



Lapidários: da seção da biblioteca à sessão expositiva e reprodutiva das pedras – publicação, pedra, mesa

Fercho Marquéz-Elul

Como citar:

MARQUÉZ-ELUL, F. Lapidários : da seção da biblioteca à sessão expositiva e reprodutiva das pedras – publicação, pedra, mesa. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 777-805, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673507. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673507>.

Imagem [modificada]: Fercho Marquéz-Elul, Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras [mesa com publicações sobre pedras], 2022. Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre, RS. Fotografia: Fernanda Soares da Rosa. Acervo do artista.

Lapidários: da seção da biblioteca à sessão expositiva e reprodutiva das pedras – publicação, pedra, mesa

Lapidaries: from the library section to the exhibition and reproduction of the stones – publication, stone, table

Fercho Marquéz-Elul*

RESUMO

Este artigo reflete o processo em andamento do projeto artístico *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*, em especial, o deslocamento de um acervo constituído privadamente, uma *seção da biblioteca*, de publicações de artistas e de autores do campo das humanidades tendo a pedra e suas interlocuções com outros campos para o espaço de exposição, *uma sessão expositiva*, em junho de 2022, da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em Porto Alegre, contando com a interação dos visitantes, bem como uma encontro com artistas que doaram trabalhos ao projeto. Valendo como base teórica reflexões sobre a biblioteca de Georges Perec, o colecionismo segundo Walter Benjamin, bem como a histografia da mesa através de Leo Steinberg, Georges Didi-Huberman, Yves Alain-Bois e Rosalind Krauss e poéticas como as de Rachel Whiteread e Robert Rauschenberg, o texto objetiva, a partir da sessão expositiva ocorrida, refletir brevemente sobre a organização e o *locus* em que uma biblioteca se instala e mais detidamente sobre a mesa como dispositivo de apresentação e exposição do conhecimento sobre pedras, condensado a partir de inúmeros exemplares impressos e entre si postos em articulação, bem como as questões de horizontalidade que permeiam as produções contemporâneas e a visualidade da imagem.

PALAVRAS-CHAVE

Publicação de artista. Sessão expositiva. Pedra. Mesa. Horizontalidade.

ABSTRACT

This article reflects the project in progress *Lapidaries: an exhibition and reproduction session of the stones*, in particular, the displacement of a privately constituted collection, *a section of the library*, of art publications and authors from the field of humanity knowledge, having the stone and their interlocutions with other fields for the exhibition space, *an exhibition session*, in June 2022, at Pinacoteca Barão de Santo Ângelo in Porto Alegre, with the interaction of visitors, as well as a meeting with artists who donated works to the art publication project. Using as a theoretical basis

reflections on the library of Georges Perec, collecting according to Walter Benjamin, as well as the historiography of the table through Leo Steinberg, Georges Didi-Huberman, Yves Alain-Bois and Rosalind Krauss and poetics such as those of Rachel Whiteread and Robert Rauschenberg, the paper aims, from the expository session that took place, to briefly reflect on the organization and the *locus* in which a library is installed and more further on the table as a device for presenting and exposing knowledge about stones condensed from countless printed copies and put into articulation between themselves, as well as the issues of horizontality that permeates contemporary productions and the visuality of the imagery.

KEYWORDS

Art publication. Exhibition session. Stone. Table. Horizontality.

Lapidários: uma seção das pedras na biblioteca

Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras é um projeto expositivo que parte da biblioteca pessoal, denominada exatamente de *seção das pedras*: um conjunto de publicações, livros, livros de artista, revistas, múltiplos, fac-símiles, zines, panfletos, cartazes, impressões, santinhos, etc., cujo tema é a *pedra* e suas inúmeras polissemias. A aquisição como um processo dessa diversidade está em curso a partir dos últimos três anos, cuja presença dessas *pedras mais anônimas possíveis*, como pedregulhos, pedras comuns e cascalhos que se disseminam sob nossos pés, fosse o elemento coordenador dessas produções.

A palavra *lapidário*, que nomeia o projeto, provém do latim *lapidarium*, que designa um lugar onde se expõe monumentos em pedra (*lapis* em latim) ou fragmentos de origem arqueológica, podendo suas coleções serem exibidas em pátios abertos de museus históricos ou arqueológicos. Pode também designar um texto que trata sobre pedras preciosas através de sua aparência, formação ou propriedades científicas ou milagrosas. A ação de *lapidar* é a prática de moldar minerais, pedras preciosas ou não para fins decorativos, cujo profissional neste processo é chamado de *lapidarista*.

Em sentidos contemporâneos, *lapidarista* toma a significação de pessoa especializada na lapidação de diamantes e por extensão, aplica-se também a colecionadores e negociantes de pedras preciosas.

A partir de 2021, o interesse pelas pedras e pela aquisição própria de diversas publicações é posto em reflexão, pondo à luz o quanto o ato de adquirir publicações no campo das humanidades tinha de *sintomático* para algo que subjazeria para um empreendimento em arte, para um movimento poético. O interesse nas publicações na instância da reprodução de imagens de pedras em fotografia, desenho, gravura ou escritos, mais do que as pedras por si mesmas, enfatiza a ideia de simulacro, a cópia em detrimento do original, ainda que não despreze a existência das pedras e sua materialidade singular, o seu tempo e o espaço físico, social e geológico de onde foram extraídas. Porém, é inquietante o âmbito cultural e epistemológico do conhecimento em que um elemento básico, presente aos montes por todo o planeta Terra, repetidamente é retomado, disseminado através do interesse de artistas, fotógrafos e escritores, geólogos e minerólogos, antropólogos e filósofos. Um âmbito do conhecimento que, como parte de um processo vulcânico da cultura, produz disseminação através de imagens culturais – essas pedras-imagens.

