

# CINZAS, CACOS E RASTROS: APONTAMENTOS SOBRE A NOÇÃO DE VESTÍGIO

Ashes, smithereens and tracks: notes about the notion of vestige

Cenizas, fragmentos e rastros: notas sobre la noción de vestigio

> Daidrê Thomas de Amorim [Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil]\*

AMORIM, Daidrê  
Thomas de. Cinzas,  
cacos e rastros:  
apontamentos sobre a  
noção de vestígio. Re-  
vista Poiésis, Niterói, v.  
23, n. 39, p. 136-154,  
jan./jun. 2022. [DOI:  
[https://doi.  
org/10.22409/poie-  
sis.v23i39.49094](https://doi.org/10.22409/poiesis.v23i39.49094)]

Este documento é dis-  
tribuído nos termos da  
licença Creative Com-  
mons Atribuição-Não  
Comercial 4.0 Interna-  
cional (CC-BY-NC) ©  
2022. Daidrê Thomas  
de Amorim. Submetido:  
9/3/2021; Aceito:  
25/5/2021

**RESUMO** Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a noção de vestígio, a partir de trabalhos artísticos de Claudio Parmiggiani, Alberto Giacometti e Carlos Vergara. São consideradas nesta análise certas perspectivas teórico-críticas de Jean-Luc Nancy e Georges Didi-Huberman. Busca-se pensar sobre possíveis relações entre arte e vestígio, tendo em vista o entendimento da operação artística como algo que diz respeito ou inclui procedimentos destrutivos e de desaparecimento.

**PALAVRAS-CHAVE** arte; vestígio; destruição; desaparecimento

**ABSTRACT** This article presents some reflections on the notion of vestige, from the artistic works of Claudio Parmiggiani, Alberto Giacometti and Carlos Vergara. Some theoretical-critical perspectives of Jean-Luc Nancy and Georges Didi-Huberman are considered in this analysis. It seeks to think about possible relations between art and vestige, in view of the understanding of artistic operation as something that concerns or includes destructive and disappearance procedures.

**KEYWORDS** art; vestige; destruction; disappearance

**RESUMEN** Este artículo presenta algunas reflexiones sobre la noción de vestigio, a partir de las obras artísticas de Claudio Parmiggiani, Alberto Giacometti y Carlos Vergara. En este análisis se consideran ciertas perspectivas teórico-críticas de Jean-Luc Nancy y Georges Didi-Huberman. Se busca pensar en posibles relaciones entre arte y vestigio, teniendo en vista el entendimiento de la operación artística como algo que concierne o incluye procedimientos destructivos y de desaparición.

**PALABRAS CLAVE** arte; vestigio; destrucción; desaparición

\* Daidrê Thomas de Amorim é mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: [daidre.thomas@gmail.com](mailto:daidre.thomas@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1868-8646>.

Revista Poiésis, Niterói, v. 23, n. 39, p. 136-154, jan./jun. 2022. [DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v23i39.49094>]

“ELE: Que bonito!...que bonito!...

*Ainda que involuntariamente, manteve algo do sotaque dos Grisões...Que bonito! Os olhos se arregalam, o sorriso é amável; referia-se à poeira que cobria todas as velhas garrafas de solvente amontoadas numa mesa do ateliê.”*

[Jean Genet]

*“As coisas da arte começam frequentemente ao contrário das coisas da vida. A vida começa por um nascimento, uma obra pode começar sob o império da destruição: reino das cinzas, recurso ao luto, retorno de fantasmas, necessária aposta sobre a ausência.”*

[Georges Didi-Huberman]

A primeira citação utilizada como epígrafe deste artigo foi extraída do livro *O Ateliê de Giacometti* [GENET, 2000], escrito pelo autor e dramaturgo Jean Genet [1910-1986] entre os anos de 1954 e 1957, período em que conviveu intensamente com o artista suíço Alberto Giacometti [1901-1966], frequentando o ateliê do artista e posando para vários de seus retratos. O livro é resultado desses encontros e é constituído de fragmentos, separados nas páginas por espaços em branco. São trechos em que Genet comenta obras de Giacometti, faz algumas reflexões a partir delas e transcreve alguns diálogos que teve com o artista. Nesses diálogos, Giacometti está designado como ELE, enquanto Genet aparece como EU. O texto do livro foi publicado originalmente na revista *Lettres Nouvelles* e em 1963 foi republicado juntamente com as fotografias

de Ernst Scheidegger, tiradas no ateliê de Giacometti entre os anos de 1948 e 1959.

Na época desses encontros, ambos os artistas já eram consagrados: Giacometti realizava exposições retrospectivas pela Europa e Estados Unidos e Genet havia publicado muitos de seus principais livros e peças, incluindo *As criadas* [1947].

Segundo Célia Euvaldo, responsável pela tradução de *O Ateliê de Giacometti* para o português, quando os artistas se encontraram pela primeira vez, em 1954, o que chamou a atenção de Giacometti em Genet foi sua calvície, que revelava o formato de sua cabeça.

Giacometti tinha especial interesse pelas cabeças, mas considerava impossível retratá-las, e nessas tentativas desenhou, pintou e esculpiu inúmeras ao longo de sua vida. Genet transcreve uma afirmação de Giacometti: “Jamais conseguirei pôr num retrato toda força que há numa cabeça” [GENET, 2000, p. 72]. Mas foi nesse esforço que o artista trabalhou, muitas vezes apagando o trabalho de dias e dias, e recomeçando o retrato ou a escultura.

