



Alberto Olivieri*

A POIÉTICA E A MATÉRIA

O material é visto na natureza no seu sentido incorporativo ao próprio corpo do ser humano. Olhar um objeto é encarná-lo no corpo e dominá-lo no sentido corporativo das ações do labor humano constituindo uma falha entre o cultural e o mundo natural. “Olhar um objeto, é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele [...] a casa ela mesma não é a casa vista de lugar algum, mas a casa vista de todos os lugares”¹. Os todos os lugares definidos por M. Ponty são todos os lugares em que todo censor, ou veículos de linguagem puderem alcançar, inclusive aqueles numéricos criadores da própria vida da matemática em suposição até, enfim, a possível ou impossível inteligência artificial. Essa abrangência do olhar também nos cega, à medida que o cogito estabelece a condição da predominância do olhar para poder discernir o conteúdo do mundo e do material. Todavia será parte do mundo sem dúvida o material produzido; no entanto existe uma separação entre o objeto natural e o objeto fabricado. “O domínio da percepção nos oferece em demasia objetos estranhos à natureza bruta, produzidos pela civilização e história [...] é necessário superpor a distinção fundamental do dado e do produzido”². O animismo é

um comportamento que insere o objeto artificial como parte do próprio corpo. É evidente que tal animismo provém de uma assimilação das coisas. Hoje já temos diversos aparelhos que são mais importantes ainda que a própria carne, substituída por objetos “andróides”. Esse animismo pode ter um caráter substitutivo e simbólico, onde o objeto ganha amor, carinho e afeição, a incorporação do objeto no humano. “Um tampão sócio-cultural cada vez mais espesso que nos distancia do contato direto com as forças naturais”³.

Essa dicotomia existente entre os objetos naturais e materiais produzidos pela cultura separa cada vez mais os artistas da possibilidade de convivência com o acaso natural, um encontro ou reencontro com uma reação corpo-natureza, levando os atos artísticos à uma consumação do fato e das ações artificiais, procurando-se nos objetos fabricados fontes de novos métodos. A escolha, o olhar interessado e perseguidor, junto à natureza é substituído por uma narrativa exclusivamente cultural, passando a arte a uma dependência da erudição. É claro que essa erudição não está limitada por uma visão preconceituosa e etnocêntrica, haja vista que a própria arte ocidental e a criação de novos mundos pelos grandes artistas têm

surgido muitas vezes do contato com a antropologia da arte em culturas que se mostram eruditas em determinados ramos do conhecimento artístico, a exemplo das máscaras africanas que influenciaram a pintura de Picasso, bem como os tecidos dos NITSACQUES do Congo, que foram mimeticamente redesenhados por Paul Klee¹. Estranhamente o corpo se apressa e se redesenha sobre e sob campo referencial artificial, afastando-se de relações inconscientes profundas provenientes da história propriamente da construção do corpo. Essa marginalização do corpo de sua própria história, constitui uma grande fissura patrimonial de uma infra-cultura responsável até então pela sobrevivência da espécie. Essa matéria corpo unvida pela própria mãe planeta afasta-se da sua própria gênese, como se estivesse a se preparar num continuum a busca do andróide e antropopitecos. Sendo esta relação entre corpo e cultura aceita manifestadamente e naturalmente. “O homem não entra em relações com a natureza simplesmente pelo fato de ser ele mesmo natureza, mas ativamente, por meio do trabalho e da técnica. E mais, essas relações não são mecânicas, são ativas e conscientes, ou seja correspondem a um grau maior de inteligibilidade que delas tenha o homem individual. Daí dizer que cada um transforma a si mesmo, se modifica na medida em que modifica todo o conjunto de relações do qual ele é o ponto central”⁵

Se o homem pode ser considerado um sucesso como afirma M. Ponty é porque tem em si o não concluído. A relação entre o homem e a natureza se dá, segundo Gramsci, de forma consciente; contudo, o que é de memória coletiva ou corpo coletivo do passado genético, e inconsciente entre o homem e a natureza, se dá de forma inconsciente. Essa dualidade de conceitos é justamente o que desambienta o artista, provocando sempre uma ruptura entre a arte e a realidade, entre o artista e o status quo. “O artista não compreenderá jamais que se

determinem formas científicas como se fossem códigos de estrados, isto seria para ele um meio desumanizado de considerar a arte”⁶. A transformação significa diferença. A diferença surge de uma repetição. A intuição do fonema se processa de forma inconsciente pela criança, o exercício do mesmo inconsciente é formador da linguagem que se torna matéria vocal somente após ter surgido do inconsciente. A palavra consciente surge de uma mimese, de uma imitação, após haver formado por intuição o início do aparelho verbal. Nesse sentido o homem transforma-se através de exercícios inconscientes e pré-estabelecidos no seu próprio corpo. Ele ganha consciência do real após haver experimentado através da inteligência imediata, ou da intuição, diversas possibilidades de ações.

