



A NATUREZA ENTRE INSCRIÇÃO E MATÉRIA: DOIS MOMENTOS NA OBRA DE ALAIN HUCK

Ana Elisa de Oliveira Medrado Drawin¹

THE NATURE BETWEEN INSCRIPTION AND MATTER: TWO MOMENTS IN THE WORK OF ALAIN HUCK

LA NATURE ENTRE INSCRIPTION ET MATIÈRE: DEUX MOMENTS DANS L'ŒUVRE D'ALAIN HUCK

¹ Doutoranda em Gereal and comparative literature pela Universität Zürich | CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1041110048114882>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2751-8785>

RESUMO

O trabalho investiga como duas obras de Alain Huck reconfiguram a relação entre natureza, matéria e escritura, ao mobilizarem procedimentos que tornam visível a agência dos materiais. Metodologicamente, articula-se uma análise formal e material das obras, com referenciais teóricos de Bennett e Derrida, a fim de compreender-se como processos de depósito, corte e contenção instauram formas específicas de legibilidade. Os resultados indicam que carvão, vegetal, plástico e luz operam como agentes de inscrição, produzindo regimes de rastro, ferida e adiamento que desafiam tanto o modelo representacional quanto a vitalidade celebratória atribuída ao neomaterialismo. Conclui-se que Huck elabora uma escritura material que desloca o sublime longiniano, ao transformar a grandeza visual em experiência de opacidade, instabilidade e memória residual, propondo uma estética fundada na persistência dos restos e na suspensão da transparência.

Palavras-chave: Alain Huck; neomaterialismo; escritura.

ABSTRACT

The study investigates how two works by Alain Huck reconfigure the relationship between nature, matter, and writing by mobilizing procedures that render the agency of materials visible. Methodologically, it combines a formal and material analysis of the works with theoretical frameworks drawn from Bennett and Derrida, in order to understand how processes of deposition, incision, and containment establish specific modes of legibility. The results indicate that charcoal, vegetal matter, plastic, and light operate as agents of inscription, producing regimes of trace, wound, and postponement that challenge both the representational model and the celebratory vitality attributed to new materialism. The study concludes that Huck develops a material form of writing that displaces the Longinian sublime by transforming visual grandeur into an experience of opacity, instability, and residual memory, thus proposing aesthetics grounded in the persistence of remains and the suspension of transparency.

Keywords: Alain Huck; new materialism; writing.

RESUMEN

Ce travail examine comment deux œuvres d'Alain Huck reconfigurent la relation entre nature, matière et écriture en mobilisant des procédés qui rendent visible l'agence des matériaux. Méthodologiquement, il articule une analyse formelle et matérielle des œuvres avec les cadres théoriques de Bennett et Derrida, afin de comprendre comment des processus de dépôt, d'incision et de contention instaurent des formes spécifiques de lisibilité. Les résultats indiquent que le charbon, le végétal, le plastique et la lumière agissent comme agents d'inscription, produisant des régimes de trace, de blessure et de différemment qui remettent en cause à la fois le modèle représentationnel et la vitalité célébratoire attribuée au néomatérialisme. Il en ressort que Huck élabore une écriture matérielle qui déplace le sublime longinien en transformant la grandeur visuelle en expérience d'opacité, d'instabilité et de mémoire résiduelle, proposant ainsi une esthétique fondée sur la persistance des restes et la suspension de la transparence.

Mots clés : Alain Huck; néomatérialisme; écriture.

Ato I: introdução

Alain Huck, nascido em Vevey, em 1957, é um artista contemporâneo suíço, cuja produção transita entre desenho, pintura, instalação e fotografia; vive e trabalha em Lausanne (Suíça). Entre os reconhecimentos, figuram os Swiss Art Awards (1989, 1991, 1997). Em 2025, o Museu Cantonal de Belas Artes (MCBA), em Lausanne, dedicou-lhe a exposição *Respirer une fois sur deux*, que revisita quase três décadas de produção e, dividida em três núcleos, inclui uma sala sobre a questão da natureza, eixo conceitual que orienta a análise proposta neste trabalho.

A natureza, em Huck, comparece como campo simbólico ambíguo: simultaneamente, resto frágil diante da violência histórica e potência indiferente às fronteiras do humano e do inteligível. Esses dois regimes de sentido organizam o ponto de partida desta reflexão acerca da categoria do sublime. Seria esta uma categoria que podemos apreender a partir da perspectiva do negativo, considerando a ideia de catástrofe que emana das obras de Huck? Interessa-nos observar como as obras a serem estudadas reconfiguram a natureza (e a noção de sublime), não apenas como tema, mas como matéria e operação, fazendo convergir suporte, gesto e imagem, em um regime de escritura, e as tensões provocadas por essas obras quando postas lado a lado à teoria neomaterialista.

