

Le Ha XII

ENCONTRO DE
HISTÓRIA
DA ARTE



OS SILÊNCIOS NA HISTÓRIA DA ARTE

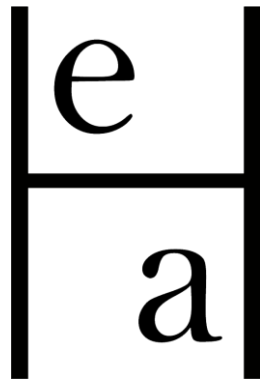
04 a 07 de dezembro de 2017

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

UNICAMP

- ATAS -





Atas do XII EHA – Encontro de História da Arte
Os Silêncios na História da Arte

04 a 07 de dezembro de 2017
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP

Organizadores:

Alexandre Pedro de Medeiros
Doglas Morais Lubarino
Francislei Lima da Silva
Isabela de Oliveira Salinas
Larissa Crivelari Fassis
Letícia Badan Palhares Knauer de Campos
Marcos Pedro Rosa
Marina Silva e Siqueira
Mateus Alves Silva
Samuel Mendes Vieira
Sandra Mara Salles
Silvana Meirielle Cardoso
Stela Politano
Thais Cristina Montanari

1ª edição
CHAA/IFCH – UNICAMP
Campinas, São Paulo
2018

O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA OBRA DE ELAINE TEDESCO

Adriane Schrage Wächter 11

CORPOS EM TRANSITO: CORPOS TRANSVESTIGENERES E O ESPAÇO PÚBLICO

Agrippina Cândido Viegas Pequeno 17

O DIÁLOGO SILENCIOSO ENTRE O GIRASSOL E O CRÂNIO OU A PAPOULA: CORRESPONDÊNCIAS SIMBOLÓGICAS ENTRE AS VANITAS E OS VASOS DE FLORES DE MARIA VAN OOSTERWYCK

Alcimar do Lago Carvalho 23

DA NOVA FIGURAÇÃO AO POP EXPANDIDO: APONTAMENTOS SOBRE A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS EM EXPOSIÇÕES DE ARTE POP GLOBAL

Alexandre Pedro de Medeiros 32

O SURREALISMO E AS MULHERES: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA MODA

Aline Barbosa da Cruz Prudente 40

MARIA CLARA DA CUNHA SANTOS: UMA CRÍTICA DE ARTE DO SÉCULO XIX

Ana Cláudia de Moura Cabral 50

SILÊNCIOS E A DITADURA MILITAR NO BRASIL: SINTOMAS NA PROPAGANDA E NA ARTE

Ana Lucia Oliveira Vilela 57

COLONIZADA, MAS NÃO SILENCIADA: A PERMANÊNCIA DA CULTURA ASTECA NA CONFIGURAÇÃO ARTÍSTICA E ARQUITETÔNICA DO ZÓCALO, NA CIDADE DO MÉXICO

Ana Paula dos Santos Salvat 64

O ORNAMENTO NA ARQUITETURA ORGÂNICA DE FRANK LLOYD WRIGHT

Ana Tagliari e Eunice H. S. Abascal 71

A MEMÓRIA DO ETNODESIGN AFRICANO: PATHOSFORMELN E MNEMOSYNE DE ABY WARBURG NA COLEÇÃO PERSEVERANÇA

Anderson Diego da S. Almeida e Francisco Marshall 83

CONSIDERAÇÕES SOBRE O INTERIOR DA ESCULTURA-TUMBA: ESCOAMENTOS ATRAVÉS DO INVISÍVEL NA OBRA ESTOCAGEM #8

Anderson dos Santos Batista 92

OS ESCRITOS CRÍTICOS DE ALAIR GOMES SOBRE ARTE: UMA LEITURA INTRODUTÓRIA

André Pitol 103

O SILÊNCIO QUE SOBREVÉM À CADEIA SURDA

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros 109

ARS DIPLOMATICA: A COLEÇÃO DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES (1955 -1970)

Breno Marques Ribeiro de Faria 116

A ORDEM DE SÃO JERÔNIMO NAS INICIATIVAS ARQUITETÔNICAS DE DOM MANUEL I (1469 - 1521) DE PORTUGAL: TENTATIVAS DE APROXIMAÇÃO SIMBÓLICA ENTRE PORTUGAL E CASTELA