O ateliê de Giacometti é descrito por Genet como um espaço pouco iluminado, atulhado de obras e

materiais de trabalho e coberto de poeira. Para o escritor, isso daria a ver o respeito que Giacometti tinha por todas as matérias, incluindo a poeira, que ele não permitia que sua esposa, Annette, retirasse das vidraças [GENET, 2000, p. 45]. Ainda em relação ao ateliê, ou seja, ao lugar de trabalho do artista – mas que também implica em um trabalho do lugar – Genet observa:

*Aliás, esse ateliê, ao rés-do-chão, vai desabar de um momento para outro. É de madeira carcomida e poeira cinza, as estátuas são de gesso, deixando à mostra a corda, estopa ou um pedaço de arame; as telas, pintadas de cinza, perderam há muito tempo a tranquilidade que tinham na loja, tudo está sujo e abandonado, tudo é precário e está prestes a desmoronar, tudo tende a se dissolver, tudo flutua [...]* [GENET, 2000, p. 92]

Ou seja, tanto as obras de Giacometti quanto o seu lugar de trabalho tocam esta possibilidade de desmoronamento, de apagamento, de dissolução. É sempre uma precariedade que está em jogo, ou uma iminência de destruição. James Lord<sup>1</sup>, em seu livro *Um retrato de Giacometti*, também fala sobre o ateliê do artista e o descreve de forma parecida com a de Genet:

*De tanto posar ali, hora após hora naquele ateliê cinzento, atravancado, empoeirado, a gente começava a sentir que, realmente, todo o futuro dependia da possibilidade de se reproduzir exatamente por meio de pincéis e de pigmentos a sensação visual produzida por um determinado aspecto da realidade.* [LORD, 1998, p. 34-35]

A poeira depositada e acumulada pelo tempo é uma menção recorrente nos livros de Genet e de James Lord.

A segunda citação da epígrafe foi retirada do livro *Génie Du No-Lieu: Air, Poussière, Empreinte, Hantise* [2001], em que Georges Didi-Huberman se detém sobre a série de obras intitulada *Delocazione*, do artista italiano Claudio Parmiggiani [1943-].

A série foi iniciada pelo artista em 1970, com um trabalho realizado na Galleria Civica di Modena [galeria de arte em Módena – Itália], onde se organizava uma exposição coletiva, intitulada *Arte e Crítica*.

Parmiggiani escolheu trabalhar em um determinado espaço do museu, que era utilizado habitualmente como depósito. Nessa sala, o artista encontrou diversos objetos ali deixados, entre eles obras em caixas de madeira e um pedaço de escada apoiado na parede, juntos a muita poeira [Fig. 1].

Como observa Didi-Huberman:

*Ao deslocar os objetos para “fazer o espaço”, como se diz – primeiro ato de delocazione, portanto –, o artista foi tomado pela visão, paisagem ou natureza morta, de traços deixados em negativo pela poeira. E foi isso mesmo que ele decidiu, conseqüentemente, trabalhar. Tratava-se de intensificar, de acentuar, de dar de novo consistência às impressões existentes, e mesmo de criar*

novas por uma escolha processual, material e formal, específica. [DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 18]

Assim, Parmiggiani desloca os objetos do lugar onde estavam, revelando a impressão em negativo que deixaram nas superfícies e nas paredes. Essas impressões, efetuadas pelo tempo, e a poeira que se acumulou no espaço, produziram as marcas dos objetos [Fig. 2].

A partir dessa percepção, Parmiggiani fez uma escolha artística: passou a criar impressões, vestígios a partir do fogo e das cinzas. Por meio da queima de pneus em galpões com objetos [cortina, livros nas prateleiras e outros, como crânios e ampulhetas], o artista faz com que a fumaça e a fuligem se imprimam no espaço. Posteriormente, os objetos são retirados de seu lugar, deslocados, e a impressão feita pelas cinzas e pelo deslocamento é tornada visível.

Ao comparar esses dois momentos do trabalho de Parmiggiani, Didi-Huberman afirma que, no caso da poeira que se acumula no espaço, trata-se de uma obra passiva do tempo; já no caso das impressões feitas por meio da fumaça, o que Parmiggiani propicia é uma obra ativa do fogo. Em ambos os casos, o artista implica e trabalha as noções de tempo e de lugar por meio do deslocamento dos objetos.<sup>2</sup>

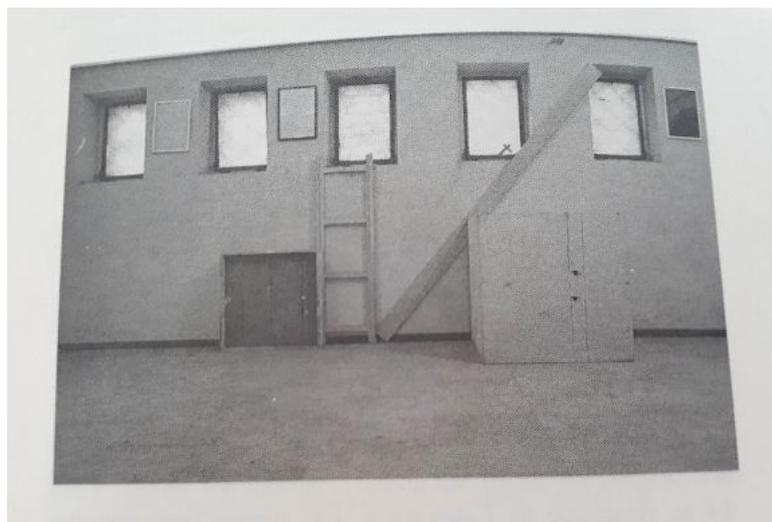


Fig. 1 – Depósito escolhido por Parmiggiani na Galleria Civica di Modena.

