

A EXPERIMENTALIDADE PLÁSTICA COMO POÉTICA

Michele Cristine Marques Rebello
UFES - CAPES

RESUMO: O presente estudo tem como objeto de investigação a experimentalidade plástica como poética no campo das artes plásticas com o objetivo de servir como elemento de inclinação para o advento de questionamentos dos artistas perante mudanças ocorridas em seus tempos, sejam elas sociais, econômicas ou políticas. As novas buscas e práticas artísticas, no século XX, tornaram possíveis as existências de outros olhares sobre o universo da pintura e da escultura em uma inédita maneira de observar e sentir a arte. As mudanças e os avanços ocorridos no decorrer do século XX deram origem a algumas questões a serem discutidas, a exemplo da lacuna do objeto de arte na contemporaneidade. Para exemplificarmos tal lacuna discutiremos sobre obras do artista Maurício Salgueiro.

Palavras-chave: *Arte contemporânea, Experimentalidade, Lacuna do objeto, Maurício Salgueiro.*

ABSTRACT: The present study aims to investigate the experimental poetic art poetic art aiming to serve as a tilting element to the advent of the artist's questions face changes in their time, be they social, economical or political. The new searches and artistic practices in the twentieth century, made possible the stocks of other perspectives on the universe of painting and sculpture in a unique way to observe and feel the art. The changes and developments in the course of the twentieth century gave rise to several questions to be discussed, the example of the gap of the object of art in contemporary society. To exemplify this gap we will discuss on works of the artist.

Key words: *Contemporary Art, Experimental Art, gap of the object, Mauricio Salgueiro.*



No presente texto abordaremos a experimentalidade no campo das artes plásticas como manifestação de questionamentos do artista perante mudanças ocorridas em seu tempo, sejam elas sociais, econômicas ou políticas. As novas buscas e práticas artísticas, no século XX, tornaram possível a existência de outro olhar sobre o universo da pintura e da escultura em uma inédita maneira de observar e sentir a arte. O ensino de arte costumava ser acadêmico baseado na observação da natureza e na imitação da arte no passado. O aprendizado de um futuro pintor ou escultor era uma aquisição de habilidades posta sob coninamentos culturais particulares. De acordo com De Duve, no modelo acadêmico da arte

“encontra-se a crença no talento (um dom de alguns artistas), no métier (técnica) e na imitação da arte do passado. O artista desenvolvia as suas habilidades, buscando o domínio das propriedades. Trabalhava-se o conhecimento técnico e a destreza. Copiavam-se os mestres e a natureza. Porém, o que se esperava de um artista era que ele tivesse talento. O indivíduo nascia, ou não, com ele. E, o talento determinava a excelência.” (DE DUVE, 2003, p. 93)

O campo das artes difundiu-se, reinventou-se e ampliou-se após a segunda guerra mundial, mais especiicamente, a partir da década de 1950, por exemplo, com a explosão corporal e plástica do artista americano Jackson Pollock, que pôs em evidência aos espectadores e críticos de arte um novo olhar sobre a poética artística e a sua nova maneira de recriá-la, trazendo à tona a abstração como ponto de partida para a sua criação artística. Suas obras eram produzidas em telas de grande porte, com um conjunto de cores que eram contaminados por traços longos e impulsivos, e que com o envolvimento corporal performático, exprimem uma nova maneira de pensar e ver a arte. Não podemos deixar de citar os cubistas como referência de estilo para Pollock que, no início do século XX, iniciaram o processo de experimentalidade na criação de formas abstratas tanto em pinturas e como em colagens.

A busca pelo amadurecimento do olhar artístico e do olhar do espectador continuava. O artista americano Andy Wahol, foi a igura central do movimento artístico americano e britânico Pop Art na década de 1950, cuja proposta foi evidenciar a crise da arte e a sua nova concepção plástica que assolava o século XX. Desse modo, Wahol almejou evidenciar em suas obras a massiicação da cultura popular capitalista e de massa.