O ensaio se concentra em duas proposições de Huck, o desenho *Chrysanthemum* (série *Hanabi*) (2013) e a instalação *Éden Éden Éden* (2012), que articulam um vocabulário vegetal em suportes e escalas distintos. No desenho, a “vegetalidade” é transposta para um grande formato em carvão, no qual a forma floral se constrói pela tensão entre um fundo negro dominante e a emergência de zonas claras, texturizadas, obtidas pelo traço. Na instalação, plantas em vaso são organizadas como dispositivo espacial e recebem inscrições diretamente nas folhas, em diálogo com madeira, recipientes e plásticos, além de um componente lumínico. Nesse contexto, ambas as obras são tomadas como dispositivos que desa-

fiam e expandem certas premissas do neomaterialismo. Continuaremos, pois, por meio da discussão concernente à relação natureza e sublime.

Longino² é tradicionalmente apresentado como o pensador responsável pelo tratado *Do Sublime (Peri Hýpsous)*, texto fundamental da crítica retórica antiga e da história das teorias estéticas, visto que desloca o debate do mero domínio técnico da persuasão para uma reflexão sobre os efeitos de grandeza e elevação produzidos pelo discurso. Mais do que um manual de ornamentação, o tratado concebe o sublime como uma força expressiva capaz de arrebatá-lo o destinatário, isto é, de produzir uma experiência de transporte, admiração e intensidade que ultrapassa o regular. Em termos gerais, a relevância de Longino está em definir o sublime como efeito estético-retórico de impacto, ligado tanto ao trabalho formal quanto à amplitude do pensamento:

Em resumo, considero bela e verdadeiramente sublimes as passagens que agradam sempre e a todos. Quando, pois, mau grado da diversidade das ocupações, do teor de vida, dos gostos, da idade, do idioma, todos ao mesmo tempo pensam unânimes ou mesmo a respeito de uma coisa, então essa, digamos assim, sentença concorde de juízes discordes, outorga ao objeto de admiração uma garantia sólida e incontestável (Longino, 2014, p. 77).

Em *seu tratado*, o autor não elabora uma teoria sistemática do belo nos moldes da estética moderna, mas estabelece uma distinção conceitual clara entre os efeitos de agradabilidade, proporção e correção formal (que se aproximam do domínio do belo e do decoroso), e o efeito específico do sublime, entendido como experiência de elevação que transcende a medida, produz assombro e suspende momentaneamente a faculdade crítica do receptor. Enquanto o belo opera pela harmonia e pela regularidade que proporcionam um prazer moderado, o sublime

2 Nome atribuído, em geral, ao autor antigo conhecido como *Pseudo-Longino*, provavelmente ativo entre os séculos I e III d.C.

se caracteriza pela irrupção de grandeza e intensidade, frequentemente ilustrada pelo pensador mediante analogias com fenômenos naturais de força irresistível. Trata-se, no entanto, menos de uma oposição do que de uma hierarquia: o belo pode estar presente no discurso sublime como elemento de acabamento, mas não o define, pois o sublime requer um excedente energético que não se reduz à ornamentação ou à correção técnica. Nesse sentido, a natureza desempenha papel determinante.

Para Longino, as fontes primárias do sublime derivam de uma disposição natural, que a arte não cria, mas disciplina e potencializa:

Eu, de minha parte, assevero que ficará provado que as coisas se passam doutra maneira, se examinarmos que natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método e que ela constitui a causa primeira e princípio modelar de toda produção (Longino, 2014, p. 72).

Nota-se, a partir de Longino, a relação íntima estabelecida entre o sublime, o belo e a natureza. Devemos nos questionar, no entanto, quanto à estabilidade da categoria sublime quando esta, submetida ao rigor formal, encontra-se vinculada a uma natureza que nos apresenta veladamente o horror.

Ato II: descrição das obras

Chrysanthemum (2013), integrante da série *Hanabi*, carvão sobre papel, é identificada como desenho em carvão sobre papel, datado de 2013, medindo 210 x 152 cm, pertencente à coleção da Banque Cantonale Vaudoise (Lausanne). O formato vertical e o grande tamanho definem um campo visual monumental, no qual a figura se impõe tanto pela escala quanto pela densidade de tratamento. O título aparece discretamente no canto inferior esquerdo, em grafia baixa e pouco contrastada, funcionando como legenda mínima e quase absorvida pela escuridão do fundo.

Na imagem, o fundo é um negro profundo e extensivo, quase contínuo, que ocupa a superfície e estabelece uma reserva de negatividade. Sobre esse campo escuro, destaca-se um grande volume central, aproximável à forma de um crisântemo em plena abertura. A massa principal se concentra na metade superior: uma estrutura arredondada construída por camadas de formas semelhantes a pétalas sobrepostas. Essas formas são modeladas em gradações de cinza e branco sujo, com textura marcada, sugerindo relevo, dobra e acúmulo de camadas. No interior do volume, uma zona mais densa e escura, atravessada por linhas que se irradiam de um núcleo, organiza a leitura de modo parcialmente radial, como se a flor fosse também um campo de tensões internas.

