

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARINA ANDRADE CÂMARA DAYRELL

Giuseppe Penone:
da história à pele do mundo

BELO HORIZONTE

2016

MARINA ANDRADE CÂMARA DAYRELL

Giuseppe Penone:
da história à pele do mundo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem.

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet.

BELO HORIZONTE

2016

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Câmara, Marina, 1981-

Giuseppe Penone [manuscrito] : da história à pele do mundo /
Marina Andrade Câmara Dayrell. – 2016.

211 f. : il.

Orientador: Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet.

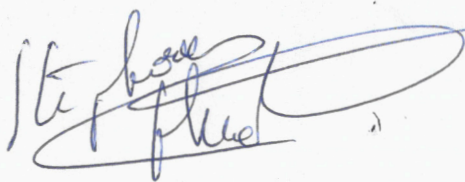
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Penone, Giuseppe – Teses. 2. Escultores italianos – Teses. 3.
Natureza (Estética) – Teses. 4. Pele – Teses. 5. Arte conceitual – Teses.
6. Crítica de arte – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

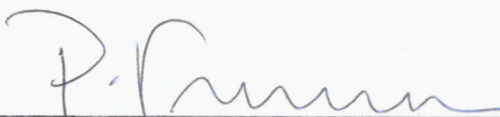
CDD 701.18

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **MARINA ANDRADE CÂMARA DAYRELL** Número de Registro **2012732199**.

Titulo: *"Giuseppe Penone: da história à pele do mundo"*



Prof. Dr. Stephane Denis Albert Rene Philippe Huchet – Orientador - EA/UFMG



Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet - Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Maria da Glória Araujo Ferreira - Titular – UFRJ



Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha - Titular – FAFICH/UFMG



Prof. Dr. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida - Titular – PUC/RJ

Belo Horizonte, 16 de Agosto de 2016

Ao João.
Achei a mim mesma ao te encontrar no meu mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os membros da banca pela disponibilidade da leitura e do diálogo.

Ao Professor Stéphane: um dia, quando eu pensava sobre uma das ideias de minha tese, perguntei para vários colegas e professores suas opiniões, antes de apresentar as hipóteses para o Stéphane. Todos, sem exceção, tiveram algo a dizer e tudo o que diziam era no sentido de me desencorajar a avançar a hipótese por “já saberem” que daria errado. Agradeço, portanto, por ele ter conduzido a orientação do mesmo modo como respondeu àquela minha proposição: “É você quem vai me convencer.” Obrigada pela profunda liberdade e pela confiança. Ainda que a hipótese caísse, eu fui permitida – e incentivada – a experimentar, para que as conclusões se dessem na experiência e não *a priori*.

Ao João, meu companheiro, por ser uma fonte constante de inspiração e por compartilhar comigo uma vida cheia de amor e de arte: nem mesmo a ideia desta tese seria possível sem o João.

Às nossas famílias, especialmente à minha mãe, Regina, e à Mirian pelo amor e pela ajuda incondicionais.

Aos professores e professoras Marcos Hill, Marco Paulo Rolla, Patricia Franca-Huchet, Emanuele Coccia, Gianfranco Maraniello e Lara Conte, cujas produções foram particularmente enriquecedoras para a minha formação.

Ao Giuseppe Penone, pela confiança, pela abertura com a qual me recebeu desde o início, ainda em 2011, e pela disponibilidade em compartilhar seu trabalho.

Ao Guilherme Massara por ter enxergado, ainda antes de mim, minha ligação com a arte. Sua contribuição foi muito importante para a estreita relação profissional que eu pude estabelecer com o Penone.

Ao Lucas Sigefredo, pela confiança e reconhecimento do meu trabalho.

À Janaina de Paula e à Mônica Venâncio, pela doçura, pelas conversas e pelos *insights*.

Aos amigos que compartilharam comigo momentos importantes dos quatro anos do doutorado: Luiz Navarro, Luiza Palhares, Raquel Schembri (*in memoriam*), Ana Luiza Santos, Paula Huven, Leandro Lisboa, Francisco Paturle, Daniella Domingues, Thaís Tanure, Renata Souto, Hortência Nunes, Marina RB, Mariana Lage, Clarice Lacerda e ao grupo Amor de volei.

A Daila Assis, Alessio D'Onofrio, Filippo Lenzi Grillini, Fannì Beconcini e Érica Sarsur, pela ajuda com as traduções.

Um agradecimento especial ao Gianfranco Maraniello pela confiança no meu trabalho enquanto tradutora.

A todos da Secretaria do PPGArtes da EBA UFMG, especialmente à Zina Souza, ao José Sávio Santos e à Renata Sousa Costa.

À CAPES, pelo fomento imprescindível.

*Homme, libre penseur! te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose?*

Gérard De Nevral.

RESUMO

Esta tese propõe, através do desenho de um percurso histórico e crítico do processual nas artes, desdobrar a presença da natureza na obra do escultor italiano Giuseppe Penone. Verificar-se-á, por meio da análise de suas obras, que os preceitos histórico-artísticos – especialmente aqueles de matriz, por assim dizer, duchampiana – que se fazem presentes nos trabalhos do italiano são aqueles nos quais há uma saída da história e, por consequência, uma primazia do corpo e da natureza. No movimento ao qual pertenceu, a Arte Povera, delimita-se a influência do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, em que a espoliação dispendiosa do excesso não deveria remontar a uma pureza, mas, antes, alcançar o instinto que, no caso da obra de Penone, configura-se na constituição de um espaço intermediário entre homem e natureza. A partir daí, analisam-se também outras questões que atravessam a obra de Penone, como a primazia da experiência, a ideia da despersonalização e, sobretudo, a posição antiretiniana. Propõe-se ainda que, ao eleger a pele como um importante elemento de suas obras, Penone busca engendrar um entre-lugar da ordem do *inframine* duchampiano, considerando, entretanto, a dialética cultura e natureza como pedra de toque. A figuração da pele, associada à noção de sensível tal como proposta por Emanuele Coccia configuram, em si, elementos paradoxais, fundamentais, por fim, para a compreensão da possibilidade da mútua habitação entre os corpos do mundo, tal como sugere a obra de Penone.

Palavras-chave: Giuseppe Penone, Antiretiniano, Sensível, Pele, Natureza.

RIASSUNTO

Questa tesi propone, attraverso il disegno di un percorso storico e critico del processuale nelle arti, spiegare la presenza della natura nell'opera dello scultore italiano Giuseppe Penone. Si verifica, tramite le analisi delle opere artistiche dell'autore, che i precetti storici-artistici – specie quelli di matrice, per così dire, duchampiane – dei lavori dell'italiano sono quelli in cui c'è una specie di uscita della storia e che, di conseguenza, spettano al corpo e alla natura. Nel movimento a cui è appartenuto, l'Arte Povera, delimitaremo l'influenza del Teatro Povero di Jerzy Grotowski in cui la spoliatura dispendiosa degli eccessi non dovrebbe rimontare a una purezza ma, prima, all'istinto che, nel caso dell'opera di Penone, si configura nella costituzione di uno spazio intermedio tra uomo e natura. Successivamente, si analizzano anche altre questioni che attraversano l'opera di Penone, come la preminenza dell'esperienza e soprattutto l'idea della depersonalizzazione, oltre al posizionamento antiretiniano. Si propone ancora che Penone, al eleggere la pelle come un importante elemento delle sue opere cerca delimitare un luogo intermezzo dell'ordine dell'*inframince* duchampiano, avendo però la dialettica cultura e natura come motto. La figurazione della pelle, associata alla nozione di sensibile come ha voluto Emanuele Coccia sono, in sé, elementi paradossali, fondamentali infine per la comprensione della possibilità della reciproca abitazione tra i corpi del mondo, così come suggerisce l'opera di Penone.

Parole chiavi: Giuseppe Penone, Antiretiniano, Sensibile, Pelle, Natura.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS 1 e 2 - Giuseppe Penone. <i>Soffio di foglie</i> , 1979-1997.....	26
FIGURA 3 - Edgar Degas. <i>La classe de danse</i> , 1873-1876.....	38
FIGURA 4 - Edgar Degas. <i>Repasseuses</i> , 1884-1886.....	39
FIGURA 5 - Rodin. <i>Le Tre Ombre</i> , 1886.....	41
FIGURA 6 - Giuseppe Penone. <i>Progetto per Scultura all'aperto</i> , 1968.....	48
FIGURAS 7 e 8 - Giuseppe Penone. <i>Pietra, Corda, Albero, Sole / Pietra, Corda, Albero, Pioggia</i> , 1968.....	49 e 50
FIGURA 9 - David Smith. <i>Blackburn: Song of an Irish Blacksmith</i> , 1949-1950.....	56
FIGURA 10 - Piero Gilardi. <i>Vestito natura-anguria</i> , 1967.....	76
FIGURA 11 - Giuseppe Penone. <i>Barra d'aria</i> , 1969.....	83
FIGURA 12 - Giuseppe Penone. <i>Indicazione dell'aria, indicazione del suolo, indicazione del muro</i> , 1969.....	84
FIGURAS 13 e 14 - Giuseppe Penone. <i>Rovesciare i propri occhi</i> , 1970.....	89 e 90
FIGURAS 15, 16 e 17 - Giuseppe Penone. <i>Albero di 12 metri</i> , 1970.....	101
FIGURA 18 - Giuseppe Penone. <i>Produção de Cedro di Versailles</i> , 2000-2003.....	102
FIGURA 19 - Giuseppe Penone. <i>Cedro di Versailles</i> , 2000-2003.....	103
FIGURA 20 - Ambrosius Bosschaert. <i>Bouquet de fleurs dans une arcature de pierre s'ouvrant sur un paysage</i> , 1619-1621.....	111
FIGURA 21 - Vladimir Tatlin. <i>Counter Corner Relief</i> , 1914-1915.....	120
FIGURA 22 - Giuseppe Penone. <i>Svolgere la propria pelle – finestra</i> , 1970-1972.....	128
FIGURA 23 - Giuseppe Penone. <i>Svolgere la propria pelle</i> , 1970.....	129
FIGURA 24 - Giuseppe Penone. <i>Svolgere la propria pelle</i> , [detalhe] 1970.....	130
FIGURA 25 - Brassai. <i>Nudo 115</i> , 1932-1933.....	132
FIGURA 26 - Man Ray. <i>Anatomies</i> , 1930.....	133
FIGURA 27 - Giuseppe Penone. <i>Anatomie</i> , 2003-2007.....	135
FIGURA 28 - Giuseppe Penone. <i>Anatomie</i> , 2011.....	142
FIGURA 29 - Giuseppe Penone. <i>Anatomie</i> , [detalhe] 2003-2007.....	143
FIGURA 30 - Giuseppe Penone. Da série <i>Alpi marittime</i> . <i>Crescendo innalzerà la rete</i> , 16-20 dezembro 1968.....	151
FIGURAS 31 e 32 - Giuseppe Penone. Da série <i>Alpi marittime</i> . <i>Ho intrecciato tre alberi</i> , 16-20 dezembro 1968.....	152 e 153

FIGURA 33 - Giuseppe Penone. Da série <i>Alpi marittime</i> . <i>Ho intrecciato tre alberi</i> , na exposição da mostra coletiva <i>Prima materia</i> , maio 2013 - dezembro 2014. Punta della Dogana, Veneza.....	154
FIGURA 34 - Giuseppe Penone. Da série <i>Alpi marittime</i> . <i>Progetto per vasca nel ruscello</i> , 1968.....	155
FIGURAS 35 e 36 - Giuseppe Penone. Da série <i>Alpi marittime</i> . <i>La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello</i> , 1968.....	156 e 157
FIGURA 37 - Giuseppe Penone. Desenho esquemático para montagem, 2011.....	160
FIGURAS 38 e 39 - Giuseppe Penone. <i>Scrivo, legge, ricorda</i> , 1969.....	164 e 165
FIGURAS 40 e 41 - Giuseppe Penone. <i>Alpi marittime</i> . <i>Continuarà a crescere tranne in quel punto</i> , 1968.....	166
FIGURAS 42 - Giuseppe Penone. <i>Alpi marittime</i> . <i>Continuarà a crescere tranne in quel punto</i> , 1968-1979.....	167
FIGURAS 43 e 44 - Giuseppe Penone. Da série <i>Alpi marittime</i> . <i>L'albero ricorderà il contatto</i> , 1968.....	168
FIGURA 45 - Giuseppe Penone. Italian pavillion, Bienal de Veneza, 2007.....	177
FIGURA 46 - Giuseppe Penone. <i>Pelle di marmo</i> , 2003-2007.....	178
FIGURA 47 - Giuseppe Penone. <i>Albero di cuoio</i> , 2007. Bienal de Veneza.....	179
FIGURA 48 - Giuseppe Penone. <i>Essere fiume I</i> , 1981.....	182
FIGURAS 49 e 50 - Giuseppe Penone. <i>Soffio</i> , 1975.....	184
FIGURAS 51 e 52 - Giuseppe Penone, <i>Paesaggio del cervello</i> , 1990.....	187

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DDP - *Deposito d'Arte Presente*

ICAR - *International Center of Aesthetic Research*

TN - Tradução nossa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 HISTÓRIA: UMA ARQUEOLOGIA PARA A OBRA DE PENONE	21
1.1 Dar a palavra à arte, os escritos de Penone.....	29
1.2 Plasticidades para rupturas.....	36
1.3 Teatro ou o que reside <i>entre</i> as artes.....	53
1.4 O que reside <i>entre</i> a Arte Povera e Penone.....	64
2 FECHAR OS OLHOS, ABRIR O CORPO	81
2.1 Inversões.....	86
2.2 Ocularcentrismo.....	95
2.2.1 Sensibilidades aguçadas.....	106
2.2.1.1 Tudo ver, nada sentir.....	109
2.2.2 O paradoxo pelicular.....	116
2.3 <i>Entrepele</i>	122
2.3.1 Pele viva, pele informe, pele <i>inframince</i>	126
2.3.2 Recuperação estética.....	140
3 NATUREZA	150
3.1 <i>Tele-plastia</i>	180
CONCLUSÃO	192
REFERÊNCIAS	196
ANEXO I - Entrevista com Penone	201

INTRODUÇÃO

“*Non c'è differenza tra uomini e natura.*”¹ Nesta afirmação negativa, repetida em diversas ocasiões ao longo de sua carreira, o artista Giuseppe Penone sintetiza algumas das principais questões que são desdobradas em seus trabalhos. Esta presença da natureza em sua obra é frequentemente atribuída, seja em textos jornalísticos, curatoriais ou mesmo em algumas críticas, ao fato de Penone ter vivido, durante os primeiros vinte anos de sua vida, ou seja, até a idade em que começa a estudar e a produzir arte, em estreito contato com os elementos naturais da floresta que se encontra em Garessio, na província de Cuneo, região do Piemonte, na Itália, onde o artista nasceu. De fato, não há dúvidas de que, para a construção poética deste artista, sentir o atravessamento do corpo pelo ambiente é imprescindível, mas esta especial relação com o meio precisa ser devidamente aprofundada, pois ela é irredutível a simples memórias.

Ainda bem jovem, aos 22 anos, Penone foi incluído pelo “crítico formulador, e de certo modo parceiro”² Germano Celant no grupo internacional por ele intitulado *Arte Povera*. O termo é uma referência ao artigo “Por um teatro pobre” do dramaturgo polonês Jerzy Grotowski, no qual é desenvolvida a noção de espoliação de todo o aparato cênico, devendo o ator trabalhar unicamente com seu corpo e as potencialidades deste. Penone não só não passa ao largo desta tradição, mas, ao contrário, desenvolve suas reflexões textuais – seus escritos de artista – e suas esculturas a partir de um mergulho profundo não só no seu próprio corpo, mas nos corpos do mundo, na figura dos elementos naturais.

Como demonstraremos, Penone trava um diálogo com a História da Arte construindo uma poética que radicaliza muitos dos preceitos artísticos que se deram durante a modernidade. Deste modo, ele investiga um elemento fundamental para trilhar não simples analogias entre os corpos, mas para tornar evidentes os trânsitos existentes entre eles. Este elemento é, como o estudou Jerzy Grotowski, o *sensível*. E é examinando-o profundamente que Penone demonstrará a existência do trânsito entre os corpos, afirmando, por fim, que *não há diferença entre homens e natureza*. Afinal não é senão no corpo que nós humanos somos mais natureza.

No entanto, tendo em vista que os trabalhos de Penone são de fato perpassados, em grande parte dos casos, por elementos naturais vivos, propomos considerar a presença da natureza no seu trabalho em sua complexidade, para além de uma perspectiva meramente

¹ Em conversa com o artista em agosto de 2011. *Não há diferença entre homens e natureza*, TN.

² FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 29.

biográfica, como a infância do artista junto ao bosque de Garessio. Como bem observa o professor da École des Beaux Arts de Paris, Didier Semin,³ com quem Penone trabalhou em mais de uma ocasião, “os gestos de Penone, por mais intuitivos que sejam e independente de quanto eles possam dever à cultura dos trabalhadores da terra de Garessio, onde o artista transcorreu sua infância, não se esquecem da história da arte”⁴ nem tampouco perdem de vista certo pensamento filosófico e antropológico. Como o artista deixa claro na máxima mencionada, um de seus objetivos será a problematização histórica da própria ideia de Homem enquanto algo contraposto culturalmente à noção de natureza, já que, como precisou o curador Gianfranco Maraniello,⁵ “a ‘natureza’ é, ela também, um produto da cultura.”⁶ E é importante notarmos que o próprio artista atribui a presença da natureza em sua obra não especificamente ao período em que passou próximo a ela, mas, ao contrário, àquele tempo em que dela se distanciou. À pergunta feita pela curadora Ida Giannelli: “Podemos dizer que você esteve muito ligado à natureza quando viveu em Garessio e, depois, quando mudou-se para Turim, aproximou-se ao corpo humano?”⁷, o artista responde:

Os trabalhos sobre a natureza foram realizados em Garessio, mas eu vivia na cidade [referindo-se a um local urbanizado]. Fazer um trabalho sobre uma árvore em crescimento em um bosque e documentá-lo fotograficamente assumia um significado mais incisivo quando era mostrado na cidade, onde discutia-se sobre ele. Provavelmente eu não teria feito estes trabalhos se não tivesse vivido esta dupla situação. Em seguida realizei outros a partir de uma forte realidade urbana onde a natureza é principalmente o homem, o corpo do homem.⁸

Como a atividade pela qual Penone é mais reconhecido é a escultura, as problematizações que ele elabora passam, inevitavelmente, pela interrogação do espaço, de

³ O crítico e professor Didier Semin foi colega de Penone na École des Beaux Arts de Paris, onde o escultor também ensinou até 2009. Em 2005 Semin publicou *Le sablier de Penone* pela editora francesa L'Échoppe. Em 2007, foi convidado por Penone a escrever para o catálogo da exposição *Giuseppe Penone. Sculture di linfa*, que realiza na ocasião da 52ª Bienal de Veneza, quando Penone representa a Itália, juntamente com Francesco Vezoli, reabrindo o Pavilhão Italiano até então fechado por oito anos.

⁴ SEMIN *apud* PENONE, 2007, p. 45, TN.

⁵ Ex-diretor da Istituzione Bologna Musei, atual presidente do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Mart) e da Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani (Amaci) desde 2015, Gianfranco Maraniello assinou, juntamente com Jonathan Watkins, a reunião e edição dos escritos de artista de Penone, publicada em 2009 pelo Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo), sob o título *Giuseppe Penone. Scritti 1968-2008*.

⁶ MARIANELLO *apud* PENONE, 2009, p. 7. TN de: [...] la 'natura' è anch'essa un prodotto della cultura.

⁷ GIANELLI *apud* PENONE, 2007, p. 18. TN de: Possiamo dire che tu sei stato molto più legato alla natura quando vivevi a Garessio, e sucessivamente quando ti sei trasferito a Torino più vicino al corpo umano?

⁸ PENONE, 2007, p. 19. TN de: I lavori sulla natura sono stati realizzati a Garessio, ma io vivevo in città. Fare un lavoro su un albero in crescita in un bosco e documentarlo con foto assumeva un significato più incisivo quando veniva mostrato in città dove se ne discuteva. Probabilmente non avrei fatto quei lavori se non avessi vissuto questa doppia situazione. In seguito ne ho realizzato altri partendo da una realtà urbana forte dove la natura è principalmente l'uomo, il corpo dell'uomo.

modo que a partir do olhar do artista é possível identificar que as conformações espaciais são, por exemplo, impregnadas e indissociáveis das ações do tempo, tornando um (o espaço) impossível sem o outro (o tempo). Isto faz com que Penone produza esculturas que são, elas mesmas, *ações* ou, nas palavras de Maraniello, “gestos que colocam a escultura no tempo mais que no espaço”,⁹ noção reverberada também pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman, em seu livro dedicado a Penone, *Ser crânio*, sintetizada na expressão *ser adro*, em que a temporalidade do verbo *ser* se impõe ao espaço, cortando-o.¹⁰

Penone investiga em que medida o espaço pode ou não ser, de fato, tomado como algo da ordem do que é circunstante, ou seja, *externo* e, como acenado, este tipo de indagação compõe um amplo projeto estético e revolucionário que põe em questão nossos condicionamentos, o pensamento dialético e as sistematizações binárias, como aquela que cinde homem e natureza, mas também, por exemplo, espaço e tempo, dentro e fora.

A presente tese traz a análise de um recorte da extensa produção de Penone, e esta seleção não tem a intenção de tratar cada uma das obras que o compõe como *corpus* da produção total do artista,¹¹ ainda que as questões que elas trazem possam naturalmente ecoar naquelas não contempladas pela tese, já que a obra de Penone, justamente, elide as classificações e compartimentalizações. O recorte foi, portanto, elaborado a partir do modo como enxergamos a construção poética de Giuseppe Penone e do diálogo que esta se propõe a travar com a História da Arte e com algumas questões do âmbito filosófico e antropológico, estes no que tange, sobretudo, o mito e a natureza.

Para construir este percurso nos valem os dados históricos, mas nos interessou, particularmente, perceber formalmente cada um dos trabalhos analisados, ouvir o que deles diz o próprio artista, a sua fortuna crítica e seus escritos que, se antes eram encontrados somente em citações distribuídas em diversos catálogos, em 2009 foram reunidos na importante publicação de título *Giuseppe Penone. Scritti 1968-2008*. Nosso objetivo foi, por fim, verificar as interessantes construções e possíveis contradições ou paradoxos que o cruzamento destas vozes estabelece na composição da obra penoneana. Para tanto propomos três grandes grupos

⁹ MARIANIELLO *apud* PENONE, 2009, p. 8. TN.

¹⁰ O historiador da arte Georges Didi-Huberman dedicou o referido livro *Être crâne* – que em italiano foi traduzido por *Su Penone (Sobre Penone)* e, em português, por *Ser crânio* – ao artista, com quem continuou a colaborar em suas atuações como curador, como foi o caso da recente proposição *Nouvelles histoires de fantômes*, que ocorreu entre fevereiro e setembro de 2014, no Palais de Tokyo, em Paris. Neste projeto desenvolvido em parceria com Arno Gisinger, retomou-se o formato do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Uma das obras que compuseram o atlas foram as fotografias *Svolgere la propria pelle*, 1970, de Giuseppe Penone.

¹¹ Referência ao modo como Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss apresentam a divisão não classificatória adotada para as seções da mostra *L'Informe: mode d'emploi*, 21 maio-26 agosto 1996, em Paris, no Centro Georges Pompidou.

que, a despeito do modo sequencial como se elencam os capítulos em uma tese, o leitor pode reordená-los segundo seu próprio interesse, já que os grupos se imbricam mutuamente. São eles: a história, o antiretinianismo e o sensível e, por fim, a natureza.

O primeiro capítulo, o grupo sobre a história, introduzirá o leitor no contexto em que surgem as primeiras produções de Penone. Nele trataremos de algumas obras, pois será nos capítulos seguintes, especialmente no terceiro, que um volume maior de análises será realizado. Ao examinar os trabalhos nos capítulos iniciais, nos deteremos no aprofundamento dos problemas postos por cada um deles, verificando como as obras lidam com as questões. Com os adensamentos teóricos, oferecemos um panorama histórico mais amplo das questões que enxergamos estar nas obras de Penone.

Nesse primeiro momento, esboçaremos alguns dos fundamentos histórico-artísticos de algo determinante na poética de Penone, a saber, o caráter processual, enquanto resistência àquilo que é dado *a priori*. Iniciaremos com reflexões sobre o verbete *Povera* a partir de referências da fortuna crítica daquele movimento, recorrendo ao que dizem tanto Tommaso Trini quanto o crítico que reuniu os artistas naquele grupo, Germano Celant, e faremos recurso também a Jerzy Grotowski, dramaturgo polonês radicado na Itália, que cunhou o uso do referido termo em seu artigo “Per un teatro povero”. Delimitaremos, assim, o que daquelas pesquisas em teatro tanto interessou às artes plásticas, ao ponto de dele tomarem o próprio nome, tornando-o seu.

Dando sequência às hipóteses sobre as origens da “pobreza”, recorreremos às análises da crítica norte-americana Rosalind Krauss sobre a versão final da *Porta do Inferno* de Rodin e sobre os *Readymade* de Marcel Duchamp, para os quais nos valeremos também dos escritos de Octavio Paz. *Caminhos da escultura moderna* (2007), juntamente com a tese de doutorado da pesquisadora Lara Conte (2010), foram os textos mais utilizados no primeiro capítulo, em que colocaremos as autoras em diálogo na tentativa de colher a maior quantidade de informações sobre o que persistirá na Arte Povera e em Penone ao longo do trajeto que a escultura moderna percorreu até tornar-se escultura contemporânea. Enquanto Rosalind Krauss mostrou em seu livro os modos que o campo da escultura desenvolveu em relação à primazia da *experiência* desde as produções oitocentistas até o advento do Minimalismo, Conte desdobra em sua tese os ecos desta mesma preeminência no âmbito processual que, por sua vez, tanto marcou a produção Pós-minimalista, à qual o trabalho de Penone filia-se. A busca pela experiência presente em detrimento do que é dado *a priori* chamaremos de *poética do contato*, tendo as estratégias duchampianas como aquelas que fundamentaram esta discussão.

Entendendo que o advento da Arte Processual foi um momento igualmente profícuo para a Arte Conceitual, que, por sua vez, fez com que o texto de artista tivesse seu reconhecimento enquanto obra, tomaremos as reflexões que Glória Ferreira (2006) empreende sobre o estatuto dos escritos de artistas, para discutir a produção textual de Penone, a qual nos acompanhará por toda a tese. Para esta discussão reservamos uma sessão que terá a função de um interlúdio, no qual apresentaremos parte da fortuna crítica sobre os escritos deste artista, verificando quais relações estes estabelecem com sua produção plástica.

Por fim, após apontarmos a poética do contato e os preceitos processuais em casos do Minimalismo e do Pós-minimalismo em que enxergamos identificações com o que desenvolveu Penone, concluiremos o primeiro capítulo com as aproximações e distâncias que este artista estabelece em relação ao grupo ao qual pertenceu, a Arte Povera, e em relação ao Informe, movimento que, segundo o crítico Renato Barilli, mais a influenciou.

