

Área de Conhecimento: Linguística / Letras / Artes / Artes Plásticas / Escultura

PROVA ESCRITA – PADRÃO DE RESPOSTA

Questão 1: A partir dos trechos apresentados, evidencie as categorias e características contidas no campo tridimensional contemporâneo, vista em Ribenboin (1999), ampliando ao fim para uma questão originada em Tassinari (2001) “o espaço do mundo em comum também é imitado na obra?

- - A conceituação “espaço em obra” e “sinais do fazer” proposta em “O espaço moderno”, Tassinari (2001), sinaliza caminhos abarcados pela arte moderna, para então apontar uma questão tida na arte contemporânea:

[...] “numa obra contemporânea o espaço pertencente a ela não alcança individuação por si mesmo, ele passa a ser uma entre as partes da obra que exibem sinais do fazer, pois os contornos não mais são suficientes para delimitá-la. É por sinais do fazer que a obra está conectada ao espaço do mundo em comum, não necessitando, portanto, individuar-se por meios ainda comprometidos com o naturalismo. A obra toda passa a ser, então, a obra e suas vizinhanças. O que levanta um problema: se a obra, por assim dizer, não é toda a obra, até que ponto a imitação participa dela? Dito de outra maneira: o espaço do mundo em comum também é imitado na obra?” TASSINARI (p.75, 2001).

- - Tendo em vista tais caminhos, que resultaram na ampliação dos limites da escultura para um campo visto agora como tridimensional, o crítico e historiador Frederico Moraes em “Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX” nos traz:

“Mesmo considerando que a arte contemporânea internacional tende, hoje, majoritariamente, para o tridimensional, a contribuição brasileira neste campo é expressiva e tem fundamentos históricos. Fomos colonizados por Portugal, que sabidamente não tinha uma forte tradição pictórica. Inversamente, com o Aleijadinho e diversos outros artistas do período colonial, criamos nossa própria tradição escultórica, regionalizando temas e introduzindo novos materiais, como pedra-sabão, o que fez do Barroco, especialmente de Minas Gerais, uma das referências fundamentais da arte brasileira.” (RIBENBOIN, p.226, 1999)

Padrão de respostas divididos em parte 1 e parte 2

Resposta parte 1: “O campo tridimensional abrange a escultura em seu conceito tradicional, relevos, objetos e instalações. A evolução se fez da escultura para o relevo e o objeto e, finalmente, para instalação. Poder-se-iam agregar ainda como desdobramento final as performances, se vistas como uma espécie de escultura no tempo”
Esculturas

É preciso, de início, distinguir o monumento, que transmite à posteridade a memória de um fato ou pessoa notável, evento ou efeméride, estando sempre a serviço da identidade nacional, da exaltação dos feitos heróicos, individuais ou coletivos, da escultura, que, liberta de conteúdos narrativos, simbolismos e alegorias, tem um valor em si. É auto-referente. Mas há casos em que a fronteira entre monumento e escultura é muito tênue. O Monumento à Juventude, 1946, de Bruno Giorgi, pode ser visto nos dois registros. O mesmo se pode

dizer dos monumentos à integração dos povos da América Latina, 1997, de Ascanio MMM, ou em homenagem ao primeiro centenário da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, 1994, de José Resende, que em nenhum momento comprometem as características essenciais de sua criação escultórica. Nem mesmo o gigantismo das duas obras justificaria outra interpretação, sendo uma característica comum a ambos os escultores.

Relevos

Ficam a meio caminho entre a pintura e a escultura. Estão na parede, mas sonham com o espaço real. São virtualmente esculturas, como os relevos de Waldemar Cordeiro (Popcretos), Willys de Castro (Objetos-Ativos), Lygia Clark (Casulos), Marcello Nitsche (Pinceladas), Regina Silveira (Anamorfias), Carmela Gross (Facas), Frans Krajcberg (Sombras) e Hélio Oiticica (Bilaterais, Relevos Espaciais).

