

EDUCAÇÃO GRÁFICA

MATERIALIDADE/SUPOORTE: PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DE SENTIDOS

Sônia de Brito¹

Regilene Sarzi Ribeiro²

Juliana Cristina Brandt³

Resumo

Em paralelo à história das Artes pode-se traçar especificamente a trajetória de experimentos com os meios de expressão nas Artes Visuais, englobando os aspectos históricos e sociais, as motivações dos artistas em relação às experimentações com determinados materiais e suportes de acordo com as influências de seu tempo, e a materialidade como um dos territórios da Arte. O assunto é abrangente. Traçar esta história é importante, mas também envolve complexidade, pois a arte encontra-se em constante desenvolvimento, acompanhando os progressos da ciência e das tecnologias. Os objetivos deste artigo são: realizar uma síntese de suas abordagens, sugerir conexões para que se possa ter uma melhor compreensão da relação entre materialidade e produção artística no Ensino da Arte. Será apresentado o percurso de experimentações em relação a materiais e suportes, que demonstram as influências sociais no uso de determinados meios na produção artística. A ênfase do artigo incide sobre o período da Arte Moderna e nas vanguardas artísticas, que ilustram a desconstrução dos suportes tradicionais.

¹ Doutora em Letras – UNESP/Assis. Docente do Departamento de Comunicação Social-FAAC/UNESP/Bauru. Alameda Dr. Octavio Pinheiro Brisolla, 6-15, Ap. 404, Vila Santa Tereza – Bauru/SP. E-mail: snbrito@faac.unesp.br

² Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP/SP. Docente – FAAC/UNESP/Bauru. Rua Moises Leme da Silva, 4-20 Ap.403, Jardim América – Bauru/SP. E-mail: regilenesarzi@faac.unesp.br

³ Discente do curso de Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, FAAC/UNESP/Bauru. Bolsa de Apoio Acadêmico e Extensão I. Rua 3-A, no. 5-44, Vila Alemã, Rio Claro/SP. E-mail:juliana.brandt@bol.com.br



Palavras-chave: suportes; materialidade; (re) interpretação; arte-educação.

Abstract

In parallel to the history of arts, it can be specifically traced the trajectory of experiments with ways/medias of expressions in visual arts, compassing the historical and social aspects, the artists motivation related to experiments with certain materials and medias according to their time influences, and the materiality as one of arts territory. The subject is wide and tracing this history is considered great importance, but it also involves complexity, because it is in constant development along with progress of science and technology. The aims of this article are realize a synthesis of their approach, suggest connections in order to get a better understanding in the relation between materiality and artistic production on the teaching of art. It will be presented the course of experiments comparing to the materials and Medias, showing the social influences in the use of certain Medias in the artistic production. The emphasis is concentrated in the period of Modern Art the artistic vanguards that illustrate the deconstruction of traditional Medias.

Keywords: Medias, materiality, (re)interpretation, art education

1. Experimentações com a Materialidade nas Artes Visuais

A arte tem um aspecto material que não pode ser desprezado. Para ser produzida, a obra necessita de suportes e materiais. Em todas as artes, [...] “o artista manuseia e modifica a matéria, para executar seu trabalho, canaliza seus insights para a matéria.” (LAURENTIZ, 1988, p.103).

Manipulando a matéria, o artista estabelece uma relação de identificação, já que por meio dela reconhece a problemática do fazer e do transformar matéria em materialidade. O conceito de materialidade engloba o potencial expressivo e a carga informacional dos suportes e materiais.

Para Argan “[...] a matéria pictórica não é apenas o meio com que se explicitam as sensações, e sim uma substância sensível ou impressionável que absorve e apropria-se da extensão e duração das sensações.” (ARGAN, 1999, p.542).

Cada período da história da arte é marcado pela utilização de suportes e materiais que lhe são próprios. Como por exemplo, a escultura no mundo grego, a tinta a óleo no Renascimento, a fotografia no século XIX e atualmente as novas mídias, como o vídeo e o computador, que são os materiais da arte tecnológica.

Segundo Laurentiz (1988), para compreender as diversas posturas operatórias observadas nas ações dos artistas sobre a matéria, é importante ter conhecimento do período histórico do homem produtor que seja pertinente com os valores da atualidade, por isso analisar a era industrial torna-se importante. É durante a era industrial que ocorre a consagração dos valores



materiais do mundo ocidental. Esse período industrial, conforme Laurentiz (1988) está dividido em três ciclos: o da pré-industrialização, o da industrialização mecânica e o eletro-eletrônico.