No segundo capítulo veremos a origem histórica do processual presente em sua obra, isto é, como Penone a torna contemporânea, integrando-a e atualizando-a em seus trabalhos. Examinaremos a instalação que o artista realizou em sua primeira mostra individual, em que apresentou os trabalhos *Indicazione dell'aria*, *indicazione del suolo*, *indicazione del muro* e *Barra d'aria*. (Também chamaremos o primeiro trabalho de *Indicazioni*, ou seja, *Indicações*.) Estes trabalhos, apesar de ainda remeterem mais ao Minimalismo que à chamada nova escultura, serão, a nosso ver, emblemáticos em relação às propostas de dissolução dialética que acompanharão o artista ao longo de toda sua carreira e prepararão as reflexões sobre a pele, elemento sobre o qual parte desse capítulo será dedicada. Logo após a análise do trabalho da sua primeira individual, nos dedicaremos à ação que, conforme nossa leitura, foi a obra através da qual Penone, atualizando a ideia do antiretinianismo duchampiano, pôde realizar um verdadeiro mergulho não só no âmbito sensual, em seu próprio corpo, mas também na perda da orientação visual e do limite espacial, a saber, *Rovesciare i propri occhi*, cujos famosos registros nos dão a ver o artista usando lentes de contato espelhadas. Voltaremos ainda à noção duchampiana de arte antiretiniana e discutiremos também sua ideia de despersonalização, entendendo que ambos são preceitos que presentificam-se em *Rovesciare*.

Na segunda parte desse capítulo tentaremos delimitar o problema do ocularcentrismo para obtermos um panorama geral de algumas consequências da pureza visual à qual se opuseram, cada um com suas especificidades, tanto o projeto antiretiniano de Duchamp, quanto a noção de informe de Georges Bataille. Analisaremos, então, as obras *Albero di dodici metri* e *Cedro di Versailles*, de Penone, verificando como elas lidam com este panorama *purovisual*, confrontando as qualidades destas obras com aspectos do Construtivismo conforme delineados

por Rosalind Krauss. O quadro da problematização do ocularcentrismo será complementado, por fim, pelo exame das consequências do aguçamento da sensibilidade visual. Para isso, recorreremos à teoria de Susan Buck-Morss (1996) sobre a redução fenomenológica de Edmund Husserl, cuja experiência por excelência é, para a autora, a tela do cinema enquanto prótese de percepção que, no entanto, ao aguçar ou permitir que o olho humano veja muito além daquilo que sua *pobre* condição natural oferece, termina por anestesiá-la as demais sensibilidades corpóreas.

Concluiremos as análises dos trabalhos *Albero di dodici metri* e *Cedro di Versailles* recorrendo, por fim, ao que Georges Didi-Huberman chamou de paradoxo pelicular e veremos que a matéria é, para Penone, exatamente como intuiu o crítico italiano Renato Barilli, algo paradoxal, próximo do que Bataille chamou de *baixo materialismo*. Trabalharemos a partir de então com a importância do papel da pele para Penone, tomando como emblemática desta questão a obra *Svolgere la propria pelle*, tentando compreender as ações que são retratadas neste trabalho em que o artista tenta aproximar ao máximo sua pele daquela do mundo. Faremos uma breve comparação entre esta obra de Penone e fotos de Brassai e de Man Ray publicadas na revista *Documents*. Tanto no caso destas fotos quanto nas fotos de *Svolgere la propria pelle*, o que temos são aquilo que Krauss e Yve-Alain Bois (2003) chamaram de “objetos parciais”, mas, se as fotos de *Documents* apresentam um fragmento do corpo para remetê-lo a outra parte do mesmo corpo, *Svolgere la propria pelle* remete, ao contrário, à materialidade de uma pele que quer, como seu título diz, desenrolar-se, *svolgersi* contra ou sobre o mundo, precisamente como disse o artista nos escritos que citaremos nessa sessão. E, antes de adentrar nas analogias entre os corpos, buscaremos entender o entre-lugar que a própria pele, em si, já é, e o faremos tanto através dos estudos da professora e artista Patricia Franca-Huchet e do professor Didier Semin sobre a noção duchampiana do *inframince*, quanto recorrendo novamente ao informe batailliano, já que ambas as operações querem, assim como Penone, tomar a matéria não como algo *puro* ou *como ela deveria ser*, mas como algo porvir.

Pensando a composição tanto dos corpos quanto das sensibilidades corpóreas como impossíveis sem que se considere sua dependência em relação ao ambiente, concluiremos o capítulo ao retomar a obra com a qual o iniciamos, *Rovesciare i propri occhi*. Demonstraremos, assim, baseando-nos na teoria da imagem do professor e filósofo italiano Emanuele Coccia, de que modo Penone opera o projeto sobre o qual refletiu também Walter Benjamin, a saber, a retomada estética, já que tornar-nos sensíveis é a condição para percebermos e sermos percebidos.

No terceiro capítulo, *Natureza*, analisaremos as obras que introduziram Penone na Arte Povera, registradas na série *Alpi marittime*. Nestes trabalhos, a fusão homem-natureza é proposta pelo artista através de experiências que tiveram, na maioria dos casos, seu corpo como componente daquela fusão. Examinaremos, em seguida, as obras *Elevazione*, *Pane alfabeto* e *Scrivo, legge, ricorda*, tentando delimitar através delas qual o lugar reservado por Penone para a natureza.

Retomaremos, para especularmos sobre como um corpo pode habitar o outro, a noção de *sensível* tal como trabalhada por Coccia, ponderando o que diz Jean-Christophe Bailly acerca da impossibilidade da saída de si. A partir daí poderemos, enfim, compreender a obra de Penone enquanto rito, algo da ordem do tempo mítico em que os indivíduos são implicados em um evento “mágico”. Discutiremos a noção de mito enquanto um momento em que os interditos são violados precisamente por ser, no momento do rito, possível habitar outra pele.

Enquanto em *Alpi marittime* o transformismo intercorporal se dá, na maioria das ações que compõem esta série, entre o corpo do artista e os corpos dos elementos naturais – as árvores e o rio –, nas obras que o artista expôs na 52ª Bienal de Veneza, cuja mostra levou o sugestivo título de *Sculture di linfa*, Penone demonstra existir o mesmo transformismo intercorporal – ou aquilo que o antropólogo Roger Caillois chamou de *homomorfia* – independentemente da figura do ser humano.

Faremos então uma leitura da obra *Essere fiume*, na qual defenderemos que, para além do desejo de paridade entre o artista e os elementos naturais, existe o devir escultor da natureza que quer dizer, em outras palavras, que natureza é cultura.

Concluiremos o terceiro capítulo com as obras *Soffio* e *Paesaggio del cervello*, para a análise das quais visitaremos brevemente o comentário de Giorgio Agamben sobre o paradoxo do êxtase batailleano e traremos para esta discussão, por fim, o que diz Roger Caillois sobre o desejo de reintegração: o mimetismo.

Começaremos o primeiro capítulo especulando sobre as possíveis fontes históricas da obra de Penone, o que quer dizer: perseguir as prováveis origens de sua poética pelo que, todavia, está fora da história, está para além da cultura, a saber, o corpo e a natureza em suas amplas formas, como consta em suas obras. Assim, da história à pré (ou pós) história, a obra de Penone realiza uma saída - como já queria o Teatro Pobre - da cultura, mas que também é, poderíamos dizer, um encontro. Um encontro com o mundo, com os vegetais, com a matéria e seus saberes e técnicas, dos quais a civilização parece ter se esquecido ou nem mesmo considerado. Vamos, enfim, guiados pela obra de Penone, da história até a pele do mundo, talvez para que assim se torne possível imaginar um mundo porvir.

1 HISTÓRIA: UMA ARQUEOLOGIA PARA A OBRA DE PENONE

Desde o início de sua carreira, na época em que começou a frequentar Turim, Penone soube se posicionar, observando muito bem o favorável contexto artístico internacional que então se estabelecia na capital piemontesa. O artista delimitou seus interesses, afinidades e distanciamentos em relação ao que vinha sendo desenvolvido naquele momento profundamente profícuo para a arte, que então traçava sua passagem do moderno ao contemporâneo.

Esboçaremos ao longo deste capítulo possíveis origens as quais teriam se desdobrado até que o movimento da Arte Povera se delimitasse, durante a segunda metade dos anos sessenta. O intuito deste exercício não será historicizar simplesmente, mas verificar como projetos estéticos do início do século ecoam fortemente na poética *povera* ou, como bem formulou Giorgio Agamben, “[...] como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”,¹² já que boa parte da fortuna crítica da Arte Povera, como poderemos mostrar, apontou origens duchampianas, do movimento *Informal* e da Arte Processual como possíveis contribuições caras ao grupo de artistas poveros. Neste sentido Didier Semin observa que Germano Celant tinha claramente este panorama em mente ao reunir aqueles artistas: “as vanguardas do pós-guerra [são] a continuação lógica do princípio de voluntária e controlada regressão que havia constituído o programa das vanguardas do início do século XX”.¹³ Esta ideia à qual Celant se refere como *regressão* e a qual aprofundaremos em seguida tem Marcel Duchamp como um dos primeiros problematizadores e traz consigo, por sua vez, questões que serão investigadas também pelo movimento Dada, pelo Surrealismo, pelo Informal, pela Pop Art e pelo Minimalismo, chegando à Arte Povera, à Arte Conceitual e à Processual, para, finalmente, culminar nos *happenings* e na Performance.

Conscientes de que a heterogeneidade e extensão produtiva do grupo da Arte Povera são, ainda hoje, “objeto de mil controvérsias entre os historiadores da arte [...]”,¹⁴ nos interessará colher pelo menos algumas das características do que vinha sendo produzido por seus colegas poveristas, as quais podem ser encontradas na produção de Penone, que, ainda muito jovem, fazia questão de frequentar todas as exposições de Turim. Ignorar os demais

¹² AGAMBEN, 2009, p. 69.

¹³ SEMIN *apud* PENONE, 2007, p. 42. Trecho de Germano Celant. Ideia desenvolvida igualmente por Hal Foster em seu *O retorno do real*. TN de: [...] le avanguardie del dopoguerra fossero la continuazione logica del principio di volontaria e controllata regressione che aveva costituito il programma delle avanguardie degli inizi del XX secolo.

¹⁴ *Ibidem*, p. 41. TN de: oggetto di mille controversie tra gli storici dell'arte [...].

artistas da povera não nos pareceria cabível, por quanto díspares sejam suas produções, pois grande parte delas toca precisamente naquilo que é mais caro a Penone, a saber, “uma espécie de desnudamento voluntário dos conhecimentos adquiridos pela cultura para chegar à verdade do corpo [verdade esta que, sabe-se, tem caráter transitório e por isso será pensada enquanto paradoxo] e de suas percepções originárias”.¹⁵ É esta a *regressão* à qual Celant se refere e talvez seja, de fato, uma das melhores formas de sintetizar o projeto estético da Arte Povera.

Como acenamos, a recuperação pelo crítico genovês Germano Celant do termo *povera* se deu a partir do artigo publicado sob o título “Per un teatro povero”, de Jerzy Grotowski,¹⁶ e a cooptação do termo *pobre* não deve jamais se limitar a vinculá-lo ao caráter cotidiano ou não nobre dos materiais usados pelos artistas da Arte Povera. A noção de pobreza, à qual Penone claramente adere, é revolucionária na medida em que propõe uma saída do maniqueísmo das posições categoriais e a adoção de um *ritmo de alternância* capaz de recosturá-las. O *empobrecimento* diz respeito, portanto, a uma radical dissolução das dialéticas¹⁷ de um modo geral, entre as quais Celant destaca: ação x homem, comportamento x homem, homem x mundo,¹⁸ e cuja principal é, para Penone, homem x natureza.

Verifiquemos, pois, de modo mais detalhado, os propósitos que tinha Jerzy Grotowski na elaboração da ideia de Teatro Pobre, já que existem fortes convergências entre tais noções e aquelas exploradas pela geração de artistas plásticos *poveros*. Chamamos a atenção para o fato de que, ao longo de todo o seu artigo, o polonês reforça vivamente a ideia de dispêndio: “Tudo está centrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo [...]”.¹⁹ As produções realizadas por Grotowski junto a seus atores centravam-se na exploração das potencialidades do corpo: as expressões faciais, o trabalho vocal e a expansão dos próprios limites físicos de um modo geral, em detrimento do recurso aos objetos de cena, figurino e tudo aquilo que ele chamou de *rédeas orientadoras*: “não trabalhamos por meio da proliferação dos símbolos [ou da] síntese de disciplinas criativas – literatura, escultura, pintura, arquitetura,

¹⁵ SEMIN *apud* PENONE, 2007. TN de: [...] una specie di spoliazione volontaria delle conoscenze acquisite della cultura per arrivare alla verità del corpo e delle sue percezioni originarie.

¹⁶ Tivemos acesso à 4a edição da Ed. Civilização Brasileira, de 1992, *Em busca de um teatro pobre*, publicação em que foram reunidos, juntamente com o artigo, entrevistas concedidas por Jerzy Grotowski, além de textos críticos e roteiros.

¹⁷ Assim como fizeram Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois no catálogo *L'Informe*, trataremos aqui a dialética enquanto sinônimo de sentido. (BOIS; KRAUSS, 2003, p. 63).

¹⁸ CELANT, 2011, p. 34. TN de trecho extraído de “Arte povera. Appunti per una guerriglia”, texto originalmente publicado no n. 5 da revista *Flash Art*, em 1967.

¹⁹ GROTOWSKI, 1992, p. 14.

iluminação, representação. [...] Este ‘teatro sintético’ é o Teatro Rico [...]”²⁰, dirá Grotowski. Em determinado momento do texto, ele se refere ao desejo de que suas investigações os levassem ao que ele nomeou “impulso puro”. Mas não foi, decerto, a pureza desta espoliação o elemento que chamou a atenção dos artistas plásticos e de Celant, e sim a negação dos limites que impedem ao corpo de atingir um estado impulsional, não voluntário e sobretudo instintivo. O estado ao qual Grotowski se refere e que teria interessado a Celant está, a nosso ver, muito próximo daquilo que o filósofo francês Gaston Bachelard delimitou enquanto sensação imediata ou interesses orgânicos:

A primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais. Essas primeiras imagens materiais são dinâmicas, ativas; estão ligadas a vontades simples, espantosamente rudimentares. [...] A imaginação material é uma imaginação primordial. Ela imagina a criação e a vida das coisas com as luzes vitais, com as certezas da sensação imediata, isto é, escutando as grandes lições cenestésicas dos nossos órgãos.²¹

Alcançar o cerne do corpo, ao qual Grotowski se referiu como pureza é, na verdade, o objetivo de acessar os impulsos instintivos corporais que antes de puros são, ao contrário, carregados de excessos:

O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto [...] O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso do interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior.²²

O que resta após a negação e subtração de tudo aquilo que não é corpo, não é senão o relacionamento ator-espectador. E, se a técnica *pobre* fazia com que o ator se despisse de tudo aquilo que não era *essencial*, este essencial estava atrelado ao imprevisível e ao inconstante, a saber, o contato humano que, ainda nas palavras do próprio Grotowski, é da ordem do rito: “Somente o mito – encarnado na realidade do ator, em seu organismo vivo – pode funcionar como tabu. A violação do organismo vivo, a exposição levada a um excesso ultrajante, faz-nos retornar a uma situação mítica concreta, experiência de uma verdade comum.”²³ E o intuito desta técnica com vistas a ritualizar é despír, desta vez, também o espectador dos complexos

²⁰ GROTOWSKI, 1992, p. 17.

²¹ BACHELARD, 2013, p. 9 e 126. Publicado originalmente em 1942.

²² GROTOWSKI, 1992, p. 14.

²³ *Ibidem*, p. 21. Esta noção de rito coincidirá, como veremos, com a as ideias propostas no âmbito da Antropologia por Roger Caillois em seu livro *O mito e o homem*.

coletivos da sociedade para que ele, assim, acesse as invenções de sua mente. Ao falar em essência, Grotowski entende que ambos, ator e espectador, para realizarem uma experiência mítica, devem despojar-se das convenções, fossem elas da ordem cenográfica ou acessória – no caso do ator –, fossem elas “herdadas através de um sangue, uma religião, uma cultura e um clima”²⁴ – no caso do espectador.

Foi, portanto, o despojamento das convenções a principal influência deixada pelo Teatro para a Arte Povera, já que esta espoliação será imprescindível para que aquele grupo de artistas plásticos – especialmente Penone – alcance, precisamente como propôs Grotowski, os instintos do corpo. Além disso, outro fundamental legado foi a retomada da participação do espectador na ativação da obra que se dará somente no contato da obra – ou do ator, no caso do teatro – com o mundo, na figura do espectador.

Germano Celant coopta o termo *povera* a partir de Grotowski e o vincula à ideia de “retorno às origens”, regressão às percepções originárias. A partir de então, justificou-se o seu emprego, como o fez por exemplo o curador e historiador da arte suíço Jean-Christophe Ammann, ao indicar que *Ars Povera* “entende uma arte que, contrariamente ao ambiente tecnicizado circunstante, mira a uma expressão poética através de meios os mais simples possíveis”,²⁵ dirigindo-se a um nexos espiritual e que poderia ser sintetizado enquanto *Processos de pensamento visualizados*, remontando, em certa medida, à ideia de impulso que Grotowski havia defendido. Esta busca do primário pelos artistas da Arte Povera, como observou Jean-Marc Prévost, “visa reconstruir a unidade perdida do homem em decorrência das estruturas sociais que perpetuam sua alienação”,²⁶ e Penone trabalha, como argumentaremos, justamente no sentido da recuperação da estesia através de um aprofundamento no *sensível*.

A pesquisadora Lara Conte, ao filiar a Arte Povera às pesquisas processuais norte-americanas e europeias, retoma o texto “Nuovo alfabeto per corpo e materia”, de 1969, do crítico Tommaso Trini, que, depois de publicado pela revista *Domus*, é reproposto para o catálogo da mostra *When Attitudes Become Form*. Nele, Trini, ainda que classifique as pesquisas poveras como “difícilmente etiquetáveis”, aponta a irrevogável influência da antropologia como um dos pontos para o qual estas convergiam.

²⁴ GROTOWSKI, 1992, p. 36.

²⁵ AMMANN *apud* CELANT, 2011, p. 138. Texto de 1970. TN de: “Ars povera” intende un'arte che, contrariamente all'ambiente tecnicizzato circostante, mira a un'espressione poetica attraverso mezzi il più possibile semplici.

²⁶ PRÉVOST, 1989, p. 122. TN de: Cette recherche du primaire chez les artistes de l'Arte Povera, au regard des remises en cause politiques, sociales et culturelles de la fin des années 60, a une dimension idéologique, visant à reconstruire l'unité perdue de l'homme en dehors des structures sociales qui perpétuent son aliénation.

A nova arte não precisa de se declarar “anti-tecnológica”. A arte povera é uma arte que pela sua “orientação nitidamente antropológica” faz convergir “natureza e cultura em uma substancial unidade”, indo além da dimensão objetual, para fugir da mercantilização e explorar a temporalidade do processo, a “criação fluida em osmose com o teatro”. As novas instâncias artísticas atingem de fato uma nova dimensão biológica de pesquisa, dando vida àquilo que o crítico define “novo alfabeto para corpo e matéria”, que ressalta o indivíduo, o seu corpo, o seu “operar e estar no mundo”.²⁷

As reflexões elaboradas por Trini sobre a Arte Povera estão, ainda segundo Conte, permeadas pelo pensamento de John Dewey e de Claude Lévi-Strauss e são fundamentais para a compreensão do trabalho de Penone, sobretudo de suas primeiras obras. Estas eram, em grande parte, ações às quais suas esculturas associavam-se e o artista realizou, em 1979, uma performance intitulada *Soffio di foglie* (Respiração de folhas), 1979-1997.

Neste trabalho, após reunir em um monte as folhas do buxo, arbusto de pequeno porte que dá folhas igualmente pequenas e leves, o artista se deita sobre o monte e respira. A despeito de tratar-se de uma ação performática, o artista insiste que seu interesse neste trabalho é a ideia de escultura. Durante suas reflexões sobre a respiração, ele escreveu:

Respirar é a escultura automática, involuntária,
que mais se aproxima da osmose com as coisas.
É a ação que anula o invólucro, a identidade dada pela pele.
Cada respiração tem em si o princípio da fecundação,
é um elemento que penetra em um outro corpo e a emissão do fôlego,
o sopro, testemunha-o com sua forma²⁸.

²⁷ CONTE, 2010, p. 230. O texto citado por Conte foi reproduzido na última publicação sobre a Arte Povera organizada por Celant e publicada em 2011 (TRINI *apud* CELANT, 2011, p. 108). TN de: [...] non ha bisogno di dichiararsi “anti-tecnologica”. L'arte povera è un'arte che per il suo “orientamento nettamente antropologico” fa convergere “natura e cultura in una sostanziale unità, andando oltre la dimensione oggettuale, per sfuggire la mercificazione ed esplorare la temporalità del processo, la “creazione fluida in osmosi con il teatro”. Le nuove istanze artistiche attingono infatti una nuova dimensione biologica di ricerca, dando vita a quello che il critico definisce “nuovo alfabeto per corpo e materia”, che pone in risalto l'individuo, il suo corpo, il “suo operare ed essere nel mondo”.

²⁸ PENONE, 2009, p. 208. TN de: Respirare è la scultura automatica, involontaria, che più si avvicina all'osmosi con le cose. È l'azione che cancella l'invólucro, l'identità data dalla pelle. Ogni respiro ha in sé il principio della fecondazione, è un elemento che penetra in un altro corpo e l'emissione del fiato, il soffio, lo testimonia con la sua forma.



Penone entende que o ar que expiramos, por ter uma densidade diferente daquela do ar que já está fora de nós, possui um volume que pode ser pensado, em alguma medida, como o volume de uma escultura, de um vaso. Sua respiração sobre o monte de folhas, o volume de ar expirado, esta “extensão invisível do nosso corpo”, como diz o artista, exerce uma força escultórica análoga àquela exercida pelo peso do seu corpo sobre o monte. Corpo e seu prolongamento – a respiração – esculpem volumes sobre as folhas, ao passo que se estabelece essa relação de permeabilidade: o ar que nos penetra fazendo com que sejamos fecundados pelo mundo e nós que também o fecundamos ao expirar.

A ideia de osmose, a qual Celant chamou de “potência de fusão”, estará presente em toda a produção de Penone e, assim como parte da fortuna crítica da Arte Povera acusou, é um recurso do qual os artistas se valeram no intuito de colocarem-se frente tanto às dialéticas disciplinares, quanto às “fronteiras dos rótulos historicistas” – citando Rosalind Krauss –, mas sobretudo frente a categorias como *eu e outro*, *sujeito e objeto* e *natureza e cultura*.

Em um momento no qual o processo civilizatório havia culminado nos horrores de duas grandes guerras mundiais, Penone, na esteira dos movimentos artísticos a ele circunstantes, intuiu a necessidade de ponderar a ideia de cultura que, uma vez questionada, o levaria a se desprover de classificações e realizar um mergulho profundo naquilo que resta quando nos despimos de conceitos, ou seja, no corpo. Se a natureza é, também ela, um produto da cultura, como formulou brilhantemente Maraniello, ao escaparmos das classificações, da criação dos rótulos, das nomeações, de todos estes produtos culturais, temos a impressão de que o corpo, esta nossa natureza, torna-se mais livre para ser acessado direta e intuitivamente, de maneira *pobre*.

No final da década de 1960, quando o artista inicia seus primeiros trabalhos, o corpo, de fato, começava a delinear, de modo sempre mais contundente, seu papel como principal elemento da construção poética ou, se quisermos, como a poética em si. E o projeto duchampiano de superação da escultura e da pintura tradicionais²⁹ parecia entrar cada vez mais em vigor, fazendo com que estas disciplinas finalmente abandonassem o protagonismo na arte, pelo menos no que diz respeito ao seu aspecto unicamente voltado à aparência e à composição, para dar lugar a uma atenção cada vez mais voltada ao instante da experiência, ao contato ou à relação travada entre o ser humano e o mundo: as coisas, o entorno de um modo geral e a natureza, e destes entre si. Demonstrava-se, finalmente, que a composição dos corpos não se

²⁹ FRANCA-HUCHET, 2015, p. 46. “Duchamp parece propor o *ready-made* [tubos de cores] como proposição para pensar a pintura, mas também para esquecê-la no sentido em que esta era vista e praticada pelo meio artístico dominante do início do século XX.”

atém aos limites da pele, mas passa, ao contrário, pela permeabilidade que um corpo instaura mutuamente com os outros organismos.

Como acenamos, a inclusão de Penone no panorama da Arte Povera coincide com o momento de transição da arte moderna para a arte contemporânea, em que o Minimalismo dava lugar ao Pós-minimalismo, com suas novas esculturas e ao Informal, que abriam caminho, por sua vez, à Arte Povera e à Land Art, à Arte Conceitual, à Arte Processual e às contaminações das artes plásticas pelo teatro que culminariam nos happenings e nas performances. Conforme indica a pesquisadora e professora italiana Lara Conte, em sua tese de doutorado dedicada à Arte Processual, as pesquisas tendiam, então, à arte como ação – conforme definiram Lucy Lippard e John Chandler –, indicando a progressiva superação da presença do objeto e sua consequente desmaterialização para se tornar arte como ideia ou *arte cerebral*.

O artigo “The dematerialization of art”,³⁰ de Lucy Lippard e John Chandler, foi emblemático para a elaboração de um pensamento sobre esta tendência então chamada de arte ultraconceitual. Nele seus autores atribuem às vanguardas do início do século XX os embriões desta arte desmaterializada: “não é surpreendente que as principais fontes do século XX para uma arte desmaterializada sejam encontradas no dadaísmo e no surrealismo [, logo] deve-se retornar a Marcel Duchamp como o protótipo mais válido”³¹, dirão os autores, indicando que são, por fim, as propostas duchampianas de arte cerebral ou antiretiniana que irão nortear as pesquisas dos artistas que praticaram aquela arte chamada de ultraconceitual, não visual ou não aparente: “A arte desmaterializada só é pós-estética em suas crescentes ênfases não visuais.”³² Esta tendência supera a arte *simple-looking* tornando o objeto algo obsoleto, algo que se limita ao âmbito espaço-temporal, aspectos que, ainda segundo os autores, se restringem à experiência visual, enquanto a “arte ultraconceitual [...] enfatiza o processo de pensamento quase exclusivamente.”³³ Definição esta que, por sua vez, associa a arte desmaterializada aos *processos de pensamento visualizados*, conforme a Arte Povera foi delimitada por Jean-Christophe Ammann.

A primeira exegese do termo Arte Conceitual foi, segundo a crítica Roberta Smith, elaborada no artigo “Parágrafos sobre a Arte Conceitual”, escrito pelo artista norte-americano

³⁰ Tivemos acesso à tradução de Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade para a revista *Arte&Esnsaios* da UFRJ, cujo original “The dematerialization of art” foi publicado em fevereiro de 1968, na revista *Art International*, vol. XII, n. 2.

³¹ LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 158.

³² *Ibidem*, p. 155.

³³ *Ibidem*, p. 155.

Sol LeWitt, em 1967.³⁴ Neste artigo que representou, segundo as professoras e pesquisadoras Glória Ferreira e Cecília Cotrim (2006), o marco inicial desta tendência, LeWitt antecipa a reivindicação daquilo que é da ordem da intuição, em detrimento do que é subjetivo:³⁵ “esse tipo de arte [...] é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado”, ressaltando a expectativa de impactar o observador emocionalmente³⁶ e que “as ideias são descobertas por intuição.”³⁷ Isso, continua LeWitt, “elimina tanto quanto possível a arbitrariedade, o capricho e o caráter subjetivo. Essa é a razão para usar esse método.”³⁸

Com a forte tendência à desmaterialização da arte, outro elemento fará parte da cena daquele período, a saber, o texto, principal meio da Arte Conceitual e do qual Penone faz abundante uso em toda a sua produção. Dedicaremos-nos a uma breve análise de seus escritos, na sessão 1.1 da tese, uma espécie de interlúdio, que será precedida por uma contextualização do estatuto dos escritos de artistas, a partir das notações da crítica Glória Ferreria.

