



O SIGNIFICADO DA MATÉRIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma imagem antes de ser um ser, é um desejo antes de ser uma imagem.

Gaston Bachelard

O conhecimento humano está pontuado por marcas deixadas por ações daqueles que, ao observar os elementos constituintes da matéria, procuram dialogar com esta de maneira a identificar seus elementos capazes de gerar um campo signifiante, seja este desencadeado pelo sensível ou por mecanismos aplicados ao estudo específico da ciência. Encontrados sobre ou sob a crosta terrestre, os diversos tipos de materiais, que passam por transformações que muitas vezes eram, e ainda são, observadas como uma manifestação “mágica” de fenômenos ocorridos em diferentes espaços de tempo e lugar.

Por meio de um rastreamento pontuado na História podemos verificar uma singularidade do diálogo mantido entre o homem, sua matéria constituinte e o todo em sua volta, e, por conseguinte encontrar respostas para as relações construídas desses diálogos. Assim, foram criados vários mecanismos de análise e percepção por aqueles que se propunham a estudar o

universo matérico, os quais se dividiram basicamente, em Arte e Ciência. Tais denominações distinguem os métodos utilizados nas pesquisas.

Neste momento, é oportuno discutir as peculiaridades existentes ente o objeto matérico e sua relação poética com o sujeito, seja este produtor ou não desse corpo. Na tentativa de instaurar uma análise do processo criativo pessoal associado aos conceitos reformulados na arte durante o período contemporâneo, dar-se-á, aqui, importância ao registro de experiências artísticas realizadas no âmbito da poética material.

Trazer um discurso matérico para dentro do pensamento filosófico no processo criativo das Artes Visuais é uma contribuição relevante para o reconhecimento da prática exercida pelo artista contemporâneo. Com base nessa noção, busco, na análise que se segue, traduzir um pouco dessa trajetória partícipe da construção do conhecimento humano.

Quando Gilles Deleuze constrói uma teoria baseada na experiência, defendida inicialmente por Henri Bergson, traz para nós uma análise da matéria e a memória do ponto de vista da duração, na qual o método se mostra eficiente. Em seu trabalho intitulado



“**Matéria e Memória**”, ele propõe uma pausa para a observação das relações existentes entre os corpos, pois “... a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles...” (BERGSON, 1999, p.15). Assim, a intuição, proposta como um ato simples, não invalida o multidirecionamento que se atualiza a cada ato.

Conhecer a Matéria e os Processos Artísticos

O desejo de conhecer o real é uma característica básica dos teóricos que se debruçam sobre diversas áreas relativas aos campos do conhecimento inerente à investigação deste. Porém, é observando as atividades humanas, desde suas origens, que verificamos uma necessidade primária do homem de conhecer a matéria por meio da experimentação sensorial, na qual a prática do ver é aquecida pelos sentidos, um encontro entre sujeito e objeto.

Muito se questiona sobre as particularidades de um corpo material; na ciência encontramos várias teorias para explicar suas relações com o universo, as quais sempre se baseavam num estudo atômico, ou seja, na divisão da matéria em infinitas partes até chegar ao conhecido átomo, menor parte de uma determinada substância, e que hoje se sabe que a subdivisão atômica traz novas informações, pois da observação do seu comportamento surgem novas dúvidas, dirigidas ao “infinito do mínimo”.

Contudo, é nos estudos dedicados aos significados do comportamento dos materiais durante o processo criativo do artista que esta pesquisa está pautada. Os trabalhos realizados durante o Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia no período de 2000–2002 se encontram frente a algumas leituras ao longo do tempo de permanência do fruidor e/ou autor junto à obra, haja vista que o tempo é um elemento construtor de memórias revividas entre sujeito e obra,

oriundas de experimentações desenvolvidas com materiais na construção de um signo¹.

