

O que sobrevive da Terra: o material na obra de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina

What survives from Earth: the material in the work of Mitch Iburg and Nina Salsotto Cassina

Beatriz Reis

 0000-0002-9120-1857
beatriz@gmail.com

Resumo

Os artistas visuais Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina construíram seu corpo de trabalho a partir de uma relação de profunda intimidade com os materiais do meio físico: utilizam argilas selvagens e outros materiais encontrados para a produção de peças de cerâmica que contam um pouco da história geológica do planeta Terra. A partir da análise de suas obras, proponho um diálogo com o pensamento do antropólogo britânico Tim Ingold, em especial o que diz respeito a sua concepção de material, e do filósofo da arte francês Georges Didi-Huberman, no que toca o conceito de “sobrevivência”. Se o material não tem propriedades imutáveis – mas processuais e relacionais – e, por isso, está dentro de um fluxo temporal – possuindo trajetórias de devir –, então o trabalho do artista é semelhante ao trabalho da natureza. Qualquer separação entre cultura e natureza deve, portanto, ser posta à prova. Olhar com atenção para os materiais – as coisas de que as coisas são feitas – se apresenta como uma estratégia de se enraizar no mundo, inaugurando novos modelos temporais na história da arte.

Palavras-chave

Cerâmica. Geociências. Geodiversidade. Argila selvagem. Materialidade.

Abstract

Visual artists Mitch Iburg and Nina Salsotto Cassina created their body of work from a very close relationship with the materials of the physical environment: they use wild clay and other materials encountered to produce ceramic pieces that tell us a bit about the geological history of planet Earth. Based on the analysis of their work, I suggest a dialogue with the writings of the British anthropologist Tim Ingold, on his notion of “material”, and the French philosopher of art Georges Didi-Huberman, on the concept of “survivance”. If the material lacks immutable properties – but has procedural and relational ones – and, therefore, is within a temporal flow – possessing trajectories of becoming – then the artist’s work is similar to the work of nature. Any separation between culture and nature must therefore be put to the test. Close examination of the materials – the things that things are made of – is addressed as a strategy for us to take root in the world, ushering in new ways of approaching temporality in the history of art.

Keywords

Ceramics. Geosciences. Geodiversity. Wild clay. Materiality.

Introdução

A cerâmica é um fazer ancestral que nutre relações profundas com a história do planeta Terra. A argila, principal matéria-prima das massas cerâmicas,¹ é o “produto final e estável do processo de intemperismo das rochas” (Branco, 2014). É possível afirmar, portanto, que a existência das argilas depende de processos físicos e químicos, além de chuva, vento e neve, que transformam as montanhas formadas pelos processos tectônicos e vulcânicos em sedimento fino, ao longo de milhões de anos (Press et al., 2006). Durante toda a história, diversas culturas desenvolveram um fazer cerâmico a partir da manipulação de argilas locais, ou seja, de massas cerâmicas naturais encontradas nas regiões que habitavam. Essas massas eram utilizadas em sua forma quase natural e possuíam características específicas dependendo da região de origem. Essas especificidades fazem com que as peças de cerâmica produzidas sejam um “retrato” da história geológica do local de onde a argila foi coletada, uma vez que a composição mineral de solos e rochas pode variar de um lugar para outro.

Hoje em dia, muitos ceramistas utilizam materiais industrializados para a produção de suas peças, apagando essas características únicas e homogeneizando a produção de cerâmica global. Ou seja, ceramistas de diversos lugares do mundo podem utilizar o mesmo tipo de massa industrializada e produzir peças muito semelhantes. Há, porém, aqueles que, por diversas razões, nutrem grande interesse pelas “argilas selvagens” ou “*wild clays*” – que são massas cerâmicas não comercializadas, coletadas na natureza e que não passam por nenhum processo industrial (Levy, Shibata, Shibata, 2022).

No presente artigo, investigo a obra de dois artistas visuais que desenvolvem suas poéticas no diálogo entre argilas selvagens e geociências. Cada um a seu modo, eles se relacionam com os materiais que encontram, produzindo peças que guardam a própria memória da terra (e da Terra).

O primeiro deles, Mitch Iburg (2023), artista norte-americano, concebe sua prática de estúdio como sendo influenciada pela história geológica da Terra e

¹ Massa cerâmica é o nome dado à massa plástica utilizada para a modelagem de peças. É a expressão mais adequada para o que é comumente chamado de “argila” ou “barro”. As massas cerâmicas são compostas de diversos ingredientes minerais, sendo os principais os argilominerais. Elas podem ser naturais ou preparadas de forma artesanal ou industrial.

se interessa, especificamente, pela habilidade de “lembrar, reescrever e inevitavelmente esquecer a história ao longo da qual foi formada”.² Em seu trabalho, utiliza, além de argila selvagem, pedras, fósseis e detritos como forma de se aproximar dos eventos geológicos que moldaram as paisagens ao seu redor. Dessa forma, busca explorar as tensões entre artes visuais, tradição cerâmica e as características intrínsecas e específicas de materiais naturais coletados.



