



Maria Celeste de Almeida Wanner\*

## (IN) MATERIALIDADE E A DESCONSTRUÇÃO DAS TÉCNICAS TRADICIONAIS 1960 - 1970

À primeira vista, materiais oriundos da indústria espalhados pelo chão ou pendentes do teto de galerias poderiam parecer uma sala em reforma ou qualquer outra coisa, menos uma escultura. Quilômetros de tecidos percorrendo montanhas e desembocando no oceano; prédios e pontes enrolados, e elementos como fogo e gases evaporando-se como se estivessem em laboratórios, passaram a ser questionados quanto à sua denominação: arte. Mas, essas investigações que se iniciaram no final da década de 60, do século XX, independentes de significados, conceitos, ideologias e propósitos, desenvolveram-se pelo mundo, colaborando para a construção da arte contemporânea.

O cenário artístico que antecedeu, com diferença de poucos anos, esse período que viria, mais tarde, provocar polêmicas, teve como foco o minimalismo, considerado por muitos teóricos como sendo uma arte branca, autoritária e sexista. Segundo a crítica americana Lucy Lippard, seus artistas tiveram que lidar com conceitos enfadonhos, como monotonia e repetição.

As práticas voltadas para o colapso da forma num estado contínuo, com questões envolvendo a matéria e o espaço, aproximaram-se mais de materiais industriais, como

látex, pigmentos acrílicos brilhantes, espuma, plásticos, borracha, entre outros, em busca de uma arte mais visceral relacionando-a visualmente [alguns mais diretamente] ao corpo humano, provocando, de imediato, uma sensação de extensão tátil do corpo. Procurando dar continuidade à experiência subjetiva, essa arte veio a ser denominada de Pós-Minimalista - termo americano usado por Robert Rauschenberg e Judd Martin para designar o ponto de interseção entre o rigor geométrico do minimalismo diferentemente do livre e próprio comportamento dos materiais durante o processo.

O aprofundamento dos estudos de materiais e do processo durante a construção da obra deu origem a *Process Art*, onde "as barreiras entre formalismo e 'anti-form', termo usado por Robert Morris, descreve as esculturas espalhadas e outros objetos não ortodoxos." <sup>2</sup>

Nos Estados Unidos, país que mais investigou essa prática, Bruce Nauman, Eva Hesse, Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Robert Morris e Richard Serra, com suas diferenças e semelhanças, servem como referenciais de múltiplos sistemas estéticos por eles construídos. Enquanto Eva Hesse transferia para sua arte uma idéia de ordem x caos e atração às polaridades associando-as à

sua condição psíquica, e Benglis insistia na busca de seu próprio corpo como fonte física para sua arte - afirmando em seus depoimentos que estava em busca de algo tátil -, Richard Serra retirou a metáfora de sua investigação sobre a linguagem da borracha. Nos seus estudos, ele preferiu abordar a relação entre as propriedades física e visual dos materiais, diferentes procedimentos técnicos operacionais, desdobramento do tempo, ação, gravidade, peso, equilíbrio e os pontos precários de tensão entre eles. Associando problemas intelectuais do processo, espalhou materiais pelo chão, pendurou-os em paredes e tetos; uma estética do acaso à procura do imprevisível. Ao utilizar o feltro industrial, observou que a maciez desse material permitia-lhe ocupar o espaço de infinitas maneiras, através de formas em constante mutação. Para ele, esse era o principal papel da escultura.

Embora cada um desses sistemas estéticos se apresentasse como autônomos, juntos eles apresentavam influências de artistas, como John Cage e Merce Cunningham, através de características de movimento e ação, com uma ligação estreita com o tato e o corpo.

Na Europa, esse período foi tão efervescente em questões sócio-políticas quanto em outras partes do planeta. Os artistas italianos insatisfeitos com os valores estabelecidos pelas instituições governamentais, pela indústria e cultura, foram levados a buscar nos materiais seus mais contundentes protestos, dando origem a uma arte que veio a ser conhecida como *Povera*, a qual teve como crítico, Germano Celant, autor do influente livro *Arte Povera* e de duas significativas exposições, 1967 e 1968, como seu divulgador. Com o propósito de promover a noção de uma arte revolucionária, livre de convenções, do poder da estrutura e do mercado, além de protestar contra uma mentalidade corporativista, utilizaram-se de materiais considerados "pobres" e, metaforicamente, através deles, associaram nas suas