O rastro, como um signo, deixado pelas manipulações humanas sobre a terra, é fonte de análise em diversas áreas do conhecimento, favorecendo assim o resgate das origens de uma determinada cultura. Isso porque tais manifestações constituíam-se em um manancial de dados importantes para releituras, as quais permitem um diálogo sincrônico e diacrônico estabelecido no processo de investigação das relações entre sujeito e objeto. Assim, abrem-se novos caminhos que irão colaborar para a construção de uma contemporaneidade capaz de refletir o atual e o passado, sendo a arte o elemento responsável pelas transgressões encontradas no universo do conhecimento.

A iconografia e o historiador puro pensarão que o essencial permanece, mas o essencial foi-se, não a frescura, o encanto raro da peça única, mas o valor fundamental de uma arte que constrói o espaço e a forma, em função de uma certa matéria, através de determinados toques, no processo do trabalho. É desta forma que se concretiza, perante nós, na destruição de uma obra prima, a noção activa e viva de técnica (FOCILLON, 1988, p.68).

Para muitos artistas, essa afirmação do filósofo francês Henri Focillon se coaduna com sua poética, pois conhecer a matéria não apenas está em certificar-se de sua composição química, nela encontram-se códigos não-decifrados pela ciência, mas entendidos pelo sensível.

Com a reestruturação dos conceitos de arte, saímos de uma definição estética dada pelo uso de determinado material como elemento definidor da arte, como, por exemplo, os mármore e os bronzes executados pelo escultor Michelangelo, para um conceptual mais pautado nas leituras multidirecionais feitas em qualquer outro tipo de material, manipulado pelo artista que

constrói um diálogo de significação. É consenso que, quando Michelangelo esculpia suas obras queria apenas libertar suas “personagens” aprisionadas nos blocos de mármore.

Enquanto Michelangelo definia suas obras pelas “personagens nascidas” do mármore, Marcel Duchamp utiliza-se do mesmo material para construir um novo referencial estético. Nesse momento, o mármore não traduz mais uma afirmação de obra definida como “arte maior”, mas sim a procura por uma transgressão do significado desse material participante em seu trabalho.

Marcel Duchamp é considerado o artista mais influente do século XX e seu trabalho consiste num verdadeiro quebra-cabeça para os artistas pesquisadores e historiadores. Em sua obra “Por que não espirrar Rose Sélavy?” (Figura 1) ele propõe um diálogo entre os materiais constituintes do objeto: aí encontramos a sugestão de peso definido pelos pequenos blocos de mármore, que, por sua vez, traduzem a promessa de doçura, pois aparentam pedaços de açúcar. O termômetro encontrado junto aos blocos de mármore traz a metáfora do calor, e o voo aprisionado é tratado pela presença da gaiola que contém os elementos da obra.

Assim, enquanto artistas procuram uma nova relação com o fazer artístico, teóricos se debruçam no intuito de encontrar respostas para este novo momento da arte. Concordando com a inexistência de uma lei única para avaliar a Arte – lei predominante até o período pós-estruturalista, e sob a qual os valores dos materiais eram estabelecidos segundo regras rígidas, bem como a beleza - Luigi Pareyson (1997, p. 184) afirma:

O que significa, em primeiro lugar, que em arte não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte a regra é uma lei férrea, inflexível e inderrogável (...) Isto concilia liberdade e

lei, contingência e necessidade, inventividade e norma, criação e rigor, originalidade e legalidade: o artista inventa não só a obra, mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido.

Para alguns artistas contemporâneos o mais importante está no significado que um determinado material apresenta, revelando em si uma construção conceitual entre o elemento material e sua significação. Acompanhamos, não só aqui no Brasil, mas em várias partes do mundo que artistas procuraram novas relações com a matéria, sejam essas traduzidas por experiências novas, ou trazidas de algumas práticas tradicionais.

Muitos são os conceitos atribuídos ao fazer artístico na arte contemporânea. A manipulação de um determinado material tem uma significação pautada em atos elaborados pelo artista. Esses atos são constituintes da apropriação, repetição, aglomeração, elevação, congelamento, descongelamento etc., gerando então ações que determinam o significado de um determinado significante artístico.

