dentro do círculo dos jogadores, condizente a uma situação idêntica no começo da partida.

O jogo é assim uma ação ou uma atividade voluntária, realizada em certos limites fixos de tempo e lugar, de acordo com uma regra livremente aceita, mas completamente imperiosa e dotada de um fim em si, acompanhada por uma sensação de tensão e alegria, e uma consciência de ser diferente do que na vida comum (Huizinga, 1957).

Regulamentada: submetida às regras convencionais que suspendem as leis ordinárias e instauram momentaneamente uma nova legislação, única que vale.

Fictícia: acompanhada por uma consciência específica de segunda realidade ou de simples irrealidade em relação com a vida ordinária.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Roger Caillois foi um escritor, sociólogo e crítico literário francês. Nos anos 50, Caillois contribuiu para o desenvolvimento dos estudos sobre os jogos com a sua obra *Os jogos e os homens* (1958).

<sup>14</sup> Roger Caillois, *O jogo e os homens*, pág. 42 e 43, Paris, Gallimard, 1958.

Todas estas características descritas por Caillois e Huizinga delineiam o disparador criativo no processo de Saman: a liberdade, o incerto e improdutivo, ficcional com certas regras - que habilitam desta forma, o jogo a funcionar como tal - concede o espaço adequado para a criação artística, porque Saman começa jogando com o material que mais tarde se transformará na própria peça final, como se verá mais adiante. O jogo, como a arte, manda.

Neste sentido, segundo Huizinga, o jogo cria seu próprio mundo, onde existe outra ordem, outro espaço, outro tempo, uma ordem sem fim nem intenção externa ao próprio jogo, uma atividade reversível, que sempre pode voltar a começar, eliminando os inevitáveis encadeamentos e consequências inexoráveis do sentido linear e acumulativo dos atos; o jogo separa, delimita, marca território; do outro lado fica o curso habitual da vida preocupado pela sua própria conservação e pela obtenção de bens úteis, submetido à necessidade material de sobreviver. Diante da despreocupação alegre, a seriedade circunspecta; diante de um mundo possível, um mundo real; enfim, diante da irrealidade, a realidade.

O jogo cria ordem, exige uma ordem absoluta (as regras do jogo). Seu desenvolvimento leva agora à conexão com o domínio estético; os elementos que aparecem assim o manifestam: tensão, equilíbrio, oscilação, contraste, variação, obstáculo e liberação, desenlace. Está cheio das duas qualidades mais nobres que o homem pode encontrar nas coisas e expressá-las: ritmo e harmonia.

### **Por que jogamos?**

Conforme Huizinga, tanto a pessoa como o animal jogam porque sentem prazer e nisto consiste a liberdade do jogo. Tem uma finalidade em si mesmo. O caráter espiritual e irreduzível do jogo. O jogo transborda o instinto imediato de conservação, e propõe um sentido que vai além da ocupação meramente biológica ou física; existe nele algo superabundante, supérfluo, imaterial, por isso nenhuma análise biológica explica sua intensidade, essa capacidade de “fazer perder a cabeça”; por isso, “ao se conhecer o jogo se conhece o espírito” e os fins aos quais serve vão além do campo de interesses diretamente materiais. O jogo se encerra em si mesmo e no seu interior há um ir e vir, uma mudança, um enlace e desenlace: processo que pode ser repetido sempre, desde o início, uma e outra vez. (Huizinga, 1957)

Na arte e particularmente na obra de Saman, é possível encontrar certo paralelismo com a concepção de jogo proposta por Huizinga e que continua com Caillois. Saman joga com o material entre suas mãos, pega o papel ou o papelão entre seus dedos e olha-o, toca-o, vai moldando e provando diferentes formas. Ele vai jogando. E enquanto joga, vai criando.

O jogo, tal como foi visto, nutre-se do incerto, do casual, como manifestava uma das categorias de jogo propostas por Roger Caillois ao se referir aos Jogos Alea (1958), que eram jogos concretamente baseados em uma decisão que não depende do jogador senão da causalidade.

Deste modo, Saman exprime diretamente seu vínculo com o acaso e o vidro, dando valor ao casual como um fenômeno para ser aproveitado em vez de ser descartado. Tanto no seu encontro com o vidro como na criação das suas peças, Saman encontra na causalidade um vínculo importante:

[...] comecei com o vidro por acidente, por casualidade. O casual é parte essencial de meu trabalho. Recorro aqui à metáfora de dar à luz: a gente pode desejá-lo imensamente, esperar a sua chegada, mas ninguém sabe como ele será. No casual eu careço de controle e tudo é bem-vindo...No caso dos meus aviões, ou deste avião em particular, foram inspirados em coisas ou brincadeiras que quando criança praticava diariamente...Para mim a inspiração funciona em dois sentidos: a gente poder ter, por exemplo, um jardim e decidir que sementes vai plantar, a gente seleciona e planta. Mas também, às vezes, o vento pode trazer sementes que não esperávamos e plantá-las também. É por isso que posso dizer que às vezes no meu processo de trabalho sou eu quem começa a pensar na obra e outras vezes é a ideia da obra que vem ao meu encontro. (entrevista concedida à autora, 2017, p.6 do anexo C).

Huizinga também faz alusão ao elemento da causalidade quando, entre as qualificações que costumam ser aplicadas ao jogo, fala da tensão. Este elemento desempenha um papel muito importante. Tensão quer dizer: incerteza, causalidade. E é esta causalidade que ajuda Saman a criar, porque se deixa levar pelo inesperado que lhe oferece o vidro.

Para Huizinga as regras do jogo são obrigatórias e não permitem nenhuma dúvida; as regras determinam o que acontecerá no mundo provisional no qual os jogadores aceitaram entrar. Da mesma forma, referindo-se a Paul Valéry, menciona como para este autor, diante das regras do jogo não cabe o ceticismo, nenhuma dúvida, de tal forma que quando se transpassam as regras impostas pelo jogo, o

jogo se desfaz. Criando, deste modo, a figura do desmancha prazeres, que destrói a dinâmica do jogo.

### **Qual é o jogo de Saman?**

O jogo é o prazer de fazer.

Seu longo processo de evidente satisfação, em solidão. Desde o encontro fortuito com o material até sua manipulação causal na criação do protótipo e a posterior colocação no forno. Para Saman, o objetivo do jogo é também a satisfação do encontro com a causalidade, porque o forno lhe revela o mistério no final, convidando-o ao causal.

Vinculado à infância simples e idílica, primeiro encontrava aviões de papel e mais tarde os construía. Esses encontros inesperados deram lugar às primeiras produções desta série de obras de aviõezinhos de papel. O material e sólido dava à luz à criatividade que tinha na infância. Quanto mais a matéria for de aparência positiva e sólida, mais sutil e laboriosa é a necessidade da imaginação (Baudelaire, 1988).

Algo que é muito importante para mim é que tenho que estar sozinho durante meu processo, meu processo é algo muito íntimo e necessito de silêncio, durante meu trabalho prefiro ter meu espaço, meu tempo e eu gosto de conservar isso como uma surpresa para mim mesmo. Nestas obras utilizei objetos encontrados, as crianças haviam brincado com estes aviões. E o que eu quis fazer é dar-lhes nova vida, papel e vidro têm muito em comum. Aviões, todos brincamos com eles na nossa infância. (entrevista concedida à autora, 2017, p.7 do anexo C).

Saman salienta várias vezes durante a entrevista, que praticamente não precisa fazer esboços, já que o esboço é a própria obra. Ou melhor, o esboço é uma parte da sua obra, o início de seu futuro avião de vidro, pois utilizará esse mesmo avião de papel como uma espécie de maquete sobre o qual trabalhar e transformar em pouco tempo em um avião de vidro. Saman comenta:

Utilizo materiais recicláveis como o papel ou todos os objetos que encontro que me parecem interessantes utilizar...O único motivo pelo qual às vezes faço esboços é para não esquecer da ideia. Durante o processo, vou construindo o objeto que inicialmente é um esboço e mais tarde se transformará no próprio objeto final. Ou seja, o objeto e o esboço são produzidos em vidro diretamente porque eu já construo o objeto em três dimensões e uso-o como modelo que depois será

em vidro...Utilizo esboços em três dimensões, estes começam como ideias e depois vão sofrendo mutação para a própria obra, porque são estes esboços tridimensionais os que se transformam na própria obra de arte. O papel se transforma em vidro. É um atalho. Eu não desenho, mas faço o que está ao meu alcance. (entrevista concedida à autora, 2017, p.6 do anexo C).



Figura 55. O artista Saman Kalantari fazendo como que corta uma obra de pasta de vidro que simula papel, 2016. Fonte: Saman Kalantari

Desta forma nos encontramos com a ideia de transformação durante seu processo criativo. O cíclico que começa em um lugar atravessa uma senda e finaliza seu caminho no ponto de partida, embora sob uma luz diferente. Porque não há repetição, mas sim evolução. Saman encontra seus aviões de papel e cobre-os com cola em aerossol, depois vidro em pó, cola novamente e mais vidro moído. Este processo é repetido várias vezes até obter uma espessura de aproximadamente 4 mm. Constrói camadas de material sobre o papel que será colocado em um recipiente com areia e posteriormente levado ao forno. O papel se queimará, mas o vidro se derreterá em um processo conhecido como *touch fusing*<sup>15</sup>, que poderia ser traduzido como uma fusão de tato, com a qual se consegue uma textura tipo arenosa na sua superfície.

O objeto não se perde, senão que se transforma, reinventa-se. Saman lhe dá uma nova vida e é neste momento que o próprio artista diz:

---

<sup>15</sup> Refere-se a quando o vidro se funde o suficiente como para permanecer colado, sem necessidade de uma fusão total, deixando, desta maneira, um vidro bem mais texturizado.

Nesta obra em particular o avião é branco como uma infância inocente e ao mesmo tempo me faz lembrar a expectativa que eu tinha na minha viagem do Irã até a Europa, pode simbolizar também a necessidade de liberdade...Eu estava na Itália caminhando encontrei este papel molhado e senti como se tivesse encontrado um pássaro. Levei-o para o ateliê, sequei-o e lhe dei uma nova vida. É como o ciclo da vida, algo se queima e algo novo nasce. De certa forma o vidro representa este ciclo da vida (entrevista concedida à autora, 2017, p.7 do anexo C).

Com certeza, Saman não tem problemas de imaginação. Referindo-nos à ideia de Gaston Bachelard (1991) tratava-se precisamente de sonhar em uma substância profunda para o fogo tão vivo e tão brilhante; tratava-se de imobilizar, diante de uma água fugidia, a substância dessa fluidez; enfim, era necessário, diante de todos os conselhos de ligeireza que nos dão as brisas e os voos, imaginar em nós mesmos a substância dessa ligeireza, a própria substância da liberdade aérea. Em poucas palavras, matérias sem dúvida reais, mas inconsistentes e móveis, pediam ser imaginadas profundamente, em uma intimidade da substância e da força.

O artista recorre constantemente à ideia do círculo da vida, do renascer e da transformação, espiritual e material que se vê claramente refletida no processo criativo das suas obras, e desta série em particular. Saman enfatiza a metáfora da transformação física: desde ter encontrado o avião de papel até a queima no forno e o desenlace final, obtendo o objeto em vidro.

Porque o conceito do meu trabalho está baseado na reciclagem do papel ou, melhor dizendo: no ciclo da vida. Papel, areia e vidro. Na minha história como ceramista, vejo que o vidro é um primo não muito distante e a forma como trabalho o papel hoje é a mesma com a que trabalharia a argila: modelando. (entrevista concedida à autora, 2017, p.9 do anexo C).

Do mesmo modo que destaca a transformação emocional. Porque a metáfora lúdica da simplicidade da forma avião com o que jogar e fantasiar, foi se transformando paulatinamente em uma metáfora de liberdade, traduzida no deslocamento geográfico que diz pessoalmente respeito sua vida. Que emigrou do Irã para a Itália, tendo que voar em um avião, esta vez diferente ao de papel.

Citando Omar Calabrese (1985), poderíamos dizer que as formas não são outra coisa que sucessões de metamorfose e, portanto, sucessões de estabilidade e de instabilidade.

Esse voo o levou ao que ele denomina um estado de liberdade, longe da opressão do regime do Irã do qual escapou, passando a ser um refugiado político na Itália. Ele mesmo narra durante a entrevista:

[...] houve temas que sofreram mutações, que foram mudando porque inicialmente eu talvez insistisse mais na temática da infância e ultimamente tendo a me referir mais à liberdade de movimento, de deslocamento geográfico. (entrevista concedida à autora, 2017, p.8 do anexo C).

É o mesmo avião, mas com a metáfora modificada, crescida e desenvolvida. Saman resume:

Acho que os aviões, neste caso, sintetizam a fragilidade da vida e simultaneamente representam a liberdade que eu quis obter ao escapar do Irã e pedir asilo político na Itália. (entrevista concedida à autora, 2017, p.8 do anexo C).

A liberdade de Saman se desencadeia no voo de avião que ele mesmo encontrou e transformou em uma obra paradoxalmente frágil - como o vidro da qual está feita- e sua liberdade, que depende da renovação anual na qualidade de refugiado político.

A imposição de regras possibilita a liberdade, na medida em que salvaguarda as liberdades e conduz à autorregulamentação. Embora seja compreensível, esta ideia me resulta problemática ou, pelo menos, insuficiente para falar de liberdade. Se entendermos a liberdade como uma ação de omissão, de simples cumprimento das regras dadas, poder-se-ia dizer que o indivíduo que age como espectador do que acontece no mundo, que se adapta às condições que este lhe apresenta, é livre. E como Freire (1970) estabelece: por um lado, a liberdade implica uma integração com o mundo, através da criação transformadora do indivíduo; por outro lado, a ideia de liberdade não é compatível com a ideia de simples adaptação ao mundo.

Desta perspectiva de adaptação às regras impostas, o jogador perderia sua natureza de ser livre, e passaria a ser um executor das regras que nem sequer chega a questioná-las, mas que praticamente as assume como dogmas.

Resulta deste modo paradoxo que o trabalho de Saman, onde predomina o conceito de liberdade e reinvenção, seja elaborado com um material como o vidro

que está netamente impregnado de técnicas rígidas para evitar diversos erros no resultado, tais como desvitrificações, rupturas, etc.

O jogo, a infância, a liberdade e o vidro, translúcido, mas sem sua transparência – que é de alguma maneira a alma do vidro - remete assim à essência da opacidade cerâmica, que é nada menos que a raiz deste artista iraniano. Vale perguntar-se, então, se é a forma que sugere o material ou se acontece o contrário. Saman comenta que:

[...] ambas [ambas coisas acontecem], realmente depende do momento, do objeto. Quando encontro coisas, objetos, neste caso aviõezinhos, devo ver o tamanho e assim penso como os farei em vidro. Não me esforço em utilizar o vidro, porém me pergunto se o vidro será o melhor material. Não me esforço em usar o vidro, mas realmente penso que é o material indicado, assim o farei. Mas não pretendo me limitar exclusivamente ao vidro. (entrevista concedida à autora, 2017, p.9 do anexo C).

E ele não se limita, porque o que terminou em vidro começou em papel. E aquele papel, lançado pela mão de um menino, enquanto voa, liberta-o.

### 2.3.2 Procedimentos técnicos

A técnica utilizada por Saman nas suas obras é conhecida como *frit patê de verre*, embora alguns artistas prefiram denominá-la unicamente como patê de verre. No seu momento ele, ao longo de seus dias na escola Vetroricerca, de Bolzano - a mesma onde a autora deste trabalho se formou- teve dois artistas fantásticos como professores e especialistas indiscutíveis na matéria de *frit pate de verre*: o espanhol Joan Crous e a norte-americana Deborah Horrell. Ambos ensinaram a técnica, que mais tarde Saman incorporaria e o identificaria como artista.

Basicamente esta técnica consiste em conseguir criar uma peça em vidro com controlada e fina espessura, para lhe dar uma aparência quase pétrea que, sendo fina, torna-se translúcida como se se tratasse de uma lâmina de nácar.

É uma técnica de aparência simples que exige especial atenção no momento de colocar as diversas camadas de vidro moído, mas que geralmente é de elaboração pouco complexa.

### **Elaboração do molde de papel**

Ao contrário dos moldes criados para casting (veja Sol Abadi) onde o pensamento está posto no volume total da forma, aqui é preciso se centralizar unicamente no formato exterior, no contorno que se gerará no formato escolhido.

O molde, no caso de Saman, é paradoxalmente o mesmo elemento que foi utilizado como protótipo, neste caso seus aviões de papel.

Para o trabalho, qualquer tipo de papel pode ser usado, embora seja recomendável trabalhar com um de pelos menos 180 gramas, devido ao suporte que pode lhe dar ao peso do vidro em pó quando este seja colocado, porque ao ser um papel muito fino, pode se rasgar ou dobrar-se ao não suportar o peso do vidro; também se pode utilizar papelão. A ideia primordial é que o molde seja de um material inflamável, que não emane elementos químicos quando queimado, nem cheiros desagradáveis. É por isso que se utiliza papel ou papelão e nunca isopor ou outro tipo de material tóxico.

O primeiro passo, então, consiste em elaborar no papel o modelo que posteriormente se transformará em vidro. Observou-se, durante a entrevista com Saman, que várias vezes declarou ter encontrado o avião de papel na rua, inclusive molhado, como pode ser observado no seguinte vídeo, link: <https://www.youtube.com/watch?v=kexJ24oF0rY>

O artista encontra seu avião no piso molhado. Nesse caso, deverá deixar secar o papel, já que, como foi mencionado anteriormente, deverá contar com suficiente solidez estrutural para suportar o peso do vidro em pó que será colocado em cima.

Saman, habitualmente passa a ferro o papel até deixá-lo perfeitamente liso e, embora não seja um passo indispensável, é necessário se o objetivo final é obter uma peça com lados lisos e homogêneos.



Figura 56. Molde de papel dos aviões do artista Saman Kalantari, 2016.

Fonte: Saman Kalantari.

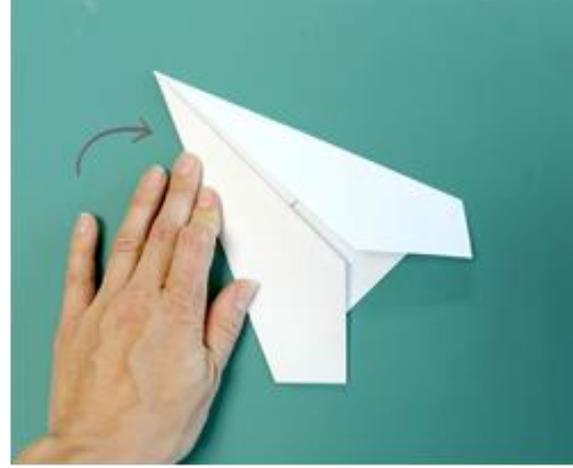


Figura 57. Molde de papel dos aviões do artista Saman Kalantari, 2016.

Fonte: Saman Kalantari.

### **Polvilhando vidro**

Assim que se houver obtido o molde feito em papel, começa o segundo passo que consiste em passar uma fina camada de cola branca no papel para depois polvilhar o vidro em pó em toda sua superfície.

O vidro que pode ser usado é realmente qualquer um, sempre que tenha uma granulometria pequena, até um tamanho máximo parecido ao sal grosso. O que se deve recordar sempre é que distintos tipos de vidro não podem ser misturados, por isso se deve prestar atenção na sua compatibilidade que, como foi mencionado durante a explicação técnica da artista Sol Abadi, se forem misturados vidros não compatíveis entre si, ocasionará uma posterior desvitrificação e até uma provável ruptura da peça. Geralmente, o vidro usado por Saman nos seus últimos trabalhos, é da marca Bullseye que, ao contar com uma enorme variedade de cores e um mesmo coeficiente de dilatação (COE) é possível, neste caso, misturar diferentes tons em uma mesma peça. Além disso, as granulometrias que esta marca oferece vão desde o vidro em pó superfino até um tamanho tipo sal grosso. Independentemente da cor escolhida, inclusive se este fosse um tipo de vidro translúcido –em vez de opaco– quanto maior é o grão de vidro, mais transparente ficará a peça e, contrariamente, quanto mais fino o grão, mais opaca ficará.

A granulometria usada pela marca Bullseye geralmente é distribuída em quatro tipos de grãos que vão de 01 a 04. Saman vem usando 02 que equivaleria ao tamanho tipo sal fino.

O que se faz como mencionado anteriormente, é passar uma camada de cola branca no papel, de ambos os lados e, imediatamente polvilhar o vidro como se fosse chuva, até se obter uma camada homogênea.

Geralmente e, como se pode ver nas seguintes imagens, o vidro é polvilhado usando-se uma peneira para evitar que se formem grumos e, ao mesmo tempo, obter uma superfície mais homogênea e consistente.



Figura 58. Saman Kalantari construindo sua obra com Cola, vidro moído e papel, 2016.

Fonte: Saman Kalantari.



Figura 59. Saman Kalantari construindo sua obra com Cola, vidro moído e papel, 2016.

Fonte: Saman Kalantari.

Assim que for realizada a primeira camada de vidro, é necessário fazer outras 3, 4 e, às vezes, até 5 camadas, dependendo da espessura que se pretenda dar à peça. Mas, pelo menos mais duas camadas são necessárias a fim de se obter uma espessura forte e sólida.

Para as camadas que vêm depois da primeira já não se usará mais a cola branca, mas sim se trabalhará com cola em aerossol para evitar o máximo possível que se percam partes de vidro já adicionadas nas primeiras camadas. Desta maneira, a forma correta de trabalhar é ir passando a cola em spray e imediatamente polvilhar o vidro, repetindo este processo quantas vezes for necessário.

### **Colocando o molde no forno**

Assim que o molde estiver totalmente recoberto pela camada de vidro com a espessura desejada, coloca-se o molde no forno. Então, a forma de colocar este tipo de peças dentro do forno não é como de costume, onde a peça é colocada abertamente na superfície, ao ar livre diante das resistências do forno. Este tipo de

técnica exige que o molde esteja contido completamente por algum material refratário, como talco, gesso ou areia. Geralmente, por uma questão não só de economia Saman costuma utilizar areia já que dá à superfície do vidro uma textura interessante e rústica.

Desta maneira, o molde será colocado dentro de um recipiente cheio de areia como pode ser observado abaixo



Figura 60. Colocando uma peça de pasta de vidro, feito com vidro moído, no forno, 2015. Fonte: própria.



Figura 61. Limpando uma peça de pasta de vidro, feito com vidro moído, 2015. Fonte: própria.

O molde de papel é recoberto por várias camadas de vidro, neste caso alaranjada, é colocado rodeado por areia, de tal modo que este material sustenha o formato do molde de papel quando este se queimar, por causa das altas temperaturas do forno.

O objetivo final é que o molde de papel original se queime e, enquanto isto acontece, as camadas de vidro vão se fundindo. Não se perderá a forma do molde porque será sustentada pela areia que o rodeia e precisaria de uma temperatura bem maior para que o vidro seja fundido. É assim que o papel se queima e deixa o espaço vazio. Porém, a areia que o rodeia mantém este espaço vazio onde estava o papel e que agora será preenchido pelo vidro.

## 2.4 ELINA SALONEN: ESPAÇO, VAZIO E PERCEPÇÃO

### 2.4.1 Análises do processo criativo

Técnica: vidro soprado



Figura 62. Obra Nameless, feita em vidro soprado, da artista Elina Salonen, 2016.

Medida da obra: ~40 cm diâmetro x 30 de altura. Fonte: Elina Salonen.

Elina Salonen é uma artista finlandesa, que cresceu a apenas duas horas da capital, na cidade de Joutsa. Nasceu ali em 1982, rodeada por belos lagos e muita paz, embora não livre do gélido inverno que a castiga praticamente durante todo o ano, com temperaturas que chegam aos vinte graus negativos. Ainda bem que Elina gosta do frio.

Ela se sente atraída pelos metais e pela cerâmica, embora a sua grande paixão seja o vidro. Depois do Ensino Secundário se formou na escola de ofícios de Ikata, recebendo o diploma de artesã em vidro, em 2004, e tendo essa formação conheceu a artista Leah Swantz que se dedicava exclusivamente à técnica do *lampworking*<sup>16</sup>, trabalhando com ela trabalhou durante algumas temporadas no seu ateliê da cidade

---

<sup>16</sup> Lampworking: técnica na qual se utiliza um maçarico para derreter as varinhas de vidro e dar-lhes formas diversas. Vide pg.2 do glossário, Anexo A.

de Lahti e, posteriormente na cidade dos artesões, Nuutajarvi. De fato, foi no ateliê localizado em Lahti onde a conheci e teve início uma longa amizade.

Quando ela era criança não sabia bem ao que queria se dedicar quando adulta, ainda que na sua cabeça tivesse a ideia de se dedicar à docência, mas sabia perfeitamente que fizesse o que fosse, seria feito com as suas mãos.

Conta que caminhava por Helsinki e tinha fascinação pelas vitrinas, a tal ponto de pensar que gostaria de se dedicar em arrumá-las e decorá-las. De alguma maneira, isso significa perceber o que há detrás do vidro e ajustá-lo conforme a imaginação. Assim, suas mãos e sua mente poderiam trabalhar em conjunto.

Elina reconhece que tinha um profundo temor de se aproximar do que não conhecia porque, por incrível que pareça, até os 23 anos nunca havia saído da Finlândia e, entretanto, ela pretendia alimentar sua curiosidade. Neste sentido, Csikszentmihalyi, no seu livro *Aprender a Fluir salienta* que:

Não é necessário ser um artista para transformar as piores partes de si mesmo em uma compreensão mais profunda da condição humana. Todos nós temos a oportunidade de utilizar de forma construtiva a ambição, a necessidade de sermos amados e, inclusive a agressividade, sem sermos arrastados por elas. Assim que nos dermos conta de quais são os nossos demônios, já não temos por que temê-los. Em vez de levá-los a sério, podemos sorrir compassivamente diante da arrogância desses frutos da nossa imaginação. Não temos que alimentar a sua fome feroz, salvo quando nos convenha, quando alimentá-los nos ajude a conseguir algo que vale a pena. (Mihaly, 1998, p. 167).

Nas temporadas que coincidimos trabalhando juntas no ateliê de Leah, em Lahti, lembro que insisti muito para ela que viajasse e conhecesse mais do que os bosques e a neve. É assim que como se seguisse os meus conselhos, em 2005 se incorporou à Escola Vetroricerca de Bolzano, Itália, para se formar como especialista na arte de vidro dois anos depois, e adquirir uma série de experiências artísticas junto a outros colegas e professores reconhecidos internacionalmente.

Para Elina, a experiência italiana foi tão positiva que decidiu ficar mais alguns anos, esta vez na cidade de Bolonha para se formar em escultura na Academia de Belas Artes, aproveitando, dessa maneira, a oportunidade de fazer um intercâmbio de um ano em Barcelona, onde seu campo artístico abriu-se para novos horizontes. E foi assim que ela pôde eliminar seus demônios e alimentar sua fome feroz de curiosidade naquilo que valia a pena.

## **Vazio, percepção e curiosidade**

Elna desfruta ao trabalhar com vários materiais na hora de criar, faz isso primeiro na sua mente. Imagina e constrói enquanto o silêncio a acompanha. Conta que imagina e depois escolhe o material com o qual trabalhará. Conseguiu desenvolver sua capacidade de sonhar acordada. Passa horas no seu ateliê sonhando objetos na sua imaginação. A propósito deste exercício, Csikszentmihalyi (1998) destaca a importância de concentrar-se, de estar focado naquilo que se imagina.

Para fazer operações mentais com algo de aprofundamento, uma pessoa tem que aprender a colocar o foco na sua atenção. Sem focalização, a consciência se encontra em um estado de caos. O estado normal da mente é de desordem informativa: pensamentos aleatórios se expulsam entre si em vez de se alinhar em sequências lógicas e causais. A não ser que a gente aprenda a se concentrar e seja capaz de investir esse esforço, os pensamentos se dispersarão sem obter nenhuma conclusão. Inclusive fantasiar ou sonhar acordado -isto é, unir imagens agradáveis para criar algum tipo de filme mental- requer a capacidade de se concentrar e, aparentemente, muitas crianças nunca aprendem a controlar suficientemente sua atenção para poderem sonhar acordadas. (Csikszentmihalyi, 1998, p. 38).

A concentração, sonhar acordada, faz parte do começo do seu processo criativo, Csikszentmihalyi (1998) explica que para centrar-se é necessário criar fortes incentivos e ela estabeleceu como objetivo dedicar-se completamente à arte. Primeiro sonha e depois escolhe seu material:

Trabalhar com vários materiais é uma vantagem porque você não pensa apenas em utilizar o vidro. Primeiro penso o que quero fazer e depois escolho o material. (entrevista concedida à autora, 2017, p.10 do anexo C).



Figura 63. Exercícios em cerâmica, prévios à realização da obra Nameless, artista Elina Salonen, 2016. Medida da obra: ~20cm de diâmetro x 10 de altura. Fonte: Elina Salonen.

Após encontrar-se com coisas novas através das suas vivências na Itália e Espanha, Elina treinou não apenas para sonhar acordada, senão também para desfrutar das mudanças e estar aberta a estas. Neste sentido, Csikszentmihalyi (1998) diz que a mudança no entorno e no ambiente incentiva à criatividade, que sem buscá-la é aquilo que Elina reconhece haver encontrado quando terminou a entrevista, aceita que viajar abriu suas asas à imaginação e à criação.

Para produzir uma mudança criativa na qualidade das experiências, pode ser útil experimentar com o próprio entorno, assim como com as atividades e companhias. As saídas e as férias ajudam a clarificar a mente, a mudar as perspectivas, a ver a própria situação com olhos renovados. Responsabilizar-se pelo entorno da casa ou do escritório -eliminando o excessivo, decorando segundo o nosso próprio gosto para torná-lo pessoal e psicologicamente confortável- poderia ser o primeiro passo para dar uma nova ordem a nossa vida. (Csikszentmihalyi, 1998, p. 61).

Ela comenta que está permanentemente aberta à mudança. Embora faça esboços, às vezes no papel e outras vezes em três dimensões utilizando argila ou malha metálica, a causalidade também faz parte do processo do seu trabalho. Elina é capaz de aceitar aquilo que desconhece, podendo entregar-se ao descobrimento de novas situações durante a elaboração das suas peças.

Mesmo que ela deixe transparecer uma imagem hermética e de aparente inacessibilidade ao longo da entrevista, o espaço para a mudança está presente e ela mesma destaca isso no seu discurso, aceitando-o amavelmente. Aquilo que é

novo e o intempestivo é bem-vindo no seu ateliê e seus esboços não são simplesmente desenhos herméticos que devem ser seguidos.

Vejo constantemente o causal no meu trabalho, já que, embora tenha uma ideia principal, enquanto trabalho é possível que tudo mude. Existe esse espaço de mudança. (entrevista concedida à autora, 2017, p.10 do anexo C).