O ciclo pré-industrial se caracteriza pela mudança de valores entre o período místico do feudalismo para o pré-capitalismo, período materialista. Os antigos valores são reinterpretados, surgem novos hábitos entre os cidadãos: uma nova maneira de pensar, novos valores. O homem teve necessidade de manipular as matérias que se lhe apresentavam com potencial de transformação. Queria encontrar uma lógica nas relações materiais, para poder manipular a natureza e desmistificá-la. Essas mudanças repercutiram nas artes plásticas.

É nesse contexto que surge a arte clássica que compreende vários movimentos como a Renascença, Maneirismo, Barroco, Romantismo. Artistas desses movimentos procuraram encontrar novos padrões de representação que suprissem as necessidades do espírito.

A Renascença é o movimento mais característico deste ciclo, pois é neste período que se desenvolve a perspectiva como recurso de linguagem visual, e é através dela que se obtêm uma identificação material entre o que estava sendo representado nas obras e o real. Para a representação fiel, os artistas tiveram a colaboração de outras áreas de conhecimento que estavam sendo desenvolvidas e aperfeiçoadas na época: como a geometria, a medicina e a botânica.

O fazer artesanal é valorizado, pois é o modo de produção por excelência face à tecnologia ainda em desenvolvimento. As técnicas artesanais apoiavam-se sobre as matérias brutas como pedra e madeira. As ferramentas manuais foram testemunhas da primeira transformação da ordem de extensão do corpo humano, em que as ações e as manipulações do homem sobre a matéria o levaram a uma ação de transformação sobre a materialidade das substâncias e da forma. De acordo com Laurentiz (1988) destacam-se três tipos de operações sobre as matérias no campo da tridimensionalidade: escultura, modelagem e fundição.

Já a industrialização mecânica se caracteriza pela substituição da força motriz humana pela energia e o surgimento das máquinas. A mudança na produção se dá por meio da inclusão de linhas de montagem; divisão dos produtos em partes destacadas e distintas. Este tipo de produção subverteu os valores do sistema de produção. Conforme Laurentiz (1988) observam-se três novas operações do fazer artístico, advindos desta relação da mecanização da ação do homem: construir, modular e ambientar. As operações de registro, processamento e montagem definem o novo modo de pensar para arte como processo de produção. A criação e invenção de objetos são cultivadas e incentivadas. No meio artístico, a invenção da máquina fotográfica influencia os artistas e suas produções.



Com o surgimento da fotografia, em meados do século XIX, Laurentiz (1988) afirma ter havido uma mecanização no sistema de expressão do homem ocidental. A fotografia alterou o tratamento dado às imagens, que se modificaram por meio do enquadramento, acabamento e composição. Neste sentido, a cópia fotográfica carrega consigo as características de um produto mecânico: a representação ganha velocidade na produção e ocorre despersonalização da autoria por meio da divisão entre homem e máquina. Devido à fidelidade do registro fotográfico, a pintura entrou em crise.

Os artistas procuraram pesquisar novas soluções plásticas que ampliassem o horizonte da pintura. Mudaram a maneira de trabalhar com seus equipamentos, telas e pincéis, e deram a esses objetos outras funções devido às novas condições da produção vigente. O Impressionismo e o Pontilhismo foram dois movimentos artísticos do século XIX que influenciados pela fotografia, encontraram no estudo da óptica novos parâmetros plásticos. A luz se torna foco de interesse para os trabalhos desses artistas.

A Revolução Industrial iniciada na Inglaterra em meados do século XVIII e expandida pelo resto do mundo a partir do século XIX possibilitou o desenvolvimento da indústria de tintas e pigmentos. Os materiais expressivos adquirem uma qualidade superior, existem agora suportes pré-fabricados que causam mudanças profundas nos procedimentos pictóricos. Os artistas passam a utilizar os mesmos materiais e ferramentas da produção industrial.

Durante essa época surgem as vanguardas artísticas como o Cubismo, Surrealismo, Suprematismo, o Dadaísmo, Futurismo. A partir daí, intensificam-se as investigações com os suportes e com os materiais expressivos. Os artistas buscam a expressão dos materiais, suas especificidades e sua essência. Observamos nas obras de artistas modernistas intervenções, como exploração da espessura dos suportes e tintas, colagens, inserção de objetos de uso cotidiano.