obras o indivíduo à natureza. Embora o objetivo de Celant não tenha sido o de rotular nenhum grupo individualmente, esse nome não teve uma ampliação no âmbito internacional, tendo sido aplicado apenas a um grupo de artistas italianos. Jannis Kounellis não se limitava à investigação de materiais, mas de elementos e substâncias, como a frequente presença do fogo nos seus trabalhos, que esteve associado à legenda medieval, significando punição e purificação. Gilberto Zorio investigou questões voltadas para a alquimia, dando destaque ao processo de evaporação de álcool ou ácido, explorando a estética do visível e do invisível. Mario Merz associou fusões de materiais naturais com fragmentos da sociedade urbana, levantou questões sobre natureza e cultura, e a noção de que a obra não é transcendente, mas, como qualquer outra forma de vida, é uma identidade que contém uma idéia. Na sua série *Igloos*, uma das suas obras mais conhecidas, construída com um esqueleto do metal e coberto com os fragmentos de argila, cera, lama, vidro e de frases freqüentemente políticas ou literárias na tubulação de néon baseado na fórmula de Fibonacci, chamava à atenção para uma estética anti-elitista. Esses materiais, extraídos do cotidiano e do mundo orgânico, estavam relacionados à violência, ecologia, à des-humanização da industrialização e do capitalismo, globalização, bem como principais fundamentos da existência humana, como abrigo e alimento.

No continente Latino Americano, devido às diferenças sócio-políticas, é difícil estabelecer a existência de grupos artísticos, nesse período. Além da pouca ou quase nenhuma visibilidade no cenário internacional, as obras eram mais individuais com ideologias independentes.

Mari Carmen Ramírez acredita que o conceito de Desmaterialização, de Lucy Lippard, não foi absorvido no seu sentido propriamente dito na arte Latino Americana,

e, substituindo o termo desmaterialização para *re-materialização*, explica que os artistas recorreram a objetos descontextualizados por questões do sistema político local e pela negação à institucionalização do circuito artístico. Para ela, o uso de materiais precários, a re-significação da matéria de origem à chamada poética do precário ou precariedade, como assinala Ricardo Brey<sup>3</sup>, artista cubano:

“... [ em Cuba ] usamos materiais pobres por motivos diferentes [...], porque [lá] nunca se acham coisas novas [...], tudo está usado ou quebrado. Assim como em muitos cantos do mundo”.

Neste sentido, tanto Ramirez como outros teóricos acreditam que não são os artistas, necessariamente, que procuram os materiais ditos precários, mas são levados a isso pela dificuldade de outras opções.

Assim Ramirez<sup>4</sup> reconhece que:

...a estratégia de selecionar cuidadosamente materiais não-artísticos, munindo-os de uma carga semântica dentro da matriz conceitual ou da instalação, estabelece uma nova função. Mesmo que a intenção seja a de evitar obras que possam ser diretamente vinculadas a qualquer noção preconcebida de identidade cultural, o resultado dessa tática enfatiza a diferença real que coloca o local da América Latina em toda a complexidade do seu sincretismo. A re-materialização pode, então, ser entendida como o desejo do artista em inovar a partir de materiais banais e gastos que motivam a sua imaginação...

...Esse tipo de enfoque da arte responde às vastas limitações do nosso contexto latino-americano. Rejeitando de vez qualquer intenção de se praticar a ‘antimatéria’ como experiência estética

em si própria, a re-materialização surge como um degrau sólido para a arte atual face à realidade social concreta. É, sem dúvida, uma engenhosa resposta diante da incerteza e do confinamento, condições que abalam a arte contemporânea na maioria dos nossos países. (RAMIREZ, 1992, p. 160).