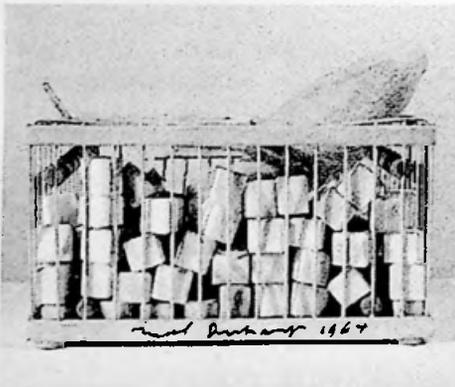
Em 1985 a FUNARTE e o Instituto Nacional de Artes Plásticas dedicaram uma Sala Especial no 8º. Salão Nacional de Artes Plásticas para apresentação de trabalhos de artistas que discutem a importância dos materiais artísticos na produção de suas obras. Poderíamos destacar alguns nomes para pontuar algumas dessas questões. Aluísio Carvão apresentou sua obra *Cubocor*, 1960, 165x165x165cm, óleo sobre cimento, nesse trabalho “... a cor torna-se ela mesma forma – é espaço, é tempo, é estrutura”. (MORAIS, in: FUNART, 1985, p.26)

Carlos Fajardo participava com o trabalho *s/título*, 1984, borracha s/ painel de compensado mais motor elétrico, no qual a textura identificada pelo material emanava significados próprios da natureza do material.



Um artista que não poderia faltar nesta mostra é Frans Krajcberg, pois sua obra é um reflexo do seu pensamento na procura de significados extraídos da natureza, é um colecionador dos processos surgidos ou provocados por ela.

O trabalho apresentado por Milton Machado, *Sinal de igual* (figura 2), 1985, resíduos de pastel e tinta acrílica em duas caixas, 10x82x3cm e 10x82x4cm, possui um signo característico do índice de uma ação, pois o acúmulo desses resíduos durante um determinado tempo de trabalho, identifica uma “história do material” encontrada agora distanciada do seu significado, pois os índices nesta obra não traduzem nenhum outro código das obras anteriores, além da cor residual. A obra da Mira Schendel, *A caminho do ferro*, 1963-1964, terra de Minas s/ tela, 50x50cm, talvez tenha sido sua única obra realizada diretamente com a terra, usando apenas cola como fixador da matéria, a terra usada por Mira possui significados de suas viagens pelo Brasil, onde podemos encontrar uma diversidade de gamas cromáticas pertencentes ao seu próprio solo.



“Porque não espirrar rose Sélavy?”, 1964
Ready-made: 152 cubos de mármore no formato de cubos de açúcar, um termômetro e um osso de choco dentro de uma gaiola.
12.4 x 22.2 x 16.2cm
Milão, coleção de Arturo Schwarz

No Brasil, o artista Hélio Oiticica, também participante da mostra, consagra-se com a criação definida por ele mesmo como *programas in progress*, na qual a obra se faz com o tempo, paulatinamente e em longo prazo. Neste sentido:

O que importa agora é a proposição de ações, exercícios para o comportamento. Os **Bólides** são, efetivamente, a conquista do ‘estado de invenção’, anunciado por Oiticica como a função de ‘idéia’ e ‘objeto’: Não se trata de ficar nas idéias. Não existe idéia separada de objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção” (FAVARETTO, 1980, p.97).

Os “Bólides” (Figura 3) são parte importante do experimentalismo de Hélio Oiticica, adquirindo significado especial no programa que ele desenvolveu, promovido por uma manifestação nova entre o visual e o sensorial. Neles, surge uma nova imagem da arte, em que a expressividade da cor, em estado pigmentar, desencadeia múltiplas possibilidades de pulsação.

Os elementos matéricos adquirem um status de suporte para a construção do diálogo presente na teoria Pós-estruturalista, na qual a quebra de um pensamento único possibilita um multidirecionamento para a leitura da obra de arte, construída a partir de uma ação.

Matéria Invisível e sua Ação Visual

A prática do ver acompanha os processos físicos, químicos, físico-químicos, bioquímicos e outros, porém, muitas vezes só percebemos uma parte do processo, ou seja, aquelas nas quais nosso aparelho visual é capaz de gerar sinais decodificados por nossa mente. Contudo alguns artistas têm se apropriado de mecanismos produzidos pela ciência para ampliação dos nossos sentidos e usados no campo de suas experimentações artísticas, ampliando não só o campo visual e sensorial, mas também, questionando o campo da percepção.