O que era apenas um interesse pessoal em adquirir essas publicações, passa a se configurar como um tema de pesquisa, com intenção de implementar uma seção em minha biblioteca com esse tema que me obceca. Em um segundo momento, é executado um levantamento exaustivo de publicações e livros, iniciativas tomadas nos âmbitos nacional e internacional que tivessem alguma resolução diagramática que propusessem um diálogo com a dimensão *lítica* nos livros. No levantamento bibliográfico que registra essas publicações, há desde obras já adquiridas, passando por obras que estão em processo de aquisição, até as obras existentes, porém esgotadas, obras de difícil acesso ou obras que podem ser, segundo seus autores, impressas especial ou modicamente. Esta litobibliografia se mantém sempre aberta à doação ou indicação de existência de outras obras que não estão ainda

listadas, mas que poderiam passar a compor projetos futuros de publicação de artistas excepcionalmente para o projeto, como contribuições da artista Daiana Schröpel e do artista Marcos Fioravante [Fig. 1].



FIGS. 1A-1B-1C. Marcos Fioravante, *:atemporal*, 2022. Primeira edição. Publicação. Acervo: Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras, Porto Alegre - RS.

Muito circunscrito ao ambiente pessoal e privado, tal acervo pulsava em ser posto em diálogo com um público. Sendo pensado em 2021 para ser exibido em prateleiras dispostas pelo espaço expositivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em Porto Alegre (RS), fixadas na parede, com a presença ou não de elementos de leitura e de recepção. Não estava claro, até então, se os títulos seriam embaralhados ou se teriam subdivisões temáticas.



FIG. 2. Rachel Whiteread, *Sequel IV*, 2002. Gesso, poliestireno e aço, 81,28 x 76,2 x 25,4. Fonte: acervo do autor.

À época de elaboração do projeto, imaginava-se apresentar – tendo trabalhos com livros, estantes ou prateleiras de Rachel Whiteread, como *Sequel IV* [Sequência IV] [Fig. 2] como referencial – livros dentro de prateleiras encaixotadas em madeira cujo formato os bordejasse seguindo seus tamanhos e dimensões [Fig. 3], produzindo prateleiras cuja moldura não apresentaria um desenho retilíneo do conhecimento, mas um desenho cujas linhas formassem uma fôrma a modo de uma pedra geométrica, uma borda de madeira se apresentando como um formato de pedra [Fig. 3]. Essas linhas conjunturais, bordejantes e erráticas, de um revelar sísmico, despertava a lembrança dos grandes deslocamentos de terra e de pedras produzindo inorganicidades.



FIG. 3. Fercho Marquéz-Elul – *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras* [esquema], 2022. Tinta acrílica e eco-line sobre papel. Caixas-prateleiras de madeira em formato de pedra com as publicações dentro, estabelecendo e ritmando o formato irregular da prateleira. Fonte: acervo do artista.

Georges Perec (2016), esclarece que “toda biblioteca atende a uma dupla necessidade, que muitas das vezes é também uma dupla mania: armazenar determinadas coisas (livros) e arrumá-las de acordo com determinadas normas”. À medida que a biblioteca vai se expandindo, seu crescimento se torna um problema para a pessoa que guarda seus livros: “[...] para nós, que continuamos às voltas com uma humanidade que teima em pensar, escrever e sobretudo publicar, o problema da expansão de nossas bibliotecas tende a se tornar o único problema real” (Perec, 2016). E desmembrar uma biblioteca só em seções autônomas, que ocuparão ao mesmo tempo dois âmbitos diferentes, multiplica os desafios de organizar e de tornar a recepção das obras condizentes com uma atenção para a experiência de leitura.

Dividindo suas seções entre a instância dos processos privados da pesquisa e o espaço de exposição e apresentação de modo propositivo, a seção aponta para a complexidade dos usos, recepções e características de leitura dessas obras. Para Perec, o problema da biblioteca se bifurca em dois:

um problema de espaço e outro de ordem. “(...) a biblioteca é um canto: o ‘cantinho de leitura’”. “Na verdade, porém, os livros podem ser reunidos em praticamente qualquer lugar”, diz o autor, apontando que os livros podem ser guardados em lugares inusitados como “*no(s) banheiros(s)”, “na cozinha em geral só se guardam obras de um tipo, justamente as que denominamos ‘livros de cozinha’”. A autor de *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*, tão bem atento às áreas e características dos espaços, lista alguns lugares de um aposento onde se pode pôr livros:

- * sobre as beiradas das lareiras ou dos aquecedores (lembrando, porém, que o calor pode, com o tempo, mostrar-se um tanto pernicioso)
- * entre duas janelas
- * no vão de uma porta condenada
- * sobre os degraus de uma escada de biblioteca, tornando-a impraticável (chiquérrimo, cf. Renan)
- * debaixo de uma janela
- * num móvel posicionado transversalmente e separando o aposento em duas partes (chiquérrimo, fica ainda melhor com algumas folhagens) (Perec, 2016).