1.1 Dar a palavra à arte, os escritos de Penone

A palavra contida em um livro. Um inteiro livro que contém
uma só palavra. O espaço interno, a coisa contida em uma forma,
a ideia contida no crânio, a crisálida contida no casulo,
a água contida na água, as correntes do mar
envolvidas pelo mar. As ideias são crisálidas, se solidificam
se cristalizam nas palavras, como cristais atravessados pela luz
de seus significados, tantas luzes diferentes,
tantas diferentes imagens de uma só palavra.³⁹

Giuseppe Penone, 1995.

³⁴ SMITH, 1991, p. 182. “Paragraphs on Conceptual Art” foi publicado em 1967 na revista *Artforum* e tivemos acesso à tradução para o português, parte da compilação *Escritos de artistas: anos 60/70* (FERREIRA; COTRIM, 2006).

³⁵ LEWITT *apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 178.

³⁶ *Ibidem*, p. 181. Mais adiante, LeWitt parece dialetizar a questão: “A Arte Conceitual”, diz ele, “é feita para cativar a mente do observador, mais que seu olho ou suas emoções”, como se as emoções fossem facilmente separáveis do que é da ordem do mental. Contudo, na conclusão do ensaio, LeWitt assume possíveis inconsistências em seu texto.

³⁷ *Ibidem*, p. 177.

³⁸ *Ibidem*, p. 178.

³⁹ TN de: La parola racchiusa in un libro. Un intero libro che racchiude una sola parola. Lo spazio interno, la cosa racchiusa da una forma, l'idea racchiusa nel cranio, la crisalide racchiusa nel bozzolo, l'acqua racchiusa nell'acqua, le correnti del mare avvolte dal mare. Le idee sono cristalli, si solidificano, si cristallizzano nelle parole, sono cristalli trapassati dalla luce dei loro significati, tante luci diverse, tante immagini diverse di una sola parola.

Os textos produzidos por artistas, apesar de terem sido reconhecidos como arte somente a partir dos anos 1960, foram, segundo Glória Ferreira, um recurso do qual lançou-se mão durante todo o século XX, como atestam os diversos manifestos das vanguardas do início daquele século e o automatismo da escrita surrealista. Este quadro, no entanto, se reverte até que o texto se torna o principal elemento das proposições da Arte Conceitual. Os textos produzidos por artistas não foram inicialmente bem aceitos, tendo em vista sobretudo a linha evolucionista da teoria modernista, segundo a qual aquilo que era escrito por um artista se vinculava a questões meramente opinativas, sendo desprovido, portanto, de um valor comparável à capacidade formal de suas obras e, principalmente, sem relevância histórica. Malgrado a não aceitação, o texto, seja este de caráter ensaístico, seja de caráter plástico – cuja materialidade se torna parte da obra –, ou ainda enquanto pilar da poética do artista, foi um recurso do qual inúmeros artistas lançaram mão, especialmente a partir dos *collages* cubistas e das inscrições ou firmas deixadas por Marcel Duchamp em suas intervenções em pinturas ou nos *ready-made*.

De acordo com Glória Ferreira, não tendo o texto tido, portanto, até os anos 1960, um reconhecimento de seu caráter artístico, dada a reivindicação modernista de que cada disciplina deve manter suas especificidades e sua autonomia, as consequências da interdisciplinaridade foram extraídas do crescente volume de escritos de artistas sobretudo por eles próprios, conforme indica a crítica:

Decorrente da oposição à interdisciplinaridade e defesa da autonomia da arte, fruto de uma história da arte moderna supostamente linear e sem fratura, a consideração de que os dois sistemas de signos – visual e verbal – são antitéticos impediu a avaliação do extenso *corpus* de escritos de artistas e, assim, o reconhecimento de que a relação entre arte e teoria, desde o final do século XIX, foi fundamentalmente elaborada por artistas.⁴⁰

Em relação às possíveis funções que o texto de artista poderia assumir, mesmo em casos em que seu uso era reconhecido institucionalmente, como nos manifestos vanguardistas, seu papel ainda não era interdisciplinar, limitando-se a mediar os propósitos das vanguardas e a possível incompreensão do público ou sendo um mero veículo para publicizar seus projetos estéticos. Isto é, nestes casos o que caracterizava o texto era o aspecto claramente funcional de tornar aquilo que seria da ordem do sensível – o projeto estético e artístico de determinado movimento – algo logicamente compreensível através da sintaxe.

⁴⁰ FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 15.

A partir do momento em que a relação imagem-palavra ou plasticidade-texto se recostura e o caráter artístico do texto passa a ser reconhecido, as consequências dos escritos de artistas são finalmente extraídas, fazendo ecoar e desdobrar a experiência estética antes restrita à relação do público com a obra, que até então se limitava a um objeto plástico ou visual. Diz Glória Ferreira:

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. [...] Indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra.⁴¹

Atentou-se, portanto, ainda que tardiamente, para o quão determinante pode ser a relação do artista com seu próprio texto na formação do conjunto de sua obra, seja ela plástica, visual ou performática, para além do poder de desdobramento da experiência artística, que, até então, encerrava-se no contato da obra com o observador.⁴² Autorizados, por fim, a falar sobre a própria obra, os artistas têm, cada vez mais, lançado mão deste recurso enquanto “suportes de inscrição para os trabalhos de arte, marcando o caráter contextual do signo visual e a instauração de um novo tipo de ficção, não subordinada à literatura”.⁴³ O texto enquanto obra ultrapassa os limites literários, ele passa a ser capaz de introduzir o indivíduo naquele universo, o que nos faz pensar em sua função mítica. Assim como o mito que, “separado do rito [...] perde, se não a sua razão de ser, pelo menos o melhor da sua força de exaltação: a capacidade de ser vivido”. O texto enquanto obra deixa de ser “literatura apenas, como a maior parte da mitologia grega na época clássica, tal como os poetas a transmitiram, irremediavelmente falsificada e normalizada”.⁴⁴ Ou seja, os artistas se responsabilizaram pela produção deste tipo de arte que, por sua vez, poderia também ser um modo de interpretar o próprio trabalho incorporando, possivelmente, no texto artístico tanto a crítica quanto a história da arte.

Tanto a forma da tessitura do texto quanto a relação dele com a obra pode variar desde uma função acessória dos escritos para com a obra ou projeto estético, até uma imbricação

⁴¹ FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 10.

⁴² A autora chama a atenção para alguns autores que “[...] deixaram de alertar sobre o progressivo ingresso dos textos de artistas no domínio de discurso da crítica e da história da arte, e para a profunda relação que essa crescente reivindicação de serem os intérpretes de sua própria obra mantém com as transformações de linguagem da produção contemporânea.” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 20).

⁴³ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁴ CAILLOIS, 1980, p. 25.

mútua em que ambos possuem o mesmo valor artístico, quando não estão indissociáveis do próprio suporte físico. E veremos como o uso que Penone faz do texto pode ser, em alguns casos, enquanto reflexão sobre uma obra plástica – a materialização do pensamento ou *processos de pensamento visualizados* – e, em outros, enquanto a matéria em si.

Prosseguindo no que diz Ferreira, deixadas de lado as amarras puristas típicas da teoria modernista da arte, observa-se que a linguagem que compõe os escritos de artistas é parte de um mesmo sistema em que a obra de arte convencional e, portanto, a hierarquia em que a arte se configura como superior em relação ao texto artístico não faz sentido, como bem enunciado pelo minimalista Robert Morris: “[...] desde que arte existe para seres que são linguísticos, e todo mundo fala sobre arte, não vejo nada para explicar ou ser explicado sobre o fato que eu escreva mais do que fale sobre isso”.⁴⁵ Ou seja, ambos, texto e arte, são compostos por convenções de signos e, além de não manter uma relação explicativa com o trabalho de arte, os escritos de artista trazem, assim como a própria arte, uma “irredutível necessidade que elide a própria estrutura”.⁴⁶ Dizendo de outra forma, aquilo que torna os escritos de artista algo que não escapa ao caráter indiscutivelmente artístico é o caráter poético comum a ambos, como atesta um dos artistas que mais fez uso da produção textual, o norte-americano Robert Smithson: “É este reino, da linguagem como uso, das palavras como sólidos, que mostra artistas escrevendo de uma outra maneira.”⁴⁷

A produção de Penone, da qual seus *escritos de artista* fazem parte, apesar de majoritariamente vinculada ao âmbito da escultura, não se restringe à produção de objetos plásticos, nem tampouco a suas performances, ações, fotografias, desenhos e instalações. Sua produção textual é igualmente expressiva e é uma atividade à qual Penone se dedica e da qual lança mão ao longo de seu processo criativo. Seus escritos de artista foram reunidos e editados em 2009 sob o título *Giuseppe Penone. Scritti 1968-2008*, pelo Museo d’Arte Moderna di Bologna (MAMbo), representado por Gianfranco Maraniello, em parceria com a Ikon Gallery - Birmingham, dirigida por Jonathan Watkins.

[...] desde 1968, os escritos de Penone acompanham seu trabalho. Algumas vezes antecipam, em outros casos seguem as obras com o imprevisível atraso da reflexão em relação à ação. São notações que entram nos desenhos ou nas fotografias. São breves textos que, sem finalidade prévia, podem preencher folhas e impressos.⁴⁸

⁴⁵ MORRIS *apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 31.

⁴⁶ MARANIELLO *apud* PENONE, 2009, p. 7.

⁴⁷ SMITHSON *apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 22.

⁴⁸ MARANIELLO *apud* PENONE, 2009, p. 7. TN de: In tal modo, fin dal 1968, gli scritti di Penone accompagnano il suo lavoro. Talvolta anticipano, in altri casi seguono le opere con l'imprevedibile ritardo della

Os escritos de Penone são transcrições de seus pensamentos, textos fundamentalmente poéticos, aspecto com o qual concorda sua fortuna crítica – talvez mais que o próprio artista. Estes textos que o artista elabora contemporaneamente à sua produção escultórica desde, pelo menos, 1968 pertencem precisamente à ordem mencionada por Robert Smithson, a saber, são textos poéticos além de interdisciplinares e devem ser considerados como pensamentos que circundam – ora antecipando, ora desdobrando – ideias relativas às suas esculturas. A justificativa da produção textual de Penone é, segundo ele próprio, a necessidade de corporificar a reflexão sobre a arte:

Ocorre-me escrever algo porque a obra nasce sempre de uma reflexão. [...] Às vezes procuro escrever as razões pelas quais realizo um trabalho, não com a intenção de fornecer uma explicação, mas criando uma associação de ideias e imagens que originam elementos para meditar, desenvolver e sintonizar o próprio trabalho.⁴⁹

Não se tratando de justificativas para obras, seus escritos são meditações e por isso podem, a nosso ver, serem considerados independentemente das esculturas, tamanha a carga poética que apresentam. Mas seu pensamento que, no ato da inscrição, se torna um elemento para a meditação toma de fato, algumas vezes, em seus Escritos, uma forma descritiva, compondo, assim, um texto tanto poético quanto analítico.⁵⁰ Neste caso, um dos objetivos é criar uma abertura e um desdobramento da interlocução entre a obra e o observador/leitor, além de, claramente, integrar o processo criativo do artista, compondo, por fim, um dispositivo multiplicador de criação.

Entre 25 de setembro e 8 de dezembro de 2008, o Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo) dedicou a Giuseppe Penone a homônima mostra curada por Gianfranco Maraniello, cujo projeto expositivo foi pensado em conjunto com o artista para os moldes dos espaços daquela instituição. A mostra trouxe, além de uma ampla seleção de trabalhos pertencentes aos maiores ciclos da obra de Penone, alguns trabalhos inéditos. Artista e curador trabalharam juntos na intenção de propor um percurso expositivo que não se desenvolvesse em encadeamento cronológico formando uma retrospectiva, mas sim como uma proposição discursiva de outra ordem, que pensasse as mais significativas etapas da produção do artista, como suas reflexões sobre a respiração, sobre a matéria, sobre o desenho como ação e sobre as

riflessione rispetto all'azione. Sono notazioni che entrano nei disegni o nelle fotografie. Sono brevi testi che, senza meditata finalità, possono riempire fogli e stampe.

⁴⁹ Mi capita di scrivere qualcosa perché l'opera nasce sempre da una riflessione. [...] A volte cerco di scrivere le ragioni per le quali realizzo un lavoro, non con intenzione di fornire elementi per meditare, sviluppare e mettere meglio a punto il lavoro stesso. WATKINS *apud* PENONE, 2009, p. 331.

⁵⁰ WATKINS *apud* PENONE, 2009, p. 333.

fotografias que trazem a paridade do corpo do artista em relação à natureza. O projeto editorial que publicou pela primeira vez, em 2009, o conjunto dos escritos de artista nos quais Penone trabalha desde 1968 foi o desdobramento desta exposição.

O curador e diretor do MAMbo prefaciou o volume, que conta com posfácio de Jonathan Watkins, diretor da Ikon Gallery de Birmingham, coprodutor do projeto editorial que tratou de reunir os Escritos, até então dispersos em citações de catálogos. A reunião do conjunto dos Escritos, o belo projeto editorial que gerou a publicação, não obedece a ordenação cronológica, já que o próprio pensamento do artista em um momento avançado de sua carreira retorna a questões que perpassaram suas primeiras obras, gerando escritos e obras que se interligam em diferentes momentos, assim como declarou Gianfranco Maraniello: “Parcialmente encontráveis em catálogos, ou como no presente livro, os escritos demandam ao leitor a tentativa de dar ordem àquilo que, ainda que associável por datação, foge ao mero inventário cronológico.”⁵¹

Existe, de fato, nos escritos de Penone um forte e quase irredutível vínculo com sua obra plástica. Tal irredutibilidade é afirmada pela crítica Françoise Jaunin na entrevista que conduziu com o artista, publicada em 2012. Nesta publicação, Jaunin observa que as esculturas de Penone seguem a lógica de transposição das formas pela semelhança. Assim, por exemplo, um bloco de mármore é trabalhado pelo artista, de modo que seja possível uma identificação entre os seus veios e as nossas vísceras humanas: “A semelhança da aparência de seus veios com o nosso sistema sanguíneo ou linfático, ele a tenciona até suas últimas consequências”,⁵² dirá Jaunin. O trabalho ao qual ela faz referência é aquele que, não fortuitamente, leva o título de *Anatomie* (Anatomias), 1990.

Ora, este exercício de criação por analogia, que na escultura se dá em âmbito estrutural, não é senão aquele que, textualmente, chamamos de metáfora: “Uma metáfora que a língua já aponta: não estávamos falando sobre os veios do mármore? O artista toma, portanto, a pedra ao pé da letra.”⁵³

Como se sabe, a metáfora é um recurso fundamental do texto poético e, ainda que o próprio artista hesite em aceitar a insistente opinião da sua fortuna crítica, esta reafirma que seus Escritos são tanto literários quanto poéticos. Durante a referida entrevista, Penone tenta negar o caráter literário de seus escritos dizendo que “Não se trata de um trabalho sobre a

⁵¹ MARANIELLO *apud* PENONE, 2009, p. 9. TN de: Parzialmente li si ritrova in cataloghi oppure, come nel presente libro, richiedono a un lettore il tentativo di dare ordine a ciò che, pur associandosi a una datazione, sfugge alla mera elencazione cronologica.

⁵² PENONE, 2012, p. 87. TN de: La ressemblance apparente de leurs veinures avec notre système sanguin ou lymphatique.

⁵³ *Ibidem*, p. 87. TN de: Une métaphore que le langage souligne déjà: ne parle-t-on pas des veines du marbre? L'artiste prend donc la pierre au mot.

escritura. Nem de literatura.” Ao que Jaunin interpela: “Então aqui eu o interrompo. Já li certos de seus escritos que são verdadeira poesia.”⁵⁴ O artista-escritor chega a advertir em um de seus escritos: “A necessidade de elaborar, de compreender, a imagem que eu produzo, me impulsiona a anotar pensamentos que possuem valor somente ao lado do trabalho. É incompleto o sentido dos meus escritos quando não lidos pensando em minhas obras.”⁵⁵ A resistência em admitir que seus escritos sejam poesia é natural, vinda de um artista cuja obra textual teve apenas três publicações exclusivas – apenas uma delas reunindo-os todos –, em detrimento do imenso reconhecimento que sua carreira escultórica possui. Mas não parece justo retornar a uma situação em que um texto reconhecidamente poético possua menor importância que a arte convencional, plástica, já que suas esculturas sequer seriam possíveis sem seu texto:

A partir do momento em que existe vontade de fazer uma obra e a ela dar forma, há reflexão. A reflexão passa, então, pelas palavras. Eu ajudo a mim mesmo tomando notas de acordo com e à medida dos meus pensamentos. As palavras são ainda mais que suportes para as ideias: elas abrem o caminho para a *mise en forme* visual. O desenho é, por vezes, demasiado rápido. Ele dá muito rapidamente formas muito precisas para os conceitos. Enquanto as palavras se mantêm mais imprecisas, mais voláteis e mais abertas, ajudando a colocar as coisas em seu ponto de maneira mais sintética. Esta síntese à qual eu viso, as ideias e as palavras me permitem encontrá-la de modo mais justo, mais pertinente e menos convencional.⁵⁶

A partir deste comentário do próprio artista, fica permanentemente patente que, ainda que Penone justifique o uso do texto como uma ferramenta de reflexão, as palavras deste texto não são tomadas por ele de modo convencional ou não poético, ou seja, elas não mais se reduzirão a um significado, mas se manterão significantes, como bem observa Jaunin: “Agora você diz que é precisamente para manter as coisas em aberto o maior tempo possível que passa pelas palavras.”⁵⁷ Neste sentido, lembramos que, em seu importante texto sobre “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin postulava que aquilo que é do âmbito do poético, assim como o que

⁵⁴ PENONE, 2012, p. 90-91. TN de: Ce n'est pas un travail sur l'écriture. Pas de la littérature. [...] Alors là, je vous arrête. Moi j'ai lu certains de vos écrits qui sont de la vraie poésie.

⁵⁵ PENONE, 2009, p. 13. TN de: La necessità di elaborare, di capire, l'immagine che produco, mi spinge ad annotare dei pensieri che hanno valore compiuto solo accanto al lavoro. È incompleto il senso dei miei scritti se non si leggono pensando alle mie opere.

⁵⁶ PENONE, 2012, p. 90-91. TN de: Du moment qu'il y a volonté de faire oeuvre et de lui donner forme, il y a réflexion. Or la réflexion passe par les mots. Je m'aide moi-même en prenant des notes au fur et à mesure de mes réflexions. Les mots sont même plus que le support des idées: ils ouvrent le chemin vers la mise en forme visuelle. Le dessin est parfois trop rapide. Il donne très vite des formes trop précises à des concepts. Tandis que les mots restent plus flus, plus fluctuants et plus ouverts, tout en aidant à mettre les choses au point de manière plus synthétique. Cette synthèse que je vise, les idées et les mots me permettent de la trouver de manière plus juste, plus pertinente et moins convenue.

⁵⁷ PENONE, 2012, p. 90. TN de: Or vous, vous dites que c'est justement pour garder les choses ouverts le plus longtemps possible que vous passez par les mots.

é do âmbito do sagrado não visam à comunicação, mas a postulação de sua possibilidade.⁵⁸ E Penone parece ecoar novamente um preceito duchampiano, já que este cultivava verdadeiro apreço pela palavra poética e sua função fabulatória.

Para além dos seus escritos de artista tratados neste interlúdio, verificaremos, ao longo da tese, trabalhos em que a materialidade do signo no contexto da poesia verbal de Penone é explorada igualmente em suas esculturas.

1.2 Plasticidades para rupturas

Em relação a tendência à desmaterialização, o campo escultórico traçou seu caminho tanto em direção à abertura que a primazia da matéria pode oferecer quanto à experiência presente. As pesquisas em escultura convergiam-se, de acordo com Rosalind Krauss, para a dilatação da categoria pós-modernista de escultura, em direção ao que ela chamou de “campo ampliado” ou ainda “esculturas da situação”. Os termos referem-se à determinação em enfatizar a experiência presente em detrimento do preceito racional da emanação linear de mananciais prévios de conhecimentos. Em seu tratado *Caminhos da escultura moderna*, Krauss indica alguns dos primeiros passos que a arte teria dado em direção ao processual enquanto primazia da experiência. Para tanto, ela analisa algumas obras do fim do século XIX nas quais já era possível identificar rastros da experiência compondo, em alguma medida, a poética dos trabalhos. Naquele momento ainda não era o processo em si que determinava a obra, mas este já estava sendo representado. Neste sentido, a autora traz dois artistas como os maiores responsáveis por aquilo que chamaremos de *poética do contato*, para dizer sobre a ênfase em demonstrar o processo de significação no ato da experiência, ou seja, no momento em que a obra toca o mundo na figura de seu observador. Primeiramente, Krauss propõe uma leitura da *Porta do Inferno*, de Rodin, artista cujo projeto, segundo ela, foi a negação do racionalismo da cadeia causal, que, por sua vez, era próprio da escultura oitocentista. E o outro artista trazido pela autora para compor o cenário da poética do contato é Marcel Duchamp, cuja pretensão da obra, segundo Krauss, foi “claramente negar um sentido tradicional de narrativa”⁵⁹ e cuja vida foi absolutamente, segundo ele mesmo, indistinguível de sua arte: “A minha arte seria a arte de

⁵⁸ BENJAMIN, 2011.

⁵⁹ KRAUSS, 2007, p. 101.

viver cada instante, cada respiro; é uma obra que não se permite subscrever a nenhum âmbito específico, não é visual nem cerebral. É uma espécie de euforia constante”⁶⁰, o que talvez nos permitiria, hoje, associá-la ao processual. O *contato* do qual nos valem para formular a expressão *poética do contato* refere-se precisamente à relação de dependência que uma obra trava com o espectador: aquilo que o poeta e crítico mexicano Octavio Paz chamou de máquina de *significar*, a saber, “um quadro [ou qualquer outra obra de arte] depende[m] do espectador porque só ele pode pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é. Nisto reside o fascínio [...] dos *ready-made*”.⁶¹ Os *ready-made* foram o projeto de despersonalização e autorreferência da arte criado por Duchamp, cujos objetivos se dirigiam igualmente à evidenciação da experiência presente.

Voltando a Rodin, sua obra foi igualmente determinante na construção histórica da poética do contato, já que, segundo Krauss, foi ele quem de fato sistematizou a representação tanto dos materiais de suas esculturas quanto do processo de sua construção, autorreferenciando seu trabalho artístico escultórico.⁶²

Contemporaneamente aos famosos projetos da *Porta do Inferno* de Rodin, e dos *ready-made* de Duchamp, Rosalind Krauss traz outros casos em que aquilo que é da ordem do processual já vinha sendo explorado pelas disciplinas artísticas, como as *Jeannettes* I-V de Henri Matisse, esculpidas em cinco momentos entre 1910 e 1916, os quais dão a ver, respectivamente, as etapas de construção da escultura – ou de decomposição, já que elas foram feitas regressivamente, ou seja, da Jeannette mais acabada até a menos acabada, por assim dizer. Outra representação do processual foi privilegiada em Edgar Degas, que esculpiu e pintou obsessivamente os corpos de bailarinas evidenciando as deformações neles criadas pelas constantes preparações. Degas, no entanto, pintava ou esculpia as bailarinas não em apresentações, em palcos ou espetáculos, mas enquanto expressão de uma realidade que é construída, no dia a dia, *como ensaios*,⁶³ deixando claro, como o fez em *La classe de danse*, 1873-76, que seu interesse se voltava para os processos de construção em detrimento do já construído.

⁶⁰ DUCHAMP, 2009, p. 78. TN de: La mia arte sarebbe quella di vivere ogni istante, ogni respiro; è un'opera che non si può ascrivere a nessun ambito specifico, non è visiva né cerebrale. È una specie di euforia costante.

⁶¹ PAZ, 2008, p. 61.

⁶² Seguindo o caminho proposto por Rosalind Krauss não nos deteremos na obra *Las Meninas*, 1656, de Diego Velazquez, talvez a primeira aparição da autorreferência em pintura.

⁶³ TN de trecho extraído das gravações em áudio-guia sobre a obra *La classe de danse*, 1873-1874, do acervo do Musée D'Orsay, Paris. Grifo nosso.



FIGURA 3 - Edgar Degas. *La classe de danse*, 1873 -1876



FIGURA 4 - Edgar Degas. *Repasseuses*, 1884 -1886

Em *Repasseuses*, 1884-1886, no qual vemos duas mulheres passeadeiras trabalhando em uniformes de operários que populavam as fábricas da França pós-êxodo rural: Degas novamente nos dá a ver não a *História dos Grandes Feitos*, mas aquilo que estava por trás da Revolução Industrial, pintando a passeadeira que se embriaga frente à sua realidade. Percebe-se que, em ambas as obras, ainda que dedicadas à composição de quadros e à conclusão de pinturas, os temas escolhidos pelo artista já tratavam de processos, ainda que não necessariamente através da autorreferência artística, como farão, em seguida, Rodin e Duchamp.

No que tange o processual em escultura, segundo Rosalind Krauss, quase toda a produção tridimensional neoclássica trabalhava com a noção de que as ideias, as implicações gestuais e todo o significado da forma eram transmitidos a partir da subjetividade do artista e deveriam ser inequivocamente recebidos pelo observador. Aplicava-se, sobretudo nos relevos, a lei da frontalidade (que por sua vez remonta aos cânones da representação na Antiguidade), desenvolvida com o intuito de fornecer a melhor visibilidade e garantir a plena leitura de todas as partes da composição. Rodin rompe, então, com este esquema passando a evidenciar a superfície, a pele, a aparência e o gesto corporal justamente para enfatizar que a formação dos significados se dá não naquilo que é fornecido através das intenções *a priori* do artista, mas sim na experiência presente, em detrimento de sua simples transmissão ou transferência. Como, no entanto, a versão final da *Porta do Inferno* pôde romper com o racionalismo ocidental alicerçado na necessidade de nexos lógicos?”⁶⁴ De quais estratégias formais Rodin lançou mão com fins de fraturar a linearidade dos discursos e seu encadeamento que faz com que uma sequência de ideias proponha transmitir-se (sem ruídos) da mente do artista até o observador? Uma delas foi a repetição de algumas figuras da narrativa dantesca, para desconstruir o “princípio da singularidade espaço-temporal que é um pré-requisito da narrativa lógica.”⁶⁵

As três Sombras – em contraposição às canônicas *Três Graças*, 1817, de Antônio Canova – não são três, mas sim uma única figura, repetida três vezes, o que causa estranhamento e perplexidade de acordo com os preceitos da narrativa linear que, ao contrário, se desdobra progressivamente. Além disso, a representação das Três Graças é feita de modo que cada figura está, alternadamente, de frente e enviesada, simetricamente.

⁶⁴ KRAUSS, 2007, p. 87.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 21.