A Minimal Art foi uma tendência das artes visuais na mesma década e também influenciou as mudanças ocorridas ao longo das décadas futuras. Um dos maiores críticos da arte minimalista foi o crítico e historiador americano Michael Fried que acusa os artistas minimalistas, mencionados como “literalistas”, de destacarem a teatralidade de seus trabalhos, em detrimento da especificidade dos meios plásticos, uma vez que, ao se colocarem num campo movediço, entre pintura e escultura, exigiam do espectador a redefinição constante de sua posição e de sua percepção. Teatralidade, por conclusão, caracterizaria um efeito cênico, na qualidade de presença de palco, que não condizia com o que a Teoria Modernista define como qualidade da obra de arte. Segundo o crítico, ressaltar a teatralidade seria produzir uma “não-arte”.

Aparenta estar claro que as mudanças tanto de pensamento como de execução e feitura dos objetos de arte estavam em processo de transformação, o que causou o início de discussões e questionamentos a cerca da linguagem poética dos artistas e o papel do espectador no espaço da obra. A importante figura artística que possibilitou e inspirou tal avanço no campo das artes a partir da metade do século XX foi o francês Marcel Duchamp. A originalidade e arrojo do artista ao expor em uma galeria ou em um museu um objeto comum, como por exemplo, um *Mictório* (1917) - transformando um objeto corriqueiro comprado pronto em obra de arte, *ready made* -, levantou uma questão para a arte contemporânea que estaria por vir ao longo das próximas décadas: o que transforma um objeto ordinário em obra de arte?; Qual o papel da obra de arte no século XX?

No Brasil não foi diferente, os avanços tecnológicos e as questões acerca do objeto tiveram início no final da década de 1950 e foram fatores fundamentais para a nova força do processo criativo dos artistas nacionais. Uma questão importante a ser analisada naquele período foi especificamente acerca da presença do espectador no espaço físico onde obra de arte se encontra. A interatividade entre obra/objeto e espectador advém da necessidade de envolvimento e experimentação de algo inovador e, a partir de então, a obra caminha em direção ao espaço e ao tempo, não constituindo, somente, um objeto para ensimesmar-se.

Um dos primeiros artistas a *experimentar* as várias facetas do objeto foi o artista e teórico Helio Oiticica, que saiu do quadro e partiu para o espaço físico no ano de

1959. Tudo que antes era fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transformou-se em elemento vivo¹. Ao tratar da questão do objeto Oiticica cita em seus escritos o valor das pesquisas de artistas como Tatlin e Malévitch:

“Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. Creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malévitch, Tatlin, Mondrian etc.), construtores do im da igura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem “geométricos”, mas por que atingem com maior objetividade o problema da não-objetividade.” (OITICICA, 1986, p. 27)

A compreensão de tempo na obra de Oiticica, que se torna um elemento presente na idéia de duração, e sua comparação à concepção da vanguarda russa é analisada pelo próprio artista:

Sem dúvida alguma o tempo é a nova característica da nossa época em todos os campos da criação artística. Pevsner e Gabo em seu manifesto do construtivismo já diziam que o espaço e o tempo já eram os principais elementos de suas obras. Com isso chegou a escultura a uma noção surpreendente, chegando mesmo a ser muito diferente do que comumente se designava por “escultura”. Porém o “tempo” a que chamavam não era o tempo duração, que se basta por si mesmo, e sim o tempo abstrato, que se revela na estrutura não-objetiva. (OITICICA, 1986, p. 18)

Tais mudanças e avanços ocorridos no decorrer do século XX deram origem a algumas questões a serem discutidas, como por exemplo, a lacuna do objeto de arte na contemporaneidade: Em que período o objeto se encaixa?; Há a necessidade de rotular uma obra? Quando incluímos a palavra lacuna, queremos dizer que um objeto de arte não possui apenas uma leitura ou uma problemática. Questões sobre os objetos artísticos tornaram-se parte fundamental para a compreensão e análise das obras.