Artistas cubistas como Picasso e Braque são os primeiros a utilizarem a técnica de colagem por volta de 1912, na qual colavam pedaços de papéis, jornais, tecidos, sobre as telas.

Os surrealistas, principalmente Max Ernest, usam a técnica do *frottage*, que consiste em colocar a tela ou papel sobre uma superfície rugosa, esfregar com grafite sobre esta e assim deixar vir à tona marcas desta superfície. O Dadaísmo, movimento radical de crítica cultural, formado por volta de 1916, vem contestar os valores ao colocar, como fez Duchamp, objetos utilitários sem valor estético, que são retirados do cotidiano e introduzidos em instituições culturais, elevados à condição de obra de arte. A obra de arte perde sua condição aurática.

A durabilidade, que condicionava a possibilidade de eternização da obra de arte, dissipa-se pelo caráter efêmero do próprio material: descartado, descartável. O culto do belo, fator tão



vinculado à sacralidade da arte porque sincronizava o gesto do artista criador à ação do próprio Deus, desmorona diante dos ícones Dada. (MULLER, 2002, p.46).

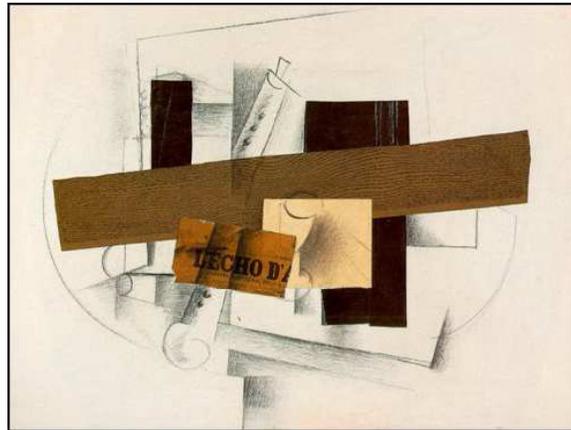


Figura 1: Georges Braque, *Tenora* (1913) colagem, 0,95 x 1,20 cm. MoMa, NY.
Fonte: < http://www.shafe.co.uk/art/Introduction_to_Modern_Art_9-2-04_-_Cubism.asp > Acesso em 10 de jan 2010

A crise da representação, ocorrida no período da Arte Moderna, entre final do século XIX e começo do século XX, ocasiona outro rompimento nas artes: a desconstrução de espaço e tempo, movimento e ordem dos modelos visuais tradicionais. Um dos responsáveis por esta desconstrução foi Mondrian, que elimina a representação pictórica composta pelo ilusionismo, profundidade e perspectiva, a fim de trabalhar com o espaço real do plano do quadrado. Em suas pinturas, Mondrian trabalha com formas ortogonais, cores primárias e o equilíbrio assimétrico da composição e rompe definitivamente com a referência aos objetos.

As telas estáticas são questionadas pelo Movimento Futurista: como uma tela estática representaria a era industrial, que é marcada pela velocidade dos meios de comunicação, pela invenção dos automóveis e pelo modo de produção industrial?

O movimento futurista pretendia saudar a máquina e o desenvolvimento industrial, uma arte em sintonia com as cidades, com a vida cosmopolita, com a sociedade tecnológica. Os artistas futuristas buscam uma maneira de representar o movimento na tela, para isso se apropriam da máquina fotográfica, como fez Giacomo Balla. Diante da Revolução de 1917 na Rússia, surge o movimento artístico Construtivista, a pintura e a escultura são repensadas como construções e não como representações, o artista se coloca a serviço da revolução e do povo, e a produção artística deve ser funcional e informativa. O objetivo do artista é criar funções plásticas funcionais.



Nesse contexto, artistas, como Antonie Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977), utilizam em suas produções materiais industriais, como vidro e plástico.

Malevich, com seu “Quadrado branco sobre fundo branco”, decreta tanto o fim da pintura colorida quanto da representação, pretende alcançar a expressão pura, sem representação (supremacia da sensibilidade). Malevich já afirmava que o pintor não estava preso à superfície do quadro. Para ele, “O mundo é destituído de objetos, noções, passado e futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são igualmente reduzidos ao grau zero” (ARGAN, 1999, p.325). E por isso “[...] concebe o quadro não como um objeto e sim como um signo, estrutura, que define a existência como equação absoluta entre o mundo interior e exterior.” (LAURENTIZ, 1999, p.325).