Fayga Ostrower, (Apud Lara, 2011) pintora aquarelista e estudiosa da criatividade nas artes visuais, observa os processos criativos de maneira completa, mostrando etapas e tensões internas do artista no momento da criação. Um dos aspectos mais interessantes das suas reflexões analisa a causalidade na criação artística, dedicando-se a escrever um livro escrito na sua vida adulta, *Acasos e Criação Artística*, onde começa questionando:

Simple coincidência? Incidentes fortuitos? Assim é como surgem os acasos significativos e de maneira tão puramente circunstancial incidiram na nossa imaginação? Talvez. E talvez seja mais do que isso. Pensando bem, estes até parecem uma espécie de catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido do nosso trabalho e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas dirigidas a nós mesmos. Seríamos capazes de captar nesses estranhos acasos, ecos do nosso próprio ser sensível? (*Acasos e Criação Artística*, 1998, p.1).

Lara comenta no seu artigo “Acasos, serendipidade e insight nos processos criativos de artistas visuais”:

A experiência do artista visual com o inesperado sugere aos mais experientes a possibilidade de investir dialeticamente a eventualidade do encontro com o acaso, que se transforma em busca, em espera e em investigação. (*Revista Tríades*, 2011, p. 2).

Por isso, Elina espera sonhando, procura e encontra. Entusiasma-se com seu trabalho no ateliê, diz que precisa estar sozinha para, assim, criar e gerar seu espaço de intimidade. O acaso também é uma referência importante e valorizada nos processos criativos analisados pela crítica de processos. Segundo Salles (2004), ao longo do processo criativo, a confluência das ações do vago propósito da tendência e do imprevisto trazido pelo acaso. Percebem-se momentos de evolução fortuita do pensamento do artista.

O caminho muda temporalmente, o artista acolhe o acaso e a obra em andamento incorpora as desviações. Depois deste acolhimento não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido.

A privacidade, para ela, é um aspecto importante que a estimula na criação das suas peças. Raramente pensa as suas peças simultaneamente, senão que focaliza sua atenção em cada uma em particular, criando um vínculo já desde a imaginação da sua criação. Concentrar-se em cada obra lhe concede um espaço de intimidade, um campo fértil para criar:

Prefiro fazer uma obra cada vez... assim posso me concentrar no conceito, porque são coisas que têm uma história pessoal e é também um trabalho que exige muita energia. Tenho que dar tudo e dar toda a minha atenção. Se distribuo a minha atenção é como se perdesse a intimidade. (entrevista concedida à autora, 2017, p.11 do anexo C).



Figura 64. Detalhe da obra Nameless, da artista Elina Salonen, 2016.

Medida da obra: ~40cm de diâmetro x ~30 de altura. Fonte: Elina Salonen.

A obra analisada aqui foi batizada por Elina como Nameless, sem nome, que paradoxalmente é o nome da obra. É como se fosse uma obra sem nome -ainda-mas que poderia adquiri-lo em qualquer momento. Neste sentido, a disposição à mudança está sempre presente na artista, que longe da sua imagem de absoluto hermetismo e cuidado com o uso das suas palavras, manifesta estar aberta à incerteza, ao acaso e às consequências que isso traria. O inóspito poderia ser habitado um dia.

Esta obra chamada Nameless, feita em 2016, cujo significado é algo que ainda não tem nome. É como um bebê que vai nascer que ainda não tem nome. (entrevista concedida à autora, 2017, p.11 do anexo C).

Com respeito à inspiração, Elina comenta, durante a entrevista, que não sabe identificar exatamente de onde provém, faz alusão a situações individuais, a vivências íntimas e fantasias pessoais. Morar fora da Finlândia, definitivamente contribuiu para exercitar sua inspiração. Mas não consegue atribuir sua criatividade a uma única fonte de inspiração, como se se tratasse de uma Caixa de Pandora, pronta para ser aberta e surpreender-se. Segundo Csikszentmihalyi, se acreditarmos no que afirmam os pensadores e os artistas criativos, um entorno agradável é constantemente fonte de inspiração e criatividade. Com frequência fazem eco as ideias de Franz Liszt, que sentia que os diferentes acidentes da natureza, provocavam uma reação emocional nas profundidades da alma, que ele tentou expressar em música. Manfred Eigen, que ganhou o prêmio Nobel de química em 1967, afirma que algumas das suas visões profundas mais importantes lhe chegaram nas excursões aos Alpes suíços, aonde convidava os seus colegas de todo o mundo para esquiar e falar de ciência. Se a gente ler as biografias de físicos como Bohr, Heisenberg ou Bethe tem-se a impressão de que sem fazer excursões à montanha e a visão do céu noturno, sua ciência não teria chegado às próprias alturas. (Csikszentmihalyi, 1998).

Carlos Nemirovsky, médico psiquiatra e psicanalista argentino especializado no estudo de Winnicott faz referência à criação no seu livro:

Criar também é não poder ver o final, deixando-se guiar pela intuição. Conseguir uma estrutura aberta, inacabada, apesar da luta por arredondá-la nas leis da lógica, resistindo-se ao atrativo estético de fechar o que está percebendo. (Winnicott e Kohut, 2009, p. 55).

E é isto mesmo o que Elina aprendeu a fazer depois das suas experiências no exterior. Ela se abriu para criar.

Na entrevista ela faz menção às situações pessoais; no caso de Nameless, que são rostinhos de crianças pressionados a forma vítrea, fazendo alusão ao nascimento dos seus sobrinhos como disparador criativo. Criar também é não poder ver o final, deixando-se guiar pela intuição.

O tema das crianças foi quando nasceu o primeiro filho do meu irmão. Era uma coisa pessoal e que estava ao meu redor. Coisas que encontrei no meu dia a dia. Também não penso qual é a necessidade de fazer uma obra. Pode ser que não analiso muito qual é a razão. (entrevista concedida à autora, 2017, p.13 do anexo C).

Elina pensa e durante a entrevista faz suas pausas. Ela espera e não responde imediatamente. Parecia que preparava um discurso e, entretanto, reflete com a intenção de dar uma resposta de acordo com a verdade, muitas vezes desconhecida para ela. Desta maneira, o silêncio faz parte das suas palavras, e algo que efetivamente pode ser confirmado é que não necessita preencher espaços vazios, porque o vazio faz parte do seu discurso. Da mesma forma que é o vazio espacial que outorga essência a esta obra *Nameless*.

Se não fosse pelo espaço vazio que - se produz através da utilização dos contramoldes ao soprar sobre eles - a obra careceria de sentido. O vazio criado no espaço lhe dá todo o sentido e é a alma desta obra. O espaço vazio faz à forma.

Eu gosto desta obra porque pode ser vista como o bebê que você espera e ainda não o vê. Sabe que chegará, mas não sabe bem como será. (entrevista concedida à autora, 2017, p.12 do anexo C).

Novamente Elina está disposta ao inesperado, ao acontecimento, ao acaso, ao não controlável e, no entanto, esperado. A ambiguidade entre a pausa reflexiva que manifesta ao longo da entrevista e como esta constitui a essência primária da sua obra é certamente curioso. O vazio, o silêncio e o espaço conformam, assim, a alma do seu discurso e simultaneamente da sua obra *Nameless*.

A arte, portanto, constitui a opção de conceder uma nova visão do mundo, seja dentro das margens espaciais que se estabelecem na obra, mostrando o continente (vazio) e expondo o conteúdo. O vazio é parte integrante do espaço e do tempo, já que sem ele não existiria diferença entre espaço construído e espaço sem construir, mas de forma inerente é o elemento que sustenta o conteúdo e o que diferencia o conteúdo do continente. Por isso, podemos dizer que na arte, seja qual for a superfície a ser trabalhada, o vazio é um elemento de construção e, por outro lado, é elemento de distinção dos limites das formas e das coisas.

Embora a arte estivesse assentada no vazio como forma de construção, o nada oferece valores muito diferentes: a arte, no momento atual, é o que queremos, e é por isso que aparece o conceito do nada. O nada é o antônimo do ser, sua ausência, e se a filosofia se centralizou em delimitar o ser e existir como peça básica

da análise, é verdade que se entende que o nada não é factível para o nosso cérebro, pois quando pensamos já estamos lhe dando uma substância determinada. Só a morte, parte inconcebível para o animal, mas existente no nosso pensamento, pode equiparar-se ao nada.

Conforme comenta Margarita Rodríguez Ibáñez<sup>17</sup>, na Revista da Associação Aragonesa de Críticos de Arte, nas artes espaciais este vazio foi se desenvolvendo a partir do século XX, desde a pintura plana ao cubismo (em que a rotação dos corpos abrange o vazio que antes não era ocupado e, portanto, aparentemente inexistente), da escultura hierática à móvel (como as peças de Malévich ou de Calder, nas quais o movimento – união de espaço e tempo - é um elemento compositivo), ou as esculturas de Oteiza ou de Chillida, onde o vazio, o que fica por ser preenchido, é mais um elemento da obra.

O vazio é não só um elemento pendente a ser completado, senão um elemento prioritário a ser trabalhado e, inclusive a ser destacado, sendo, às vezes, o protagonista total da obra. Para entender esta consideração teria que incluir um pensamento filosófico com base artística, como o de Lucio Fontana que, no seu Manifesto Branco de 1946, realizado junto com outros colegas entre os anos de 1947 até o último de 1951, percebe-se claramente o desejo de encontrar o caminho para a arte tetradimensional, onde o espaço e o tempo têm um papel fundamental na obra artística.

O trabalho de Elina, especificamente esta obra, tem a ver não só com aquilo que gera o espaço vazio, senão também com a perspectiva e com as maneiras de observar aquilo que nos rodeia de um novo lugar, onde anteriormente não havia nada. A curiosidade conforma uma parte essencial deste processo e adquire um protagonismo no discurso de Nameless, que a artista explica abaixo:

O processo tem uma longa história. Como morei muitos anos fora da Finlândia comecei a ver as coisas da Finlândia de outra maneira, tinha uma ambição diferente no momento de voltar ao meu país e comecei a pensar como vemos as coisas que nos rodeiam, coisas cotidianas. Acho que você perde perspectivas quando está perto. Ao contrário, quando a gente viaja e vai para um lugar diferente parece que tudo é novo e você observa com surpresa. Esta surpresa é como se fossem crianças curiosas, é o que eu queria fazer. (entrevista concedida à autora, 2017, p.12 do anexo C).

---

<sup>17</sup> Professora associada da Universidad de Nebrija, Espanha. Doutora pela Universidad Complutense de Madri.

A migração e a procura de novos horizontes certamente têm contribuído ao enriquecimento na obra desta artista, que longe de ficar quieta no mesmo lugar, aproveitou a transformação na perspectiva do seu olhar para dar lugar ao nascimento de novas obras.



Figura 65. Detalhe da obra Nameless, da artista Elina Salonen, 2016.

Medida da obra: ~40cm de diâmetro x ~30 de altura.

Fonte: Elina Salonen.

Elina é uma artista aparentemente organizada, ainda que afirme que prefere fazer anotações durante seu processo de trabalho, a fim de não deixar passar nada do que poderia esquecer mais adiante. Esclarece que, quando realiza processos mais complexos como moldes ou a própria utilização do forno, faz anotações para não esquecer e ter um registro.

Às vezes inclusive anoto o processo de produção para lembrar todos os passos. Se trabalho com vidro, tenho um diário para anotar os programas e o que uso. (entrevista concedida à autora, 2017, p.12 do anexo C).

Ela se esforça por manter a ordem, em responder usando palavras precisas de forma calma e clara. Mas sob essa aparência controlada existe uma artista disposta a receber o caos e a surpresa nos seus braços, como se fossem crianças curiosas prontas para brincar, e onde a improvisação faz parte do trabalho cotidiano no seu ateliê.

Acho que há muito espaço para o trabalho manual e crio as formas. Às vezes tenho ideias claras e às vezes não. Enquanto vou trabalhando encontro a forma que eu gosto. Vejo constantemente o casual no meu trabalho, já que, se tenho uma ideia principal, enquanto trabalho é possível que tudo mude. Existe esse espaço de mudança. (entrevista concedida à autora, 2017 p.13 do anexo C).

Na obra Nameless, Elina comenta que tinha na cabeça o esboço da sua forma, sabia que sua intenção era plasmar a curiosidade daquelas crianças diante da surpresa de observar a vida sob uma nova perspectiva, como se fosse tocar a neve pela primeira vez, embora more na Finlândia.

Ela tinha aquelas formas difusas na sua cabeça e foi com a ajuda de esboços em papel, e posteriormente tridimensionais utilizando redes metálicas que foi concretizando sua imaginação. Explica que geralmente não trabalha sob encomendas, mas que aproveitou a oportunidade de expor no principal museu do vidro do país - Museu do Vidro de Riihimäki - para trabalhar com técnicas que nunca havia usado como o vidro soprado, e surpreender-se a si mesma com o seu resultado. Definitivamente, a curiosidade tem sido o fio condutor do seu trabalho.

Tinha a oportunidade de fazer uma exposição pessoal no museu do vidro em Riihimäki e queria fazer peças sopradas porque nunca tinha feito coisas assim grandes e transparentes sopradas. Queria criar rostos transparentes, rostos quase invisíveis. (entrevista concedida à autora, 2017 p.13 do anexo C).

Ela tinha algo claro na mente: criar rostos transparentes, quase invisíveis e que, entretanto, funcionam como eixo central da sua obra. O imperceptível, o silêncio das suas palavras, o vazio das suas formas finalmente é a alma da sua obra. E isso é uma grata surpresa.

#### **2.4.2 Procedimentos técnicos**

Elina inicialmente se especializou na técnica de *lampworking*<sup>18</sup>, embora posteriormente experimentasse outras. Decidiu, nesta oportunidade e no momento da sua exposição no Museu do vidro de Riihimäki, Finlândia, expor uma obra onde usa a técnica de vidro soprado pela primeira vez. Mencionou que não é uma

---

<sup>18</sup> *Lampworking* é a técnica na qual se trabalha o vidro com maçarico, geralmente mais macio.

especialista nesta técnica, por isso contou com uma equipe de trabalho que se dedica a isto.



Figura 66. Atelier de vidro soprado, 2016. Fonte: Elina Salonen.

A sua ideia inicial era criar rostos infantis que fossem vistos através do vidro, ou seja, que devia utilizar vidro translúcido, e a preferência de Elina é que seja bem transparente. É assim como o trabalho foi criado num ateliê na cidade de Hameenlinna utilizando vidro de *fornace*<sup>19</sup>.

Então, para que a peça de vidro soprado tenha uma espécie de selo ou formato determinado, dever-se-á utilizar um molde onde soprar, e que desta maneira o vidro fique marcado com a forma desejada.

Denomina-se vidro soprado à técnica milenar de fabricação de objetos de vidro, através da criação de bolhas no vidro fundido. Estas bolhas são obtidas injetando ar dentro de uma peça de material através de um longo tubo metálico por meio de uma máquina, ou artesanalmente soprando pelo outro extremo. É um sistema parecido ao que se utiliza para fazer as bolhas de sabão.

As ferramentas necessárias para seu trabalho são basicamente: tubo de aço oco (cana) que varia de tamanho, desde 1.20 a 1.80 centímetros e as pinças de vidreiro. Estes artefatos constituem, apesar de serem simples, as principais ferramentas do vidreiro, e tudo o que se necessita é a habilidade do artesão adquirida com a experiência no ofício.

---

<sup>19</sup> *Fornace*, conhecido também como crisol, denomina-se ao forno de grandes dimensões que possui no seu interior vidro em constante estado líquido para ser usado na técnica de sopro ou casting.

O tubo é introduzido no crisol ou *fornace* para pegar o vidro que já se encontra no seu ponto de fusão constante, caracterizado por uma consistência parecida a do mel. Com um movimento contínuo vai-se girando o tubo metálico dentro do crisol, até obter uma massa de volume desejada no extremo do tubo. Uma vez obtido o vidro, retira-se o tubo do crisol e se começa a trabalhar propriamente o vidro, começando a soprar até formar uma bolha que se transformará na peça desejada.

Pode-se dar forma à bola de vidro de duas maneiras diferentes: livremente ou em um molde. O soprado livre consiste em dar forma ao vidro no espaço, utilizando distintas ferramentas.

O soprado livre foi muito utilizado no âmbito escultórico.

Geralmente é necessário que algumas equipes trabalhem juntas, sobretudo se a obra tem grandes dimensões, se está composta por várias peças ou tem uma forma complexa. Neste caso, utilizam-se as técnicas tradicionais de soprado e decoração para criar peças com as quais depois formam suas instalações de grandes dimensões, e costuma-se trabalhar com diferentes equipes de mestres vidreiros, aos que indica o tipo de peças (cores, formas, etc.) que se deseja. Abaixo, podemos observar dois sopradores extraíndo vidro do crisol.



Figura 67. Crisol de vidro, 2005.

Fonte: <https://www.cmog.org/>



Figura 68. Crisol de vidro, 2005.

Fonte: <https://www.cmog.org/>

Caso se tratasse de uma garrafa, por exemplo, o artesão sentaria em seu banco de trabalho para começar a girar a peça sobre os braços do mesmo móvel, como pode ser observado abaixo.



Figura 69. Manipulando o vidro quente, 2016.  
Fonte: Elina Salonen.



Figura 70. Manipulando o vidro quente, 2016.  
Fonte: Elina Salonen.

Posteriormente, com um pedaço grosso de jornal molhado, como se pode observar na imagem abaixo, usando a pinça se começa a dar a forma desejada, soprando e apertando-a até obter o resultado ideal.

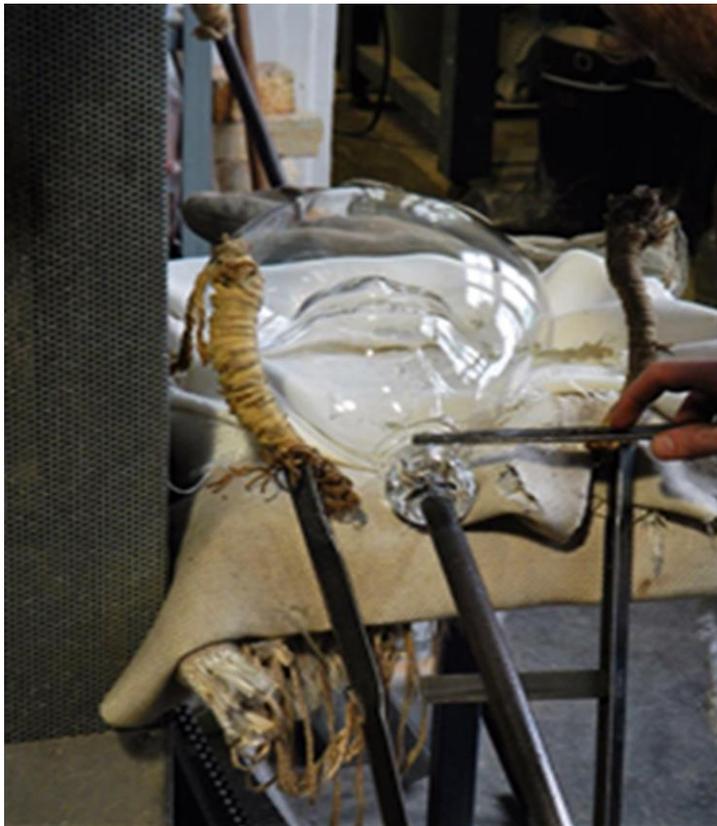


Figura 71. Elina Salonen manipulando sua obra Nameless em vidro quente, 2016.  
Fonte: Elina Salonen.

Quando a obra já estiver terminada se coloca no forno de recozimento - como habitualmente é feito com todas as peças de vidro, seja qual for a técnica usada - a fim de dar a curva de resfriamento necessária, já que, se esfriar muito rápido, provocaria um choque térmico que com absoluta certeza quebraria a peça.



Figura 72. Lila Nemirovsky manipulando vidro quente, 2002.

Fonte: própria

No caso das peças de Elina, para dar forma as suas peças utilizam determinados moldes da sua própria criação.

A utilização mais frequente de moldes costuma ser metálicos, de madeira ou grafite puro, estes últimos são geralmente mais caros, mas também mais duradouros. O trabalho com moldes consiste em soprar a bola de vidro, uma vez formada no interior de um molde. Para soprar em um molde, o mestre vidreiro costuma ficar em pé em uma plataforma elevada enquanto outra pessoa prepara e mantém firme o molde no chão. Enquanto se sopra o tubo é mantido verticalmente.

Tradicionalmente estes moldes eram de bronze ou de aço, formados por duas peças com dobradiça que podiam se abrir para receber o vidro, e fechar-se quando este já estava dentro. No seu interior se colocava uma mistura de óleo e carvão, para evitar que o vidro grudasse. Muitos eram moldes rodados, isto é, moldes com formas de revolução dentro dos quais se soprava ao mesmo tempo em que se girava o tudo. Outros moldes não permitiam girar, e nestes se notavam as marcas do fechamento do molde. Estes moldes ainda são utilizados hoje em dia na vidraria tradicional para fazer garrafas, taças, jarras e outras formas simétricas.

No caso de Elina, ela pediu aos técnicos vidreiros que inicialmente soprassem sem molde, ou seja, o que se conhece como mão livre. Posteriormente as esferas sopradas e ainda maleáveis-já que o vidro ainda estava suficiente quente para continuar sendo trabalhado - foram apoiadas em moldes feitos previamente com gesso e quartzo, com superfície polvilhada com pó de grafite, para evitar ao máximo

qualquer tipo de agarramento entre o molde e o vidro, é um elemento desmoldante.

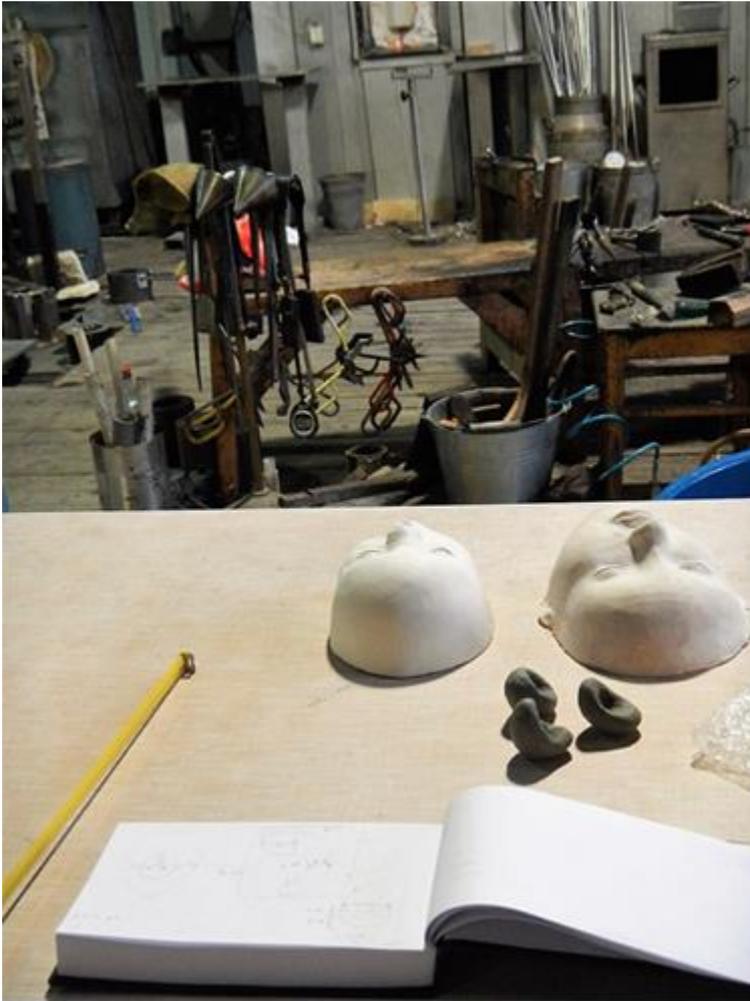


Figura 73 e 74. Atelier onde foi realizada a obra da artista Elina Salonen, 2016.

Fonte: Elina Salonen.

A ideia então é soprar até criar o tamanho que Elina considera necessário para a elaboração das suas peças. Uma vez obtido o tamanho exato, coloca-se a peça apoiada sobre o molde do rosto das crianças e ali, possivelmente, o soprador continue soprando, de tal modo que a pressão do vidro contra o molde seja mantida, e se vá moldando aquela parte da esfera até obter a forma desejada.



Figura 75. Trabalhando na obra Nameless, da artista Elina Salonen. 2016. Fonte: Elina Salonen.



Figura 76. Trabalhando na obra Nameless, da artista Elina Salonen, 2016. Fonte: Elina Salonen.

Assim que a peça estiver pronta é colocada em um forno para seu recozimento, um forno com bandejas no seu interior, onde são depositadas as peças de vidro para que baixe gradualmente a temperatura de recozimento (que oscila segundo o tipo de vidro entre 430°C para o de chumbo e 530°C para a soda cálcica) até a temperatura ambiente. Abaixo, mostra-se um pequeno forno para a coleta de peças de vidro.



Figura 77. Pequeno forno de recozido de peças de vidro, 2013. Fonte: própria

## 2.5 MARI MÉSZÁROS: CONGELAR O INSTANTE

### 2.5.1 Análises do processo criativo

Técnica: pasta de vidro



Figura 78. Obra Hug, da artista Mari Mészáros, 2001.  
Medida da obra: ~60cm de altura x 40 de largura. Fonte: própria

Mari é uma artista húngara, nascida na cidade de Tiszaszentimre, radicada na Holanda desde 1982, aonde chegou com sua única filha quando tinha poucos meses de idade. Ela cresceu no meio rural e frequentava uma escola que incentivava muito o contato com a arte. Conta, durante a entrevista, que sua cidade estava repleta de vida cultural e que foi ali que conheceu um pintor que dava aulas de desenho. Esse teria sido seu primeiro capítulo da sua experiência com as artes plásticas.

Quando terminou os estudos secundários, entrou para a universidade onde estudou artes junto com literatura alemã e húngara. Depois se mudou para a Academia de Artes onde fez a especialização em vidro. Inicialmente estava muito interessada na cerâmica, já que era um material muito popular naquele momento; sente muito não ter obtido a qualificação necessária para entrar nesse departamento devido à falta de experiência com este material. Motivo pelo qual foi para a área do vidro.

Segundo ela, não era tão ruim, pois “*ainda estava dentro da área do silicato*”.

Ela conta:

A fábrica onde trabalhava era velha e praticamente só fazíamos produtos convencionais, mas ali descobri o vidro e suas vastas possibilidades. O resultado foi que eventualmente descobri que o vidro era mais interessante e inspirador que a cerâmica. (entrevista concedida à autora, 2017, p.15 do anexo C).

E foi assim como esta artista começou a dar seus primeiros passos no campo do vidro, abraçando a casualidade da melhor maneira.

### **Cobrir para descobrir**

Mari trabalha com vidro; primeiro imagina, pensa e faz esboços, desenha-os uma e outra vez na paz do seu lar ou no seu ateliê, que fica mais ou menos dez minutos da sua casa. Esta é uma parte importante que não só deu início ao seu processo criativo, senão que a acompanha durante todo seu trabalho. Ela diz que durante a elaboração dos moldes, assim como nos momentos que prepara o forno, continua fazendo suas anotações.

Faço desenhos sobre as minhas ideias, principalmente como apoio da minha memória e para não esquecer de nada. Com esse mesmo critério também faço anotações durante meu trabalho. Mantenho um diário de forno onde escrevo tudo aquilo que acontece durante o processo produtivo e para assim fazer os ajustes nas próximas vezes. (entrevista concedida à autora, 2017, p.15 do anexo C).

Mari constrói seu trabalho sobre suas ideias, projeta nos seus esboços e posteriormente nos desenhos mais elaborados. Embora as suas obras deem a impressão de serem espontâneas e imprevisíveis pensa antes de agir, elabora cada passo e organiza suas tarefas. Certamente ela é uma artista estruturada e organizada, ainda que, como se verá mais adiante, está aberta ao imprevisível e ao acaso, deixando que suas obras também se moldem junto com a causalidade.

Os esboços que faz são de alguma maneira como a pele inicial, o pergaminho original que conserva, com um palimpsesto, os rabiscos riscados, rasurados, sobrecarregados de uma escritura originária, feitos de traços cutâneos (Anziu, 1998).

As suas obras requerem uma somatória de passos técnicos, que sem a metodologia adequada obras de arte tão extraordinárias não sairiam à luz e, desta forma, justifica um pouco a elaboração dos seus desenhos prévios ao começar sua escultura. Ela não utiliza unicamente vidro, ainda que seja o material que mais lhe

chama à atenção na composição geral da sua obra, destaca que uma grande parte da sua obra é também a pedra, sobre a qual o vidro se apoia.

A pedra não é simplesmente um suporte para a sua composição, não se trata de um elemento separado da sua obra, senão que faz parte dela. A pedra suporta o vidro e ao mesmo tempo o complementa, criando uma composição de aparência contraposta onde a materialidade sólida, densa, forte e opaca da pedra se opõe à fragilidade, à transparência e ao aspecto diáfano do vidro translúcido. E esta alternativa surge da composição onde o vidro encontra repouso em uma pedra que acompanha a harmonia geral da obra escultórica.

Mari não apenas escolhe a pedra que fará parte da sua composição, senão que também a modifica, cortando-a, polindo e às vezes até pintando-a. Lembro-me que nos meses que trabalhei com ela no seu ateliê na Holanda, via-a percorrer as pedreiras durante vários minutos, observando detidamente que pedra escolheria para seu trabalho, depois parava e olhava alguma rocha durante um longo tempo até estar convencida que seria aquela e não outra a que usaria no seu trabalho.

Embora a base das minhas esculturas seja quase sempre de pedra, a qual faz parte da minha escultura. Geralmente modifico esta pedra porque tanto o vidro como a pedra fazem parte da minha composição. (entrevista concedida à autora, 2017, pg.15 do anexo C).

Ela elabora cada peça na sua cabeça, imagina e recria nos seus esboços, inclusive os menos elaborados. Cada escultura tem seu tempo, seu espaço mental de criação. Mas explica que, sendo um processo técnico tão complexo, muitas vezes prefere fazer as obras simultaneamente, embora seja apenas por uma justificativa técnica com respeito aos processos. Fica claro, durante a entrevista, que cada obra é uma escultura pensada individualmente.

Tecnicamente, ela explica, de forma resumida, como funciona seu processo, seu trabalho na escultura e ainda que, em um princípio, nega manter certos rituais, mais tarde admite que seja ela e unicamente ela, quem pode ir tirando o gesso do molde para descobrir sua escultura de vidro.