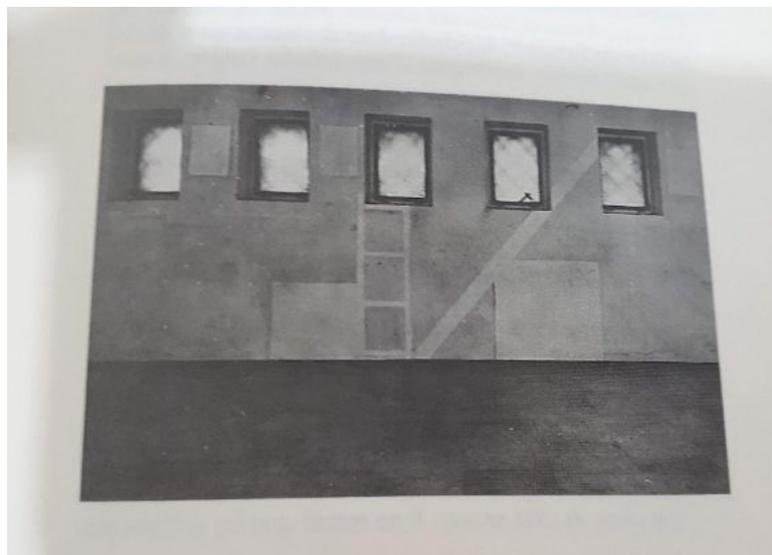


Fig. 2 – Claudio Parmiggiani, obra da série *Delocazione*.

Em outro trabalho, *Labirinto di Vetri Rotti* [1995], Parmiggiani prepara em uma grande sala do Le Fresnoy [centro de formação artística e audiovisual na França] um labirinto com placas de vidro espalhadas pelo espaço. Vestindo uma roupa protetora, capacete e luvas, o artista caminha pelo espaço e quebra, com a ajuda de um martelo, as placas de vidro. O procedimento dura cerca de vinte minutos e, ao final, as placas estão em diversos tamanhos, além de inúmeros cacos estarem espalhados pelo chão [Fig. 3]. O espaço labiríntico se torna, então, impenetrável.<sup>3</sup>

Jean-Luc Nancy comenta brevemente esse trabalho ao final de sua conferência *El arte hoy*, publicada no livro de mesmo título [2014]<sup>4</sup>, em que ele desdobra questões sobre a arte contemporânea, preferindo recusar essa nomenclatura e falar em “arte hoje”. Como último de seus exemplos, Nancy cita *Labirinto di Vetri Rotti* e afirma que a obra apresenta, simultaneamente, uma transparência e uma impenetrabilidade, tensionando assim suas experiências, a princípio, contraditórias ou, ao menos, heterogêneas. O gesto de destruição do vidro realizado por Parmiggiani seria também um gesto de destruição da transparência.



Nancy afirma que a pintura clássica tinha grande preocupação em captar a transparência do vidro [muitas são as pinturas em que se veem vidros, garrafas, cristais] e que essa preocupação revela também o desejo de colocar luz sobre as coisas, ou seja, de torná-las claras, transparentes, e tornar também os signos claros. Nancy cita, inclusive, a expressão

Fig. 3 – Claudio Parmiggiani, *Labirinto di Vetri Rotti*, 1995, Le Fresnoy.

bíblica *fiat lux* [faça-se a luz], relativa à criação do mundo. Podemos, talvez, pensar nessa expressão, relacionada ao ato de criação, em contraposição ao gesto destrutivo de Parmiggiani [ainda que o artista crie, primeiro, o espaço, para depois destruí-lo parcialmente, pois restam apenas cacos]. E ao restarem cacos, uma certa opacidade se constitui, em relação à própria impenetrabilidade do espaço. Nancy afirma:

*Eu diria que esta obra ilustra que existe um gesto que, neste caso, é um gesto de quebra, portanto um gesto violento, um gesto de destruição e também a destruição, justamente, da transparência, do sentido que se comunica, e, ao mesmo tempo, um signo sem significação, além da obra e além da destruição, mas não em direção a uma nova construção, pois não é um objetivo social, político ou ético.* [NANCY, 2014, p. 35]<sup>5</sup>

Nesse caso, o gesto do artista é, segundo Nancy, repetir a transparência até o infinito, por meio das camadas de vidro que se sobrepõem, mas também destruir a transparência. Parmiggiani quebra os vidros e, assim, impede o acesso ao labirinto de transparência, ao mesmo tempo em que impede a construção de um sentido imediato da obra.

A respeito de *Labirinto di Vetri Rotti*, Didi-Huberman faz a seguinte observação, em *Génie Du No-Lieu: Air, Poussière, Empreinte, Hantise*: “O resultado era um campo de ruínas transparentes, um lugar de devastação, de onde surgiam ainda os restos

lascados, os traços no solo do labirinto. A obra se assemelhava exatamente a um espaço soprado por uma explosão” [DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 38].

Ou seja, esses trabalhos artísticos citados até aqui se constituem a partir de uma destruição, ou melhor, de vários modos de destruição: as obras da série *Delocazione*, a partir da queima dos pneus, e *Labirinto di Vetri Rotti*, a partir da quebra das placas de vidro. E, de outro modo, os trabalhos de Giacometti, a partir do apagamento ou do desfazimento das figuras, do desfilar do gesso ou do escavar do bronze. Por mais de uma escolha processual relacionada a operações de destruição, esses trabalhos artísticos se elaboram restos, vestígios. No primeiro caso, os vestígios são as impressões deixadas pelos objetos, nas superfícies, pela ação do tempo, da poeira ou das cinzas, e também pelo gesto do artista de deslocá-los do lugar em que estavam apoiados ou colocados. No segundo caso, o que resta são os destroços das placas de vidro quebradas, cacos espalhados pelo espaço. Nos dois casos, há a instauração de um lugar, a elaboração de um espaço outro a partir de uma destruição. Já no caso dos trabalhos de Giacometti [e não abordo aqui nenhuma obra em particular, mas tento pensar em determinados procedimentos repetidos pelo artista], o desfazer insistente deixa, muitas vezes, suas figuras, suas esculturas, por um fio [Fig. 4].