Georges Perec (2016) indica também a arrumação dos livros segundo algumas classificações: por ordem alfabética, por continente ou por país, por cor (o que seria muito tentador), por gênero ou por série, mas não inclui *por tema*, classificação essa da qual trata *Lapidários*, que mescla diversas outras organizações possíveis. Para o autor, nenhuma das classificações é suficiente sozinha, já que toda a biblioteca é organizada por uma combinação desses modos de classificar; em suas palavras, o bom senso, a resistência à mudança, ao desuso, a qualquer *remanência* daria à toda biblioteca uma personalidade singular.

A biblioteca, a seção de livros, a prateleira ou mesa como modo de apresentação ou exposição em arte ou o livro como *objeto feito pronto* se dissemina pela história da arte não apenas a partir da Arte Moderna, onde os objetos produzidos pela cultura – como os livros – passam a compor o interesse dos artistas, sendo aprofundado na Arte Contemporânea dos

anos 60 e 70, com o interesse criativo na publicação como obra, nos livros de artista por sua replicação e disseminação, nos sistemas organizativos do conhecimento e da cultura e da comunicação, propostos pela Arte Conceitual. A poeta Ana Elisa Ribeiro em seu *Dicionário de imprecisões* definirá o livro como um

Objeto controverso, de forma, textura, tamanho
e natureza variáveis.
Quase todos concordam: perigo. Alguns, extremamente.
Habitam à beira da cama, em mesinhas, cadeiras, banquetas,
mas também em estantes onde se juntam – organizadamente
ou não – a outros, menos ou mais importantes, e onde
repousam virgens ou se dão ao deleite,
sendo indecentemente abertos quando se quer.
Reproduzem-se em máquinas que os copiam
à semelhança uns dos outros,
ou de uma matriz, mas desde meados do século XX
vêm se tornando fantasmagóricos,
reproduzindo-se antes de existirem
ou existindo por meio de materialidades instáveis e variáveis.
Sensíveis à água e ao fogo, em vários casos, ao toque.
Duráveis, conforme o cuidado de seus proprietários
ou a fúria censora do momento.
Feitos para conter, para transmitir e
Para perturbar, no que têm tido êxito. (Ribeiro, 2020: 69)

Em produções artísticas especificamente remontadas à Idade Média, de acordo com Nordert Schneider (2009: 187-188), o livro e os elementos de leitura compunham elementos presentes no tema pictórico através das pinturas e gravuras onde a biblioteca, uma pilha de livros ou um simples livro aberto encadeava elementos morais e culturais, retratados sob o gênero moralista da *natureza-morta*. À época, o livro produzido, cada vez mais, em maior quantidade era compreendido como ameaça pelos críticos conservadores da cultura vigente, feudal, cuja maior disseminação de

informação e conhecimento abriria caminho para novas ideias de mudança, pois,

Condenavam também os ambiciosos colecionadores de livros e preocupavam-se pela baixa qualidade das edições convertidas em artigos de consumo de massas. Como consequência, os livros passaram a ser considerados futilidades pretensiosas e puderam assim transformar-se em símbolo de vaidade. (...) A esses juízos soma-se a experiência desconcertante segundo a qual os livros – de resto como todos os meios escritos – registram e conservam coisas do passado, ou seja, são assim o sinal de expressões de vida sempre em vias de desaparecer ou mesmo já desaparecidas. (Schneider, 2009: 188)

Observando os processos de modernização das grandes cidades no século XIX e XX, Walter Benjamin (2009: 242) debruçar-se-á sobre o *coleccionismo*, prática que segundo o autor reside na “necessidade de acumular [como um] dos sinais precursores da morte, tanto nos indivíduos quanto nas sociedades. Ela surge em seu estado agudo nos períodos pré-paralíticos. Há também a mania da coleção, em neurologia ‘o coleccionismo’”. Referindo-se à morte, o autor queria apontar para a drástica mudança na trama social e urbanística sofrida pelas grandes cidades europeias na Modernidade: “a imensidão das passagens mortas é um tema significativo”, compondo sua obra fragmentária e inacabada *Passagens* a respeito da “agonia das passagens parisienses, o processo de decomposição de uma arquitetura”¹. Segundo o autor, o coleccionismo desativa as funções primeiras de um objeto, impedido que se estabeleça uma relação íntima com aquilo que lhe é semelhante, desviando de seu caráter *útil*, ao circunscrever sua existência à categoria singular de completude. Tal objeto passa a integrar um novo contexto sistêmico cuja história tem destino a formação da coleção.

E para o verdadeiro colecionar, cada uma das coisas se torna neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico

no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida), seguindo o pensamento de Benjamin. Tudo o que é lembrado, pensado ou consciente se torna suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. Não se deve pensar que o *topos hyperouranios*, que segundo Platão, abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas, seja estranho para o colecionador. Ele se perde, certamente, mas possui a força de erguer-se novamente apoiando-se em uma tábua de salvação e a peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos. Como diria Benjamin (2009: 239), colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida.

Walter Benjamin refletirá também sobre o tempo a partir de Henri Bergson em *Matéria e memória*, quando este posiciona no tempo nossas experiências perceptivas e, assim sendo, pôr-nos-ia em diversos ritmos – mais rápidos ou mais lentos – de acordo com nossa relação diante de certas coisas, em que nada teria caráter duradouro, mas tudo se desenvolveria diante de nós, vindo ao nosso encontro. A ideia se complementa, indicando que tais temporalidades sucedem também com o colecionador em relação aos objetos, em que vão de encontro a ele: “Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isso lhe mostra suas coisas em um fluxo contínuo”².