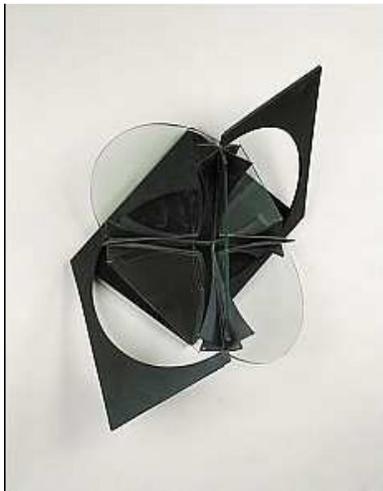


Figura 2: Antoine Pevsner, *Anchored Cross* (1933), mármore, bronze pintado de preto e cristal, 84,6 cm. Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Veneza. Fonte: < <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/showfull/piece/?search=Anchored%20Cross&page=&f=Title&object=76.2553.60> > Acesso em 10 de jan 2010

Todos esses movimentos artísticos de alguma forma romperam com os suportes e materiais habituais. A produção da obra de arte ganhou velocidade, a pintura se tornou dinâmica, rápida, e com ela, a plasticidade dos trabalhos também se modificou. O valor de uma obra não está mais na representação fiel do observado “[...], mas, pelo contrário, era preciso tentar descobrir possíveis soluções diferenciadas de linguagem dentro do seu próprio sistema.” (LAURENTIZ, 1988, p.88).

Ao mesmo tempo em que desconstruíam os princípios tradicionais da arte preservados durante séculos, os artistas de vanguarda reivindicavam a ampliação dos processos artísticos tradicionais através da mediação de



dispositivos tecnológicos, a incorporação de novas tecnologias na produção artística.

Desconstruindo as convenções pictóricas tradicionais e a representação, esses artistas abriram caminho para o abstracionismo e também para a experimentação artística, como as dos artistas Jackson Pollock, Lucio Fontana e Yves Klein.

Pollock deslocou a tela da parede para o chão, gotejou e salpicou tinta por cima dela, e assim, transformou a pintura em pura energia através do seu movimento, lançando tintas sobre a tela. Já Lucio Fontana, recusa a representação do espaço por meio da pintura tradicional e rasga a tela, espalha a tinta sobre a superfície plana do quadro e depois a corta com talhos rápidos e certos. Sendo assim, Fontana destrói a simulação espacial própria da pintura, o que segundo Argan (1999), destruir essa simulação significa recuperar uma verdade.

Yves Klein, por sua vez, na ação performática denominada "Antropometria" realizada em 1960 numa galeria de Paris, utiliza os corpos nus das modelos como pincéis para manchar a tela. As modelos se revestem de tinta e deslizam seus corpos sobre uma superfície a ser manchada pela tinta, resultando em uma obra artística.



Figura 3: Yves Klein, *Antropometria* (1960) ação performática e pintura. Fonte: <
http://www.yveskleinarchives.org/works/works12_fr.html> Acesso em 10 de jan 2010

Como se pode constatar, os exemplos de rupturas dos limites da tela, moldura e suportes artísticos durante esta época, demonstram o processo de desconstrução do espaço sagrado da pintura em detrimento à materialidade. A arte muda a partir deste momento, pois a ação pictórica tornou-se tão importante quanto o que estava sendo criado.

Gradualmente o foco deslocou-se da pintura como um objeto e focou-se no próprio ato da pintura. Ao romper com os suportes habituais e ao mesclar



técnicas, acentua-se o caráter multidisciplinar da arte e amplia-se o campo de abrangência da atividade artística aproximando-a da vida.

De acordo com Smith (2006), passa-se a usar suportes, materiais e meios como o corpo, espaços públicos, urbanos e institucionais, objetos de uso cotidiano e de meios de reprodução como fotografia, cinema, vídeo, xerox. Essa ruptura decretou o fim da hegemonia da pintura e da escultura como formas de arte tornando claro e definitivo o fato de que existem outros meios e suportes para serem utilizados na produção artística.

Tal mudança está relacionada ao ciclo eletro-eletrônico. "O crescimento da eletrônica coincide com a procura de outra escala de valores extra material, a qual possibilita à própria espécie auto desenvolver-se, reorganizar e reorientar a sua vida com o universo." (LAURENTIZ, 1988, p.94), já que no ciclo mecânico, o homem não se preocupou com os danos provocados na natureza devido à industrialização.

O ciclo eletrônico se volta para o armazenamento e condução de informações. Para melhor entender este ciclo, Laurentiz (1988) descreve o percurso histórico e suas modificações.