A borda do motivo floral é irregular e fraturada: recortes e pequenas saliências interrompem a silhueta, evitando uma simetria rígida. Na metade inferior, a figura se desagrega. Em vez de um caule contínuo, surgem manchas, placas e fragmentos que descem em direção à base, formando uma coluna descontínua de resíduos, como se partes do volume central se desprendessem e caíssem. Fragmentos menores e marcas isoladas pontuam o fundo ao redor, inclusive à direita da massa principal, reforçando a impressão de dispersão e de queda. No campo negro, observam-se ainda riscos verticais finos, semelhantes a rastros ou escorrimentos, que atravessam a superfície e acrescentam uma dimensão temporal ao desenho (marcas de passagem, arraste, desgaste), sem romper o predomínio do fundo escuro.

A leitura da peça parte de dois vetores semânticos. O primeiro é o termo japonês *hanabi*, composto por *hana* (flor) e *hi/bi* (fogo), que evoca o universo lexical dos fogos de artifício e das explosões. O segundo é o crisântemo que surge de um campo inteiramente negro e aproxima o emblema imperial da morfologia da nuvem em cogumelo. Da conjunção desses vetores resulta uma ambivalência produtiva que articula símbolo estatal, espetáculo luminoso e memória de catástrofe. A flor oscila entre harmonia e luto, autoridade e ruína.

Tal leitura ganha densidade quando deslocamos a ênfase da imagem para a agência material do carvão e seus efeitos de memória. O meio deve ser entendido menos como técnica e mais como resíduo pós-combustão, visto que materiais carbonizados como fuligem e carvão são produtos de combustão incompleta, isto é, matéria que já passou pelo fogo e persiste como resto. Em *Chrysanthemum*, tal indexicalidade opera visualmente como retenção: o *fusain* adere ao papel e, ao mesmo tempo, deixa-se apagar, instaurando um regime de aparição e velamento que estratifica a memória no próprio suporte.

Éden Éden Éden (2012) insere-se no vocabulário de contenções de Alain Huck, ao converter a promessa paradisíaca em encenação disciplinar. A obra, com dimensões de 150 x 460 x 260 cm, identificada como instalação apresentada em *Ancholia* (Centre Culturel Suisse, Paris, 2012), sobre um palco e sob iluminação artificial potente, é composta por quinze agaves americanas escarificadas, alinhadas em 3 fileiras, plantadas em vasos embrulhados em plástico e dispostas de modo a barrar a circulação. O conjunto se organiza a partir de um grande estrado de madeira elevado do chão por pés e travamentos igualmente em madeira. Esse plano alongado funciona como base contínua e, ao mesmo tempo, como forma escultórica: um piso construído que se destaca do ambiente por sua elevação e por sua autonomia formal, como um objeto que delimita um território próprio dentro do espaço expositivo.

Sobre o estrado, observa-se uma cobertura de plástico translúcido estendida como película contínua. Esse material forma dobras, vincos e pregas, e, por ser brilhante, devolve reflexos e variações de opacidade conforme a incidência de luz. Os vasos aparecem associados a recipientes rígidos, coerentes com a menção a bacias em PVC, e envoltos por sacos transparentes de polietileno que se dobram em torno da boca e do corpo do vaso, criando colarinhos e camadas sobrepostas. A presença desses envoltórios produz uma mediação visível entre o substrato, o vaso e o espaço: ao mesmo tempo em que protege e recobre, o plástico

introduz transparências, reflexos e uma espécie de embalagem que torna o conjunto visualmente ambíguo, oscilando entre o orgânico e o industrial.

As agaves dispõem-se em agrupamentos densos. Cada planta forma roseta basal com folhas longas, rígidas e espessas, de tonalidade verde acinzentada, com margens serrilhadas e pontas agudas. A morfologia das folhas, lâminas que se projetam para cima e se cruzam lateralmente, cria uma paisagem de espinhos, marcada por linhas de força e por uma sensação de potencial ferimento. Nas folhas, vê-se a intervenção descrita como escarificação, cortes que tornam legível a palavra *Éden*. As letras aparecem como traços lineares mais claros, por vezes amarelados, compatíveis com a exposição de camadas internas após a incisão. Assim, a inscrição não é aplicada como tinta ou adesivo, mas obtida por ferimento, visto que a palavra se constitui pela abertura do tecido foliar e permanece integrada ao corpo vivo da planta.

A plastificação funciona como isolamento e neutralização: o solo, normalmente suporte de vida e troca orgânica, é vedado, impedindo a comunicação entre planta e terra. Essa operação materializa uma espécie de confinamento do vivo, traduzindo, em termos visuais e táteis, a lógica de contenção e controle. Já a iluminação artificial, dirigida e excessiva, transforma-se em um dispositivo de interrogatório. A luz não é ali sinônimo de revelação ou transcendência, mas um agente de exposição e vigilância, que coloca o vegetal sob um regime de exame. A obra articula, assim, alinhamento, cerco, plastificação e luz como forças convergentes de domesticação, um paraíso cenografado que revela a violência implícita em sua própria ordem.