Walter Benjamin também articula um pensamento de que são as coisas que se adentram na nossa vida e não o contrário. Rearticulando o trecho que afirma ser o verdadeiro método – o de representar as coisas presentes em nosso espaço e não no delas – *Lapidários* foi pensado como conjunto de publicações sobre pedras que, ao torná-las presentes, seria “apresentá-las” ao nosso espaço, mesmo que mediadas pela moldura ideológica do espaço de leitura e visualização artísticas. Assim apresentadas, não admitiriam a partir disso uma construção mediadora a partir de grandes contextos... Benjamin³ também nos fala que *possuir* e *ter* relacionam o pensamento

sobre o colecionismo ao caráter tátil em oposição à percepção visual: “Colecionadores são pessoas com instinto tátil. A propósito, com o abandono do naturalismo terminou recentemente a primazia do óptico que dominou o século anterior. * Flâneur * Flâneur óptico, colecionador tátil”, com isso, nos conduz Walter Benjamin⁴, complementando que o poder de propriedade retira os objetos de suas relações funcionais, já que o colecionador lança um olhar singular sobre o objeto, pois enxerga diferentemente coisas do que veria simplesmente o proprietário profano, pois, para o colecionador, em cada objeto está presente o *mundo* de modo organizado:

Organizado, porém segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comuns das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior [...]. Os dados “objetivos”, assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino* de seu objeto. [...] Basta que acompanhem um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago. (Seria interessante estudar o colecionador de livros como o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional). (Benjamin, 2009: 241)

Lapidários: uma sessão das pedras no espaço expositivo

A coleção desses objetos sob um mesmo tema, neste caso, certas publicações em uma biblioteca, implementa em conjunto um deslocamento para o espaço expositivo, justamente pela ligação primária que tais publicações de artista estabelecem com o campo da produção artística, tendo no espaço

expositivo proposições de aproximação e de leitura específica que poderia estabelecer-se ali. Naquele espaço com tantas gramáticas invisíveis de ideologia e genealogia, o projeto buscou pensar como um elemento natural produz conhecimento cultural a partir da reunião e acesso do público.

Obras as quais o tema geológico era articulado pelo campo epistemológico da cultura e das humanidades são acessibilizadas ao público. Uma vasta pesquisa é posta em movimento sobre a produção desse tipo de coleção no Brasil e fora do país, reunindo, mediante convites aos autores – artistas, poetas, escritores, pesquisadores – para que doassem ao projeto ou a partir de aquisição particular, produções impressas que contribuíssem na composição do acervo. Em algumas ocasiões, obras já existentes passam a compor o acervo, em outras, propõe-se o desafio ao doador de publicar especialmente para a biblioteca, promovendo novos diálogos, mas mantendo a coerência da nova produção perante à poética pessoal de cada artista.

Essas publicações aqui constituídas ficam disponíveis à consulta pública dos visitantes das exposições [Figs. 4 e 5], bem como são materiais engajadores de encontros coletivos de discussão, com agentes de diversos campos do conhecimento, onde a pedra se torna o mote propulsor do pensamento. Sempre que venha a ser exposto, ou quem quer que sejam organizadores de exposição que convidem este projeto a ser exposto em outros lugares, *Lapidários* estará aberto, não apenas como publicações sobre pedras, mas também como produções em arte implementadas e materializadas para serem experienciadas pelo público, em espaço aberto à consulta ou visitaçãõ.

As publicações sobre pedras nos interessam por sua ênfase na ‘imagem reproduzida da coisa’, ao invés, propriamente, da ‘coisa em si’. A relação entre o domínio das imagens e de sua reprodução dialoga em minha pesquisa com a ênfase processual e com procedimentos que envolvem moldagens, réplicas, reproduções, integrando processos escultóricos. *Lapidários* nos fala de uma situação estrutural da imagem, revelando os modos de apreensão do conhecimento do mundo: nossos estudos nas áreas do conhecimento da

imagem (História, Arte, História da Arte, Antropologia, Arqueologia, etc.): passamos a ser (in)formados pela ‘reprodução da imagem’ da coisa, em vez da ‘coisa em si’.



FIGS. 4A-4B. Montagem inicial das publicações do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*, julho de 2022. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Acervo do artista.



FIGS. 5A-5B. A artista Elaine Stankiwich, participante da biblioteca, folheando o livro *Pierres* de Pierre Caillou durante a montagem de *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*, julho de 2022. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fotografia: Gabriel Celestino. Acervo do artista.



Lapidários também se constitui a partir de uma importante reverberação do conceito de *ready-made* de Duchamp, em que a biblioteca é uma obra composta de muitas outras obras aproximadas e relacionadas a partir de um tema que persiste. Essa é a polivalência deste projeto: não apenas a

exposição materializada da composição bibliográfica das investigações sobre pedras em uma pesquisa acadêmica, como também interessa prospectar as *fraturas* que corporificam muitas obras culturalmente *geológicas ou líticas* combinadas para formar pensamentos imagéticos plenos através da fragmentação interminável. Artistas de publicações sobre pedras como lapidaristas? Também contribuem com a visualização a partir de sua parte de uma grande paisagem de um tema materializado?