A forma na qual a escultura é desenvolvida depende em maior grau do processo técnico de produção. A elaboração do gesso, a colocação do vidro, o processo de fusão de vários tempos, o acabamento e o trabalho adicional que deve ser feito quando as peças saem do forno. Mas pensando bem, sim tenho um ritual:

quando o molde de gesso que contém o vidro sai do forno e esfriou o suficiente, sinto a necessidade de ir tirando a casca do gesso aos poucos até que apareça o vidro. Para mim isto é um assunto muito pessoal e ninguém mais do que eu pode estar presente neste momento. (entrevista concedida à autora, 2017 p.15 do anexo C).

Desta forma vai descobrindo literal e metaforicamente sua escultura. Assim como assinala Csikszentmihalyi, os seres humanos se sentem melhor quando fluem, quando estão completamente envolvidos em enfrentar um desafio, resolver um problema ou descobrir algo novo e, dessa forma, a maioria das atividades que produzem estados de fluidez também têm metas e normas claras, como uma retroalimentação imediata. (Csikszentmihalyi, 1998).

A artista vai descascando o molde com suas mãos e ao fazer isto sente emoção, retroalimentando-se diretamente ao vivo. Porque sua escultura nasce quando retira, embora seja concebida quando põe. Da mesma maneira que Miguel Ângelo afirmava que seu trabalho era simplesmente eliminar o material sobrando, para dessa forma descobrir a escultura que habitava dentro da rocha “*Eu unicamente tive que eliminar o mármore que sobrava*”, diz a lenda quando Miguel Ângelo explicava sobre sua obra *Pietà*.

Ela cobre e descobre, como se fosse uma fotografia escultórica, capta o momento. Congela os movimentos humanos durante o que pareceria ser uma cena teatral na qual o gesso e o quartzo capturam o instante. Definitivamente, consegue deter o tempo, porque no momento em que aplica o gesso sobre o corpo do seu modelo, os traços se detêm, a expressão se paralisa e a matéria começa a captar cada uma das formas e características do corpo e da pele. O tempo se detém dentro da matéria escultórica para dar nascimento -uma vez fora do forno – ao que poderia ser uma fotografia tátil, capaz de ser percorrida com as gemas dos dedos, além do olho porque a escultura de Mari adota a pele com suas ranhuras e características únicas. É uma pele de vidro, frágil, sensível e vulnerável, translúcida e atraente, apoiada em um corpo sólido que a sustenta e a expõe.

Referindo-nos a Didier Anziu que salienta que o mais profundo é a pele, pois se *sabe que a pele (superfície do corpo) e o cérebro (superfície do sistema nervoso) derivam da mesma estrutura embrionária, do ectoderma (Anziu, 1998)*.

A pele sustenta, articula e protege e, contrariamente a Francis Bacon que pinta nos seus quadros os corpos decadentes dando à pele e aos vestidos uma unidade superficial, mas que estão desprovidos desta espinha dorsal que mantém o corpo e

o pensamento: peles cheias de substâncias mais líquidas do que sólidas, (Anziu, 1998), porém Mari Mészáros lhe concede solidez à liquidez do vidro.

A pele, como explica Anziu (1998), é uma superfície psíquica, que contém cavidades onde estão alojados os órgãos dos sentidos que não são os do tato (que estão inseridos na própria epiderme). Une as sensações de distintas naturezas e as destaca como figuras sobre este fundo, que é o envoltório tátil. E é este envoltório tátil o recurso que Mari utiliza nas suas esculturas, capturando o instante do movimento nos poros daquela pele ilustrada no vidro.

Por outra parte, devemos destacar que a escultura que surge, utiliza, como na fotografia, a luz. O vidro se nutre da transparência e da opacidade que as pregas escultóricas vão deixando transcender na sua textura. E, neste sentido, Mari tira fotografias metafóricas e cristaliza o instante em um jogo de luzes que transbordam sua obra de frágil aparência graças à utilização do vidro e um sólido suporte, graças ao uso da pedra. Conseguindo assim que o sólido e o maciço sustentem o delicado e diáfano.

E o que é que a inspira?

Ela diz que a inspiração não é um elemento externo que descende e ilumina sua mente, senão que o vincula à constância do trabalho no ateliê. A inspiração está associada à constância no trabalho e não a um evento isolado.

Para mim, a inspiração é constante, uma interação contínua entre eu e o mundo circundante no sentido mais amplo, natural, social e inclusive politicamente. (entrevista concedida à autora, 2017, p.16 do anexo C).

Nesta obra, em particular, onde a mulher aparece encolhida, agachada e reflexiva, tem um significado para ela.

Como uma expressão das emoções humanas e pode expressar interioridade e consideração, mas também dor. Assim, esta posição mostra à expressão de um espectro muito amplo das emoções humanas. (entrevista concedida à autora, 2017, p.16 do anexo C).

Desta maneira, o amplo espectro interpretativo, habilita que o espectador se sinta identificado de alguma forma com a obra apresentada. Esta possibilidade ampliada é oferecida pela artista de modo consciente, salientando que:

As questões expressas nesta escultura específica estão estreitamente relacionadas com a minha vida pessoal, mas isso não impede ter um rumo muito mais amplo, por isso, outras pessoas são capazes de sentir o pensamento e os sentimentos manifestados e reconhecê-los. (entrevista concedida à autora, 2017, p.16 do anexo C).

A extensa oferta de sensações refletidas na sua obra permite amplificar o espectro emocional e habilitar que um maior número de espectadores se sinta próximo, e inclusive identificado com sua obra. Sua inspiração flui das experiências básicas que todos os homens têm nas suas vidas e, é assim como muitos se sentem identificados com as suas obras.

Segundo os conceitos desenvolvidos por Csikszentmihalyi, as metas da artista ou aquilo que a inspira a criar, possuem normalmente uma hierarquia, desde as mais triviais, como ir à sorveteria da esquina para comprar um sorvete, até chegar a arriscar a vida pelo próprio país. Ao longo de um dia normal, as pessoas afirmarão que aproximadamente um terço do tempo fazem o que fazem porque querem fazê-lo, um terço porque tem que fazê-lo, e o último terço porque não tem nada melhor que fazer. Estas proporções variam segundo a idade, gênero e atividade: as crianças sentem que têm mais possibilidades de escolha que os seus pais, os homens mais do que as suas esposas; qualquer coisa que uma pessoa faça em casa é percebida como uma tarefa mais voluntária que a realizada no trabalho. Muitas provas demonstram que a maioria das pessoas se sente melhor quando o que fazem é voluntário e pior quando é obrigatório. Ao contrário, a entropia psíquica é maior quando as pessoas sentem que o que fazem está motivado por não ter nada melhor que fazer. Assim, tanto a motivação intrínseca (querer fazê-lo) como a motivação extrínseca (ter que fazê-lo) é preferível ao estado em que a pessoa age por norma, sem ter nenhuma classe de meta na qual centrar sua atenção. Uma grande parte da vida, que muitas pessoas vivem como algo carente de motivação deixa aberto um grande espaço para melhorá-la. (Csikszentmihalyi, 1998).

Durante o processo criativo de Mari, como foi mencionado anteriormente, ela utiliza esboços e também desenhos mais elaborados. Embora ela afirme que na hora de produzir uma nova escultura suas ideias são claras, explica que não utiliza nunca o formato de tridimensionalidade nos seus esboços, senão que a configuração em dois planos é suficiente, porque, como relata abaixo, ela imagina e simplesmente segue a imagem que vê na sua cabeça:

Às vezes é muito claro para mim o que quero e já sei o caminho que tenho que seguir para consegui-lo, outras vezes vou junto com o processo durante qual todo tipo de ideias e inspirações emergem e mudam o curso da produção e, às vezes, de maneira decisiva. Não faço esboços 3D porque a imagem já está na minha cabeça num estado mais ou menos completo, e é esta imagem que sigo durante o processo de produção. (entrevista concedida à autora, 2017, p.16 do anexo C).

Dentro deste aparentemente processo criativo fechado, valeria a pena, então, perguntar qual é o papel do acaso, e se haveria lugar para este ao longo do trabalho. Nessa lógica, a artista afirma que nunca descarta a coexistência com o acaso e com a eventualidade que poderiam surgir durante o processo.

Porque o cristal já é um material muito voluntarioso e rebelde por si mesmo. Durante meu trabalho aprendi muito sobre o vidro, inclusive através de casos de aleatoriedade e, às vezes, conscientemente busco a aleatoriedade durante o processo de produção e o deixo jogar livremente. Saber muito sobre vidro e ter trabalhado com este material especial durante muito tempo se corre o risco de perder a aleatoriedade criativa específica como resultado do crescente controle técnico, não gosto disso e por isso trato de deixar aberta a possibilidade de aleatoriedade em todo momento. (entrevista concedida à autora, 2017, p.16 do anexo C).

A artista está aberta, portanto, à novidade que depara a aleatoriedade como parte do seu processo criativo, para ela o acaso é um jogo que se produz na falta de permanente controle sobre sua obra. E ela desfruta disso também, aproveitando inclusive na elaboração da sua escultura. Evidentemente, é impossível manter um controle absoluto de cada uma das partes de vidro que vai sendo vertida sobre o molde de gesso, sendo que a artista é capaz de calcular o peso de vidro necessário para a elaboração da escultura, mas é incapaz de ter um absoluto controle sobre a queda aleatória de cada uma de suas partes dentro do recipiente.

Essa caída ou de verter o vidro dentro do molde gera uma espécie de vida própria e independente do olhar da artista, que Mari consegue aproveitar, desfrutar e surpreender-se quando descobre – literalmente - sua escultura.

O vidro completa com seu desenvolvimento causal, o esboço na sua cabeça, da forma que posteriormente veremos como o espectador de sua obra completa.

Porque Mari cobre e também descobre. Ela envolve a pele do seu modelo com gesso; dá à pessoa uma nova pele, ressecando-a com o material e, ao mesmo tempo, protegendo-a do mundo exterior. É uma espécie de couraça efêmera onde

ocultar-se, que simultaneamente como proteção a camufla, que calca exatamente a marca da sua pele.

A artista cobre para descobrir. Cria uma casca no corpo e depois descasca.

Após tirar o molde do forno e uma vez frio e disponível para deixá-lo sobre a mesa de trabalho, ela, primeiro com suas mãos e com suas ferramentas depois, começa a raspar o material refratário até ver o vidro, de modo que descobre o vidro do gesso e, ao mesmo tempo, descobre sua obra com a surpresa própria de quem deixou o acaso entrar no processo de elaboração da sua obra.

Primeiramente, no seu processo, ela deve tapar, ou melhor, enterrar o corpo do modelo em material refratário, para captar sua expressão, seu organismo, sua pele e movimento. Tudo parece se congelar momentaneamente e é aqui onde o domínio sobre o material se encontra presente. Supremacia que se mantém vigente unicamente até colocar a peça dentro do forno. Ali, o vidro se expandirá e se acomodará de acordo com as leis do acaso, mesmo se tivesse sido colocado de modo programado com a ideia de controlar o lugar onde se posicionará quando derreter. Por isso é bom que Mari tome positivamente o uso do livre arbítrio, porque finalmente o vidro age seguindo seus próprios desígnios e consegue surpreendê-la quando ela descobre seu vidro sob o material refratário.

Durante a entrevista, Mari salienta que seu principal interesse não é criar uma forma completa, fechada e inteira, mas sim:

Produzir uma casca mais ou menos transparente, uma superfície ou forma que dá a ilusão de uma forma completa. Isto vale para todas as minhas obras. Neste caso o trabalho é uma combinação de transparência avermelhada e pátina cinzenta que trabalham juntas para criar uma imagem universal de contemplação. (entrevista concedida à autora, 2017, p.17 do anexo C).

Esta ilusão de formas completas que terminam de ser criadas nos olhos do espectador faz lembrar a teoria da Gestalt, em que a mente configura, através de certas leis, os elementos que chegam a ela através dos canais sensoriais (percepção) ou da memória (pensamento, inteligência e resolução de problemas). Esta configuração tem um caráter primário sobre os elementos que a conformam, e a soma destes últimos por si só não levariam à compreensão do funcionamento mental. Esta ideia é bem ilustrada com o axioma: *O todo é mais que a soma de suas partes*, com o qual esta escola psicológica foi identificada com maior frequência.

Pode ser constatado que o universal está presente nas obras de Mari como foi analisado anteriormente; cria esculturas com amplo espectro enquanto se refere à projeção emocional, a fim de interagir com a maior quantidade de público possível. É assim como emocionalmente sua obra encerra no espectador e, da mesma forma, a artista contempla a possibilidade de que a própria escultura se mostre ilusoriamente completa, para permitir uma visão interpretativa por parte de quem observa.

A interpretação, por parte do espectador, torna-se assim vital na hora de se referir não só a esta escultura em particular senão a todas em geral realizadas por ela, que propõe finalizar sua obra no olhar de quem observa. É o espectador quem completa a obra e Mari aceita seu destino.

### **2.5.2 Procedimentos técnicos**

Ela tem uma forma de trabalho prático e organizado. Para elaborar suas obras, em primeiro lugar, escolhe seu modelo que pode ser homem ou mulher. E antes de escolher sua pose definitiva, pensa, fica observando a cena, o modelo, a imagem final que se revelará no vidro.

Enquanto isso vai cortando tiras de gaze de 12 cm de comprimento que servirão para fortalecer e dar suporte ao molde final. Necessitará pelo menos duas tiras de gaze para cada setor, pois só assim terá a certeza de que toda a superfície está fortalecida.

Depois, começa com o que chama de preparação do corpo, isto é: acondicionar o corpo para que esteja protegido do material refratário que será colocado em cima.

Para isto, utiliza vaselina pura sólida que espalhará de maneira abundante por todas as superfícies que entrarão em contato com o material refratário. Quando a obra vai ser realizada sobre o rosto do modelo, cobrirá a área das pálpebras com plástico superfino, a fim de proteger os cílios. Da mesma forma o cabelo também será completamente coberto.

Uma vez protegido o modelo, Mari o ajeitará de acordo com sua preferência. Não sendo necessariamente deitado, mas pode ser em qualquer tipo de posição.



Figura 79. Modelo esperando receber a preparação da mistura refrataria para a realização dos moldes para vidro, 2015. Fonte: própria

Posteriormente, ela começa a preparar a mistura que usará no seu molde corporal. Não usará apenas gesso, geralmente aquele gesso de obra de construção, senão que adicionará quartzo para obter uma consistência mais forte e que esta fortaleza se traduza depois no escasso craquelado que se criará no molde durante a fornada. Quanto mais robusto for o molde, menos rachaduras se formarão e mais lisa ficará a superfície do vidro. Desta maneira, àquelas peças nas quais ela quis dar certa textura fissurada ou velha, serão construídas a partir de um molde com menor quantidade de quartzo para conseguir, desta forma, que o molde seja menos consistente e, em consequência, se rache durante a fornada.

Se fizesse um molde onde não é necessário rachaduras, utilizará 50% de gesso e 50% de quartzo, misturado a seco, antes de colocá-lo na água.



Figura 80. Preparação da mistura refrataria para a realização dos moldes para vidro, 2015. Fonte: própria.



Figura 81. Preparação da mistura refrataria para a realização dos moldes para vidro, 2015. Fonte: própria.

A forma de fazer a preparação desta mistura é a seguinte:

Coloca-se água em um recipiente, considerando que seu volume se duplicará ao pôr a mistura seca de gesso e quartzo. Esta composição irá sendo adicionada à água em “forma de chuva”, paulatinamente e sem misturar, até se obter a saturação da água, que se conseguirá ao se observar que a mistura de gesso e quartzo não está sendo absorvida, senão que permanece na superfície.

Uma vez que chegou a este ponto, começa-se a mexer a composição em uma só direção, até conseguir uma textura homogênea de consistência como do iogurte.

Nesse momento, terá até uns dez minutos para espalhar a mistura pela área desejada, já que posteriormente terá início o momento chamado de fraguado do material, que começará a ficar duro e secar-se.

É assim que Mari começa a espalhar a mistura pelo corpo do modelo, usando unicamente suas mãos, e uma vez que termina de passá-la, colocará as faixas de gaze, previamente preparadas, para que fiquem grudadas à preparação de gesso e quartzo e dê solidez ao molde durante sua manipulação e fornada.

Caso a preparação não for suficiente para cobrir toda a superfície pretendida, fará este procedimento novamente, até que o molde tenha uma espessura de pelo menos 3 cm.

Tem que ter um cuidado especial com as partes ocas ou com as dobras do corpo, porque, ao ser um molde rígido, deverá ser retirado sem causar nenhum

dano. Portanto, utiliza-se argila ou algum tipo de massa macia para cobrir os buracos evitando assim que, ao retirar o molde rígido, o modelo se quebre.



Figura 82. Preparação das mãos para futura realização do molde sobre os corpos, 2015. Fonte: própria



Figura 83. Material refratário sobre os braços e mãos, 2015. Fonte: própria

Uma vez feito o molde, começará a fraguar, ou seja, aquecer para que depois fique completamente duro. Posteriormente, será retirado do corpo do modelo, e ela, convenientemente, recomenda deixá-lo secar ao ar livre e no sol, pelo menos uma semana para que a água se evapore e, desta maneira, não interfira no vidro. Pois, muitas vezes, ao trabalhar com moldes úmidos, esta umidade interfere negativamente na superfície do vidro, podendo não só desvitrificá-la senão também tornar muito árduo e, às vezes, quase impossível o trabalho de retirar o molde do vidro, pois se cria uma espécie de pedra bem rígida.



Figura 84. Molde já pronto que acabou de ser tirado de um pé, 2015. Fonte: própria

Desta forma, quando já se obteve o molde, deixasse secar, de preferência no sol e, isso não for possível, no forno pelo menos vinte horas em baixa temperatura. A ideia é que o molde fique o mais seco possível, mas evitando seu desgaste e que quebre. Assim que molde estiver pronto, Mari coloca-o dentro do forno, sustentando-o com diferentes pedras de material refratário ao seu redor, evitando que se movimente.

Depois é o momento de preparar o vidro. Geralmente usa vidro *Float*, conhecido como o vidro de janela, que normalmente é utilizado na vida cotidiana. Usa não apenas o incolor, mas também colorido, porque na Holanda pode ser encontrado em tons cor de cobre e avermelhados.

Ela cortará o vidro com um cortador, em pedaços ou tiras compridas e assimétricas. O vidro usado é habitualmente de 3 mm. Colocará vários pedaços de vidro de forma horizontal e vertical sobre seus moldes, limpando previamente com álcool cada uma das peças de vidro, deixando-as o mais limpa possível e eliminado todo tipo de graxa porque esta produz manchas no vidro. É assim que Mari colocará pelo menos 3 camadas de vidro em cada setor do seu molde.

Como se observa abaixo, às vezes ela coloca algum óxido nestes moldes para colorir seus vidros.



Figura 85. Molde refratário de mãos. 2015. Fonte: própria

Também se pode observar a forma quase aleatória ao colocar o vidro no molde.



Figura 86. Molde refratário de mãos com vidro, pronto para ser fundido, 2015. Fonte: própria



Figura 87. Molde refratário de mãos com vidro, pronto para ser fundido, 2015. Fonte: própria

Depois, ela fecha a tampa do forno e espera que a magia aconteça.

## 2.6 QUIM I TXELL: LEITURA INFINITA E FÓSSIL HISTÓRICO

### 2.6.1 Análise do processo criativo

Técnica: pasta de vidro



Figura 88. Obra Pão dos artistas catalães Quim e Txell, 2015. Medida da obra: ~45cm de comprimento x ~35cm de largura x ~15cm de altura. Fonte: Quim e Txell.

Quim e Txell se conheceram em 1992, quando estudavam no que era, naquele momento o Centro de Vidro de Barcelona, um dos lugares mais emblemáticos da Espanha para a formação de artesãos em vidro, depois do conhecido centro de San Idelfonso, localizado na cidade de Segóvia, a poucos quilômetros de Madri.

Naquela época vários artistas conhecidos passaram pela escola catalã: Jaromír Rybak, Gizela Sabóková, Jaroslava Brychtová e Frank Van Den Ham, entre outros. E é nesse contexto onde os artistas Quim e Txell, como preferem chamar a sua dupla, cresceram e se formaram.

Em 1995, ambos receberam uma bolsa para estudarem na República Checa, onde fizeram um estágio no ateliê do escultor Jaroslav Wasserbauer. Foi aí que entraram em contato com artistas e professores como Vladimír Kopesky e Bohumil Elias, da Universidade de Arquitetura de Arte e Desenho de Praga, definitivamente foi a experiência que os fez crescer tecnicamente a passos agigantados.

De volta a Barcelona, começaram a fazer parte do grupo de professores do FCVB até 2010, sendo aí mesmo, no ano 2002, que eu tive o prazer de conhecê-los e tê-los como professores durante a temporada de cursos de verão.

Desde o ano de 2000 mantiveram seu próprio ateliê em Barcelona, trabalhando juntos e assinando seu trabalho conjuntamente. Atualmente, possuem sua casa-ateliê na cidade de Verdú, Catalunha, onde também dão cursos durante todo o ano.

### **Leitura infinita, fóssil histórico, expressão contida.**

Quim Falcó e Txell Tembleque, ou a dupla Quim e Txell, como gostam de serem chamados, trabalham desde muito jovens com o vidro, são conhecidos artistas catalães que manejam múltiplas técnicas com extraordinária elaboração, inclusive aparentando obras simples no seu formato; detrás escondem um vasto conhecimento técnico e horas de trabalho no seu ateliê, conhecimentos que conseguiram transmitir aos que foram seus alunos.

A obra escolhida chamada *Pão (Pan)* é um claro exemplo disto. Uma obra com aparência simples, em um formato singelo e, inclusive tendo a simplicidade que o próprio produto gastronômico oferece, surpreende a sua leitura infinita que se manifesta no seu interior. Como se fosse um fóssil, a obra mostra toda uma expressão contida, onde a leitura parece ser infinita, intata e permanente. Os fósseis são pedaços de vida, esboços de órgãos que encontrarão sua vida coerente no auge de uma evolução que prepara ao homem. Poder-se-ia dizer que interiormente o homem é uma colagem de conchas. Cada órgão tem sua própria causalidade formal, já ensaiada, nos longos séculos em que a natureza ensinava ao homem a fazer, usando apenas uma concha. A função constrói sua forma sobre antigos modelos, a vida parcial constrói sua moradia como o molusco constrói sua concha. (Bachelard, 2000).

O tecnicismo que foi implementado, neste caso, exige uma grande capacidade técnica e conhecimento do vidro. O que não impediu absolutamente que a sensibilidade se dispersasse no trabalho desta dupla de artistas, que sempre conseguem emocionar com suas obras. Como se observará mais adiante, o conhecimento técnico é para eles uma simples ferramenta para alcançar seu objetivo, e esta dupla criativa demonstrou que sabem usá-la extraordinariamente.

Esta obra, em particular, repete o mesmo padrão de trabalho que vinha sendo representado em outras obras suas. Isto é, destacando a transparência do vidro que acompanha o significado intrínseco da mesma obra; o peso do significado e o significante se acompanham em uma dupla extraordinária que se destaca porque as peças devem ir sendo descobertas em um lapso de tempo. É uma obra que exige ser percorrida, atravessada e descoberta, para o que se necessita tempo. São obras-marcas e, como toda marca escrita, precipita-se como um elemento químico, primeiro transparente, inocente e neutro, em que a simples durabilidade faz aparecer, aos poucos, um passado em suspenso, uma criptografia cada vez mais

densa. Como Liberdade, a escritura é, portanto, apenas um momento. (Barthes, 2011).

O imediato não acontece no processo produtivo desta dupla, senão que o olhar sobre a obra exige certa duração, certa descoberta paulatina, que é finalmente aquilo que acaba deslumbrando ao espectador. Porque a escritura precisa ser lida.

O tempo se torna, desta maneira, um elemento-chave para Quim e Txell, não só na própria elaboração das suas peças, senão no tempo de observação que estas exigem para descobrir a aventura que escondem suas peças. Da mesma forma, durante o processo criativo, os artistas destacam o uso do tempo e da sua organização de maneira relevante como comentado abaixo:

Os processos de criação e produção possuem diferentes fases e ritmos. Há momentos de observação, de incubação de ideias, momentos de “gestação” que podem ser curtos ou longos, não há regras nem normas. A produção da peça, o “parto”, chega quando chegar, às vezes é preciso esperar o momento adequado para tratar a realização do projeto. (entrevista concedida à autora, 2017, p.18 do anexo C).

É assim como o manejo dos tempos para esta dupla artística aparece como um fator importante não só durante seu processo criativo, mas também para o percorrido das obras. São conscientes disso e tentam dedicar sua máxima energia, tanto para as obras feitas sob encomenda – através de uma motivação extrínseca – como aquelas que nascem da própria vontade da tarefa do artista, através de uma motivação intrínseca. Tanto a motivação intrínseca (querer fazê-lo) como a motivação extrínseca (ter que fazê-lo) é preferível no estado em que a pessoa age por norma, sem ter nenhuma classe de meta em que centralizar a atenção (Csikszentmihalyi, 1998).

As obras geralmente são pensadas como famílias, são séries de peças como se fosse um alfabeto com o qual se constrói palavras. Palavras que paradoxalmente se hospedam dentro de suas obras como fóssil para ser lido como se fossem novos significados transparentes alojados em pedras de vidro. Porque é assim como tratam o que eles denominam os seus blocos de vidro, como se fossem fósseis cristalinos que revelam a alma como expressões linguísticas de leitura infinita e diáfana. A escritura e a sensibilidade que a obra *Pão* representa acompanharam outras obras durante seus últimos anos. Os textos escritos com pinturas em alta temperatura e

resistência funcionam como palavras diáfanas e permanentes nas obras-livro que eles recriam. A dualidade da metáfora utilizada nesta obra, onde o pão alimenta o estômago e as palavras de um livro, o espírito, é uma amostra que a ambiguidade funciona de maneira sincronizada na proposta de Quim e Txell, onde os rituais, embora não necessariamente seguindo um padrão exato, mantêm-se vigentes durante o processo criativo no ateliê.

A ambivalência nas suas obras -quanto à alta simplicidade formal e a grande complexidade significativa- parece refletir paisagens exatas da sua ambivalência, no seu discurso ao longo da entrevista, já que enquanto parecem manter uma conversa aberta, flexível, elástica e inclusive maleável; imediatamente lendo entre as próprias linhas discursivas, percebe-se certa rigidez no formato do trabalho. O que é dito, não coincide geralmente com o que se diz.

Neste sentido, quando pergunto sobre a absorção do acaso ao longo de seu processo criativo, apesar de salientarem que faz parte da vida e que precisam estar atentos; parece paradoxo que a palavra controle apareça na mesma linha, posto que estes significados antagônicos raramente funcionem como uma harmônica simbiótica. Quim e Txell assinalam que “[...] às vezes, o causal ajuda a descobrir possibilidades inesperadas. Incorporamos sempre que somos capazes de entender o que aconteceu, somos capazes de repeti-lo e controlá-lo... para levá-lo aonde nos interessa” (Entrevista feita autora, 2017, p.18).

É possível pecar com certa literalidade, mas, certamente, o acaso pareceria não conseguir quebrar o rumo aparentemente pré-estabelecido dos artistas, senão que eles tentarão moldá-lo as suas necessidades, criando, assim, pouca capacidade de reinvenção espontânea. O que absolutamente não significa que a reinvenção não faça parte do processo da dupla catalã, pois a criatividade das suas obras expressa uma originalidade e sensibilidade difícil de ser equiparada. Rigidez.

Uma habilidade pessoal destacada por Csikszentmihalyi em suas pesquisas, é a capacidade de controlar a energia psíquica. Em vez de esperar um estímulo externo que capte nossa atenção, devemos aprender a centralizá-la mais ou menos a nossa vontade. Aprendendo a se concentrar, uma pessoa adquire controle sobre a energia psíquica, que é o alimento essencial do qual depende todo processo de pensamento (Csikszentmihalyi, 1998).

É assim no que diz respeito à rotina no seu ateliê, embora comecem dizendo que não necessariamente mantêm um planejamento determinado a ser seguido,

imediatamente pareceriam enumerar uma série de passos estabelecidos que dá início a cada processo criativo. Explicando que:

Tudo começa como uma “semente”, pode ser uma anotação, um desenho, uma imagem. A partir daí fazemos desenhos, maquetes, provas para ver que materiais e técnicas achamos as mais adequadas para o projeto. A partir de então o nosso trabalho tem etapas tecnicamente diferenciadas: uma com tudo o que faz referência a modelos e moldes. Outra de preparação do vidro e cozimento. E, por último, uma posterior quando a peça esfriou que pode ir paralelamente com o trabalho de outros materiais que fazem parte da obra, se é que existem. (entrevista concedida à autora, 2017 pg.18 do anexo C).

Os passos são desta maneira, estabelecidos e organizados cuidadosamente nas suas cabeças. Primeiro se começa pelo que os artistas denominam semente, que se transformando em esboço e anotações passa a tomar um maior corpo nos desenhos de maior elaboração. Parecem relatar o processo criativo como se se tratasse de uma gravidez, onde uma mórula passa a ser um embrião e este em feto para posteriormente dar à luz a uma obra de arte, como a metáfora de uma gravidez.

Por outra parte, é importante destacar que junto às diversas anotações que levam a cabo durante a elaboração de cada peça, também possuem um registro de todas, ou quase todas, as fornadas, pois este registro, sem dúvida, os ajudará nos futuros trabalhos.

Então, seria interessante perguntar sobre o surgimento desta semente. Como é gerada? De onde aparece? Porque definitivamente aí está o começo da vida criativa desta dupla.

A criatividade é um tipo de atividade mental, uma intuição que tem lugar dentro das cabeças das pessoas, nesta pesquisa, dos artistas. Porém, essa breve suposição induz ao erro. Se por criatividade entendemos uma ideia ou ação que é nova e valiosa, não podemos simplesmente aceitar o relato de uma pessoa como critério de sua existência. Não há maneira de saber se um pensamento é novo e valioso até que passe pela avaliação social. Portanto, a criatividade não se produz apenas dentro da cabeça das pessoas, mas sim na interação entre os pensamentos de uma pessoa e um contexto sociocultural. É um fenômeno sistêmico, mais que individual (Csikszentmihalyi, 1998) e, é desta maneira que os artistas, trabalhando em dupla, se complementam, incentivam e promovem uma criatividade aceita.

Ao longo da entrevista, os artistas manifestam que aquela semente provém do que eles interpretam como uma metáfora da água de tanques cheios e saudáveis.

Comentam:

Quando queremos água vamos à fonte ou ao poço, mas para que saia água os aquíferos devem estar em boas condições, tem que chover e a água deve enchê-los. Isto é o que tentamos fazer: manter os nossos “aquíferos” em bom estado. O nosso trabalho é um reflexo de nossos interesses. Gostamos de observar a natureza, os objetos que produz e seus processos. A realidade, o dia a dia, o cotidiano é igualmente inspirador. (entrevista concedida à autora, 2017, p.18 do anexo C).