Objetos

Um Objeto (com O maiúsculo) é mais que um simples objeto, seja ele natural, artesanal ou industrial. É um estado de arte, depois da Figura, da Abstração e da Arte Concreta, e antes do Conceito e do Corpo. Etimologicamente (do latim, *objectum*), significa lançar contra coisa colocada diante de nós, com um caráter material. É, pois, aquilo que resiste ao sujeito, objeção. Jean-Clarence Lambert, no ensaio *Les parti-pris des objets*, propõe quatro métodos de abordagem do Objeto pelo artista: 1- desrealizar: queimar a claridade objetual para que ele não tenha nada mais de comum... com o comum; 2- enigmatizar: agir de tal forma que o objeto não possa mais ser recuperado por uma definição unívoca. Princípio da incerteza: é o objeto que nos interroga e não o contrário; 3 - dramatizar: recurso a um certo terrorismo; e 4 - acumulação e seriação: métodos quantitativos. Para Lambert, "procurar fazer do urinol, da lâmpada elétrica, do violão ou do guarda-chuva outro objeto é traduzir em atos artísticos nossa exigência principal de revolução mental e social, é participar da crítica radical de nossa cotidianidade".

Outras denominações: *objet-trouvé*, *readymade*, não-objetos (Ferreira Gullar: Neoconcretismo), objetos definidos (Cildo Meireles), objetos relacionais (Lygia Clark), objetos emblemáticos (Rubem Valentim), *box-form/caixas*, múltiplos. Com suas propostas plurissensoriais, Lygia Clark e Hélio Oiticica ampliaram consideravelmente o conceito de objeto.

Oiticica via o objeto como ação no ambiente, no qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como "obras". É a nova fase do exercício vital, em que o artista passa a ser um proponente de atividades criativas. São também Objetos os bambus e bobinas de Ione Saldanha, as bolhas de Marcello Nitsche, as "trouxas ensanguen-tadas de Barrio, os quase-móveis de Ana Maria Tavares e o Livro da Criação, de Lygia Pape.

Instalações

A instalação é pensada para um espaço específico e a estrutura de arranjo pode ser modificada em função dos diferentes locais. É um conceito que se desenvolve no espaço (Desvio para o Vermelho, de Cildo Meireles), às vezes estruturando-se como uma narrativa, outras vezes assumindo um caráter cenográfico, os objetos como protagonistas. Pode ser um penetrável (*A Casa É o Corpo*, de Lygia Clark, ou *Tropicália*, de Hélio Oiticica), pedindo ao espectador que o percorra ou dele participe. **Visto em: RIBENBOIN (p.226, 1999)**

Parte 2: A resposta só pode ser negativa. Uma obra naturalista pode imitar o espaço do mundo em comum justamente porque difere completamente dele. Já uma obra contemporânea, ao requisitar a espacialidade do mundo em comum para individualizá-la, não possui autonomia para se desembaraçar total mente dele. O espaço compartilhado pelas duas mulheres em A carta de amor também é espaço de um mundo em comum, porém, como um análogo do mundo em comum, isto é, como uma imitação da visão natural do espaço a partir de um ponto de vista, e não o espaço em comum propriamente dito. Num espaço em obra, entretanto, o que se imita é fazer da obra. Se o espaço em comum também fosse imitado, cada obra contemporânea tenderia a imitar a totalidade do espaço do mundo como obra sua. O que é uma hipótese absurda. Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte.

Assim, há uma duplicidade na arte contemporânea quanto ao papel do espaço do mundo em comum. De um lado, ele é requerido para a individuação da obra, de outro, ele deve permanecer inalterado e não ser articulado pela obra. É sob esses dois aspectos - excludentes e que se alternam que o espaço do mundo em comum se relaciona com um espaço em obra. Distante das vizinhanças da obra, ele é o espaço habitual; próximo da obra, porém, ele é, tanto parte dela quanto o espaço do mundo em comum habitual, cotidiano, e em princípio indiferente à dimensão estética. Se a obra o requisita e altera seu aspecto próximo a ela, mesmo aí não o mobiliza de todo. A obra o arrasta para si por meio dos sinais do fazer. Com isso se individua, destacando-se entre as coisas cotidianas. Não o solicita, porém, por inteiro.