Lapidários: um espaço de montagem das pedras

Em junho de 2022, o projeto *Lapidários* é convidado para uma montagem experimental na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo no Instituto de Artes Visuais da UFRGS, ocasião em que pela primeira vez que o público teria acesso e contato com essa seção da biblioteca⁵. O que foi inicialmente pensado como modo de apresentação *in loco* teve outra confirmação: a de que o que aquele acervo solicitava era apresentá-lo não verticalmente em prateleiras, estabelecendo com o público visitante um acordo de ‘contemplação’ e distanciamento, mas justamente dispor sobre uma bancada, uma grande mesa. Experimentando nessa superfície horizontal, a possibilidade de deixar à mostra as capas e toda a materialidade dos impressos, foi um dos caminhos indicados da montagem, ao invés de, simplesmente, apresentar o perfil de suas lombadas, se porventura expostos na vertical, numa prateleira. O desejo de dispor sobre a bancada um conjunto heterogêneo de publicações que, em muitos casos, se davam como fonte de consulta ou de estudos durante o cotidiano da pesquisa do doutorado de Poéticas Visuais em Artes Visuais. Ali, aliado à essa disposição, é que tais materiais conjugaram outras espécies de recepções com os objetos.

A mesa é esse outro elemento de interesse, principalmente como suporte que estabelece uma série de configurações expositivas que, por sua vez, reformula nossos modos de perceber e de interagir com as coisas.

Esse caráter horizontal, de uma outra maneira, já vinha sendo investigado na maioria de meus trabalhos sobre o conceito operatório da ‘estocagem’⁶. Nele os planos constituintes do dispositivo escultórico, bem como seu ‘local’, no qual se davam a instauração e a recepção da estocagem à vista pública, pressupunha o plano horizontal. Esse plano da horizontalidade mais que nunca estabelece em um mesmo plano de uma mesa, de uma bancada, a coexistência de inúmeros objetos distintos. Leo Steinberg (2008: 116) tomará emprestado da placa horizontal de um prelo o conceito de *plano flatbed*, ou seja, a partir de uma placa horizontal sobre a qual se apoia uma superfície de impressão para teorizar sobre as alterações de concepção e recepção que puderam ser características na arte dos anos 1950 nos EUA.

O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos 15 anos (como as de Robert Rauschenberg ou Jean Dubuffet) insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais (Steinberg, 2008: 117).

Para o crítico estadunidense, o conceito de plano *flatbed* não reside na localização física real da imagem, mas no modo como a imagem estabelece contato com a nossa percepção, com a nossa imaginação, sendo essa nova relação expressada pelo deslocamento da posição do plano da imagem da vertical para a horizontal e, como isso, por sua vez, marcara o próprio deslocamento da natureza para a cultura e, no caso dos *Lapidários*, o deslocamento do campo das ciências exatas para a das ciências humanas na chave de envolvimento com a pedra e seus contextos. Tendo a obra *Bed* (Cama) de 1955 de Rauschenberg como paradigma [Fig. 6], o plano da imagem se torna pura superfície em que as antigas oposições alto e baixo, figura e fundo, positivo e negativo são confundidos: tudo passa a coabitar

o mesmo plano, a coincidir em uma nova rede comunicativa baseada na relação, passando a que sistemas se fundam de modo truncado e rico, pela simples capacidade de aderência que tais superfícies conferem.



FIG. 6. Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955. Óleo e lápis sobre travesseiro, colcha, lençol sobre suportes de madeira, 191,1 x 80 x 20,3 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, EUA. Presente de Leo Castelli em honra a Alfred H. Barr, Jr. Fundação Robert Rauschenberg. Arquivo do autor.

O que quer que seja um quadro de avisos ou um quadro de bordo e tudo o que uma tela de projeção é, há afinidades particulares por tudo o que é da ordem do plano e com aquilo que já teve utilidade: palimpsesto, clichê refugado, prova de impressão, formulário de teste, diagrama, mapa, vista aérea. Qualquer superfície documental que recolhe informações constituiu um análogo relevante de seu plano do quadro – radicalmente diferente do plano de produção transparente com sua correspondência óptica ao campo visual do homem (Steinberg, 2008: 121).

Ainda a respeito de Rauschenberg, Leo Steinberg afirmará que será com a produção de *Bed*, em que o artista se apropria de sua própria cama e a fixa verticalmente na parede, com que este gesto de horizontalidade da cama se relacionará com o ‘fazer’, rompendo assim como a verticalidade do plano desde o Renascimento, cuja tradição, até então, relacionava-a com aspectos do ‘ver’. Tal plano receptivo de deslocamentos, que revolvem os pontos de referência e que compõem o quadro perceptivo do humano, abala o regime das categorias purificadas. Segundo Steinberg (2008: 125), “as incursões cada vez mais profundas da arte na não-arte continuam a alienar o *connoisseur*, enquanto a arte o deserta e se aventura em estranhos territórios, deixando os antigos critérios habituais regerem uma planície em erosão”.

Em *L’informe: mode d’emploi*, Rosalind Krauss (1996) refletirá sobre essa nova instância ocupada pela obra e as práticas contemporâneas em arte enquanto instância de domínio do horizontal. Para pensar a arte estadunidense a partir dos anos 1950, retomará a experiências de procedimentos de trabalho do muralista mexicano David Siqueiros sobre a geração de Jackson Pollock, em que o chão do estúdio se torna um lugar de produção em oposição ao eixo vertical do cavalete da parede do apartamento burguês ou dos ideais de alta cultura dos museus. Contudo, de qualquer maneira o que se produz desse local horizontal, as pinturas *dripping* em Jackson Pollock, por exemplo, possuem valor cultural e de modo inevitável a verticalidade de sua *gestalt* continua intacta.