Camila Cristina Souza Lima 123

GALLERY OF LOST ART: O MUSEU VIRTUAL E AS RELAÇÕES ENTRE MATÉRIA E LEGITIMAÇÃO	
<i>Camila Proto</i>	129
A MONTAGEM NA PINTURA DE EDWARD HOPPER E NA IMAGEM CINEMATOGRAFICA: UMA ANÁLISE A PARTIR DO FILME <i>SHIRLEY: VISIONS OF REALITY</i>, DE GUSTAV DEUTSCH	
<i>Carlos Alberto Donaduzzi</i>	138
OS SILÊNCIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA SUL-AFRICANA A PARTIR DE WILLIE BESTER	
<i>Carolina de Campos Tornich</i>	144
ENTRE OS SILÊNCIOS DA HISTÓRIA E AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS: RETRATOS DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE E SUAS CONTEMPORÂNEAS	
<i>Caroline Farias Alves</i>	153
O PIONEIRISMO EM UM ACERVO PAULISTA — DOM DUARTE LEOPOLDO E SILVA E A PRESERVAÇÃO DA ARTE SACRA EM SÃO PAULO	
<i>Christian Mascarenhas</i>	165
A CONCEPÇÃO DO VERBO E O SILÊNCIO DA IMAGEM: A REPRESENTAÇÃO VISUAL DA CRENÇA NA <i>CONCEPTIO PER AUREM</i> EM PINTURAS DA ANUNCIAÇÃO DE CRISTO.	
<i>Clara Habib de Salles Abreu</i>	169
CIDADE MODERNA DESVELADA: A PINTURA DE PAISAGEM URBANA EM PORTO ALEGRE (1920-1945)	
<i>Daiane Marcon</i>	177
SOB O SIGNO DO SILÊNCIO NO AMOR À FLOR DA PELE	
<i>Dalmo de Oliveira Souza e Silva</i>	189
CAETANO LUIZ DE MIRANDA UM PINTOR ROCOCÓ NA COMARCA DE SERRO FRIO	
<i>Delson Aguinaldo de Araújo Junior</i>	199
A ICONOGRAFIA DA MISSA DE SÃO GREGÓRIO: REALISMO EUCARÍSTICO E IMAGENS MEDIEVAIS	
<i>Doglas Moraes Lubarino</i>	210
SILÊNCIOS NA HISTÓRIA (DA ARTE): AS PISTAS DO MAPA DE LOPO HOMEM II, DE ADRIANA VAREJÃO	
<i>Eduardo Augusto Alves de Almeida</i>	215
“FUNDAÇÃO DE SÃO VICENTE”, DE BENEDITO CALIXTO: DA COMEMORAÇÃO DO IV CENTENÁRIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL AO MUSEU PAULISTA	
<i>Eduardo Polidori</i>	227
O SILÊNCIO NA RELAÇÃO ENTRE ARTE E VIDA	
<i>Ester Cunha</i>	237
VICISSITUDES DOS ESPAÇOS AFRO-BRASILEIROS: AS IGREJAS DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DA CIDADE DE SÃO PAULO E DE SUAS FREGUESIAS	
<i>Fabricio Forganés Santos</i>	243
GEOMETRIA E O DIVINO: UM ENSAIO SOBRE A ARTICULAÇÃO ENTRE CONHECIMENTO E IMAGEM MEDIEVAL	
<i>Felipe Vieira Frazão Silva</i>	250

LIONELLO VENTURI, EUGENIO BATTISTI E AS OMISSÕES EM SEUS RESPECTIVOS PROJETOS MODERNOS	
<i>Fernanda Marinho</i>	255
FLUXOS METODOLÓGICOS: UMA CARTOGRAFIA VESTIMENTAR DA(O)S PADROEIRA(O)S DO BRASIL	
<i>Fuviane Galdino Moreira</i>	262
VARIANTES DO SILÊNCIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	
<i>Gabriel Ferreira Zacarias</i>	271
O BOSQUE ENQUANTO MASMORRA: ALEGORIAS DA AMBIÊNCIA SELVÁTICA NA PINTURA DE EDUARDO BERLINER	
<i>Gabriel Moraes Medeiros</i>	280
ANTONIO ROCCO E AS REPRESENTAÇÕES DA IMIGRAÇÃO	
<i>Gabrieli Simões</i>	288
PRETO NO BRANCO: O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, O DIRETOR JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE E A ÁFRICA	
<i>Gabrielle Nascimento Batista</i>	296
A REPRESENTAÇÃO MUSICAL NO INFERNO DE HIERONYMUS BOSCH: ESCRITA E TORTURAS MÚSICAS	
<i>Grasiela Prado Duarte</i>	304
ALBERTO BURRI (1915-1995) E A BIENAL DE SÃO PAULO	
<i>Helder Manuel da Silva de Oliveira</i>	314
ARTE DA FUGA: AS GUERRAS, AS DORES E OS TRAUMAS GERADOS NO CORPO	
<i>Hélio Batista de Oliveira Júnior</i>	321
TRANSPLANTE DA IGREJA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS - São Paulo 1903-1908	
<i>Heloisa Rosa Costa Lima</i>	329
O SILÊNCIO SOBRE A CIRCUNCISÃO: O CORPO DOS JUDEUS NA ARTE RENASCENTISTA	
<i>Inácio Schiller Bittencourt Rebetez</i>	333
TRAMA DE OLHARES: NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CELESTINA NA OBRA DE PABLO PICASSO	
<i>Janaína Nagata Otoch</i>	336
A GRAVURA DE RENINA KATZ EM MOSCOU	
<i>João Paulo Ovidio</i>	349
ALMEIDA JÚNIOR, JAMAIS CAPIRA	
<i>João Victor Rossetti Brancato</i>	357
NEGRO, MAS BELO: SÃO BENEDITO, O SANTO PRETO DA IDADE MODERNA	
<i>Joyce Farias de Oliveira</i>	368
RETRATOS DO PODER NO RENASCIMENTO: A REPRESENTAÇÃO POLÍTICA DO CARDEAL CRISTOFORO MADRUZZO POR TIZIANO	
<i>Leila Soares Rodrigues Campos</i>	376