Antes do período industrial, o homem era admirador das forças naturais e a elas estava submisso; na falta de argumentação material, respondia ao mundo com explicações místicas. Na industrialização, repertoriado materialmente, o homem ocidental torna-se ativo e impõem ao mundo às suas relações de conhecimento. Porém, no ciclo eletrônico, onde o planeta começa a apresentar sinais de esgotamento material, o homem ocidental percebe que a sua atuação, enquanto produtor depende de uma co-participação com a natureza. (LAURENTIZ, 1988, p.96-97).

De igual forma, na produção artística é possível diferenciar os três ciclos. No pré-industrial, a produção artística era regida por regras de linguagem que valorizavam a representação mais fiel possível do objeto observado. No ciclo mecânico impera a experimentação que visa buscar novas formas de linguagem, os artistas são influenciados pela máquina fotográfica e pelos estudos que estavam sendo realizados sobre ótica. Já no ciclo eletrônico "A produção tende a se iconizar no sentido de encontrar nas qualidades materiais e energéticas do mundo, solução em potencial que venham viabilizar a ação conjunta do homem e da natureza." (LAURENTIZ, 1988, p.103).

Há uma preocupação com o fazer fluir as qualidades energéticas vivas. Abandonam-se as imagens visuais, levando ao surgimento de um interesse por imagens mentais não materiais.



1.1. Experimentações com a Materialidade na Produção Artística Brasileira

No Brasil, a mudança e quebra das artes tradicionais acontecem num período posterior ao momento internacional. A arte moderna no Brasil é marcada pela Semana de arte de 1922. Os artistas que aderem a este movimento como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Brecheret, entre outros, buscam romper com o tradicionalismo cultural e instituem uma nova estética, redefinem as linguagens artísticas.

Essas mudanças não ocorrem somente nas artes plásticas, mas também no campo da música e da literatura. Para os modernistas, era primordial discutir as questões nacionais, por isso buscavam uma iconografia preocupada com o típico e com o local. O grupo desejava instituir uma arte nacional, o que dificultava a aderência dos modernistas às idéias vinculadas pelas vanguardas européias. A pintura modernista brasileira propriamente dita caracterizou-se em substância pela necessidade de continuar captando a realidade física e social do Brasil para criação de uma arte nacional com índices precisos e exteriores de sua origem. Porém, segundo Chiarelli (2002) “[...] nunca se enquadrariam inteiramente no conceito da pintura moderna, no sentido de modernidade desejada pelas vanguardas históricas, uma vez que a cada pincelada, negavam seus pressupostos, suas convenções.” (CHIARELLI, 2002, p.46).

A preocupação dos modernistas em fundar uma arte típica brasileira acabou não permitindo muitas experimentações com relação ao uso de novos suportes e materiais. Somente a partir da década de 1950, que alguns artistas começam a deixar de lado a idéia de criar uma arte nacional e começam uma produção artística “disposta a se constituir através de um diálogo direto com as questões da arte contemporânea internacional.” (CHIARELLI, 2002, p.29). Pode-se perceber essa mudança por meio dos movimentos não-figurativos, construtivo e informal, surgidos nesta década.

Outro fator importante que ocasionou a mudança do ambiente artístico foi o surgimento das Bienais em São Paulo em 1951, estas possibilitavam um contato direto dos artistas brasileiros com as produções internacionais mais recentes. Conforme Chiarelli (2002, p.30), “[...] essa nova situação de caráter, digamos, mais cosmopolita modificou de imediato o ambiente artístico local, tornando-o permeável às novas indagações estéticas que vinham do exterior”.

Devido a essa abertura surgiram outros movimentos artísticos, como o Concretismo e o Neoconcretismo, influenciados pelas tendências construtivistas européias do século XX, mas que também adotam algumas características locais. Max Bill, artista suíço pioneiro do movimento construtivista, é o responsável pela entrada deste ideário plástico no Brasil. O marco inicial do Concretismo se dá em 1952, com a exposição do grupo Ruptura. Era um momento de mudanças na sociedade brasileira, devido ao surto industrial e a urbanização.



A Arte Concreta brasileira tenta aproximar o trabalho artístico e industrial, aos moldes dos movimentos construtivistas europeus. A produção brasileira deste movimento é influenciada pela Escola da Forma (Ulm), A Bauhaus e o movimento *De Stijl*, também conhecido como Neoplasticismo. A redução das formas e das cores, a funcionalidade, a visão social da arte são algumas características destes movimentos. Não queriam representar a realidade, por isso o quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos, não tem outra significação senão ele próprio. A obra de arte evidencia a estrutura, cores e planos relacionados, formas seriadas e geométricas que falam por si só.