Segundo Tadeu Chiarelli (1997), “houve igualmente no Brasil a influência de outras tendências internacionais, muito fortes no período – refiro-me àquelas ligadas à Arte Povera e à anti-forma”, e que ... “os artistas brasileiros desse período tinham influência duchampiana, tanto no que diz respeito à ironia como ao rompimento da noção de arte entendida como linguagem”.<sup>5</sup>

Junto a Lygia Clark e Lygia Pape, Hélio Oiticica tornou-se um paradigma na arte brasileira, assim como Marcel Duchamp o foi para a arte contemporânea internacional. Em busca de uma tridimensionalidade fora do conceito tradicional da escultura, criou manifestações ambientais, que deu origem a sua obra intitulada “Parangolé”, iniciada a partir de 1964, em busca de uma estética do cotidiano, além de estandartes, bandeiras e faixas construídas com tecidos, com uma abordagem conceitual, fazendo uso de palavras, textos e fotos. Oiticica trabalhou no limítrofe de objetos, performance, arte conceitual, arte pública, arte ambiental, enfim, uma arte pluridimensional e pluriconceitual com raízes na cultura brasileira. Como define FAVARETTO (1992), Oiticica:

... libera uma marginalidade nada circunstancial, é conduzida por uma atitude que exige mudança dos meios e da concepção da pintura, da arte: ruptura das concreções artísticas; proposição de ‘objetos’ em que se imbricam o plástico, o verbal, o musical; deslizamento da arte para o vivencial; proposição de práticas dissensuais...<sup>6</sup>

Mas, em se tratando de investigação sobre a matéria/substância, mais especificamente, Arthur Barrio é dos mais significativos artistas que ilustram este assunto com seus trabalhos voltados para o corpo humano – carne, sangue –, estabelecendo metaforicamente uma relação vida x morte; trouxas ensanguentadas, sacos plásticos contendo sangue, ossos, saliva, unhas, em busca de uma reação do espectador. Alguns teóricos deram à sua obra uma conotação política, pelo fato de o Brasil estar atravessando nessa época um momento de conturbação política.

Paralelo a essas estéticas pós-minimalistas, nesse período, com o mesmo propósito de desconstruir e desmaterializar o objeto artístico e as técnicas tradicionais, a natureza foi utilizada tanto como matéria quanto suporte artístico: *Earthworks*, *earthart*, *landart*. O diálogo com a terra - ar, luz, vento, chuva, sol, calor, frio, tempestades, substituíram os convencionais elementos visuais e plásticos. Variando entre a natureza sem nenhum outro material, e materiais percorrendo a/natureza, como os trabalhos de Christo, a arte não mais representava uma paisagem, ela era a própria paisagem. Exemplo extremo dessa nova estética está presente, particularmente, em trabalhos que envolveram a terra de uma maneira geral, onde toneladas de terra foram escavadas do deserto ou toras de madeira estocadas em volta de buracos de fogo, os quais continuavam mantendo a nomenclatura de escultura.

Em alguns trabalhos de Walter De Maria, como o *The Lightning Field*, no Novo México (EUA), raios nos céus se integravam à obra, composta por 400 postes de alumínio distribuídos numa área de quase dois quilômetros. Christo, em um dos seus monumentais trabalhos, *Running Fence* (1972 - 76), fez com que uma longa cortina de tecido percorresse aproximadamente 40 quilômetros de distância, partindo de São Francisco (EUA), atravessando ranchos particulares, intersectando 14 estradas e uma rodovia,

passando pelo meio de uma cidade e desembocando no Oceano Pacífico. Sem usar qualquer outro material, apenas a própria natureza, a obra de Robert Smithson, no seu trabalho intitulado *Spiral Jetty* (1970), no Great Salt Lake, Utah (EUA), devido à sua dimensão, só poderia ser amplamente vista sobrevoando-se a área. Se por um lado esses artistas tinham propósitos em comum, diferentemente, cada um apontava para preocupações individuais, variando entre temas voltados para questões de identidade pessoal, luta entre o bem e o mal, introspecções e crítica sobre valores sócio – políticos.

Assim, em vários continentes, iniciaram-se as mais polêmicas discussões sobre o real significado dessas expressões tridimensionais, questões impulsionadas pelo uso de materiais e sua disposição no espaço, até então ainda não aplicados à arte.

A essa mudança, ocorrida nos principais conceitos e materiais, chamada de “campo expandido” por Rosalind Krauss, em *Sculpture in the Expanded Field*<sup>7</sup> (1979), relaciona-se as primeiras rupturas na escultura tradicional. Para Krauss, a escultura tradicional foi manipulada - esticada, retorcida, numa demonstração, até então inigualável, de elasticidade, fazendo com que o deslocamento de suas nascentes não estivesse mais condicionado nem ligado a uma determinada técnica.