Figura 1
Mitch Iburg, *Fond du Lac Formation*, 2018 – presente, dimensões não especificadas
Fonte: <http://www.mitchiburg.com/fond-du-lac-formation>

² No original: *to remembre, rewrite, and inevitably forget the history through which it was formed.*

A segunda é a artista visual italiana Nina Salsotto Cassina, cuja prática tem por foco conhecer e mapear o ambiente por meio da materialidade. Cassina produz vasos esféricos utilizando argilas selvagens da região em que mora, próximo à cidade de Milão. Segundo a artista, seus vasos são memórias autobiográficas, assinaturas do lugar de coleta daquela argila, suporte para a narração espacial e geológica. Em entrevista à *Triennale*, feira de arte e *design* de Milão, disse que repete a forma de seus vasos para melhor ver, pela repetição, a singularidade de cada lugar e material. Ela faz vasos “de” e “para” cada lugar onde coleta suas argilas (Pederbelli, 2022).



Figura 2
Nina Salsotto Cassina,
*Pantelleria clay and rock
moonjar*, sem data, dimensões
não especificadas
Fonte: <https://www.unurgentargilla.com/>

Ao longo do presente artigo, investigo a obra de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina a partir da sua relação com os materiais. Primeiramente, proponho um diálogo entre o fazer cerâmico e a história geológica da Terra, com o objetivo de mostrar que a cerâmica é uma prática profundamente influenciada pelos processos geológicos e pela diversidade de elementos do meio físico (geodiversidade). Em seguida, a partir da compreensão de “material” proposta por Tim Ingold (2015, 2022), olho para as especificidades e propriedades dos materiais, entendendo que as fronteiras entre natureza e cultura se apagam quando compreendemos o trabalho do artista como semelhante ao trabalho dos fenômenos naturais. A partir daí, penso os materiais como matéria-duração, conceito de Gaston Bachelard (2013), e observo como pertencem a fluxos temporais e trajetória de devir, segundo Ingold (2022). Nesse ponto, proponho uma aproximação entre o material e os conceitos de “anacronismo” e “sobrevivência” como compreendidos por Georges Didi-Huberman (2015) a partir de Aby Warburg. Essa percepção parece inaugurar novos modelos temporais na história da arte – modelos que visam dar a ver as coisas de que as coisas são feitas.

Origens da cerâmica, origens da Terra

Em 1925, foi encontrada uma estatueta de barro queimado chamada, por conta do local onde foi achada, de Vênus de Dolní Věstonice (Rice, 1999). Sua idade comprova que os seres humanos conhecem o material que surge do encontro do barro com o fogo há pelo menos 25 mil anos. Ela está inserida em um conjunto de outras estatuetas representando corpos femininos, esculpidas em pedra ou modeladas em argila, encontradas em diversos locais da Europa e da Ásia, datando todas da mesma época, o Paleolítico (300.000 a.C.-11.000 a.C.). Junto da Vênus de Dolní Věstonice, arqueólogos encontraram outros milhares de fragmentos de argila queimada, bem como outras estatuetas zoo e antropomórficas e “fornos”, que atestam que essas pessoas possuíam conhecimento bastante sofisticado sobre os usos do material e sua interação com o fogo. Apesar disso, a produção dessas peças não marca propriamente o nascimento do fazer cerâmico, uma vez que pesquisadores acreditam não ter existido então a intenção de produção de objetos duráveis, mas a manufatura de estatuetas de argila para fins rituais, que eram, por isso, queimadas (Rice, 1999). Enquanto algumas explodiram ou racharam, outras sobreviveram.

O início de um fazer cerâmico está possivelmente relacionado, como qualquer fenômeno cultural, por um lado, com “uma resposta às novas necessidades das pessoas e, por outro lado, com a continuidade de uma bagagem de conquistas culturais preexistentes”³ (Tsetlin, 2018, p. 195). Ele só se deu, propriamente, no período Neolítico (10.000 a.C.-3.000 a.C.), quando a humanidade começou a desenvolver objetos de barro queimado com a intenção de conter e armazenar líquidos, grãos, pastas etc. (Tsetlin, 2018; Rice, 1999). Como tecnologia, a cerâmica representa uma sofisticada mescla de conhecimentos e experiências adquiridas durante muito tempo (Rice, 1999). Seu desenvolvimento só foi possível, portanto, devido à vasta experiência com argila e outros materiais plásticos acumulada ao longo de milhares de anos. Esses materiais eram utilizados na construção de habitações e fornos e na criação de pequenas figuras para fins rituais (e.g. Tsetlin, 2018; Prado, 2016; Rice, 1999; Prous, 1992).