A água limpa, transparente, impoluta, aparece talvez como se se tratasse de uma folha em branco, é uma massa cristalina sobre a qual criar e poder reinventar-se uma e outra vez, porque os traços na água desaparecem em poucos segundos, sendo possível escrever novamente sobre sua superfície brilhante. Como um bloco de vidro, Quim e Txell imaginam e traçam sobre a água suas futuras peças, transformando-as em futuros fósseis históricos que contarão uma história.

É pelo espaço, é no espaço onde encontramos esses belos fósseis de duração, concretados por longos períodos. O inconsciente reside. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidos quanto mais especializados. Localizar uma lembrança no tempo é só uma preocupação do biógrafo e corresponde unicamente a uma espécie de história externa, uma história para uso exterior, para comunicar aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os lugares de destino, despojando a história de seu tecido temporal conjuntivo, sem ação sobre nosso próprio destino. Para o conhecimento da intimidade é mais urgente que a determinação das datas do que a localização de nossa intimidade nos espaços. (Bachelard, 2000 p.15).

A semente surge da sua observação, das suas experiências pessoais porque para eles é impossível separar o que acontece no ateliê do que acontece na vida pessoal, destacando, *tudo o que acontece ali faz parte de nossa vida pessoal*.

A vida e o ateliê funcionam como uma equipe que canta em uníssono na vibração translúcida que a água produz e na qual se inspiram. A água traz a maré e é aí onde aparece a inspiração, dos recursos resgatados da água a que eles recorrem para semear e se refletir, porque a água, como as peças que criam, reflete a alma enriquecida, esta vez de poesia, que é o pão do coração, seu alimento.

Como foi mencionado anteriormente, Quim e Txell começam seu processo indo ao poço de água ou à fonte, onde conseguirão a água para seus primeiros esboços,

para suas anotações primárias que depois se transformarão em desenhos mais elaborados e até em maquetes tridimensionais. Finalmente, virá o que eles dizem como dar à luz, o parto, que melhor dizendo é precisamente a luz da obra de arte iluminada, não só o processo passado senão também seu contexto e futuras interpretações. Eles mesmos interpretam que “[...] as peças em si mesmas são uma espécie de anotações, de diário de viagem” (entrevista concedida à autora, 2017, p.21 do anexo C).

E é dessa forma de anotar que surge o desenho, a partir do qual surge a maquete, e dela nasce a peça, que é uma *espécie de anotação*. A metáfora da água ressurge, mais uma vez, neste círculo de vitalidade e reinvenção, em que a obra realizada também é esboço de próximas aventuras de viagens. Porque como eles mesmos contam:

Cada assunto abre novos caminhos que levam a outros assuntos e a novos caminhos. A escultura e o vidro especialmente são linguagens lentas, exigem muito tempo e esforço. A dificuldade é escolher o caminho onde você quer andar. (entrevista concedida à autora, 2017, p.19 do anexo C).

Novamente o tempo é posto no centro da cena, porque esta dupla valoriza a ordem e a organização dentro do ateliê, e perder o tempo em exercícios que parecem não ser úteis não é de sua preferência. Ambos sonham e criam ideias que trazem das próprias fontes. Neste sentido

sempre há mais ideias que tempo para realizá-las. E mais ainda levando em consideração que somos dois os que gestamos ideias e projetos. No nosso caso, compartilhamos a gravidez e, às vezes, os partos são múltiplos. A água aparece mais uma vez no recurso metafórico dos artistas, porque o bebê que nascerá surge da água e da gravidez, a qual se referem, inclusive como múltiplas, quando fazem alusão aos temas simultâneos em gestação. (entrevista concedida à autora, 2017 p.19 do anexo C).

Eles criam e imaginam vários temas paralelamente, mas como ressaltaram durante a entrevista, nem sempre têm tempo suficiente para desenvolver cada um deles e a escolha, então, faz parte da obra.

Quando foi perguntado sobre a escolha do material e se é a forma a que o determina ou vice-versa, a dupla criativa não hesitou em afirmar que realmente o vidro é o material com o qual se expressam, confirmando que é o material que condiciona a forma, porque eles mesmos salientam que é *nesta linguagem na qual pensamos e projetamos*. (Entrevista feita pela autora, 2017).

Além disto, consideram que o vidro é mais que um material porque abrange outros também, tais como refratários, metais, papeis, etc. Então, não se enganam ao proferir esta afirmação e defender *sua linguagem*.

Eles valorizam o tecnicismo do ofício e defendem o trabalho estruturado e cuidadoso, considerando que o saber técnico nem amplia nem inibe a criação, senão que são simples ferramentas, porque os *recursos técnicos não são a obra, te levam à obra*.

Entendemos o ofício como uma ferramenta que tentamos colocar o serviço de algo mais. Todos os recursos técnicos de que se dispõe devem estar totalmente integrados na pessoa e na obra. (entrevista concedida à autora, 2017, p.20 do anexo C).

Desde este ofício, Quim e Txell se propuseram a ir além, para transmitir conceitos que transpassam a própria materialidade da obra e dentro desta proposta -são convidados a participar do projeto coletivo “Out-libris” onde se refletia sobre o livro como objeto de arte - os artistas consideraram o livro como um alimento para o espírito, simbolizado neste pão, onde deixaram escrita sua história mitológica sobre sua origem. Cada corte que fosse feito na peça, em cada fatia, apareceria parte desta história mítica. A palavra agora fica escrita na superfície da água, que alguma vez foi esboço e semente. Agora é fóssil e leitura infinita.

## **2.6.2 Procedimentos técnicos**

### **Molde**

Seguindo o mesmo padrão de trabalho que a técnica casting feita pela artista aqui referenciada Sol Abadi, realiza-se primeiro em vidro a peça que se pretende criar, utilizando um material maleável como a argila ou a plastilina. Modela-se o material de tal forma para obter o formato desejado. Quim e Txell, particularmente, preferem trabalhar seu modelo usando argila branca, pois este tipo de material evita que o contramolde, que será feito posteriormente, fique muito manchado.

Como foi visto no trabalho da artista Sol Abadi, nesta etapa do processo se pode afirmar que se dá início à escultura propriamente dita. Sua obra vai tomando forma e vai se concretizando tridimensionalmente. É aqui onde utilizando argila vai se moldando a peça que terminará sendo de vidro, porque é a partir desta peça de argila que depois será seu molde em material refratário.

Modela-se a peça desejada usando qualquer material modelável como massinha infantil, argila branca, cinzenta ou vermelha (com óxido de ferro).

Também é possível utilizar objetos que sejam suficientemente flexíveis e móveis para que possam ser retirados após a elaboração do contramolde sobre eles. Se forem escolhidos objetos, devemos ter em conta que um dos lados deve ser perfeitamente liso, para que possam ser apoiados na mesa e poder retirar o contramolde.

Além disso, quando a dupla de artistas elabora obras em série, como eles mesmos descrevem ao falarem de “família de obras”, costumam trabalhar com moldes feitos em silicone, embora não seja este o caso da obra *Pão*, tratada nesta pesquisa.



Figura 89. Obras de arte da série *Pão* dos artistas catalães Quim e Txell, 2013. Medida da obra: ~30cm de comprimento x ~12cm de diâmetro. Fonte: Quim e Txell.



Figura 90. Argila branca utilizada pelos artistas Quim e Txell, 2017. Fonte: própria.

Aqui eles modelaram um lado completamente liso e apoiado na madeira que geralmente utilizam como suporte. O outro lado da argila, exposto à luz, é modelado de acordo com a forma -neste caso em formato de pão- que pretendem lhe dar. Os artistas trabalham principalmente com as mãos, apesar de que realizam os pequenos detalhes usando diversas ferramentas como estacas e desbastadores.

Geralmente e provavelmente repitam esta mesma forma nas suas obras, realizam o modelo em silicone a fim de conservá-lo para futuras obras.

É assim como, uma vez obtida a forma desejada, neste caso de pão, os artistas realizam uma cofragem, ou seja, uma caixa fechada que contenha o modelo de argila.



Figura 91. Corações de argila pronto para receber o gesso e elaborar o molde refratário, 2015. Fonte: própria



Figura 92. Molde refratário que acabou de ser feito, 2015. Fonte: própria

Quando a cofragem for fechada perfeitamente dos lados -geralmente aplicando cera líquida ou argila nas bases e bordas- é possível verter a preparação unicamente de gesso, a fim de obter o que se denomina um contramolde.

Uma vez que o gesso secou e se encontra totalmente endurecido e seco, procede-se a retirar a argila e limpar o molde. Este molde não irá dentro do forno, porque a partir deste se fará outro molde de silicone. É por isso que não se utilizou quartzo, pois a rigidez deste contramolde não é absolutamente necessária.

Com o contramolde de gesso limpo e seco, o próximo passo será fazer o molde em silicone. A ideia é obter o formato de pão em silicone macio porque deste modo, poder-se-á utilizar este mesmo molde de silicone em várias ocasiões, sem necessidade de volta a modelar tudo novamente em argila.



Figura 95. Molde refratário com coração de silicone pronto para ser tirado do molde, 2015.

Fonte: própria



Figura 96. Elaboração do molde refratário, 2015. Fonte: própria

Para fazer o pão em silicone, os artistas trabalharão com silicone de rápida secagem, que se prepara de maneira simples misturando o silicone com o catalisador; quando a mistura estiver pronta se coloca dentro do molde de gesso - preferentemente recoberto com vaselina para que o silicone não grude- e esperar até que seque.

Quando o silicone estiver seco e pronto, retira-se do molde de gesso, e a partir desse momento com o pão feito em silicone, poder-se-á utilizar este molde quantas vezes os artistas quiserem, sempre e quando a qualidade do silicone o permitir.

Então, com a forma de pão feita em silicone artística, os criativos colocarão esta forma em uma nova cofragem a fim de cobri-la, agora sim, com a mistura de gesso e quartzo ou com Hydrocast - que é uma preparação especial vendida em Barcelona- como foi visto acima no exemplo do coração.

Cobrir-se-á o silicone completamente, de tal modo que não seja possível ver a própria forma. Assim que a mistura estiver seca e rígida, abrir-se-á a cofragem e se retirará o silicone que será guardado até a próxima obra. Ficando, assim, o contramolde refratário que irá ao forno.

### **Corte e escritura sobre o vidro**

O vidro que esta dupla de artistas geralmente usou foi o vidro *float*, que é o vidro comum de janela e o mais econômico. Mas para esta obra grandiosa *Pão*, eles preferiram usar vidro da marca Bullseye, pois é muito mais cristalino e transparente que o *float*, que quase sempre tem um reflexo esverdeado e mais opaco.

Em primeiro lugar, Quim e Txell cortarão o vidro tendo em conta as medidas perpendiculares do molde do pão. Usarão vidros de 3 a 6 mm de espessura, que depois de cortados, observando as medidas corretas, limparão cuidadosamente com vinagre e álcool.

Em cada uma das placas cortadas, dedicar-se-ão a escrever - neste caso sobre a origem do pão - com tinta especial para alta temperatura e pontas adequadas para criar linhas finas parecidas com as que se escreve com caneta. Uma vez que cada placa escrita estiver seca, eles colocam dentro do molde de gesso e quartzo na ordem programada e, a partir daí, fecham o forno, esperando que as altas temperaturas se encarreguem de realizar a magia necessária.

### **Polimento**

Quando o vidro se derreteu e já está fora do molde de gesso e quartzo, espera-se até que esfrie completamente e recém aí se começará a tratar sua superfície, que, no caso de esta obra em particular, utilizar-se-á esponjas de polimento. São esponjas abrasivas que às vezes se adiciona uma maior quantidade de abrasivo, se for necessário -chamado carborundum- e são utilizados com água sobre a peça de vidro, que será polida lentamente: de uma granulometria maior até uma menor, a fim de dar maior brilho e homogeneidade à superfície.

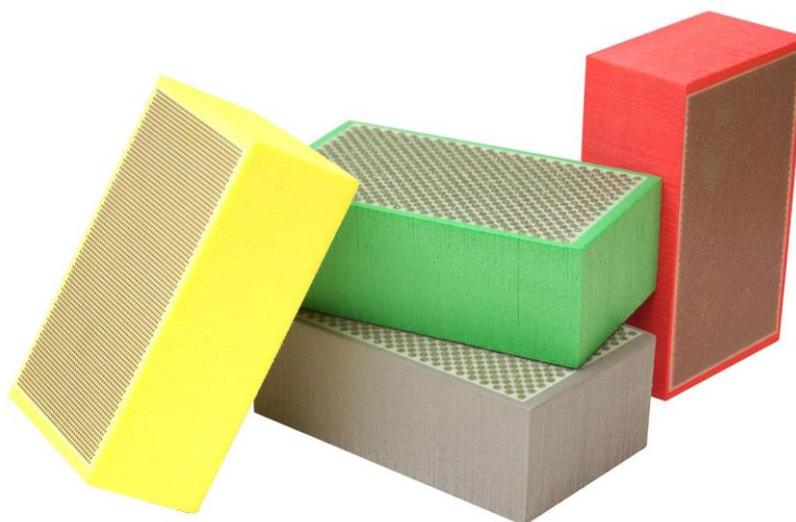


Figura 95. Esponjas com superfície diamantada para polir vidro, 2016. Fonte: própria

## 2.7 REFLEXÕES SOBRE O MEU PROCESSO CRIATIVO: A PELE RESILIENTE DE LILA NEMIROVSKY

Técnica: *slumping*

A partir das discussões com os artistas, analisando seus processos criativos, coloco-me como uma artista pensando em outros artistas. Os frutos destes relatos me instigam a pensar no meu processo com os mesmos critérios estabelecidos aos outros artistas. Numa colocação pessoal penso na minha obra 9 *Painéis*.



Figura 96. Obra 9 Painéis da artista Lila Nemirovsky, 2015.

Medida da obra: ~1.5 metros x de largura x 2metros de altura x ~20cm de espessura.

Fonte: própria

Eu gostava do cheiro do ateliê. Ao entrar no meu primeiro ateliê adquiri esse costume que existe ainda hoje. Era um cheiro perfumado de óleo, os acrílicos, o giz que descobri nos meus apenas 5 anos de idade quando comecei a frequentar a minha primeira oficina. Meus pais sempre me incentivaram para que fosse criativa, e na minha casa nunca faltou espaço para a imaginação. Eles não permitiam que eu

assistisse muito à televisão e, então, eu desenhava. Copiava, e assim aprendia. Criava, e assim sonhava. Gostava de ver minhas mãos manchadas com cores, e ainda é assim hoje. Sentir o cheiro da arte é maravilhoso, mesmo com minhas mãos sujas de tinta.

Neste sentido, poder-se-ia afirmar que foi uma criatividade incentivada. Retomando a pergunta de Csikszentmihalyi (1998) sobre onde está a criatividade, o autor pensa que não há maneira de saber se um pensamento é novo, a não ser por referência a alguns critérios, e não há forma de dizer se é valioso até que passa pela avaliação social. Portanto, a criatividade não se produz dentro da cabeça das pessoas, senão na interação entre os pensamentos de uma pessoa e um contexto sociocultural. É um fenômeno sistêmico, mais que individual. E é desta maneira que minha criatividade foi se manifestando.

Com o passar do tempo, fascinava-me ver o que existia detrás, do que mais tarde soube que se chamava vidro. Uma massa transparente que distorcia tudo.

Talvez porque com quase 2 anos de idade, durante um frio inverno, cai em uma piscina de natação e fiquei flutuando uns minutos até que me tiraram da água, enquanto meus pais estavam desesperados. Lembro que não entendia por que meu pai me jogava água nos olhos. Eu via a massa de água que havia embaixo de mim e estava fascinada, enquanto, sem me dar conta, ia morrendo. Depois entendi que a água estava cheia de folhas sujas e que meu pai me limpava os olhos com água limpa.

A experiência da morte se transformou em uma experiência artística, mesmo com apenas dois anos de idade. Gostei de ver a massa pseudo-vítrea que me separava da superfície e que ainda hoje me lembro. Era uma massa cheia de pó, de folhas, de terra. E, de repente, o inerte teve vida na arte.

É assim como a criatividade, na definição de Winnicott, tem um vínculo fundamental com a própria vida, pois considera que a vida só é digna de ser vivida quando a criatividade faz parte da experiência vital do indivíduo (Winnicott, 2001), o que deverá estar na base da ação da pessoa, e não somente como uma prevenção consciente.

Fui crescendo e continuei frequentando as oficinas de arte e, mais uma vez, os cheiros me deslumbravam, transportando-me para outro mundo. Ao mundo detrás das massas de folhas, ao universo da distorção que me enchia de vida.

Com o passar do tempo, fui sentindo curiosidade pelo material que comprimia essa realidade e gerava aquela distorção: o vidro. Quando completei 16 anos decidi ter as primeiras aulas no ateliê do meu bairro onde não ensinavam bem, mas eu podia jogar e isso me divertia. É que naquele momento ainda ignorava que os conhecimentos técnicos podiam me impedir de levar a cabo certos projetos. Eu brincava como o vidro, misturava elementos que nunca iam dar certo e que, entretanto, me divertiam. Sempre estive interessada com o que se vê detrás do vidro, a distorção que este gera no que vemos. Inclusive, gosto de pensar o vidro comprimindo diferentes objetos, como os esmagando. O vidro me permite essa visualização de ver através, de esmagar com a sua força. Também de projetar, iluminar e recriar novos objetos, sombras que recriam leituras nas paredes.

Winnicott (Winnicott, 2001) desde seu ponto de vista psicanalítico, confere à criatividade um ponto de vista diferente ao de Csikszentmihalyi, estabelecendo que a criatividade representa um fenômeno transicional, ou seja, uma espécie de tradução do que acontece no mundo.

Não se deve pensar que estes fenômenos ficam somente na infância, como a experiência particular da artista, senão que estão presentes em toda a experiência humana. Jogar, como faço no ateliê, pode ser entendido como fenômeno transicional, já que tem um lugar e um tempo. No jogo coisas são feitas, dominam-se coisas, e fazer leva tempo e lugar. Acontece em um espaço entre um mundo interior e um exterior. Isto é, funciona como tradutor ou fenômeno transicional, chegando a unir estes dois aspectos (interior e exterior) para constituir a identidade da pessoa.

Meu tempo de produção só é constante fisicamente, apesar de que minha cabeça não para de produzir, de imaginar. Minha produção só é constante quando está envolvida na voragem de produzir. É como uma obsessão repentina que dura o tempo de produção e depois se desvanece, transforma-se, reinventa-se. Porque minha vida é uma reinvenção constante, na qual dificilmente fico entediada. Às vezes tenho muitas ideias e sinto que preciso torná-las realidade, sinto uma ansiedade que me impulsiona a ficar horas produzindo até não acabar a ideia que tinha na cabeça. Embora ultimamente controle mais essa voragem de ansiedade e posso programar melhor os tempos de produção.

Muitas vezes trabalho em temas simultaneamente e, assim trato como séries de tal forma em poder aprofundar o assunto. Desta maneira, vou criando coleções e desenvolvendo obras que abrangem os mesmos temas, as mesmas ideias, que

muitas vezes vão se transformando visualmente em outras novas. No caso de 9 *Painéis* são visualmente obras que respiram. Estão vivas, se movem. Contêm materiais orgânicos comprimidos no seu interior como terra, lã virgem patagônica e meu próprio sangue. Denota vida e, ao mesmo tempo, dor e sofrimento, que contrasta com a minha felicidade ao ver a obra feita e instalada.

De certa forma, a respiração vítrea conforma também a própria pele da obra que é simultaneamente respiração e pele. O vidro exerce uma função protetora e hospeda o orgânico que, pela sua vez, esmaga e deforma. De certa maneira é isso mesmo o que procuro: respiração e sufocação se combinam simultaneamente e ficam amparados em uma pele de vidro que flui e respira. Existe, porém, uma ligação com minha infância, certa inspiração que trago das lembranças de criança. Às vezes relaciono-os com minha infância, por exemplo, na série de trabalhos sobre costura, onde as caixas pareceriam estar respirando e ter uma espécie de barriga - como quando a enchemos ao respirar- dentro contém o que eu lembro como o mágico mundo da oficina de costura aonde ia com minha mãe para consertar sua roupa. Eu era pequena e a acompanhava. Ficava olhando os tecidos, os brilhos. Para mim era fascinante, um mundo de brilhos e fantasias. Adorava.

### **A pele que hospeda**

Nesta linha, a pele vítrea funciona também como pele de contenção. Expande-se e se contrai dando lugar à realidade material que aloja: comprime, alude e censura o seu próprio conteúdo permitindo ver uma obra difusa.

O vidro adota um papel vivo onde a respiração do material cria o espaço necessário para albergar, no seu interior, diversos resíduos orgânicos, imitando, de certa forma, a morfologia das plantações esta vez hidratadas e, portanto, vitais.

Por isso, pretende-se continuar pesquisando diversas modalidades onde o vidro não atua apenas como um suporte protetor da obra, mas que faça parte dela simultânea e integralmente como se fosse uma pele viva que respira e, com o passar do tempo, se resseca e se racha. Paradoxalmente o tecido cobre a pele como o vidro sua lã. O brilho do tecido cria, decora, protege. Constrói o corpo, cubro-o e pondera. O vidro, ao contrário, sustenta-o e exerce o *holding* que Winnicott estabelece, e que é resgatado por Didier Anziu no *Eu Pele* (1998), ao frisar que é a pele a que cumpre uma função de sustentação do corpo e da mente. A função é exercida pelo que Winnicott chamou de *holding*; isto é, pela forma em que a mãe

segura o corpo do bebê e, neste caso, como a artista sustenta sua obra, ou seja, como a obra sustenta à artista. Porque definitivamente esta obra respira junto com comigo.

A respeito dos rituais no trabalho, eu gosto de sonhar com a obra antes de fazê-la, o que é um pouco paradoxo porque também desfruto ao improvisar durante o processo. Sonho desperta, imaginar é um passatempo que me maravilha. Posso ficar horas olhando para uma árvore e sonhando com o projeto que faria. Eu imagino os materiais e como estes funcionariam entre si. Imagino a obra terminada e, a partir daí, como seria seu processo de produção. Olho muito, observo a estética do que me rodeia e suponho que aí deve estar parte do que me inspira.

E essa mesma imaginação incorpora, pela sua vez, aqueles imprevistos que poderiam surgir, porque a casualidade é bem-vinda na minha obra. Não a rejeito, mas a abraço, escuto-a e a incorporo no meu processo, sempre e quando possa dialogar na minha obra. Se a pele for porosa pode absorver melhor do que se for hermética. E, estranhamente o vidro nem sempre cumpre esta exigência.

O vidro não é poroso, não oferece a mesma capacidade que a pele e, mesmo assim, meus vidros absorvem, reciclam, incorporam e recriam. Meu vidro tem poros. Está vivo e nasce na minha cabeça e no meu esboço, porque faço esboços que me ajudam a visualizar minha ideia. Embora reconheça que muitas vezes fui escrava do papel antes que do vidro. Não gosto de ser escrava do esboço. Mesmo que muitas vezes tenha sido. Hoje prefiro estar aberta ao imprevisto, mesmo mantendo a disciplina do ateliê que me permite conseguir o que eu estava procurando.

O vidro, agora pele, foi em algum momento um material obrigatório na minha obra. Quando o vidro era matéria, conteúdo e essência. Hoje o vidro é literatura, sombra e pele. Apesar de que o saber técnico ajuda, eu não vejo a real necessidade de que o vidro seja tudo -porque nem tudo é pele- senão que a técnica que pode ser utilizada vai servir para o efeito que procuro. A técnica colabora como o bisturi ao cirurgião. A pele cicatriza com um bom corte.

### **A pele como fronteira**

Continuando com o percurso da poética na pele, neste caso como borda entre o que está dentro e o que está fora, marcando o limite das fronteiras, é a pele fronteira a que delimita meu território com o do outro, com o mundo, abriga e

delineia. A individualidade protege e expõe. O maior órgão do corpo humano é também seu envoltório e sua fronteira com o meio ambiente.

A pele é o órgão de contato, permite o toque e a percepção das coisas no seu estado real. O papel da pele como interfase humana apresenta a maneira como a gente se coloca no mundo e como se insere nele.

O tato é um sentido de proximidade, é desse contato, da necessidade de aproximação com o outro, que se afirma a própria existência, pois o tato permite perceber que a vida tem profundidade e contorno, como diz Anzieu (1998), torna tridimensional o sentido do mundo e da gente mesmo.

O artista Francis Bacon, quando foi entrevistado por David Sylvester<sup>20</sup> (1966), mencionava a utilização do vidro como parte integrante de sua obra e manifestava que já que não usava nenhum verniz, nem qualquer outra coisa desse tipo e que pinta no plano, o vidro contribuía à unidade do quadro. Gostava da distância que o cristal gera entre o que foi realizado e o espectador. Também gostava que o objeto se situasse, de certa forma, tão longe quanto fosse possível.

Nesta mesma linha ideológica, trato o vidro não só como se fosse uma extensão da minha própria pele senão como se *9 Painéis* respirassem comigo. A obra existe ao ser tocada. Sua pele a protege e a afasta, como se fosse de uma fronteira nômade, migrante e conseqüentemente frágil.

Expressa, nesta etapa, as incursões nas obras onde o vidro muda sua função tradicionalmente protetora para se transformar na pele e na estética apresentada.

O vidro gira, portanto, em uma parte integrante e fundamental do que se observa através dele, constituindo-se ainda como a própria obra de arte e conformando a máxima profundidade.

### **2.7.1 Procedimentos técnicos**

*Slump* é o termo inglês para o verbo cair e *slumping*, como esta técnica é conhecida na língua inglesa, é uma das técnicas mais comuns com vidro e a que foi usada na obra *9 Painéis*.

---

<sup>20</sup> O conhecido crítico de arte David Sylvester fez sete entrevistas com Francis Bacon entre 1962 e 1979. A segunda entrevista foi realizada em vários dias de filmagens para a BBC.

A ideia principal consiste em colocar um pedaço de vidro em um molde e aquecê-lo o suficiente como para que caia e adquira a forma do molde debaixo, se houver.

Normalmente é a última viagem de um projeto para o forno, já que, se anteriormente houve uma fusão de vidros, depois se realizaria o *slumping*, ou seja, a caída.

No caso do *slumping* que foi usado um molde onde o vidro cairá e se ajeitará para adquirir a sua forma, é possível usar moldes chamados refratários, pois o vidro não gruda. Embora seja recomendável colocar em qualquer molde pelo menos uma película que se conhece como desmoldante, isto é, qualquer produto que ajude para que o vidro desgrude do molde facilmente.



Figura 97. Moldes refratários para slumping, 2015. Fonte: própria.



Figura 98. Moldes refratários para slumping, 2015. Fonte: própria

Muitos ateliês usam como desmoldante produtos pré-fabricados que podem ser adquiridos no mercado, mas o caulim branco também serve para esse fim, por exemplo, colocado com um coador sobre a superfície do molde ajuda para o vidro que cairá depois, seja desmoldado facilmente.

As principais questões relativas à escolha de um material para um molde é que seja resistente às altas temperaturas alcançadas pelo forno e, como foi mencionado anteriormente, possa ser preparado de tal maneira que não grude no vidro. Qualquer objeto que cumpra com estes critérios é o ideal para um molde. Mesmo que podemos afirmar que os elementos mais comuns utilizados são moldes de cerâmica, moldes de aço inoxidável, ou materiais de fibra refratária, disponíveis no mercado para satisfazer as necessidades do artista.

Bullseye Glass fabrica alguns dos melhores moldes de qualidade e são altamente recomendáveis, como também as suas estantes para forno. (Vide pg.48)

Uma característica do material de molde que deve ser levada em consideração é como se expande e se contrai quando aquecido e esfriado, comparando como o vidro se comporta ao cair e se apoiar neste. Isto é muito importante em determinadas situações, porque à medida que os materiais cerâmicos se esfriam, acabam se reduzindo menos que o vidro, podendo ocasionar uma ruptura.

Os moldes metálicos também são excelentes na hora de usá-los no *slumping*, sempre e quando estejam perfeitamente cobertos com um bom desmoldante de forma homogênea.

Também é possível criar ou improvisar o próprio molde utilizando manta cerâmica, que é uma espécie de manta como se fosse uma malha que suporta altas temperaturas e é facilmente maleável. Corta-se usando qualquer objeto que tenha fio e se ajeita na forma desejada.



Figura 99. Manta refratária, 2017.  
Fonte: própria



Figura 100. Manta refratária, 2017. Fonte:  
própria

É importante verificar se o forno está nivelado, como também o vidro no molde para evitar que a caída seja de forma arbitrária. Colocar o molde sobre suportes facilitará o fluxo de ar debaixo do molde, isto ajudará para que caída seja homogênea.

O vidro é cortado na forma do molde, ainda que ligeiramente maior para permitir a contração, e se coloca em cima dele, antes que o forno seja aquecido.

As etapas de cozimento podem variar, mas normalmente começam a subir com uma velocidade muito rápida, até que o calor deixe o vidro em um estado alaranjado, isto é, flexível. Neste momento, a gravidade permitirá que o vidro afunde no molde,

enquanto a temperatura se mantém de forma constante durante o tempo que se conhece como a caída.

Depois desta etapa, deixa-se que o forno esfrie lentamente para que o vidro fundido seja retirado do forno. Se forem usadas duas cores diferentes de vidro em uma só peça, deve-se utilizar o mesmo vidro Coeficiente de Expansão Térmica ou Coeficiente de Dilatação (CoE) ou a peça acabada sofrerá fraturas, já que o vidro se encolherá em diferentes velocidades e se quebrará. Para compensar isto, muitos fabricantes de vidro desenvolveram coleções de vidros coloridos, mantendo o mesmo COE. Os exemplos incluem o sistema de vidro Spectrum 96, a série Uroboros 96, Bullseye 90 ou Moretti 104. Cabe esclarecer que os vidros, cujo número de CoE é maior, são mais macios que os de número menor. Neste sentido, o vidro Moretti é muito mais macio e conseqüentemente muito mais fácil de trabalhar na técnica do *flameworking*<sup>21</sup>, por exemplo, do que o vidro Bullseye.

Basicamente os passos a seguir para utilizar a técnica *slumping* são as seguintes:

1. Coloca-se o vidro na parte superior de um molde que previamente recebeu um desmoldante adequado. Certificando-se que a peça de vidro não ultrapasse o tamanho do molde e não caia pelos lados, fazendo com que seja quase impossível tirar o vidro do molde.
2. Coloca-se a curva de cozimento no forno a uma temperatura que geralmente está entre 650°C a 770°C, olhando o vidro pelo visor para ver o momento da caída e, desta maneira, poder controlá-la. O vidro começará a ficar mole e ficará brilhante quando a temperatura se aproximar aos 540°C, e começará a cair paulatinamente quando chegar aos 650°C.
3. Uma vez que a caída do vidro está de acordo com a necessidade do artista, é conveniente abrir diretamente a tampa do forno e deixar a temperatura baixar até 560°C para deter imediatamente a caída. Aí é necessário colocar a curva para diminuir a temperatura segundo a espessura e tamanho da peça do vidro. A ideia é

---

<sup>21</sup> O *Flameworking* é uma técnica em que o vidro é trabalhado com a chama de um maçarico e vai se dando formas em quente. (Vide pg. 2 do glossário. Anexo A)

chegar à temperatura ambiente em um lapso compreendido entre 12 e 24 horas. Isto dependerá sempre do tamanho da peça, já que maior espessura e dimensão, mais tempo é necessário para a diminuição, fazendo isso de forma gradual.