OFÉLIA NA FRANÇA DO SÉCULO XIX: DO TEXTO SHAKESPEARIANO ÀS IMAGENS NA PINTURA	
<i>Livia Zacarias Rocha</i>	383
ATHOS BULÇÃO, UMA NARRATIVA NA DÉCADA DE 1940	
<i>Luciana Fonseca de Melo Adam</i>	392
O SILÊNCIO QUE GRITA E O RUÍDO QUE SILENCIA: FRANS KRAJCBERG E EM'KAL EYONGAKPA NA 32ª BIENAL DE SÃO PAULO	
<i>Márcia Helena Girardi Piva</i>	402
HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DE ARTE BRASILEIRA NO SÉCULO XIX: UMA ANÁLISE EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS DE 2000-2015	
<i>Profa. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva e Priscila Amorim Coser do Nascimento</i>	411
A UTOPIA REALISTA DE THORÉ-BÜRGER	
<i>Mariana Garcia Vasconcellos</i>	418
POR UMA ARQUITETURA FLUIDA: UMA ANÁLISE DO VAZIO NA CASA WHITE U DO ARQUITETO JAPONÊS TOYO ITO	
<i>Marina Pedreira de Lacerda</i>	424
O NU FEMININO EM SUZANNE VALADON	
<i>Marina Silva e Siqueira</i>	437
O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP COMO DISPOSITIVO PARA SE DISCUTIR O CONTEMPORÂNEO	
<i>Matheus Henrique Gonçalves Silva</i>	446
MUSEALIAS DOS MÁRTIRES: A MUSEALIZAÇÃO DOS BUSTOS RELICÁRIOS NO MUSEU DE ARTE SACRA	
<i>Menderson Correia Bulcão</i>	453
RETRATO DE PRESCILIANO SILVA, POR ANTÔNIO OLAVO BATISTA: A ELEGÂNCIA E OS ATRIBUTOS DE UM PINTOR NO ATELÊ	
<i>Natália Cristina de Aquino Gomes</i>	460
A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA: ALGUNS SILENCIAMENTOS E UM AFOGAMENTO	
<i>Paola Berenstein Jacques e Dilton Lopes de Almeida Júnior</i>	469
FOTOMONTAGEM NO BRASIL, PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	
<i>Priscila Sacchettin</i>	496
SALOMON SMOLIANOFF: O REI DOS FALSÁRIOS E ARTISTA ESQUECIDO	
<i>Rafael Machado Costa</i>	505
A ARTE NA VIDA: JOHAN HUIZINGA ENTRE AS IMAGENS ARTÍSTICAS E AS IMAGENS HISTÓRICAS	
<i>Renato Ferreira Lopes</i>	513
TENSÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM: O DISCURSO HOMOERÓTICO NA ESCRITA RECENTE DA HISTÓRIA DA ARTE	
<i>Ricardo Henrique Ayres Alves</i>	522
MIGUEL DUTRA E A CULTURA ARTÍSTICA PERIFÉRICA NA PROVÍNCIA DE SÃO PAULO NO SÉCULO XIX	
<i>Silvana Meirielle Cardoso</i>	529

ARTE SACRA EM PORTO ALEGRE: A ANTIGA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO	
<i>Sofia Inda</i>	540
OLHAR, SILÊNCIO E PAISAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DA PRODUÇÃO POÉTICA DE CÁSSIO VASCONCELLOS	
<i>Talita Mendes e Edson do P. Pfützenreuter</i>	551
QUATRO SÉCULOS DE SILÊNCIO: AS PINTURAS PARIETAIS DA CAPELA DE SÃO MIGUEL PAULISTA	
<i>Thais Cristina Montanari</i>	560
CAÇA E CAÇADOR: A TUMBA II DE VERGINA, SUA ICONOGRAFIA E ATRIBUIÇÃO	
<i>Thiago do Amaral Biazotto</i>	568
OSWALD DE ANDRADE ENTRE A NEGRA E JACK JOHNSON: O DISCURSO RACIAL E O MODERNISMO PAULISTA	
<i>Thiago Gil de Oliveira Virava</i>	579
O REALISMO SOCIALISTA NA PINTURA BRASILEIRA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS DA HISTORIOGRAFIA NACIONAL	
<i>Tiago da Silva Coelho</i>	589
SILÊNCIOS E VAZIOS: A “ICONOGRAFIA DE VIAJANTES” E O(S) TEMPO(S) DE VER	
<i>Valéria Alves Esteves Lima</i>	594
CEMITÉRIO TAMBÉM TEM ARTE: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTUDO DA ARTE TUMULAR NO BRASIL	
<i>Vanessa Beatriz Bortulucce</i>	602
AS GRAVURAS, OS INCUNÁBULOS E A DIFUSÃO DE UM CULTO ANTIJUDAICO NOS ENTORNOS DOS ALPES (1475-1493): A REUNIÃO NA CASA DOS JUDEUS E O SEQUESTRO DO MENINO MÁRTIR SIMÃO DE TRENTO	
<i>Vinícius de Freitas Moraes</i>	607
O SILÊNCIO COMO TENSÃO E PRESENÇA NA MÚSICA VÍBORA	
<i>Yasmin Pires</i>	617
O SILÊNCIO DAS ÁGUAS NAS FOTOGRAFIAS DE PAISAGEM DA COLEÇÃO THEREZA CHRISTINA MARIA DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL	
<i>Solange de Aragão</i>	623
O SILÊNCIO E A ESTÉTICA NA PINTURA DE EDWARD HOPPER: A ICONOGRAFIA NORTE AMERICANA	
<i>Cristina Susigan</i>	630

CONSIDERAÇÕES SOBRE O INTERIOR DA ESCULTURA-TUMBA: ESCOAMENTOS ATRAVÉS DO INVISÍVEL NA OBRA ESTOCAGEM #8

Anderson dos Santos Batista¹

Introdução

Uma caixa retangular se situa sobre o chão do espaço aberto (fig. 1 e 2). Não há murmúrios nem música. Jaz ali quieta, como se fosse algo morto. Se o espectador não se aproximar, poderia opinar que essa pudesse ser uma caixa que guardaria um pedaço de árvore morta. Porém, a caixa já é feita de madeira. Surge o questionamento de que, então, ela guardaria a si própria dentro de si mesma. Criado mudo, aquilo permanece em seu leal apoio ao chão. Inicialmente, o chão pode ser a coisa mais permanente ali, contudo, não, ela ali permanecerá. Está indubitavelmente aderida ao chão.