A produção cerâmica sempre teve forte relação com o local em que cada peça era feita, uma vez que a diversidade de cores, texturas e outras características se deve à variedade de matérias-primas disponíveis na natureza, ou seja, a multiplicidade de minerais e argilominerais presentes naquele solo (e.g. Rice, 1999; De Wall, 2017; Tsetlin, 2018). Segundo Tsetlin (2018, p. 196),

Podemos considerar provado que as tradições de usar diferentes tipos de argila e materiais argilosos, bem como as tradições de intencionalmente adicionar diferentes temperos artificiais à massa cerâmica, remontam aos diferentes coletivos humanos que existiam em diferentes condições climáticas e econômicas.⁴

A formação de diferentes tipos de argila depende da composição do material de origem (rochas), das formas de relevo e do clima (Press et al., 2006). É possível dizer, portanto, que a diversidade de argilas existe porque a Terra é

³ No original: *It is evidente that any cultural phenomenon comes into being, on the one hand, as a response to the new requirements that people might have and, on the other hand, as a continuation of already existing cultural achievements.*

⁴ No original: *At presente we may consider it proven that the traditions of using different kinds of clay and clay-like materials, as well as the traditions of purposefully adding different artificial tempers to the pottery paste, go back to different human collectives which used to exist in different natural, climatic and economic conditions.*

diversificada, ou apresenta geodiversidade, que significa a diversidade de elementos geológicos (rochas, minerais, fósseis), geomorfológicos (formas de relevo, topografia, processos físicos), pedológicos (tipos de solo) e hidrológicos (Gray, 2013). A cerâmica se relaciona com a história da Terra porque as argilas são produtos de um longo ciclo de transformações que tem início na formação do próprio planeta.

O fato de a argila ser um material abundante na superfície terrestre fez com que a descoberta da cerâmica fosse “um processo policêntrico que começou em diversas regiões da Terra até eventualmente tornar-se um fenômeno mundial com origens que não se pode localizar com precisão”⁵ (Tsetlin, 2018, p. 197). Cada povo utilizou o material que tinha disponível, garantindo à produção cerâmica ancestral forte relação com a geodiversidade local.

Um conhecido exemplo dessa relação é a “descoberta” da porcelana, na China, que aconteceu entre 2.000 e 1.200 anos atrás. A porcelana é um tipo de massa cerâmica, muito mais liso que outros tipos e que demanda queima a temperaturas bem mais altas, de até 1.300°C. Edmund De Wall (2017, p. 41) observa em seu livro *O caminho da porcelana* que “ninguém sai por aí enfiando uma pá no chão e tirando argila de porcelana branca, mole, limpa e pronta, por mais maravilhosa que essa ideia seja”. Apesar disso, a produção de porcelana depende de depósitos naturais de dois materiais bastante específicos, porém facilmente encontrado na China: o *petuntsé*, conhecido como pedra de porcelana,⁶ e o caulim,⁷ ou argila de porcelana. Para que esses materiais se transformem em massa plástica com todas as características da porcelana, continua o autor, é preciso que os ingredientes sejam “purificados” e misturados na proporção correta – etapas que indicam alto grau de familiaridade com os minerais e muita sofisticação técnica. Para o desenvolvimento da porcelana, portanto, foi preciso a conjunção de dois fatores: em primeiro lugar, o empirismo por parte dos ceramistas da época e, em segundo, a geodiversidade do local onde se encontravam.

⁵ No original: *Secondly, the discovery of pottery-making was a polycentric process which began in many regions of the Earth to eventually become a worldwide phenomenon the origins of which we cannot locate precisely.*

⁶ O *petuntsé* é um nome histórico e tradicional para uma série de rochas feldspáticas encontradas em diversas regiões da China.

⁷ O caulim é um argilomineral que apresenta característica cor branca devido ao baixo teor de óxido de ferro. Seu nome vem de *Kao-ling*, ou “colina elevada”, uma colina em Jingdezhen, China.

Atualmente, as massas cerâmicas são, na maioria das vezes, produtos da indústria da mineração. Elas são produzidas a partir da combinação de diversos minerais moídos, e é a diversidade desses minerais e suas proporções que produzem a enorme variedade de massas encontrada no mercado. Ao seguir uma receita, a indústria garante que, queimadas na temperatura correta, as peças tenham as mesmas cores, retração linear e absorção de água, garantindo ao ceramista mais previsibilidade e controle na produção. Com isso, as peças de cerâmica não possuem mais a conexão com o local em que foram produzidas; afinal, as massas podem ter vindo de qualquer lugar do mundo.