O plano horizontal que a mesa e a bancada possuem – ‘estes objetos’ de ‘superfície horizontal’ –, que a tudo recebem e a tudo possibilitam articular-se, já fora, décadas antes dos artistas estadunidenses, objeto condensado de atenção por parte de Walter Benjamin (1990) em *Peinture et graphisme* (Pintura e grafismo). O autor articula a diferença entre horizontalidade e verticalidade através da oposição entre pintura e objetos gráficos. Para o autor, o quadro (*tableau*) é apresentado na vertical para o espectador, já o mosaico, horizontalmente, sob os pés: poder-se-ia falar em

dois cortes na substância do mundo: um longitudinal, da pintura, reservado ao campo da representação no qual encerra as coisas.



FIGS.7A-7B-7C. Fercho Marquéz-Elul, *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras* [mesa com publicações sobre pedras], 17 de julho de 2022. Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre, RS. Fotografia: Fernanda Soares da Rosa. Acervo do artista.



FIG.8. Fercho Marqués-Elul, *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras* [litobibliografia: index], 17 de julho de 2022. Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fotografia: Fernanda Soares da Rosa. Acervo pessoal.

Já o segundo, um corte transversal, estaria relacionado aos grafismos em cujo campo simbólico encerraria, por sua vez, os signos. Yve-Alain Bois (1990: 11-12) na introdução sobre este mesmo texto de Benjamin, complementarmente que do vertical ao horizontal há uma passagem de uma concepção mimética pictural e, portanto, representativa para uma concepção semiótica ou gramática nos objetos gráficos. Para Benjamin, a pintura não possui fundo; pelo contrário, não há linha gráfica senão sobre este fundo, se bem que, por exemplo, um desenho que cobriria totalmente seu fundo cessaria de ser um desenho e seria uma pintura. Assim, o desenho emergiria tal qual a pintura se encarregando de funções outrora imputadas

à cor e ao mesmo tempo caducara a oposição secular entre desenho e cor.

A horizontalidade nos gestos artísticos de Pollock abriu caminho para uma nova lógica, afirma Rosalind Krauss (1996): alguém não precisa mais vandalizar a imagem de um corpo a fim de atacar a verticalidade do eixo que este compartilha com a cultura: era preciso atacar o próprio eixo. Ecoando Walter Benjamin a respeito do ‘espírito’ contido nas obras do campo horizontal, Krauss fala em ‘sentido interno’ que se manteria de valor horizontal mesmo depois que as obras produzidas por Pollock fossem penduradas do lugar onde elas foram produzidas e dispostas na parede para serem vistas. Procedimentos como aspergir, gotejar, pingar são de forte atração ao conceito de *informe*, bem como o destaque para a atuação feita sobre o chão do ateliê do trabalho foi tomado de modo livre pelas gerações póstumas ao do veterano da *action painting*.

Robert Morris compreenderá, segundo Rosalind Krauss (1996) esse âmbito da libertação da verticalidade e articulará o que ele conceituaria como ‘anti-forma’. O autor mobilizará para compreender essa nova realidade constitutiva de algumas produções em arte a distinção entre o ‘bem-construído’ (*well-built*) como sendo tudo o que fora construído humanamente para resistir à força da gravidade (o chassi que suporta a tela, a armadura que sustenta a argila, todos os rígidos materiais) e o ‘não-construído’. O primeiro terá como função constituir-se como ‘forma’ resistente à gravidade e o que cede a ela é a ‘anti-forma’, operações que tornariam a força da gravidade aparente como se desmantelassem a forma (amontoamento aleatório, empilhamento desordenado, suspensão). Contra a *gestalt*, a ‘anti-forma’ desfaria qualquer padrão, instaurando nas lacunas a horizontalidade como vetor de uma força constantemente ativa dentro do campo vertical com objetivo de desfazer a formação da forma.

A este campo da fragmentação, a mesa dá o suporte de permissão, mas também de qualquer experimentação possível. Georges Didi-Huberman (2010: 86-91) pensará o elemento da mesa, tendo como paradigma os *Capichos*

de Francisco Goya presentes nas lâminas dos painéis do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. A mesa, uma verdadeira arquitetura de tábuas ajuntadas em um desenho preparatório e depois um simples volume cúbico na gravura final de Goya, alegoriza o canto de estudo do artista, sua ferramenta de trabalho, elemento que lhe confere autorretrato. Conforma um plano de trabalho bem preciso e demarcado que se opõe ao espaço insondável do sono/sonho (*sueño*), dispondo o artista como operador de duas ordens: a da obra cujo trabalho de arte se cristaliza nessa mesma chapa gravada e que a olhamos disposta sobre uma mesa e a do sintoma: o próprio trabalho do sono/sonho que se desfaz entre memória e esquecimento. Para Didi-Huberman é para sobre a mesa ou para sobre uma chapa de gravura ou, estendendo até o conceito *flatbed* de Steinberg, para sobre uma chapa de impressão do prelo, que devemos carregar a imaginação, a invenção, o pensamento, o sonho. E nessa superfície horizontal, a montagem de coisas distintas ou confusas mais inteligentemente dispostas através de uma opção racionalizada será a combinação como artifício.