A referência a Pierre Guyotat (1970) não é decorativa: o título convoca *Éden, Éden, Éden*, romance cuja linguagem carnal e vinculada à Argélia de guerra foi censurada à época. Huck, contudo, reverte o excesso corporal em vazio e disciplina: nenhuma presença humana, apenas “vegetalidade” dilacerada. O gesto de inscrever *Éden* na pele da planta transforma a

botânica em suporte de escrita e arquivo de feridas, ao mesmo tempo em que o plástico, matéria de longa persistência, isola e insiste.

Ato III: incursão teórica

Publicado em 2010, *Vibrant matter: a political ecology of things*, de Jane Bennett, insere-se no campo dos novos materialismos e do pensamento pós-humanista, ao propor uma inflexão ontológica e política fundamental. Seu objetivo é duplo: reencantar o conceito de matéria e, a partir disso, repensar a forma como os humanos se relacionam com o mundo físico. Contra a tradição moderna que concebe a matéria como substrato inerte destinado a sustentar a ação humana, Bennett defende que aquilo que denominamos coisas (objetos, resíduos, infraestruturas, organismos, substâncias) tem uma forma de vivacidade, entendida como capacidade de afetar e ser afetado, que deve ser integrada às análises éticas, políticas e ecológicas.

O livro desenvolve, portanto, não apenas um argumento metafísico sobre o estatuto do material, mas um convite a reformular categorias centrais das Ciências Humanas, como agência, responsabilidade e ação coletiva, de maneira mais distribuída, ecológica e pós-antropocêntrica: “A imagem apropriada da ação não é a de um sujeito exercendo poder sobre objetos passivos, mas a de uma confederação de corpos, humanos e não humanos, cujas relações geram efeitos” (Bennett, 2010, p. 37).³

O conceito estruturador da obra é o de matéria vibrante, formulado com base na noção de poder da coisa: “O poder da coisa aponta para a estranha capacidade que itens comuns, feitos pelo homem, têm de exceder seu *status* de objetos e manifestar traços de independência ou de

3 “The appropriate image of action is not a subject wielding power over passive objects, but a confederation of bodies, human and nonhuman, whose relations generate effects” (Bennett, 2010, p. 37).

vivacidade, constituindo o exterior da nossa própria experiência” (Bennett, 2010, p. XVI).⁴ Bennett emprega esse termo para indicar a eficácia causal e afetiva de entidades materiais que frequentemente escapam às descrições centradas na intenção humana. O argumento não consiste em atribuir consciência às coisas, mas em reconhecer que materiais e artefatos podem desencadear processos, impor resistências, criar descontinuidades e produzir efeitos. O deslocamento proposto pela autora rejeita o humanismo metodológico predominante em diversas tradições intelectuais e introduz uma ontologia vital materialista que recusa a separação entre espírito, linguagem e cultura, de um lado, e, de outro, natureza e mecanismo.

A pensadora reformula a noção de agência com base na ideia de agência distributiva. A ação, em sua perspectiva, não deriva de um agente soberano dotado de controle e intenção, esta surge de composições heterogêneas nas quais atuam simultaneamente humanos e não humanos. Para elaborar essa tese, Bennett recorre ao conceito de “assemblagem”, que designa arranjos contingentes entre corpos, dispositivos técnicos, microrganismos, fluxos energéticos, hábitos e normas. Em tais configurações, a produção de um acontecimento não pode ser reduzida a uma única fonte causal. Esse modelo teórico notoriamente dialoga com os filósofos Spinoza, Deleuze e Guattari, para os quais os agenciamentos resultam de composições transitórias de forças. Por essa concepção, o social deixa de ser exclusivo domínio humano e passa a ser concebido como ecologia de actantes interdependentes.

Vibrant matter propõe uma mudança de escala e de foco: da centralidade do sujeito humano para uma ecologia de forças em que humanos e não humanos coproduzem acontecimentos. A ontologia vital materialista formulada por Bennett fornece instrumentos conceituais para descrever

4 “Thing-power gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness” (Bennet, 2010, p. xvi).

a eficácia da matéria, repensar a agência como emergente e reconsiderar a política como prática de composição entre actantes heterogêneos, a partir dos quais

O materialista vital deve admitir que diferentes materialidades, compostas por diferentes conjuntos de protocorpos, expressarão poderes distintos. Os humanos, por exemplo, podem experimentar a si mesmos como formando intenções e como se colocando à parte de suas ações para refletir sobre elas (Bennett, 2010, p. 34).⁵

A filósofa nos indica a vibração da matéria e, ao mesmo tempo, comunica-se com certa tradição da filosofia:

