

## Ruína, da condição da matéria.

**PEDRO DE FREITAS PEREIRA PAIVA<sup>1</sup>**; **GABRIELA KREMER MOTTA<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pelotas – [pedrofppaiva@hotmail.com](mailto:pedrofppaiva@hotmail.com)

<sup>2</sup>Universidade Federal de Pelotas – [gabitabu@gmail.com](mailto:gabitabu@gmail.com)

### 1. INTRODUÇÃO

O objeto de arte em sua tradição apresenta um diálogo hierárquico entre forma e matéria. Estando a matéria geralmente sujeita como continente de uma forma, apresenta-se no plano do suporte, meio ou veículo, formando objetos estáticos de matéria inerte (KRAUSS, 1998). Entretanto, a partir das vanguardas artísticas e a fecunda discussão das linguagens, um movimento de ruptura e abertura passou a se fundar. A pesquisa poética de inúmeros artistas modernistas trouxe ao campo uma crescente possibilidade de usos e apropriações para a produção poética em artes. Com a virada pós-modernista, temos hoje fronteirasenevoadas que se interpenetram, tornando a experiência espacial imbricada aos movimentos do tempo (KRAUSS, 1998).

Por esse movimento, a produção e a pesquisa em arte exploram e expandem as perspectivas a respeito do objeto de arte. Tratando de minha produção poética, a qual se apoia sobre movimentos matéricos de transformação do material sal, proponho aqui uma discussão a respeito de um estado de *ruína*, a qual gerará um *ruído* desse processo.

Na história da arte podemos encontrar ecos precedentes valiosos para compreender essa utilização matérica que aponto. O artista alemão Joseph Beuys, autor de uma vasta obra, surge como um importante precedente para compreender a utilização da matéria por um viés simbólico, onde o mito do artista se junta a sua produção. Por outro viés, o alemão Hans Haacke, com seu *Cubo de Condensação* (1963-1965), apresenta um importante precedente na utilização puramente matérica da água em um sistema isolado, a qual passará a performar um processo de evaporação e condensação, alterando constantemente as vistas da obra. Como possível ponto de contato entre esses dois artistas cito o que se convencionou chamar de *Arte Povera*, movimento eminentemente italiano preocupado em investigar essas transformações da matéria enquanto processo interno da própria obra.

Atualmente, é possível encontrar uma ressonância operatória na produção de diversos artistas, tanto a nível regional quanto global. Companheiros de campo tais quais Adriani Araujo, Nuno Ramos, Caetano Dias, Anawana Haloba, Motoi Yamamoto, dentre outros, são fundamentais para uma compreensão do que chamo de arte matérica, aquela embasada nos movimentos entrópicos<sup>1</sup> do produto.

Dessa maneira, minha pesquisa se volta para uma compreensão e alimentação da arte contemporânea por um viés da matéria. Aponto uma condição de *ruína* para compreender em minha produção este movimento entrópico, no qual só teremos acesso aos ruídos desse processo. Conforme RAMOS (1993), “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem elas duram?*”

---

<sup>1</sup> Entropia é um conceito do campo da física do qual o artista norte americano Robert Smithson se vale para tratar de sua produção em *Land Art*, referindo-se à segunda lei da termodinâmica que corresponde a perda de força de qualquer sistema, dirigindo-se de uma estrutura organizada a um colapso estrutural irreversível (VIEIRA, 2012).

## 2. METODOLOGIA

Esta produção que apresento, iniciada em 2014, apoia-se fundamentalmente sobre os movimentos da matéria da qual faço uso, o sal (NaCl). Sendo composta por um grande conjunto, estabeleço um recorte para direcionamento dessa pesquisa: proponho investigá-la por um viés da *ruína*, aquilo que cai no presente, e nos apresenta *ruídos*, ecos de uma informação, em parte, consumida.

Assim, em sua concepção, parto sempre de um agenciamento matérico-formal, no qual a matéria receberá uma forma pré-concebida. Essa escolha formal em um primeiro momento será de grande interesse e importância, uma vez que sua forma tridimensional, imediata ao olho, será de grande influência na recepção.

Sendo uma produção em escultura, atravessada por questões daquilo que Rosalind Krauss identifica como campo ampliado<sup>2</sup>, subverte sua relação tridimensional buscando dotá-la de uma capacidade temporal. Isto é, uma vez concebida a forma e transportada para o sal, material volátil e sensível às influências de seu entorno; ativo suas capacidades de transformação, as quais serão ainda influenciadas pelos materiais agenciados em conjunto.

Em *O Ruído*, trabalho realizado e 2016, parti justamente dessa relação entre forma e matéria, buscando articular sentido simbólico e presença física de maneira que o trabalho pudesse se transformar ao longo de sua exposição. Neste trabalho apresento um plano no chão feito de sal impresso com o relevo de imagens de ladrilhos contendo em seu centro dois pés, também feitos de sal, atravessado por peças de cobre.



Figura1: Pedro Paiva, *O Ruído*, 2016. Escultura: sal, cobre e madeira. 105 x 105 x 35 cm  
Fotografia: Hélcio Oliveira.

Tendo sido concebido para a mostra *[IN]cômodo*, organizada por Daniel Acosta e com curadoria de Hélcio Oliveira, a qual foi realizada em 2016 no Casarão 6 da cidade de Pelotas, busquei aqui relacionar a simbologia do sal<sup>3</sup> a sua presença matérica no espaço.