FIGURA 5 - Rodin. *Le Tre Ombre*, 1886

A outra estratégia usada por Rodin foi, portanto, realizar uma composição não simétrica, que fugisse ao arranjo rítmico “ângulo/ângulo inverso” que, por sua vez, fornece ao observador a ilusão de poder acessar, inclusive, partes posteriores, já que cada uma das Três Graças é posicionada de modo a dar a ver partes do corpo cujo posicionamento das outras duas torna oculto. O modo como Rodin dispõe suas Três Sombras, ou seja, posicionando-as praticamente do mesmo modo, a saber, de frente, nega o recurso à lei da frontalidade que, por sua vez, é também um princípio que tende a antecipar as experiências, oferecendo-as ao observador como já dadas, informando-o que ele, mesmo sem entrar em contato com a parte posterior da figura, a conhece, e criando por fim a ilusão da transcendência, do ver além, ou do tudo ver. E foi ao colocar-se frente a este preceito que Rodin construiu sua ruptura, autorreferenciando seu processo criativo. A partir do momento em que o observador se vê sem uma narrativa a guiá-lo – já que a narrativa que supostamente deveria se desenvolver em um encadeamento de novos eventos é truncada pela repetição destes – e a partir do momento em que o observador se percebe sem os recursos plástico-discursivos que o faziam ver além, o que resta é a escultura em si: suas qualidades matéricas evidenciadas, ainda, pelas marcas de digitais e outros toques que Rodin propositalmente deixava em suas esculturas.

Em relação a Duchamp, podemos dizer que, nesta mesma esteira, seus *ready-made* constituem a radicalização da significação no ato da experiência, ou, dizendo de outro modo, a radicalização da poética do contato. Interessado na despersonalização da arte, ou seja, em estratégias que negassem a ideia de transmissão da subjetividade do artista através da obra, Duchamp foi profundamente marcado, em 1911, pela fascinação experimentada ao assistir a uma adaptação do romance de Raymond Roussel *Impressions d'Afrique*. O que chamou sua atenção foi sobretudo o fato de a peça dizer sobre a automação extrema dos processos artísticos, como nos diz Krauss:

O espaço literário das *Impressões* é habitado [...] por um grupo de pessoas que mecanizaram a rotina da criação artística. As forças biológicas e físicas de que elas se utilizaram transformam-se em máquinas que criam imagens – imagens que reconhecemos como a base da experiência por nós identificada como arte. Ao automatizarem a produção artística, no entanto, as máquinas chegam a um resultado no qual a estrutura da imagem está absolutamente desvinculada da estrutura psicológica e emocional do indivíduo que dá início à arte, que põe a máquina em funcionamento.⁶⁶

⁶⁶ KRAUSS, 2007, p. 86.

Se a obra de arte pode ser construída até mesmo por uma máquina, como são, de fato, os *ready-made*, não há nada a ser transmitido pelo “autor” e aquela obra só será artística a partir do momento em que alguém assim percebê-la. A despersonalização contida nos *ready-made* produzidos em seguida por Duchamp foi, assim como a necessidade impressa por Rodin em sua *Porta do Inferno*, a “determinação em produzir uma arte totalmente desvinculada dos sentimentos pessoais.”⁶⁷ Por isso as pinturas de Duchamp “passaram a ser dominadas por imagens de elaboradas máquinas [...]”,⁶⁸ enquanto suas primeiras esculturas foram, por sua vez, produtos industriais, atrelados à experiência cotidiana. A estratégia era que suas obras não pudessem “ser tomad[as] como portador[as] da marca de um ato criativo, ou seja, o objeto não surgia como algo proveniente do manancial de ideias e emoções pessoais do artista”,⁶⁹ o que fez, por fim, com que tais objetos “não guard[ass]em com ele uma relação convencional na qualidade de seu 'autor'.”⁷⁰ A mecanização de seu próprio desenho foi a resposta encontrada por Duchamp para fugir ao gosto, que ele mesmo descreveu como sendo: “Um hábito, a repetição de uma coisa já aceita. Se se repete algo por algumas vezes, transforma-se em gosto. Independente de ser bom ou ruim, é sempre gosto.”⁷¹ E foi através do desenho mecânico, por este estar, segundo ele, “fora de toda convenção pictórica”, que Duchamp, influenciado pelo roteiro de *Impressões da África* e a mecanização nele proposta por Roussel, alcançou a ausência do gosto.

Como vimos, se a arte de Duchamp – *uma euforia constante*, conforme ele mesmo a definiu – foi atribuída à vivência de cada instante de sua vida, Henri-Pierre Roché não estava errado ao dizer que “a sua melhor obra foi o emprego do seu tempo”⁷² e, neste sentido, seu maior projeto estético teria sido, por fim, a vivência de cada experiência.

Duchamp mesmo declarou que o *Grande vidro*, sua principal obra, não deveria ser “a expressão de uma espécie de vida interior”.⁷³ Na entrevista concedida a Pierre Cabanne, ele fala sobre as estratégias criadas, em cada fase de sua carreira, para elidir a ideia de linearidade causal. Em relação à sua ruptura com o cubismo, por exemplo, ele diz:

A ideia de movimento, o registro do movimento não me interessava mais. [...] Na *Esposa*, no *Vidro*, procuro constantemente fazer algo que não lembre o passado. Eu

⁶⁷ KRAUSS, 2007, p. 101.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 90-91.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 91.

⁷¹ DUCHAMP, 2009, p. 50. TN de: Un'abitudine. La ripetizione di una cosa già accettata. Se si ripete più volte qualcosa, si trasforma in gusto. Buono o cattivo che sia, è sempre pur gusto.

⁷² *Ibidem*, p. 78. TN de: Roché ha detto di lei che la sua opera migliore è stata l'impiego del suo tempo.

⁷³ *Ibidem*, p. TN de: [...] non volevo che fosse l'espressione di una sorta di vita interiore.

tinha a obsessão de não repetir as mesmas coisas. Tive que desconfiar de mim mesmo porque, malgrado tudo, acabamos por deixar-nos invadir pelo passado, mesmo sem querer o repetimos. Eu tive que lutar duramente para alcançar uma cisão nítida, radical.⁷⁴

Esta “luta” à qual Duchamp se refere o levou a um radicalismo ainda maior em relação às rupturas que Rodin havia proposto em escultura. Se diante das *Três Sombras* o observador se encontra desprovido de um discurso ou narrativa linear aos quais se ater e os quais o conduzem e, portanto, ele está diante de nada além de sua própria experiência, de modo análogo, porém mais radical, deparar-se com os *ready-made* de Duchamp, cujos objetos nem mesmo foram realizados por um autor, significa um corpo sozinho frente àquele objeto, ou seja, frente ao seu contato com ele. Mais que uma poética do contato, poderíamos pensar ainda em uma poética da nudez e, por que não, na poética da pobreza.

Sendo os principais legados da Arte Povera o despojamento das convenções – que Duchamp chamou de gosto – e a enfática noção de que um trabalho, para ser artístico, depende de entrar em contato com o fruidor, podemos afirmar claramente que trata-se de um projeto cujas origens são duchampianas. Ele, negando as expressões subjetivas dos artistas, já insistia sobre o fato de que “o artista não é consciente do significado real da sua obra [...] [e de que] o espectador deve sempre participar de uma criação suplementar, interpretando-a.”⁷⁵ A simples existência tanto de um artista, quanto de um trabalho artístico ou mesmo de uma obra prima só seria possível a partir do reconhecimento e determinação desta pelo público:

[...] o artista não existe senão quando passa a ser reconhecido. [...] A obra artística, definitivamente, é um produto de dois polos: aquele de quem a realiza e aquele de quem a observa. Atribuo a mesma importância ao espectador e ao artista. [...] Uma obra prima é justamente declarada enquanto tal, em última instância, pelo espectador. É o espectador que estabelece quais obras devem entrar em um museu.⁷⁶

Duchamp, na esteira disto que estamos chamando de poética do contato, foi, segundo o expressionista abstrato Jasper Johns, “o primeiro a ver ou dizer que o artista não tem total

⁷⁴ DUCHAMP, 2009, p. 38. TN de: L'idea di movimento, la registrazione del movimento non mi interessavano più. [...] Nella *Sposa*, nel *Vetro*, cerco costantemente di fare qualcosa che non ricordi il passato. Avevo l'ossessione di non ripetere le stesse cose. Dovetti diffidare anche di me stesso, perché, malgrado tutto, ci si lascia invadere del passato, anche senza volerlo lo si ripete. Dovetti lottare duramente per giungere a una scissione netta, radicale.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 75. TN de: L'artista non è cosciente del significato reale della sua opera [...] lo spettatore deve sempre partecipare a una creazione supplementare, interpretandola.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 75-76. TN de: [...] l'artista non esiste se non quando viene riconosciuto. [...] L'opera artistica, in definitiva, è un prodotto a due poli: quello di colui che la realizza e quello di chi la osserva. Attribuisco la stessa importanza allo spettatore e all'artista. [...] Un capolavoro è giustamente dichiarato tale, in ultima istanza, dallo spettatore. È lo spettatore che stabilisce quali opere debbano finire in un museo.

controle das virtudes estéticas de sua obra, que outros contribuem para a determinação da qualidade.”⁷⁷

A repetição enquanto um mecanismo que trunca a linearidade e a singularidade dos discursos foi usada por Rodin e igualmente por Duchamp, por exemplo, ao replicar a mesma personagem em sua pintura *Dulcinea*, 1911. Se o intuito, neste caso, foi “‘deteorizar’ o cubismo e [...] dar-lhe uma interpretação mais livre”,⁷⁸ a repetição aparecerá em outros momentos da obra de Duchamp com o objetivo de tornar a fonte artística, em alguma medida, “serial” ou “automática” para, assim, elidir a ideia de subjetividade e do caráter singular da figura do artista. Tais elaborações compuseram o projeto estético que teve como sua maior consequência a elaboração dos *ready-made*, que, nas palavras de Jasper Johns, foram *uma nova unidade de pensamento*.⁷⁹ O tipo de pensamento praticado por Duchamp deveria, claramente, fugir e não impor qualquer unidade ou convenção. Ou ainda, se alguma convenção fosse aceita, seria aquela do acaso, motivo pelo qual ele se divertiu ao definir um de seus trabalhos, sempre ironicamente, como *acaso em conserva*: “É divertido conservar o acaso”,⁸⁰ dirá.

Seus *ready-made* foram, portanto, fruto desta ambição de alcançar algo que fosse, ao seu *gosto*, absolutamente indiferente, absolutamente *serial*. O próprio termo se impôs automaticamente e traduzia, por fim, seu anseio pela apatia: “A palavra *readymade* então se impôs a mim, parecia adaptar-se perfeitamente àquelas coisas que não eram obras de arte, que não eram esboços, que não eram nenhuma das expressões usadas e aceitas no mundo da arte. É precisamente isto que me induziu a fazê-las.”⁸¹ Não tendo sido, portanto, os *ready-made* realizados por ele, Duchamp não era o responsável por aqueles objetos e não seria, até que reconhecido pelo público como tal, seu autor. A ideia de automatismo ou mecanização foi tão importante para a formulação destes preceitos que, segundo Pierre Cabanne, o artista chegou a comparar os *ready-made* a compromissos com hora marcada, em detrimento daquilo que acontece como *surpresa*.

Octavio Paz, tomando a autorreferência como a paradoxal característica dos *ready-made*, dirá que estes “são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção

⁷⁷ FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 208.

⁷⁸ DUCHAMP, 2009, p. 25. TN de: “deteorizzare” il cubismo per dargli un’interpretazione più libera.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 209.

⁸⁰ DUCHAMP, 2009, p. 49. TN de: È divertente conservare il caso.

⁸¹ *Ibidem*, p. 50. TN de: La parola *readymade* mi s’impose allora, sembrava adattarsi perfettamente a quelle cose che non erano opere d’arte, che non erano schizzi, che non erano nessuna delle espressioni usate e accettate nel mondo dell’arte. È proprio questo che m’indusse a farle.

[tradicional] de obra”;⁸² da obra fruto do gênio artístico que, para Duchamp, inexistia. Sublinhando a relação de apatia que Duchamp mantinha com aqueles objetos, Paz dirá que os *ready-made* não são antiarte, mas sim “*a-Rtísticos*”: não tratava-se de negação, mas sim de uma relação que ignorava, por assim dizer, a tradicional noção de artista criador. E Paz dizia ainda que, por fazerem parte do projeto antiretiniano de Duchamp, os objetos tratam, mais que de plasticidade, de filosofia e de crítica, já que “o *ready-made* é uma crítica da arte 'antiretiniana' [...]”.⁸³ O motivo que levou a noção de *gosto*, atrelada, por sua vez, à ideia de hábito, a ter sido tão rechaçada por Duchamp foi precisamente, segundo Paz, o fato de o gosto “introduz[ir] uma hierarquia social fundada em uma realidade tão misteriosa e arbitrária como a pureza do sangue e a cor da pele”.⁸⁴

A despersonalização sobre a qual insistiu Duchamp foi emblemática para inúmeros movimentos artísticos e mais de cinquenta anos depois os minimalistas, assim como os artistas poveros, a retomaram. O próprio termo “minimalismo”, que, segundo Rosalind Krauss, foi enunciado pelo filósofo inglês Richard Wollheim, refere-se ao fato de os objetos terem:

um conteúdo artístico mínimo, no sentido que ou são indiferenciados em si mesmos a um grau extremo e, portanto, possuem um conteúdo ínfimo, seja este de que espécie for, ou a diferenciação que exibem, a qual pode ser bastante considerável em alguns casos, não provém do artista e sim de uma fonte não-artística, como a natureza ou a indústria.⁸⁵

O caráter *ready-made* que encontra-se igualmente nas estruturas minimalistas refere-se, portanto, a objetos industrializados ou cotidianos, isto é, objetos que perpetuam-se no espaço e no tempo e que estão inseridos no “fluxo contínuo da duração”⁸⁶ do qual o tempo cênico se vale. A experiência que a escultura minimalista oferece é, nas palavras de Rosalind Krauss, da ordem de “encontros repetidos [que não revelam] coisa alguma a mais ou significativamente diversa de qualquer outro, de modo que não existe para eles, assim como para os objetos comuns, nenhum momento único, que eclipse a todos os demais, em que são 'compreendidos’”.⁸⁷ Foi neste sentido que os minimalistas tanto recorreram à repetição serial. Foi um recurso ao caráter cotidiano do fluxo contínuo da duração que, por sua vez, carrega consigo o aspecto processual e que é tão caro ao teatro. E talvez possamos dizer que o caráter

⁸² PAZ, 2008, p. 23.

⁸³ PAZ, 2008, p. 25.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 24.

⁸⁵ WOLLHEIM *apud* KRAUSS, 2007, p. 237.

⁸⁶ KRAUSS, 2007, p. 238.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 238.

processual da obra duchampiana passa pelo Minimalismo antes de chegar à Arte Povera, movimentos cujos artistas tiveram contato direto.

No que diz respeito à produção de Penone, gostaríamos de antecipar algo que será discutido propriamente no último capítulo da tese, a saber, como a despersonalização se dá em sua obra. Em 1968 o artista realizou algumas obras em que a força ascensora de crescimento das árvores mostra-se capaz de literalmente levantar um bloco de pedra, em um caso, e uma gaiola, no segundo. A primeira delas é *Pietra, Corda, Albero, Sole / Pietra, Corda, Albero, Pioggia* (Pedra, Corda, Árvore, Sol / Pedra, Corda, Árvore, Chuva), 1968, e a segunda, *Crescendo innalzerà la rete* (Crescendo levantará a rede), do mesmo ano. Nos escritos associados a estas esculturas, Penone reflete sobre o crescimento das árvores e sobre como as mudanças atmosféricas determinam – ou esculpem – tudo que está em sua volta.

Uma pedra que se soleva da terra em consequência da chuva, do orvalho.
Uma pedra que vive as variações da humidade do ambiente
no qual é colocada é escultura a céu aberto.
A corda vegetal que liga a pedra, com a chuva se encurta e a soleva.
[...]
O propagar-se de um ramo no espaço em busca da luz
tem a mesma estrutura de um olhar.
A árvore é um grande olho composto de tantos pequenos olhos,
cada uma de suas folhas
é um olho que colhe a maior quantidade de luz.⁸⁸

Em apenas duas obras é possível verificar que a mecânica do crescimento dos elementos naturais, assim como o comportamento dos corpos de um modo geral, será a própria força motriz de grande parte dos trabalhos de Penone. Ele trabalha com aquilo que chamaremos de *devir escultor da natureza* e enxerga nos vegetais uma forma que pode ser, em si, pensada como o resultado de duas forças escultóricas: a sua própria, no esforço de erguer-se em busca da luz, e a força da luz que os atrai, direcionando o sentido do alongamento de suas hastes, esculpindo-os, por fim, em uma espécie de gravidade ao contrário, uma força gravitacional que puxa para cima.

⁸⁸ PENONE, 2009, p. 19. TN de:

Una pietra che si innalza da terra per effetto della pioggia, della rugiada.

Una pietra che vive le variazioni di umidità dell'ambiente
in cui è posta è scultura all'aperto.

La corda vegetale che lega la pietra, con la pioggia si accorcia e la innalza.

PENONE *apud* FAMELI, 2015. TN de:

Il propagarsi di un ramo nello spazio alla ricerca della luce
ha la stessa struttura di uno sguardo.

L'albero è un grande occhio composto da tanti piccoli occhi, ogni sua foglia
è un occhio che coglie la maggior quantità di luce.

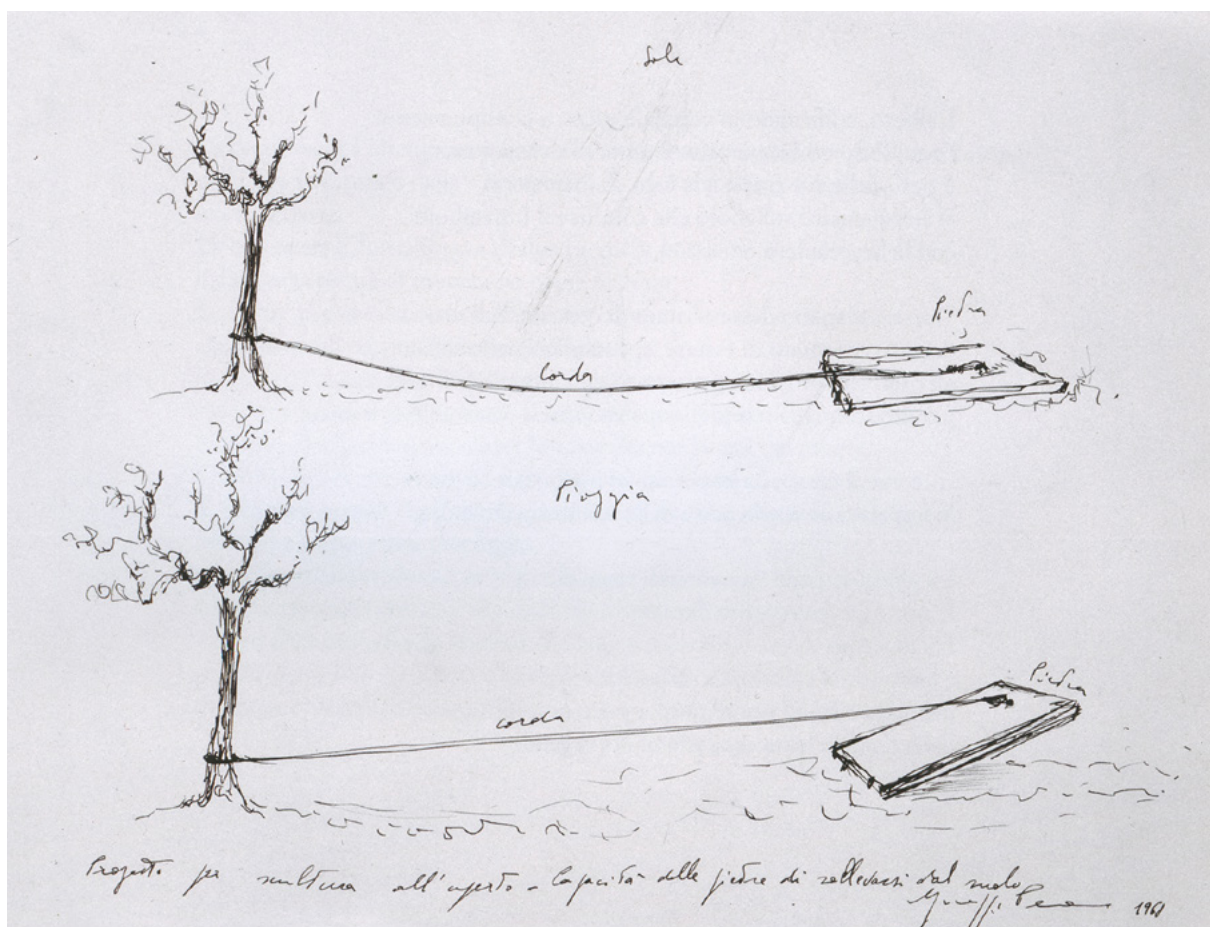


FIGURA 6 - Giuseppe Penone. Progetto per Scultura all'aperto, 1968



FIGURA 7 - Giuseppe Penone. *Pietra, Corda, Albero, Sole / Pietra, Corda, Albero, Pioggia*, 1968



FIGURA 8 - Giuseppe Penone. *Pietra, Corda, Albero, Sole / Pietra, Corda, Albero, Pioggia*, 1968

A plasticidade contida nos processos de desenvolvimento havia sido explorada no âmbito conceitual pelo artista Joseph Beuys, que expôs em algumas mostras coletivas⁸⁹ junto aos poveristas e que, resguardada toda a diferença de sua produção⁹⁰ em relação àquela de Penone, enxergava no próprio “desenvolvimento da consciência humana [...] um processo plástico”,⁹¹ indicando o processo escultórico das ideias, por assim dizer, ou o que ele denominou *escultura social*.

Penone, por sua vez, demonstra que, assim como a formação dos corpos é o resultado de uma força escultórica aplicada pelo ambiente, igualmente “a planta é, ao mesmo tempo, escultura e escultora.”⁹² Se Didier Semin intuiu que o escultor não trabalha *segundo* a natureza, mas *como* a natureza,⁹³ da nossa parte, concordamos que ele esculpe, sim, conforme o processo escultórico que, por sua vez, já encontra-se presente na natureza. Assim, a “mimeses deixa definitivamente de ser confundida com a imitação. Ela se torna, antes, pulsão e as vocações formais de abundância tornam-se visíveis.”⁹⁴ Mas é importante perceber que o trabalho não se conclui apenas com seu procedimento mimético-pulsional. Sem que a natureza também esculpa, os trabalhos mencionados acima não se realizam. Logo, além de concordar com Semin, defendemos que Penone não só esculpe *como* a natureza, mas, sobretudo, *com* a natureza fazendo com que a autoria do trabalho não seja sua e, talvez, nem tampouco apenas da natureza.

O artista opta, frequentemente, por trabalhar com organismos vivos – as árvores, a água, as batatas, as abóboras, a vida das pedras – enquanto estratégia para dar-nos a ver o devir escultor da natureza, indicando que a autoria das obras estará a cargo daqueles elementos e que seu papel limita-se quase que a apenas neles intervir. O artista reivindica para si mesmo uma posição menos ligada à criação, precisamente como fez Duchamp e, não por acaso, o cita, como podemos confirmar com Goetz: “A surpresa da arte é ver algo que existe, e não inventar uma forma. Ele [Penone] se lembra dos poemas de Michelangelo: 'Michelangelo diz que a obra já

⁸⁹ Assinala-se, pelo menos, em ocasião da IV Documenta de Kassel (1968), na Galerie an der Schönen Aussicht, em que participaram Carl Andre, Joseph Beuys, Enrico Castellani, Christo, Donald Judd, Piero Manzoni, Bruce Nauman e Michelangelo Pistoletto; em 1969 Beuys e os poveristas expuseram, em grandes coletivas, juntamente aos maiores artistas da época, em Amsterdã, Stedelijk Museum (15 de março a 27 de abril), em Essen, Folkwang Museum (9 de maio a 22 de junho) e em Berna, Kunsthalle (22 de março a 27 de abril); em 1970, em Turim, Galleria Civica d'Arte Moderna (12 de junho a 12 de julho), desta vez, já com a participação de Penone.

⁹⁰ CÂMARA, 2013. Tivemos a oportunidade de publicar um diálogo entre as produções dos dois escultores.

⁹¹ AMMANN *apud* CELANT, 2011, p. 138. Texto original de 1970. TN de: lo sviluppo della coscenza umana sarebbe di per sé un processo plastico.

⁹² RECHT *apud* GOETZ, 2009, p. 30. TN de: La plante est sculpture et sculteur à la fois.

⁹³ SEMIN *apud* PENONE, 2007, p. 40. Texto do professor francês para o catálogo da mostra em que Penone representou a Itália na 52ª Bienal de Veneza.

⁹⁴ NICOLAO *apud* PENONE, 2009, p. 50. TN de: La mimesis cesse définitivement d'être confondue avec l'imitation. Elle devient plutôt pulsion, les vocations formelles de l'être fourmillent (abundante, multido, enxame) alors et deviennent visibles.

está dentro do veio do mármore. Duchamp diz que ela já está dentro das lojas'.”⁹⁵ De fato, na entrevista que o artista nos concedeu,⁹⁶ ele declara que a posição que assume “não é aquela de *inventar* formas, mas de *indicar* formas existentes, [sendo], portanto, um trabalho de indicação mais que de criação”.⁹⁷ Esta característica, como notou o professor Stéphane Vignon, está ligada, fundamentalmente, ao agenciamento daquilo que já está no mundo, sua reorganização, ou mesmo sua desorganização que pode gerar, propositalmente, uma “confusão de identidade ou ainda a dissolução da própria noção de identidade. Eis o que interessa a Penone, uma nova organização entre as coisas – a igualdade – que não as nega, uma organização que é um problema relativo ao espaço, um problema de agenciamento.”⁹⁸

Se, no entanto, Penone delega a criação à própria natureza, é fundamental não perder de vista que o autor das obras passa, conseqüentemente, a ser algo um tanto imprevisível, já que, se há alguma lógica na natureza, esta seria – se assim é possível pensar – a lógica da inconstância.⁹⁹ Penone não decifra a construção formal dos elementos com os quais trabalha com fins à revelação de uma fórmula *a priori*, e isto nos leva a inferir que a autorreferência em seu trabalho é, por assim dizer, deslocada a uma terceira pessoa que, neste caso, é a natureza ou, pelo menos, a conjugação de seu devir escultor *com* a intervenção do artista. “A arte é natureza enxertada”,¹⁰⁰ disse Gaston Bachelard. É este um dos pontos de contato entre as estratégias de Penone e aquelas duchampianas. Delegar a autoria de suas obras à natureza é, para o escultor, declarar que seu trabalho se resume a indicar algo que já foi criado, pré-existente. E abster-se da autoria das próprias obras, como sabemos, nas palavras de Duchamp, é *ready made*.

A *Fontaine* e todos os *ready-made* seriam emblemáticos no que diz respeito à despersonalização, pois a questão que eles colocam é a nossa necessidade de encontrar um significado para as obras. Neste caso, ele deve ser buscado fora da esfera pessoal de seu autor – Duchamp ou a indústria? – frustrando a tentativa de análise formal e, sobretudo, “esmiuçando

⁹⁵ GOETZ *apud* PENONE, 2009, p. 28. TN de: La surprise de l'art, c'est de voir quelque chose qui existe, ce n'est pas d'inventer une forme. Il se souvient des poèmes de Michel-Ange: “Michel-Ange dit que l'oeuvre est déjà dans la veine du marbre. Duchamp dit qu'elle est déjà dans le magasin.”

⁹⁶ Cnf. Anexo I.

⁹⁷ *Ibidem*, grifos nossos.

⁹⁸ VIGNON, 2012, p. 15. TN de: [...] une sérénité dans le rapport aux choses, au “fond” de leur rapport et de “la confusion de l'identité”, voilà ce qui intéresse Penone, soit une nouvelle organisation entre les choses – l'égalité – qui ne les nie pas, une organisation qui est un problème relatif à l'espace, un problème d'agencement.

⁹⁹ CASTRO, 2002.