O artificialismo das ações artísticas, essa separação do artista e do objeto natural é menos grave do que a separação dos artistas das novas descobertas científicas e do mundo tecnológico. Nem sempre a intimidade do artista com novas tecnologias significa a sua separação do campo natural. Tão pouco o objeto produzido deixa de ser natural. Temos o exemplo de Ives Klein que experimentava logo antes de sua morte, água e fogo no centro experimental de Gás da França⁷.

As pinturas rupestres não foram efetuadas com pigmentos *in natura*. Esses pigmentos óxido de manganês, óxido de ferro das argilas eram adicionados a óleo e gorduras animais, extraídos e misturados previamente. O início de expressão artística esteve ligado ao material natural e a uma técnica procedente de uma determinada cultura que obteve conhecimentos através de diversos procedimentos e experimentações. O instrumento técnico e o conhecimento científico tomam-se meios intermediários que intercedem entre o objeto e o corpo. Restamos identificar o momento em que esses instrumentos tomam-se próteses, substituindo algum sentido patrimonial vital a uma determinada cultura. Não se trata de uma

questão saudosista, pois o desaparecimento de um a técnica onde a matéria deixa de ser material, e é substituída por uma matéria inventada e processada, materializada, como no caso da terra cota que substitui o adobe seco ao sol pouco durável e instável, bem como o corte da pedra lascada e após, polida que foram substituídas pelas artes do bronze e posteriormente do ferro. As culturas que permaneceram resistentes às mudanças instrumentais e não se adaptaram as mudanças históricas, sucumbiram ou foram dominadas pelas culturas que deixaram de usar matéria bruta como material. Sem dúvida existe uma relação direta entre transformação técnica e transformação nas relações de produção, aí incluídas cultura e arte. Temos que considerar que o leitmotiv de toda transformação é a repetição e o aperfeiçoamento, no entanto não podemos concordar totalmente com Gramsci, que a transformação se processa de forma totalmente inteligível. A repetição faz a diferença: toda repetição se refere a uma técnica, porém nem toda técnica surge do cogito, do real ou da consciência. O exercício da fala, no início para o recém nascido é um jogo de monemas ou fonemas que possui significação exclusiva de incorporação do ser ao mundo pelo jogo inconsciente da fascinação. A técnica de balbuciar sons se refere ao controle laringofaríngeo, que o recém nascido adquire ao mamar ao engolir, o que finalmente vem a se constituir numa técnica de controle de passagem do leite, do ar no espaço laringofaríngeo.

Não somente como uma necessidade inconsciente instintiva como também no jogo do prazer e da fascinação. “A erogenização do sutil, olfato, audição, visão é já um símbolo muito mais da linguagem que o substancial, o leite deglutido, o prazer da sucção pois o substancial está ligado às necessidades repetitivas nas suas modalidades do prazer sem surpresa [...]. Então o circuito curto do desejo de mucosa a mucosa da boca ao mamilo se transforma, sobre fundo de

tensão, sofrimento, mal estar ou falta, em longo circuito de comunicação”^{7, 8}.

Uma vez identificada a importância da inteligência imediata, da intuição em toda transformação paradigmática na cultura, partindo da relação do corpo com o mundo, observamos que a transformação da técnica, a passagem da fase histórica do uso da matéria como material para a fase do uso da matéria com instrumentos materializados ou produzidos, verificamos que o leitmotiv dessa transformação está na intuição, na relação corpo-matéria e elemento simbólico inconsciente da fascinação. Esta tomada de consciência gradativa da desmaterialização das ações humanas sendo transformadas em instrumentos científicos que funcionam numa interdependência tecida de tela, levou a arte e os artistas a desconsiderarem de novo a matéria constitutiva da arte. Só que dessa vez em vez de se dar lugar à forma em detrimento da matéria como no classicismo, ou de privilegiar a luz em detrimento da matéria tornando a matéria luz, como no impressionismo, a arte contemporânea transforma a matéria em conceito, pó de ouro jogado no Rio Sena é um exemplo. Apesar de tantas transformações tecnológicas em novas experiências, matérias e materiais sempre retornam, encarnadas em novas linguagens. A relação corpo-tátil e matéria texturada é de uma imanência na arte, que seria muito caro a ela mesma perder esse meio de expressão. Essa tradicionalidade dos materiais e o seu uso milenar e contínuo nos indicam que a relação corpo e matéria é contínua e inesgotável, sobretudo que, uma vez focalizado um objeto, ele é imediatamente excluído e escolhido entre os demais. A relação entre o corpo e a matéria se coloca sempre tendo em consideração o acaso, armadilhas e surpresas, pois não se trata de uma manipulação, mas sobretudo da fascinação de criar símbolos. Algo sempre estará no lugar daquela matéria. Ela se torna um pretexto para a linguagem, como é o caso do conhecido jogo da bobina observado por Freud. Essa relação causal