Projetada em 2016, *Estocagem #8* se apresenta em formato de caixa estocadora, feita de madeira, medindo 22 cm x 22 cm x 100 cm. Dispõe-se no espaço através de sua horizontalidade, de seu aspecto geometricamente cúmplice ao silêncio, ao mistério. Ao ser imaginada como uma caixa que remeteria à ideia de caixão, na qual seria depositada glicerina derretida para que aderisse às concavidades, a obra já se circunscrevia em uma ideia de não-visualidade, de tatealidade, de interioridade. Apresenta uma horizontalidade que solicita espectadores para que se abaixem, para que se curvem rumo ao chão, para que toquem a concavidade untada de glicerina ou para que verifiquem a que se reporta a presença do vidro, bem como o que há por trás de sua presença.

Esse objeto causa estranheza. Os visitantes poderiam se aproximar de forma cautelosa, com semblantes apresentando dúvida ao se perguntarem dentro de si mesmos, se o que está à frente é uma lápide, já que aquele espaço circundante é um cemitério. No momento em que o objeto é inserido no espaço expositivo, instaura-se através do empréstimo conceitual dos elementos das paisagens dos cemitérios que se configuram nesse objeto tridimensional, uma *paisagem-cemitério*. Questão de pertencimento que vem ao encontro da questão de Barthes (1984, p. 26) sobre a qual “a própria paisagem não passa de uma espécie de empréstimo feito junto ao proprietário do terreno”.

Como em um cemitério, onde através da necessidade de percurso entre pequenas ruelas e túmulos, empreenda-se uma busca a tal lápide desejada, o público se torna explorador ao percorrer o espaço expositivo circundante à obra, em busca de que apreendam da obra, o que se silencia ao mistério, o material rúptil que é guardado taciturnamente. A partir de um espaço que se configura a partir do empréstimo de um

¹ Atuando como Fercho Marquéz em âmbito artístico, é mestrando bolsista CAPES em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS cujo projeto é orientado pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos, sob o projeto de pesquisa ‘As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços’.

outro cujos donos estão mortos, torna-se um convite para que o percurso exploratório da obra seja não linear, inconclusivo. A obra escultórica, autônoma, distende seja qual for sua atração em relação ao espectador pelo espaço que a circunda. É engrenado um percurso desde o momento inicial do processo artístico até sua apresentação, do qual essa forma atrativa se desvincula restritamente do objeto e desemboca na existência espacial. Esculpir para Giuseppe Penone, segundo Didi-Huberman (2009, p.77-78), “é andar na ‘trilha desaparecida’, é renunciar às formas previsíveis, é reencontrar um modo de caminhar na inevidência do material informe: ‘achar a trilha, percorrê-la, sondá-la, afastando os espinhos, isto é a escultura”.

Pensamentos, encanamentos, escoamentos: além-madeira

Toda a claridade exterior da obra, dá lugar a completa escuridão interiorizada no momento de sua feitura e lacração (fig. 3). Lá, está o registro da escuridão daquele momento em que o marceneiro pôs a última tábua de madeira sobre as cinco outras superfícies de madeira já pregadas e à marteladas selou, guardando e mantendo presa hermeticamente. Se há as cápsulas de tempo, dir-se-ia que existem também cápsulas de sombras. Essa escuridão originária do corte do espaço luminoso do mundo através da aplicação da madeira sobre as demais para encerrar a caixa, produziu uma claridade que amputada de sua totalidade, necrosou, decompôs. Escuridão é, pois, o material petrolífero putrefeito do enterro da claridade ao seu avesso espacial.

A escultura no seu *aquém-madeira*, apresenta-se *tumbebunda*, quero dizer, tornada tumba, ao ser especializada, ao ser posta à luz. Seu avesso consequentemente porta a imatéria condensada a partir do momento em que se corta o pedaço claro do espaço vazio do mundo através do ato de tampar ou de fechar, pregando-se aquela nas paredes internas da obra, do que antes era amplo e claro, ao que agora é pegajoso, grudento, suado. Processos semelhantes aos petrolíferos vão se formando a partir da sedimentação do escuro ao umedecer a matéria vazia, contraindo para o seu dentro central as paredes do que não se vê. Todas as leis do mundo visível são quebradas para fundar por leis baseadas no último nível de impregnação de sombra, neste caso, a escuridão, uma espacialidade sem teto, nem chão, sem paredes, mas com arestas que ora, subrepticamente se apresentam, ora se escondem em um sistema semelhantes a encanamentos que enterrados, escondem em sua escuridão *grão-a-grão-de-terra*.