A associação do metal com a passividade ou com uma espécie de inércia morta permanece: a cadeia adamantina integra uma longa série de tropos que virá a incluir a jaula de ferro, os fatos de latão, os olhares acerados, as vontades férreas e os sucessos de ouro maciço. Quem escolheria o metal como símbolo da vitalidade? Deleuze e Félix Guattari: em uma breve seção do platô denominada Nornadologia, designam o metal como o exemplar de uma materialidade vital; é o metal que melhor revela essa efervescência trêmula; é o metal, transbordante de vida, que dá origem à ideia prodigiosa de uma vida inorgânica. Sigo Deleuze e Guattari ao experimentar a ideia prodigiosa de que a atividade constitui a essência vaga da matéria (Bennett, 2010, p. 55).⁶

5 “The vital materialist must admit that different materialities, composed of different sets of protobodies, will express different powers. Humans, for example, can experience themselves as forming intentions and as standing apart from their actions to reflect on the latter” (Bennett, 2010, p. 34).

6 “The association of metal with passivity or a dead thingness persists: the ‘adamantine chain’ is one of a long line of tropes that will come to include the iron cage, brass tacks, steely glares, iron wills, solid gold hits. Who would choose metal as the symbol of vitality? Deleuze and Felix Guattari: in a short section of the ‘Nornadology’ plateau, they name metal as the exemplar of a vital materiality; it is metal that best reveals this quivering effervescence; it is metal, bursting with a life, that gives rise to ‘the prodigious idea of Nonorganic Life’. I follow Deleuze

Essa filiação teórica nos encoraja a investigar a ideias propostas por Deleuze e o possível ponto de contato da teoria neomaterialista com a escritura.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida designava a tradição logocêntrica ocidental como um “fonocentrismo”, por tratar-se de uma forma de pensamento fundado na presença do ato de fala em sua transparência, consciência e imediatidade, e a ela contrapunha a escritura, sempre faltosa, lacunar e na qual o significado nunca está inteiramente presente e acessível. Ele reconheceu, na psicanálise freudiana, a descoberta desse caráter heterogêneo da escritura em relação à fala, da heterogeneidade do inconsciente em relação à consciência, descoberta fundamentalmente subversiva.

Por isso, no início de seu ensaio sobre Freud, Derrida enunciou, com clareza, sua tese e seu propósito:

A nossa ambição é muito limitada: reconhecer no texto freudiano alguns pontos de apoio e isolar, no limiar de uma reflexão organizada, aquilo que da psicanálise se deixa dificilmente conter no fechamento logocêntrico, tal qual limita não só a história da filosofia, mas o movimento das “ciências humanas”, em especial uma certa linguística. Se a abertura freudiana tem uma originalidade histórica, não a tira da coexistência pacífica ou da cumplicidade teórica com essa linguística, pelo menos no seu fonologismo congênito. (Derrida, 2011, p. 293).

O “fonologismo congênito” significa adotar a palavra falada como a instância fundamental da linguagem em detrimento da escritura. Por isso, continua Derrida:

and Guattari in experimenting with the ‘prodigious’ idea that activity is the ‘vague essence’ of matter” (Bennett, 2010, p. 55).

Não é por acaso que Freud, nos momentos decisivos de seu itinerário, recorre a modelos metafóricos que não são retirados da língua falada, das formas verbais nem mesmo da escrita fonética, mas de uma grafia que nunca está sujeita, exterior ou posterior, à palavra. Freud recorre a sinais que não transcrevem uma palavra viva e plena, presente a si e senhora de si [...]. É certo que Freud não maneja metáforas, se manejar metáforas é fazer alusão ao desconhecido partindo do conhecido (Derrida, 2011, p. 293).

A razão fundar-se-ia numa presença originária apreendida pela fala. Esta, por sua vez, parece indicar essa presença de maneira transparente, que depois pode traduzir-se para a escrita. Derrida alega não existir essa transparência na fala ao contrapor esse pensamento à ideia de escritura. A escritura não é propriamente a escrita, aquela é a linguagem enquanto esta não remete a presenças, mas sim a lacunas, faltas, uma contínua postergação que Derrida chama de diferença (em francês, *différance*). A mudança da grafia original da palavra, que deveria ser *différence*, é perceptível apenas na escrita, pois a pronúncia no idioma original não se altera.

Tal jogo mostra que a diferença, de fato, não ocorre na fala. A escritura, sim, está ligada ao *différance*, que, por sua vez, também está ligada a diferir, a adiar, a postergar. Enquanto a fala é imediata, a escritura remete àquilo que nunca é plenamente preenchido. Contra a metafísica da presença, a *différance* desafia a tradição filosófica ocidental, que muitas vezes privilegiou a “presença” como um fundamento para o significado, a verdade ou a identidade. Derrida argumenta que essa presença é uma ilusão, já que o significado é sempre constituído através da ausência, ou seja, o que o termo não é, e do adiamento. A *différance* é central para a prática da desconstrução, que Derrida usa para mostrar como os textos e conceitos que parecem estáveis, coerentes estão, na verdade, repletos de tensões internas, contradições e multiplicidade de significados.