O espectador, junto a uma obra contemporânea, pode perceber as alterações que a obra provoca no espaço em comum e cotidiano em que vive por meio dos sinais do fazer, mas também pode perceber que ela está ligada ao espaço cotidiano não o imitando. É somente no seu pôr-se em obra que a obra possui, na sua relação com o espaço do mundo em comum, dimensão imitativa. Arco inclinado, de Serra, pode ajudar na compreensão desse duplo papel que desempenha o espaço do mundo em comum num espaço em obra. A escultura inclina-se e verga ameaçando desabar. Parece abraçar o espaço da praça. Inerva o espaço do mundo em comum e tende a contê-lo. Seu espaço é o da chapa de aço curva e inclinada, mas também tudo o que a seu redor imanta com intensidades diversas. O olhar não pode compor, como para uma escultura naturalista ou mesmo da fase de formação da arte moderna -, uma série de visões que encontrem um núcleo no interior da escultura a partir do qual ela se exteriorizaria. A escultura praticamente não possui um interior. Circunda-se a obra e se é circundado por ela, mas sua interioridade é quase nula. Seu espaço é quase inteiramente sua exterioridade a curvatura que conforma e requisita o espaço fora dela. **Visto em: (TASSINARI, pg 75/76 cap. O mundo da obra e o mundo comum)**

*O padrão de resposta deve estar fundamentado nas bibliografias exigidas pelo Edital, para evitar problemas o professor deverá citar o capítulo/página do livro utilizado.

Membros da Banca:

Avaliador 1 (nome e assinatura)

Avaliador 2 (nome e assinatura)

Avaliador 3 (nome e assinatura)

Presidente da Banca (nome e assinatura)

PROVA ESCRITA – PADRÃO DE RESPOSTA

QUESTÃO 2: _____ Bernard Leach, nascido em Hong Kong em 1887, foi um grande estudioso da área da cerâmica tanto no que diz respeito à História quanto as questões técnicas. Sua grande contribuição para o ocidente foi compartilhar, através de suas publicações, o aprendizado que adquiriu com os mestres orientais com quem estudou. Em seu livro “Manual del Ceramista”, LEACH (1981), descreve massas cerâmicas desenvolvidas no oriente. Baseado nas definições de LEACH, descreva o conceito, a função, e explique as características dos materiais que compõem, uma pasta de grés e uma pasta de porcelana.

A resposta a esta questão está no livro “Manual del Ceramista”, de Bernard Leach (1981), Capítulo II, páginas 56 a 83 e 102 a 103.

O candidato poderá discorrer sobre os contextos históricos, culturais e sociais em que a porcelana e o grés foram criados. Influências e relações entre Oriente e Ocidente.

O grés é um tipo de cerâmica cuja argila foi cozida até o ponto de vitrificação. Isso geralmente acontece quando, dentro do forno, o fogo atinge uma cor branca, embora sua temperatura exata (1200° - 1400°) varie na prática.

As argilas que contêm muito ferro ou álcalis vitrificam com mais facilidade do que outras. É a fusão em uma massa homogênea de todas as partículas que compõem a argila que distingue o grés e a porcelana da cerâmica de barro cozido a baixa temperatura. Isso explica sua falta de porosidade (mesmo quando não possui esmalte), sua grande coesão e sua sonoridade, clara e aguda, como um tilintar; embora, quando a pasta é grossa e o esmalte muito espesso, o som possa ficar abafado. A porcelana difere do grés pelo fato de sua pasta branca se tornar translúcida ao vitrificar. Como não existe uma linha divisória precisa entre a porcelana e o grés, algumas peças chinesas primitivas foram chamadas de proto-porcelana ou grés porcelanizado. A palavra "grés" sugere a qualidade da pedra fundida, seja na pasta ou no esmalte.