Nesta tumba, o que se decompõe é o escuro universal retirado do claro específico, e que pelo paradoxo de ao se expor à luz esse processo, há sua camuflagem em um avesso visível que tampa o avesso não-visível. Esta impossibilidade de acesso pelo visual permite com que seja aproximado os processos dessa escuridão de dentro da obra *tumbulária* com os processos inerentes à decomposição humana circunscrita ao interior de caixões, disposta dentro de lápides. Como também, há uma aproximação em relação à essa

impossibilidade da visão interna com algumas características presentes em *Estocagem #8* que prepara aquele que experiencia a obra a partir dessa própria interdição ao olhar.

O material lapidar que estrutura esses dois espaços, o mundo da claridade que cega pelo que se dá a ver e o da escuridão que desafia o exercício do olhar para algo que está embaixo desse, nesse caso, da madeira, é configurado através da junção arbitrária de sua existência, a golpes de ferramentas, bem como, do aprisionamento de uma parte do espaço, da luz e do tempo que se decompõem e descem para o fundo sem assoalho mais baixo. A madeira é aqui solicitada por, justamente, pertencer a esses dois mundos, ou seja, por intermediá-los: madeira é a presença do osso do que morreu. Só algo que para ao se especializar em um *mise en tombe*, precise intervir entre dois mundos e como ponte ou prego, apresentar-se encravada através deles, já que o que padece de morte não pode permanecer no mundo daquele que padece de vida e esse, naquele.

Porém, o material tumbalizado que separa e divide, também é o material que mantém unidas em relações de contatos e trocas, através de uma porosidade comunicante, concepções de mundo, de existências, a priori contrastantes, já que “a tumba constitui uma barreira que separa a vida da morte, e que as protege uma da outra. Mas também é o lugar em que a vida e morte se encontram. (...) É um ‘lugar da memória’, como sinaliza o termo grego *mnema*”² (BELTING, 2007, p. 194, tradução minha). Lugar em que escuro e claro se complementam, vivente e moribundo se tocam: silenciosamente, diálogos são perpetrados, material morto é transportado pelos vivos; vivos animam com o tato o material morto. Engana-se ao pensar que o objeto escultórico é silencioso, pois, “a tumba não é só um lugar de repouso, como também o lugar de uma ação: um lugar em que *o tempo da morte* se inventa novamente”³ (BELTING, 2007, p. 194, tradução minha).

Esse tempo da morte é tempo de devir e se encontra instaurado no momento em que foi vertido nas concavidades presentes na escultura, o material rúptil (fig. 4 e 5). A glicerina passa então a ser o material condutor que convida o espectador que se perde no espaço a se encontrar momentaneamente no contato. Informe, a glicerina logo se exime de quaisquer responsabilidades com aquele com quem se encontra e parte em descida. Vai gordurosamente, *aquém-madeira*, aderindo ao fundo das concavidades e finalmente, escapa do mundo da claridade, vazando por entre as paredes de madeira e pregos rumo ao interior de escuridão: *além-madeira*. Solidifica-se em sua informalidade, ligando os dois espaços, desde a superfície externa da madeira, as concavidades, o interior da obra até o espaço vazio presente na vitrina (fig. 6).

Engana-se ao pensar que só porque a glicerina solidificara, ligando claridade e escuridão, promoveria um caminho concreto de acesso ao escuro. Por sua constante mobilidade na transitoriedade, essa

² Citação original: “La tumba constituye una barrera que separa la vida de la muerte, y que las protege una de la otra. Pero también es el lugar donde la vida y la muerte se encuentran. (...) Es un ‘lugar de la memoria’; como lo señala el término griego *mnema*.”

³ Citação original: “Pero la tumba no es sólo un lugar de reposo, sino también el lugar de una acción: un lugar en el que *el tiempo de la muerte* se inventa de nuevo.”

pois se torna uma armadilha escondida caso o espectador se atenha a esta, levando ao atoleiro de sua impregnação ou à queda livre no inexistente fundo de sua movimentação entrópica natural. Fisicamente impossível, conceitualmente provável, já que esse material, metaforizando os corpos humanos frágeis ante a morte “é o produtor de sua própria morte, da qual não pode se safar, não pode se desligar, porque é constitutiva de seu ser. Leva sua morte guardada. (...) A morte é a ameaça segura. (...) E, apesar de levar dentro de si, não poderá conhecer jamais”⁴ (PARFAIT, 1994, p.116, tradução minha).

O objeto artístico então, carrega em sua hermética porosidade a morte. Carrega dentro de si o pensamento de morte, no qual processos entrópicos são desejados para um pensamento que se penetra em decantação. Pensamento em queda-livre suscita vetores descendentes rumo a uma topologia cega. O olhar cego penetra a caixa escura e tateia com sua virtualidade o mundo inverso do anverso. Como flecha projetiva, o olhar cego consegue lançar para dentro o pensamento e nada mais, esse fenômeno não material que penetra o mundo da escuridão. Basicamente, é da caixa escura do espectador, o cérebro, massa cinzenta que encerrada naquela própria que o acesso se funda a partir de uma memória operativa que dispõe do *modus operandi* de penetração, descida e prospecção.

A massa cinzenta então ativada por curiosidade do que exatamente *Estocagem #8* porta dentro de si, “escava incansavelmente e organiza, dentro do corpo humano, toda uma rede de poços de pontos de vista, de fossos para o olhar (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.27). E através do olhar cego do pensamento que uma caixa adentra na outra: há a transferência via pensamento da caixa cinzenta humana para a caixa que porta a morte: é necessário pôr a cabeça no escuro, é preciso que a cabeça toque, que a escuridão como glicerina derretida penetre pelos poros da cabeça do espectador encerrado dentro da obra. Uma espécie de inversão se instaura aí: pela primeira vez, neste momento, a cabeça e o pensamento não estão mais externos à obra: não penetram a obra. Esses estão agora no meio de espaço inverso ao espaço físico: são as sombras e escuridão que penetram informalmente cada entrada microscópica da matéria ou diria madeira, osso do que morreu, ou melhor ainda a *dura mater* e *pia mater* em busca de sua própria escuridão e vazio.