Exemplos disso são as obras do artista Maurício Salgueiro que deu início, na década de 1960, à criação da série *Urbis*, na qual buscava elucidar o comportamento do homem nas grandes metrópoles. Por terem em sua composição um motor elétrico, a obra plástica se transforma em uma obra viva, intercedendo entre vários caminhos

ao mesmo tempo: o lúdico e o real. As obras possuem artifícios eletromecânicos que, ao serem ligados oferecem ao espectador sensações de prazer e angústia. As obras se assemelham à máquinas não funcionais – não produzem qualquer espécie de produto ou bem de consumo como uma máquina funcional de indústria o faz - por se movimentarem através de um artifício eletromecânico, e também se assemelham à esculturas de grande porte, unicamente. Quando dizemos que as obras da série são máquinas não funcionais ainda queremos dizer que há nelas a existência de uma dupla interpretação visual. As obras se caracterizam como máquinas não funcionais quando são acionadas por um interruptor ixe à obra que, no momento em que é ativado, permite que a obra se movimente, seja por som, por movimento físico ou pelo ligar e desligar da luz, permitindo que o observador adentre em um universo particular da obra que só pode ser visto quando ligada.

Apesar de tais características que as obras de Salgueiro exercem, as mesmas podem ser denominadas tão comente como esculturas abstratas, pois quando o interruptor das obras não é acionado elas permanecem inertes e ainda assim, transmitem ideias sobre a cidade e sobre os habitantes que estão inseridos nela.



(Figura 1)



(Figura 2)

Figuras 1 e 2: Maurício Salgueiro, *As Vizinhas* (1964). Madeira, metal, ios, socorro eletro-mecânico, motor e som. Alt: Não disponível. Acervo pessoal do artista.

A obra *As Vizinhas*, (figuras 1 e 2), por exemplo, evidencia o gosto do artista por criações de esculturas de grande porte. Observando as imagens acima podemos notar que num primeiro olhar do espectador a obra não carrega em si a necessidade ser ligada. O conjunto de objetos emaranhados e a estrutura da obra nos permitem compreender que ela é o que se vê: uma escultura abstrata repleta de minúcias que podem ser encontradas em uma metrópole, como a madeira, o acrílico, o auto-falante e diversos fios fundidos. Na obra *Salgueiro* faz uma paródia ao hábito que algumas pessoas têm de falar espontaneamente da vida de outrem, não levando em conta as consequências que isso acarreta, e as expõem ao constrangimento de serem vítimas de suas próprias palavras. Se focarmos, porém, o nosso olhar à obra quando o interruptor presente nela for acionado, a mesma permitirá uma interpretação um tanto quanto particular, pois quando a obra está em movimento outros sentidos são acionados além da visão. A obra é composta por dois conjuntos que quando expostos, ficam a cem metros de distância um do outro, unidos apenas por fios elétricos. A primeira parte dela é composta por pedaços de madeira arranjados sobre uma base retangular, unidos com pregos e parafusos, representando um conglomerado humano. Ela também possui um pequeno microfone que capta conversas das pessoas que passam ao seu redor, transmitindo o som para o segundo conjunto que, através de um alto-falante torna pública a fala dos observadores. Essa escultura faz alusão, segundo o artista “aos habitantes do meio urbano.” (SALGUEIRO, 2010).

Ao falar da obra, o crítico Frederico Moraes a descreve como um conjunto

“de madeira com fios e isoladores de energia, os quais mesmo pintados de branco permanecem rudes e toscos, como aqueles que encontramos nos caminhos de terra de cidades interioranas ou nas favelas que sobem o morro ou as encostas da cidade grande”. (FREDERICO MORAES, 1976)

Vista desta forma, a obra não é unicamente uma escultura abstrata e torna-se uma escultura que permite a interatividade entre ela e o espectador, pois as sensações que ela possibilita ao espectador se multiplicam e geram questionamentos sobre a sua função poética. Acionando o interruptor o espectador exerce outro papel, o de observador participante.