“Sinal de igual” 1985

Resíduos de pastel e tinta acrílica em duas caixas

10 x 82 x 3cm e 10 x 82 x 4cm

Coleção João Satamini

A importância da análise dos processos invisíveis existentes na matéria é cada vez mais recorrente em algumas obras de artistas contemporâneos, pois esses podem desencadear algumas áreas da percepção até então inexploradas, seja nos processos criativos seja na fruição. Destacarei três trabalhos que têm como princípio de análise a mobilidade ou aprisionamento de uma matéria invisível na constituição da obra, “Mutação silenciosa”, trabalho desenvolvido por mim em 2001, “Warm White”, apresentado por Laura Vinci em 2004 e “s/título”, apresentado por Carlos Fajardo em 1982.

Na instala o “Muta o Silenciosa” (figura 4), busca-se por uma poética traduzida pelo uso de materiais que se relacionam com a solidifica o, descongela o, absor o e evapora o. Esta, possibilitada por uma instala o artística promovida pela mobilidade invisível da matéria. Assim, a expectativa do fru dor junto   obra está condicionada às questões do tempo.

Na obra foi utilizada parafina, gelo, carvão vegetal, algodão e essência aromática. Nas paredes constituintes da galeria encontrava-se uma linha formada por barras de parafina, nas quais estavam aprisionados os carvões formadores de imagens, traços-desenhos, passíveis de

uma significa o, enquanto que no centro da galeria encontravam-se instalados quatro fardos de algodão, e sobre eles dois blocos de gelo, medindo 20 X 20 X 100 cm cada um, formado por água, carvão vegetal e essência aromática.

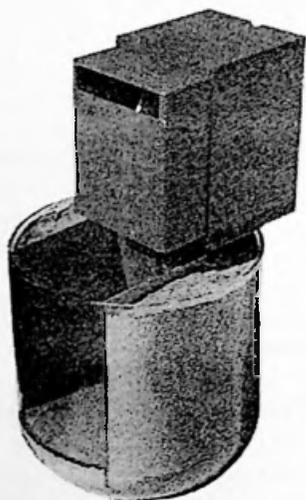
O fardo de algodão também nos remete, metaforicamente, a tudo aquilo que carregamos das experiências construídas ao longo da vida, absorvidas pelo corpo e registradas na memória. Este fardo traz consigo a idéia de escultura, uma escultura que não   esculpida, mas sim apropriada de uma produ o seqüencial realizada numa indústria do reaproveitamento de tecido, tecido que muito nos serve para proteger nossa matéria, nosso corpo, absorvendo aqueles indesejáveis corpos ou fen menos da natureza.

Assim, a obra “Muta o silenciosa”, reflete as questões de um desenho que não   riscado, de uma escultura que não   esculpida e um objeto que não   perene; acompanhados de movimentos invisíveis dos deslocamentos das moléculas de águas e essências aromáticas presentes nas barras de gelo, que logo passam a ocupar o espaço da galeria e do interior do corpo do fru dor que aspira a escultura, trazendo para dentro de si, uma parte da obra, gerando talvez, significados, despertado de sua memória, seja pela forma



alterada ao longo do tempo pela ação do calor ambiente sobre o gelo, seja pelo declínio dos traços apropriados de carvão que se desprendem dos blocos ou mesmo pelo aroma e frio disperso invisivelmente no espaço do ambiente em que se encontrava a obra.

Em 1982, Carlos Fajardo produziu uma obra em que usava um conjunto de peças de plásticos infláveis coloridas, que se



*"Bólide de vidro 2" 1964
Madeira, vidro e pigmento rosa.
Coleção Projeto HO.*

apoiavam sobre a parede, nesta obra observamos imediatamente o volume e a cor de cada peça exposta, pois sua dimensão, forma e ocupação no espaço direcionam o olhar para tais qualidades plásticas. Nas obras desenvolvidas por Carlos Fajardo, podemos verificar uma constante investida nas questões dadas pelas superfícies dos materiais, pois suas topologias carregam significadas específicas a cada material escolhido.