No caso particular da obra *9 Painéis*, a artista utilizou o que geralmente se conhece como caída livre. Isto é, o vidro caiu por uma cavidade, previamente recortada, em material refratário semirrígido. O molde se encontrava em uma altura elevada dentro do forno, o vidro caía livremente por esta cavidade, enquanto a artista olhava pelo visor, controlando exatamente o tamanho e altura da caída.



Figura 101. Forno com mais de 800 graus, 2014. Fonte: própria



Figura 102. Construção pronta para elaboração de slumping, 2014. Fonte: própria

### 3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Foram entrevistados cinco famosos artistas visuais, de ambos os sexos, faixa etária entre 36 a 63 anos, com experiência mínima de 12 anos de carreira consolidada no sistema da arte. Entrevistas gravadas com os artistas Elina Salonen, Mari Mészáros e Saman Kalantari, feitas por Skype em inglês, transcritas e traduzidas pela autora. Entrevista feita pessoalmente com a artista Sol Abadi e questionário enviado e respondido por escrito ao casal de artistas Quim e Txell.

A seleção de artistas também obedeceu a critério de diversidade técnica, pois se pretende exemplificar uma variedade de conhecimentos de fabricação das obras, revelando as possibilidades expressivas.

Em comum acordo com cada entrevistado, foi selecionada uma de suas obras para análise do processo de criação.

#### Participantes

**Sol Abadi:** a artista apresenta uma metáfora sobre a migração e a contenção emocional através da sua obra *Nôma*des (Nómades). Atualmente ela trabalha no seu ateliê de São Paulo, Brasil e no de Montevideu, Uruguai.

**Saman Kalantari:** o artista apresenta uma metáfora da ideia do jogo lúdico à ideia de liberdade através da sua obra *Avião* (Avión). Atualmente trabalha na cidade de Bolzano, Itália.

**Elina Salonen:** a artista apresenta uma metáfora sobre o espaço, o vazio e a percepção através da sua obra *Nameless*. Atualmente trabalha na cidade de Hameenlinna, Finlândia.

**Mari Mészáros:** a artista apresenta uma metáfora sobre congelar o instante, cobrir e descobrir a pele do vidro, através da sua obra *Hug*. Atualmente trabalha em Voorthuizen, Holanda.

**Quim e Txell:** os artistas apresentam uma metáfora sobre a leitura infinita, fósil histórico e a expressão contida, através da sua obra *Pão*. Atualmente moram e trabalham na cidade de Verdú, Espanha.

### **3.1 ELABORAÇÃO DO QUESTIONÁRIO QUE NORTEOU ESTA PESQUISA**

#### **1. Introdução espontânea / Me conte quem você é**

A ideia é que o artista inicie a conversa espontaneamente, contando o que quer que se saiba sobre ele, introduzindo o entrevistador na sua vida, histórias e fantasias. Destacando os pontos mais relevantes num ambiente natural e aconchegante, aberto e amigável.

#### **2. Como surgiu seu interesse pelo material?**

Esta questão visa introduzir a história do artista e seus interesses primários, sua curiosidade diante do material e suas vinculações criativas que o inspiraram a trabalhar especificamente com este material. O interesse também está ligado à história pessoal do artista, às suas raízes em relação as várias materialidades e sua vontade de serem trabalhados. De acordo com Csikszentmihalyi, seria interessante perguntar por que o artista acha que vale a pena usar sua vida criando objetos que só alimentam a emoção, mas que em princípio carecem de sentido?

#### **3. O tempo de produção é constante?**

Com base nos conceitos de Mihaly sobre as condições que aparecem quando a pessoa sente o que ele descreve como um estado de fluidez das ideias correntes, surge esta pergunta sobre a constância do tempo de produção do artista, pois seria interessante determinar se este redemoinho de inspiração se mantém no tempo ou se é intermitente. Desta forma, ajuda a discernir entre o êxtase do produzir criativo e a mecânica produtiva que a própria obra exige.

#### **4. Faz peças simultaneamente?**

Esta pergunta está vinculada com as motivações e a sensação de êxtase apresentada por Csikszentmihalyi no seu livro “Fluir” junto com a clareza mental do que se pretende fazer durante o processo criativo mantido pelo criador, pois pode experimentar a sensação de desborde criativo e, em consequência, elaborar peças simultaneamente.

Com esta pergunta se pretende indagar sobre a natureza desta simultaneidade: se acontece durante o processo de produção física da peça ou se já estaria planejada com anterioridade.

## **5. Existe um ritual no trabalho? Como é?**

É possível que o artista mantenha um ritual que seja como ajuda ao iniciar suas atividades diárias e manter uma disposição concentrada no trabalho.

O hábito do trabalho pode ajudar a organizar o andamento do ofício desde o início do dia, e é muito útil para alguns artistas que se alimentam da ordem para fazerem suas peças de maneira organizada.

Em seguida, pergunta-se ao artista se recorre a algum tipo de ritual como ferramenta para iniciar suas atividades no ateliê e se isso ajuda no seu processo criativo.

## **6. Como adquirir e atualiza seu repertório?**

Entre as ideias apresentadas por Csikszentmihalyi, encontram-se conceitos tais como a concepção da peça, a aquisição do repertório do artista e organização do tempo.

Ele comenta que através do êxtase criador entra-se em uma realidade diferente a da vida diária. Desta forma, o artista é questionado sobre a consciência nas formas de aquisição de seu repertório artístico, a maneira como é gerado ou nas formas nas quais se obtém as sementes da criação e como esta criação vai se atualizado.

## **7. Existem assuntos simultâneos em gestação?**

Essa pergunta tem a ver com acompanhar o desenvolvimento de uma obra específica.

Às vezes são elaboradas obras simultaneamente seguindo uma única temática, tal como analisamos na pergunta acima, também em outras situações aparece a criação com temáticas diferentes e o trabalho é desenvolvido simultaneamente. Interessa saber se esse tipo de criação paralela com respeito às temáticas diferentes aparece durante o trabalho do artista, a fim de compreender mais profundamente seu processo criativo.

## **8. A questão termina ou se transforma em outros assuntos?**

São observadas aqui abordagens temáticas e formais.

Esta questão nos leva a pensamentos mais íntimos da criação do artista durante o tempo de seu trabalho, e que é importante para entender se os assuntos

estão esgotados na obra ou se a temática se transforma em questões semelhantes. É curioso também abordar como ocorre essa mutação, e quem melhor do que o próprio artista para explicar.

### **9. Os assuntos estão vinculados com sua vida pessoal? Como?**

É inevitável pensar naquilo apresentado por Csikszentmihalyi sobre a experiência do fluir espontâneo, que atravessando a própria vida pessoal se transforma em criação. Assim, surge a pergunta se essa associação entre a vida pessoal e o trabalho artístico é dada simbioticamente ou, se pelo contrário, mantém-se numa realidade paralela.

### **10. Como é o nascimento da forma? Durante o tempo de incubação, a forma aparece como um esboço ou já definida?**

Pretende-se destacar aqui a importância do acaso.

A questão se refere ao fato se a forma já aparece concluída e definida durante o tempo prévio em que o trabalho é imaginado ou vai sendo recriado, abrindo possibilidades para novas formas, mais casuais e espontâneas.

### **11. Acha importante explorar a aleatoriedade durante o processo criativo?**

A pergunta foca sobre o aproveitamento do artista nos acasos que surgem no decorrer da elaboração da peça. Têm-se especial interesse sobre a flexibilidade do artista em relação a eventos aleatórios durante o processo criativo e sua permeabilidade.

### **12. Faz uso de modelos, esboços ou desenhos antes do trabalho final?**

Enfatiza-se aqui a atenção nos processos que podem ajudar no processo criativo do artista, informando sobre as ferramentas que podem auxiliá-lo na criação do trabalho. Desta forma, interessa tomar conhecimento sobre os recursos que o artista usa para produzir seus trabalhos.

### **13. O artista faz anotações enquanto trabalha?**

Através desta pergunta pretende-se saber se o artista faz esboços, ou se faz algum tipo de anotações a fim de lembrar-se do processo de execução da peça ou de uma ideia durante o desenvolvimento de seu trabalho. E se essas anotações

funcionarão mais tarde como um manual para ser usado e recordar como foi o processo criativo.

**14. É a forma que sugere o material ou vice-versa?**

Esta questão tem a ver com a escolha do material na preparação da obra.

Muitas vezes os artistas que trabalham quase que exclusivamente com vidro, pensam seu trabalho em base às possibilidades técnicas do material. Assim, esta questão visa compreender se a escolha do artista que trabalha principalmente com vidro, pensa sua obra em função do material ou não.

Por outro lado, tenta-se compreender se a escolha do material condiciona a criação dos futuros trabalhos unicamente pensados com vidro, sem dar lugar a outros materiais.

**15. O amplo conhecimento técnico inibe ou amplia a criação?**

Pretende-se entender se existe associação entre o apoio técnico e a criação ou, se pelo contrário, inibe o desenvolvimento criativo, tendo em consideração que a vidraria é particularmente incisiva em termos de técnica.

**16. O presente trabalho foi feito sob encomenda? O que motivou a fazê-lo?**

A questão refere-se ao espaço aonde o trabalho será colocado após a conclusão e se inicialmente se pensou em um lugar determinado ou se a ideia do lugar veio após a conclusão da obra.

### 3.2 TABELAS COMPARATIVAS DAS RESPOSTAS DOS ARTISTAS ENTREVISTADOS

Apresentamos tabelas comparativas feitas a partir da análise das entrevistas realizadas, com base nos conceitos tratados nas análises dos processos criativos dos artistas escolhidos.

**Tabela 1**

<b>Tempos de produção e obras em simultâneo – respostas às perguntas 3, 4 e 7</b>	
<b>Sol Abadi</b>	Sim, sempre faz obras em simultâneo e é constante com tempos de produção. “[...]porque penso em mil formas de trabalhar materiais [...] e não apenas em vidro, então estou fazendo isso simultaneamente.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.3 do anexo C).
<b>Elina Salonen</b>	Não faz obras em simultâneo, mas é constante na sua produção. “Eu prefiro fazer um trabalho de cada vez, para poder me focar no conceito. Às vezes eu tenho processos longos e complexos, então eu prefiro fazer os moldes e tentar encher o forno.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.11 do anexo C).
<b>Saman Kalantari</b>	Sim faz obras em simultâneo para aproveitar a produção e o mesmo assunto. “O meu tempo de produção é constante e tento fazer diferentes trabalhos simultaneamente.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.7 do anexo C).
<b>Mari Mészáros</b>	Sim faz obras em simultâneo e é constante nos tempos de produção. Para aproveitar a produção. Mentalmente também. “Tento trabalhar em várias peças simultaneamente. Muitas peças são feitas paralelamente, embora em diferentes estágios de desenvolvimento.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.16 do anexo C).
<b>Quim e Txell</b>	Sim faz obras em simultâneo e é constante nos tempos de produção. “Há sempre mais ideias do que o tempo para fazê-las. E mais considerando que somos dois que gestamos ideias e projetos.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.20 do anexo C).
<b>Lila Nemirovsky</b>	Sim faz obras em simultâneo e é constante nos tempos de produção. Quando penso series que tratam os mesmos temas. Meu tempo de produção é apenas constante quando estou presa na produção.

Os tempos de produção de todos os artistas, incluindo a autora, são constantes no sentido que, uma vez que a semente da ideia criativa é instalada, os artistas na maioria dos casos atravessam o processo criativo até se tornar uma obra e uma vez o processo criativo foi iniciado, o trabalho é concluído em um certo período de tempo. Ao mesmo tempo, os artistas escolhidos têm trabalhado com vidro há pelo menos dez anos sem deixar o material por muito tempo, embora existam pausas nas produções, devido a mudanças de países, de oficinas, etc.

Quanto ao trabalho simultâneo de várias obras ao mesmo tempo, mesmo que sejam temas semelhantes, nem todos os artistas mostram essa disponibilidade, por exemplo no caso de Elina, ela prefere dedicar sua concentração a um trabalho por vez, dedicando-se completamente a um tema único, embora ela pense em outros assuntos em simultâneo. A produção simultânea não implica que só possa ser uma produção física da própria elaboração do trabalho - onde quase todos, exceto Elina, concordam que realizam trabalhos simultaneamente - mas também em relação aos assuntos envolvidos e ao próprio pensamento do artista; e nesse sentido quase todos concordaram com que eles pensam diferentes temas ao mesmo tempo.

**Tabela 2**

<b>Rituais – respostas à pergunta 5</b>	
<b>Sol Abadi</b>	Reconhece rituais em seu processo criativo. Solidão e intimidade para trabalhar. Caminhar e encontrar vidros de garrafas. Lavar todos os vidros antes de iniciar qualquer projeto. “Ao lavar as garrafas, enxaguá-las, secá-las, limpá-las é como se você as resgatasse de algo devastado e lhes dá um banho.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.3 do anexo C). Deixando claro que nada começa na oficina sem que estas garrafas sejam lavadas.
<b>Elina Salonen</b>	Reconhece rituais em seu processo criativo. Solidão para começar a trabalhar.
<b>Saman</b>	Reconhece rituais em seu processo criativo.

<b>Kalantari</b>	Solidão para trabalhar. Caminhar e encontrar papel. "Algo que é muito importante para mim é que eu tenho que estar sozinho durante o processo. Meu processo é muito íntimo e preciso de silêncio durante o meu trabalho. Eu prefiro ter meu espaço, meu tempo." (entrevista concedida à autora, 2017, p.7 do anexo C).
<b>Mari Mészáros</b>	Reconhece rituais em seu processo criativo. Solidão para trabalhar. Caminhar e encontrar pedras. "quando o molde de gesso que contém o vidro sai do forno e esfriou o suficiente, sinto a necessidade de ir tirando a casca do gesso aos poucos até que apareça o vidro. Para mim isto é um assunto muito pessoal e ninguém mais do que eu pode estar presente nesse momento." (entrevista concedida à autora, 2017, p.17 do anexo C).
<b>Quim e Txell</b>	Não reconhecem nenhum ritual antes de começar o trabalho.
<b>Lila Nemirovsky</b>	Reconhece rituais em seu processo criativo. Solidão para trabalhar.

Os rituais ajudam a organizar o trabalho do artista. É de alguma forma o início de seu processo criativo, porque estabelece uma certa ordem que serve como um gatilho no trabalho do artista e, assim, o ritual funciona como uma ferramenta dentro do atelier. Para Sol Abadi, é essencial lavar as garrafas encontradas na rua, dar-lhes um novo rosto ou, como ela mesma descreve, uma nova vida. É um reinício para ela e enquanto ela lava-os, ela vai pensando. É por isso que não é apenas o hábito de lavar, mas o que é feito durante a lavagem: imaginar. Algo parecido ocorre no caso de Mari Mészáros, embora de forma inversa, porque é no final de seu trabalho que ela as vezes imagina a próxima peça. Seu ritual consiste em tirar o gesso da escultura após a sua saída do forno, algo que só ela faz, não permitindo que ninguém descubra -literalmente- seu trabalho.

O trabalho na solidão é um denominador comum para todos os artistas entrevistados, com exceção da dupla catalã Quim e Txell, que reconhecem não ter nenhum ritual específico nem antes nem durante o trabalho. A solidão pelo menos inicial que o resto dos artistas comenta, incluindo a autora, é um estado importante

que se destaca para dar começo ao trabalho criativo. O ritual se torna importante especialmente no começo da criação, onde é preciso de um espaço e tempo sozinhos, para poder pensar e imaginar. Essa solidão é frequentemente acompanhada de caminhadas e a esperança de um encontro fortuito, como no caso de Saman, que, ao caminhar sozinho, às vezes espera encontrar um elemento externo que o inspire, quase sempre na procura de papel no chão. Do mesmo jeito que Sol procura por vidro abandonado e que Mari procura a pedra que a ajudará a complementar seu trabalho no vidro. O ritual, especialmente no começo do processo criativo funciona maiormente como ajuda na criação.

**Tabela 3**

<b>Inspiração – respostas às perguntas 6 e 9</b>	
<b>Sol Abadi</b>	Em si mesma e sua história de migração. Na procura de refúgio, ela encontra o início da estrutura que a levará ao seu processo criativo.
<b>Elina Salonen</b>	Em si mesma e no exterior. Não pode identificar exatamente de onde vem, mas alude a situações individuais, experiências íntimas e fantasias pessoais e viver fora da Finlândia definitivamente ajudou a exercer sua inspiração.
<b>Saman Kalantari</b>	Na sua história infantil e lúdica. "Para mim, a inspiração funciona de duas maneiras: pode-se ter um jardim, por exemplo, e decidir quais sementes plantar, uma as seleciona e as planta. Mas também, às vezes o vento pode trazer sementes que não eram esperadas e plantá-las também. É por isso que posso dizer que às vezes no meu processo de trabalho, eu sou aquele que começa a pensar sobre o trabalho e outras vezes é a ideia do trabalho que me vem." (entrevista concedida à autora, 2017, p.8 do anexo C).
<b>Mari Mészáros</b>	Em si mesma e o exterior. "Minha motivação surge do pensamento e das emoções que estão presentes em certo momento, às vezes certos temas persistem, às vezes algo que acontece no mundo pode dar um forte impulso de inspiração, como" crianças soldadas "das quais eu produzi três. Outra vez, minha inspiração decorre das experiências básicas que todos os homens têm em

	suas vidas e do caminho que cada um de nós segue. " (entrevista concedida à autora, 2017, p.19 do anexo C).
<b>Quim e Txell</b>	Em si mesmos e no exterior. Metáfora do poço de água que tem que estar sempre cheio para ele poder tomarem.
<b>Lila Nemirovsky</b>	Em si mesma e no exterior. Nas viagens, experiências vividas e fantasiadas.

Identificar exatamente de onde a inspiração vem não é uma tarefa fácil, mesmo porque quase sempre vem de vários lugares em simultâneo, vem de dentro e fora. Se seguimos as diretrizes estabelecidas pelo psicólogo Csikszentmihalyi, pode-se dizer que a inspiração, o surgimento da ideia não é algo inerente exclusivamente ao indivíduo, mas surge da interação com seu contexto. É assim que Elina descreve muito bem quando diz que viver fora da Finlândia definitivamente a ajudou a exercer sua criatividade. O intercâmbio de novas experiências e novas paisagens em países onde nunca antes tinha visitado, fez com que o campo de suas ideias se expandisse até influenciar seu trabalho atual. Da mesma forma que acontece com a autora, que, alimentada por uma vasta experiência internacional, processa e traduz suas emoções em seu trabalho.

Em caso de Sol é similar, embora esteja mais relacionado à melancolia da experiência em países de onde e aonde ela emigrou e imigrou. Sua inspiração está relacionada ao tema da migração, à transformação da vida e ao lar nômade que se move de um lugar para outro para contê-la. Saman também poderia aludir à questão da migração, já que seus aviões vítreos voaram de um lugar para outro e deixaram uma história por trás. Ele preferiu pensar em sua inspiração como um campo para plantar sementes, às vezes escolhidas e outras aceitando a semente inesperada. Para Mari, seus próprios pensamentos e emoções são a fonte de sua inspiração, a ideia de contemplar o mundo e identificar emoções, atuam como desencadeantes de sua criatividade. Seu processo é mais contemplativo, de lembrança e análise.

Quim e Txell, em contraste, descrevem sua inspiração como um poço para o qual eles vão procurar água. Eles afirmam que é extremamente importante que haja água nesse poço e que é importante trabalhar de acordo a isso: ler, visitar museus, e

enriquecer-se do que os rodeia. Se nutrirem do mundo ou absorver e abraçar o contexto.

**Tabela 4**

<b>Acaso – respostas à pergunta 11</b>	
<b>Sol Abadi</b>	Sim, está disposta ao inesperado, ao evento aleatório, ao não controlável.
<b>Elina Salonen</b>	Sim, está disposta ao inesperado, ao evento aleatório, ao não controlável. " Vejo constantemente o causal no meu trabalho, já que, embora tenha uma ideia principal enquanto trabalho é possível que tudo mude. Existe esse espaço de mudança." (entrevista concedida à autora, 2017, p.11 do anexo C).
<b>Saman Kalantari</b>	Sim, está disposto ao inesperado, ao evento aleatório, ao não controlável. "O casual é uma parte essencial do meu trabalho. Mais uma vez, recorro a metáfora do parto: pode-se desejar imensamente, aguardar a chegada, mas ninguém sabe como será. No casual, eu não tenho controle e tudo é bem-vindo." (entrevista concedida à autora, 2017, p.9 do anexo C).
<b>Mari Mészáros</b>	Sim, está disposta ao inesperado, ao evento aleatório, ao não controlável. " Durante meu trabalho aprendi muito sobre o vidro inclusive através de casos de aleatoriedade e, às vezes, conscientemente procuro a aleatoriedade durante o processo de produção e o deixo jogar livremente." (entrevista concedida à autora, 2017, p.18 do anexo C).
<b>Quim e Txell</b>	Sim, estão dispostos ao inesperado e ao evento aleatório, ao não controlável embora tentem controlar todo o processo. "[...] O causal faz parte da vida, neste sentido tentamos estar atentos. Às vezes ajuda a descobrir possibilidades inesperadas. Incorporamos sempre que somos capazes de entender o que aconteceu " (entrevista concedida à autora, 2017, p.21 do anexo C).
<b>Lila Nemirovsky</b>	Sim, está disposto ao inesperado, ao evento aleatório, ao não controlável Se de repente surgir um efeito que não esperava, e eu gosto disso, o acolho sem hesitação. Porque não?

O acaso geralmente atravessa nossas vidas e certamente não deixa de acontecer na arte. Os artistas escolhidos foram questionados sobre como eles reagiram ao acaso em seus trabalhos e se isso afetou seus processos criativos e certamente todos reconheceram que eles abraçaram o acaso e que até conseguiram

incorporá-lo nas suas obras, aprendendo com essas situações inesperadas. Tal é o caso de Mari Mészáros, que reconhece que aprendeu muito dos eventos inesperados e que frequentemente os procura. Saman também reconhece que, uma vez que ele colocou seu trabalho no forno, não sabe como será e que ele deve inevitavelmente aceitar o que acontecer aleatoriamente no forno porque admite que não tem controle absoluto sobre seu trabalho. A chance que Saman manifesta é no final de seu processo criativo, quando a obra já foi feita no forno e ele se depara com o resultado, aceitando-o. Essa mesma flexibilidade não foi tão visível nos artistas Quim e Txell, quem, embora manifestem que dão acolhida ao acaso, a pretensão deles é controlar ao máximo o processo criativo, elaborando pautas e seguindo-as. Enquanto em Elina, o acaso é abraçado ao longo de seu processo de criação, uma vez que ela mesma reconhece que tudo pode mudar desde o momento em que começa até o fim.

Desta forma, observa-se que o acaso faz parte do processo dos artistas escolhidos e é incorporado gentilmente nas suas obras.

**Tabela 5**

<b>Esboços – respostas à pergunta 12</b>	
<b>Sol Abadi</b>	Não faz mais, embora no início fazia, até que ela conseguiu incorporar os conceitos em seu trabalho, o que agora lhe permite se divertir mais livremente e atravessar a experiência artística no cenário mais íntimo de seu jogo.  "Na realidade todo meu trabalho é uma grande maquete. Porque na verdade é que não posso fazer a obra como se fossem casas do tamanho de casa todo o tempo, tenho que trabalhar tudo em miniatura, bem pequenos".  (entrevista concedida à autora, 2017, p.5 do anexo C).
<b>Elina Salonen</b>	Sim, faz esboços, às vezes em papel e às vezes em três dimensões, usando argila ou malha metálica.
<b>Saman Kalantari</b>	Sim, mas o esboço é transformado no trabalho porque o esboço termina sendo a própria obra.  "Durante o meu processo, estou construindo o objeto que inicialmente é um esboço e, mais tarde, ele será transformado no próprio objeto final".  (entrevista concedida à autora, 2017, p.7 do anexo C).

<b>Mari Mészáros</b>	Sim, usa muito esse recurso.
<b>Quim e Txell</b>	Sim, eles fazem desenhos, modelos, testes para ver quais materiais e técnicas parecem mais apropriados para o projeto. São esboços bem estruturados.
<b>Lila Nemirovsky</b>	Sim. Faço esboços em papel. Eles me ajudam a visualizar como tudo vai ser e são uma forma de expressão.

Os esboços são uma parte importante do processo criativo porque, de alguma forma, ajudam a ver o produto final e contribuem para a visualização dos passos a seguir para a criação do trabalho. Nesse sentido, eles também ajudam ao artista a perceber como executará seu trabalho tecnicamente pois alguns artistas escrevem os passos do processo na mesma folha onde esboça a obra final. É assim que Sol Abadi conta que, inicialmente, ela fazia esboços até que se deu conta que ela tinha tanta experiência incorporada que deixou de fazê-los. Pois para ela, esses esboços serviram como suporte técnico, o que ela não precisava mais, pois obteve maior segurança e conhecimento em seu trabalho com a experiência. Elina faz esboços como uma guia para seu trabalho e, como a autora, também serve como uma expressão artística, feita em diferentes materiais, como o metal, além do clássico papel. Para Mari também é essencial fazer esboços desde que eles a ordenam e a guiam ao longo de seu processo. Desenha no papel a modo de ideias para seus próximos trabalhos. Mas o esboço é realmente fundamental para o casal catalão que não só se baseia no papel, mas também escreve cada passo do trabalho e os materiais a serem usados, até as vezes os tempos de produção, deixando pouco espaço ao acaso - embora como foi anteriormente dito- eles mostram certa abertura ao inesperado.

Os esboços funcionam não apenas como um gatilho para o trabalho, mas acompanham-no ao longo do processo, em maior ou menor liberdade pois alguns artistas o seguem com uma grande precisão -como Quim e Txell- enquanto outros só os utilizam para visualizar a obra. Mas no caso de Saman, o interessante é que o esboço se transforma na própria obra, pois começa sendo um esboço de papel para depois se tornar o trabalho final: o papel de esboço com o qual Saman toca é coberto com vidro em pó e transferido para o forno onde queima o papel. Seu esboço desaparece para dar lugar ao trabalho que renasce do fogo.

Tabela 6

<b>Materiais e as formas – respostas às perguntas 10 e 14</b>	
<b>Sol Abadi</b>	Os materiais são causais da forma. A linguagem escolhida é o vidro.
<b>Elina Salonen</b>	Forma concreta de uma ideia. " Acho que primeiro vem a ideia e depois o material. Às vezes deixo que o material me guie. Mas geralmente é a forma quem me guia". (entrevista concedida à autora, 2017, p.14 do anexo C).
<b>Saman Kalantari</b>	Funciona de ambos sentidos. Realmente depende do momento e do objeto. " Não me esforço em usar o vidro, mas realmente penso que se é o material indicado, então o usarei. Mas não pretendo me limitar exclusivamente ao vidro." (entrevista concedida à autora, 2017, p.9 do anexo C).
<b>Mari Mészáros</b>	Funciona em ambos sentidos. "Às vezes, a ideia na minha cabeça sugere uma certa forma [...] e às vezes um maior ou menor grau de transparência. O material às vezes coloca um limite [...] em outras ocasiões, a transparência é o fator mais importante e, nesses casos, a forma determina o material." (entrevista concedida à autora, 2017, p.18 do anexo C).
<b>Quim e Txell</b>	Forma concreta a partir de uma ideia. O vidro é a linguagem escolhida.
<b>Lila Nemirovsky</b>	Funciona em ambos sentidos. Hoje: a forma sugere o material.

Sobre o surgimento da forma e a escolha do material, os artistas catalães Quim e Txell oferecem uma versão um pouco mais rígida ao ver o vidro como a linguagem escolhida e, portanto, não consideram o uso de outros materiais. Eles pensam na linguagem pré-estabelecida e executam em função disso. Eles pensam sobre o vidro e as formas que este pode obter, o material são as letras do alfabeto que eles escolhem para poder escrever e criar. O mesmo acontece no caso do Sol, para ela, o vidro é o idioma escolhido e cria em base nisso.

Mari reconhece que o material estabelece um certo limite para a forma, ela a imagina mais ou menos transparente e é aí que sua ideia de forma define o material que ela usará. Elina já se move na direção oposta aos artistas catalães, porque,

para ela, a ideia vem primeiro; É a forma antes do que o material, pois este resulta secundário respeito à ideia original. Nem ela nem Saman estão limitados ao material. Eles também trabalham com outros materiais, como a cerâmica e, portanto, escolhem qual idioma funcionará a partir da forma que está nas suas cabeças. Para o autor, devo admitir que, durante os primeiros anos, só me reconhecia como artista de vidro, assumindo os mesmos critérios que os artistas catalães e me submetendo às suas limitações técnicas. Atualmente, em vez disso, vejo o vidro como outro material com o qual trabalhar sem sentir a necessidade absoluta de usá-lo nas minhas obras.

**Tabela 7**

<b>O conhecimento técnico inibe ou amplia a criação – respostas à pergunta 15</b>	
<b>Sol Abadi</b>	O conhecimento técnico amplia a criação. “Amplia tudo. Tudo está em se a gente quer ampliar ou não [...] Durante 20 anos estive fazendo provas com o vidro sem saber o que estava fazendo com ele. E agora eu sei o que o vidro pode me dar.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.5 do anexo C).
<b>Elina Salonen</b>	O conhecimento técnico amplia a criação. “O conhecimento técnico amplia a minha criação pois me deixa ver além dos limites que conheço.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.14 do anexo C).
<b>Saman Kalantari</b>	O conhecimento técnico amplia a criação. “Para mim o conhecimento técnico amplia a criação porque reconheço os limites do material.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.10 do anexo C).
<b>Mari Mészáros</b>	“O conhecimento técnico amplia sempre a criação.” (entrevista concedida à autora, 2017, p.19 do anexo C).
<b>Quim e Txell</b>	O conhecimento técnico amplia a criação. “[...]o vidro é um material muito técnico...Entendemos o ofício como uma ferramenta que tentamos colocar a serviço de algo mais. Os recursos técnicos não são a obra, te levam à obra” (entrevista concedida à autora, 2017, p.22 do anexo C).
<b>Lila Nemirovsky</b>	O conhecimento técnico amplia a criação.