Alguns ceramistas, porém, se mantêm fiel ao empirismo e à geodiversidade. Essas são características compartilhadas por Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina, que assim como os ceramistas de Jingdezhen, estão em busca dos materiais que estão bem ali, sob seus pés.

As coisas de que as coisas são feitas

A cerâmica é o primeiro material artificial, ou seja, o primeiro material criado pela humanidade a partir da manipulação de um material natural e a “mais antiga utilização consciente de transformação química em materiais inorgânicos”⁸ (Rice, 1999, p. 3). Essa “pedra artificial” possui uma habilidade muito especial: a cerâmica permanece – sobrevive – mesmo que enterrada ou em pedaços. De acordo com Rice (1999), é porque as peças de cerâmica chegam ao presente bem preservadas que conhecemos muito da história de diversos povos e culturas do passado.

Segundo Tim Ingold (2015, 2022), a antropologia e a arqueologia se ocupam, cada vez mais, com os temas da materialidade e da cultura material, mas pouco falam a respeito dos materiais. Se materialidade e material são coisas distintas, é preciso que se entenda o que as diferencia. Para os antropólogos da cultura material, a materialidade é o componente físico do ambiente ou a fisicalidade do mundo quando esse caráter material está envolvido em projetos humanos (Ingold, 2022), ou seja, a definição de materialidade pressupõe uma distinção – um distanciamento – entre a “materialidade bruta” do mundo físico e a atividade

⁸ No original: ... *the earliest conscious utilization of a chemical change in inorganic materials...*

dos seres humanos “social e historicamente situados”, que se apropriam desse aspecto material e o convertem em artefatos cujo *design* é preconcebido (Ingold, 2022). A partir dessa perspectiva, isso significa que a história de vida de um pote de cerâmica não tem muito a ver com o material de que o pote foi feito, mas com o fato de ter sido feito por mãos humanas, uma vez que a “materialidade do pote é apenas dada pelas maneiras como, durante toda a história, foi envolvido de várias formas em projetos de vida humana” (p. 49) Enfim, quando os antropólogos propõem reflexões abstratas acerca das coisas produzidas, os materiais desaparecem. “Que perversão acadêmica”, pergunta Ingold (2015,p. 51), “nos leva a falar não de materiais e suas propriedades, mas da materialidade dos objetos?”

E os materiais, o que são? Por materiais, Ingold (2015) se refere às coisas de que as coisas são feitas, como o ferro, a pedra, a madeira, a cerâmica. Essa definição, porém, não nos aproxima das especificidades da matéria. Para James Elkins (apud Ingold, 2022), antes da introdução das tintas sintéticas, o conhecimento dos materiais por parte dos pintores era fundamentalmente alquímico. Para um alquimista, o material não se define pelo que é, mas pelo que faz – sua composição química é menos importante do que o que faz quando misturado com outros materiais ou quando é exposto a determinadas situações (como mudança de temperatura ou pressão). A definição de material a partir da alquimia nos leva, portanto, a pensar os materiais em termos de seus atributos fixos (Ingold, 2022).

Os materiais, no entanto, não possuem essas propriedades imutáveis. Uma pedra, por exemplo, pode ser mais dura ou menos dura, mais escura ou mais clara, mais lisa ou mais áspera. Mesmo características como “solidez e durabilidade” podem se aplicar a certos tipos de pedra e não a outros. Se classificássemos os materiais de acordo com suas propriedades, teríamos tantas categorias de pedras quantas pedras no mundo. O material é, portanto, infinito e inefável – segundo Ingold (2022), não pode ser fixado em termos de categorias ou conceitos estabelecidos. “Descrever um material é criar um enigma, cuja solução pode ser descoberta somente através da observação e do engajamento no que está ali” (p. 52). É nesse lugar de observação e experimentação, de encantamento e engajamento, que localizo as práticas artísticas de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina.

Na série *Fond du Lac Formation*, que Iburg define como uma pesquisa material do arenito de *Fond du Lac*, o artista leva ao forno de cerâmica – com pouca ou nenhuma interferência sobre o material – pedaços da formação rochosa localizada em Wisconsin, EUA.



Figura 3
Mitch Iburg, *Fond du Lac Formation*, 2018 – presente, dimensões não especificadas
Fonte: <http://www.mitchiburg.com/fond-du-lac-formation>

Outra estratégia utilizada pelo artista para se aproximar dos materiais locais é sua utilização como engobe⁹ ou esmalte cerâmico:¹⁰ Iburg mói a pedra, transformando-a em sedimento fino, e aplica uma camada desse pó misturado à água em pequenas placas de massa cerâmica. Durante a queima, esse material derrete e se transforma, produzindo novas cores e texturas.