A partir de uma leitura sobre Warburg a partir de um viés didi-hubermaniano, Stéphane Huchet (2013) destacará a distinção que este faz entre atlas e arquivo, e por sua vez entre caixas e mesas de orientação. O arquivo não é o atlas, já que este é fruto de uma montagem de elementos presentes no arquivo, que, por sua vez, possui peso e assignificância e por cuja intervenção é dada a visibilidade, legibilidade e inteligibilidade. Propor mesas de orientações em museus e galerias, como fazem os artistas atualmente, fala-nos Huchet (2013), “significa dar uma orientação ao material arquivístico no qual operam-se seleções, escolhas, recortes. Fazer um atlas, nesse sentido, é talhar na massa amorfa do arquivo”. E complementa que a mesa de orientação, segundo Warburg, é também, via o pensamento didi-hubermaniano, mesa de ‘desorientação’ de um saber que não se esgota de nos questionar.

Stéphane Huchet segue seu pensamento relembrando de uma outra

maneira do uso, a partir dos anos 1960, de formas artísticas cujos dispositivos espaciais são articulados sobre pranchas, mesas, painéis, demonstrando a necessidade de inventar estruturas que sejam capazes de organizar e apresentar o saber. Mesmo com as capacidades imensas do armazenamento do conhecimento e da informação atual, a memória possui uma prevalência que parece ser bem articulada via atlas, pois este “é algo fresco, arcaico, esboçado, precário, frágil, intuitivo” (Huchet, 2013), ou seja, maleável, informe, horizontal e desierarquizado, descolado do cânone, em fluxo. O modo de apresentação em mesas ou superfícies horizontais encontra rastro duradouro na história do conhecimento humano e os modos de exposição.



FIG. 9A-9B. Artistas residentes em Porto Alegre interagindo com *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*, 16 de julho de 2022. (Da esquerda para a direita, no primeiro plano Mariana Silva da Silva, no fundo, sentadas: Elaine Stankiwich e Glaucis de Moraes; em pé, Daiana Schröpel, Aline Moraes, Vicente Carcuchinski, Elias Maroso, Michel Zózimo e Marcos Fioravante). Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS.

Fotografia: João Anicet Zanini. Acervo do artista.

Passando pelos gabinetes de curiosidades até os modos de apresentação das exposições surrealistas, a mesa como mobiliário nos faz esquecer de sua origem ‘móvel’. Jimmie Durham em seu livro *Entre el mueble y el inmueble*

(*Entre una roca y un lugar sólido*), de 2010, retomará o significado para o termo inglês para a palavra móvel (*furniture*), apontando sua origem francesa e que, em outras línguas, como o português que assim a usa, ‘móvel’ significa propriamente objeto móvel (*movible*). Contudo, ignoramos, segundo ele, por completo o que está sendo mobiliado ou o que está sendo mudado e para onde: mobiliamos a arquitetura e não apenas os cômodos, em que as coisas se movem na arquitetura e não nos cômodos.

Segundo o *Dictionnaire d’objet surréaliste*, organizado por Didier Ottinger (1993: 197), um móvel é comparável a um sentimento filial que nos ata a nosso genitor e que seria bom livrar-se de tempos em tempos dele e de assoprar toda essa poeira acumulada. Deveríamos jogá-los todos regularmente pela janela e saberíamos pelo barulho qual tipo de móvel estaria sendo arremessado. Criaríamos hipoteticamente uma instituição oficial de uma temporada de destruição do mobiliário, provendo vantagens econômicas, podendo até estimular a constante criação industrial e artesanal. Esse dicionário também indicará uma entrada para mesa (*table*), em que dará um percurso do emprego deste elemento na gramática surrealista, afirmando que as mesas foram frequentemente sonhadas como possuindo formas humanas, desde Alberto Giacometti, com sua *Table surréaliste* de 1933, Georges Hugnet, juntando um busto feminino a uma mesa de veludo negro chamada de *La table est mise* (A mesa está posta), passando por Méret Oppenheim, quando apresenta uma mesa com patas de pássaro ou *Loup-table* (Lobo-mesa):

Diante deste móvel em processo de metamorfose, pensaremos na “fantasia em prosa” de Charles Cros, que cita André Breton em sua apresentação dos móveis de Fabio de Sanctis e Ugo Sterpini. Surpreendemos com “as intrigas complicadas que se tramam sobre a mesa. Enganamo-nos quando dizemos: “é um móvel e pronto”, sem suspeitar que assim que o olhar se desvia, estranhas cenas se passam em nossas salas de estar. (Ottinger, 1993: 260)



FIG. 10. Apresentação dos artistas participantes do acervo *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*, 16 de julho de 2022. (Em sentido horário: Maria Ivone dos Santos, Michel Zózimo, Elaine Stankiwich, Daiana Schröpel, Vicente Carcuchinski, Aline Moraes, Marco Fioravante, Glaucis de Moraes, Mariana Silva da Silva e Fercho Marquéz-Elul). Barão de Santo Ângelo – IA-UFRGS, Porto Alegre – RS. Fotografia João Anicet Zanini. Acervo do artista.