Outro exemplo é a micro série composta por obras intituladas *Ordinário Marche*

(Figura 3), também incluída na série Urbis. Esse grupo de esculturas faz uma crítica direta ao Regime Militar e ao modo como as pessoas eram obrigadas a se calarem diante do que lhes era imposto, impedidas de discutir, tendo sempre que consentir ordem, sob a pena de serem repreendidas. Ao ser acionada pelo espectador a partir de um interruptor, a obra se movimenta para cima e para baixo, gerando uma cadência tanto no movimento quanto no som. As esculturas desse grupo têm forma de um prisma triangular, sua estrutura em metal revestida de placas de acrílico, forma uma caixa transparente, onde nela está inserido o motor.”² A obra de conteúdo simbolista - uma vez que remete a um período histórico de grande importância para o Brasil - também pode ser vista como um objeto criado para ser apenas uma escultura abstrata estrutural recheada de elementos plásticos como engrenagens, roldanas, fios fundidos e acrílico colorido. Do mesmo modo, sem o funcionamento do motor a obra só possibilita ao espectador a experiência de apenas um sentido: o visual.



(Figura 3)

Figura 3: Maurício Salgueiro. Série *Ordinário Marche*, 1969. Metal, acrílico, socorro eletromecânico, motor e som. Alt: 0,94 m x 0,80m x 0,80m. Acervo pessoal do artista.

Percebemos a presença de dualidades de interpretações nas obras citadas que nos fazem questionar a cerca da definição estilo de cada uma delas. Compreendemos

o dualismo em seu sentido geral como a contraposição de duas tendências irreduzíveis entre si. Pode-se entender suas manifestações ao longo da história da arte sob uma enorme variedade de formas: bem e mal, matéria e espírito, alma e corpo, limitado e ilimitado, uno e múltiplo, e sujeito e objeto.

Seriam as obras de Salgueiro híbridas e não-objetos³? Entendemos por *híbrido* a possibilidade de mescla entre dois ou mais elementos distintos e, por *objeto*, a coisa material tal como se dá a nós naturalmente ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, a pêra, o sapato, etc.⁴ O não-objeto seria nesse caso o não esgotamento nas referências de uso⁵ de questionamentos e descrição, por abrangerem tais características a série Urbis pode ser analisada cautelosamente como uma espécie de lacuna na história da arte brasileira. Evidenciamos a lacuna das obras de Salgueiro nas suas descrições gerais, pois existem evidências multifacetárias como as que já mencionamos e não apenas um rótulo que caracterize a obra.

Os avanços tecnológicos, econômicos e sociais ocorridos no século XX possibilitaram aos artistas a realização de novas artes, pois um novo tempo estava sendo vivido e experimentado. A partir do avanço da técnica e da ciência o surgimento de questões a cerca dos objetos de arte se fez presente e até os dias de hoje novas indagações e sugestões são criadas, compartilhadas e discutidas. Salgueiro criou experimentos de três dimensões com formas e materiais variados e utilizou da crítica e da ironia para caracterizar a série, fazendo dela uma, dentre tantas, “porta aberta” para as discussões e problemáticas existentes atualmente na arte

1 FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 82.

2 LOPES, A. S. “A Arte cinética e as máquinas pulsantes de Maurício Salgueiro”. In: Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Tiradentes - MG. XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 2005. p. 22.

3 Termo utilizado pelo crítico de Arte Ferreira Gullar no ensaio Teoria do Não-Objeto, escrito em 1959, de

modo a especificar o sentido da obra ou da experiência neoconcreta.

4 GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto, 1959. p. 94.

5 Idem. p. 94.

REFERÊNCIAS

DUVE, De Thierry. Quando a forma se transformou em atitude e além. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, 2003.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. 1959.

LOPES, A. S. A Arte cinética e as máquinas pulsantes de Maurício Salgueiro. In: Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Tiradentes - MG. XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 2005. p. 19-30.

MORAES, Frederico. Maurício Salgueiro. Luminosas, uivantes, tátil-olfativas, pulsantes: Eis as esculturas cinéticas de Maurício Salgueiro. O Globo. Rio de Janeiro, 9 setembro 1966.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. 1963. In: Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 50-63.

SALGUEIRO, Maurício. 2010. Entrevista concedida a Michele Cristine Marques Rebello, Via internet, 5 maio. 2010.

Michele Cristine Marques Rebello é bacharel em Artes Plásticas pela UFES (2010), mestranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES, bolsista CAPES com a orientação do Prof. Dr. Aparecido José Cirillo.