AMORIM, Daidrê Thomas de. Cinzas, cacos e rastros: apontamentos sobre a noção de vestígio.



Fig. 4 – Alberto Giacometti, *Quatre femmes sur socle*, 1950, escultura em bronze, 76 x 41,3 x 16,4 cm., coleção Fundação Giacometti, Paris.



Fig. 5 – Alberto Giacometti, *Le chien*, 1951, escultura em bronze, 44.2 x 96.8 x 15.7 cm., Guggenheim Museum, Nova York.

Na escultura acima, por exemplo, as quatro mulheres aparecem tão alongadas, tão afiladas, que suas formas quase desaparecem. O trabalho de Giacometti com o bronze é de quase destruição do material e o bronze passa a conservar as marcas dos dedos do artista, como podemos ver em *Quatre femmes sur socle* [Quatro mulheres sobre o pedestal]: há nas figuras uma rugosidade, relevos oriundos do manusear do bronze por Giacometti. Um manusear que faz e, ao mesmo tempo, desfaz as figuras trabalhadas pelo artista.

A escultura *Le chien* [O cão] também nos mostra o trabalho de Giacometti com o bronze. As marcas no bronze são quase as impressões dos dedos do artista na matéria, são vestígios das inúmeras tentativas de modelar o bronze e dos desfazimentos operados por Giacometti. É este fazer desfazendo que afina as figuras, de forma a fazer com que elas apareçam na iminência do desaparecimento.

James Lord percebeu esse procedimento e transcreve um trecho do diálogo que teve com Giacometti, enquanto posava para um retrato:

*-Agora você vai destruir tudo, suponho, eu disse quando começamos a trabalhar.*

*-Exatamente, respondeu.*

*E foi isso, obviamente, que começou a fazer [...]*

*-Estou demolindo-o alegremente, observou algum tempo depois. [LORD, 1998, p. 123-124]*

AMORIM, Daidrê Thomas de. Cinzas, cacos e rastros: apontamentos sobre a noção de vestígio.

Essa demolição era, nesse caso, feita no desenho, no retrato de Lord, mas ocorria também na escavação na matéria. Era como se Giacometti procurasse no próprio material [gesso, bronze, tela, papel] as suas figuras. Como se essas figuras já estivessem no material e Giacometti precisasse manipulá-lo intensamente para que dele só restassem vestígios, e para que as figuras, enfim, se revelassem.

Para pensar um pouco mais detidamente sobre a noção de vestígio, a reflexão de Jean-Luc Nancy presente na conferência *O Vestígio da Arte*<sup>6</sup> torna-se importante para a análise que aqui se pretende desenvolver. Ao tematizar as discussões sobre arte contemporânea e sobre os diagnósticos do fim da arte, Nancy afirma:

*O que resta da arte? Talvez apenas um vestígio. É pelo menos o que se ouve atualmente, uma vez mais. Propondo como título desta conferência "O Vestígio da Arte", tenho primeiramente em vista, simplesmente, o seguinte: supondo-se que não reste com efeito senão um vestígio – ao mesmo tempo um rastro evanescente e um fragmento quase inapreensível –, isso mesmo poderia ser apropriado para nos colocar na pista da própria arte, ou pelo menos de alguma coisa que lhe seria essencial, se pudermos levantar a hipótese de que o que resta é também o que resiste mais [NANCY, 2012, p. 289]*

Nessa conferência, Nancy propõe pensar a arte não a partir de uma essência imutável, pois a arte seria sempre radicalmente

outra, já que responde a cada vez a um novo mundo. Como alternativa a essa noção de essência, o filósofo propõe pensar a arte como vestígio. Na verdade, ele opta por uma proposição paradoxal. Diz ele: “teremos de nos perguntar se essa alguma coisa de essencial não seria, por sua vez, da ordem do vestígio [...]” [NANCY, 2012, p. 289]. Ou seja, Nancy propõe pensar uma essência vestigial da arte, já que o que resiste é o que sobrevive às transformações e destruições.

Mas, ao final de sua conferência, Nancy afirma que é preciso renunciar a nomear o *ser* do vestígio: “o vestigial não é uma essência – e é provavelmente isso mesmo que nos põem doravante no rastro da ‘essência da arte’” [NANCY, 2012, p. 304]. Portanto, se no início de seu texto Nancy propõe, provocativamente, pensar uma essência vestigial da arte, mais adiante ele distingue o vestígio da essência. Segundo ele, a arte não é apresentação da Ideia, a arte apresenta a “moção, a vinda, a passagem, o em-ida de toda vinda-em-presença” [NANCY, 2012, p. 304].

Ainda segundo Nancy, a arte tem uma história. A história e a passagem conduzem ao vestígio. Diz Nancy: “Anteciparei aqui apenas uma conclusão: a arte tem uma história, e ela é talvez radicalmente história, isto é, não progresso, mas passagem, sucessão, aparição, desaparecimento, acontecimento” [NANCY, 2012, p. 294].