Devido à época de efervescência das indústrias e influências européias com relação às experimentações e investigações de novos materiais e suportes, abre-se para os artistas um leque de possibilidades no fazer artístico, e é a partir daí que os artistas brasileiros começam a questionar os suportes e materiais tradicionais. Mais ousado em relação a experimentações, o Neoconcretismo, surgido em 1959 com a publicação do Manifesto Neoconcreto e com a I Exposição de Arte Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro propunha uma revisão das idéias concretas.

Fundamentalmente internacionalista, mas engajado num processo de absorção crítica de certos postulados canônicos daquelas vanguardas européias, o Neoconcretismo acabou por romper com elas ao fundi-las à subjetividade dos artistas que compunham o grupo. (CHIARELLI, 2002).

Os artistas neoconcretos amenizaram o aspecto técnico-científico do Concretismo e incluíram à produção um aspecto mais subjetivo. Defendendo a liberdade de experimentação e o retorno às intenções expressivas.

Os principais focos da Arte Neoconcreta são: a tendência para a valorização do objeto artístico em detrimento às linguagens tradicionais da arte, por meio da negação e superação do quadro de cavalete; a participação do espectador, o posicionamento crítico diante dos problemas políticos, sociais e éticos, e a instituição de uma arte coletiva e uma idéia de arte mais orgânica, que podem ser vistos e refletidos nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

O grupo neoconcreto não se ligou à princípios dogmáticos, o que permitiu a cada um a busca de sua própria experiência expressiva. Com relação ao uso de suportes e materiais pelos neoconcretos, Gullar (1999) afirma que o trabalho do pintor não estava mais desligado da preparação do suporte onde deveria depositar a expressão: o trabalho incluía, e não artesanalmente apenas, a própria criação do quadro.

O Neoconcretismo continua trabalhando com os mesmos materiais, porém consegue transpor para obra uma emoção, algo subjetivo. Uma tentativa de renovação da linguagem geométrica pode ser observada nas esculturas de Amílcar de Castro, os cortes e dobras feitos em materiais rígidos como o ferro, evidenciam o trabalho despendido na confecção do objeto.



Figura 4: Amílcar de Castro. Sem título (1990) aço, 21x21 cm. Coleção do artista.
Fonte: < <http://www.amilcardecastro.com.br/esculturas/09.asp> > Acesso em 10 de jan 2010

O quadro não mais como um apoio para a representação, mas como objeto símbolo. Logo, neste sentido, “A obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço, sem os apoios semânticos convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para a escultura)”. (GULLAR, 1999, p.250). Os artistas concretos buscavam trabalhar com materiais industriais: o aço, o plástico, o vidro. A obra de arte nasce do embate entre o ato do artista e a matéria resistente, fruto do esforço construtivo, mas também da emoção e da busca pelo traço perfeito.

A artista mineira Lygia Clark, referência para a arte brasileira, foi pioneira do Neoconcretismo. Porém sua obra não se fecha neste movimento, e alcança maturidade com as investigações e experimentações que realizou, “[...] enfocou o quadro como um todo orgânico significativo, no qual a moldura tinha também uma significação [...] libertou o quadro de suas conotações tradicionais rompendo com o espaço de representação”. (GULLAR, 1999, p.250-251).

Lygia abriu caminho para a exploração de suportes e materiais, passando da superfície bidimensional do quadro para ganhar a tridimensionalidade do espaço. “Na obra Composições para Superfícies moduladas (1952-1957) em que a tela e a tinta a óleo são substituídas por chapas de madeira com tinta industrial, que retiram da obra a mão do artista, tornando-se neutra, universal”. (CANTON, apud LEÃO, 2000, p. 230).

A série “Bichos” de 1960 é constituída de estruturas em metal com dobradiças que garantem sua articulação, convidando o espectador a participar



de sua arte. Reagindo contra a relação estática e fetichizada que se estabelece entre o artista (criador), sua obra (intocável) e o espectador (passivo), ela começou a colocar avisos ao lado de seus bichos: "Por favor, toquem nas obras." (CANTON apud LEÃO, 2000, p. 230).

