

APRESENTAÇÃO

UM CAMPO EXPERIMENTAL DA MATÉRIA

O gesto de fabricação da obra induz a passagem do material do estado natural ao estado da cultura. A transformação específica do material em *forma*, que está na origem do ato artístico, se precipita no sistema modelizante no qual toda sociedade está implicada.

Para transformar a matéria em obra, é necessário um gesto, uma causa eficiente agindo sobre a matéria, uma técnica, um saber adquirido progressivamente no curso de uma aprendizagem mais ou menos longa, mas sempre necessária.

– Sempre necessária? Sim na medida em que pensamos ser a arte, fruto de um trabalho específico, o qual, aplicado à matéria, traz a obra ao mundo. Mas se olharmos para trás, até o século XX, toda obra ou trabalho de arte inclui a idéia de domínio de materiais e implica uma habilidade ou mesmo alguma virtuosidade levada a se manifestar na sua fase de execução. Toda criação supunha uma atividade e um trabalho. Tal é o princípio fundamental vindo desde muito longe na civilização ocidental, sobre o qual a arte finca suas raízes.

No entanto, a este dado inequívoco de construção que está na base da tradição da arte, – a cuja estética edificante de contornos, algumas vezes simplificadores –, vem opor-se, em grande parte da produção artística, uma arte mais ambígua de formas incertas e experimentais, onde o acaso em suas múltiplas faces, participa da obra como matéria primeira ou processo.

De onde provêm estas formas que substituem a lucidez dos planos e das linhas bem delineadas que reconhecemos em quatro séculos de História da Arte, pelo jogo obscuro e contraditório que consiste em deixar falar o material e as forças que agem sobre eles?

Imediatamente pensamos em Duchamp, mas podemos recuar até a Picasso quando as pesquisas sobre o espaço de representação e o estilhamento do ponto de vista da perspectiva o levaram a introduzir o *papier collé* na tela.

Para Focillon, os materiais têm uma consistência, uma cor, uma textura e é por isso que possuem uma certa destinação, ou melhor, uma certa vocação formal¹. Inúmeros artistas aplicaram-se em demonstrar o bem fundado de tal análise, ultrapassando, em certos casos, certos limites: demonstrando que pode não haver tão grande (ou irreversível), separação entre arte e natureza. Numerosos artistas vão tentar ultrapassar certas barreiras ou convenções, principalmente deixando a matéria agir o mais livremente possível. De César a Eva Hesse, de Robert Smithson a Armand, de Hélio Oiticica a Claes Oldenburg, todos são permeáveis aos fenômenos da imprevisibilidade e trabalham para desenvolver técnicas próprias.

Nas práticas dos artistas e poetas surrealistas, tais como a escrita automática, a deriva, a exploração do sonho, entre outros, são procedimentos que levam em conta o *acaso* explorando os seus contornos testando o que se pode ou não lhe atribuir. Elas trazem à luz e forma um dos campos privilegiados da investigação artística, o que por muito tempo foi ocultado.

O *informe*, observa Rosalind Krauss, é antes de tudo matéria conceitual que permite pensar a supressão de fronteiras significantes, a desconstrução de categorias. É uma noção que tem por função derrubar o sentido de seu pedestal de fazê-lo descer ao mundo².

Mas não somente o informe passa a habitar as soluções encontradas nas obras acabadas a partir do século XX. Desde Marcel Duchamp que as práticas artísticas não mais cessaram de incluir materiais estranhos às práticas tradicionais e de abrir o campo das formas a tantas aventuras. Em Duchamp, nada do que constitui os materiais da obra é dissimulado, nem sua identidade formal, nem a *posteriori*, a estrutura que os compõem. A elasticidade dos materiais, a

moleza, a fixidez de algumas obras são grandemente especificadas nas obras do artista porque o fenômeno físico apresentado é, enquanto tal, um elemento fundamental de interrogação e, além disso, por transgressão dos dados habituais, um dos elementos entre os mais eficazes de redefinição da arte e da escultura em particular.

Assim, estes transbordamentos que se iniciam com Duchamp, não seriam então a prova da aceitação da fatalidade ou da vontade de subversão do real para tirar partido das especificidades do material enquanto potencial semântico, na obra acabada?

O presente estudo reunindo textos sobre questões que envolvem os aspectos relativos à materialidade das obras não tem por objetivo realizar um inventário exaustivo das práticas que abrangem um campo experimental da matéria e dos procedimentos, mas de levantar aspectos significativos que se revelam particularmente propícios a ressonâncias, constituindo um vasto campo de reverberações nas quais cada obra encontrará maior ou menor capacidade de se afirmar. Foi sob tal ótica, de leis complexas, variadas e cambiantes que este número da revista foi organizado.

Sandra Rey*

*Artista plástica, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Doutora em Arte e Ciências da Arte pela Universidade de Paris I; Pós-doutorado em Arte Contemporânea e Tecnologia da Imagem na Universidade de Paris 8 (2003).

Notas

¹ Focillon, Henri. *La vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.

² KRAUSS, Rosalind. *L'inconscient optique*. Paris : ed. Au même titre. 2002 : p. 216.