¹⁰⁰ BACHELARD, 2013, p. 11. Obra publicada originalmente em 1942.

o próprio ato da transformação estética”,¹⁰¹ o qual, definitivamente, não se encontra naquilo que o observador vê, mas em sua própria elaboração de sentido: poética do contato.

1.3 Teatro ou o que reside *entre* as artes

Atitudes processuais foram tecidas entre a Europa e os Estados Unidos nos anos 1960 e tal fato foi, segundo Lara Conte, uma resposta à promoção das estruturas primárias promovidas pelo Minimalismo. Após a ampla difusão de expoentes da arte informal entre 1940 e 1950 e o triunfo da Pop Art, os Estados Unidos tentavam impor novamente sua hegemonia sobre a Europa com a ofensiva propagandista da arte minimalista. Contudo, em pleno maio de 68, o crítico italiano Maurizio Calvesi advertia: “No início desta estação [...] nos perguntávamos qual teria sido o papel das chamadas 'estruturas primárias', ou seja, da *minimal art* [...] Agora podemos vê-lo: na Europa a moda, que parecia criar raízes, se declinou”,¹⁰² indicando uma possível superação no continente europeu do Minimalismo, também chamado de pesquisas reducionistas. Enquanto diversas mostras de trabalhos minimalistas aconteciam na Europa, a chamada *nova escultura* ganhava espaço na Itália. Apesar da suposta superação do Minimalismo, muito deste movimento ainda restará, de acordo com o que indica Krauss em seu famoso artigo “A escultura no campo alargado”,¹⁰³ ou seja, em contraponto às formas construtivistas que “pretendiam ser a prova visual da lógica imutável e da coerência de geometrias universais”,¹⁰⁴ os minimalistas reivindicavam que as formas fossem “algo eventual, indicando um Universo sustentado por cordas de arame, cola, ou pelas contingências da força da gravidade e não pela Mente”.¹⁰⁵ Tanto a *nova escultura* quanto, portanto, também a Arte Povera se alimentaram de preceitos que já vinham sendo explorados pelos minimalistas, ainda que a mais recorrente classificação deste movimento refira-se à “frieza” de suas estruturas. A ideia de que o Minimalismo tenha produzido sobretudo estruturas reducionistas e que trata-se de um movimento eminentemente positivista, assim como decretou Donald Judd com a máxima

¹⁰¹ VIGNON, 2012, p. 98.

¹⁰² CALVESI *apud* CONTE, 2010, p. 31. TN de: All'inizio dell'attuale stagione, nell'ottobre scorso, ci eravamo chiesti quale sarebbe stato il ruolo delle cosiddette “strutture primarie”, ovvero della *minimal art* [...] Ora possiamo vederlo: in Europa la moda, che sembrava attecchisse, è declinata.

¹⁰³ KRAUSS, 2012. Originalmente publicado no número 8 da revista americana *October*, na primavera de 1979 (31-44), o texto “Sculpture in the Expanded Field” apareceu também em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*. Washington: Bay Press, 1984. Tivemos acesso à sua tradução reeditada pela revista *Arte&Ensaio*s.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 130.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 130.

What you see is what you see, foi relativizada por alguns importantes críticos como Hal Foster – “a despeito do positivismo do Minimalismo, a percepção torna-se reflexiva nessas obras e, consequentemente, complexa”¹⁰⁶ –, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, além de Georges Didi-Huberman, com seu *O que vemos, o que nos olha*, título, aliás, absolutamente perspectivista.

Preceitos caros aos minimalistas eram tanto a condição de *estar inserido no fluxo da duração* quanto a abrangência espacial da experiência. A ideia da absorção do ambiente pela obra minimalista foi, segundo Krauss, influenciada pela noção de disjunção ou *princípio da descontinuidade radical*, formulados pelo escultor norte-americano David Smith.

Para os escultores americanos que seguiam o seu exemplo, no início dos anos 60, a ideia de disjunção tornou-se um poderoso instrumento gerador. Tal como Smith, tendiam a tratar a escultura como um volume irracional: um conjunto de elementos periféricos privados da lógica de um núcleo construtivista.¹⁰⁷

A palavra *construtivista*, vale dizer, refere-se, segundo Krauss, à cooptação desta por Naum Gabo, quer dizer: no início dos anos 1920, artistas partidários do escultor russo Vladimir Tatlin utilizavam este mesmo termo para descrever seu programa de criação de esculturas enquanto “cultura dos materiais”, cuja marca distintiva era “uma continuidade em relação ao espaço do mundo” que “depende deste para ter um significado.”¹⁰⁸ A inversão do termo *construtivismo* se dá quanto, em seu manifesto realista, Naum Gabo o adota para suas obras “opondo-se totalmente ao avanço de Tatlin 'pelo espaço real e pelos materiais reais’”¹⁰⁹ e construindo objetos que apontassem “em direção a uma geometria imediata e legível”.¹¹⁰

O princípio do absolutismo ao qual o *construtivismo* passou a corresponder foi batizado por Gabo como *estereometria* e consistia em técnicas que dessem a ver o interior da forma esculpida ou projetada, ou seja, o núcleo do objeto, “tornando a figura compreensível de modo semelhante ao que um teorema geométrico isola e coloca a nosso alcance determinadas proposições essenciais referentes aos objetos sólidos”.¹¹¹ A estereometria construtivista seria, portanto, em linhas gerais, um recurso com vistas a oferecer ao observador uma realidade transcendental do objeto, ou seja, uma experiência para além de sua manifestação enquanto realidade factual. Uma experiência da ordem da transcendência.

¹⁰⁶ FOSTER, 2014, p. 53.

¹⁰⁷ KRAUSS, 2007, p. 212.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 71.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 72.

Retomando a produção escultórica de David Smith, segundo Krauss esta foi conduzida contrariamente ao princípio estereométrico. Suas esculturas são desprovidas de um núcleo interno, isto é, são ocas e por isso negam “a superfície do material como manifestação externa de um arcabouço ou núcleo internos”.¹¹²

Isto que foi chamado de *princípio da descontinuidade radical* ou *estratégia formal de descontinuidade* diz da impossibilidade de o observador, ao girar em torno da escultura, experimentar a qualidade de continuidade formal. Ao contrário, as obras de Smith construídas segundo este princípio, como *Blackburn*, 1949-50, oferecem ao observador “uma sensação de rompimento entre uma faceta e a seguinte”¹¹³ e demonstram como é “impossível relacionar as duas principais vistas – a frontal e a de perfil – da obra uma à outra pelo modo construtivista da aparência interna [...]”.¹¹⁴ Além da fragmentação que a descontinuidade propõe, o volume das esculturas de Smith, assim como formulou Donald Judd, “excede a estrutura”.¹¹⁵ Para excedê-la Smith lançou mão do recurso que inspirou grande parte dos trabalhos minimalistas, qual seja, o polimento das superfícies de suas obras – sobretudo aquelas realizadas entre os anos 40 e 50 – enquanto artifício para que elas, ao espelhar o mundo, nele se diluíssem ou o absorvessem.

Voltando a atenção do observador para as superfícies de suas esculturas, Smith também adota o procedimento da despersonalização ao romper com a ideia de linearidade ou continuidade formal entre o centro e a periferia da obra. A obra, ao contrário, adquire sentido somente a partir do contato de sua superfície com o mundo, fazendo-a indistinta do ambiente circunstante justamente por extrapolar seu volume, ainda que através do espaço virtual criado pelo espelhamento.

A poética do contato reivindicada através da ausência da propagação das “Ideias” a partir dos cernes das obras – que na escultura de Smith traduz-se pela falta do núcleo – é, por sua vez, amplificada na medida em que a obra invade o mundo e é por ele invadida, operação tornada possível justamente através do espelhamento. A compreensão de que o ambiente não é externo, mas suplementar à obra será algo absolutamente determinante não só para a concepção da arte enquanto ação e para a desmaterialização do objeto artístico, mas também para a poética minimalista, para a povera e sobretudo para as performances.

¹¹² KRAUSS, 2007, p. 215.

¹¹³ *Ibidem*, p. 190.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 186.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 215.



FIGURA 9 - David Smith. *Blackburn: Song of an Irish Blacksmith*, 1949 -1950

Insistiremos muito em recuperar diversos momentos em que ambiente e corpo ou ambiente e obra se confundem ou se implicam reciprocamente, pois este é um dos mais importantes pilares da poética de Penone.

Enquanto a escultura contaminava-se tanto pelo ambiente circunstante quanto por outras disciplinas artísticas, o crítico norte-americano Michel Fried, em seu famoso ensaio “Art and Objecthood”,¹¹⁶ defendia a absoluta separação entre as artes e suas essências irreduzíveis. Fried indica que as artes plásticas eram impelidas à modalidade teatral, porque a experiência temporal que se tem delas funde-se com o tempo real. Ele se referia ao caráter espacial da escultura, em torno da qual podemos girar em uma movimentação que se aproxima muito da experiência cotidiana. Essa fusão com o tempo real que, por sua vez, diz respeito ao tempo cênico ou à teatralidade fez com que Michel Fried afirmasse, por fim, que “o que reside *entre* as artes é teatro”.¹¹⁷ Mas foi justamente este aspecto que não só inseriu, de modo irrevogável, a arte contemporânea na poética do contato, trabalhando com a experiência que se trava com o mundo no presente, como, ao mesmo tempo, passou a envolver sistematicamente o observador nas ações, assumindo a dependência da própria existência da arte em relação ao momento em que o corpo se fricciona com o ambiente, quando o dentro se permeabiliza com o fora ou, ainda, quando esta dialética se dilui. Fried, segundo Lara Conte, “observa que a objetividade da *minimal art* anulou a distinção entre arte e não arte, assim como aquela concepção de espaço estético ideal que pertence à obra modernista [...]”¹¹⁸ A teatralidade que traz o observador para o *aqui e agora*, ou seja, para a experiência que se forma externamente, ao entrar em contato com o mundo, impõe a superação da concepção idealista modernista e seria, portanto, responsável pela perda da *essência* imprescindível que determinaria a obra.

Dentre os trabalhos que Krauss aponta como protótipos da escultura teatral do início do século XX está o cenário para o espetáculo *Relâche*, criado por Francis Picabia, em 1924. Além de já trabalhar com a luz considerada enquanto energia – o que seria retomado tanto por Penone quanto por diversos outros poveristas mais de trinta anos depois –, Picabia explorava em seu cenário para *Relâche* a capacidade plástica da luz enquanto algo capaz de se prolongar até a plateia, afetando o ambiente e fazendo, conseqüentemente, com que todo ele – incluindo, claramente, os espectadores – se tornasse participante, por ter sido tocado: “*Relâche* se lança diretamente sobre a plateia – absorvendo-a, concentrando-se nela – ao iluminá-la.”¹¹⁹ Além de

¹¹⁶ Publicado originalmente na revista *Artforum*, em 1967.

¹¹⁷ KRAUSS, 2007, p. 243.

¹¹⁸ CONTE, 2010, p. 114. TN de: Fried osserva che l'oggettività della minimal art ha annullato la distinzione fra arte e non arte, così come quella concezione di spazio estetico ideale che appartiene all'opera modernista.

¹¹⁹ KRAUSS, 2007, p. 255.

antecipar o prolongamento da obra ao ambiente e de envolver o espectador na ação – práticas que seriam sistematizadas somente muitos anos depois –, Picabia, com este cenário composto por milhares de luzes que inadvertidamente eram acesas durante o espetáculo, cegando a plateia, tinha por objetivo aquilo sobre o que seu amigo Duchamp insistia igualmente, ou seja, a ruptura. No caso deste trabalho de Picabia, esta se dava através do envolvimento físico dos espectadores pela plasticidade da luz que os cegava, em contraposição à distância antes sustentada pela visão que eles tinham do espetáculo. Além disso havia o fato de o artista tomar de sobressalto a plateia, desarticulando a ideia de que o espectador poderia, de algum modo, prever os acontecimentos que transcorriam na narrativa da peça: “incorporado fisicamente ao espetáculo, sua visão [do espectador] ofuscada não é mais capaz de supervisionar os acontecimentos”.¹²⁰

As esculturas produzidas, de um modo geral, a partir de então, determinadas a expandir-se no tempo e no espaço em que se encontram, através de seu prolongamento no ambiente e da sua inserção no fluxo da experiência, passam, conseqüentemente, a envolver de modo sempre mais determinante o observador cujo “caminhar em torno [da obra] ou se deter para interpretar o significado narrativo [...] empresta a esses trabalhos um tempo dramático”¹²¹, o que leva Rosalind Krauss a chamá-las de “escultura teatral”.

Fried havia condenado essa aproximação entre as esculturas e o caráter cênico da experiência fundida ao tempo real que, no entanto, fazia com que aqueles trabalhos transmitissem um sentimento de si mesmos enquanto atores, enquanto agentes do movimento. Foi, contudo, justamente o fato da escultura ter se aproximado daquele entre-campo, ou seja, daquilo que reside *entre* as artes, que tanto interessou e foi exaustivamente explorado a partir do minimalismo e, portanto, pela Arte Povera.

O contato entre minimalistas e poveristas foi, de fato, intenso, e seria impensável não haver qualquer permeabilidade entre as pesquisas, como gostaríamos de pontuar, retomando outros momentos em que origens para a contaminação desses três elementos: espaço (e observador), obra e artista são entrevistas. Neste sentido, não nos pareceria disparatado¹²² mencionar, ainda que brevemente, o que apontou Allan Kaprow em seu belo texto “O legado de Jackson Pollock”, de 1958. Para Kaprow, a técnica desenvolvida por Pollock, chamada dança do *dripping*, era um *continuum* no qual, ignorando o confinamento da tela – ou seja,

¹²⁰ KRAUSS, 2007, p. 255.

¹²¹ *Ibidem*, p. 273.

¹²² FOSTER, 2006, p. 11. TN de: Un critico [...] impegnato nella genesi minimalista dell'arte, non può essere diverso da un partigiano dell'espressionismo astratto [...]

excedendo sua estrutura, como dizia Judd –, o pintor extrapolava as dimensões do trabalho e fazia com que “o artista, o espectador e o mundo exterior est[ivessem] envolvidos [...] de modo muito permutável”.¹²³ Negando o caráter *apriorístico* de quaisquer experiências, Kaprow aborda o trabalho de Pollock sinalizando algo da ideia minimalista em que os encontros repetidos, que não revelam significados totalizantes “que eclipse[m] a todos os demais anteriores” e sejam capazes de contê-los, simplesmente se dão no fluxo contínuo da duração. “Parte alguma é toda parte”, diz Kaprow, “e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que a sua arte [de Pollock] dá a impressão de desdobrar-se eternamente.”¹²⁴ As dimensões das pinturas de Pollock, além de as tornarem verdadeiros ambientes, faziam com que o observador, tomado de assalto pelas suas enormidades, se confrontasse com elas, sendo, portanto, nas palavras de Kaprow,¹²⁵ tocado, *absorvido*.

As grandes dimensões foram exploradas neste mesmo sentido – ou seja, com o objetivo de envolver o observador, tornando-o participante – pelo escultor minimalista norte-americano Claes Oldenburg que, segundo a crítica Barbara Rose, em um artigo publicado na revista *Artforum* de junho de 1967, foi o “iniciador da desestruturação plástica *soft* que, da *eccentric abstraction*¹²⁶ à *funk art*, chegaria à *antiform*”.¹²⁷ Violentas alterações de escala também haviam sido empregadas no surrealismo, movimento com o qual o gigantismo de Oldenburg, segundo Krauss, teria relações. Se, no entanto, os objetos no surrealismo eram tomados enquanto prolongamentos de seu autor – ou, como diz a autora, “manifestações do eu em seu projetar-se para fora”¹²⁸ –, em Oldenburg são os observadores-participantes que se identificam com a obra. E, logo, se a formação do *eu* se dá, em sua obra, no momento da experiência e não anteriormente a ela, esta formação ocorre, ainda segundo Krauss, por uma identificação não com algo humano, mas sim com objetos, o que causa certo terror, pois além do teor agressivo contido neste tipo de assimilação, para aceitar a construção do *eu* durante o ato da experiência

¹²³ KAPROW *apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 41.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 42.

¹²⁶ A definição *eccentric abstraction*, cunhada por Lucy Lippard em 1966, foi difundida pela autora tanto em conferências na Universidade da Califórnia de Berkeley quanto no Country Museum de Los Angeles, além de ter sido tema da homônima mostra curada por Lippard, no mesmo ano, na Fischbach Gallery de Nova York. A autora, segundo Lara Conte, sublinhava que “a ligação entre as [então] emergentes pesquisas plásticas – cujo impulso escultórico não livremente, mas romanticamente e heroicamente, adapta a qualidade pictórica à obra tridimensional – tem a intenção de reatar com as atitudes gestuais do expressionismo abstrato.” (TN). (CONTE, 2010).

¹²⁷ CONTE, 2010, p. 114. TN de: [...] iniziatore di quella nuova destrutturazione plastica *soft* che dalla *eccentric abstraction* alla *funk art* sarebbe giunta all'*antiform*.

¹²⁸ KRAUSS, 2007, p. 274.

“é preciso abdicar de algumas noções de controle, porque algumas certezas acerca da fonte ou da função do conhecimento deverão ser modificadas ou reformuladas.”¹²⁹ De fato, entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960, o trabalho de Oldenburg desenvolveu relações com o “teatro da crueldade” que foram apresentadas em happenings.

Esse tipo de manifestação teatral – os happenings – tem como uma de suas marcas a fragmentação. Neles, segundo Susan Sontag, “não há o menor empenho em atender ao desejo da plateia de ver tudo, [além de] atua[rem] pela criação de uma rede assimétrica de surpresas, sem clímax ou consumação; trata-se da lógica dos sonhos [...] desprovidos de um sentido [acrescentemos, linear] de tempo.”¹³⁰ Nesse contexto já contaminado, portanto, pelas artes cênicas, os minimalistas passaram a se interessar ainda pela chamada Nova Dança, conhecida também como dança da *linguagem comum* e do *desempenho de tarefas*, que explorava, igualmente, o tempo da experiência ou tempo operacional. Este, por sua vez, está fundamentalmente comprometido com o “combate escultural a uma explicação clássica de como as coisas chegam ao conhecimento”, batalha com “precedentes na obra de Rodin”.¹³¹ Comprometer-se com o tempo operacional significa, em outras palavras, combater o conhecimento *apriorístico*.

É deste desligamento e desvio de uma concepção de conhecimento causal e do interesse sobre a experiência pelicular ou superficial – no sentido daquilo que se dá externamente, na superfície –, que, como vimos, a Arte Povera é partidária na sua busca pelas percepções corporais originárias. A lógica do recurso à teatralidade para elidir a noção de conhecimento *apriorístico* fica evidente se pensarmos que

foi a própria experiência do teatro com relação a uma situação variável que foi capaz de pressionar e romper as convenções do classicismo, tão profundamente arraigadas em suas variáveis no século XX, no futurismo, no construtivismo e em suas extensões tecnológicas. Em meados dos anos 60, ficara evidenciado que teatralidade e atuação poderiam produzir uma divisão operacional entre o objeto escultural e as pré-concepções acerca do conhecimento que o observador poderia ter do objeto e de si mesmo.¹³²

Tanto os estranhos e macios objetos gigantes de Oldenburg quanto as famosas colunas de Robert Morris desenvolvidas entre 1961 e 1973 foram considerados, por um lado, como atores – já que possuem caráter antropomórfico e são convertidos em “uma espécie de modelo

¹²⁹ KRAUSS, 2007, p. 276.

¹³⁰ SONTAG *apud* KRAUSS, 2007, p. 277-280.

¹³¹ KRAUSS, 2007, p. 287.

¹³² *Ibidem*, p. 288.

do eu”¹³³ – e, por outro, como algo completamente inexpressivo ou inanimado. Para além desta falta de vida, impressa muitas vezes aos objetos pelos minimalistas, Krauss chama a atenção para o fato de “o tipo de teatralidade que encontramos no trabalho de Oldenburg, Morris e Bruce Nauman [ser] crucial para a reformulação do empreendimento escultural: o que é objeto, de que modo o conhecemos e o que significa 'conhecê-lo'.”¹³⁴

A ambição do minimalismo era voltar as origens do significado de uma escultura para o seu exterior, para o espaço cultural e não para aquele psicológico, utilizando, para tanto, signos que já existem no mundo – como a cruz –, independentemente da criação artística. Ora, como não reconhecer nesta ambição a própria pretensão de Penone ao trabalhar com elementos naturais com os quais ele não pode travar, absolutamente, nenhuma relação na qualidade de seu autor?

Se a escultura voltava-se de modo mais determinante ao processo – o que é levado ao extremo por Penone, pensando no quão central é a própria formação das matérias em suas esculturas e no estado *em aberto* como suas obras são mostradas,¹³⁵ como ainda discutiremos longamente na tese –, foi esse interesse que caracterizou, entre os anos de 1966 e 1969, a superação da estética minimalista, cujas premissas, como vimos, foram teorizadas por Robert Morris, um dos principais expoentes que havia, anteriormente, composto o grupo dos minimalistas. “A sintaxe modular minimalista é subvertida por criações esculturais acidentais, fluidas, macias, realizadas com uma ampla gama de materiais não tradicionais [...] que deslocam a atenção do objeto ao processo do fazer.”¹³⁶

Uma das diferenças que distancia as características minimalistas daquelas pós-minimalistas é fundamental para compreendermos o lugar em que Penone insere sua produção: enquanto ambos, tanto o “pós” quanto o Minimalismo, reivindicam que o espaço de fora seja incorporado na formação da experiência, o pós-minimalismo declina ainda a rigidez do objeto para explorar uma nova plasticidade para as formas, mais relacionada ao acaso, ao efêmero e retoma o fazer manual “redefinindo o papel do sujeito na criação artística”.¹³⁷ E o que interessa de modo especial a Penone é precisamente algo desta ordem, a saber, a individuação de “uma nova relação entre forma e conteúdo, figura e fundo, ordem e desordem”.¹³⁸

¹³³ *Ibidem*, p. 283.

¹³⁴ KRAUSS, 2007, p. 288-289.

¹³⁵ Ao final da montagem de sua obra *Elevazione*, em Inhotim, da qual fui a produtora artística responsável, o artista me disse: “Vocês verão esta obra finalizada, daqui a cerca de vinte anos. Eu não.”

¹³⁶ CONTE, 2010, p. 109. TN de: La sintassi modulare minimalista viene sovvertita da creazioni sculturali accidentali, fluide e morbide, realizziate con un'ampia gamma di materiali non tradizionali [...] che spostano l'attenzione dall'oggetto al processo del fare.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 211. TN de: ridefinendo il ruolo del soggetto nella creazione artistica.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 211. TN de: nuova relazione fra forma e contenuto, figura e sfondo, ordine e disordine.

Sob a alcunha de pós-minimalismo, foram circunscritas pelo crítico norte-americano Robert Rauschenberg tanto experimentações anti-formais e processuais quanto pesquisas conceituais e de atitudes comportamentais, primeiras manifestações, portanto, da chamada arte pós-moderna.¹³⁹ Este grupo da geração seguinte de artistas norte-americanos, os pós-minimalistas, era composto por Eva Hesse, Richard Serra, Keith Sonnier, Robert Smithson, Michael Heizer, Bruce Nauman, Dorothea Rockburne, Mel Bochner, Sol LeWitt,¹⁴⁰ Barry Le Va, Alan Saret, William Bollinger e Stephen Kaltenbach.¹⁴¹ Exploraram, de modo ainda mais decisivo, a “formação dos significados como uma função da superfície – *do externo, do público, ou em um espaço que não é de modo algum significante a priori, ou da intenção privada*”.¹⁴² Os paradigmas apontados por Lara Conte para a nova sintaxe plástica pós-minimalista são: “a indeterminação, a dispersão, a disseminação [...], a serem colocados em relação com o conceito dionisíaco de 'de-diferenciação' elaborado por Anton Ehrenzweig.”¹⁴³ Como fica claro, o propósito destes artistas era extremamente próximo ao de seus contemporâneos italianos da Arte Povera, já que superar as convenções – ou se manter aquém delas – era um objetivo de ambos os grupos.

Dentre os pós-minimalistas, os artistas cujos trabalhos mais se aproximam daqueles da produção povera talvez sejam Carl Andre e Eva Hesse. As composições esculturais de Andre exploravam frequentemente o peso dos materiais e se baseavam na indefinição, já que elas não eram nem relacionais nem sequenciais, mas “inerentes a algum material específico [...] como se o que estivesse sendo abordado fosse a natureza como objeto pronto para o uso e não algum aspecto da cultura”.¹⁴⁴ A questão de Andre era *como fazer da composição escultural uma função dos materiais*: “materiais percebidos como expressões de sua própria existência”,¹⁴⁵ em seu estado intransitivo, o que, como sabemos, foi levado às últimas consequências por Penone ao nos dar a ver o devir escultor da natureza.

Hesse, por sua vez, “dota seus objetos de imagens antropológicas, como se a atenção dedicada à mudança inicial do bruto para o processado a conduzisse para um espaço escultural

¹³⁹ De acordo com Hal Foster, em *O retorno do real*, o Minimalismo assinala um “ponto histórico crucial”, a partir do momento que rompe com a arte tardo-modernista e, ao mesmo tempo, prepara o terreno para a arte pós-moderna.

¹⁴⁰ KRAUSS, 1973, p. 6.

¹⁴¹ CONTE, 2010, p. 109-110.

¹⁴² KRAUSS, 1973, p. 3. TN de: [...] meaning itself as a function of surface – of the external, the public, or a space that is in no way a signifier of the priori, or of the privacy intention.

¹⁴³ CONTE, 2010, p. 115. TN de: [...] l'indeterminazione, la disperzione, la disseminazione (per riprendere un concetto di Jacques Derrida applicato al linguaggio), da mettere in relazione a quel concetto dionisiaco di “de-differenziazione” elaborato da Anton Ehrenzweig.

¹⁴⁴ KRAUSS, 2007, p. 327-328.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 330.

em si mesmo extremamente arcaico”.¹⁴⁶ A artista, de origem alemã e radicada nos Estados Unidos, após frequentar o ambiente artístico de Düsseldorf entre 1964 e 1965, que naquela época era um dos centros mais vitais da vanguarda europeia,¹⁴⁷ passa a utilizar uma ampla gama de materiais que ofereciam a suas esculturas “formas macias, acidentais, biomórficas em contínua metamorfose”.¹⁴⁸ Seu trabalho *Metronomic Irregularity II*, de 1966, é uma obra emblemática sobre a transição do minimalismo ao pós-minimalismo:

Um minimalismo, porém, não mais frio, mas irreversivelmente comprometido com um espírito sensual e “romântico”. *Metronomic Irregularity II* [...] é constituída por três painéis de madeira cinza, dispostos em intervalos regulares sobre a parede, coligados entre eles e percorridos por um emaranhado de fios que, como uma linfa vital, instituem uma contaminação contínua entre a forma e o informal, entre maciez e rigidez, entre ordem e desordem.¹⁴⁹

No ano seguinte, 1967, acontece na Califórnia a primeira mostra da chamada Funk Art, movimento no qual exacerba-se a abordagem sensual dos objetos. A Funk Art abandona marcadamente as reminiscências do minimalismo e tem suas origens, segundo a crítica da época,¹⁵⁰ nos objetos dada e surrealistas, em especial os *Merzbau* de Kurt Schwitters, as esculturas eróticas de Duchamp e as formas biomorfas da produção tardia de Hans Arp, com sua ambiguidade entre abstração e figuração, além dos objetos recobertos de pelúcia de Meret Oppenheim.¹⁵¹ Dentre os numerosos artistas que participaram da primeira mostra funk, Bruce Nauman foi apontado por Piero Gilardi – que, como veremos, foi um articulador chave entre os Estados Unidos e a Europa para o trânsito das informações sobre a nova escultura – como um dos artistas que mais havia “resolvido” as derivações de Oldenburg, tendo atingido, segundo Gilardi, uma “extraordinária liberdade e essencialidade de linguagem”.¹⁵² Tendo concluído seus estudos, cujas maiores referências foram Duchamp e Jasper Johns, na Universidade da Califórnia, “Nauman empreende uma pesquisa plástica antiminimalista, criando formas rígidas em fibra de vidro e trabalhos macios em látex realizados em relação às coordenadas ambientais:

¹⁴⁶ KRAUSS, 2007, p. 328.