entre corpo e objeto nos parece dicotômica, como se o objeto estivesse fora e excluído do corpo. No entanto o objeto selecionado, escolhido, focalizado, analisado no real, torna-se encarnado no corpo, pois na verdade isto ele o é. Pensamos tratar-se de algo que está fora de nós; no entanto a matéria está embutida em nós como signo. O artista estaria então atrelado, conforme Dubuffet, em relação ao acaso na criação e à autonomia da matéria “o artista está atrelado ao acaso o termo acaso é pouco exato: será necessário falar de indecisões e de aspirações dos materiais que resistem e recusam”⁹.

Três níveis de materiais seriam identificados na poiética por R. Passeron: o material explorado; o material autônomo que se dá a surpresas e o material majestade, não existindo arte que não oscile entre esses três níveis. Existe o material desconhecido, este que não se apresenta ao signo, o material esfinge onde não se projeta nele um significativo. É esse objeto a que J. Lacan chama objeto (a) na álgebra lacaniana. Essa coisa que virá a ser. A determinação dessa coisa natural passa antes pela definição de sua condição de suporte de propriedades da experiência do homem, necessitando do predicado. O sujeito é evidente na espreita, bem como o meio de ligação. A linguagem entre eles, o material natural tem um cunho histórico temporal: “o que era natural para o homem do século XVIII, o racional de um a razão em si liberta de qualquer outra ligação. Pareceria totalmente antinatural ao homem da idade média”¹⁰. Existem materiais que funcionam como índices, que são meios e que não se apresentam ao olhar. A gelatina e os componentes químicos do negativo da fotografia são exemplos. Todo material ou objeto esfinge, ainda não tem significativo, antes de tentarmos estabelecer a coisalidade da coisa. “Nós que primeiro que tudo e a maior parte das vezes deparamos apenas com o particular e só depois segundo parece extraímos e deduzimos o universal, neste caso a coisalidade?”¹¹. O material se destaca

primeiramente do universo indiferenciado para depois se conectar com a coletividade enquanto matéria. A infinidade de coisas singulares nos obriga a classificá-las após a identificação a uma série ou unidade de coisas singulares, que permite formar a unidade de uma multiplicidade. O material esfinge se agrupa em torno da comunidade de materiais que possuem emblemas vagos ou pré-significantes, sem contudo completarem a significação ao cogito. Nas palavras de Poussin. “Donde convém ao pintor não somente ser hábil a inventar sua matéria mas ter bom julgamento por conhecê-la”¹².

Notas

¹ PONTY, Merleau. Ibid. p.106.

² PASSERON. Ibid. p. 14

³ PIAGET, Jean. Seis estudos de Psicologia. Forence UNIV R.J. 2001 p. 31.

⁴ GRAMSCI, Antonio. A concepção dialética da historia.Civilização Brasileira R.J. 1981. in Mueller

⁵ LOURENÇO,Mito e Ciência, Tec Bahia n2 Ceped 1999 p. 114

⁶ TAPIES, Antoni, La pratique de l'art, Folio, Gallimard, Saint Amand,1994 p 93.

⁷ Citado por PASSERON, René ibid p 18.

⁸ DOLTO, Françoise. L' image inconsciente du corps Ed. Seuil 1984p.83

⁹ DUBUFFET citado por René Passeron, ibid p.20

¹⁰ HEIDEGGER, Martin. O que é um a coisa. Ed. 70. R.S. 1992 p.45.

¹¹ HEIDEGGER, Martin ibid. P. 22

¹² SANDRAAT VON. J. Tradução de Teutsche Academie ed Peltzer p.258 Künste.

Bibliografia

DOLTO, Françoise. L' image inconsciente du corps Ed. Seuil 1984.

HEIDEGGER, Martin. O que é um a coisa. Ed. 70. R.S. 1992.

ITTEN, Johannes. Design and Form, London 1964.

MUELLER, Lourenço. Mito e Ciência, Tec Bahia n° 2 Ceped 1999.

MEREDIEU, Florence. Histoire Materielle et Immatérielle de l'Art moderne Larousse Paris 1999.

PASSERON, Rene. Pour une Philosophie de la Creation, Klincksieck, Paris 1989.

PLAGET, Jean. Seis estudos de Psicologia. Forence UNIV R.J. 2001.

PONTY, Merleau. Le visible et l'invisible ,Tel Gallimard, Saint Amand 2001

SANDRAAT VON, J, Tradução de Teutsche Academie ed Peltzer, Künste.

TAPIES, Antoni, La pratique de l'art, Folio, Gallimard, Saint Amand, 1994.

*Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Doutor pela Universidade de Toulouse – França. Pós-Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Paris 8.- França.