Todos os artistas entrevistados, incluindo a autora, concordam que o conhecimento técnico amplia a criação. Nesse sentido e coincidindo com o que foi comentado pela dupla catalã Quim e Txell, há um reconhecimento de que o trabalho em vidro apresenta grande complexidade técnica. No entanto, todos concordamos que quanto maior seja o conhecimento e o domínio da técnica, maior a nossa capacidade de criação. Permitindo concretizar até as ideias mais complexas em vidro.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada artista comentou, de forma autêntica, sobre seu trabalho criativo, especificamente sobre a obra da qual se perguntou e, a partir das entrevistas, pode-se constatar que todos eles possuem uma espécie de fascinação, de concentração no seu trabalho que poderia ser associada à ideia de êxtase proposta por Csikszentmihalyi no seu conceito sobre o *fluir* (Csikszentmihalyi, 1998).

Neste sentido, e nos referindo a um dos sete pontos que Csikszentmihalyi (1998) destaca, todos os artistas entrevistados estão sob uma intensa concentração.

A respeito do interesse pelo material, o vidro, especificamente no caso de Sol Abadi, sentia-se fascinada pela possibilidade de que de um lado seja transparente e a ideia que, a partir dele, é possível avançar sobre um sólido, ao mesmo tempo em que funciona como espécie de lente. A autora também compartilha esta fascinação de poder ver através da massa transparente, a massa vítrea. Sol - e a autora - ao contrário de Saman Kalantari e Mari Mészáros que vinham de trabalhar com a cerâmica, veio do trabalho em resina. O vidro entrou na sua vida através do valor da transparência, enquanto que no caso de Saman e Mari, foi por meio da aproximação ao fogo e da sua capacidade de cozer -a cerâmica- ou fundir -o vidro-. Ambos os artistas passaram do opaco ao translúcido, enquanto que Sol, ao mesmo tempo em que a autora, manteve-se no caminho da transparência.

Destacando um dos conceitos de Csikszentmihalyi a respeito do *fluir* das ideias correntes, surge a pergunta sobre a constância do tempo de produção do artista, seria interessante determinar se a inspiração se mantém com o tempo ou se é intermitente, ajudando a discernir entre o *êxtase* de produção criativa e a mecânica exigida pela própria obra.

No caso de todos os artistas entrevistados, com exceção da autora, o tempo de produção é constante. Esta observação se vincula às motivações e à sensação de *êxtase* apresentada por Csikszentmihalyi sobre o conceito do *fluir*, apresentado no seu livro, juntamente com a clareza mental do que se pretende fazer durante o processo criativo mantido pelo criador, que pode sentir a sensação de desborde criativo e, em consequência, elaborar peças ao mesmo tempo.

Tanto Saman Kalantari, Mari Mészáros, Elina Salonen e Quim e Txell salientam que o tempo de produção é constante e que tentam fazer simultaneamente diferentes obras, não só se referindo à produção física, senão também mental. As

obras são pensadas de maneira persistente. A autora, ao contrário, sustenta que seu tempo de produção só é constante quando está envolvida na voragem de produzir.

Às vezes os artistas elaboram obras simultaneamente seguindo uma única temática, e também, em outras oportunidades, aparece a criatividade sobre temáticas diferentes e o trabalho se desenvolve de forma simultânea. No que diz a respeito à temática, todos os artistas, incluindo à autora, elaboram ou elaboraram peças simultaneamente. Todos, inclusive a autora.

Quanto ao compromisso com a concentração, com os rituais no trabalho é possível que o artista mantenha certo costume ao iniciar suas atividades, um ritual que o ajude a se concentrar na sua tarefa. O próprio hábito pode contribuir à organização do ofício para alguns artistas que se alimentam da ordem para criar e aproveitar seu processo criativo. Neste sentido, todos os artistas, com exceção de Quim e Txell, admitem ter rituais nos seus processos criativos. Todos coincidem quanto ao ritual de trabalhar em solidão e na intimidade no início, como a ação de caminhar e de encontrar. Todos caminham antes de criar e todos andam procurando. É assim é como destaca Saman:

Algo que é muito importante para mim é que tenho que estar sozinho durante meu processo, meu processo é algo muito íntimo e necessito de silêncio, durante meu trabalho prefiro ter meu espaço, meu tempo, e eu gosto de conservar isso como uma surpresa para mim mesmo. (entrevista concedida à autora, 2017, p.7 do anexo C).

No caso de Saman pretende encontrar o papel; Mari, ao contrário, procura -e encontra- a pedra que será o suporte da sua escultura vítrea. Elina –como a autora- descobre imagens no seu interior, enquanto que Sol tropeça com garrafas para reciclar, que depois serão lavadas, fazendo parte integrante do seu ritual. É assim que Sol conta:

Lavar todos os vidros antes de começar qualquer projeto. Ao lavar as garrafas e secá-las é como se você as resgatasse de algo devastado, dando-lhe um banho, afirmando claramente que nada é iniciado no ateliê sem que essas garrafas não estejam lavadas com antecedência. Como se fosse uma espécie de ressurgimento, de voltar a começar limpando a lente da vida, do seu jogo. (entrevista concedida à autora, 2017, p.3 do anexo C).

A respeito da inspiração, poder-se-ia afirmar que todos coincidem plenamente que esta se encontra principalmente neles mesmo e depois no exterior. Elna Salonen consegue sintetizar, através de suas palavras, a ideia geral dos artistas entrevistados. Ela explica que não sabe identificar exatamente de onde provém sua inspiração e faz alusão a situações individuais, vivências íntimas e fantasias pessoais.

Enquanto que Mari Mészáros acompanha o mesmo pensamento que Elna e dos outros artistas, ao afirmar que:

Minha motivação surge do pensamento e das emoções que estão presentes num determinado momento, às vezes, certos temas perduram, às vezes algo que sucede no mundo pode dar um forte empurrão à inspiração, como "crianças soldados" dos quais produzo três. Em outras ocasiões minha inspiração flui das experiências básicas que todos têm nas suas vidas e no caminho que cada um de nós seguimos. (entrevista concedida à autora, 2017 p.17 do anexo C).

Quando se trata da mutação de uma temática para outros temas, não há coincidência entre os artistas. Para Sol Abadi o tema nunca se acaba e sempre se recorre aos mesmos assuntos. Para Saman houve temas que foram mudando, pois inicialmente ele reconhece que dava mais importância à temática da infância, e ultimamente trata de se referir mais à ideia de liberdade de movimento e de deslocamento geográfico. Para Saman, o tema mudou. Então, se nos concentrarmos nos artistas catalães Quim e Txell, eles salientam que cada assunto abre novos caminhos que levam a outros assuntos e a novos caminhos. Considerando assim que os temas vão se transformando.

É inevitável pensar no que foi proposto por Csikszentmihalyi sobre a experiência do fluir espontâneo que, atravessando a própria vida pessoal, transforma-se em criação. Assim, surge a pergunta se essa associação entre a vida pessoal e o trabalho artístico se dá simbioticamente ou, ao contrário, mantém-se em uma realidade paralela. Todos os artistas coincidem em que não existe praticamente separação entre o ateliê e a vida pessoal. Sol, por exemplo, diz que vive sua vida pessoal sobre suas obras e que são literalmente sua vida. Saman também compartilha essa visão e enfatiza que, no caso dos aviões, sintetizam a fragilidade da vida e simultaneamente representam a liberdade que quis obter ao escapar do Irã e pedir asilo político na Itália. Mari Mészáros afirma e sustenta que as questões

expressas na escultura tratada, estão estreitamente relacionadas com sua vida pessoal, o que não impede que outras pessoas sejam capazes de sentir o pensamento e os sentimentos expressos e reconhecê-los. Elina coincide e afirma, sem hesitar, que são temas e experiências pessoais com as quais se vincula através da lembrança e, finalmente, os catalães Quim e Txell destacam que não há uma separação da vida pessoal do que acontece no ateliê, porque para eles tudo o que ocorre no ateliê faz parte da sua vida pessoal.

Em relação ao nascimento da forma e da escolha do material na obra de arte, a questão pretende abordar o fato se a forma define o material ou se apresenta um caminho contrário. Esta questão tem a ver com a escolha do material na preparação da obra. Assim, esta questão pretende compreender se a escolha do artista, que trabalha principalmente com vidro, pensa sua obra em função do material ou não. Ao mesmo tempo em que se tenta compreender se a escolha do material condiciona a criação dos futuros trabalhos unicamente pensados com vidro, sem dar lugar a outros materiais.

É assim como para Saman, Mari e para a autora esta relação com a forma funciona em ambos os sentidos, destacando que realmente depende do momento e do objeto a ser realizado para definir se será utilizado unicamente vidro ou se incluiriam outros materiais à obra. Ao contrário, para os catalães Quim e Txell, o vidro sempre define a forma porque é a linguagem que escolheram, não havendo lugar para incorporar outros protagonistas na sua obra e, portanto, o que definirá a forma. Contrariamente, Elina Salonen opta por definir o material à medida que produz, destacando que: *acho que primeiro vem a ideia e depois o material. Às vezes deixo que o material me guie. Mas, geralmente é a forma que me guia (entrevista concedida à autora, pg.13 do anexo C, 2017)*

Para Quim e Txell a forma nasce a partir do vidro e juntamente com o vidro para os outros artistas.

Analisando o aproveitamento do artista sobre os inconvenientes que surgem no transcurso da elaboração da peça, observa-se a flexibilidade do artista em relação a eventos aleatórios durante o processo criativo e sua permeabilidade para aproveitá-los. É assim como se observa que a totalidade dos artistas, incluindo à autora, está predisposta ao inesperado, ao acontecimento do acaso e ao não controlável. A visão geral dos artistas poderia ser sintetizada no relato de Saman, que afirma que o casual conforma uma parte essencial do seu trabalho. Ele apela à metáfora de dar à

luz: porque a gente pode desejar o bebê imensamente, esperar sua chegada, mas ninguém sabe como ele será. No acaso ele carece de controle e tudo é bem-vindo. Ele também espera pela surpresa de que o forno também faça o que tem que ser feito.

Observando a utilização das ferramentas de desenho como o esboço para ajudar o processo criativo do artista, para realizar seu trabalho. Desta forma, interessa tomar conhecimento sobre os recursos que o artista utiliza na produção de seus trabalhos. É assim como todos os artistas entrevistados, inclusive a autora e com exceção de Sol Abadi, coincidem na utilização de ferramentas visuais como esboço a lápis ou escultóricos que colaborarão depois com seu processo criativo.

Sol reconhece que já não faz esboço como fazia no início, ela conta que fez isso durante muito tempo até conseguir incorporar os conceitos da sua obra, o que a habilita a se entreter com mais liberdade e atravessar a experiência artística no mais íntimo âmbito do seu jogo. Além disso, diz durante a entrevista, que nunca pensa como uma escultora, mas o faz como um pedreiro, um bom operário da construção que se concentra e procura maneiras para construir aquele refúgio *contêiner* e imagina paulatinamente sua obra em pé, já terminada. Poder-se-ia dizer que Sol, como Saman, faz do seu “esboço” a própria obra, pois como não pode fazer a obra em tamanho real -casas reais- faz isso com uma espécie de miniatura que é, pela sua vez, o próprio esboço do que seria a escala real.

Na realidade, todo meu trabalho é uma grande maquete. Porque na verdade é que não posso fazer a obra como se fosse casas do tamanho de casa todo o tempo, tenho que trabalhar tudo em miniatura, bem pequeno. (entrevista concedida à autora, 2017 p.4 do anexo C).

Saman faz esboço para não esquecer a ideia e, em um plano aprendi ao de Sol, reconhece que muitas vezes aquele esboço de papel se transformará na própria obra, pois lhe servirá de base para colocar vidro em pó. O esboço é a obra e o processo criativo não se afasta da linha esboçada, senão que as reinventa, retransformando-as na obra final.

Quim e Txell fazem desenhos, maquetes e provas para ver que materiais e técnicas são as mais adequadas para o projeto. A autora geralmente faz esboços coloridos no papel porque lhe ajudam a visualizar como ficará o projeto final, como

Elina e Mari, que também fazem esboços, às vezes em papel e outras vezes em três dimensões, utilizando argila ou malha metálica, pelo mesmo motivo que a autora.

Os esboços ou anotações também podem ser feitos enquanto o artista trabalha na sua obra. Perguntar sobre este assunto serve para entender se o artista utiliza esboço ou se faz algum tipo de anotação para lembrar o processo de execução da peça, ou de uma ideia durante o desenvolvimento do seu trabalho. E se essas anotações funcionarão mais tarde como um manual para serem usadas como uma lembrança do que foi o processo criativo. Neste sentido, todos os artistas entrevistados coincidem que, de uma forma ou de outra, fazem anotações durante o processo de execução do seu trabalho. Saman e Mari esclarecem que fazem isto a fim de lembrar das curvas térmicas das fornadas para não repetir os erros. Elina se faz moldes, prefere anotar os materiais que usa e as curvas térmicas das fornadas, para lembrar futuramente e Saman também faz isso. Quim e Txell, ao contrário, fazem dois tipos de anotações, uma mais rápida e vinculada às ideias fugazes, fragmentos de leituras e imagens. E outro tipo muito importante de caráter técnico como Saman, Elina, Mari e a autora, mantendo um registro das fornadas feitas. Definitivamente, é a parte técnica do processo o que demanda a realização de anotações enquanto se trabalha.

Concluindo, observou-se que o processo criativo é logicamente um processo que é definido como um conjunto de ações complexas que ocorrem para obter uma finalidade específica. Da mesma forma, uma ideia a ser filtrada por um processo criativo pode ser direcionada a conceitos sólidos e bem trabalhados (como um bom roteiro de filme) decorrentes do momento da geração dessa ideia, para desenvolvê-la e traduzi-la.

Em todas as obras de arte, o processo criativo é talvez o ato mais importante, uma vez que implica um trabalho interno que certamente envolve uma carga emocional em que são comprometidas não só as memórias da educação recebida, a família, os lugares, os cheiros, as músicas, as imagens encontradas em algum momento da vida; mas também uma série de mecanismos, como tempos de produção, os rituais antes ou durante o trabalho de criação; a inspiração; a aceitação ou não do acaso; a elaboração de esboços; a escolha de materiais e formas, ou o apoio no conhecimento técnico que, no caso do trabalho em vidro, é de extrema importância, pois seu conhecimento é diretamente proporcional ao trabalho final.

A criação de uma obra de arte envolve inerentemente mecanismos complexos da subjetividade do artista, retomando, por sua vez, à objetividade que o rodeia, e atravessa um longo processo para que o objeto representado se torne uma obra de arte. O trabalho acabado ainda será observado pelos *gatekeepers*, que contribuirão para o posicionamento do artista no campo específico da arte do vidro contemporâneo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZIEU, Didier. **Los continentes del pensamiento**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993.

\_\_\_\_\_. **Funciones del yo piel**. Barcelona: Biblioteca Nueva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Funciones del Yo-piel**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

\_\_\_\_\_. **El yo-piel**. Biblioteca Nueva. Madrid, 1998.

BIRKS, Tony. **The Potter's Companion: The complete guide to pottery making**. New York: E.P. Dutton & Co., 1977.

ALMEIDA SALLES, Cecilia. **Redes da criação, construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. **O gesto inacabado: processo de criação artística**. 2<sup>o</sup> edição. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004.

BARTHES, Rolan. **El grado cero de la escritura**. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2011.

BACHELARD, Gastón. **La tierra y los ensueños de la voluntad**. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1991.

\_\_\_\_\_. **La poética del espacio**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BACON, Francis. **Interviews with David Sylvester: 1966,1971, 1973**. London: Thames and Hudson, 1980.

BAUDELAIRE, **Curiosidades estéticas**. Oviedo: Ediciones Jucar, 1988.

BARTHES, Rolan. **El grado cero de la escritura**. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2011.

BRAY, Charles. **Dictionary of Glass: Materials and Techniques**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2001.

BRUNER, Jerome. **La educación, puerta de la cultura**. Madrid: Aprendizaje Visor, 1997.

BULLSEYE GLASS COMPANY. **Bullseye: The Kaneko Project**. Portland: Bullseye Glass Company, 2007.

BULLSEYE GLASS COMPANY. **E-merge Catalog 2006: A Showcase of Rising Talents in Kiln-glass**. Portland: Bullseye Glass Company, 2007.

CALABRESE, Omar. **El lenguaje del arte**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

CAILLOIS, Roger. **Los Juegos y los hombres: La máscara y el vértigo**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Editorial Martins, 1998.

CHANG, Raymond. **Química general**. 4º. ed. Ciudad de México: Ediciones McGraw Hill, 1999.

CHITI, Jorge Fernández. **Manual de esmaltes ceramicos: el libro de las fórmulas**. TOMO I, II e III. Buenos Aires: Ediciones del Taller Condruasi, 1976.

CORDEIRO, Vicente de Fábio. **Vidrados cerâmicos**. São Paulo: Edições do Centro Nacional de Tecnologia - Senai Mario Amato. 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Fluir: Una psicología de la felicidad**. Barcelona: Editorial Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. Creatividad - **El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención**. Barcelona: Editorial Paidós, 1998.

\_\_\_\_\_. **Aprender a fluir**. Barcelona: Editorial Kairós, 1998.

\_\_\_\_\_. **Fluidez, o segredo da felicidade**. TED. Sistema de vídeos online.

Monterrey, Califórnia: TED, 2004

Disponível em:

[https://www.ted.com/talks/mihaly\\_csikszentmihalyi\\_on\\_flow?language=pt-br#t-212866](https://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow?language=pt-br#t-212866)

Acesso em: 10 de julho 2017

DLARTGLASSSUPPLY.Saman Kalantari. Video online Youtube. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kexJ24oF0rY>

Acesso em: 20 de julho 2017.

DORIGATO, Attilia. **Museo vetrario di Murano**. Milan: Electa, 1986.

DREXLER Lynn, Martha. **American Studio Glass:1960-1990**. Manchester (Vermont) Hudson Hill Press, 2004.

FERNÁNDEZ NAVARRO, José Maria. **El vidrio**. 3ºE.d. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, 1991.

FREIRE, Paulo. **La educación como práctica de la libertad**. Bogotá: Editora Pepe, 1970.

GATEAU, C.H. **El vidrio**. Barcelona: Edición R. Torrè, 1980.

Glass museum of Ebeltoft. **Glass route: a guide in modern glass in Ebeltoft museum**. Ebeltoft: Glasmuseet Ebeltoft, 2016

- HALEM, Henry. **Glass Note: A Reference for the Glass Artist**. Ohio: Perfect Paperback, 2006.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Madrid: Editora Historia Alianza Emecé. 2014.
- ICOM INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEUMS AND COLLECTIONS OF GLASS. **Sars Poteries: Musée-Atelier**. Departemental du Verre, 2017. Disponível em: [www.museeduverre.lenord.fr](http://www.museeduverre.lenord.fr)  
Acesso em: 15 de julho 2017.
- KLEIN, Dan. **Glass: a contemporary art**. New York: Rizzoli International Publications, 1989
- KOHLER, Lucartha. **Glass: An Artist's Medium**. Lola, Wisconsin: Krause Publications, 1998.
- LARA, R. **Acasos, serendipidades e insights nos processos criativos de artistas visuais**. Revista Tríades, v. 1.2, p. 1-15, 2011.
- LITTLETON, M. **500 Glass Objects: A Celebration of Functional & Sculptural Glass**. New York: Lark books, 2006.
- MIRBECK, X. **Technique du verre**. Paris: Désain et Tolra, 1992.
- NEMIROVSKY, Carlos. **Winnicott y Kohut**. Buenos Aires: Editorial Grama, 2007.
- NOVAL, Pilar. Vidrio de La Granja: Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso: Centro Nacional del Vidrio. Madrid: Ministerio de Cultura de España, 1988.
- OLDKNOW, Tina. **Pilchuck: A Glass School**. Seattle: Pilchuck Glass School and University of Washington Press, 1996.
- OLDKNOW, Tina; von Kerssenbrock-Krosigk, Dedo. **Czech glass now: contemporary glass sculpture 1970-2004**. Corning: Corning Museum of Glass, 2005
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e a criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, Margarita. **El vacío y la nada en el arte**. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. ISSN: 1998-5180. Número 13. 2010.
- ROSENFELD, Erika. **Building with Light in the Pacific Northwest: The Houses of Thomas L. Bosworth, Architect**. San Rafael and Philadelphia: Oro Editions, 2007.
- SCHMIDT, Wilhelm. **Recipe Book for Practical Glass Melting**. Cider Press, 1998.
- SCHULER AND SCHULER. **Glass forming: Glass Making for the Craftsman**. Pitman, 1971.
- THWAITES, Angela. **Mould making for glass**. London: Bloomsbury Publishing, 2011.

The Art Alliance for Contemporary Glass. Sculpture Objects & Functional Art. Dallas, Texas, 2017. Disponível em: <https://contempglass.org/>

Acesso em: 30 de setembro 2017

VANDERSTUKKEN, Koen. **GLASS: Virtual, Real.** London: Black Dog Publishing, 2016.

WATKINS, James. **Alternative Kilns & firing techniques.** New York: Lark Books, 2004.

WERTHEIMER, Max. **El Pensamiento Productivo.** Barcelona: Paidós ibérica, 1991.

YOOD, James. Art of Glass. March 10, 2014 <http://artitdmag.com/2014/03/art-of-glass-2014/>

YOOD, James. The Role of the Art Critic: Look and Think as Hard as Possible. Chicago: School of the Art Institute of Chicago. 2016. Disponível em: <http://www.chicagoartistsresource.org/artist-stories/james-yood-contemporary-art-critic-and-essayist>

Acesso em: 15 de julho 2017.

## ANEXO A – Glossário

**Argila** - Material natural não consolidado, produto da desintegração de rocas e solos, razão pela qual não possui uma fórmula química determinada. O tamanho das suas partículas deve ser menor a 0.074 mm de diâmetro; se for maior então o material se denomina limo. A argila é uma rocha de grão fino que, quando adequadamente triturados e pulverizados, torna-se plástico quando molhado e adquire consistência de couro para secar, e quando cozida torna-se uma massa de pedra permanente.

**Aventurina** - Geralmente usada em pequenos pedaços, de tom verde e brilhante devido à oxidação da pasta de cobre. Foi usado em Veneza desde o início do século XVII e, especialmente, nos séculos XVIII e XIX.

**Caolino / caulim** - Em pó utilizado principalmente como desmoldante entre o vidro e a forma, seja esta metálica ou refratária.

É um mineral de carbonato de cálcio, incolor, branco ou colorido. Muito abundante na crosta terrestre. Argila branca, consistindo essencialmente de caulinita. É usado na indústria cerâmica para fazer porcelanas e na indústria vítrea como desmoldante entre os vidros e os metais ou as formas usadas.

**Casting** - A fundição do vidro é o processo em que os objetos de vidro são moldados conduzindo o vidro fundido para um molde onde se solidificará. A técnica foi utilizada desde o período egípcio. O vidro é vertido -*cast* em inglês- dentro de um molde feito previamente.

**Cera perdida** - É um procedimento escultórico que permite obter figuras de metal ou de vidro, por meio de um molde que se fabrica a partir de um protótipo tradicionalmente modelado em cera de abelha. Para a fabricação de objetos com a técnica de moldagem de cera perdida, utiliza-se um modelo de cera. Este modelo prévio é forrada por uma camada grossa de material refratário que se solidifica; uma vez endurecido, coloca-se no forno que derrete a figura de cera, que sai por uns orifícios criados para tal (daí sua denominação) e, no seu lugar, injeta-se o metal fundido, que adota a forma exata do modelo. Para tirar a figura é necessário retirar o molde.

**Coldworking** - Refere-se ao trabalho em frio, realizado com o vidro frio para dar um acabamento na sua superfície, ou modelar o vidro para dar o acabamento desejado.

**Cristal** - Mineral sólido, cujos átomos ou moléculas são regularmente dispostas em planos repetidos e orientados em relação ao outro. Variedade de quartzo cristalizado transparente incolor usado como uma pedra preciosa e na fabricação de instrumentos óticos e eletrônicos.

**Quartzo** - É um material pétreo usado em forma de polvilho para dar solidez aos moldes que serão colocados no forno de vidro.

**Desvitrificação** - Geralmente se refere à desvitrificação como um erro na curva de cocção da peça de vidro devido às marcas e manchas brancas observadas na superfície, deixando-a fosca.

**Esmalte** - Os esmaltes são uma mistura de óxidos metálicos e de frita enriquecida em chumbo. Podendo ser foscos ou translúcidos, misturam-se na superfície do vidro por meio de um cozimento a temperaturas entre 750 e 1200° C.

**Frita** - Mistura de peças pequenas em vidro, de tamanho similar ao sal grosso.

**Gravado** - Técnica de decoração sobre o vidro já frio e previamente polido.

**Grisalha** - Técnica de pintura utilizada desde a Idade Média, para aplicar cor aos vidros das catedrais. As cores eram feitas em base a pigmentos provenientes de rocas e óxidos naturais que fundidos nos fornos, virava na cor indicada.

**Kilnforming** - Refere-se a dar nova forma ao vidro dentro do forno -*kiln*-*Kilncasting*. É a técnica de casting -palavra oriunda do inglês cast: verter- aplicada dentro do forno de vidro. O vidro é colocado geralmente em um recipiente que se encontra em cima do molde refratário e vai caindo derretido, à medida que o forno vai se esquentando.

**Flameworking ou Lamp working** - Refere-se ao trabalho com a chama do fogo ou maçarico -*flame*- e vidro macio que se vai sendo moldado instantaneamente com a temperatura do fogo, geralmente acima dos 700°.

**Pasta de vidro** - É uma técnica que envolve várias formas de trabalho, embora o vidro sempre seja colocado dentro do molde onde será derretido. Quer seja em grandes ou pequenos pedaços, o vidro não será vertido (*cast*), senão colocado em diferentes formas dentro do molde.

**Polariscopio** - instrumento destinado a verificar se a peça de vidro se encontra com tensões no seu interior.

**Sand Casting** - É a técnica de casting -palavra oriunda do inglês *cast*: verter- aplicada para verter o vidro em estado líquido dentro de um molde construído de areia -*sand*-

**Sílice** - Chamada habitualmente como areia, a sílice é um mineral com muitas variedades cristalinas (quartzo, cristal de roca, ametista, etc.) e amorfas (calcedônia, jaspe, etc.). Utiliza-se na indústria do vidro para fabricar o vidro.

**Soprado de vidro** - Refere-se à técnica de soprar o vidro, na qual basicamente se utiliza um tubo metálico oco, onde vidro é colocado em uma extremidade e se sopra na outra extremidade, para dar uma nova forma à pasta vítrea como se fosse um balão.

**Vidro Filigrana** - É um vidro geralmente opaco ou colorido que apresenta torceduras tipo tranças e se encontra submerso dentro de um vidro cristalino.

**Vidro millefiori** - É resultante da fusão de pequenos fragmentos de vidro de cores opacas em uma pasta vítrea incolor.

**Vidro ou cristal de chumbo** - A sua proporção de chumbo (de 24 a 30%) reduz o ponto de fusão e, portanto, o vidro é macio, brilhante, pesado e facilmente manipulável.

**Vidro opalino** - É o vidro tipo opaco

**Vidro potássico** - Vidro para o qual se utiliza a potassa como fundente, a fim de diminuir a temperatura de fusão do vidro e que este não seja tão duro.

**Vidro prensado** - Fabricação semiautomática mediante a utilização de moldes metálicos.

**Vitral** - Vitral artístico feito com uma armação com vidro com portas e janelas fechadas, que consiste em vidro manchado, mantido no seu lugar por tiras de chumbo.

**Vitrofundição** - Refere-se a unir diversos vidros e fundi-los em um forno especial destinado para isso.

## **ANEXO B - CV de artistas**

### **CV – Sol Abadi**



Nasceu em Buenos Aires, Argentina, no dia 1º de abril de 1958, mudou-se para São Paulo - Brasil aos 17 anos onde cursou a faculdade de Jornalismo e trabalhou nas áreas de Cinema documental e Publicitário desde o ano 1978 até 1990. No ano 1991, na sua volta para Argentina realiza seus estudos de Escultura e Desenho com o artista plástico e maestro Juan Carlos Distéfano. Desde junho de 2003 mora e trabalha novamente em São Paulo, Brasil.

#### **Formação em vidro**

1994 - Iniciação ao Vidro, Carlos Herzberg. (Argentina)

1996 - Pâte de Verre, Beatriz Castro. (Inglaterra)

1998 - Vidro Soprado, Coco Russo. (Argentina)

1999 - Vitrofundição e metais preciosos, Miriam di Fiore. (Itália)

1999 - Soprado e moldes de areia. Karina del Savio, Raquel Passarelli e Raúl Ferreira. Cristalería El Progreso. (Argentina)

2000 - Seminário 10 anos de Formação em Vidro. Centro Nacional del Vidrio, La Granja. Segóvia. Espanha.

1994 / 2002 - Trabalha na docência e investigação de técnicas e linguagens do vidro no seu atelier de Buenos Aires, Argentina.

A partir de 2003 Trabalha em seu atelier em São Paulo, Brasil.

### **CV - Saman Kalantari (Iran)**



“... Eu penso nos desperdícios como um material artístico, na presença de algo residual e nos processos de coisas que aconteceram ou já foram. Tenho tentado empurrar o vidro a seus limites para fazer experiências novas. Tento expressar o que materiais diferentes têm em comum na terra, em contraste uns com os outros e como eles reagem quando eles estão de volta à sua origem. Uso vidro para explicar a consistência, a fragilidade, a mortalidade e a sutileza do ser humano, a vida e a natureza. ”

Nasceu em Shiraz, Irã.

Conseguiu seu B.A. Em língua estrangeira da Universidade Azad em 1994. Começou a trabalhar como artista de cerâmica em 1992 e participou em várias exposições, tanto individuais como em grupo. Deixou seu país em 2004 e desde então tem vivido na Itália. Em 2005 iniciou um curso de dois anos na Vetroricerca Glas & Modern em Bolzano aonde descobriu um novo meio: o vidro, que era o material certo para descrever suas experiências sociais de vida, tanto no Irã como na Europa. Em 2007 obteve seu diploma.

Ganhou o prêmio Bullseye " E -merge 2008" nos Estados Unidos e seus trabalhos foram publicados na revista Glasshouse, uma revista internacional focada na arte em vidros (glashaus 3/2009) e Neues Glas / New Glass, que é uma revista internacional focada no vidro de estúdio nº 3/2011.