¹⁴⁷ CONTE, 2010, p. 118.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 118. TN de: [...] forme morbide, accidentali, biomorfiche in continua metamorfosi.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 118-119. TN de: Un minimalismo, però, non più freddo, ma irrevestibilmente compromesso da uno spirito sensuale e 'romantico'. *Metronomic Irregularity II* [...] è costituita da tre pannelli di legno grigi, posti a intervalli regolari sulla parete, collegati fra loro e percorsi da un groviglio di fili che, come una linfa vitale, istituiscono una contaminazione continua fra forma e l'informe, fra la morbidezza e rigidità, fra ordine e disordine.

¹⁵⁰ Segundo Conte (2010, p. 119), a primeira mostra funk aconteceu no University Art Museum de Berkeley e foi curada por Peter Seltz, então diretor do museu, em conjunto com o artista Harold Paris. Juntos, eles haviam resenhado a arte emergente da Costa Oeste norte-americana na revista *Art in America*, de março de 1967.

¹⁵¹ CONTE, 2010, p. 120.

¹⁵² GILARDI *apud* CONTE, 2010, p. 120. TN de: straordinaria libertà ed essenzialità di linguaggio.

obras 'empobrecidas', como as define Pincus-Witten [...] indagando as recíprocas relações entre o corpo e o espaço.”¹⁵³

A escultura de Penone, ao se circunscrever na chamada nova escultura pós-minimalista, evidencia a processualidade, enquanto qualidade intrínseca a uma sintaxe plástica que foi descrita em *Arte desde 1900*, de Hal Foster, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois do seguinte modo:

[...] a processualidade remete à “materialidade”, mas também à “visualidade”, isto é, “concerne a uma visualidade que é ao mesmo tempo materializada em uma massa e dispersa no espaço, descentralizada em relação a qualquer sujeito: como para sinalizar que a visão está também no mundo, que *o mundo*, por sua vez, *nos olha*.”¹⁵⁴

Material e visual, é nesse contexto que Penone surge para, indagando a matéria enquanto fluxo de energia, compor tanto sua obra plástica quanto seus escritos de artista. E será não uma simples processualidade, mas o processo perspectivista aquele ao qual o artista definitivamente se filiará.

1.4 O que reside *entre* a Arte Povera e Penone

A expansão neoclássica de Turim manifesta mais uma vontade de ordem e simetria do que uma ambição de grandeza.

Giulio Carlo Argan, 1992.¹⁵⁵

*A criação parece mais favorecida onde se tem uma estrutura social objetivamente mais repressora.*¹⁵⁶

Tommaso Trini, 1969.

As primeiras produções artísticas de Penone surgem em 1968. O contexto italiano daquele período era marcado pela derrota na Segunda Guerra Mundial, o que fez com que o país, então em ruínas, passasse a receber, a partir de 1947, ajudas financeiras americanas através do Plano Marshall, que o permitiu desenvolver agressivamente sua indústria especialmente no

¹⁵³ CONTE, 2010, p. 121. TN de: [...] opere “impoverite”, come le definisce Pincus-Witten [...] indagando le reciproche relazioni fra il corpo e lo spazio.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 115. TN de: [...] la processualità riguarda la “materialità”, ma anche la “visualità”, cioè “riguarda una visualità che è a un tempo materializzata in una massa e dispersa nello spazio, decentrata rispetto a qualunque soggetto: come per segnalare che la visione è anche nel mondo, che *il mondo* a sua volta *ci guarda*.” Grifos nossos.

¹⁵⁵ Publicação original de 1988. (ARGAN, 1992, p. 23)

¹⁵⁶ TN: La creazione sembra più favorita laddove abbiamo una struttura sociale oggettivamente più repressiva.

Norte do país, para onde cerca de 9.150.000 italianos migraram entre a segunda metade dos anos 1950 e o início dos anos 1970. Esta situação, chamada *miracolo economico italiano*, tem Turim como um de seus principais palcos.

Turim é a cidade do não mundano, do conservador, do fechamento, isto é, da FIAT, a cidade em sentido único, a cidade com capô de chumbo, a cidade sem céu, que não transige, que não permite às pessoas rirem demais, se divertirem demais. De fato, em quaisquer trabalhos nossos não há aquela ironia tão agradável que encontramos nos trabalhos dos artistas romanos ou milaneses dos anos 1962-1963; pense nos quadros de Schifano ou no vitalismo tão nativo, tipicamente mediterrâneo de Pascali. Com isto não quero dizer que não somos vitalistas – o nosso trabalho é de vida – mas há nele uma seriedade, uma dureza, um rigor, mesmo porque nos formamos nesta cidade terrível.¹⁵⁷

Além de demonstrar clara convicção sobre a força que o ambiente inflige sobre aqueles que o habitam e nele se formam, o artista poverista Gilberto Zorio se refere à hostilidade que Turim, antes aristocrata, adota frente ao imenso fluxo migratório e que passa a configurá-la como uma nova sociedade operária. Diante de tal situação eclodem, no outono de 1969, movimentos de luta operária e de contestações estudantis, colocando em crise o “[...] sentimento de confiança no sistema de vida capitalista americano que havia caracterizado a primeira metade dos anos sessenta tendo fornecido somente a ilusão de uma maior liberdade e bem-estar para o indivíduo.”¹⁵⁸

Onde há operários há patrões e a geração piemontesa de artistas da Arte Povera formou-se em um contexto cultural caracterizado pelo fato de Turim, esta *cidade terrível*, ter sido um ponto de convergência entre colecionadores, além, é claro, de artistas, críticos e alguns galeristas que transitavam entre determinadas cidades europeias, envolvidas na exploração da chamada *nova escultura*, e os Estados Unidos. Eles faziam com que as informações transitassem tanto através da circulação destes personagens chave, quanto através das publicações especializadas, como indica Germano Celant:

Ao mesmo tempo, [os artistas] começaram a se informar por revistas internacionais como *Art International* e *Artforum* e, a partir de 1963, em Turim, através do que

¹⁵⁷ ZORIO *apud* CONTE, 2010, p. 63. TN de: Torino è la città della non mondanità, la città del conservatore, della chiusura, cioè della FIAT, la città a senso unico, la città con la cappa di piombo, la città senza cielo, che non transige, che non permette alla gente di sorridere troppo, di divertirsi troppo. In fatti in qualsiasi nostro lavoro non c'è quell'ironia così godereccia che troviamo nei lavori degli artisti romani o milanesi degli anni 1962-1963; pensa ai quadri di Schifano o al vitalismo di Pascali. Con ciò non vorrei dire che noi non siamo vitalisti – è un lavoro di vita, il nostro – però vi è una serietà, una durezza, un rigore, proprio perché ci siamo formati in questa città tremenda.

¹⁵⁸ CONTE, 2010, p. 63. TN de: [...] sentimento di fiducia nel sistema di vita capitalistico americano che aveva caratterizzato la prima metà degli anni sessanta, fornendo soltanto l'illusione di una maggiore libertà e benessere all'individuo.

reportavam Michelangelo Pistoletto e Gian Enzo Sperone com Ileana Sonnabend e Leo Castelli, eles vêm a conhecer ao vivo os acontecimentos da Pop e da Minimal Art.¹⁵⁹

O momento de trocas de informações sobre o que estava sendo produzido em âmbito internacional se intensifica e, em meados dos anos 1960, Paris, antes detentora de uma posição central no âmbito artístico, perde sua posição de liderança para Nova York.

[...] as novas gerações procuram uma alternativa ao predomínio francês, criando um “eixo” entre sul e norte que passa da Itália à Alemanha, à Holanda e à Bélgica. [...] Nasce as trocas entre Nova York, Roma e Turim. [...] Os jovens artistas [...] registram a necessidade de um mover-se global, mesmo porque eram estimulados por seus professores, como Toti Scialoja em Roma, que reporta os contatos travados entre Afro e Piero Dorazio com Franz Kline e Willem de Kooning e toda a arte contemporânea americana, ou porque eram mantidos informados sobre Lucio Fontana, em Milão, que compartilha todas as pesquisas na neovanguarda europeia, de Yves Klein ao Gruppo Zero [...]¹⁶⁰

Enquanto Roma já se consolidava como centro de pesquisas artísticas internacionais desde os anos 1950 e, juntamente com Milão, detinham na Itália o debate sobre o modernismo, Turim se manteve marginal em relação àquele circuito até o início dos anos 1960, limitando-se, até então, pela proximidade geográfica e vocação francófona a “reporta[r]” exaustivamente as pesquisas da *École de Paris*.¹⁶¹

Entretanto – e em decorrência desta proximidade –, a cidade recebe, em 1956, o crítico francês Michel Tapié, que ali se estabelece por cerca de vinte anos e funda, em 1960, o ICAR, International Center of Aesthetic Research, centro que articulava pesquisas de Paris, Itália, Nova York e Osaka, passando a promover, além da *action painting*, os estudos que vinham sendo então realizados no Japão pelo Grupo Gutai, que foram de fundamental relevância para “o surgimento de todas aquelas experiências performativas que vão do happening ao fluxus e à *environmental* e que, por sua vez, influenciarão o desenvolvimento das pesquisas processuais

¹⁵⁹ CELANT, 2011, p. 22. TN de: Al tempo stesso cominciano ad informarsi su riviste internazionali come 'Art International' e 'Artforum' e, dal 1963 a Torino, attraverso i rapporti di Michelangelo Pistoletto e di Gian Enzo Sperone con Ileana Sonnabend e Leo Castelli, vengono a conoscere in diretta le vicende della Pop e della Minimal Art.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 21. TN de: [...] le nuove generazioni cercano un'alternativa al predominio francese e si crea un “asse” tra sud e nord che passa dall'Italia alla Germania, all'Olanda e al Belgio. [...] Nascono gli scambi tra New York, Roma e Torino. [...] I giovani artisti [...] registrano la necessità di un muoversi globale, anche perché stimolati dai loro insegnanti, come Toti Scialoja a Roma, che riporta i contatti intrattenuti da Afro e Piero Dorazio con Franz Kline e Willem De Kooning e tutta l'arte contemporanea americana, oppure tenuti allerta dalle frequentazioni a Milano, di Lucio Fontana, che condivide tutte le ricerche della neoavanguardia europea, da Yves Klein al Gruppo Zero [...]

¹⁶¹ CONTE, 2010, p. 65. TN de: riportare stancamente le ricerche dell'École de Paris.

da segunda metade do decênio”.¹⁶² As projeções de trabalhos do grupo japonês, além das mostras coletivas ou inteiramente dedicadas ao Gutai, organizadas em Turim por Tapié, assim como as atividades desenvolvidas de um modo geral pelo ICAR, foram reconhecidas pelo artista e crítico Piero Gilardi¹⁶³ como uma das “raízes da *Arte Povera*”.¹⁶⁴

A minuciosa pesquisa de Conte mostra que, se a FIAT trouxe para Turim um enorme fluxo de migrantes da Itália meridional, chamada *Italia del mezzogiorno*, contudo, fez também com que na capital piemontesa se desenvolvesse um circuito de colecionismo voltado para a arte contemporânea. Permitiu que se abrissem novas galerias, como a Galatea que, a partir de 1957, promove mostras sobre a pesquisa figurativa no âmbito surrealista, individuais de Francis Bacon e Giacometti e, em 1960, a primeira individual de Michelangelo Pistoletto, artista que em seguida fará parte do grupo da Arte Povera. A Galleria Notizie, aberta na cidade também naqueles anos, em parceria com Michel Tapié, se orienta à apresentação do Pós-Informal e, com a colaboração da pesquisadora Carla Lonzi, passa a privilegiar “[...] a promoção de uma linha de pesquisa da arte italiana orientada à exploração de uma nova dimensão linguística: de Fontana a Manzoni [...] para chegar até aos jovens artistas [poveristas] Giulio Paolini e [Luciano] Fabro”.¹⁶⁵ Chama-se a atenção para uma mostra individual do minimalista norte-americano Frank Stella e para a primeira individual do futuro poverista Giulio Paolini, promovidas pela galeria respectivamente em 1964 e 1965.

Tanto Penone quanto vários outros artistas poveros colocaram em questão o pensamento dialético e as sistematizações binárias típicas da cultura ocidental. Em um dos melhores textos sobre a Arte Povera com os quais tivemos contato, o crítico e professor da Università di Bologna Renato Barilli¹⁶⁶ observa que aquele momento pelo qual passava a arte contemporânea – janeiro de 1970 – parecia um tanto confuso por receber, por um lado, impulsos em direção ao *informal* e à desordem, e por outro lado, impulsos em direção à ordem e às formas fechadas, “formas cada vez mais ‘frias’ e circunstanciais, mais endurecidas e inertes”.¹⁶⁷ Acelerava-se, assim, o

¹⁶² CONTE, 2010, p. 66. TN de: [...] l'insorgenza di tutte quelle esperienze performative che vanno dall'happening a fluxus all'*environment*, che a loro volta influenzeranno lo sviluppo delle ricerche processuali della seconda metà del decennio.

¹⁶³ GILARDI *apud* CONTE, 2010, p. 67.

¹⁶⁴ Conforme poderemos demonstrar, o modo como Penone trata a matéria deve ser reconhecido em algumas características do Informal, assim como o modo como o espaço é tomado não só pelo artista, mas por outros poveristas está antecipado em preceitos da *action painting*.

¹⁶⁵ CONTE, 2010, p. 72. TN de: [...] promozione di un filone di ricerca d'arte italiana orientato all'esplorazione di una nuova dimensione linguistica: da Fontana a Manzoni [...] per giungere sino ai giovani artisti Paolini e Fabro.

¹⁶⁶ BARILLI *apud* CELANT, 2011, p. 130. O texto de Renato Barilli que entrou na mais recente compilação sobre a Arte Povera, cuja organização foi de Celant, também é de 1970.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 58. Texto “Un informale tecnologico?” TN de: forme via via più “fredde” e circostanziali, più indurite ed inerti.

ritmo em que ambos os impulsos se sobrepunham e gerava-se, por fim, a coexistência e interpenetração destes, culminando naquilo que Barilli chamou de confusão fértil.

É como se o polo da ordem e o da desordem, interrompendo um arranque de décadas, se alcançassem colocando fim a um percurso diacrônico em favor de uma contemporaneidade sincrônica. Poderia parecer que, aproximativamente, os dois polos antitéticos tivessem concordado em dividir as duas últimas décadas: os anos cinquenta, consagrados à “desordem” e ao informe; os anos sessenta, território privilegiado da “ordem”, das noções fechadas, das experiências neoconstrutivistas, através do predomínio da pop e da op art. Poderia ser um esquema historiográfico bastante tranquilizante e seguro, mesmo com as devidas exceções e contraindicações.¹⁶⁸

A Arte Povera realiza, portanto, a retomada matérica que havia sido elaborada entre os anos quarenta e cinquenta através do *informal*. Além deste grupo, contemporaneamente outros movimentos retomaram a fisicidade matérica, colocando-se frente ao preconceito mencionado por Barilli acerca do papel relevante e privilegiado que este aspecto possui na própria história da arte. Tais movimentos foram chamados de “arte da terra”, “do processo”, “do não rígido” ou da “anti-forma” e, a partir deles, tal retomada, ainda segundo o professor, fica, por assim dizer, evidente demais:

[...] os feltros cadentes de Bob Morris, os acúmulos de papel propostos por Oppenheim, os chãos sujos de Merz, os montes de terra, as fossas e as escavações de tantos outros querem agredir e surpreender pela sua própria consistência física, “opaca”, como se usa dizer para indicar que a luz de um princípio formal quase não consegue penetrar em tanta espessura.¹⁶⁹

Por este motivo, segundo Renato Barilli, atribuir as origens destes movimentos, por assim dizer, matéricos a momentos da história da arte em que o descondicionamento dos artistas em relação às convenções foi mais exercitado, como o dadaísmo, por exemplo, seria insuficiente, por tal descondicionamento se ater ao âmbito mental. Seria necessário assumir o quão fundamental foi a intuição ligada à matéria e a espessura opaca que somente o Informal

¹⁶⁸ CELANT, 2011, p. 130. TN de: È come se il polo dell'ordine e quello del disordine, interrompendo una rincorsa pluridecennale, si fossero raggiunti ponendo fine a un decorso diacronico in favore di una contemporaneità sincronica. Poteva sembrare che, approssimativamente, i due poli antitetici si fossero accordati nello spartirsi i due ultimi decenni: gli anni cinquanta, consacrati al “disordine” e all'informe; gli anni sessanta, territorio privilegiato dell’“ordine”, delle nozioni chiuse, delle esperienze neo-costruttiviste, attraverso il predominio della pop e della op art. Poteva essere uno schema storiografico abbastanza tranquillante e sicuro, pur con tutte le devite eccezioni e controindicazioni.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 130. TN de: [...] i feltri di Bob Morris, i cumuli di cartacce proposti da Oppenheim, i pavimenti sporchi di Merz, i mucchi di terra, le fosse e gli scavi di tanti altri vogliono aggredire e sorprendere per la loro stessa consistenza fisica, “opaca”, come si usa dire a indicare che la luce di un principio formale non riesce quasi a penetrare in tanto spessore.

soube ter entre os anos 1940 e 1950, o que fez, por fim, com que Barilli se referisse ao movimento povero como *novo ciclo do Informal* ou ainda como *Informal tecnológico*. O grupo da Arte Povera, assim como tantos outros movimentos, realizou tentativas de descondicionamento das convenções. E o êxito que esse grupo obteve neste sentido pode ser em parte atribuído ao fato de as características do informal terem sido retomadas sem, no entanto, a obrigação de “aprisionar-se perpetuamente aos materiais magmáticos, detritos, resíduos” e sem “o banimento radical de tudo aquilo que se apresenta com um aspecto de artifício e manipulação”,¹⁷⁰ como querem os preceitos da arte informal. A esta especificidade povera Barilli acrescenta a forte ligação com o *fazer* em detrimento daquilo que seria concluído, de modo que a forma se torna o *fazer* em si. E o professor conclui seu artigo com uma das melhores definições da ideologia povera dentre aquelas com as quais tivemos contato:

A ideologia da Arte Povera, se quisermos encontrar uma, não poder ser senão *contra* um universo tecnológico e industrial de homens massificados, monodimensionais; mas não pode nem mesmo esquecer que este ser *contra* se torna por sua vez possível pelos desenvolvimentos do industrialismo e da tecnologia. É portanto uma revolução situada em uma era pós-industrial, atenta a não repetir aquele erro, ainda que generoso, já cometido por William Morris nos primórdios da era industrial, de sonhar uma impossível regressão à Idade Média e aos sistemas de produção artesanal.¹⁷¹

Sob esta visada, gostaríamos de trazer algumas das produções que os poveristas passaram a realizar, muitas delas exibidas em coletivas com alguns artistas do pós-guerra em que se verificam pontos comuns aos da poética desenvolvida por Penone.

Giulio Paolini, que, segundo Conte, realiza durante parte de seu percurso artístico uma produção reducionista, em busca do grau zero da imagem, passou, em seguida, a uma pesquisa conceitual. Suas pinturas são como aquelas de Fontana, Manzoni, Kounellis e Schifano, “[...] endereçadas a explorar os 'gestos mais simples do ato de pintar: o monocromo, algumas letras, alguns objetos envernizados, alguns símbolos””.¹⁷² Paolini é um artista autodidata genovês que mudou-se para Turim, em 1952, e que menciona ter sido marcado, em 1960, pelo contato com

¹⁷⁰ CELANT, 2011, p. 130. TN de: [...] arrestarsi perpetuamente a livello di materiali magmatici, detriti, cascami, e soprattutto non a nel suo programma il bando radicale di tutto ciò che si presenta con un aspetto di artifício e di manipolazione.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 130. TN de: L'ideologia dell'Arte Povera, a volergliene trovare una, non può che essere *contro* un universo tecnologico e industriale di uomini massificati, monodimensionali; ma non può neppure dimenticare che questo essere *contro* è a sua volta reso possibile dell'industrialismo e della tecnologia. È insomma una rivoluzione situata in un'era post-industriale, attenta a non ripetere il pur generoso errore già commesso da William Morris ai primordi dell'era industriale, di sognare una impossibile regressione al medioevo e ai sistemi di produzione artigianali.

¹⁷² LONZI *apud* CONTE, 2010, p. 74. TN de: [...] indirizzate a esplorare 'i gesti più semplici del dipingere: il monocromo, qualche lettera, qualche oggetto verniciato, qualche simbolo.

um *Monochrome bleu* de Yves Klein. Sobre a sensorialidade em suas pesquisas, Celant, em um texto de 1972, observou: “Esta energia da linguagem da arte ainda no estado potencial é o horizonte de Paolini, interessado não tanto em criar alegorias ou metáforas, mas em focalizar o instante em que o autor entra em relação com o conjunto linguístico e seus signos, ainda privados de vetorialidade.”¹⁷³ Ou seja, há em Paolini aquilo que boa parte da fortuna crítica de Penone acusou: uma ode ao primevo que os leva a tomar o objeto por si mesmo e não enquanto a representação de algo.

Outro poverista, Michelangelo Pistoletto, talvez tenha sido um dos artistas que mais se empenhou na construção de uma poética não dialética. Segundo Celant, Pistoletto sempre moveu sua poética em direção de um contínuo sacrifício da pesquisa objetiva e única e “elaborou trabalhos que falam do intervalo enquanto separação entre os dois hemisférios da ficção e da verdade”.¹⁷⁴ Naquilo que nos parece uma tentativa de formulação de uma *unidade de pensamento* ou de sentido, Pistoletto construiu seu projeto estético sobre essa noção de intervalo e “chegou a afirmar que a 'aparente' separação entre os dois momentos [ficção e verdade] não aprisiona nem separa, ao contrário, reúne e constitui um sentido.”¹⁷⁵

Este tipo de exercício que explora os espaços e o ritmo entre as dialéticas parece remeter à resistência às convenções que Duchamp sistematizou, por exemplo, em seu trabalho *Três interrupções padrão*, 1913-14.¹⁷⁶ Tomando um fio horizontal esticado, de um metro de comprimento, Duchamp o deixa cair de uma altura de, igualmente, um metro, sobre um plano horizontal de modo a deformar-se como fosse conveniente, criando assim uma nova forma de medida. “*Três interrupções padrão* fazem rolar do pedestal um dos sistemas de signos mais arbitrários que existem (o sistema métrico) e [Duchamp] demonstra que uma vez submetido à gravidade, uma vez que este desce ao universo contingente e dos corpos, o signo não sustenta [...]”¹⁷⁷

Pesquisas mais direcionadas à contínua intercessão entre real e virtual vinham sendo exploradas desde 1961 por Pistoletto, com seus *Quadri specchianti* (Quadros espelhados),

¹⁷³ CELANT, 2011, p. 47. TN de: Questa energia del linguaggio dell'arte ancora allo stato potenziale è l'orizzonte di Paolini, interessato non tanto a creare allegorie o metafore, quanto a focalizzare l'istante in cui l'autore entra in rapporto con l'insieme linguistico ed i suoi segni, privi ancora di vetorialità.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 105. TN de: [...] ha ricavato lavori che parlano dell'intervallo, quanto dello spazio tra i due emisferi della finzione e del vero.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 105. TN de: [...] è giunto ad affermare che l'“apparente” separazione tra i due momenti non arresta, né separa, anzi raduna e costituisce un senso.

¹⁷⁶ Marcel Duchamp, *3 Standard Stoppages*, Paris 1913-14.

¹⁷⁷ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 17. TN de: [...] *Tre rammendi-tipo* fanno rotolare dal piedistallo uno dei sistemi di segni più arbitrari che esistano (il sistema metrico) e dimostra che una volta sottoposto alla gravità, una volta sceso nell'universo contingente delle cose e dei corpi, il segno non regge [...]

1962, que, segundo o crítico Tommaso Trini, são a obra que deu início à arte processual europeia,¹⁷⁸ cuja inteira série foi comprada pelos galeristas Sonnabend, que então possuíam um espaço em Paris, abrindo, posteriormente, outro em Nova York, em 1970. Para a escrita do ensaio sobre os *Quadri specchianti*, os galeristas convidam Trini, que os interpreta “em relação à especulação fenomenológica”,¹⁷⁹ relacionando-os às pesquisas objetais norte-americanas. Ainda que esta série tenha gerado a Pistoletto um imenso sucesso nos Estados Unidos, o artista italiano decide não mais se submeter às demandas de mercado, passando a realizar seus famosos *Oggetti in meno* (Objetos a menos), 1956-1966, apresentados em seu próprio ateliê. Sobre estes, o artista discorre em um tom que remete à ideia de dispêndio, algo que, por sua vez, acusamos igualmente no artigo de Grotowski, uma perda dispendiosa batailleana que leva a alcançar não uma essência, mas um excesso ou o que Pistoletto chamará de *diferença*.

Os trabalhos que faço não querem ser construções ou fabricações de novas ideias, assim como não querem ser objetos que me representam para os impor ou para me impor sobre os outros; mas são objetos através dos quais eu me livro de algo – não são construções mas liberações – eu não os considero objetos a mais, mas objetos a menos, no sentido de que levam consigo uma experiência perceptiva definitivamente externalizada.¹⁸⁰

Objetos a menos foi uma profusão de obras nascidas no período em que Pistoletto começou a verificar os riscos que a arte já corria por ter que se submeter a demandas ou imposições institucionais. Organizou, então, uma exposição em seu próprio atelier, cujos objetos expostos eram tão diferentes entre si que a mostra parecia uma coletiva e não uma individual. Deste modo, o nome *Michelangelo Pistoletto* não remeteria a uma marca reconhecível através de um estilo artístico ou através de traços recorrentes, mas, ao contrário, faria referência à *diferença* inerente ao sujeito, neste caso representada pela figura estilhaçada do artista na criação de cada uma das obras apresentadas na mostra, feitas, por sua vez, em inúmeros “estilos”.

Pistoletto explica que aquilo que é da ordem do *ideal*, do *possível*, é caracterizado pela ideia de infinitude, isto é, as ideias são sempre infinitas. Mas este *infinito intangível* precisa, no entanto, de um corpo “dentro” do qual existir, que seria precisamente nosso cérebro, em outras

¹⁷⁸ TRINI *apud* CONTE, 2010, p. 77.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 78. TN de: [...] in relazione alla speculazione fenomenologica [...]

¹⁸⁰ PISTOLETTO *apud* CONTE, 2010, p. 80. TN de: I lavori che faccio non vogliono essere delle costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, come non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre o per impormi agli altri; ma sono oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa – non sono costruzioni ma liberazioni – io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata.

palavras, a noção de *ideia* é para ele indissociável do suporte *matérico* do qual ela depende para existir. A partir deste pensamento ele parece por em prática sua noção de poética do intervalo, não enquanto algo que separa, mas que compõe sentidos.