Derrida, em seu percurso, demonstra que Freud percebeu essa ligação do inconsciente com a escritura. Enquanto a fala é intencional, consciente e racionalmente controlada, aquilo que escapa é o inconsciente, surgindo como o lapso e o humor. Freud traduziu teoricamente isso usando a linguagem da escritura, pois, o psicanalista lança termos como signo e transposição do signo, abandonando a linguagem biológica, fisiológica (Freud, 1977). É por isso que as descobertas de Freud, segundo Derrida (2011), romperam com o pensamento fonocêntrico. O filósofo argelino reitera que mesmo as metáforas utilizadas por Freud não são tiradas da língua falada, mas de uma grafia que não está sujeita à palavra viva e plena, a fala.

Em síntese, vimos que, nos domínios mencionados, a materialidade e a escritura se apresentam de diferentes maneiras. A contribuição teórica de Bennett nos mostra que a matéria não é passiva e que a noção de responsabilidade e autoria é instável; e, em Derrida, vimos como a escritura se apresenta como *différance*. A genealogia da escrita, a partir dos autores por nós convocados, leva-nos a apreender os pontos de contato entre as definições e discussões que atravessamos. Ao analisarmos as proposições desses autores, entendemos que há fator que atua como ponto de convergência entre essas teorias, visto que o rastro, vestígio, lacuna e instabilidade são significantes que contemplam as ideias enunciadas pelos autores.

Ato IV: análise

Propomos uma leitura de *Chrysanthemum* (2013) e *Éden Éden Éden* (2012), e de Alain Huck, que desloca o foco interpretativo do plano estritamente representacional para o das operações materiais que tornam essas obras possíveis e legíveis. À luz do novo materialismo, articulado à crítica derridiana do fonocentrismo, o que se evidencia nas obras não é apenas a presença de motivos vegetais e palavras, mas a constituição de

uma escritura material: uma escrita que se produz como ferida, depósito, barreira, intervalo e rastro.

No âmbito do novo materialismo, a agência deixa de ser atributo exclusivo do sujeito humano para ser entendida como efeito emergente da articulação de materialidades heterogêneas. Como afirma Bennett, um agenciamento deve sua capacidade de agir à vitalidade das materialidades que o compõem. Essa formulação é particularmente produtiva no caso de Huck, visto que seus trabalhos não tratam a matéria como mero suporte inerte de um sentido previamente estabelecido. Carvão, madeira, plástico, tecido vegetal e luz compõem-se como componentes ativos que insistem, resistem e condicionam as formas de visibilidade e de legibilidade: o carvão que suja, fixa e permite o apagamento controlado; o plástico que protege, isola e reflete; a folha viva que cicatriza e envelhece; a madeira que eleva e faz derivar; a luz que recorta e atravessa o espaço expositivo.

Essa redistribuição da agência ressoa com a crítica de Derrida ao logocentrismo e ao fonocentrismo. A desconstrução derridiana recusa a ideia de uma origem plena do sentido garantida pela transparência da fala, afirmando a escritura como campo de lacunas e adiamentos, *différance*, em que o significado nunca se apresenta como presença plena. Em *Chrysanthemum* e *Éden Éden Éden*, a presença de palavras e de formas vegetais não reconduz a uma origem ou a uma voz, mas a processos materiais de inscrição, corte e depósito que tornam os significantes inseparáveis de seus suportes. Com base nessas três vertentes teóricas, torna-se possível compreender Huck como um artista que faz a matéria escrever precisamente nos pontos em que a presença falha: no ferimento, no resto e no intervalo.

Em *Chrysanthemum*, a escritura material assume outro regime, não mais baseado na incisão, mas no depósito. O desenho em carvão sobre papel mobiliza este, matéria residual da combustão, como elemento central de construção da imagem. O carvão adere ao suporte em forma de pó,

camada e mancha, autorizando procedimentos de esfumar, apagar parcialmente, reativar e sobrepor traços. O fundo densamente escurecido não se oferece como vazio indiferente, mas como campo de negatividade que organiza a aparição da grande massa central, aproximável à forma de um crisântemo. Tal massa, estruturada por estratos de cinzas e brancos sujos, apresenta bordas irregulares, zonas de condensação e áreas de desagregação que descem em direção à base, onde fragmentos e resíduos se acumulam, acompanhados de riscos verticais que sugerem escorrimento ou queda.

Essa construção visual pode ser lida, em chave derridiana, como uma figuração da *différance*: o sentido da forma não se encontra em uma essência estável, mas no jogo entre o que emerge e o que se mantém velado, entre o que se condensa e o que se dispersa. O fundo negro, longe de ser pano de fundo neutro, é um operador de adiamento: força o olhar a buscar por contraste, zonas de legibilidade sempre parciais, conferindo à imagem um estatuto de quase aparição. Simultaneamente, o uso do carvão reinscreve o motivo da flor (associado à ornamentação e à vitalidade) no regime do resto e da cinza, isto é, no regime daquilo que permanece após a combustão. A forma floral é, aqui, inseparável da memória do fogo.