Quando me aproximo de algumas obras do Carlos Fajardo encontro a presença, muitas vezes considerada secundária em suas obras, de algumas

matérias que para mim são de grande importância, neste trabalho citado, por exemplo, onde os plásticos infláveis são analisados sob a forma como eles se apresentam aos nossos olhos, esquecemos às vezes que aquela forma só é possível pela existência de um elemento constituinte da obra, ou seja o ar do seu interior, sem este não teríamos a forma; então, a obra é constituída de plástico e ar. Dessa maneira, podemos afirmar que em alguns trabalhos, a presença de algumas matérias é de grande significado visual, pois sua participação, por condensação ou expansão, mesmo que não visível ao olho, deve ser analisada e levada em consideração, pois poderá ampliar o grau de significação da obra.

A obra intitulada "Warm White" de Laura Vinci, apresentada em 2004, pretendia construir um diálogo entre o processo de evaporação da água e a ocupação do espaço, pois como sabemos uma substância em seu estado gasoso ocupa todo o espaço em que se encontra. Assim, usando recipientes construídos de mármore, contendo água, resistências elétricas para promover a evaporação da água, mangueira e tubos de vibro, Laura Vince, apresenta em sua obra, algumas questões relativas à importância da matéria na construção de uma obra contemporânea, onde o processo



*"Mutaçao Silenciosa" 2001
Parafina, carvão, gelo, algodão e essência de madeira
Dimensão variável
Coleção acervo ACBEU (parte da obra)*

de transformação é marcado pelo deslocamento invisível da matéria.

A existência de índices do processo de evaporação nos encaminha para uma percepção visual fugaz, pois rapidamente migra para uma dimensão não acessível ao campo visual, pertencente agora ao campo microscópico, sendo acessível apenas com auxílio de ampliadores da percepção visual. No entanto, ao entrar em contato com a obra, outros campos do sentido poderão ser acionados para a fruição da arte.

Aparentemente seria obsoleto realizar pesquisas no campo matérico-poético, pois, com a inserção da arte, cada vez mais intensificada, no universo imaterial, esperasse-se um distanciamento dos artistas pelas pesquisas neste campo - poética do material. Contudo, é na convivência democrática do período pós-modernista que se encontram, a cada dia, referências às pesquisas feitas com a materialidade, trazendo para si o universo imaterial, construindo-se assim, uma simbiose entre a tecnologia e as manipulações matéricas nos processos poéticos.

É por meio dessa prática poético-material que pesquiso o significado de alguns materiais e seu comportamento diante da sua manipulação, que trazem à tona novos significados, sejam esses imediatos ou construídos pela memória do participante. Com essas manipulações, os referidos materiais ganham dimensões estéticas advindas das diferentes leituras, a partir das quais desencadeiam-se múltiplas relações, promovidas às vezes por uma simples mudança de estado de um determinado material, seja essa condicionada ou não pelo participante, ou mesmo pela relação construída entre o objeto e a memória desse partícipe.

Possibilitar ao material “comunicar-se” com o seu observador é, talvez, criar um caminho sem fim, onde, em cada período da existência, encontrar-se-á uma resposta renovada de sua inquietante presença. Assim,

basta um contato com essa experiência para que ocorra a sua atualização como Arte.

Notas

¹ Como afirma Charles S. Peirce “Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (1995, p.46). Assim, a cada contato com a obra, o fruidor criará um novo signo.

Bibliografia

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1980.
- FOCHLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *A arte e seus materiais; atitudes contemporâneas: catálogo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp: a arte como contra-arte*. Taschen, 1994.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São paulo: Martins Fontes, 1997.
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SANTOS, Eriel de Araújo. *Mutação, uma possibilidade do devir instaurado na matéria*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2002.

*Artista Plástico. Professor Assistente do Departamento II - Expressão Gráfica e Tridimensional da Escola de Belas Artes/UFBA. Doutorando no Programa de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.