**Prêmios:**

2008 newcomer award, e-merge, Centro de Recursos Bullseye, Portland, Oregon, EUA

2010 Warm Glass Prize, Warm Glass UK, Wroughton, Inglaterra

2010 Finalista, Vidro Kanazawa, Japão

2010 E-merge, Centro de Recursos Bullseye, Portland, Oregon.

2011 Creative Glass, WheatonArts, Millville, NJ, EUA.

2015 TAG Grant Sede de arte de vidro.

### **Exposições:**

2000

Segunda bienal de esculturas contemporâneas iranianas, Teerã-Irã, Museu de artes contemporâneas, Irã

Exposição individual, 2000, Tarh galeria de arte, Shiraz-Irã

2003

Exposição individual, 2003, Tandis art gallery, Shiraz-Iran

2004

Exposição de grupo, 2004, Khaneye Honarmandan galeria de arte, Shiraz-Irã (instalação, meios mistos)

Exposição coletiva, 2004, Baran art gallery, Shiraz, Iran

2007

Exposição coletiva (Vidro), Piccola galleria, Bolzano, Itália

Exposição Coletiva (Vidro), Galleria Lungomare, Bolzano, Itália

Exposição Coletiva (Vidro), Valgardena-Ortisei, Itália

2008

Exposição individual, (Vidro), Teatro Cristallo, Bolzano, Itália

2009

Era uma vez arte contemporânea (instalação única, meios mistos), 2009,

Museion (museu de artes contemporâneas de Bolzano, Bolzano, Itália

GlasHart, 2009, Fortvuren, Países Baixos

Vidro e meios mistos 2009, Galeria Cívica, Bolzano, Itália

2010

Galeria de Bullseye, Portland, Oregon 2010

Notojima Glass Museum, Japão 2010

Red hot show 2010, Museu do Vidro, TACOMA, U.S.A

2011

Centro de vidro criativo Alumni Biennial 2011, A galeria de artes plásticas,  
Millville, NJ, EUA

2012

Kunstart 2012, Bolzano, Itália

2013

A arte da comunhão, 2013-2014, museu de vidro americano, Millville, NJ, EUA

Dentro-fora, 2013, Werkbank, Lana, Bolzano, Itália

### CV - Elina Salonen (Finlândia)



Nascida em Joutsa, Finlândia em 1982

### Estudos

2014- Design, HAMK Universidade de Ciências Aplicadas, Departamento de Vidro e Cerâmica, Finlândia

2007-2012 Bacharel em Escultura, Academia de Belas Artes de Bolonha, Itália

2010-2011 Intercâmbio de estudantes Erasmus, Departamento de Belas Artes da Universidade de Barcelona, Espanha

2005-2007 Especialista em processamento de vidro, Vetroricerca Glas & Modern, Bolzano Itália

2001-2004 Artesão de Vidro, Escola de Artes e Ofícios, IKATA, Finlândia

1998-2001 High School, Joutsa, Finlândia

### Exposições coletivas

2016 Olo - Mærkbart, Kouvola Art Museum, Finlândia

2016 Observações no subsolo, Centro de Arte Voipala, Sääksmäki, Finlândia

2015 International Book Art Exhibition, Biblioteca de Hämeenlinna, Finlândia

2015 Região Häme Bienal de Jovens Artistas 2015, Galeria Arx, Hämeenlinna, Finlândia

2015 A sétima exposição finlandesa Glass Lives, The Finnish Glass Museum, Riihimäki

2014 Cerâmica em um pequeno espaço, Design Forum Showroom, Helsinki, Finlândia

2014 Pássaros migratórios, Cafe Valo, Tampere, Finlândia

2013 Stanislav Libenský Award 2013, Castelo de Praga, República Checa

2012. Oh! Bcn plantas e vidro, Museu Blau, Barcelona, Espanha

2012 Galería Madame La Marquise, Barcelona, Espanha

2011 Galeria Openhouse Gallery, Barcelona, Espanha

2011 Projectos en vidre, Massana, Barcelona, Espanha

2011 No Barcelona, Bolonha, Itália e Barcelona, Espanha, curada por Manuela Candini e Eva Figueras Ferrer

2010 Elaborando Libri, livro de artista, Bolonha, Itália, curada por Paola Babini, Manuela Candini, Rosella Piergallini

2010 premio d'Incisione Pietro Parigi, Calenzano, Itália

2010 Premio Nazionale delle Accademie, Nápoles, Itália

2010 Arte e indústria, Fiera di Bologna, Palazzo Re Enzo, Itália

2010 premio d'Incisione Giorgio Morandi, Bolonha, Itália

2009 L'Accademia por Enzo Biagi, Pinaccio Bolonha, Itália

2009 Fashion Open Day Accademia, Bolonha, Itália

2008 Artes e Ofícios Finlândia Central, Museu de Artesanato da Finlândia, Jyväskylä

2007 Simpósio de Escolas Aplicadas de Arte da República Checa, Museu da Boémia do Norte, Liberec

2007 Metamorphosis, Ortisei, Itália

2007 Vetroricerca = tecniche, Bolzano, Itália

2007 Young Glass 2007, Museu do Vidro Ebeltoft, Dinamarca

2005 Lasifantasia, Glassfantasy, Iittala, Finlândia

2004 Lasifantasia, Glassfantasy, Iittala, Finlândia

### **Exposições individuais**

2016 Näetkö? Você pode ver? Museu Finlandês do Vidro, Riihimäki, Finlândia

### **Subvenções e Menções do Projeto**

Fundação Cultural Finlandesa, Fundo Regional Häme, subvenção para o trabalho

2013 Finalista no Prémio Stanislav Libenský 2013

2010 Fundação Centro de Vidro de Barcelona, Espanha, subvenção para a realização de um projecto de vidro

Conselho de Artes da Finlândia Central, subvenção para

2007 Finalista em Young Glass 2007

2006 Fundação Cultural Finlandesa, fundo da Finlândia Central, subsídio para trabalhar

2006 Comuna de Joutsa, Finlândia, subvenção para trabalhar

2006 Fundação Heikki Jaatinen Joutsa, Finlândia, subvenção para trabalhar

Conselho de Artes da Finlândia Central de 2005, subvenção de projecto

2004 Fundação Heikki Jaatinen Joutsa, Finlândia, subvenção para material de trabalho

Fundo para a Educação do Povo de 2002, Fundação Central da Finlândia, subsídio para material de trabalho

### **Publicações**

2016 Catálogo de exposições, publicação na Internet, Olo - Mærkbart, p. 84-85

2016 Anuário do Vidro Finlandês 2016

2016 New Glass Review 37, Museu Corning de Vidro

2015 Catálogo de exposições, International Book Art Exhibition

2015 Artistas do mês, Ornamo magazine nro 3/2015

2015 Catálogo de exposições Vidro finlandês Lives 7, p.112

2013 Catálogo de exposições Prémio Stanislav Libenský 2013, p.32

2011 Catálogo de exposições Não há resultados de pesquisa para este local  
Barcelona e Bolonha Não existe limite de popularidade entre Barcelona e Bolonha

2010 Catálogo de exposições premio di Grafica Pietro Parigi

2010 Catálogo de exposições Premio Nazionale delle Accademie

2009 Catálogo de exposições premio d'incisione Giorgio Morandi

2009 Catálogo de exposições L'Accademia per Enzo Biagi, p.64

2007 Catálogo de exposições Vetroricerca = tecniche

2007 Catálogo de exposições Young Glass 2007, p.48-49

2005 um artigo "Halu luoda uutta" Laura Roininen, Itähäme 2.4.2005, p.17

### **Trabalhos em Coleções**

A coleção do Peck, Boston, EUA

Cidade de Hämeenlinna, Finlândia

Biblioteca, Biblioteca Camp de l'Arpa-Caterina Albert, Barcelona, Espanha

Instituto Florestal Europeu (EFI), Escritório Regional, Sant Pau Art Nouveau

Site, Sant Leopold Pavilhão, Barcelona, Espanha

Fundação Pietro Parigi, Calenzano, Itália

### **Agrupações às quais pertence**

2014 - Associação de Escultores Finlandeses

2014- Ars-Häme

2014- Ornamo

2014- Artistas O

### **CV - Mari Mészáros (Holanda)**



Nasce em Tizsaszentimre, Hungria

#### **Educação:**

1969-1972 Universidade Eötvös Lőránd, Faculdade de Artes Liberais, Budapeste, Hungria.

1972-1977 Academia de Arte Aplicada, departamento Vidro, Budapeste, Hungria.

Desde 1982 vive e trabalha na Holanda.

#### **Oficinas de ensino:**

Sars-Poteries (França) 1992, 1997, 1999

La Granja (Espanha) 2004

Escola Vetroricerca (Itália) 1998, 2000, 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2013 e 2014

Averoy, Noruega 2009, 2010

Silkeborg, Dinamarca, 2012

**Prêmios:**

1980 exposição de verão-, Szeged, Hungria

1981 Prêmio do Estúdio de Jovens Artistas, Budapeste, Hungria

1982 Prémio do Ministério dos Assuntos Culturais, Budapeste, Hungria

**Exposições individuais:**

2016. Jan van der Togt Museu, Amstelveen (Holanda)

2015. Graveland, Galeria McSorley (Holanda)

Leerdam, Glasgaleria Broft (Holanda)

Den Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)

Antwerpen, Galeria Nassau 42, (Bélgica)

2014 Galeria B, Baden-Baden (Alemanha)

Den Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)

De Aventureijn, Epe (Holanda)

Galeria Van Loon, Vught (Holanda)

2013 Utrecht/'s Graveland, Galeria Mc Sorley (Holanda)

Leerdam, Glasgaleria Broft (Holanda)

2012. Graveland, Coleção de arte Gooilust (Holanda)

Oostende, Casa de arte Artine (Bélgica)

2011. Den Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)

2010. Wijk bij Duurstede, Galeria Duurstede (Holanda)

Horn, Art Walk, CIRO (NL)

2009. Amsterdam, Galeria Braggiotti (Holanda)

Den Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)

Stroe, Galeria "In de oude school" (Holanda)

2008. Den Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)

Stroe, Galeria In de Oude School (met Antonio Poioumen) (Holanda)

2007. Leerdam, Galeria Broft (with Marianne Benkö) (Holanda)

Saint Louis, Galeria R. Duane Reed (USA)

Maastricht, Leon Salet ArteModa, (with Lisa Gherardi) (Holanda)

2005. New York, Galeria R. Duane Reed (USA)  
2003. Madrid, Museu de Arte em Vidro de Alcorcon (Espanha)  
Galeria Hoogezand, ArtiColl (Holanda)  
Budapest, Galeria Glasspyramid (Hungria)  
2002. Doesburg, Galeria Het Gouden Schepel (Holanda)  
Amsterdam, Galeria Braggiotti (Holanda)  
Barneveld, Gemeentehuis (Holanda)  
2001. Rotterdam, Dutch-art.nl. (with Beaty Czetö) (Holanda)  
Den Haag, Galeria Etienne / Rob van den Doel (Holanda)  
Vienna, Galeria Neusser (Austria)  
Kaposvár, Museu Rippl-Ronai (Hungria)  
2000. Hoogezand, Galeria ArtiColl (Holanda)  
1999. Hooghalen, Galeria Maya Wildevuur (Holanda)  
Schalkwijk/Utrecht, Art Glass Centre (Holanda)  
Warmond, Galeria Henk J.Pruijzen (Holanda)  
London, Blackheath Galeria, (with Marianna Benkö)(UK)  
1998. Amsterdam, Galeria Braggiotti (Holanda)  
Knokke, Galeria Natascha (Belgica)  
Luxemburg, Galeria Art du Verre (Luxenburgo)  
Paris, Galeria L'Eclat du Verre (França)  
Hoogezand, Galeria ArtiColl (Holanda)  
1997. Doesburg, Gooijer Fine Art (Holanda)  
Voorthuizen, Artterre (Holanda)  
Hannover, Invetro (Dinamarca)  
Valkenswaard, Galeria Broft (Holanda)  
Hamburg, Galeria L (Alemanha)  
Miami SOFA 1997, Galeria Indigo (USA)  
1996. Boca Raton, Galeria Indigo (USA,FL)  
Leerdam, Galeria de vidroLeerdam, com Floris Meydam (Holanda)  
Chicago, SOFA 1996, Galeria Indigo (USA)  
1995. Doesburg, Gooijer Fine Art (Holanda)  
Den Haag, Galeria Rob van den Doel (Holanda)  
Heemstede, Galeria Brauckmann (Holanda)  
1994. Zeist, Galeria X (Holanda)

Amsterdam, Braggiotti Galeria (Holanda)  
 Hannover, Invetro (Alemanha)  
 Hagen, EuroGaleria (Alemanha)  
 1993. Hagen, EuroGaleria (Alemanha)  
 1992. Utrecht, Galeria Douwes-Dekker (Holanda)  
 Doesburg, Gooijer Fine Art (Holanda)  
 Lexmond, Galeria Jan Willem Baelemans (Holanda)  
 1991. Rotterdam, Galeria Braggiotti (Holanda)  
 Utrecht, Douwes-Dekker Glasgaleria (Holanda)  
 Doetinchem, Galeria den Ooiman (Holanda)  
 1990. Antibes, Galeria Suzel Berna (França)  
 Paris, Galeria Suzel Berna (França)  
 1988. Frankfurt, Galeria Gottschalk-Betz (LxCxE)  
 1987. Amsterdam, Inart Galeria (Holanda)  
 1986. Utrecht, Galeria Edward (Holanda)  
 1981. Budapest, Dorottya utcai Kiállítoterm (Hungria)  
 1980. Budapest, Pincetárlat (Hungria)

**Exposições grupais:**

2016. Conches, Museu de vidro (França)  
 Pärnu, Museu de Arte Novo (Estonia/Estland)  
 Trencin GMAB Galeria, Glasmovement, (SK)  
 Chicago SOFA, Habatat Galleries (USA)  
 Glasrijk Tubbergen (Holanda)  
 Tiel, Kopstukken (Holanda)  
 Amsterdam, Affordable Art Fair, Galeria Sille, (Holanda)  
 Oudewater, Galeria Sille (Holanda)  
 's-Graveland, Galeria Mc Sorley (Holanda)  
 2015. 's-Graveland, Galeria McSorley (Holanda)  
 Leerdam, Galeria Broft (Holanda)  
 Oudewater, Galeria Sille (Holanda)  
 Alizay, Bienal internacional de vidro contemporaneo (França)  
 Bratislava, Galeria City (SK)  
 2014 Galeria B, Baden-Baden (LxCxE)  
 Den Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)

De Aventureijn, Epe (Holanda)  
Galeria Van Loon, Vught (Holanda)  
2013 Utrecht/'s Graveland, Galeria Mc Sorley (Holanda)  
Leerdam, Glasgaleria Broft (Holanda)  
2012 Graveland, Art Collection Gooilust, (Holanda)  
Oostende, Kunsthuis Artine (Belgica)  
2011. Den Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)  
2010 Veldhoven, Galeria Hans Persoon (Holanda)  
Pärnu, The Museu of New Art (Estônia)  
Montreal, The Montreal Museu of Fine Arts (Canada)  
Eindhoven, Dutch Design Week (Holanda)  
's-Graveland, Art Collection Gooilust (Holanda)  
2009 Aalsmeer, Galeria Sous terre (Holanda)  
2008 Chicago, SOFA, R.Duane Reed Galeria (USA)  
2007 Amsterdam, Braggiotti Galeria (Holanda)  
Chicago, SOFA, Galeria R.Duane Reed (USA)  
Palm Beach, Palm Beach 3, Galeria R.Duane Reed (USA)  
Den Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)  
London, Galeria Studio Glass (UK)  
New York, SOFA, Galeria R.Duane Reed (USA)  
2006 Miami, Art Miami, (Galeria R.Duane Reed) (USA)  
Palm Beach (Galeria R. Duane Reed) (USA)  
Burgdorf, Glass Inspiration, (Suíça)  
St. Louis, Galeria R.Duane Reed (USA)  
New York, SOFA, Galeria R. Duane Reed (USA)  
Amstelveen, Museu Van Togh (Holanda)  
Chicago, SOFA, Galeria R. Duane Reed (USA)  
2005 Adelaide, Galeria Aptos Cruz (AU)  
New York, SOFA, Galeria R.Duane Reed (USA)  
Der Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)  
Utrecht, Galeria Utrecht (Holanda)  
Gorinchem, Fort Vuren, Symposion Gorinchem 2005 (Holanda)  
Chicago, SOFA (Galeria R.Duane Reed) (USA)  
Sars-Poteries, Musée-Atelier du Verre (França)

2004

Miami, Art Fair (R.Duane Reed Galeria) (USA)

Bratislava, City Museu (SK)

Budapest, Galeria Glaspyramid (Hungria)

Göteborg, Nordstan (Suécia)

Vienna, Galeria Neusser (Austria)

2003

Budapest, Museu Ludwig (Hungria)

Amsterdam, Galeria Braggiotti, 16th Anniversary Celebration (Holanda)

Almere, Cultureel Centrum Corrosia (Holanda)

Ebeltoft, Museu de vidro, (Dinamarca)

Chicago, SOFA (Galeria R.Duane Reed) (USA)

2002

Amsterdam, Galeria Braggiotti (Holanda)

2001

Vienna, Kunst und Antiquitäten Messe – Hofburg, (Austria)

1999

Den Haag, Holland Art Fair, Galeria Rob van den Doel (Holanda)

San Francisco, Museu M.H. de Young Memorial (USA)

Baden-Baden, Galeria –B- (Alemanha)

1998

Boca Raton, Galeria Indigo (USA, FI)

Den Haag, Galeria Rob van den Doel (Holanda)

Boca Raton, Galeria Habatat (USA,FI)

Hannover, Galeria Invetro (D)

1997

Gorinchem, Museu Gorcum (Holanda)

Sars-Poteries, Museu Atelier du Verre (França)

Wisconsin, Museu Milwaukee Art (USA)

1996

Miami, SOFA 1996, Galeria Indigo (USA)

1995

Bremen, Glas und Gold (Alemanha)

1994

Paris, Galeria Suzel Berna (França)  
Den Haag, Galeria De Twee Pauwen (Holanda)  
Amsterdam, Galeria Braggiotti (Holanda)  
1993  
Den Haag, Galeria Rob van den Doel (Holanda)  
Szentendre, Museu Ferenczy (Hungria)  
1992  
Liège, 3d European Glass Sculpture Exhibition (B)  
Rotterdam, Braggiotti Galeria (Holanda)  
1991  
New York, Galeria Miller (USA)  
1990  
Bruxelles, Galeria Transparance (B)  
1989  
Rheinbach, Glashaus (D)  
Zürich, Galeria Sanske-Zimmerman (CH)  
Bremen, Galeria Monika Trüjen (Alemanha)  
1988  
Antibes, Galeria Suzel Berna (França)  
Nice, Art Jonction International (França)  
Düsseldorf, Fusing Glass (Alemanha)  
1987  
Essen, Galeria Essener (Alemanha)  
Velp, Arti-Choque (Holanda)  
Rotterdam, Galeria Braggiotti (Holanda)  
1984  
London, Galeria Coleridge (UK)  
1983 Hamburg, Die Koppel (Alemanha)  
1982  
Rihimekkii, GlasMuseu (Finlandia)  
Södertälje, Konsthall (Suecia)  
1981  
Kassel, Bonn (Alemanha)  
1980

London, Victoria & Albert Museum (UK)

1979

Budapest, National Gallery (Hungria)

New York, Corning, The Corning Museum of Glass (USA)

**Trabalhos em espaços públicos:**

Museu de Artes Aplicadas, Budapest (Hungria)

Museu de Desenho e Artes Aplicadas Contemporâneas, MUDAC, Lausanne  
(Suiça)

Museu de Vidro de Ebeltoft (Dinamarca)

Museu de vidro de Rheinbach (Alemanha)

Museu-Atelier du Verre, Sars-Poteries (F)

Museu van der Togt, Amstelveen (Holanda)

Museu Alter Hof Herding (Alemanha)

Museu de Belas Artes de San Francisco, M.H.de Young Memorial Museu  
(USA)

Museu Laczko Dezsö, Veszprém (Hungria)

Museu Rippl-Ronai, Kaposvár (Hungria)

Museu de Vidro de Alcorcon, Madrid (Espanha)

**CV - Quim Falcó e Txell Tembleque (Espanha)**



Quim e Txell se conheceram em 1992 na escola da Fundação Centro de vidro do Barcelona (FCVB), ao realizarem estudos especializados em vidro. Naqueles anos vêm na FCVB artistas de renome internacional para dar cursos ali. Artistas tais como: blondel Hermand, Jaromír Rybak sabóková, Jaroslava e Antonín votrubovi Gizela, Frank van den Ham entre outros.

Em 1995 lhes foi concedida uma bolsa de estudos para ir estudar na República Checa, onde fazem um estágio no estúdio-oficina do escultor Jaroslav Wasserbauer. Ali, entram em contato com artistas e professores como Elias e vladimir kopesky Bohumil da Universidade arquitetura arte e design de Praga.

De volta em Barcelona começam a formar parte do grupo de professores da FCVB até 2010. Desde o ano 2000 tem o seu próprio estúdio em Barcelona aonde trabalham juntos e assinam seu trabalho em conjunto.

Ministram cursos na Escola "Vetroricerca, glas & modern" de Bolzano, Itália desde 2012 e cursos de especialização em seu estúdio-oficina em Verdú (Lleida).

## **Exposições**

2015

"Sopa de Pedres" Fundação Fita. Girona

"VIII Jornades Arts del Vidre" CAEE Escaldes-Engordany. Andorra

2014

"Prêmio Coburg Contemporary Glass 2014" Museu Europeu do vidro moderno,  
Projeto de instalação selecionado para "Ripoll, Bressol de l'art i la creació",  
Espanha

"Inund'ART 2014" Trobada e IX Mostra d'arte multidisciplinari. Girona, Espanha

"Da natureza para o papel" Museu do Papel de Capellades, Espanha

2013

"BCN Feito à Mão" Fabrica Moritz. Barcelona, Espanha

"Metamorphosis deles COSES" Canaules Art. Ripoll, Espanha

Art "Murmuris" e Craft Gallery desig (n). Andorra la Vella, Andorra

"Col·lectiva d'estiu 2013" Galeria de Arte Contemporânea Espai [b]. Barcelona,

"Duplo sentit" artistas do Togs coletivos. sala Fènix. Barcelona, Espanha

"Sprout" estação de ônibus espacial. Santiago de Compostela, Espanha

"8 d'Art" Espai Cultural Francolí. Barcelona, Espanha

"Duplo sentit" artistas do Togs coletivos. La Casa del Libro. Barcelona,  
Espanha

2012

"Stone Soup" MAVA, Museu de Arte de vidro de Alcorcon, Madrid, Espanha

"Glass e vegetação" Museu de Ciência Natural de Barcelona, Espanha

"O livro como ..." Biblioteca Nacional de Espanha. Madrid, Espanha

Contexto de vidro Europeia 2012 Bornholm Art Museum. Dinamarca

Galeria Habatat, Villa Riccardi Toscanelli. Itália

Exposição Europeia Sociedade Contemporânea de vidro Artistas Online. West  
Midlands, Reino Unido

Drap Festival Art Art'12 Internacional de Reciclagem da Catalunha. CCCB.

Barcelona, Espanha

Madame La Marquise, Subhasta de obras únicas. Barcelona, Espanha

IV Edição do Prêmio Escultura Contemporânea. Fundació Vila Casas.

Palafrugell

Tem alguém aí? Fundação Centro Nacional de vidro. FCNV. Segovia, Espanha

Galeria Togs. Barcelona, Espanha

"Tempus Anúncio" Fórum Sala de Fomentar de les Arts i Disseny FAD.

Barcelona

Joaquim Falcó e Meritxell Tembleque TASTETS d'Art M3. Sant Celoni. Girona, Espanha

Tem alguém aí? Museu de Arte de copo de Alcorcon MAVA. Madrid, Espanha

Drap Festival Art'11 Internacional de Reciclagem da Catalunha. CCCB.

Barcelona, Espanha

Tem alguém aí? Universidade Politécnica de Cartagena

"Art in vidre" Fons d'arte de FCVB, Fundació Fran Daurel. Barcelona, Espanha

XV Pere Jou Escultura competição. Sitges, Espanha

ArtFad Awards 2011 Arte e artesanato contemporâneo. Barcelona, Espanha

"Out-libris" Pode Castell Centro de Arte. Sant Boi del Llobregat, Espanha

Exposição II of Contemporary Art Tramuntanart 2011. Port de la Selva,

Espanha

2010

"Okupem. Arrepiar" exposição de artistas parceiros de A-FAD FAD Crypt.

Barcelona, Espanha

35 prêmio de escultura. Bienal de Arte de 2010, o Museu de Arte Moderna em

Tarragona, Espanha

"Metamorphosis 3,0 Llibre" A-FAD FAD Crypt. Barcelona, Espanha

XIV Pere Jou Escultura competição. Sitges, Espanha

"Metamorphosis 2,0 Llibre" A-FAD. sede Artesania Catalunya. Barcelona

instalação de exposições GIRONA 55a Temps de Flors no pátio do Museu de história da cidade. Girona, Espanha

2009

PF 09 Prague Festival Galerie Pokorná. Republica Checa

2008

ArtFad Awards 2008 arte contemporânea e artesanato. Barcelona

"Vidre L'erotica". Caixa Laietana espaço para exposições. Mataro

"Tots els Focs o foc" Tribute to J. Cortazar, Jaume Fuster Biblioteca. Barcelona

Selecionado no "II Bienal de arte do vidro" México 2008

Contexto de vidro Europeia 08 Borlhoms Kunstmuseum. Dinamarca

2007

IV Artes de vidro Jornadas Escaldes d'Engordany. Andorra

Artmar a 2ª Bienal do Mediterrâneo, Museu Marítimo de Barcelona

Menção especial no concurso 27 "Competição Internacional de Design Expohogar '07" Barcelona.

A Exposição Internacional de vidro Kanazawa. Japão

Exposição de Arte de vidro no Museu Notojima, Japão

Exposição na galeria Daiwa Korinbo, Japão

Visões sobre o 10º aniversário do Museu de Arte MAVA Glass. Alcorcón

Museu da Universidade de Alicante MUA. Alicante, Espanha

Centro de Artesanato e Diseño. Lugo, Espanha

Art Center Tomás y Valiente CERART. Fuenlabrada

2006

Primeiro Concurso Internacional de escultura MAVA glass. Alcorcón, Espanha

Prêmios ARTFAD 2006 Art prata e Contemporânea Artesanato, Barcelona, Espanha

2º Prémio "Competição Internacional de Design Expohogar 2006". Barcelona, Espanha

2º Concurso Prémio "Arte Pública no bairro de La Mina". Espanha

## ANEXO C – Entrevistas

### Metodologia das entrevistas

Os artistas Elina Salonen, Saman Kalantari e Mari Mészáros foram entrevistados por Skype. A artista Sol Abadi gentilmente convidou à autora a sua casa e a entrevista foi realizada ao vivo. Os artistas Quim e Txell, foram entrevistados por escrito devido à expressa solicitação o dos artistas que explicaram que se sentiriam mais cômodos escrevendo do que falando.

### Entrevista - Sol Abadi



Obra Nômades, 2014. Fonte: Sol Abadi.

#### 1- Como começou seu interesse por este material? Por que o vidro?

Não sei, gosto das coisas transparentes, me fascina a possibilidade de que um lado seja transparente. E que do lado detrás você pode avançar sobre um sólido, acho fascinante poder trabalhar com o relevo de um lado do vidro. E que o outro lado se transforme em uma espécie de tela. É como uma lente.

É como colar uma lente à vida, porque magnifica tudo, tudo é ampliado.

Sempre achei isso fascinante. Sempre gostei do vidro. Além das lembranças e outras coisas eu guardo vidros desde criança, guardo muitos no criado mudo, por exemplo, dois pássaros de vidro que eram de meus pais. Eles tinham estes pássaros em um lugar e eu sempre ia a esse lugar. A primeira coisa que eu lembro é que eu caminhava em direção a esses lugares. Em um lugar tinha uma maçã que era de vidro sobre metal, era um esmalte vermelho sobre metal maravilhoso.

Em outro lugar também havia dois passarinhos que eram dois pardais. Depois quando fui crescendo e entre outras coisas o vidro ficou aí como uma lembrança, e só aos 35 anos me reencontrei.

Tive a possibilidade do reencontro porque fui morar em Buenos Aires, tinha a possibilidade de viver outra vida, de reinventar outra vida para mim.

Eu trabalhei com publicidade, cinema, campanha política, fiz de tudo. E me cansei de toda essa história.

Tinha vontade de procurar um espaço pessoal, que não tivesse nada a ver com vender. Que pudesse desenvolver minha cabeça e que esse material ajudasse a fazer a minha cabeça. E nesse sentido o vidro é perfeito porque se você caminhar duas quadras ao redor do seu ateliê você encontrará vidros quebrados, garrafas, muitas coisas e vidro. Coisas para voltar ao ateliê e experimentar. Gosto da marca que você deixa através do vidro. Coisas para jogar.

Você não tem que passar por nenhuma loja. Não tem que ir a nenhuma parte para buscar isto. Está aí todo tempo, em todas as partes, você caminha pela rua e o encontra.

Eu saio com o carrinho de compras pela rua, faço duas quadras e volto com o carrinho cheio de garrafas, e ao voltar para o ateliê você começa a fazer teste e experimentar. Não é preciso mais nada.

## **2- Como é seu tempo de produção? É constante ou como é?**

Agora é um caos porque não é.

Estou em um momento em que minha cabeça continua imaginando modos de fazer, sempre modos de fazer, nunca imagino a obra final. Ou seja, eu não imagino nada pronto, eu vou imaginando modos de fazer.

E o que é que vai acontecer com isso que vou fazendo? Só Deus sabe.

### **3- Você trabalha com obras simultaneamente?**

Sim, sempre, por que penso em mil formas de trabalhar materiais. E não só o vidro, então vou fazendo simultaneamente como se fosse quase uma desorganizada.

Eu não imagino a obra e vou construindo-a. Eu estou sempre imaginando o agora, o processo. Imagino o modo de construir a obra, onde jogo é no modo, em como posso resolvê-lo, na maneira mais simples, mais eficaz do processo.

### **4- Quais são os rituais do seu trabalho?**

O ritual que mais existe no meu trabalho é a água para lavar as garrafas, o processo de lavagem para mim é um grande ritual. Ao lavar as garrafas, enxaguá-las, secá-las, limpá-las é como se você as resgatasse de algo devastado e lhes dá um banho.

O fato de lavar as garrafas antes de começar a trabalhar é um ritual.

Nada pode ser começado no ateliê se estas garrafas não forem lavadas.

Outro ritual que tenho é o fogo, é poder transformar algo através do fogo.

### **5- Como você adquire e atualiza o seu repertório?**

Eu não penso, vou roubando-o do ar. O que existe, o que está ao meu lado é o que me incentiva a trabalhar.

É o que você tem ao seu lado que me estimula para minha próxima criação.

É o material.

Às vezes você está num lugar, você olha ao redor e com o que você tem, faz.

### **6- Você cria temas simultaneamente?**

O tema é sempre um, para mim o tema é o que me contém. O que posso habitar. Na obra de vidro que faço, sempre procuro algo que eu possa morar, como se fosse uma casa. Um ninho de pássaros.