A série *Hanabi*, à qual pertence *Chrysanthemum*, reforça essa ambivalência, ao remeter-se etimologicamente à ideia de fogos de artifício. A flor monumental pode então ser percebida também como explosão congelada, nuvem ou cogumelo, ambiguidade que reorienta a interpretação da obra para o campo de uma temporalidade catastrófica e residual. À luz do novo materialismo, essa ambivalência não se resolve em metáfora; ela indica que o próprio meio (carvão) participa da significação como actante, condensando história, combustão e depósitos de tempo.

Em *Éden Éden Éden*, a escritura material se manifesta em um agenciamento ambiental composto por plataforma de madeira, agaves americanas esscarificadas, recipientes em PVC, folhas e sacos de polietileno, e projeção

luminosa. A disposição sobre um estrado elevado, descrito pelo texto de sala como uma espécie de jangada à deriva, afasta o conjunto da lógica do jardim estável e enraizado, aproximando-o de um dispositivo técnico deslocável. A madeira atua como operador de separação: suspende o vivo do solo, transforma o vegetal em componente de um arranjo e institui uma distância física e simbólica em relação ao chão, tradicionalmente associado à ideia de origem e continuidade no imaginário do Éden.

O polietileno, por sua vez, não se limita a uma função de proteção. Os sacos e filmes translúcidos que envolvem vasos e substratos produzem dobras, reflexos e zonas de opacidade variável, instaurando uma ambiguidade constante entre cuidado e contenção. Ao mediar as trocas entre planta e ambiente, o plástico torna visível uma economia de isolamento e introduz um tempo próprio, prolongado, associado ao material industrial, em contraste com o ciclo biológico das plantas. O agenciamento, assim, não opõe natureza e cultura, mas evidencia sua coimplicação: a planta, essa intrusa americana a reencenar o processo de invasão dos franceses na Argélia, aparece sempre já atravessada por técnicas de conservação, armazenamento e exibição.

É nesse contexto que a palavra *Éden*, incisivamente gravada nas folhas de agave, adquire relevância teórica. Trata-se de uma inscrição que recusa o privilégio fonocêntrico denunciado por Derrida, pois não se orienta para a reconstituição de uma voz originária, mas para a materialidade do corte. A palavra não é aplicada sobre a superfície foliar como signo transparente; ela é produzida como cicatriz. A legibilidade do significante depende da ferida: ler implica reconhecer um dano inscrito no tecido vegetal. O Éden comparece, desse modo, não como origem reconfortante, mas como nome de uma perda, em consonância com a leitura curatorial que associa a instalação ao exílio fora do jardim paradisíaco e à ruptura de um suposto vínculo harmonioso entre os reinos do vivente. A escritura é, portanto, derridiana no sentido forte: não restitui uma presença plena, mas encena o adiamento e o rastro.

A palavra *Éden* nas folhas de agave constitui, antes de tudo, uma forma visual recortada no tecido vegetal. Seu reconhecimento depende do contraste cromático entre a epiderme e a camada exposta pela incisão, bem como do espaçamento que distribui as letras ao longo das nervuras e das curvaturas das lâminas. O vazio criado pela escarificação, longe de ser simples ausência, converte-se em condição de visibilidade. Instaura-se, assim, uma escrita que não pode ser separada de sua dimensão icônica e espacial: o suporte já não é página neutra, mas corpo vivo, espinhoso e parcialmente enclausurado pelo plástico. A escrita se torna, simultaneamente, figura e ferida, memória e barreira.

Ato V: conclusão

Consideradas em conjunto, *Chrysanthemum* e *Éden Éden Éden* sugerem que, na obra de Huck, escrever não corresponde a assegurar comunicação, mas a instaurar um regime de legibilidade precária e diferida. A escritura não representa uma presença prévia; ela expõe as condições materiais de produção do sentido (corte, depósito, espaçamento, barreira) e, ao fazê-lo, desestabiliza qualquer promessa de transparência. Em termos neomaterialistas, a agência distribui-se pelo conjunto de elementos: planta, plástico, madeira, carvão, luz e o papel enquanto suporte participam, de modos distintos, de agenciamentos que produzem efeitos estéticos e conceituais de violência, isolamento, deriva e atraso.

Em síntese, as duas obras analisadas não se limitam a tematizar natureza, linguagem e perda; elas materializam uma crítica às concepções que pretendem estabilizar o sentido na presença da voz, na transparência do signo ou na autonomia dos meios. Ao converter a palavra em cicatriz e a imagem em cinza, Huck substitui a origem pela deriva, a comunicação pelo rastro, a plenitude pela lacuna. A natureza que se apresenta em seus trabalhos é simultaneamente matéria e texto, organismo e inscrição. Nessas condições, a vitalidade da matéria não se configura

como energia expansiva conciliadora, mas como persistência: uma vitalidade escura, feita de restos, feridas e demoras, que continua a agir justamente porque guarda, inscreve e resiste.