As altas temperaturas necessárias para queimar a porcelana dura aumentam o custo de sua produção e o risco de perdas no forno. Comparada à porcelana de pasta mole, sua resistência maior é contrabalançada pela frieza de cor e dureza da superfície do esmalte, no qual os pigmentos não conseguem penetrar. A cerâmica alcançou seu ápice técnico quando os chineses descobriram a fabricação da porcelana. Novos impulsos criativos podem trazer infinitas variações, sínteses e descobertas, mas não podemos superar a não porosidade da pasta de porcelana, sua brancura ou pureza, e sua translucidez.

Na página 103, segue a definição de Pastas de grés.

As altas temperaturas de queima do grés limitam o uso e a seleção de materiais. As argilas fusíveis apropriadas para peças de barro cozido com engobe e esmalte só podem ser utilizadas se combinadas com outras mais refratárias. Assim como em outros tipos de cerâmica, a solução ideal seria descobrir uma simples argila natural que contivesse todas as qualidades necessárias: resistência ao calor e à atmosfera do forno, plasticidade, impermeabilidade, cor e textura. A cor e a fusibilidade são aprimoradas ao adicionar argilas vermelhas ou feldspato para aumentar a vitrificação.

Nossa pasta para peças de barro cozido com engobe escurece e vitrifica por volta de 1150° - 1200°C e amolece e deforma a 1300°C. Isso afeta a maioria de nossas argilas locais. Mas como o caulim resiste facilmente às nossas altas temperaturas de queima e permanece branco, pode-se obter uma pasta de grés com esses dois materiais adicionando ao barro vermelho 25% ou mais de caulim, até o ponto em que a plasticidade diminua, digamos, até 65%. A argila ball clay branca silicosa de

Pike também resiste acima de 1350°C. Em uma atmosfera oxidante, adquire um tom levemente aveludado e, em atmosfera redutora, um cinza claro.

A definição de porcelana podemos encontrar também nas páginas 104 e 105.

As verdadeiras pastas de porcelana são obtidas com caulim e feldspato ou *Cornish stone*. Como o caulim inglês é, comparativamente, pouco plástico, deve-se adicionar um pouco de argila *ball clay* para que a pasta possa ser torneada.

Nossa pasta de Saint Ives é composta por:

- Caulim de Varcoe nº 1: 45
- Feldspato de Varcoe triturado em água: 25
- Argila ball clay silicosa de Pike, G.F.S.: 16.66
- Quartzo de Wenger 471 P triturado em água: 13.33

*O padrão de resposta deve estar fundamentado nas bibliografias exigidas pelo Edital, para evitar problemas o professor deverá citar o capítulo/página do livro utilizado.

Membros da Banca:

Avaliador 1 (nome e assinatura)

Avaliador 2 (nome e assinatura)

Avaliador 3 (nome e assinatura)

Presidente da Banca (nome e assinatura)



Assinaturas do documento



Código para verificação: **6NR6B6L3**

Este documento foi assinado digitalmente pelos seguintes signatários nas datas indicadas:



OTAVIO FABRO BOEMER (CPF: 221.XXX.318-XX) em 07/07/2025 às 12:35:54

Emitido por: "SGP-e", emitido em 02/05/2024 - 16:47:37 e válido até 02/05/2124 - 16:47:37.

(Assinatura do sistema)



LUZIA RENATA YAMAZAKI (CPF: 014.XXX.259-XX) em 07/07/2025 às 12:42:27

Emitido por: "SGP-e", emitido em 24/02/2023 - 14:56:34 e válido até 24/02/2123 - 14:56:34.

(Assinatura do sistema)



MARTA LUCIA PEREIRA MARTINS (CPF: 358.XXX.750-XX) em 07/07/2025 às 12:43:32

Emitido por: "SGP-e", emitido em 30/03/2018 - 12:42:08 e válido até 30/03/2118 - 12:42:08.

(Assinatura do sistema)

Para verificar a autenticidade desta cópia, acesse o link <https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo/conferencia-documento/VURFU0NfMTlwMjJfMDAwMjE4ODNfMjE4OTBfMjAyNV82TlI2QjZMMw==> ou o site <https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo> e informe o processo **UDESC 00021883/2025** e o código **6NR6B6L3** ou aponte a câmera para o QR Code presente nesta página para realizar a conferência.