A arte seria, portanto, o que resta, e o que resta de si mesma. O que resta é aquilo que resiste, o que fica de uma destruição, o que sobrevive de alguma forma ao desaparecimento ou apagamento. Se há vestígio, é porque algo permanece, mesmo que ínfimo. Nesse sentido, pensar a arte, para Nancy, não seria pensar o seu fim, a sua morte, mas os seus vários fins, suas mortes constantes e sobrevivências. Uma *finição infinita*<sup>7</sup>, um acabamento sem fim, para recorrer à expressão mencionada por Nancy. E pensar também nos seus rastros e restos. Para Nancy, o vestígio é o que resta de uma retirada.

No caso de *Delocazione*, o que fica nas paredes e superfícies é aquilo que resistiu ao tempo [no caso da poeira], aquilo que restou da queima e da retirada, da subtração dos objetos de seus lugares: a impressão, a marca nas paredes. A noção de impressão, inclusive, está intrinsecamente ligada à de vestígio. Nancy ressalta que a palavra latina *vestigium* designa a sola ou a planta do pé, uma pegada de um passo, e que para que se produza uma pegada há necessidade do contato do pé com o chão e da perda desse contato. Portanto, uma pegada é, simultaneamente, a marca de uma presença e de uma ausência, já que registra uma passagem. Assim, o vestígio está ligado a uma temporalidade, a uma passagem [do tempo e de um corpo], e também a uma intensa materialidade, já

que só se produz por meio do contato de um corpo com uma superfície, com uma matéria; do contato de uma matéria com outra.

De certo modo, a noção de vestígio também pode ser relacionada à noção de *imago* para os romanos, mencionada por Didi-Huberman em seu livro *Diante do Tempo – História da Arte e Anacronismo das Imagens*. O autor lembra aí a noção de imagem [*imago*] para Plínio, o Velho, no século I d.C. Didi-Huberman descreve a produção das máscaras mortuárias, que eram feitas por meio do contato do gesso com o rosto do morto. A partir desse molde negativo se produziam máscaras de cera. Tais máscaras tinham extrema semelhança com o morto e era esta semelhança que prezava Plínio para as imagens.

*A imago não é, portanto, uma imitação no sentido clássico do termo; ela não é factícia e não requer nenhuma ideia, nenhum talento, nenhuma magia artística. Ao contrário, ela é uma imagem-matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria [o gesso] com a matéria [do rosto].* [DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 81]

Essas máscaras, assim como as pegadas [mencionadas por Nancy], exigiam o contato, uma presença material e, ao mesmo tempo, a perda do contato, a separação [o deslocamento] do molde de gesso do rosto do morto. As máscaras mortuárias registravam uma ausência [a ausência do morto, e o próprio morto como ausência, ausência de vida]. No texto do

livro XXXV [um dos trinta e sete livros que compõem a *História natural*], Plínio diz que “tinha-se, assim, imagens [*imagines*] para fazer o cortejo fúnebre da família e, sempre que alguém morria, toda a multidão de parentes desaparecidos estava presente” [Apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 80]. Contudo, enquanto as máscaras são individuais e, portanto, identificam um morto específico, as pegadas permitem descobrir a passagem de alguém, mas não necessariamente quem é este alguém.

O procedimento de impressão só se dá por meio de um processo de subtração: algo se retira, ou é retirado, para que sua marca seja deixada. O rosto do morto só se imprime no gesso quando é afastado do molde, do mesmo modo, o negativo do molde só deixa sua marca nas máscaras de cera quando o negativo é deslocado, quando perde seu contato direto com a cera. Assim também no caso das impressões produzidas por Parmiggiani por meio de poeira e cinzas: só se pode visualizar as marcas dos objetos nas superfícies a partir de seu deslocamento, de seu recuo do espaço inicial. O que vemos nas paredes, após o deslocamento dos objetos, é um negativo de suas formas.

Procedimento similar é utilizado pelo artista brasileiro Carlos Vergara<sup>8</sup>, tanto em sua obra *Sudário* [2003-2019] quanto em *Prospectiva* [2019]. *Sudário* é uma série de 200 monotípias<sup>9</sup> realizadas em lenços

nos locais que o artista percorreu em busca do que ele chama de sinais do sagrado: Sete Povos das Missões [Rio Grande do Sul], Istambul e Capadócia, Pompeia [Itália], Serra da Bodoquena [Mato Grosso do Sul], Caminho de Santiago de Compostela [Espanha], Cazaquistão e Rio Douro [Portugal]. *Prospectiva* é constituída por três pinturas em telas de grande formato [5,40m X 5,40m] a partir de monotipias realizadas no Cais do Valongo e nos trilhos do bonde em Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

Nesses trabalhos, está implicado um duplo deslocamento: o deslocamento do artista pelo mundo, suas viagens, e o deslocamento dos lenços e telas nos espaços que Vergara busca imprimir. Os “sinais do sagrado” encontrados pelo artista são rapidamente marcados nos tecidos que ele carrega consigo, apenas com a ajuda de carvão, que ele aplica nas superfícies. Algumas vezes, ficam impressos nos tecidos guimbas de cigarro, pedaços de madeira, folhas e outros objetos pertencentes aos locais visitados, que entraram em contato com os tecidos, acoplando-se neles [Fig. 6].



Fig. 6 – Carlos Vergara, Exposição *Sudário*

Se pensarmos sobre esses trabalhos de Vergara e sobre algumas das obras da série *Delocazione*, de Parmiggiani, podemos perceber certas afinidades. Ambos os artistas realizam suas obras por meio do toque e da perda de contato. Não há, em nenhum dos casos, uma tentativa de virtuosismo artístico ou de representação dos objetos. Ainda assim, justamente pelos procedimentos de impressão envolvidos, as obras adquirem traços e contornos dos objetos com os quais tiveram contato: trilhos, árvores [no caso de Vergara] ou livros [no caso de Parmiggiani], entre outros.