Porém, o próprio caminho de acesso à caixa que carrega a morte e sua decifração está longe de ser alcançada. Há todo um contexto de armadilha, de miragens, de encruzilhadas infinitas que torna a tarefa desconexa para a caixa cinzenta. Infinitos, abismos e beiras-da-loucura que tornam céu em parede de cânion. O próprio ato de acessar já promove provável aniquilamento do pensante que acessa, não há mais hermetismo que segure o oceano do dilaceramento do que é tido como dado no mundo.

Mas o crânio é uma caixa, será uma caixa de Pandora: abri-la verdadeiramente resulta em deixar escapar todos os ‘belos males’, todas as inquietações de um pensamento que se volta a seu próprio destino, a suas próprias dobras, a seu lugar próprio. Abrir

⁴ Citação original: “Él es el productor de su propia muerte, de la cual no puede zafarse, no puede desligarse, porque es constitutiva de su ser. Lleva su muerte guardada. (...) La muerte es la amenaza segura. (...) Y, apesar de llevarla dentro de sí, no podrá conocerla jamás.”

esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.19).

E ao se mergulhar através do pensamento no interior da obra, na qual mente se insere e é devorada, dir-se-ia que o próprio olho da mente é devorado. Há, pois, uma movimentação de rastejo pelo que não se vê, como um animal de dentro da terra. Avançando e voltando; subindo e caindo, seguindo à esquerda ou ascendendo. Como um rato, existência calcada em um “conhecimento justo do subsolo” (BERNARDES, 2003, p. 22), porta pelos meandros escoantes do que não se vê e do que praticamente não existe sua praticamente cegueira visual. Não transcorre por aí através do olho que vê a claridade, nem o que pensa e experimenta através do mundo claro. É pelo negro que se abre a possibilidade pelo rompimento da racionalidade como caminho do pensamento.

O caminho rumo ao que não se experimenta, ao que corre ao largo da nossa consciência parece ser um campo fértil para plantarmos as sementes de um raciocínio não-linear, um pensamento que não obedeça a normas de funcionalidade ou produtividade e que nos aproxime de uma experiência que não se mostre polarizada, rigidamente orientada numa ou noutra direção.

Pois é justamente neste campo fecundo, o campo do desenvolvimento entrópico, o campo de conflito entre o real e a aparência de deveres, o campo de rejeito da experiência humana (SEVERO, 2003, p. 74-75).

E nesse espaço que se verte em lugar provido de escuridão que uma concepção de encanamentos vai receber esse pensamento que aniquilado e cego penetra rastejante e subterraneamente por todo um sistema de escoantes. Inúmeras conexões entre seus ligantes e desembocaduras, seus esgotadores que apartam o que sedimenta, o que se precipita e transportadores que lançam para o vazio dorsal, segundo Severo (2003, p. 82), para “os rejeitos de nossas expectativas, os espaços vagos em nossos pensamentos”.

Lugar precário se presentifica no que não se vê através da criação mental que ficcionaliza o vazio, que umidificado pela subtração da claridade projeta dentro da obra um mundo. Mundo esse criado por outro mundo presente na mente humana que aponta sentidos provisórios, não semânticos, mas de experiência, de sensação. Criar imagem do que não existe, do que sobra em vacuidade, em mortalidade. Vazio não está diretamente relacionado à morte, mas é perpassado pela matéria através do caminho da entropia que promove, segundo Rosalind Krauss (1999, p. 75, na tradução minha), “o apagamento de distinções que caracteriza o mundo da prática de vanguarda, tal qual o chamado pelo colapso da barreira ‘separando arte da vida’”⁵, que em *Estocagem #8* está bem presente essa conjunção de vida e morte, vida e arte, dentro e fora,

⁵ Citação original: “(...) the erasure of distinctions that characterized the world of avant-garde practice, such as the call for the collapse of the barrier ‘separating art from life.’”

visível e invisível, superfície e profundidade, visão e toque, imagem presente e imagem ficcionalizada por ausência de si.

Ficcionalizar imagens de morte ou apresentá-las é uma das estratégias para se pensar uma imagem da morte que não se dilua na torrente de imagens em que as carrega para sua literalidade vazia, mas pensá-las metonimicamente através da ausência, já que, segundo Belting (2007, p. 178-179, na tradução minha),

Nela, de maneira paradoxal, conseguimos ver algo que, todavia, não está aí. De maneira similar, uma imagem encontra seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, pelo que só pode estar aí em imagem; faz com que aparece algo que não está na imagem, mas que unicamente pode aparecer na imagem. (...) O morto será sempre ausente, e a morte uma ausência insuportável, que, para aguentá-la, se pretendeu preencher com uma imagem. Por isso as sociedades conectaram a seus mortos, que não se encontram em parte alguma, com um lugar determinado (a tumba), e os proveram, mediante a imagem, de um corpo imortal: um corpo simbólico com o que podem socializar novamente, até que o corpo mortal se dissolva no nada.⁶