Ao incorporar a permanência dos restos como condição de legibilidade, Huck converte a materialidade vital em gramática de memória e de ruína. O efeito político dessa conversão é nítido: sai de cena a crença numa imanência relacional universal e impõe-se a persistência da matéria como ruína, testemunho e sombra da história. O que vibra nas obras de Huck não projeta um devir luminoso; faz reverberar o rastro do que queimou, uma vitalidade escura que carrega desastres e continua a agir. Assim, *Chrysanthemum* e *Éden Éden Éden* revelam que a agência é função da montagem de corpos e coisas, e de sua temporalidade material.

O neomaterialismo que surge dessas obras é menos uma doutrina da vibração expansiva e mais uma ética da escuta do que resta. Huck não oferece novos objetos para a teoria, mas uma nova condição de leitura: um regime estético em que natureza é simultaneamente matéria e texto, e em que a experiência se dá no entre do visível e do legível. O gesto artístico aqui presente desestabiliza a ideia de natureza como exterioridade ou representação e propõe uma natureza escrita. Suas obras recordam que a matéria pensa, lembra e resiste; que a vibração do mundo, longe de ser apenas energia, é também a persistência silenciosa daquilo que se recusa a desaparecer.

As duas obras analisadas não se limitam a tematizar natureza, linguagem e perda. Elas configuram um questionamento das concepções que pretendem estabilizar o sentido na presença da voz, na transparência do signo ou na autonomia dos meios tradicionais. Ao converter a palavra em cicatriz e a imagem em depósito de cinzas, Huck desloca a ideia de origem e substitui a promessa de comunicação direta por formas materiais de rastro e suspensão. A natureza que surge em seus trabalhos não se apresenta como exterioridade idealizada, mas como

matéria inscrita, como organismo atravessado por operações técnicas e como suporte gráfico que age e resiste. Sob essa perspectiva, a vitalidade da matéria, longe de assumir contornos celebratórios, manifesta-se como persistência e como memória que conserva traços de violência, fraturas e remanências.

A conclusão dessa análise deve considerar ainda o modo como as obras desafiam a tradição do sublime, especialmente na formulação inaugural atribuída a Longino. O sublime, como mencionado, é descrito como experiência de elevação, como movimento de exaltação intelectual e sensível que incorpora grandeza de pensamento, intensidade afetiva e potência formal. Mesmo quando reconhece o caráter extraordinário e disruptivo de certos fenômenos, Longino conserva uma economia retórica orientada à nobilitação do espírito por meio da admiração e do prazer.

A escala e a aparência das obras de Huck, a princípio, poderiam aproximar-se dessa tradição. As dimensões monumentais, a presença marcante da forma floral e a composição que organiza o olhar sugerem, num primeiro momento, uma experiência de grandeza estética próxima da elevação. No entanto, essa aproximação é imediatamente tensionada pelo modo como a própria estrutura material introduz um núcleo de inquietação que impede a acomodação do observador na lógica ascensional proposta por Longino.

Esse conjunto de operações desloca a noção clássica de sublime. O transporte elevado que Longino descreve como efeito da grandeza formal encontra, nessas obras, um limite interno: a elevação é suspensa pela presença do ferimento, da cicatriz, do resíduo e da indefinição. Huck não elimina a dimensão do excesso que integra a tradição do sublime, mas a reconfigura como experiência de ambivalência e de opacidade. A aparência monumental e, em certa medida, bela convive com elementos que instauram um campo de perturbação.

Desse modo, as obras esgarçam o conceito de sublime. Elas incorporam a grandeza visual, mas recusam o destino teleológico da elevação. O observador não é conduzido a um ponto superior de compreensão; é mantido diante de uma complexidade que resiste à síntese e que impede a assimilação pacificadora do extraordinário. Trata-se de um sublime reconfigurado pela matéria, no qual a grandeza convive com a violência discreta e a experiência estética se constrói como confronto com a impossibilidade de reduzir o belo à serenidade ou à harmonia.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.

BENNETT, Jane. **Vibrant matter: a political ecology of things**. Durham: Duke University Press, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FREUD, Sigmund. Carta 52. *In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v. 1. p. 324-331.

GUYOTAR, Pierre. **Éden, Éden, Éden**. Paris: Gallimard, 1970.

HUCK, Alain. **Chrysanthemum**. 2013. Desenho em carvão sobre papel, 210 x 152 cm. Coleção da Banque Cantonale Vaudoise, Lausanne. Série Hanabi.

HUCK, Alain. **Éden Éden Éden**. 2012. Instalação. 150 x 460 x 260 cm. Centre Culturel Suisse, Paris. Anchoia.

Data de submissão: 10/12/2025

Data de aceite: 20/03/2026

Data de publicação: 19/05/2026