⁹ Engobes são pastas compostas principalmente de argilominerais, utilizadas, entre outras coisas, para pintar e decorar a superfície de peças de cerâmica. Como os argilominerais possuem diferentes cores, os engobes podem ser utilizados para a produção de desenhos coloridos.

¹⁰ Esmaltes cerâmicos são misturas pastosas de diversos minerais em pó que, depois da queima, formam uma película vítrea sobre a superfície das peças de cerâmica. Os esmaltes têm como principais funções a decoração e a impermeabilização das peças (que também pode ser feita de outras maneiras).



Figura 4
Mitch Iburg, *Fond du Lac
Formation*, 2018 – presente,
dimensões não especificadas
Fonte: <http://www.mitchiburg.com/fond-du-lac-formation>

Ao submeter os materiais encontrados às temperaturas de um forno cerâmico, que podem alcançar 1.280°C, o artista está se aproximando tanto das tradições cerâmicas quanto da história geológica do planeta – do fazer cerâmico porque, em suas origens, foram esse contato empírico com os materiais e essa curiosidade de saber o que o fogo lhes causava que deram origem à cerâmica; e da história da Terra porque repete, de forma poética, processos geológicos, como as transformações químicas advindas do aumento de temperatura, que acontece, por exemplo, quando uma rocha entra em contato com a lava de um vulcão.

Mitch Iburg diz trabalhar com materiais encontrados, mas acredito que seu trabalho seja marcado menos pela coleta e mais pelo envolvimento com o material. Em *Fond du Lac Formation*, o artista manipula os materiais que coleta de forma curiosa e engajada. Mais do que olhar para suas propriedades, que ele parece adivinhar não serem realmente imutáveis, Mitch olha para suas histórias.

O fazer como processo de crescimento

Quando os materiais desaparecem para dar espaço aos objetos, o fazer se torna a “unificação de coisas supridas pela natureza com as representações conceituais de uma tradição cultural recebida” (Ingold, 2022, p. 40). A cultura material representaria, portanto, ideias que se materializaram ou substâncias naturais que se transformaram em substâncias culturais. A estratégia de produzir um objeto a partir de um projeto ou conceito, de uma ideia mais ou menos clara do que se gostaria de alcançar, é uma representação do hilomorfismo. A palavra “hilomorfismo” vem do grego “*hyle*”, que quer dizer “matéria”, e “*morphe*”, que significa “forma”. “Sempre que lemos que na fabricação de artefatos os fabricantes impõem formas internas da mente sobre o mundo material ‘exterior’, o hilomorfismo age” (p. 40).

Os vasos esféricos de Nina Salsotto Cassina poderiam ser compreendidos dentro desse modelo. A escolha consciente por uma forma que será repetida de novo e de novo em seus vasos foi, no entanto, a maneira encontrada pela artista de dar a ver as características específicas de cada material, entendendo o vaso esférico como um fundo neutro.

Cassina não submete o mundo material às formas internas de sua mente. Ao contrário, ela está em relação com esse mundo: acolhe a massa cerâmica como material plástico, capaz de ser moldado, mas não luta contra os materiais antiplásticos¹¹ presentes no solo. Ela compreende que é possível transformar o barro, massa maleável, em vaso. Vê nisso sua potência, sua qualidade. O vaso é uma expressão das características do material mais do que uma representação de um modelo mental imposto pela artista. E tudo o que não é barro, mas que estava no solo, também faz parte, garantindo a cada peça um “gesto criativo” e um “gesto geológico”, como observa Nina (Pederbelli, 2022).

¹¹ Materiais antiplásticos são aqueles que, incorporados à massa cerâmica, lhe tiram em alguma medida a capacidade de ser moldada. Esses elementos estão naturalmente presentes no solo e são, em geral, retirados das massas cerâmicas em processos de purificação. Certos materiais antiplásticos são chamados de chamotes e são intencionalmente incorporados às massas com a finalidade de lhes garantir mais estrutura, menos retração durante a queima, mais resistência, entre outras coisas.

A obra de Salsotto Cassina não é, portanto, uma representação do hilomorfismo, uma vez que a artista está, desde o início, dentro de um mundo de materiais ativos. Materiais com os quais trabalha, e “no processo da fabricação [ela] ‘junta suas forças’ com eles, unindo-os ou separando-os, sintetizando e destilando, em antecipação do que pode emergir” (Ingold, 2022, p. 40).