Essas formas, impressas nos materiais e superfícies, entretanto, são genéricas, digamos assim: reconhecemos que se trata de um livro, por exemplo, por seus contornos, mas não há ali detalhes que possam identificar a que livro se refere. Considerando o princípio da causalidade e a fidelidade em relação ao referente, geralmente associadas à representação [ou a uma determinada noção de representação, mais convencional e mais fixa], Nancy estabelece uma distinção entre imagem e vestígio. Para diferenciar essas duas noções, no contexto específico de sua reflexão, Nancy remete à teologia cristã. Para os teólogos, segundo o autor, o homem é considerado *imago Dei* [imagem e semelhança de Deus], enquanto no restante da criação, Deus se apresenta apenas de forma vestigial.

*Os teólogos puseram em ação a diferença da imagem e do vestígio a fim de distinguir entre a marca de Deus na criatura razoável, no homem imago Dei, e outro modo dessa marca, no resto da criação. Esse outro modo, o modo vestigial, caracteriza-se pelo seguinte [tomo de empréstimo a análise de São Tomás de Aquino]: o vestígio é um efeito que “representa apenas a causalidade de sua causa, mas não a sua forma”. São Tomás de Aquino dá como exemplo a fumaça, cuja causa é o fogo. [...] “O vestígio mostra que houve movimento de algum passante, mas não de qual”. O vestígio não identifica sua causa ou seu modelo, diferentemente [é ainda o exemplo de São Tomás de Aquino] da “estátua de Mercúrio, que representa Mercúrio”, e que é uma imagem. [É preciso aqui lembrar que, em conceitos aristotélicos, o modelo é também uma causa, a causa “formal”.] [NANCY, 2012, p. 301]*

Assim, o vestígio, segundo Nancy, lida com o princípio da causalidade de um modo específico. Ele não exibe a forma de sua causa, mas apenas seu movimento, sua passagem. A causalidade, no vestígio, é nebulosa, indefinida, não é totalmente identificável. A noção de vestígio desloca a arte dos habituais eixos do modelo ou referente: aquilo que produz vestígios não deixa neles sua forma, por isso não se trata propriamente de representação [não se trata da reapresentação de um modelo prévio, na qual a forma do modelo permanece na obra]. Na fumaça vestigial, diz Nancy, não há a forma do fogo. A fumaça não conserva do fogo sua forma, mas

apenas sua consumação [NANCY, 2012, p. 301-302]. A fumaça indica a ausência do fogo.

Na concepção da teologia cristã, podemos perceber, de algum modo, uma hierarquia: o homem como imagem e semelhança de Deus, enquanto o restante da criação é apenas o seu vestígio. Ao afirmar que o que resta é aquilo que mais resiste, Nancy desfaz essa hierarquia, ou ao menos a problematiza.

Mesmo quando se trata de um vestígio produzido “de forma passiva pelo tempo”, como Didi-Huberman afirma serem os vestígios produzidos pela poeira, não podemos negar que há aí uma ação implicada: há um trabalho do tempo, ainda que não haja o trabalho do artista. Entretanto, talvez seja possível distinguir ao menos dois modos de vestígios, dois modos de restar: aqueles que, por meio do contato, adquirem alguma similaridade com aquilo a que aderiram momentaneamente [uma semelhança por contato<sup>10</sup> e não por imitação] e aqueles que se constituem como restos ou fragmentos de algo que desapareceu ou foi destruído.

Para exemplificar, pensemos na diferença entre os trabalhos de Parmiggiani aqui citados. Nas obras pertencentes a série *Delocazione*, os vestígios são as impressões deixadas no espaço, nas superfícies, as marcas que configuram os contornos dos

objetos após seu contato com determinada matéria [cinzas ou poeira] e seu posterior deslocamento. Já em *Labirinto di Vetri Rotti*, os vestígios são os cacos, os fragmentos de vidro, restos da destruição provocada pelo artista.

Nos dois casos, as dimensões de tempo e de lugar seguem sendo fundamentais na noção de vestígio. Ao deslocar os objetos de seu lugar ou posição iniciais, ou quebrar os vidros, Parmiggiani constrói outro lugar e outra temporalidade.

Em seu texto sobre a noção de vestígio, Nancy afirma que “um *lugar* no sentido forte da palavra é sempre o vestígio de um passo” [NANCY, 2012, p. 304]. O vestígio é, para o autor, o resto de um passo, mas o próprio passo jamais é algo além do que sua própria passagem. Portanto, para Nancy, o vestígio é a própria operação do passo, sem ser sua obra. Assim, o *lugar* dá a ver o passo. Isto ocorre porque a instauração do lugar é precedida por uma retirada, pelo deslocamento de algo que antes ali estava. Assim como para a configuração da pegada é necessária a ausência do pé – o deslocamento, o passo –, assim também um lugar pode se constituir a partir da ausência, de um trabalho de retirada e de deslocamento, ou mesmo a partir de uma inacessibilidade.<sup>11</sup>

Nesse sentido, é possível pensar nas obras de Alberto Giacometti retomando a citação de Didi-Huberman que está na epígrafe deste artigo. Giacometti agia, trabalhava sobre o material de que dispunha, de forma quase destrutiva. Quando desenhava, muitas vezes rasgava as folhas com a força do lápis; quando esculpia, deixava no bronze as marcas de seus dedos e no gesso fiapos aparentes; já quando pintava, seus quadros eram constantemente apagados e raspados. Suas obras conservavam, portanto, as marcas de suas hesitações e destruições.

Em um retrato que Giacometti fez de sua esposa e principal modelo, *Annette* [1961], a figura da mulher quase desaparece do quadro após as inúmeras rasuras feitas pelo artista [Fig. 7].