Os objetos por ele criados na obra *Oggetti in meno* seriam a materialização ou a objetificação na forma de criações plásticas que se deram a partir de uma infinidade de possibilidades, do *infinito intangível*. O título do trabalho, “*Objetos a menos*”, diz, portanto, daqueles objetos subtraídos da ordem do ideal, do possível. Eles são a infinidade de possibilidades, subtraídas da sua realização: “Infinito menos 1”, como resumiu o artista.

O teor desta obra não nos parece ser outro senão o dispêndio e é improvável não a vincular à *parte maldita* batailleana. Georges Bataille dividiu em duas partes distintas a atividade humana. A primeira refere-se ao que é imprescindível para a sobrevivência – a conservação da vida – e, à segunda parte, à qual Bataille deu o nome de *despesa* improdutiva, corresponderiam, além do luxo, das guerras, dos cultos e do sexo sem fins reprodutivos, a arte. O que as atividades que compõem o segundo grupo possuem em comum é a necessidade – declarada – da “*perda* que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido”.¹⁸¹ Tratam-se de atividades cuja finalidade as escapa.

A parte maldita – precedida de “A noção de despesa”, segundo seu prefaciador, Jean Piel, “é o único livro de Georges Bataille onde ele teria tentado construir uma exposição sistemática de sua visão de mundo: filosofia da natureza, filosofia do homem, filosofia da economia, filosofia da história”.¹⁸² A teoria que Bataille constrói nesta obra tem como principal pilar a ideia de excesso. Ele baseia-se nos movimentos da energia na superfície do globo, considerada como fenômeno cósmico, para lançar sua grande hipótese: “sempre há excesso, porque a irradiação solar, que está na origem de todo crescimento, é dada sem contrapartida: 'O sol dá sem nunca receber'”.¹⁸³ Parafraseando o próprio Bataille, Piel resumirá a ideia acerca da necessidade de *perda*:

[...] a ideia de “um mundo pacífico e conforme a seu [do homem] modo de ver”, que seria ordenado pela necessidade primordial de adquirir, de produzir e de conservar, é apenas uma “ilusão cômoda”, quando o mundo em que vivemos está consagrado à perda e quando a própria sobrevivência das sociedades só é possível ao preço das despesas improdutivas consideráveis crescentes.¹⁸⁴

¹⁸¹ BATAILLE, 1975, p. 32, 60-61.

¹⁸² *Ibidem*, p. 19.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 19.

¹⁸⁴ PIEL *apud* BATAILLE, 1975, p. 16.

A *perda* que, em princípio, seria intrínseca apenas às atividades dispendiosas, é, ao contrário, conforme desenvolve Bataille, inerente a toda e qualquer atividade que, ainda que se proponha tão somente produtiva, desenvolvimentista e acumuladora, deverá em algum momento, obrigatoriamente, dar-se à *perda*.

Georges Bataille, indicando que na natureza a destruição dos excessos – a ela inerentes – é o motor de todas as transformações do mundo e que as tentativas de acumulação destes excedentes serão necessariamente frustradas, pois estes deverão ser, obrigatoriamente, dilapidados de forma dispendiosa para que as transformações continuem a ocorrer, colocou-nos a seguinte questão:

a determinação geral da energia que percorre o domínio da vida é alterada pela atividade do homem? Ou esta, ao contrário, não é falseada, na intenção que se propõe, por uma determinação que ela ignora, negligência e não pode mudar? [...] Um excedente deve ser dissipado por meio de operações deficitárias: a dissipação final não poderia deixar de realizar o movimento que anima a energia terrestre. [...] Na superfície do globo, para a *matéria viva em geral*, a energia está sempre em excesso, a questão está sempre colocada em termos de luxo, a escolha está limitada ao modo de dilapidação das riquezas. [...] esta [a energia que anima o movimento global] não pode acumular-se sem limitação nas forças produtivas; enfim, como um rio no mar, ela deve escapar-nos e perder-se de nós.¹⁸⁵

Na verdade estamos nos valendo da teoria de Bataille para dizer dos *Oggetti in meno* de Pistoletto, mas a própria noção pontuada por Barilli sobre o descondicionamento das convenções que perpassa toda a Arte Povera, e que é fundamental para Penone, traz em si a ideia de despojamento, de dispêndio. Sair das dialéticas é, em certa medida, despir-se da cultura e é isso que Penone igualmente fará.

Prosseguindo com Pistoletto, se a arte é uma operação dispendiosa por excelência, por não fazer parte do grupo de atividades humanas que “falseiam” a ideia de acúmulo, seus *Objetos* podem ser lidos enquanto um dispêndio dentro da lógica do dispêndio. Ou ainda: enquanto a parte maldita da arte que, por sua vez, já é, ela mesma, parte da parte maldita.

Os *Oggetti in meno* não passavam por qualquer reflexão e alguns deles eram realizados utilizando a técnica que o artista chamou de “sonho como receita”, ou seja, ao despertar, ele, imediatamente, seguindo aquilo que havia sonhado, realizava a obra – como o automatismo surrealista, com o qual Bataille teve tanto contato. Não parece que Pistoletto lançasse mão de outra técnica senão aquela desenvolvida no âmbito teatral por Grotowski, qual seja, a *eliminação do lapso de tempo entre impulso do interior e reação exterior, de modo que o*

¹⁸⁵ BATAILLE, 1975, p. 59.

impulso se torna já uma reação exterior. Por este motivo os críticos vincularam os objetos de Pistoletto à ideia de ação. Celant, sobre a ocasião da “projeção” – termo usado pelo crítico para dizer da exposição – dos *Objetos a menos* em seu estúdio, diz: “Com esta mostra Pistoletto entra em situação.”¹⁸⁶ Enquanto o termo usado por Alberto Boatto para designar a produção destes objetos foi *action life*, em referimento à técnica pollockiana:

Pistoletto substituiu o seu estúdio pela grande tela de Jackson Pollock, colocada no chão, dele fez uma arena e, ao invés do dripping de cores industriais, descarregou um dripping, controlado e consciente, de “objetos”. De fato, confirma o artista, “para estes não usei o termo escultura, mas o termo objeto, considerá-los escultura é um erro, pois para mim é pintura.”¹⁸⁷

Já o termo usado por Lara Conte foi *processualidade ideológica*, para dizer sobre o fato de Pistoletto superar os limites disciplinares artísticos e exceder as divisões arte x vida e físico x mental, ecoando, através desta constatação, as definições de Barilli sobre a materialização do descondicionamento dos artistas em relação às convenções.

Esta atenção ao processual, à ação, ao fazer, à situação, ou seja, ao “fluxo contínuo da duração”¹⁸⁸ foi possível graças às manifestações *residirem entre as artes*, isto é, à sua interdisciplinaridade que, por sua vez, aproximou as artes plásticas do *entre-lugar* do tempo cênico. Neste sentido Pistoletto foi inevitavelmente levado às experimentações teatrais a partir da fundação do grupo cujo sintomático nome era *Lo Zoo*¹⁸⁹ e que, por sua vez, realizou o homônimo espetáculo *Lo Zoo, l'uomo ammaestrato*, isto é, *Zoológico, o homem adestrado*. Apesar do refinamento das pesquisas de Pistoletto, foram os seus *Quadri specchianti* que continuaram a premiar o artista, como aconteceu em 1967, na Bienal de São Paulo, em uma situação similar à que se deu com o jovem Piero Gilardi, próximo artista que abordaremos dando sequência aos aspectos da produção da Arte Povera que serão caros à Penone.

De acordo com Conte, em um primeiro momento, influenciado pelo *boom* do milagre econômico italiano, a pesquisa de Gilardi tratava da possibilidade de inteiras cidades serem governadas pela tecnologia. Em seguida, Gilardi passa a explorar a chamada nova objetividade, criando, a partir de 1965, seus *Tappeti natura*, “objetos estéticos para fruição prática” que, não obstante o tenham levado a um grande sucesso, foram abandonados pelo artista. Ele passou a

¹⁸⁶ CELANT, 2011, p. 152. TN de: Con questa mostra Pistoletto entra in situazione.

¹⁸⁷ *Ibidem*. TN de: Pistoletto ha sostituito il suo studio alla grande tela di Jackson Pollock, posta a terra, ne ha fatto un'arena ed invece del dripping di colori industriali, vi ha scaricato un dripping, controllato e cosciente, di “oggetti”. Infatti, conferma l'artista, “per essi non ho usato il termine scultura, ma il termine oggetto, considerarli scultura è un'errore, perché per me è pittura.”

¹⁸⁸ KRAUSS, 2007, p. 238.

¹⁸⁹ CONTE, 2010, p. 80-81.

se interessar, a partir do ano seguinte, pelo espaço vivido, o cotidiano, expondo os próprios instrumentos de trabalho, que não representavam senão a si mesmos, em um claro movimento de empobrecimento ou redução das mediações ou mimetismos.¹⁹⁰

A nova pesquisa de Gilardi, no entanto, não agrada a galerista Ileana Sonnabend. Antes satisfeita com o sucesso dos tapetes-natureza, ela não aceita os novos objetos, levando o artista a uma reflexão sobre a falta de liberdade imposta pelo mercado da arte, o que culmina no abandono da produção de suas obras e o leva a se dedicar, por fim, à articulação e à crítica de arte. Foi, de fato, este pungente e criterioso trabalho de articulação realizado por Gilardi que fez com que Gian Enzo Sperone, galerista que mais fomentou a Arte Povera, tenha tido contato com artistas como Eva Hesse, Bruce Nauman e Richard Long. Conte dirá:

Em 1968 Gilardi abandona a prática artística para dedicar-se à crônica de arte e à reflexão crítica. Graças às viagens empreendidas a partir de 1967 na Europa e para além-mar, entra em contato com os primeiros fermentos pós-minimalistas e, através das reportagens e da documentação fotográfica que recolhe, contribui com a circulação, no ambiente torinês, mas não somente, das primeiras informações sobre os eventos e os protagonistas da cena internacional emergente. Enquanto sensível observador da renovação estética que estava em ato, Gilardi traça um comum denominador entre as pesquisas emergentes tanto na Europa quanto nos EUA, que reúne dentro da definição de arte microemotiva.¹⁹¹

A expressão arte microemotiva foi cunhada por Gilardi em seu texto de 1968 “L'energia primaria e gli artisti ‘microemotivi’”, por ele escrito na ocasião da mostra *Nine at Catelli*, que aconteceu entre 4 e 28 de dezembro daquele ano, no Castelli Warehouse, em Nova York. A mostra, curada por Robert Morris, reuniu trabalhos de Bill Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier e dos poveristas Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio. Diferenciando-os dos minimalistas e dos artistas que primavam pelas estruturas primárias, Gilardi diz que os artistas microemotivos “direcionam sua atenção ao 'fluido' da intencionalidade e da contemplação; o objeto dos artistas microemotivos é a energia primária.”¹⁹²

¹⁹⁰ CELANT, 2011, p. 36. Extraído do texto “Arte povera. Appunti per una guerriglia”, originalmente publicado no n. 5 da revista *Flash Art*, em 1967.

¹⁹¹ CONTE, 2010, p. 169. A expressão *arte microemotiva*, como desdobramos no terceiro capítulo, remonta claramente o *inframince* duchampiano. TN de: Nel 1968 Gilardi abbandona la pratica artistica per dedicarsi alla cronaca d'arte e alla riflessione critica. Grazie ai viaggi intrapresi a partire dal 1967 in Europa e oltreoceano, entra in contatto con i primi fermenti postminimalisti e, attraverso i reportage e la documentazione fotografica raccolta, contribuisce a far circolare, nel ambiente torinese, ma non solo, una prima informazione sugli eventi e i protagonisti della scena internazionale emergente. Quale sensibile osservatore del rinnovamento estetico in atto, Gilardi rintraccia un comune denominatore fra le ricerche emerse al di qua e al di là dell'Atlantico, che riunisce entro la definizione di arte microemotiva.

¹⁹² GILARDI *apud* CELANT, 2010, p. 102. TN de: [...] rivolgono la loro attenzione al “fluido” della contemplazione; l'oggetto degli artisti microemotivi è l'energia primaria.



FIGURA 10 - Piero Gilardi. *Vestito natura-anguria*, 1967

Os trabalhos apresentados por Gilberto Zorio eram, segundo Gilardi, imagens da energia molecular obtidas a partir de algumas superfícies que mudavam de cor de acordo com a humidade atmosférica. A respeito dos fenômenos químicos, Zorio dirá que estes dão lugar “a um movimento previsível e automático, mas sempre diferente e mágico em suas manifestações contingentes”.¹⁹³

Em torno de 1967 Richard Long realizava, por sua vez, trabalhos que eram círculos concêntricos recortados na grama ou traçados em branco em rochas de uma praia. Estas intervenções diziam, segundo Gilardi, sobre “a orgânica penetração da paisagem natural [que] assimila os rastros primários de Long à 'presença energética' do espaço total”.¹⁹⁴ Em relação a este caráter “ecológico”, Germano Celant pontuou a diferença entre as experimentações no ambiente natural indicando que, enquanto na Land Art estas tinham escala monumental, nas manifestações típicas da Arte Povera, a escala era uma medida mais humana ou ainda, como disse Gilardi, micro, infinitesimal.

E foi justamente através da homônima galeria de Gian Enzo Sperone que Penone travou, no final dos anos sessenta, os primeiros contatos com os artistas com os quais, em seguida, formará o grupo da Arte Povera.¹⁹⁵ Além disso, ali ocorreram as suas primeiras mostras.

Quando cheguei na cidade, comecei a visitar indistintamente “todas” as mostras nas galerias. Eu buscava ver, entender, conhecer. Já depois de pouco tempo se tinha a geografia dos espaços interessantes. A galeria certamente mais dinâmica era a Sperone. Entrei em contato com ele através de Zorio, que conheci na *Accademia*. Na galeria conheci, em seguida, Anselmo, Pistoletto e Gilardi. Gian Enzo tinha um conhecimento de primeira mão sobre o que estava acontecendo em Nova York. Me lembro de tê-lo mostrado as fotografias das minhas primeiras ações sobre as árvores. Ele as dependurou na galeria, onde as viu Celant, que estava trabalhando no livro de Mazzotta sobre a *arte povera*. Celant, que teve então o primeiro contato com meu trabalho, me inseriu nesta publicação, decretando assim o meu ingresso nos acontecimentos da *arte povera*. Logo em seguida eu instalei algumas das minhas esculturas no Deposito d'Arte Presente. Eram obras realizadas com materiais diversos, como cera, juta, chumbo, madeira e gesso.¹⁹⁶

¹⁹³ ZORIO *apud* CELANT, 2010, p. 102. TN de: [...] a un movimento prevedibile ed automatico, ma sempre diverso e magico nelle sue manifestazioni contingenti.

¹⁹⁴ GILARDI *apud* CELANT, 2010, p. 102. TN de: la organica penetrazione del paesaggio naturale assimila le tracce primarie di Long alla “presenza energetica” dello spazio totale.

¹⁹⁵ O grupo delimitado por Germano Celant compreendia os artistas Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio.

¹⁹⁶ PENONE, 2010, p. 20. TN de: Arrivato in città, ho cominciato a visitare indistintamente “tutte” le mostre nelle gallerie. Cercavo di vedere, capire, conoscere. Già dopo poco tempo si aveva chiara la geografia degli spazi interessanti. La galleria certamente più dinamica era Sperone. Io sono entrato in contatto con lui tramite Zorio, che avevo conosciuto all'Accademia. In galleria ho poi conosciuto Anselmo, Pistoletto e Gilardi. Gian Enzo aveva una conoscenza di prima mano su cosa stava succedendo a New York. Ricordo di avergli mostrato le fotografie delle mie prime azioni sugli alberi. Le ha appese in galleria, dove le ha viste Celant, che stava lavorando al libro di Mazzotta sull'arte povera, mi ha inserito in questa pubblicazione, decretando così il mio ingresso nelle vicende

O fato de Penone ter frequentado desde sempre a Sperone não deve ser ignorado por se tratar de um meio em que circulavam as mais refinadas pesquisas norte-americanas e europeias da época, e onde, ao mesmo tempo, investia-se nos artistas emergentes locais. Segundo Conte, em 1964, quatro dias antes do artista norte-americano Robert Rauschenberg vencer o prêmio de pintura na Bienal de Veneza, a Sperone inaugurava sua primeira individual na Itália. Já em 1965 foi a vez de Andy Warhol receber uma exposição individual naquela galeria que, no ano seguinte, decide promover a produção dos jovens artistas de Turim, começando pelas *Armi* (Armas), 1965, do poverista Pino Pascali. A obra era composta por canhões desmontados, *esvaziados de sua funcionalidade*,¹⁹⁷ que, recobertos por um tipo de verniz militar, compunham uma forma unificada que *contaminava o ambiente*,¹⁹⁸ tornando-se deste indistinta. Em 1966 a Sperone abre um novo espaço, desta vez em Milão, no qual a Itália verá, pela primeira vez, um protagonista da *minimal art*, com a individual de Dan Flavin.

Contudo, se as atitudes plásticas poveristas apresentam algumas características definitivamente confluentes em relação ao Minimalismo, outras, ao contrário, distanciam os dois movimentos como observa-se, por exemplo, no trabalho de Marisa Merz. Seus *environment* de emaranhados macios e sensuais seriam “antípodas das [...] pesquisas geométrico-estruturais”,¹⁹⁹ aproximando-se das soluções esculturais antiformais e *soft* que tiveram sua maior representação na *funk art* californiana. Segundo o crítico Tommaso Trini, seus objetos recortados, costurados e bordados representam uma espécie de tentativa antecipadora de uma nova síntese plástica que tendia à exploração de uma dimensão subjetiva de pesquisa e a uma nova temporalidade do fazer. A própria artista se referia ao bom cansaço derivado desse fazer humano como “um modo de se identificar com a realidade”.²⁰⁰

Após a mostra de Marisa Merz, a galeria Sperone apresenta a individual de Gilberto Zorio, que também integrará o grupo povero e que havia estudado com Penone na Accademia di Belle Arti de Turim. Entre as obras expostas estava *Sedia* (Cadeira), 1966. O “esqueleto” da cadeira era formado por tubos de ferro, enquanto seu assento era composto por grandes e irregulares pedaços de espuma colorida amontoados em sua base. A “estrutura rígida e o acúmulo informe, a peremptoriedade e a maciez (é útil evidenciar as tempestivas ainda que totalmente casuais tangências que se instituem entre as emergentes pesquisas italianas e as

dell'arte povera. Subito dopo ho installato alcune mie sculture al Deposito D'arte Presente. Erano opere realizzate con materiali diversi, come cera, iuta, piombo, legno e gesso.

¹⁹⁷ CONTE, 2010, p. 87. Grifo nosso.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 87. Grifo nosso.

¹⁹⁹ TRINI *apud* CONTE, 2010, p. 89. TN de: [...] agli antipodi delle attuali ricerche geometrico-strutturali.

²⁰⁰ MERZ *apud* CONTE, 2010, p.89. TN de: [...] un modo di identificarsi con la realtà.

situações plásticas anti-formais norte-americanas)”²⁰¹ indicam a transição das influências minimalistas para aquelas que, na fase seguinte, levam o artista a pesquisar especificamente a energia em sentido físico e mental, afirmando que seus trabalhos eram, eles mesmos, energia, trabalhos vivos. E é a partir deste viés que o próprio artista identifica sua obra à ideia de arte processual.²⁰²

Dentre os integrantes da Arte Povera, Mario Merz também trabalhou o fluxo energético, especialmente através do uso de tubos de neon²⁰³ que muitas vezes atravessavam objetos cotidianos, “ativando processos de contaminação da matéria”.²⁰⁴ Interessante notar, conforme indica Conte, que o modo como Mario Merz utiliza os tubos de neon se diferencia do uso que o norte-americano pós-minimalista Keith Sonnier fez do mesmo material na mesma época, ou seja, no final dos anos 1960. Os tubos de Sonnier atravessavam tecidos leves, dando a impressão de desmaterializá-los por intensificar sua transparência. Merz, ao contrário, “utiliza a luz para enfatizar a fisicidade do objeto”,²⁰⁵ ou seja, sua materialidade. A partir de 1960, Mario Merz passa a desenvolver seus famosos *Igloos* pesquisando, através deles, a precariedade e algo que é profundamente caro aos poveristas de um modo geral e especialmente a Penone, a saber, as noções de limite e contato entre espaço interno e externo.

Após a mostra de Mario Merz, a Galeria Sperone, prosseguindo na sequência de mostras individuais dos artistas da Arte Povera, expõe obras do artista grego estabelecido em Roma Jannis Kounellis. Estas eram compostas por materiais que exibiam sua organicidade, como lã de carneiro, sacos de juta, milho, cactos, um papagaio e cavalos vivos. Aquilo que caracteriza grande parte da obra de Kounellis é, segundo Celant, “a tensão do mundo emblemático e enigmático da linguagem artística que é um *continuum* ininterrupto de pintura e escultura, de arquitetura e de música, de dança e de natureza [...]”,²⁰⁶ além do uso mais literal da energia, que também foi explorada pelo artista, por exemplo, através da manipulação do fogo em algumas de suas obras. Como em Zorio, estas tinham o papel de fazer frente às formas minimalistas.

²⁰¹ CONTE, 2010, p.90. TN de: [...] la struttura rigida e l'accumulo informe, la perentorietà e la morbidezza ([...] è utile evidenziare le tempestive quanto del tutto casuali tangenze che si istituiscono fra le emergenti ricerche italiane e le situazioni plastiche antiformali d'oltreoceano).

²⁰² ZORIO *apud* CONTE, 2010, p. 91.

²⁰³ É importante lembrar, conforme constata Rosalind Krauss (2007, p. 247), que “alguns protótipos da escultura ‘teatral’ do início do século XX”, como o *Acessório de luz para um balé*, de 1923-1930, de Moholy-Nagy, e o cenário para o espetáculo *Relâche* criado por Francis Picabia em 1924, do qual trataremos mais detalhadamente adiante, já “consideravam a luz como energia”, apesar de toda a diferença que deve ser resguardada entre as duas situações.

²⁰⁴ CONTE, 2010, p. 92. TN de: [...] attivano processi di contaminazione della materia.

²⁰⁵ *Ibidem*. TN de: [...] utilizza la luce per enfatizzare la fisicità dell'oggetto.

²⁰⁶ CELANT, 2011, p. 83. TN de texto originalmente publicado em 1983: [...] la tensione del mondo emblematico ed enigmatico del linguaggio artistico che è un *continuum* ininterrotto di pittura e scultura, di architettura e di musica, di danza e di natura [...]

Ainda segundo Celant, o fogo era usado por Kounellis: “como energia transfiguradora, [que] pode ser [...] empunhado [...] para cortar e romper as estruturas rígidas e inautênticas dos paralelepípedos ou das lastras de ferro cinza (citação contínua do frio minimalismo e do grandioso industrialismo americanos)”.²⁰⁷

A promoção dos artistas da Povera era feita pela galeria Sperone, conforme mencionado, contemporaneamente à sua dedicação aos artistas norte-americanos e de outros países da Europa que vinham realizando trabalhos nos âmbitos da arte processual e conceitual, como Robert Morris, Carl Andre, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Walter De Maria, Sol LeWitt, ou seja, artistas que já vinham trabalhando naquilo que Rosalind Krauss chamou de “campo ampliado da escultura”.

Ainda que não saibamos precisamente a quais destas mostras o então jovem Penone tenha de fato comparecido, ele foi, sem dúvida, atravessado por este ambiente artístico que instaurou-se em Turim e que tinha como uma das principais marcas o prolongamento da obra ao ambiente até sua contaminação e indistinção com este, conforme explorados, por exemplo, tanto pelas *Armi* de Pascali quanto pelos *Igloos* de Mario Merz e, de um modo geral, pela escultura a partir do Minimalismo. A atenção voltada para a contaminação energética e o interesse pela vitalidade dos materiais, conforme trabalharam Piero Gilardi, Marisa Merz, Jannis Kounellis e Gilberto Zorio, serão algumas das características que decididamente farão parte da poética de Penone.

O campo escultórico naquele momento em que Penone inicia sua produção caracterizava-se, por fim, pelo fato de a escultura modernista ter se distinguido por sua extrema autorreferencialidade, o que a tornou, conforme formulou Krauss, a *condição negativa do monumento*, já que deixava de ser o marco de um evento vinculando-o a um local e passava a dizer sobre sua própria constituição.²⁰⁸ A partir de 1950 esta característica passa a ser sentida como *puro negativismo* e, já na década seguinte – aquela em que Penone começa a produzir –, a reação à “demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão”²⁰⁹ leva “a escultura [à] categoria de 'terra de ninguém' [...]”,²¹⁰ terra que será, por sua vez, aquela que Penone habitará e que ofereceu ao campo escultórico enormes e riquíssimas possibilidades de contaminações disciplinares.

²⁰⁷ CELANT, 2011, p. 86. TN de: Come energia trasfigurante, può essere invece impugnato [...] per tagliare e spaccare le strutture rigide di ferro grigio (citazione continua del freddo minimalismo e del macchinoso industrialismo americani) [...]

²⁰⁸ Cf. KRAUSS, 2012. (A escultura no campo ampliado, 1979.)

²⁰⁹ KRAUSS, 2012, p. 136.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 132.

2 FECHAR OS OLHOS, ABRIR O CORPO

A primeira exposição da qual Penone participa é a coletiva *Inventario I*, inaugurada em 24 de março de 1969 no espaço independente Deposito D'Arte Presente (DDP). Idealizado em Turim por Piero Gilardi e pelo próprio Enzo Sperone, o DDP foi aberto em 1968 e a ideia do local era responder à demanda pós-minimalista de “conjugar a superação da escultura com a negação do mercado da arte”.²¹¹ De fato, a emergente pesquisa piemontesa tendia à superação dos espaços institucionais, cujas configurações se assemelham aos espaços frios “análogos aos das construções industriais que naqueles anos estavam modificando profundamente a paisagem urbana”,²¹² assim como se endereçava a tratamentos alternativos para o objeto.

Este [o objeto] está assumindo a função de elemento de um sistema. Pode-se chamá-lo escultura ou construção, mas é evidente que não tem nada a ver com a escultura-escultura. Esta é tão introvertida, quanto aquele é extrovertido. É como se os artistas para sair do quadro tivessem tido que penetrar o objeto. Agora saíram também do objeto. Este apresenta um movimento centrífugo que tende a se empossar também do espaço, e a determinar ou ser por ele determinado.²¹³

Apesar da curta duração de suas atividades, o DDP, um galpão de grandes dimensões alugado por um grupo de artistas, acolheu, além da primeira mostra de Penone, a primeira obra teatral de Pier Paolo Pasolini, a saber, *Orgia*, e o happening *Play* de Michelangelo Pistoletto, assim como outras experiências endereçadas ao teatro, como aquelas do grupo Lo Zoo e experimentações musicais, por exemplo, *Mev*, ambas interessadas na ativa participação do espectador.

Ainda no mesmo ano de *Inventario I*, Penone expõe na coletiva *Disegni progetti – Disenhos projetos* –, já na galeria Sperone, juntamente com Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Giorgio Griffa, Mario Merz, Roberto Maini e Emilio

²¹¹ CAVARERO, 2010, p. 55. TN de: [...] coniugare il superamento della scultura con il rifiuto del mercato dell'arte [...]

²¹² TRINI *apud* CAVARERO, 2010, p. 56. TN de trecho publicado originalmente na revista *Domus*, em 1968: [...] analogo a quello delle costruzioni industriali che in quegli anni andavano modificando profondamente il paesaggio urbano.