As obras de Lygia rompem com as categorias tradicionais das artes plásticas, não são pinturas nem esculturas. Seus "Objetos Relacionais", de 1966-1968, são feitos a partir de objetos mundanos, de uso cotidiano, como par de luvas, conchas, sacos plásticos cheios de pedras, água, é uma obra que só adquire sentido quando o espectador relaciona-se literalmente com este objeto.



Figura 5: Lygia Clark, *Objetos Relacionais* (1966-1968). Plástico, tecidos, água, pedra e materiais cotidianos.

Fonte: <http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/1485>
Acesso em 10 de jan 2010

Cabe citar que não só Lygia, mas outros artistas desta época foram importantes para a produção artística brasileira: como Lygia Pape, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Wesley Duke Lee, Mira Schendel, entre outros.

Todos eles foram responsáveis por novas experimentações com suportes e materiais diversos, preocupando-se também com as questões estéticas e artísticas de suas produções na atualidade.

2. A Materialidade e o Ensino da Arte

Atualmente a pesquisa dos materiais e dos procedimentos inerentes à Materialidade das produções artísticas se faz relevante no campo do Ensino de Arte, sobretudo porque a Proposta Curricular do Estado de São Paulo (2008) pontua a Materialidade como um dos Territórios da Arte.

Neste sentido, o pensamento que estrutura a proposta curricular em questão parte do pressuposto de que a disciplina de arte pode se pautar nas Cartografias da Arte. Visando se mover por diferentes territórios da arte e da cultura, este pensamento sugere como territórios mapeados: linguagens artísticas, processo de criação, materialidade, forma e conteúdo, mediação



cultural, patrimônio cultural, saberes estéticos e culturais. A justificativa para a composição destes territórios se deve ao fato de que o traçado de uma cartografia, tal como mapas e conexões entre saberes articulados entre si oferecem uma infinidade de ações e direções para o estudo e ensino da arte.

O mapeamento dos territórios da arte, a partir da conexão entre eles nos permite a aplicação dos territórios como instrumentos pedagógicos compostos de conceitos e conteúdos geradores de processos educativos.

Como é o caso do contexto desta pesquisa, considerando-se que o estudo dos materiais de que são feitas as obras de arte nos aproximam da poética dos materiais. Isto por meio da construção do sentido que brota da escolha dos artistas por este ou por aquele material e do modo como usam os diferentes materiais.

Sabemos que em todo trabalho de arte sempre encontraremos diferentes combinações e usos dos materiais. Cada um desses dará uma consistência física à obra de arte. A pesquisa destes materiais pode determinar construções sócio-culturais de diferentes épocas, já que cada artista se apropria da materialidade dos materiais e suportes para suas produções conforme sua época.

Igualmente, o corpo, o movimento do corpo, o mármore, a parafina, ou o feltro, assim como o som e o silêncio causado pela ausência do som, são matérias que deixam de ser o que são, quando são colocadas à disposição da prática artística.

Como na exposição Hora da Razão de Nuno Ramos, promovida pela Caixa Cultural de Curitiba em 2009, na qual o artista apresenta uma série inédita de obras cuja matéria prima é a cera, a vaselina e a parafina sobre peças de mármore branco.

Nuno Ramos, artista paulista criador e participante ativo do conhecido atelier Casa 7, possui uma capacidade ímpar para trabalhar com a tensão entre os materiais. Ramos promove diálogos entre o translúcido e o opaco, do mole com o duro, e da linha com a forma. Na obra citada acima, o mármore frio, branco, recebe o calor da vaselina, quente, derretida e dourada, que escorre sobre a superfície lisa da lápide, como num choro negro literalmente.



Figura 6: Nuno Ramos, Choro Negro II, 2009, mármore e cera. Coleção do Artista. Fonte: <<http://www.paralelocentro.com.br/wp-content/uploads/2009/01/nuno-ramos-choro-negro-1-reduzido-1024x768.jpg>> Acesso em 10 de jan 2010

A matéria da qual são compostos os plásticos, o gesso e ou a juta de algodão, perde a sua frieza para se tornar um objeto simbólico. A ação do processo criativo sobre as matérias comuns é da ordem do poético. Esta ação poética transforma aquela matéria, inicialmente concebida para uma finalidade cotidiana, em matéria sensível. Por isso, afirmamos que as matérias são peles sobre a carne da obra.

A relação entre a materialidade da obra de arte e a produção sígnica ocorre na medida em que a materialidade dá suporte á construção do sentido. A significação decorre, na mesma relação entre conteúdo, ou seja, daquilo que se quer dizer por meio da obra, e a forma é o como se diz.