### **7- E quando você sente que o tema terminou ele se transforma em outros assuntos? Muda o tema?**

O tema não se acaba.

**8- Como você relaciona a sua obra com a sua vida pessoal?**

Está aqui. Vivo minha vida pessoal sobre minhas obras, são minha vida.

**9- E como se dá a forma? Como é o tempo de incubação na sua cabeça?**

Não sei, penso como um pedreiro, nunca penso como uma escultora.

Eu penso como um pedreiro, penso em tijolos, em formas de construir um “*contêiner*”.

Começo pensando que o vidro que eu derreto tem que estar em pé.

É o primeiro que deve estar em pé. Começo a inventar de que maneira isso vai ficar em pé. E aí se monta o tijolo ao redor dele.

Ou seja, por um lado você tem que proteger o vidro para que não se quebre, quando você derrete um vidro sobre um relevo, quando você fixa uma imagem de uma maneira, é tão intenso esse processo.

Depois de muitos anos comecei a compreender que o que eu queria era que o vidro estivesse em pé. Porém, mais que estivesse em pé eu queria que servisse para construir esse “*contêiner*”. Fui percebendo que já não me interessava que estivesse em pé senão que fosse um tijolo para construir o meu “*contêiner*”. Os pedaços de obra foram como os primeiros tijolos para construir esse ninho.

Eu fazia paredes, mas depois tinha que resolver os tetos.

**10- Você considera causal o processo de criar?**

Totalmente.

Eu participava de uma galeria no Uruguai, onde uma vez a dona dessa galeria me propôs trazer uns potinhos e a partir deste novo material comecei a criar novas obras.

Não existe coisa mais linda que o processo de cortar uma garrafa e que se derreta no molde de maneira feliz. Encontra sua espessura exata e lê o relevo do caráter que seja. Você tem uma maneira de desenhar com o vidro e o relevo embaixo que nenhum outro material te dá. Te dá os escuros, te dá os claros, te dá os meios-tons e as sombras, é uma maneira de desenhar.

### **11- Você faz esboços ou maquetes?**

Na realidade todo meu trabalho é uma grande maquete. Porque na verdade é que não posso fazer a obra como se fossem casas do tamanho de casa todo o tempo, tenho que trabalhar tudo em miniatura, bem pequenos.

Antes se anotava tudo, tinha cadernos e cadernos de anotações, mas agora não faço mais anotações. Simplifiquei tanto o processo que se tivesse Alzheimer não poderia errar o caminho, simplifiquei tanto o processo que agora nem que eu fosse muda você poderia me deter. Não preciso mais fazer anotações.

### **12- A forma sugere o material ou é o material que sugere a forma?**

Os materiais são causais.

Quando você gosta desse jogo de vidro, da transparência e dos relevos e das texturas formadas com o fogo, você descobre que não existe outro material que te dá esse jogo, para mim este jogo me dá o vidro, não há outro material.

Por exemplo, nesta foto desse meu pulôver se cria a linguagem por acaso.

### **13- O saber técnico amplia ou inibe a criação?**

Amplia tudo.

Tudo está em se a gente quer ampliar ou não.

Acho que talvez agora necessitaria simplificar meu processo porque com este processo eu já posso criar minha obra, meu “*contêiner*”. Durante 20 anos estive fazendo provas com o vidro sem saber o que estava fazendo com ele.

E agora eu sei o que o vidro pode me dar.

O que eu sei é que o vidro pode me dar 1%, e ainda tem 99% que o vidro vai me dizer.

Tenho 99% de coisas que são grátis porque as que eu imagino é 1%.

Até agora eu nunca tinha imaginado todo este jogo que podia criar.

## Entrevista - Saman Kalantari



Obra Avião, 2016. Fonte: Saman Kalantari.

### **1. Introdução espontânea / Fale sobre você.**

Sou do Irã. De uma grande cidade chamada Xirah, que era a principal cidade do império persa. Tive a sorte de ter nascido ali. Eu vi a guerra, a revolução, a transformação da vida social e política.

Tudo isto impactou de alguma maneira no meu trabalho, mas trabalhar com vidro é algo que comecei na Itália.

### **2. Como começou o seu interesse por este material? Você aproveita o causal durante o processo criativo? Você faz maquetes, esboços, desenhos antes de começar a obra “definitiva”?**

Comecei com o vidro por acidente, por casualidade.

Antes de vir morar na Itália, em 2004, eu estava envolvido com um projeto entre a minha cidade no Irã e Bolzano. Quando finalmente eu vim para a Itália, estava caminhando pela cidade e passei pelo Centro Trevi onde havia uma exposição chamada *Fragile!*. Foi a partir de então que mudou o meu ponto de vista, a minha perspectiva sobre a arte com vidro e sobre as possibilidades que este material oferecia.

Meu país tem uma grande tradição na arte em vidro, então para mim era algo antigo, por isso fiquei totalmente impressionado com essa exposição e decidi aprender. Fui à escola Vetroricerca e comecei a estudar.

Eu trabalhava como artista em cerâmica antes de entrar nessa escola. Comecei como um aluno convidado porque não havia conseguido vaga. Depois de um mês, um dos estudantes desistiu e assim eu pude entrar no lugar dele e me formar como qualquer aluno.

Já não trabalho com cerâmica, mas ainda estou apaixonado pela argila. É como afirmar que eu estava casado com ela, mas agora estou apaixonado pelo vidro.

O vidro é um dos meios que eu uso. Quando eu morava no Irã eu tinha a tendência ou mais propenso a usar a argila, mas aqui na Itália é o contrário, tudo parece mais próximo ao vidro. De fato, quando comecei a trabalhar com vidro comecei com vidro opaco, que é a qualidade primária da argila.

Também uso material reciclável como o papel ou todos os objetos que encontro que me parecem interessantes utilizar.

O único motivo pelo qual às vezes faço esboços é para não esquecer da ideia.

Durante o processo, vou construindo o objeto que inicialmente é um esboço e mais tarde se transformará no próprio objeto final. Ou seja, o objeto e o esboço são produzidos em vidro diretamente porque eu já construo o objeto em três dimensões e uso-o como meu modelo que depois será vidro.

### **3. O tempo de produção é constante? Você faz diferentes obras simultaneamente?**

O tempo de produção é constante e tento fazer diferentes obras simultaneamente. Geralmente durante alguma residência artística de duas ou três semanas ou durante os fins de semana, porque como não tenho meu próprio ateliê, devo usar meu tempo o máximo possível.

### **4. Esta obra foi feita a partir de um ritual especial?**

Algo que é muito importante para mim é que tenho que estar sozinho durante meu processo, meu processo é algo muito íntimo e necessito de silêncio, durante meu trabalho prefiro ter meu espaço, meu tempo e eu gosto de conservar isto como uma surpresa para mim mesmo. Nestas obras utilizei objetos encontrados, as crianças haviam brincado com estes aviões. E o que eu quis fazer é dar-lhes nova vida, papel e vidro têm muito em comum. Aviões, todos brincamos com eles na nossa infância.

Nesta obra em particular o avião é branco como uma infância inocente e ao mesmo tempo me faz lembrar da expectativa que eu tinha na minha viagem do Irã até a Europa, pode simbolizar também a necessidade de liberdade.

Eu estava na Itália caminhando e encontrei este papel molhado e senti como se tivesse encontrado um pássaro. Levei-o para o estúdio, sequei-o e lhe dei uma nova vida. É como o ciclo da vida; algo se queima e algo novo nasce. De certa forma o vidro representa este ciclo da vida.

**5. Como você adquire e atualiza o repertório? Esta obra específica da qual falamos teve inspiração específica de alguma referência? Referências do mundo exterior? Como se relaciona este repertório com o seu trabalho?**

Para mim, usar a areia para modelar meu trabalho que depois será colocado no forno é como uma mãe dando à luz. No caso dos meus aviões, ou deste avião em particular, foram inspirados em coisas ou brincadeiras que quando criança praticava diariamente.

Para mim a inspiração funciona em dois sentidos: a gente pode ter, por exemplo, um jardim e decidir que sementes vai plantar, a gente seleciona e planta. Mas também, às vezes, o vento pode trazer sementes que não esperávamos e plantá-las também. É por isso que posso dizer que às vezes no meu processo de trabalho sou eu quem começa a pensar na obra e outras vezes é a ideia da obra que vem ao meu encontro.

**6. Existem temas simultâneos em gestação? Este tema se esgotou? Faz parte de um tema que terminou?**

Faço obras simultaneamente porque, como mencionei anteriormente, aproveito ao máximo os espaços e os momentos em que disponho de um forno, com um ateliê.

Houve temas que sofreram mutações, que foram mudando porque inicialmente eu talvez insistia mais na temática da infância e ultimamente tento me referir mais à liberdade de movimento, de deslocamento geográfico.

**Você faz anotações?**

Às vezes faço anotações enquanto estou trabalhando. No início confiava na minha memória e depois comecei a fazê-las para não repetir os mesmos erros, principalmente quando usava o forno.

**8. Você relaciona temas com a sua vida pessoal? Como?**

Acho que os aviões, neste caso, sintetizam a fragilidade da vida e simultaneamente representam a liberdade que eu quis obter ao escapar do Irã e pedir asilo político na Itália.

**9. Como é o nascimento da forma? No tempo de incubação a forma aparece como um esboço ou já definida? Você usa formas 3D como ajuda?**

Utilizo esboços em três dimensões, estes começam como ideias e depois vão sofrendo mutação para a própria obra, porque são estes esboços tridimensionais os que se transformam na própria obra de arte. O papel se transforma em vidro. É um atalho. Eu não desenho, mas faço o que está ao meu alcance.

**10. Você acha importante o casual no seu processo criativo?**

Sim, o casual é parte essencial do meu trabalho. Novamente recorro à metáfora de dar à luz: a gente pode desejá-lo imensamente, esperar a sua chegada, mas ninguém sabe como ele será. No casual eu careço de controle e tudo é bem-vindo. Não é como fazer uma joia, uma idêntica à outra, senão a surpresa que o forno também dará.

**11. É a forma que sugere o material ou é o contrário?**

Ambos, realmente depende do momento, do objeto. Quando encontro coisas, objetos, neste caso, aviõezinhos, devo ver o tamanho e assim penso como os farei no vidro. Não me esforço em utilizar o vidro, porém me pergunto se o vidro será o melhor material.

Não me esforço em usar o vidro, mas realmente penso que é o material indicado, assim o farei. Mas não pretendo me limitar exclusivamente ao vidro.

**12. Por que você escolheu esta técnica para este trabalho específico?**

Porque o conceito de meu trabalho está baseado na reciclagem do papel, ou melhor dizendo: no ciclo da vida. Papel, areia e vidro.

Na minha história como ceramista, vejo que o vidro é um primo não muito distante e a forma como trabalho o papel hoje é a mesma com a que trabalharia a argila: modelando.

### **13. Como é o seu vínculo com o fogo?**

Como um ex-ceramista, temos fogo, água, terra e vento. Estes são os quatro elementos secretos do universo e eu continuo usando-os mesmo quando uso o vidro.

### **14. A seguinte obra foi feita sob encomenda? O que motivou a fazê-la?**

Raramente trabalho sob encomenda. Trato de não ter pedidos ou comissões. Eu só faço, fabrico porque tenho a necessidade de fazê-lo.

Fazer aviões é algo muito simples, você apenas precisa de uma breve história. Às vezes as minhas obras começam no lixo pois vejo ali algo interessante. O processo é importante, mas a liberdade é muito mais e eu não poderia viver sem ela. Sinto-me ansioso e mal quando não posso produzir, é como se não quisesse nada e não poderia fazê-lo. Há 15 anos atrás, tomei um avião e deixei o meu país, Irã. É por isso que a história dos aviões é tão pessoal, meus aviões são pessoais.

## **Entrevista - Elina Salonen**



Photography by Toni Kokkila

Nameless. 2016. Fone. Elina Salonen.

### **1. Introdução espontânea / Fale sobre você**

É uma longa história. Comecei com o vidro por casualidade porque realmente não sabia o que ia estudar. Queria aprender a trabalhar com as

minhas mãos, fazer alguma coisa manual e o vidro me interessava e queria aprender como fazer vitrines.

Comecei a estudar na Finlândia e pensava que um dia gostaria de ensinar.

Hoje é meu material preferido, mas também trabalho com cerâmica, bronze e outros metais.

## **2. Como começou seu interesse pelo material? Você aproveita o causal durante o processo criativo? Você faz maquetes, esboços ou desenhos antes de começar a obra “definitiva”?**

Trabalhar com vários materiais é uma vantagem porque você não pensa apenas em utilizar o vidro. Primeiro penso o que quero fazer e depois escolho o material.

Vejo constantemente o causal no meu trabalho, já que, embora tenha uma ideia principal enquanto trabalho é possível que tudo mude. Existe esse espaço de mudança.

A respeito dos esboços, geralmente faço-os, mesmo que seja apenas como um lembrete porque não desenho exatamente o que quero. Também faço maquetes pequenas para saber e ir descobrindo o que quero fazer. Faço maquetes de barro e, às vezes, utilizo papel ou um fio metálico, depende.

## **3. O tempo de produção é constante? Você faz diferentes obras simultaneamente?**

Depende do tipo de projeto. Se preparo uma exposição, então prefiro manter um horário e certa ordem. Se é algo com mais tempo, posso começar e deixar. Depende do período.

Também depende se sou produtiva ou não. Às vezes não acabo os projetos porque não tenho controle. Se sinto que não sou produtiva, tenho que esperar. Não posso trabalhar todo o tempo.

Simultaneamente? Prefiro fazer uma obra cada vez. Às vezes tenho processos longos e complexos, então prefiro fazer os moldes e tentar encher o forno. Mas prefiro fazer uma coisa de cada vez, assim posso me concentrar no conceito, porque são coisas que têm uma história pessoal e é também um

trabalho que exige muita energia. Tenho que dar tudo e dar toda minha atenção. Se distribuo minha atenção é como se perdesse a intimidade.

#### **4. Esta obra foi feita com um ritual específico?**

Esta obra chamada Nameless, feita em 2016, cujo significado é algo que ainda não tem nome. É como um bebê que vai nascer que ainda não tem nome.

Existem coisas que faço como um ritual, quando chego ao ateliê tenho o costume de fazer algumas coisas que gosto de fazer, mas não faço isso todos os dias.

Esta obra em particular não teve ritual.

#### **5. Como você adquire e atualiza seu repertório? Esta obra específica da qual falamos teve inspiração específica de alguma referência? Referências do mundo exterior? Como este repertório está relacionado com o seu trabalho?**

Não sei exatamente. Me inspiro com várias coisas. Existem períodos que escrevo, leio muito e quando penso sobre alguma coisa várias vezes começo a pensar como realizá-la. Acho que cada obra que faço penso durante muito tempo. Deixo as ideias de molho por alguns meses, volto a pensar e depois trabalho.

Pode ser que minha inspiração venha de algo pessoal, coisas que acontecem na minha vida. A natureza me chama à atenção, o social também.

O processo tem uma longa história. Como vivi muitos anos fora da Finlândia comecei a ver as coisas da Finlândia de outra maneira, tinha uma ambição diferente no momento de voltar ao meu país e comecei a pensar como vemos as coisas que nos rodeiam, coisas cotidianas. Acho que você perde perspectivas quando está perto. Ao contrário, quando a gente viaja e vai para um lugar diferente parece que tudo é novo e você observa com surpresa. Esta surpresa é como se fossem crianças curiosas, é o que eu queria fazer, ao mesmo tempo que pensava nas coisas que nos rodeiam.

Nesta obra sabia muito bem o que queria fazer, mas ainda não sabia qual seria a técnica adequada. Estava na minha cabeça, mas não sabia como fazê-la. Comecei com esboços e maquetes na rede metálica para fazer a forma e

depois trabalhei com sopradores de vidro e busquei a maneira de fazer isso. Os moldes são os rostos e o soprador sopra sobre o rosto. Fiz isso no Riihimäki.

Gosto desta obra porque pode ser vista como o bebê que a gente espera e ainda não o vê. Você sabe que chegará, mas não sabe bem como será.

**6. Você faz diferentes obras simultaneamente? Existem temas simultâneos em gestação? Este tema se esgotou? Faz parte de um tema que terminou?**

Não sei se este tema terminou. Talvez eu prefira me concentrar em uma obra e em um tema cada vez.

**7. Você ainda tem as anotações?**

Sim.

Se faço moldes, então prefiro anotar os materiais que uso para saber futuramente e não esquecer. Às vezes anoto também os tempos de cozimento, quando as peças estão forno.

Às vezes inclusive anoto o processo de produção para lembrar todos os passos. Se trabalho com vidro, tenho um diário para anotar os programas e o que uso.

Gostaria de ser mais caprichosa, mas às vezes não encontro as anotações.

**8. Você relaciona os temas com a sua vida pessoal? Como? O tema termina ou faz metástase em outros assuntos?**

Há alguns anos fazia obras com rostos, embora não tenha certeza.

Às vezes, quando termino uma obra o tema termina. Outras vezes não. Eu gosto de mudar, não quero repetir as coisas. Acho que já não quero fazer mais peças como esta.

Sim, são temas pessoais. São experiências pessoais, alguma coisa que aconteceu comigo ou alguma coisa que lembro.

O tema das crianças foi quando nasceu o primeiro filho do meu irmão. Era uma coisa pessoal e que estava ao meu redor. Coisas que encontrei no meu dia a dia.

Também não penso qual é a necessidade de fazer uma obra. Pode ser que não analiso muito qual é a razão.

**9. Como é o nascimento da forma? No tempo de incubação a forma aparece como um esboço ou já definida? Você usa formas 3D como ajuda?**

Acho que há muito espaço para o trabalho manual e crio as formas. Às vezes tenho ideias claras e às vezes não. Enquanto vou trabalhando encontro a forma que eu gosto.

**10. Você acha importante o casual no seu processo criativo?**

Vejo constantemente o casual no meu trabalho, já que, se tenho uma ideia principal, enquanto trabalho é possível que tudo mude. Existe esse espaço de mudança.

**11. É a forma que sugere o material ou o contrário?**

Acho que primeiro vem a ideia e depois o material. Às vezes deixo que o material me guie. Mas geralmente é a forma quem me guia.

**12. Por que você escolheu esta técnica para este trabalho específico?**

Nesta obra sabia muito bem o que eu queria fazer, mas não sabia ainda qual seria a técnica adequada. Estava na minha cabeça, mas não sabia como fazê-la. Comecei com esboços e maquetes na rede metálica para fazer a forma e depois trabalhei com os sopradores de vidro e procurei a maneira de fazê-la. Os moldes são os rostos e o soprador soprava sobre o rosto. Fiz isso em Riihimäki

Gosto desta obra porque pode ser vista como o bebê que você espera e ainda não o vê. Sabe que chegará, mas não sabe bem como será.

**13. Como é seu vínculo com o fogo?**

Gosto de ficar olhando e me concentrar nas suas chamas. Me inspira.

#### **14. A seguinte obra foi sob encomenda? O que motivou a fazê-la?**

Primeiro tinha a oportunidade de fazer uma exposição pessoal no museu do vidro em Riihimäki e queria fazer peças sopradas porque nunca tinha feito coisas assim grandes e transparentes sopradas. Queria criar rostos transparentes rostos invisíveis.

#### **Entrevista - Mari Mészáros**



Obra Hug, Mari Mészáros, 2002. Fone: própria.

#### **1. Introdução espontânea / Fale sobre você**

Nasci na Hungria, numa cidadezinha chamada Tiszaszentimre. Cresci no campo e frequentava uma escola que incentivava muito a arte. Esta cidade estava repleta de vida cultural e aí conheci um pintor que me dava aulas de desenho.

Quando terminei de estudar, entrei na universidade onde fiz arte e literatura alemã e húngara ao mesmo tempo. Depois fui à Academia de Artes onde fiz a especialização em vidro.

**2. Como começou seu interesse pelo material? Você aproveita o casual durante o processo criativo? Você faz maquetes, esboços ou desenhos antes de começar a obra “definitiva”?**

Inicialmente estava muito interessada em cerâmica, que era um material muito popular naquele momento. Infelizmente não consegui a qualificação necessária para entrar nesse departamento porque não tinha a experiência suficiente com a cerâmica. Como não consegui nem sequer um lugar provisório fui para a área de vidro pois achava que não estava tão mal já que ainda estava “dentro da área do silicato”.

A fábrica onde trabalhava era velha e praticamente só fazíamos produtos convencionais, mas ali descobri o vidro e suas vastas possibilidades.

O resultado foi que eventualmente descobri que o vidro era mais interessante e inspirador que a cerâmica.

Continuei trabalhando com o vidro, embora a base das minhas esculturas é quase sempre de pedra, a qual faz parte da minha escultura. Geralmente modifico esta pedra porque tanto o vidro como a pedra fazem parte da minha composição.

A respeito de fazer esboços, uso muito este recurso e também faço desenhos sobre as minhas ideias, principalmente como apoio da minha memória e para não esquecer de nada.

Com esse mesmo critério também faço anotações durante meu trabalho. Mantenho um diário de forno onde escrevo tudo aquilo que acontece durante o processo produtivo e para assim fazer os ajustes nas próximas vezes.

**3. O tempo de produção é constante? Você faz diferentes obras simultaneamente?**

Como o processo técnico de cada peça demora bastante, tento trabalhar em várias peças simultaneamente. Muitas peças são feitas paralelamente, embora em diferentes momentos de desenvolvimento.

**4. Esta obra foi feita com um ritual específico?**

Não. A forma na qual a escultura é desenvolvida depende em maior grau do processo técnico de produção. A elaboração do gesso, a colocação do

vidro, o processo de fusão de vários tempos, o acabamento e o trabalho adicional que deve ser feito quando as peças saem do forno.

Mas pensando bem, sim tenho um ritual: quando o molde de gesso que contém o vidro sai do forno e esfriou o suficiente, sinto a necessidade de ir tirando a casca do gesso aos poucos até que apareça o vidro. Para mim isto é um assunto muito pessoal e ninguém mais do que eu pode estar presente nesse momento.

**5. Como você adquire e atualiza seu repertório? Esta obra específica da qual falamos teve inspiração específica de alguma referência? Referências do mundo exterior? Como este repertório está relacionado com o seu trabalho?**

Não vejo a inspiração como uma espécie de acontecimento transcendental, como, por exemplo, a descida do Espírito Santo em um momento e lugar específico. Para mim, a inspiração é constante, uma interação contínua entre eu e o mundo circundante no sentido mais amplo, natural, social e inclusive politicamente.

A posição curvada tem um significado geral como uma expressão das emoções humanas e pode expressar interioridade e consideração, mas também dor. Assim, esta posição mostra a expressão de um espectro muito amplo das emoções humanas.

**6. Você relaciona os temas com a sua vida pessoal? Como?**

Claro que sim, as questões expressas nesta escultura específica estão estreitamente relacionadas com a minha vida pessoal, mas isso não impede de ter um rumo mais amplo, por isso, outras pessoas são capazes de sentir o pensamento e os sentimentos manifestados e reconhecê-los.

**9. Como é o nascimento da forma? No tempo de criação a forma aparece como um esboço ou já definida? Você usa formas 3D como ajuda?**

Às vezes é muito claro para mim o que quero e já sei o caminho que tenho que seguir para consegui-lo, outras vezes vou junto com o processo durante o qual todo tipo de ideias e inspirações emergem e mudam o curso da produção e, às vezes, de maneira decisiva. Não faço esboços 3D porque a

imagem já está na minha cabeça num estado mais ou menos completo, e é esta imagem que sigo durante o processo de produção.

#### **10. Você acha importante o casual no seu processo criativo?**

Sim. Faço isso porque o cristal já é um material muito voluntarioso e rebelde por si mesmo. Durante meu trabalho aprendi muito sobre o vidro inclusive através de casos de aleatoriedade e, às vezes, conscientemente procuro a aleatoriedade durante o processo de produção e o deixo jogar livremente.

Saber muito sobre o vidro e ter trabalhado com este material especial durante muito tempo se corre o risco de perder a aleatoriedade criativa específica como resultado do crescente controle técnico, não gosto disso e por isso trato de deixar aberta a possibilidade de aleatoriedade em todo o momento.

#### **11. É a forma que sugere o material ou é o contrário?**

Funciona em ambos os sentidos, às vezes a ideia na minha cabeça sugere uma certa forma, mas às vezes também em maior ou menor grau de transparência. Também o material às vezes põe um limite na forma. Em outros momentos a transparência é o fator mais importante e nestes casos a forma determina o material.

#### **12. Por que você escolheu esta técnica para este trabalho específico?**

Meu principal interesse não é criar uma forma completa, senão produzir uma casca mais ou menos transparente, uma superfície ou forma que dá a ilusão de uma forma completa. Isto vale para todas minhas obras. Neste caso o trabalho é uma combinação de transparência avermelhada e pátina cinzenta que trabalham juntas para criar uma imagem universal de contemplação.

#### **13. Como é seu vínculo com o fogo?**

Uso-o para acender meu cigarro e, às vezes, inclusive para cozinhar.

#### **14. A seguinte obra foi feita sob encomenda? O que a motivou fazê-la?**

Não, não trabalho sob encomendas.

Minha motivação surge do pensamento e das emoções que estão presentes num determinado momento às vezes certos temas perduram, às vezes algo que sucede no mundo pode dar um forte empurrão à inspiração, como “crianças soldados” dos quais produzo três. Em outras ocasiões minha inspiração flui das experiências básicas que todos têm nas suas vidas e no caminho que cada um de nós seguimos.

### **Entrevista - Quim Falcó i Txell Tembleque**



Obra Pão

#### **1- O tempo de produção é constante?**

Nossos processos de criação e produção possuem diferentes fases e ritmos. Há momentos de observação, de incubação de ideias, momentos de “gestação” que podem ser curtos ou longos, não há regras nem normas. A produção da peça, o “parto”, chega quando chegar, às vezes é preciso esperar o momento adequado para tratar a realização do projeto. Também temos que ter em conta que conciliamos a nossa obra pessoal com a realização de peças e projetos sob encomenda.

#### **2- Vocês fazem diferentes obras simultaneamente?**

Sim. As peças costumam fazer parte de séries ou “famílias”, raramente são obras isoladas. No ateliê há peças e projetos em diferentes etapas de processo, algumas em fase embrionária, outras pela metade e outras quase prontas.

### **3- Existe um ritual de trabalho? Em que consiste?**

Gostamos de manter a possibilidade de mudança aberta em todo nosso processo de trabalho. Não temos um plano predeterminado, um plano exato a seguir. Tudo começa como uma “semente”, pode ser uma anotação, um desenho, uma imagem. A partir daí fazemos desenhos, maquetes, provas para ver que materiais e técnicas achamos as mais adequadas para o projeto. A partir de então o nosso trabalho tem etapas tecnicamente diferenciadas: uma com tudo aquilo que faz referência a modelos e moldes. Outra de preparação do vidro e cozimento. E por último, uma posterior quando a peça esfriou que pode ir paralelamente com o trabalho de outros materiais que fazem parte da obra, se é que existem.

### **4- Como vocês adquirem e atualizam o repertório? Como vocês relacionam este repertório com o trabalho?**

Uma imagem para visualizar como entendemos o que você chama “repertório” é imaginar uma fonte ou um poço. Quando queremos água dos aquíferos deve estar em boas condições, tem que chover e a água deve enchê-los. Isto é o que tentamos fazer: manter os nossos “aquíferos” em bom estado. O nosso trabalho é um reflexo de nossos interesses. Gostamos de observar a natureza, os objetos que produz e seus processos. A realidade, o dia a dia, o cotidiano é igualmente inspirador.

### **5- Existem temas simultâneos em gestação?**

Sim, é inevitável. Sempre há mais ideias que tempo para realizá-las. E mais ainda levando em consideração que somos dois os que gestamos ideias e projetos. No nosso caso, compartilhamos a gravidez e, às vezes, os partos são múltiplos.

### **6- O tema acaba ou faz metástase com outros assuntos?**

Cada assunto abre novos caminhos que levam a outros assuntos e a novos caminhos. A escultura e o vidro especialmente são linguagens lentas, exigem muito tempo e esforço. A dificuldade é escolher o caminho onde você quer andar.

**7- Vocês relacionam os temas com suas vidas pessoais? Como?**

Não pode ser de outra forma. Na realidade não há uma separação da vida pessoal do que acontece no ateliê. Tudo o que acontece ali faz parte da nossa vida pessoal.

**8- Como é o nascimento da forma? No tempo de incubação a forma aparece como um esboço ou já definida?**

Chegamos à forma concreta a partir de um conceito amplo, formas arquetípicas carregadas de significado simbólico que gostamos de explorar.

**9- Vocês acham importante aproveitar o causal durante o processo criativo?**

O causal faz parte da vida, neste sentido tentamos estar atentos. Às vezes ajuda a descobrir possibilidades inesperadas. Incorporamos sempre que somos capazes de entender o que aconteceu, somos capazes de repeti-lo e controlá-lo (na medida do possível) para levá-lo aonde nos interessa.

**10- Vocês fazem maquetes, esboços ou desenhos antes de começar a obra “definitiva”?**

Achamos que isso já foi respondido

**11- Vocês fazem anotações?**

Sim. Podem ser anotações rápidas de ideias fugazes, fragmentos de leituras, imagens, recortes... guardamos e vamos organizando material diverso.

Outro tipo de anotações muito importantes são as de tipo técnico. Fazemos um registro de todos (ou quase todos) os cozimentos que fazemos, este registro e a experiência acumulada nos ajudam muito.

As peças em si mesmas são uma espécie de anotações, de diário de viagem.

**12- É a forma que sugere o material ou é o contrário?**

O vidro é o material com o qual nos expressamos. Pensamos e projetamos nesta “língua”. O vidro é mais que um material, são muitos. Existem muitos vidros, muitas técnicas e muitos processos diferentes que dão

possibilidades muito diversas. Em cada projeto é necessário encontrar o caminho para materializá-lo.

### **13- O saber técnico amplia ou inibe a criação?**

Na verdade, o vidro é um material muito técnico. Nós não gostamos de malabarismos nem de demonstrações de virtuosismo gratuitas e vazias de conteúdo. Entendemos o ofício como uma ferramenta que tentamos colocar a serviço de algo mais. Todos os recursos técnicos de que se dispõem devem estar totalmente integrados na pessoa e na obra. Os recursos técnicos não são a obra, te levam à obra.

### **14- A seguinte obra foi feita sob encomenda? O que os motivou a fazê-la?**

Realizamos esta peça dentro de um projeto coletivo que tinha como título “Out-libris” onde se fazia uma reflexão sobre o livro como objeto de arte. A nossa ideia foi propormos o livro como um alimento para o espírito, simbolizamos neste pão onde deixamos escrita a história mitológica da origem do pão. Em cada corte que fizéssemos na peça, em cada fatia apareceria parte desta história mítica.