A ruptura de limites específicos nas técnicas tradicionais e seus materiais fizeram parte do “novo” conceito que caracterizou o período de transição pós-modernista, definido como sendo de diferentes transformações, deslocamento e relocação contínua de técnicas, permitindo ao artista ocupar várias posições e explorar organizações de trabalho que não eram condicionados a uma só linguagem.

Essa teoria discutida em vários estudos sobre a lógica do espaço da prática contemporânea por Rosalind Krauss abre diversos caminhos e conceitos para o entendimento da arte contemporânea, como desconstrução,

efemeridade, apropriação, deslocamento, hibridização, impermanência, desmaterialização, todas essas impulsionadas pela matéria.

Partindo do conceito de *hibridação*<sup>8</sup> de Douglas Crimp, as linguagens visuais contemporâneas, diferentemente de suas antecessoras, quebraram com o conceito único e desconstruíram suas técnicas, misturando-as entre si ou fora delas. Esse processo de mistura desloca as técnicas tradicionais de suas nascentes, adquirindo formas e significados diversos, ampliando e desconstruindo o significado único delas, um dos principais impulsos na arte contemporânea que é o da transferência de significado de um lugar ao outro. Nesse processo, celebra-se o rompimento da autoridade e homogeneidade das técnicas e materiais artísticos tradicionais, passando, conseqüentemente, a pintura, escultura, desenho – além da cerâmica, gravura e fotografia, a perderem sua auralidade, sobretudo essa última.

Assim como a arte do final de 1960 e 1970 – *Anti-Form*, *Arte Povera*, *Earth e Landart* -, inserida em múltiplos contextos, inaugurou um novo olhar à investigação de materiais por artistas do pós-minimalismo, não podemos ignorar a contribuição da matéria para o surgimento de novas estratégias, metodologias e teorias que vieram caracterizar a arte contemporânea.

Ao rejeitarem o formalismo, os artistas que trabalharam nessas investigações encontraram um potencial estético em materiais impermanentes, indeterminados, assim como substâncias naturais mutáveis, sobretudo quando trabalhados na própria natureza, os quais muitas vezes sugeriam a dissolução do mundo.

Converter materiais - muitas vezes meros materiais ordinários sem nenhum significado - em obras de organização e estrutura complexas, é um desafio para o artista.

Durante o processo de trabalho, a matéria pode se transformar numa técnica, no suporte ou vir a ser a obra propriamente dita. Imbuídos

de um significado, seja técnica - obra - um modo de linguagem, seja qualquer maneira de expressão e comunicação, seu valor enquanto material contribui para sua comunicação e para a construção e significação do objeto. Ao tomar vida própria, realiza seu potencial, e seu significado permanece apenas enquanto parte da obra.

Essa expansão da investigação da matéria além de ter contribuído para desconstruir as técnicas artísticas tradicionais, ampliou a nomenclatura “arte”, oferecendo infinitas possibilidades de trabalho ao artista.

## NOTAS

<sup>1</sup> PINCUS-WITTEN, Robert.

*Postminimalism into Maximalism: American Art, 1966 – 1986*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987, p. 34.

<sup>2</sup> Idem, p. 47.

<sup>3</sup> BREY, Ricardo. “Eem adem die vormen beweegt” (Um alento movendo formas), entrevistado por Dirk Pultau, GE, Gent, 22 de janeiro de 1993.

<sup>4</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blue-print circuits: Conceptual art and politics”, in *Latin American art of the twentieth century*, New York, The Museum of Modern Art, 1992, p. 160.

<sup>5</sup> CHIARELLI, Tadeu. *O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações*. In: TRIDIMENSIONALIDADE na arte brasileira do século XX. Apresentação Ricardo Ribenboim; colaboração Annateresa Fabris, Tadeu Chiarelli. São Paulo: Itaú Cultural, 1997. p. 174-175.

<sup>6</sup> FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. p. 15-17.

<sup>7</sup> KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, no. 8 (Spring 1979): 32

<sup>8</sup> CRIMP, Douglas. *The Photographic Activity of Postmodernism*. *October*, no. 15 (Winter 1980): 91

<sup>4</sup> Professora Titular da Escola de Belas Artes Universidade Federal da Bahia  
Doutora em Artes Visuais  
Califórnia College of Arts – São Francisco – EUA