Fig. 7 – Alberto Giacometti, *Annette*, 1961, óleo sobre tela, 116,2 × 89,5 cm., The Metropolitan Museum of Art, Coleção Jacques e Natasha Gelman, Nova York.

Esse retrato foi retrabalhado, inclusive, após já ter sido exibido uma primeira vez em Paris. Giacometti considerou que precisava refazer o nariz

de Annette, mas acabou por refazer todo o rosto e retrabalhar também o fundo do quadro. A cabeça proporcionalmente menor e mais escura que o corpo é resultado das tentativas de Giacometti de retratar o que via e de dar profundidade ao quadro. Por essa razão o artista gostava de pintar com a luminosidade mais escassa, pois assim percebia quais partes da cabeça possuíam mais relevo e recebiam mais luz.

Jean Genet, no livro *O Ateliê de Giacometti*, transcreve um diálogo

que teve com o artista. Nele, Genet diz que não eram as esculturas de Giacometti que ganhavam quando

feitas em bronze, mas o bronze é que ganhava ao ser matéria de suas estátuas:

Essa conversa permite-nos inferir, dentre outras possibilidades de compreensão, que o desgaste do bronze produzido por Giacometti é o que lhe

*ELE: Você as viu em gesso... Lembra-se delas, em gesso?*

*EU: Sim.*

*ELE: Acha que perdem, em bronze?*

*EU: Não. De maneira nenhuma.*

*ELE: Acha que ganham?*

*Hesito aqui mais uma vez em proferir a frase que expressará melhor o meu sentimento:*

*EU: Você vai zombar de mim de novo, mas a impressão que tenho é curiosa. Não diria que elas ganham, e sim o bronze que ganhou. Pela primeira vez em sua vida, o bronze acaba de ganhar. Suas mulheres são uma vitória do bronze. Sobre ele próprio, talvez.*

*ELE: É assim que tinha que ser. [GENET, 2000, p. 16-17]*

permite essa vitória. O que resta do bronze após o trabalho destrutivo de Giacometti seria, na visão de Genet, o que de mais forte havia no bronze, percepção que está, de certo modo, em consonância com a de Nancy, quando ele considera que o vestígio é o que mais resiste, por isso, é o que resta.

Em outro trecho do livro sobre Giacometti, Genet afirma:

*Suas estátuas parecem pertencer a uma era defunta, descobertas depois que o tempo e a noite – que as trabalharam com inteligência – as corroeram para lhes dar esse ar, ao mesmo tempo doce e duro, de eternidade que passa. Ou, melhor ainda, saíram do forno, resíduos de um cozimento terrível: apagadas as chamas, isso é o que restaria. [GENET, 2000, p. 44]*

Genet menciona a materialidade das estátuas de Giacometti como, aparentemente, resultantes de um cozimento, saídas do fogo, das chamas. Mas também como oriundas de uma outra temporalidade, ao mesmo tempo eterna e passageira. Desse modo, podemos entender que o escritor via as obras de Giacometti como vestígios, sobrevivências: sobreviveram à destruição pelo fogo, sobreviveram ao tempo, à morte: “suas estátuas parecem pertencer a uma era defunta” e foram trabalhadas pelo tempo e pela noite. Suas estátuas não apenas conservam os vestígios das hesitações do artista, como poderiam ser também consideradas, elas próprias, como vestígios, aquilo que restou, que resistiu aos procedimentos destrutivos, aos desfazimentos. Tanto a ideia de corrosão quanto a de cozimento e chamas, mencionadas por Genet, aludem a uma destruição.

De algum modo, esta concepção da forma como vestígio da matéria está presente também nas reflexões do filósofo italiano Giorgio Agamben. No ensaio *Do livro à tela. O antes e o depois do livro*, publicado no livro *O fogo e o relato: Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros* [2018], o autor destaca e analisa aquilo que precede e que sucede uma obra de arte, considerada e valorizada geralmente como algo finalizado, pronto. Agamben cita, entre outros exemplos, o livro *Um retrato de Giacometti*, em que James Lord afirma que Giacometti costumava dizer que “um quadro nunca é terminado, é simplesmente abandonado” [AGAMBEN, 2018, p. 117].

O que costumamos entender como obra finalizada, acabada é, na verdade, segundo Agamben, apenas um momento de um “processo criativo potencialmente infinito” que se estende tanto em direção ao passado, incluindo todos os rascunhos, esboços, fragmentos, hesitações e tentativas que o artista realizou, quanto em direção ao futuro, abarcando a recepção e suas históricas transformações. O filósofo ressalta que a interrupção da obra de arte em determinado ponto é apenas contingente.

*A cesura que põe fim à redação da obra não lhe confere um estatuto privilegiado de completude: significa somente que se diz estar terminada a obra quando, mediante a interrupção ou o abandono, se constitui como que um fragmento de um processo criativo potencialmente infinito, em relação ao qual a obra, chamada de acaba-*

*da, distingue-se da inacabada apenas acidentalmente.* [AGAMBEN, 2018, p. 117]

Enquanto Agamben compreende o processo criativo como potencialmente infinito, no qual a obra acabada é apenas um momento de interrupção ou abandono, Nancy percebe um “acabamento sem fim” na própria história da arte:

*Mas esse acabamento sem fim – ou esse acabamento acabado, se tentarmos entender isso como uma finalização que se limita ao que ele é, mas que, por isso mesmo, abre a possibilidade de um outro acabamento, e que é, portanto, igualmente acabamento infinito –, esse modo paradoxal da per-feição é provavelmente o que toda nossa tradição exige e evita ao mesmo tempo pensar. [...] Assim, essa tradição designa como que um limite, como um fim no sentido banal, e bem depressa como uma morte, o que poderia ser na verdade a suspensão de uma forma, o instantâneo de um gesto, a síncope de uma aparição – e, portanto, também, a cada vez, de um desaparecimento. Somos capazes de pensar isso? Ou seja, como podem adivinhar, de pensar o vestígio.* [NANCY, 2012, p. 294-295]

Assim, podemos pensar que essa *infinalização*, estes infinitos desaparecimentos e aparecimentos, são pertinentes à arte, tanto historicamente [o que faz com que Nancy não partilhe da ideia de uma morte da arte] quanto no que se refere aos seus procedimentos e processos, e é neste sentido que a arte se relaciona à noção de vestígio.