Esse lugar no qual a relação simbólica de vivo com sua morte se localiza na escultura e precisamente em seu interior. Como resistência à invisibilização da morte, também é resistência à visibilização como único meio do contato com o mundo, o que seria neste caso, com a morte. Pede-se, pois, uma escultura que se proponha pensável, não apenas apresentável ao espaço, requerendo para si uma imagem não visual mas imaginável, imaginária. É nisso que o interior da escultura se dá de forma nascente: é pelo recurso da ausência da imagem de uma Morte que se dá ao espectador a opção de se perceber nesse processo de morte e criar para si, nem que provisoriamente, sua própria imagem. E essa imagem formada será talvez, hipoteticamente pela imaginação, uma imagem subjetiva, experienciada: uma imagem-experiência. Imagem que se forma a partir da experiência de tocar, de sentir com as mãos, de tocar com o olhar que se cega à medida em que olha o que não se pode ver, “a imagem do tocar é indispensável ao escultor. Tocar com os olhos e tocar com as mãos. Por extensão, a escultura, esse lugar por onde podemos tocar o pensamento, suscita seu vazio, o invisível do seu visível.” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 13.)

Não apenas para o escultor, compartilha-se para o público essas suscitações em que pelo processo, o escultor se situa. Há um convite de apreensão da exterioridade da obra que se aproxima do processo de feitura do escultor. Espectadores inserir-se-ão neste processo e também esculpirão: com as mãos, desbastarão, alisarão a obra; como também da sua interioridade, já que com a mente, projetarão possibilidades a partir do que não se vê, do vazio, do escuro e torná-las-ão projetadas no espaço mental,

⁶ Citação original: “(...) En ella, de manera paradójica, logramos ver algo que sin embargo no está ahí. De manera similar, una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen. [...] El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada.”

ativando a escultura ao imaginarem o seu interior que se desloca para o lugar do não conclusivo, do não dado através do levantamento de rumores hipotéticos, como por exemplo:

É mais ou menos como se tampássemos um buraco vazio com uma cúpula vazia: o vazio superior só faz aumentar o vazio vulgar. (...) especula sobre a existência desse vazio, dessa rachura que pode marcar a intrusão, a miscigenação ou a sobreposição da derrelição, da defasagem e da desestabilização historicamente destinado à busca da beleza perfeita, da harmonização das formas da estabilização dos sentidos (SEVERO, 2003, p. 78).

Por isso, é através da solicitação de espectadores ativos mentalmente ou tatilmente que se abre a obra, segundo Mondzain (2015, p. 45) para “esse novo regime do visível que os olhos vão fazer ver” e que “vão endereçar buracos ao olhar que tende para o conhecimento do outro”. Outro este que se apresenta perante o objeto aderido a sua horizontalidade posta em tumba, que se apresenta escultura moribunda em sua interdição ao vocalizar, que se decompõe, via desestabilizações materiais da glicerina, mostrando-se como “impotência das mãos em reter os mortos”, já que se derrete, liquidifica-se, afrouxa-se sua forma dada como estável.

Didi-Huberman (2009, p. 12), entende como essencial no trabalho de Giuseppe Penone, “pensar a escultura e seus elos com o *être-œuvre* – a incidência interna das formas rítmicas à sua configuração; as proporções da massa interiorizadas e formadas no espaço, dando assim lugar de ‘ser’ às partes ocultas das obras”. E assim, comparativamente, faço ao aproximar o espectador às partes ocultas de *Estocagem #8* a elucubração sobre estas. Proponho um *outro* que indica morte ao eu que ainda vive, apontando para nosso próprio espaço corporal interior, para a carga de validade que já carregamos ao nascermos, ou seja, nossa morte. Isso se faz ao expormos nossos tabus e medos, ao expormos nosso próprio interior que escuro, não visível, carrega também o vazio úmido do corte dos espaços e materiais do mundo a medida em que passamos a existir. Falar de escultura, é falar dos espectadores, é falar do que trazem já consigo. É falar de uma relação de si com o objeto artístico, resultando daí em imprevisíveis possibilidades, num provável contato com sua própria tumba, com sua vida mesma.

Imagens

Figura 01 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8*. 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.



Figura 02 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8*. 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm, 2016. Arquivo pessoal.