E após estarmos ao redor da mesa com essas publicações que, mesmo sob um eixo conceitual se mostravam heterogêneas, com a visitação do público e interação com as obras [Fig. 9], a inserção informativa e processual da visitação nas redes, os artistas que possuíam trabalhos em exposição,

naquela ocasião, foram convidados a compartilhar suas experiências como editores de suas publicações em uma roda de conversa. Dividiram os processos pessoais e poéticos de produzir cada trabalho, bem como explicaram sobre a relação com a pedra, os processos geológicos, artísticos, contextuais, políticos e sociais e os modos de apresentá-los sob a forma de meios impressos. Na conversa com o núcleo de artistas de Porto Alegre com trabalhos no acervo do projeto [Fig. 10] participaram: Maria Ivone dos Santos, Michel Zózimo, Elaine Stankiwich, Juliano Ventura e Diego Passos do coletivo Água para cavalos, Daiana Schröpel, Ali Khodr, Aline Moraes, Marcos Fioravante, Glaucis de Moraes e Mariana Silva da Silva.

Referências

- BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- _____. *Peinture et grafisme. De la peinture ou le signe et la marque*. Traduction au français: Pierre Péniçon. In: BOIS, Y-A. [Ed.]. *Le Dessin [dossier]. La part de l'œil*, Bruxelles, n. 6, p. 11-15.1990.
- BOIS, Y-A. (Ed.). *Le Dessin. La part de l'œil*, Bruxelles, n.6, 1990.
- _____.; KRAUSS, R. *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Pompidou, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *ATLAS: portar el mundo entero de los sufrimientos*, 2010. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/19GD_es.pdf. Acesso em: 19 set 2022.
- DURHAM, J. *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*. Ciudad de Mexico: Alias, 2010.
- HUCHET, S. O historiador e o artista na mesa de (des)orientação: alguns apontamentos numa certa atmosfera warburgiana. *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 1, n. 1, [p.1-16], set 2013.
- MARQUÉZ, F. *Convocatória para um mobiliário brasileiro*. INSCRIÇÃO 69 – Estocagem #8. Disponível em: <https://www.convocatoriamobiliario.com.br/>. Acesso em: 15 dez 2017.
- MARQUÉZ-ELUL, F. *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras [texto de exposição]*, 2022.
- OTTINGER, D. (Org.). *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris: Gallimard, 1993.

PEREC, G. *Notas breves sobre a arte e o modo de arrumar os livros*. Trad. Heloisa Jahn. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/notas-breves-sobre-arte-e-o-modo-de-arrumar-os-livros/>. Acessado em: 18 ago 2022.

RIBEIRO, A. E. *Dicionário de imprecisões*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.

SCHNEIDER, N. *Naturezas-mortas*. Trad. Adelaide Cervaens Rodrigues; Teresa Carvalho. Köln: Taschen, 2009.

STEINBERG, L. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Notas

* Fercho Marquéz-Elul é artista visual, pesquisador, professor, tradutor, escritor e editor. Doutorando pelo PPGAV/UFRGS, com bolsa de estudos CNPq, integra o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, na linha de pesquisa Linguagens e contextos de criação, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos, bem como o projeto de pesquisa institucional *Metodologias comparadas: prática, teoria e história da arte*, coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Silveira. Executou, entre novembro de 2022 e abril de 2024, estância investigativa doutoral por meio do programa PRINT/CAPES com o projeto *Art i paraula: desplaçament, llengua & entremigs* [Arte e palavra: deslocamento, língua e entremeios], cotutelado pelo Prof. Dr. Jaume Fortuny-Agramunt na Universitat de Barcelona. É mestre em Artes Visuais (2018) PPGAV/UFRGS com bolsa CAPES e licenciado em Artes Visuais pela DAV/UDEL (2016) com bolsa PIBID e PROART-UDEL. Atualmente é autor da publicação de artista Timo (Ed. Huracay) e coeditor da Revista-Valise, vinculada ao PPGAV-UFRGS, da editora Huracay e organizador do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*. Empreende através de objetos tridimensionais, frequentemente em madeira e glicerina, como também em outros meios, como texto e palavra, e fotografia questões sobre instauração de processos artísticos, espaço, cidade e deslocamentos, processos de reprodução no ramo da escultura e escrita fragmentária. E-mail: feruchomaruquesu@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4302-8156>.

1 *Ibidem*: 238-239.

2 *Ibidem*: 240.

3 *Ibidem*: 241.

4 *Ibidem*: 241.

5 Participando como artista convidado da disciplina *Seminário de articulação prático-práticas*, ministrada pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos para mestrandos no primeiro semestre de 2022 do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, acolhi um lugar específico do espaço expositivo onde prospectamos o modo de apresentação da coleção.

6 Esses trabalhos de *estocagem* cujo conceito operatório de uma falibilidade arquivística e sua nomeação tão profundamente se imbricam são capazes de, a um só tempo, responder à ordem como objeto e também como mobiliário – por antecipar o móvel como elemento aqui de reflexão: “Uma peça de

madeira que guarda glicerina. Resultado de pesquisa em artes visuais, a peça propõe um desafio sobre ser entendida entre o objeto e o mobiliário” (Marquéz, 2017). Assim sendo, *Estocagem #8* (2015) é instada a tensionar-se ao participar da *Convocatória para um Mobiliário Brasileiro*, proposta pelo artista Jonathas de Andrade em 2017, desdobrando na exibição do objeto inscrito no site e, posteriormente, em uma exposição no subsolo do MASP das obras selecionadas.

Artigo submetido em maio de 2023. Aprovado em agosto de 2023.