No final do ensaio *Do livro à tela. O antes e o depois do livro*, Agamben afirma: “Gostaria de propor, neste ponto, uma definição mínima do pensamento, que me parece particularmente pertinente. *Pensar significa lembrar-se da página em branco enquanto se escreve ou se lê*. Pensar – mas também ler – significa lembrar-se da matéria” [AGAMBEN, 2018, p. 136]. E, mais adiante, Agamben observa que as formas nada mais são do que vestígio do sem forma [AGAMBEN, 2018, p. 136].

Portanto, o trabalho do artista é, de certa maneira, encontrar a forma na matéria, encontrar na matéria o seu vestígio. Talvez fosse algo similar que Giacometti tivesse compreendido quando, ao retratar Lord, “continuou a trabalhar, servindo-se do pincel grande” [LORD, 1998, p. 105] e afirmou:

*- O que estou fazendo é um trabalho negativo, disse. É preciso fazer desfazendo. Tudo está desaparecendo mais uma vez. É preciso ousar, dar a pincelada que faz tudo desaparecer.* [LORD, 1998, p. 105]

## NOTAS

1 James Lord foi um escritor e crítico de arte norte-americano nascido em 1922 e falecido em 2009, em Paris. Foi retratado por diversos artistas, dentre eles Picasso, Lucien Freud, Cartier-Bresson e Dora Maar. Posou para Alberto Giacometti por dezoito sessões em 1964 e, durante esse período, realizou diversas anotações, que resultaram em um livro que escreveu sobre o artista, *Um Retrato de Giacometti* (LORD, 1998). Ou seja, enquanto era retratado por Giacometti, tomou notas de diálogos e reflexões para compor, por meio da escrita, um retrato do artista.

2 A partir dessa perspectiva e escolha de procedimentos, Parmiggiani realizou vários outros trabalhos da série *Delocazione*, que se constitui como uma longa série de experimentações com as impressões, os vestígios deixados pelas cinzas, pela obra do fogo. Um filme foi realizado em 2001 por Carine Bobin, Pascal Convert, Martine Convert e Laurent Tarbouriech, a partir de uma das obras da série.

3 Filme realizado em 1995 por Carine Bobin, Pascal Convert, Martine Convert e Laurent Tarbouriech.

4 Cito aqui a tradução para o espanhol dessa conferência, escrita originalmente em francês. Conferência essa que está incluída em um livro publicado em Buenos Aires, e que reúne ensaios de Nancy traduzidos por Carlos Pérez López e Daniel Álvaro.

5 Diria que essa obra ilustra que “hay un gesto que, en este caso, es un gesto de romper, por ende un gesto violento, un gesto de destrucción y también la destrucción, justamente, de la transparencia, del sentido que se comunica, y al mismo tiempo un signo sin significación, más allá de la obra y más allá de la destrucción, pero no hacia una nueva construcción, pues no es un propósito social, político o ético.” (NANCY, 2014.)

6 Conferência pronunciada no Jeu de Paume e publicada pela primeira vez em *L'Art contemporain en question*, Paris: Jeu de Paume, 1994. A versão utilizada neste artigo foi traduzida por Mary Amazonas Leite de Barros e publicada no livro *Fragmentos de uma teoria da arte*, organizado por Stéphane Huchet em 2012.

7 “O vestígio é o resto de um *passo*. Não é sua imagem, pois o próprio passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito, ele é passado. Ou melhor, ele não é jamais, enquanto *passo*, simplesmente “feito” e depositado em alguma parte. Se se pode assim dizer, o vestígio é seu toque, ou sua operação, sem ser sua obra. Ou então, nos termos que eu empregava há pouco, ele seria sua *finição infinita* (ou a *infinition*) e não a *perfeição acabada*. Não há presença do passo, mas ele é por sua vez apenas vinda em presença.” (NANCY, 2012, p. 304)

8 Nascido em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, em 1941, Carlos Vergara é considerado um dos principais artistas da vanguarda neofigurativa brasileira entre os anos de 1950 e 1960.

9 Técnica de impressão feita em uma superfície lisa, não absorvente. Trata-se de uma impressão única, já que a maior parte da tinta costuma se depositar na superfície na prensagem inicial.

10 Georges Didi-Huberman desdobra este tema no livro *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O Fogo e o Relato: Ensaio sobre Criação, Escrita, Arte e Livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie Du No-Lieu: Air, Poussière, Empreinte, Hantise*. Paris: Éditions de Minuit, 2001.
- GENET, Jean. *O Ateliê de Giacometti*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- LORD, James. *Um Retrato de Giacometti*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *El arte hoy*. Tradução de Carlos Pérez López e Daniel Alvaro. 1ª edição. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. O Vestígio da Arte. In HUCHET, Stéphane (org). *Fragments de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 289-306.
- SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- VERGARA, Luiz Guilherme. *Carlos Vergara: Sudário*. Coordenação de Carlos Vergara. Tradução de Alex Forman. 1ª edição. Rio de Janeiro: Automatica, 2014.