Figura 5
Nina Salsotto Cassina, *Bisalta*,
sem data, dimensões não
especificadas Fonte: [https://
www.unurgentargilla.com/](https://www.unurgentargilla.com/)

Nesse sentido, o fazer pode ser pensado como um processo de crescimento: ele não obedece a um plano, mas acontece conforme o material toma forma nas mãos do fabricante. Desde o início, o fabricante é um participante em meio aos materiais ativos no mundo – em vez daquele distanciamento entre “materialidade bruta” e atividade humana “social e historicamente situada” que aponta para o hilomorfismo, o que o fabricante pode fazer é intervir nos processos já existentes no

mundo vivo ao seu redor (Ingold, 2022). Se o artista é integrante desse mundo de materiais, então seu fazer não difere muito dos fazeres naturais, dos processos geológicos, por exemplo, que modelam as paisagens e moldam a superfície terrestre. A diferença entre uma escultura em mármore esculpida por um ser humano e uma estalagmite é – apenas – que em algum ponto da história, esse pedaço de mármore passou por determinados processos que envolvem a ação humana, mas,

assim como cada lasca tirada pelo cinzel contribui para a forma emergente da estátua, cada gota de solução supersaturada que cai do teto da caverna contribui para a formação da estalagmite. Quando, depois disso, a estátua vai se desgastando com a chuva, o processo gerador da forma prossegue, mas sem mais nenhuma intervenção humana (Ingold, 2022, p. 40).

Na obra de Iburg e Cassina, é possível enxergar essa profunda relação com os materiais e com o mundo material, do qual os artistas são participantes. Para eles, os materiais não estão esperando sua intervenção para ser, enfim, submetidos a formas mentais e transformar-se em “cultura material”. Eles são coisas que estão todo o tempo se transformando, *becoming*, como menciona Ingold (2022) – e os artistas (os fabricantes, as pessoas) agem dentro dessa historicidade, dessa temporalidade. E transformam-se também.

Matéria-duração

Em 2022, Nina Salsotto Cassina realizou, em parceria com a Triennale di Milano, os prêmios a distribuir na mostra de *design*. A artista criou uma série de vasos esféricos com amplas bocas circulares, que se abriam como largos discos horizontais sobre os corpos redondos das peças. Para a modelagem dos vasos, Cassina utilizou uma mistura de massa cerâmica branca com terra “grossa” encontrada no local em que aconteceu o evento. Nos discos, que se apresentavam como verdadeiras “telas em branco”, Nina utilizou esmaltes cerâmicos preparados com uma mistura de vidro triturado, terra “fina” e cinzas. Todos os materiais que compunham os esmaltes foram coletados no local de realização da trienal.



Figura 6

Nina Salsotto Cassina, *Bee Awards 2022. Triennale di Milano, 2022*, dimensões não especificadas Foto: Gianluca Di Ioia Fonte: <https://triennale.org/magazine/vocabolario-terra-salsotto-cassina>

A utilização de materiais encontrados demonstra grande familiaridade com suas propriedades, uma vez que é preciso compreender a que tipo de usos eles se propõem e quais serão os resultados de sua utilização – especialmente quando o assunto é cerâmica, uma vez que as peças passam pelo processo transformador de queima. Em geral, as propriedades dos materiais são vistas como dados objetivos, a eles inerentes. O problema de compreender as propriedades dessa forma, no entanto, é que, ao fazê-lo, os processos que dão origem aos materiais desaparecem (Ingold, 2015). Os dados objetivos indicam, nesse caso, que “o mundo físico existe em si e por si”, em vez de um “um mundo que continuamente se desdobra em relação aos seres que sobrevivem aí” (p. 65) Se o mundo continuamente se desdobra e se transforma, então os materiais que compõem o mundo não existem “como objetos do mundo material – mas ocorrem” (p. 65).

Mitch Iburg, em sua série *Conglomerate*, realiza pesquisa material e exploração dos resíduos industriais da última (e agora fechada) fábrica de tijolos de Minnessota, EUA, Acme-Ochs Brick & Tile Company. Iburg produz, com diversos materiais coletados – argilas, areias, rochas, restos de tijolos e mais – uma série de peças escultóricas que são então queimadas em forno cerâmico. Em seu trabalho, o artista parece desafiar as propriedades dos materiais e as próprias definições de cerâmica: modela com massas ricas em antiplásticos e coloca no forno coisas que, supostamente, não se transformarão em peças de cerâmica. Mitch, no entanto, parece não compreender as propriedades dos materiais como dados objetivos, mas, ao contrário como atributos processuais e relacionais das coisas (Ingold, 2015). Para ele, os materiais se transformam, e sua propriedade parece ser exatamente esta: a constante transformação.