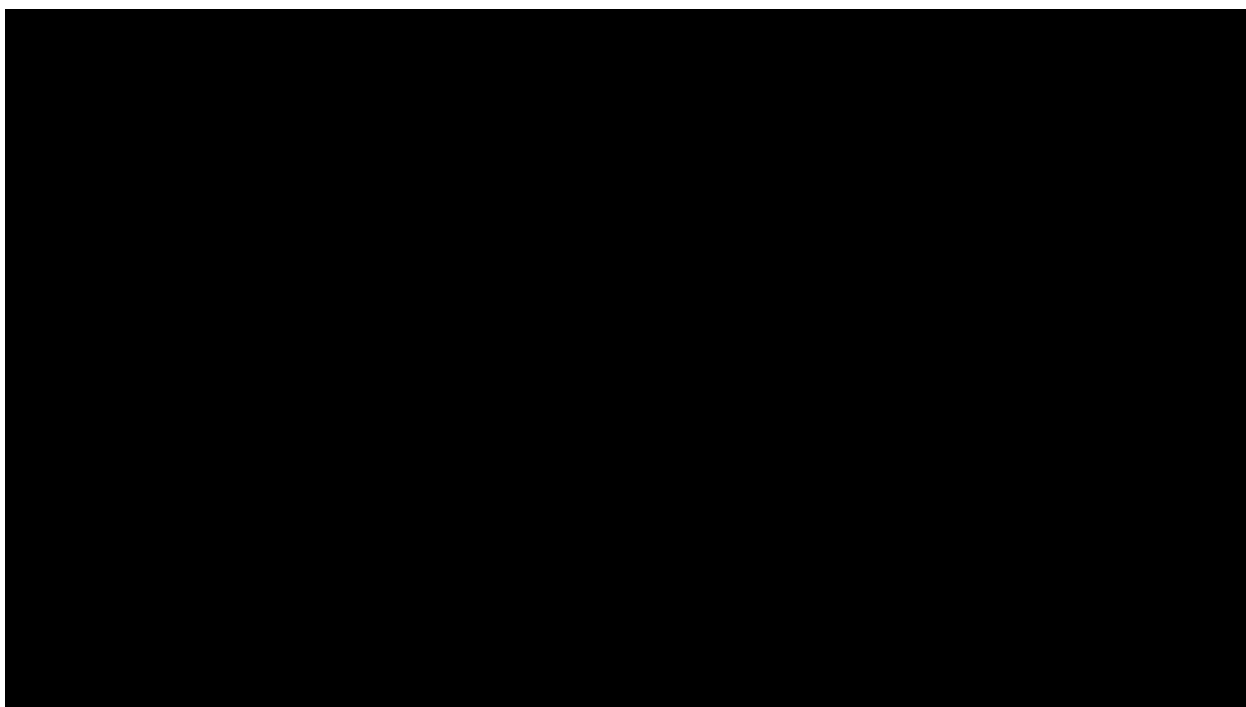


Figura 03 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe do interior da obra). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.

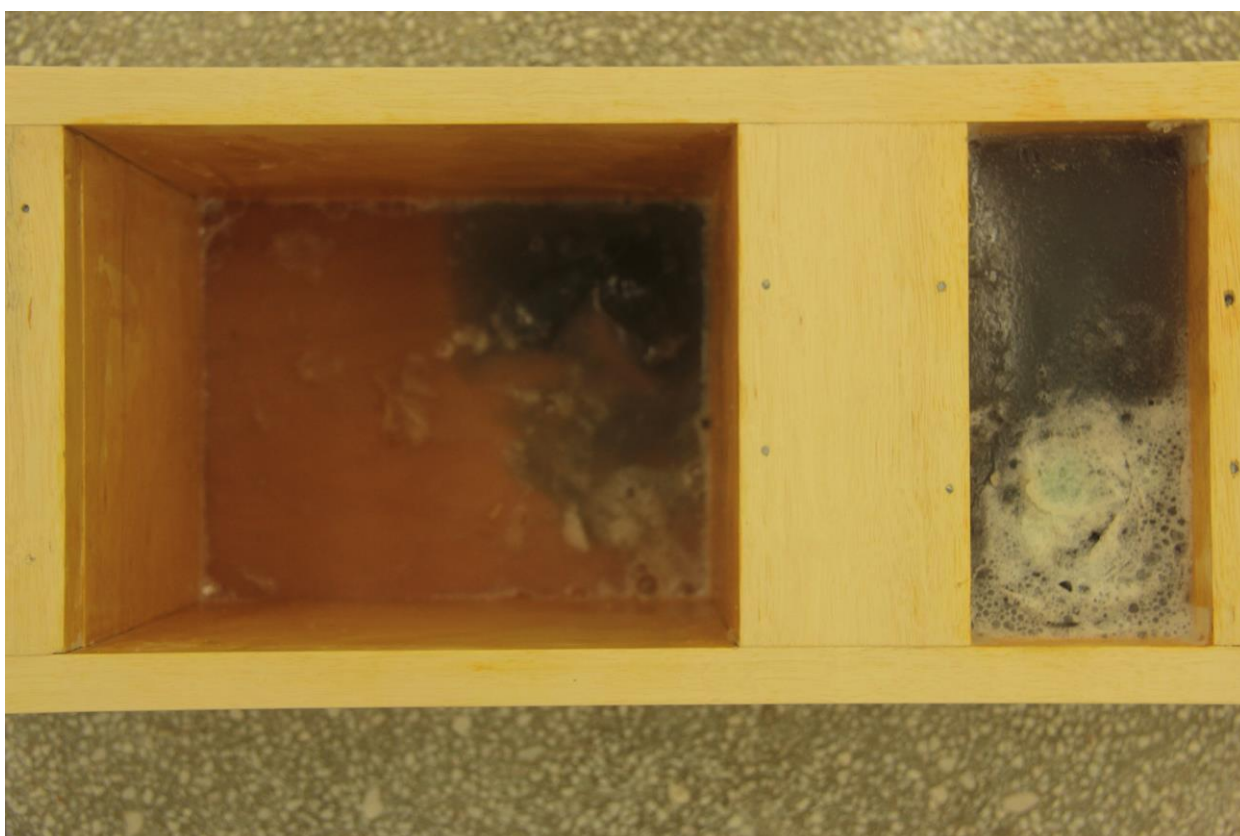


Figura 04 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe de duas concavidades). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.



Figura 05 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe de concavidade). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.



Figura 06 - Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (Detalhe da vitrina). 2016. Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 cm x 22 cm x 100 cm. Arquivo pessoal.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmera clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Anderson dos Santos. *Ruptilidade da vida, ductilidade da morte*. 2016. 68 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*. Lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

SEVERO, André. Campo de rejeito. In BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003.