Convém ressaltar que a pesquisa em questão propõe um breve panorama dos desdobramentos sociais e culturais causados pelo encontro com diversos materiais e as alterações sofridas pelos processos e procedimentos de construção da obra. Ao estudar a matéria, os procedimentos com os materiais, suportes e ferramentas envolvidos naturalmente neste processo, a pesquisa objetiva refletir no campo do Ensino da Arte.

Contudo, sem esquecer o fato de que a obra de arte é um sistema composto de linguagem, cujas estruturas não podem ser analisadas separadamente. Portanto se os artistas precisam da matéria para dar vida às suas obras, estas só existem por meio da adoção de uma matéria e irá triunfar manifestando-se no mundo somente como matéria formada (PAREYSON, 1997). Deste modo, no momento da contemplação ou da decodificação, o receptor junta sentidos, os seus e os que atribui à obra de arte.

3. Considerações Finais

O processo de ruptura da produção artística tradicional proporcionou a mistura de materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela



sobreposição crescente e sincronização conseqüente das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática, que é descrita por Santaella (2003) como um processo de hibridização das artes plásticas.

Como a obra do artista coreano Nam June Paik, que transforma o próprio monitor de vídeo em componente da obra de arte, altera a imagem na tela do televisor, distorcendo-a com ajuda de ímãs potentes. Em outras situações, se apropria dos aparelhos televisores como objetos para *assemblages*, ou ainda, os reúnem para formar figuras antropomórficas grosseiras, representativas do papel cada vez mais influente que a televisão desempenha na vida das pessoas (SMITH, 2006).

Na sociedade atual, tecnológica, industrial, publicitária, urbana, “[...] empregam-se os materiais mais variados: os cartazes publicitários, as imagens cinematográficas e as fotografias das revistas ilustradas, as luzes de néon e fluorescentes, as tintas acrílicas, plásticos de todos os tipos”. (ARGAN, 1999, p.558), ou seja, uma infinidade de materiais e suas múltiplas possibilidades de manipulação.

Ocorre, dessa forma, a apropriação desses materiais, imagens, que fazem parte deste contexto social, pelos artistas. Robert Rauschenberg, artista contemporâneo dos anos de 1950, partindo do mesmo princípio de Marcel Duchamp, intitula sua pintura de *combinepainting*, ou seja, a combinação de objetos de todo tipo: animais empalhados, pneus de carro, embalagens de produtos industrializados.

Toda adição de novos materiais altera também a relação entre o artista e o receptor, que muda bruscamente. O receptor sai do momento de contemplação para buscar outros olhares e também outros sentidos que não somente o visual e o estético.

A sociedade contemporânea está em meio a uma revolução tecnológico-informacional. A cada nova mídia que surge, junto estão os artistas e suas experimentações. Assim, faz-se uso das tecnologias digitais, das memórias eletrônicas, de todos os novos meios que surgem e que podem proporcionar novas formas de produção artística. Atualmente com as tecnologias, os artistas buscam compreender e experimentar as novas linguagens, pois elas têm suas peculiaridades e complexidades. Devem ser investigadas e aprofundadas para que se possa continuar escrevendo e refletindo sobre a história das artes e da sociedade e sobre os processos de produção e de recepção de sentidos. Tais afirmações nos levam a confirmar que é possível sair do visual, do aspecto contemplativo, para o efeito sinestésico.

A arte acompanha a velocidade e a imaginação criativa da vida contemporânea. Para isso, torna-se híbrida e a conexão com a computação gráfica acontece no momento da criação do projeto artístico e na finalização ao registrar e tornar a obra atemporal. Pode ser vista e reconhecida pelo público de interesse, alcançando assim espaço na globalização. Ademais, a arte vai



além e transforma-se em material didático e de pesquisa para os envolvidos no fazer artístico/didático da arte/educação.

Referências Bibliográficas

ARGAN, G C. **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CANTON, K. Arte contemporânea e corpo virtual. In: LEÃO, L. (Org) **InterLab**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p.225-232.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*, 2ª edição, São Paulo: Ed. Lemos, 2002.

GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Rivan, 1999.

LAURENTIZ, P. **A holarquia do pensamento artístico**. São Paulo: Unicamp, 1988.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Proposta Curricular do Estado de São Paulo: Arte. FINI. Maria Inês. (coord). São Paulo: SEE, 2008.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano**: Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SMITH, E L. **Movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.