Figura 7
Mitch Iburg, *Conglomerate*,
2018 – presente, dimensões
não especificadas Fonte:
[http://www.mitchiburg.com/
conglomerate](http://www.mitchiburg.com/conglomerate)

Nesse sentido, as propriedades dos materiais “não são atributos, mas histórias” (Ingold, 2015, p. 69). E, sendo histórias, podem ser compreendidas dentro de um registro temporal: em vez de propriedades objetivas e imutáveis, elas são processuais e se desenrolam, se modificam, se transformam. Os materiais, portanto, inserem-se em um fluxo de tempo; são eles mesmos matéria-duração – e esse tempo é um tempo ativo, do encontro entre o fazer do artista e a própria resistência da matéria (Bachelard, 2013). Materiais, argumenta Ingold (2022, p. 52), não existem como entidades estáticas. Eles não são

“pedacinhos de natureza” à espera de marca de uma força externa, como a cultura ou a história, para serem dados como terminados. Como substâncias-em-devir, eles perduram, assumindo para sempre as destinações formais que, em uma época ou outra foram assinaladas a eles, e sofrendo uma contínua modulação ao assim fazer. Sejam quais forem as formas objetivas em que são efetivamente inseridos, os materiais são sempre e a partir seus modos de devir, algo mais – sempre, como diz Barad, “já uma historicidade em movimento”.

Se tudo o que existe, dentro desse fluxo temporal, tem uma trajetória de devir, então nós também somos materiais-duração. E se nossos corpos são matéria-duração e estão “primordialmente e irrevogavelmente costurados no tecido do mundo” (Ingold, 2022, p. 38), nossa percepção do mundo é a percepção do mundo sobre si mesmo. O entrelaçamento das trajetórias de devir de nossos corpos, das montanhas, das pedras, das argilas, compreende a textura do mundo (Ingold, 2022). Cassina parece compreender essa relação, afirmando interessar-se por “identificar terra e artesanato como partes de um ecossistema complexo que inclui pessoas, territórios, recursos naturais, processos transformativos e objetos, colocando, assim, tudo em relação”¹² (Pederbelli, 2022). De forma semelhante, Iburg, em *Fond du Lac Formation* e *Conglomerate*, coloca em relação as trajetórias de devir de diversos materiais, incluída a sua própria. Ao fazê-lo, produz algo que é, simultaneamente, sua percepção e a percepção do mundo sobre si mesmo. Novamente, seus gestos poéticos são equivalentes aos processos geológicos que deram origem aos materiais que manipula.

¹² No original: ... *identificare terra e artigianato come parti di un ecosistema complesso che include persone, territori, risorse naturali, processi trasformativi e oggetti, ponendoli tutti in relazione fra loro.*

Fazer surgir a longa duração de um outrora latente

Para falar sobre matéria-duração e fluxo temporal, é preciso que se investiguem os modelos temporais utilizados nas disciplinas históricas em que a obra desses artistas se insere. Segundo Didi-Huberman (2015, interrogar um objeto é também parar diante do tempo. Mais do que isso, é “estabelecer uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de tempo na disciplina que elegeu as imagens como seus objetos de estudo” (p. 19).

Olhar para as obras de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina é se colocar diante do tempo ativo dos materiais. Seus trabalhos possuem temporalidades complexas, uma vez que são produzidos no presente a partir de matérias muito antigas, que chegam a ter milhões – e, por vezes, bilhões – de anos de idade. O fato de os materiais serem antigos, aliás, os instiga a produzir – é o epicentro de suas poéticas. Essa atualização do passado no presente, ou seja, a utilização consciente e intencional de materiais que carregam histórias e cujas histórias ganham “novos capítulos”, os aproxima do anacronismo que é, dentro da história da arte – segundo Didi-Huberman (2015, p. 22) –, uma necessidade, pois se coloca como uma “primeira aproximação, um modelo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”.

Para Didi-Huberman (2015), o anacronismo se revela quando nos deparamos com uma imagem produzida no passado, mas a olhamos, inevitavelmente, a partir do presente. Ao assim fazer (porque não haveria de ser diferente), nos damos conta de que o passado continua a trabalhar. Esse é o paradoxo no anacronismo, que “começa a se desenvolver a partir do momento em que o objeto histórico é analisado no modo sintomal”, ou seja, “a partir do momento em que seu aparecimento – o presente de seu acontecimento – faz surgir a longa duração de um Outrora latente” (p. 107). Essa duração do passado no momento presente de seu aparecimento é o que, segundo o autor, Warburg nomeava sobrevivência.