<sup>2</sup> Sobre a escultura no campo ampliado, Rosalind Krauss nos diz: “No pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados.” (KRAUSS, 1984)

<sup>3</sup> Mais sobre os significados simbólicos do sal em: JONES, Ernest. O Significado Simbólico do SAL – no folclore e na superstição. In: OLIVEIRA, (2014)

Tive como primeiro dado para a concepção desta peça a sala em que estaria exposta. Sendo uma pequena sala quadrada, cercada por grandes portas e iluminada por uma luz bruxuleante de uma claraboia, quis seguir o tom sóbrio e austero que aquele ambiente me evocava para conceber o trabalho. No mais, o próprio casarão me servira para conceber a obra.

Remetendo a história da cidade, e sua exploração escravagista sob a qual esta se desenvolveu, encontrei neste ambiente referentes simbólicos capazes de dar conta do trabalho. Apropriando-me da imagem dos ladrilhos da entrada desse casarão, gravei-a em madeira e a imprimi em relevo sobre a superfície do sal. Para os pés, usei moldes de gesso para dar a forma à uma massa úmida de sal, queimada em seguida para a solidificação.

Estes pés, ao longo da exposição, passaram a soltar manchas de óxido do cobre que estava em seu interior e começou a se desfazer em pedaços, transformando-se ininterruptamente ao longo da exposição, apresentando-se em *ruína* de sua forma.

Este exemplo abarca a maneira como busco desenvolver este conjunto de trabalhos. Partindo de um referencial formal, busco agenciamentos matéricos e simbólicos capazes de propiciar um movimento entrópico do produto na busca de produção de sentidos e afetos. Dessa maneira, o que apresento é esse movimento de impermanência, onde matéria e forma emitem ecos de seu diálogo.

### 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A pesquisa aqui apresentada é resultado e sequência do Trabalho de Conclusão de Curso defendido nesta mesma universidade em fevereiro deste ano, intitulado *Ruínas, do desejo da matéria ao ruído de sua forma*. Portanto, apresenta-se ainda em andamento, sendo referente ao projeto apresentado ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais desta universidade, na qual acabo de ingressar (agosto de 2018).

A partir do conceito de *entropia*, e tendo em vista minha produção poética, introduzo a ideia de *ruína*, ou seja, aquilo que cai no presente. Essa *ruína* gerará um ruído, uma informação em parte consumida que reverbera como uma mancha espacotemporal. Este ruído enquanto informação, remete a um caráter simbólico do qual imbuo parte de minha produção. Aqui a *entropia* deixa de referir-se àquela que se refere Smithson, matéria sedimentária da terra definida e relacionada a partir de sua produção em *Land Art*, a qual não dará conta acerca dos objetos. Apresenta-se, então, como uma mediadora entre matéria e forma, reclamando a necessidade de uma compreensão que abarque suas singularidades.

A partir deste *ruído* de *entropia* que se apresenta em meu trabalho, passo a refletir onde se situa essa produção dentro do campo da arte contemporânea. Como referido na introdução deste texto, o uso de materiais externos à tradição e o agenciamento de conjuntos que se transformam não se apresentam como novidade na História da Arte. Entretanto, não havendo ainda nomenclatura que abarque as peculiaridades desse conjunto, vejo-me em um primeiro momento interessado na busca e encontro de meus pares.

Por outro lado, ao fazer uso da nomenclatura com a qual me refiro a esta produção, *arte matérica*, vejo a necessidade de compreender e desenvolver critérios que correspondam as peculiaridades dessas matérias, os quais pretendo desenvolver no decorrer desta pesquisa.

## 4. CONCLUSÕES

Costurar. Costurar as próprias cinzas. Costurar as próprias cinzas num corpo novo, frágil, feito de cinzas. (RAMOS,1993)

Esse *ruído* que apresento instaura-se como produto de minha dedicação ao campo. Busco agora rebater ao mesmo as questões que me foram suscitadas ao longo deste processo

Dessa maneira, percebo a produção matérica que apresento, bem como a de meus pares, como de grande importância para o desenvolvimento da compreensão dos processos e implicâncias de objetos não duráveis em um sistema que tradicionalmente visa a manutenção desses mesmos objetos.

Assim, encontro nesses mesmos resquícios de ruínas a matéria para a costura dessas compreensões em busca de alimentar o campo da arte contemporânea.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livro

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HAACKE, Hans. **Working Conditions**: The writing of Hans Haacke. Cambridge, EUA: The Mit Press, 2016.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. São Paulo: Editora 34, 1993.

### Artigo

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. **Gávea**. Revista do Curso de Expecialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil [da] Puc-Rio, Vol.1, p. 87-93, 1984.

### Tese/Dissertação/Monografia

VIEIRA, F. **O Lugar da Matéria na Prática Artística** – contributos para a sua problematização. 2012. Tese (Mestrado em Ciências da Comunicação), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

### Documentos eletrônicos

JONES, Ernest. O Significado Simbólico do SAL – no folclore e na superstição. In: OLIVEIRA, Sérgio Augusto. **Sal**: uma abordagem sobre o elemento material na obra de arte. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014. Online. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/110342/000796356.pdf>