Nas obras do Renascimento analisadas por Warburg (apud Didi-Huberman, 2015, p. 25), o anacronismo era necessário e fecundo, visto que o passado se revelava insuficiente e até mesmo um obstáculo à sua compreensão”. Era preciso compreender que as obras realizadas no passado guardavam chaves de leitura que só viriam a ser reveladas no futuro, ou melhor, no presente de seu acontecimento. O presente era imprescindível para que se compreendesse a obra, uma vez que era nele que se identificavam as “sobrevivências”, era nele que se enxergava o “Outrora latente” (Didi-Huberman, 2015).

Ao contrário, na obra de Iburg e Cassina, me parece que é o presente que se revela insuficiente. Para compreender seus trabalhos, é preciso compreender o próprio passado por meio dos materiais, que contam a respeito de um tempo muito estendido, o tempo geológico. O modelo temporal proposto por Didi-Huberman se inverte: as obras são realizadas no presente, mas guardam chaves de leitura que só se apresentam a partir de um conhecimento profundo do passado. O passado se torna, assim, imprescindível, uma vez que é a partir dele que identificamos as “sobrevivências”, não exatamente nas coisas, mas nas coisas de que as coisas são feitas, nos materiais. Em ambos os modelos temporais, fica claro que não é possível

nos contentarmos em fazer história de uma arte sob o ângulo da “eucronia”, isto é, sob o ângulo conveniente do “artista e seu tempo”. O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua memória, de suas manipulações do tempo, quando descobrimos, antes, um artista anacrônico, um “artista contra seu tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 26).

Além de manipular o material, Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina manipulam o tempo – aliás, uma vez que manipulam matérias-duração, manipulam, inevitavelmente, o tempo. Mais ainda: como são eles mesmos matéria-duração, como estão, eles mesmos, costurados no tecido do mundo (Ingold, 2022), então manipular o tempo é o próprio estar vivo. E se os materiais são matéria-duração, então o tempo também se apresenta como material, pedaço de barro que sob a pressão dos dedos toma forma, acolhe gestos.

Conclusão

Compreender os materiais e a nós mesmos como matéria-duração nos coloca dentro da história do mundo. Nossa aparição é apenas mais um acontecimento no fluxo de tempo dos materiais e, portanto, não é qualitativamente diferente dos processos naturais. Além disso, ao transformar os materiais, também somos por eles transformados – todas as coisas estão em processo de devir, e tudo está em relação. Nesse sentido, o que ocorre é um apagamento das fronteiras entre natureza e cultura. Esse apagamento, sem dúvidas, tem consequências, uma vez que altera nosso próprio estar no mundo.

Ao considerar os materiais dentro da história da arte, olhando mais para eles do que para as coisas que se fazem com eles, inauguramos uma nova forma de nos relacionar com as obras de arte. Nesse caminho, nos aproximamos de outros saberes, uma vez que nos percebemos em relação. Olhar para os materiais é, portanto, um convite a práticas artísticas mais interdisciplinares. E, mais, uma vez que os materiais possuem trajetórias de devir, olhar para eles é também questionar o tempo dentro das disciplinas da história, compreendendo que modelos temporais os materiais inauguram.

Beatriz Reis é ceramista, artista visual e pesquisadora. Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BRANCO, Pércio de Moraes. *Minerais argilosos. Serviço Geológico do Brasil*, 2014. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/SGB-Divulga/Canal-Escola/Minerais-Argilosos-1255.html> Acesso em 12 mar. 2022.
- DE WALL, Edmund. *O caminho da porcelana: a jornada de uma obsessão*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- GRAY, Murray. *Geodiversity: valuing and conserving abiotic nature*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2013.
- IBURG, Mitch. *Mitch Iburg*, 2023. Disponível em: <http://www.mitchiburg.com>. Acesso em 12 mar. 2023.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

- INGOLD, Tim. *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 2022.
- LEVY, Matt; SHIBATA, Takuro; SHIBATA, Hitomi. *Wild clays: creating ceramics and glazes from natural and found resources*. London: Herbert Press, 2022.
- PEDERBELLI, Marília. Vocabolário terra. La ricerca di Nina Salsotto Cassina. *Triennale*, 2022. Disponível em: <https://triennale.org/magazine/vocabolario-terra-salsotto-cassina>. Acesso em 9 mar. 2023.
- PRADO, Jacqueline. *A arte cerâmica de Minas Gerais*. Belo Horizonte: C/Artes, 2016.
- PRESS, Frank et al. *Para entender a Terra*. Porto Alegre: Bookman, 2006.
- PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília: UNB, 1992.
- RICE, Prudence M. On the origins of pottery. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 6, n. 1, p. 1-54, 1999.
- TSETLIN, Yuri B. The origin of ancient pottery. *Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences*, v. 3, n. 2, p. 193-198, 2018.

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

REIS, Beatriz. O que sobrevive da Terra: o material na obra de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 285-305, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.