²¹³ *Ibidem*, p. 56. Este trecho, também extraído da revista *Domus*, foi publicado, no entanto, em fevereiro de 1967, antecipando a discussão que Rosalind Krauss sistematizará, tanto em seu livro *Caminhos da escultura moderna*, de 1977, quanto em seu artigo “A escultura no campo ampliado”, de 1979. TN de: Esso sta assumendo la funzione di elemento di un sistema. Si può chiamarlo scultura o costruzione, ma è evidente che non ha nulla a che vedere con la scultura-scultura. Tanto questa è introversa, tanto quello è estroverso. [...] È come se gli artisti per uscire dal quadro avessero dovuto penetrare l'oggetto. Adesso sono usciti anche dall'oggetto. Questo presenta un movimento centrifugo che tende ad impossessarsi anche dello spazio, e determinare o essere determinato da questo [...]

Prini.²¹⁴ As obras por ele expostas eram as fotografias da homônima ação realizada nos *Alpi marittime*, em 1968, as quais o levaram a ser inserido por Celant no grupo Arte Povera. Nove meses depois, entre 11 e 22 de dezembro, Penone realiza sua primeira individual, na nova sede da galeria Sperone, em que apresenta os trabalhos *Indicazione dell'aria, indicazione del suolo, indicazione del muro* (Indicação do ar, indicação do solo, indicação da parede) e *Barra d'aria* (Barra de ar).

Penone toma consciência em sentido físico do espaço da galeria, realizando “três indicações secas e decididas em suas elementaridades e verificação axiomática e fantástica dos demais elementos do próprio ambiente: parede, piso, ar”. Um paralelepípedo é colocado no chão, indicando tautologicamente o material do piso; uma barra de tijolos é fixada na parede, sinalizando “uma possível variabilidade da espessura da própria parede”; o terceiro trabalho é uma barra de ar que se materializa em um tubo de vidro em seção quadrada fixado na janela, conduzindo ao interior da galeria o ar proveniente do exterior.²¹⁵

A saída do espaço institucional vinha sendo explorada por Penone pelo menos desde o ano anterior, durante as ações realizadas nos *Alpi marittime*. Mas o que Penone evidencia com sua *Barra d'aria* é a contaminação recíproca entre o espaço interno e aquele externo à galeria, sobre o que escreve, no mesmo ano: “Um vento açoita a orelha do passante que se aproxima do condutor de vidro cheio de ar pelo qual fluem, em direção ao centro da sala, os sons e os rumores das estações frias.”²¹⁶ Esta intervenção de sua primeira mostra individual remete a muitos dos trabalhos que buscavam a identificação entre corpos, arte e ambiente, como o já mencionado *Armi*, 1965, de Pino Pascali, ou os *Igloos*, de Mario Merz. Mas serão determinantes as referências conceituais e sobretudo aquelas minimalistas, para uma melhor circunscrição de tais ações, conforme indica o próprio artista:

Percebia-se muito a exigência de assumir uma posição contra a obra-objeto. A nova abordagem ao fazer começava pela consciência de alcançar um grau zero de todos aqueles que eram os valores da escultura e do representar. Esta tensão agrupou artistas que operavam em contextos geográficos diferentes, traçando trajetórias multiplamente orientadas [...]

²¹⁴ Em 1969, segundo ano em que Penone expunha suas obras, além da primeira exposição individual e da coletiva, ambas em Turim, o artista realiza outras três mostras em Modena (Itália), Düsseldorf e Leverkusen (Alemanha).

²¹⁵ CONTE, 2010, p. 97-98. TN de: Penone prende coscienza in senso fisico dello spazio della galleria, realizzando “tre indicazioni secche e decise nella loro elementarietà e verifica assiomatica e fantastica di altrettanti elementi dell'ambiente stesso: mura, pavimento, aria”. Un parallelepipedo di cemento è posto al suolo, a indicare tautologicamente il materiale del pavimento; una sbarra di mattoni è infissa nel muro, a segnalare “una possibile variabilità dello spessore del muro stesso”; il terzo lavoro è una barra d'aria che si materializza in un tubo in vetro a sezione quadra infisso nella finestra, conducendo all'interno della galleria i rumori e l'aria provenienti dall'esterno.

²¹⁶ PENONE, 2009, p. 219. TN de: Un vento sforza l'orecchio del passante che si avvicina al condotto in vetro pieno d'aria per cui affluiscono, verso il centro della stanza, i suoni e i rumori delle stagioni fredde.

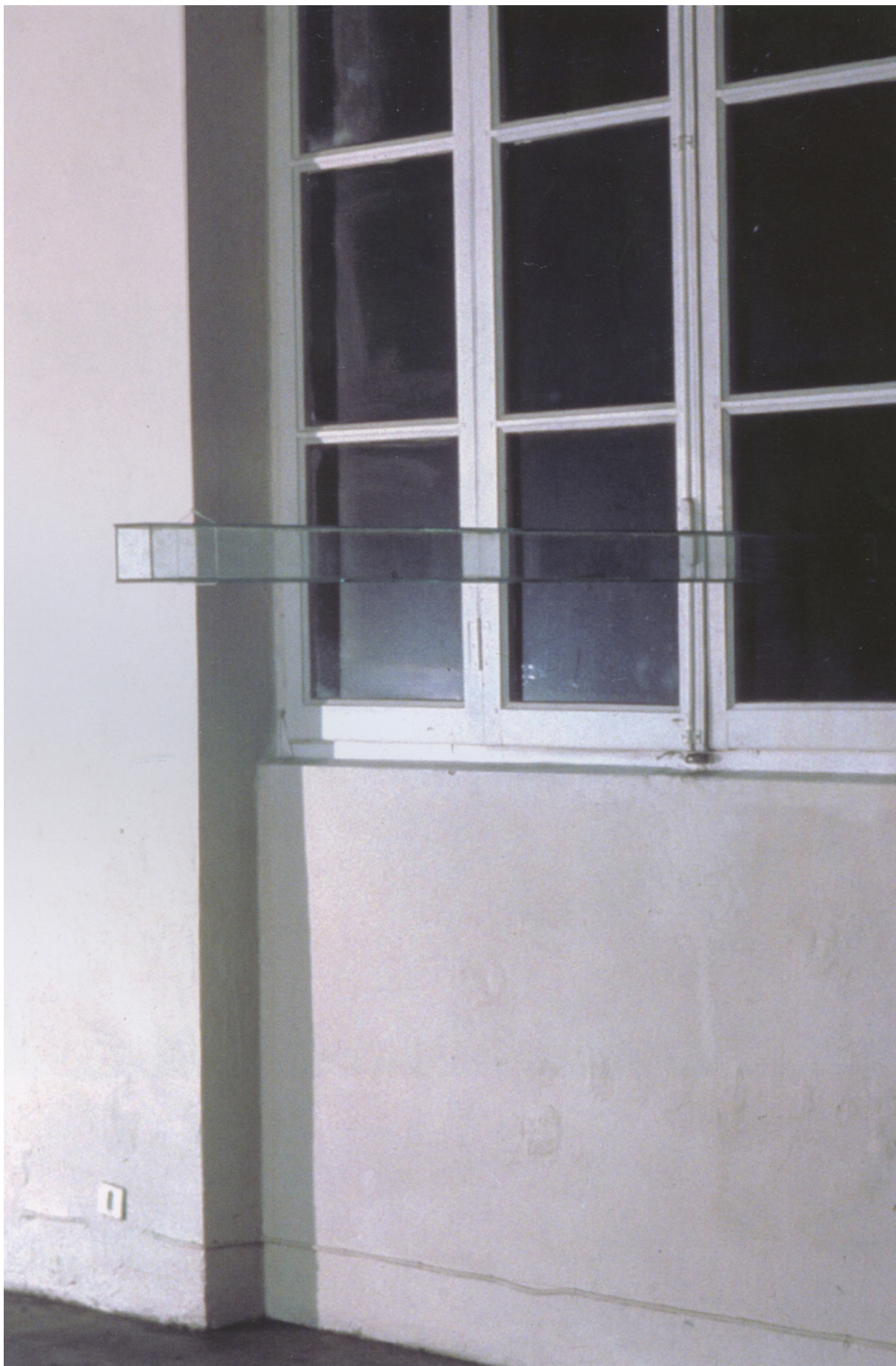


FIGURA 11 - Giuseppe Penone. *Barra d'aria*, 1969



FIGURA 12 - Giuseppe Penone. *Indicazione dell'aria, indicazione del suolo, indicazione del muro*, 1969

[...] Pensemos às pesquisas reducionistas americanas, em que esta exigência de levar os valores da linguagem a zero se concretiza no não interferir na produção do objeto, ou no ativar uma fricção entre este último e o espaço. Para mim o trabalho devia estar em relação com a minha realidade pessoal e, como tal, não mais orientado à invenção da forma, mas direcionado à exploração da forma através da ação de esculpir.²¹⁷

Para além das aproximações e distâncias entre o trabalho de Penone e a nova escultura, e desta em relação às estruturas primárias minimalistas, faz-se oportuno investigarmos quais são os interesses de Penone nesta contaminação recíproca entre dentro e fora, ou seja, como o artista trabalha esta permeabilidade instaurada a partir do que ele chamou de fricção entre o objeto e o espaço?

O trabalho *Barra d'aria* é, como nos mostra a imagem, parte do trabalho *Indicazione dell'aria, indicazione del suolo, indicazione del muro*, já que a indicação no ar é feita, precisamente, pela *Barra*. As *indicações* tomam dois dos elementos que compõem a estrutura ou o invólucro edificado, o chão e a parede ou, se quisermos, seu volume: largura e comprimento indicados pelo chão e altura indicada pela parede. A tomada dessas estruturas se dá, como disse Lara Conte, através de *indicações secas e decididas* realizadas pela presença de elementos igualmente geométricos: uma estaca cravada perpendicularmente na parede e uma placa depositada no chão. A *indicação do ar* não se atém, no entanto, aos limites do volume interno da estrutura da galeria. Esta é literalmente atravessada pela *Barra de ar*, rompendo aquela pele que a parede é e pondo em dúvida seus limites e a sua própria conformação enquanto volume que se encerra em si. Mas “será que Penone se interroga unicamente sobre a relação de uma obra com o espaço ou sobre algo mais complexo?”, questiona o filósofo Federico Nicolao, formulando, em seguida, uma resposta com a qual coincidimos sem resto: “Parece-me que se trata incontestavelmente das relações entre os sentidos e a arte [...]”.²¹⁸

Barra d'aria, um dos trabalhos com os quais Penone debutou no cenário das artes, irá permanecer, de certo modo, presente, ao longo de todas as proposições artísticas de Penone, no que diz respeito à dissolução dialética que esta instalação propõe, ou seja, o descondicionamento das convenções “meio x organismo”, “dentro x fora” ou ainda a tomada

²¹⁷ PENONE, 2010, p. 19-20. TN de: Si percepiva molto l'esigenza di assumere una posizione contro l'opera-oggetto. Il nuovo approccio al fare partiva dalla consapevolezza di raggiungere un azzeramento di tutti quelli che erano i valori della scultura e del rappresentare. Questa tensione ha accomunato artisti operanti in contesti geografici diversi, tracciando traiettorie molteplici orientate. Pensiamo ad esempio alle ricerche riduzioniste americane, dove questa esigenza di portare i valori del linguaggio allo zero si concretizza nel non interferire con la produzione dell'oggetto, o nell'attivare una frizione fra quest'ultimo e lo spazio. Per me il lavoro doveva essere in relazione con la mia realtà personale, e come tale non più orientato all'invenzione della forma, ma rivolto all'esplorazione della forma attraverso l'azione dello scolpire.

²¹⁸ NICOLAO, 2009, 56. TN de: Est que Penone s'interroge uniquement sur le rapport d'une oeuvre à l'espace ou sur quelque chose de plus complexe? [...] Il me semble qu'il s'agit incontestablement des rapports entre les sens et l'art [...]

dos invólucros enquanto algo dúbio, que não só separa, mas também une espaços. O descondicionamento anuncia, portanto, seu projeto artístico de desconstrução ou abertura de categorias tais como: psíquico x corporal; forma x conteúdo; fundo x figura; espaço x corpo; vertical x horizontal; objeto x processo; representação x ação; espiritual x material; uno x múltiplo, além daquela que talvez seja a mais importante para Penone, a saber, homem ou cultura x natureza.

2.1 Inversões

[...] entre os órgãos dos sentidos, o olho é mais semelhante ao sol. [...] Deves pensar que eu afirmo que o sol é o filho do bem, aquele que o bem engendrou como análogo a si, cuja relação no mundo inteligível com a inteligência e as coisas inteligíveis é a mesma que o sol tem, no mundo visível, com a vista e as coisas visíveis.

Platão, *A república*.

Ainda dentro das primeiras produções de Penone, outra obra emblemática no sentido do descondicionamento foi *Rovesciare i propri occhi*. Esta ação consiste em usar lentes de contato que, no entanto, são opacas e, em vez de cumprir sua função tradicional de ajudar a enxergar melhor, corrigindo alguma deficiência visual, contrariamente, o impedem completamente de ver. Começemos pelos escritos que o artista compõe, as reflexões sobre este trabalho.

Lentes de contato espelhadas cobrem a íris e a pupila,
usando-as, elas me tornam cego.
... colocadas sobre o olho, indicam o ponto de divisão,
de separação daquilo que me circunda.
São como a pele um elemento de confim, a interrupção de um canal
de informação que usa como meio a luz.
A sua característica espelhada faz
com que a informação que chega ao meu olho seja refletida.

Bloqueiam a extensão da vista eliminando
os dados necessários ao meu comportamento sucessivo.
Quando os olhos, cobertos pelas lentes de contato espelhadas,
refletem no espaço as imagens que capturam dos movimentos
habituais do observador, prorroga-se no tempo
a faculdade de ver e confia-se ao incerto êxito do registro fotográfico
a possibilidade de ver no futuro as imagens capturadas pelos olhos no passado.²¹⁹

²¹⁹ PENONE, 2008, p. 59. TN de: Le lenti a contatto specchianti coprono l'iride e la pupilla, indossandole mi rendono cieco.
... poste sull'occhio, indicano il punto di divisione,
di separazione da ciò che mi circonda.

Essa segunda pele ocular que é a lente de contato tem, nesta obra, sua função invertida e nega o “princípio clássico segundo o qual a superfície de uma forma constitui o efeito externo de uma causa subjacente”,²²⁰ ou seja, a opacidade das lentes de Penone se coloca frente à noção de que as superfícies dão necessariamente a ver algo do interior daquilo de que são superfícies.

As lentes de contato, que no final dos anos sessenta eram uma tecnologia nova, foram encomendadas pelo artista em uma ótica e sua feitura implicou na combinação de duas lentes com, entre elas, uma superfície espelhada, o que fazia com que o uso daquele aparato de grossa espessura fosse, segundo Penone, doloroso.²²¹ Usar essas lentes que não ajudam, mas impedem a visão do artista é uma ação que tem, no entanto, diversas implicações:

A ideia era de que o próprio corpo, no espaço, é escultura. [...] Portanto, quando tem-se os olhos abertos, o olhar e a nossa extensão física chegam até onde os olhos podem ver. E o espaço que vemos se reflete na nossa mente. Ou seja: o espaço que vemos é a extensão do nosso corpo. Fechando os olhos, define-se o corpo pelo volume que ele tem, efetivamente. [O trabalho] nasceu desta ideia e do fato de que aquilo que nós vemos é, em seguida, transmitido através das nossas ações naquilo que fazemos, na concepção que temos da realidade e da vida e, naturalmente, ao fazer um trabalho visual, [o que vemos] é retransmitido através da obra. A ideia de fechar os olhos com um elemento espelhado que reflete as coisas que uma pessoa deveria ver, no fundo, dá a possibilidade aos outros de ver aquilo que a pessoa teria visto [...] e, portanto, apropriar-se da obra antes que o autor a realize.²²²

Pensamos que, por um lado, Penone compartilha da ideia de despersonalização da obra, já que se abstém de quaisquer percepções visuais que pudessem levar à sua criação. A partir daí e através do espelhamento das lentes, ele delega tais imagens ao observador fazendo, assim, com que a noção de autoria do trabalho se torne ambígua, já que, como ele mesmo diz, o público, ao ver o que o artista veria, *apropria-se da obra antes que o autor a realize*.

Sono come la pelle un elemento di confine, l'interruzione di un canale di informazione che usa come medium la luce.
La loro caratteristica specchiante fa sì che l'informazione giunta al mio occhio venga riflessa.

Bloccando l'estensione della vista eliminano dei dati necessari al mio comportamento successivo.
Quando gli occhi, coperti dalle lenti a contatto specchianti, riflettono nello spazio le immagini che colgono con i movimenti abituali dell'osservatore, si dilaziona nel tempo la facoltà di vedere e si affida all'incerto esito dalla registrazione fotografica la possibilità di vedere nel futuro le immagini raccolte dagli occhi nel passato.

²²⁰ KRAUSS, 2007, p. 162. Trecho em que Rosalind Krauss se refere à máscara contida na escultura *Cabeça de mulher*, 1931, de Picasso.

²²¹ PENONE, 2009, em entrevista para o documentário *Giuseppe Penone Documentary*, IKON Gallery. (TN).

²²² *Ibidem*, em entrevista para o documentário *Giuseppe Penone Documentary*, IKON Gallery. (TN).

Como antecipamos, a despersonalização foi um dos pilares do projeto *a-Rtístico* de Duchamp, que, negando a noção de gosto e as expressões subjetivas, insistia sobre os fatos de que “o artista não é consciente do significado real da sua obra [e de que] o espectador deve sempre participar de uma criação suplementar, interpretando-a”,²²³ ou seja, colocando *em movimento o aparelho de signos que toda obra é*, como formulado por Octavio Paz. Para abster-se de qualquer vínculo com o objeto elegido como *ready-made*, era necessário, segundo Paz, que tal gesto de Duchamp “se realiz[asse] da maneira menos semelhante a uma *seleção*”.²²⁴ Como o próprio artista nos diz,

O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos, mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio [...]²²⁵

Sabemos que o intuito de Duchamp não era dadaísta no sentido de não ser uma pura negação. A apatia seria um meio ou, ainda segundo Paz, a passagem pela via da *beleza da indiferença* com vistas a alcançar a liberdade. Optar por um destes objetos apáticos ou inanimados era um modo de esquivar-se à cadeia de significações lógicas e apriorísticas, que, por sua vez, é um componente de sua estratégia de despersonalização, a qual Duchamp sintetiza na máxima: “O espectador faz o quadro.” Paz, retomando o texto “O processo criador”, em que o artista disserta sobre esta ideia, o cita:

[...] o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e sua realização, entre o que *quer* dizer e o que a obra *diz*, há uma diferença. Essa “diferença” é realmente a obra. Pois bem, o espectador não julga o quadro pelas intenções de seu autor, mas pelo que realmente vê; esta visão nunca é objetiva [...]²²⁶

²²³ DUCHAMP, 2009, p. 75. TN de: L'artista non è cosciente del significato reale della sua opera [...] lo spettatore deve sempre partecipare a una creazione supplementare, interpretandola.

²²⁴ PAZ, 2008, p. 29.

²²⁵ DUCHAMP *apud* PAZ, 2008, p. 29.

²²⁶ DUCHAMP *apud* PAZ, 2008, p.60.

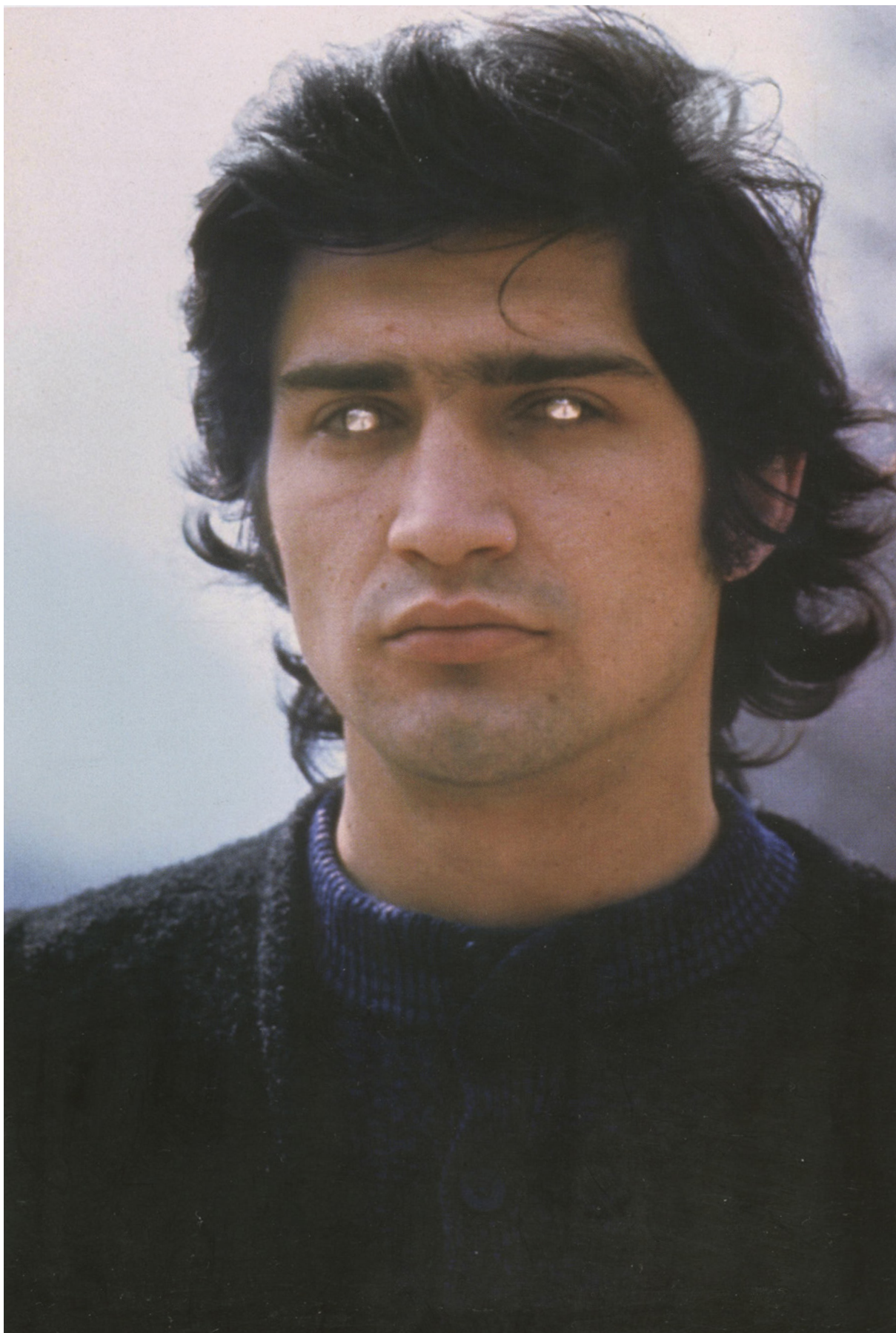


FIGURA 13 - Giuseppe Penone. *Rovesciare i propri occhi*, 1970



FIGURA 14 - Giuseppe Penone. *Rovesciare i propri occhi*, 1970

Despersonalizar a obra é um mecanismo com vistas a fazer agir a poética do contato, abstendo-se da autoria e delegando-a ao outro, o que é precisamente a ação executada por Penone ao usar as lentes espelhadas. E os fundamentos da ação contida em *Rovesciare* encontram-se nas qualificações usadas, por exemplo, por Octavio Paz para dizer dos *ready-made* duchampianos: não só implicar o espectador – *pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é* – mas, sobretudo, “obrigar o espectador [...] a converter-se em um artista e em um poeta”.²²⁷

Também em outras obras que ainda analisaremos, para além de *Rovesciare*, Penone dá à despersonalização consequências tais que a participação do outro não se restringe à interpretação ou à criação suplementar, mas é, de fato, o *outro* o responsável pela possibilidade da existência da obra.

A despersonalização contida em *Rovesciare i propri occhi* é, no entanto, consequência da ação fundamental do trabalho, qual seja, cegar-se. O pensamento fundamental deste trabalho é, segundo o artista, uma ideia de escultura: quando os olhos estão abertos, o espaço do corpo estende-se até onde a vista alcança; quando fechamos os olhos, o espaço passa a delimitar-se ao volume do próprio corpo. “A noite tira-nos a nossa prova, já não sabemos onde estamos... Nossa visão já não tem o visível por limite, mas o invisível por calabouço, homogêneo, imediato, indiferente, compacto”, diz Bachelard citando Paul Claudel.²²⁸ Naquilo que Penone buscava ao cegar-se, ao transformar o dia em noite está, por fim, o sentimento do corpo enquanto volume ou, em outras palavras, do corpo enquanto escultura.²²⁹

Penone interrompe os estímulos visuais cuja fonte é o seu entorno, ou seja, ele cerra a visão, a porta perceptiva do corpo cuja limitação ou “pobreza” trouxe o maior número de investidas técnicas – de aguçamento das sensibilidades – com vistas a alcançar o inalcançável. O movimento é, de antemão, paradoxal: cerrar a visão através de um mecanismo feito para aguçá-la. E se, conforme Penone, “aquilo que nós vemos é transmitido através das nossas ações naquilo que fazemos, na concepção que temos da realidade e da vida”, o uso das lentes deve ser compreendido em sua função de não permitir a primazia da visão sobre todos os demais sentidos. Cegar-se para que os desdobramentos sensíveis tenham múltiplas fontes sem que a cadeia descrita pelo artista se perpetue.

Gostaríamos, portanto, de verificar algumas implicações da operação de fechar os olhos, desdobrando-a, especialmente, a partir daquilo que percebemos como próximo ao projeto

²²⁷ PAZ, 2008, p. 61.

²²⁸ CLAUDEL *apud* BACHELARD, 2013, p. 108.

²²⁹ PENONE, 2011. Entrevista por Hans-Ulrich Obrist, TN.

antiretiniano de Marcel Duchamp que, não obstante tenha se desenvolvido a partir de questões ligadas à pintura, o acompanhou também ao longo da elaboração de seus *ready-made*.

As aproximações entre a ação de cegar-se de Penone e o antiretinianismo duchampiano podem ser, em parte, compreendidas a partir ideia de Donald Judd acerca dos famosos Objetos específicos, cujo “desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo”,²³⁰ entendendo que os novos trabalhos, produzidos a partir do Minimalismo, tomaram como inspiração a negação duchampiana da pintura e a negação da escultura enquanto conjuntos de regras a serem executadas dentro de um espaço – a tela – ou de um volume tridimensional. A pintura já havia superado suas próprias regras, o que, segundo Krauss, teve uma primeira versão anunciada pelo pintor francês Maurice Denis em 1890: “um quadro, antes de ser qualquer outra coisa – representação de um cavalo em batalha ou de um nu – precisava autodeclarar-se como uma superfície plana coberta de cores justapostas em uma determinada ordem”.²³¹ A escultura, por sua vez, também ultrapassaria suas três dimensões “eliminando o problema do ilusionismo e do espaço literal”,²³² tornando-se *ações* como *Rovesciare* e tantas outras propostas por Penone, já que, como vimos, o pragmatismo das regras de um volume já estava sendo testado por ele desde suas obras *Indicações*[...] e *Barra de ar*.

Segundo o artista Jasper Johns, “Marcel Duchamp, um dos artistas pioneiros deste século, moveu seu trabalho através das fronteiras retinianas que haviam sido estabelecidas com o Impressionismo para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros.”²³³ Para Johns, o que Duchamp chamou de pintura retiniana desconsidera que a aparência ou o aspecto visual tem efeitos sobre todos os sentidos e não se encerra pura e simplesmente em uma visão estéril. Em entrevista conduzida por Pierre Cabanne, quando perguntado sobre a origem de sua pintura *Nu descendo a escada*, Duchamp indica que nesta tela já estava presente certa ideia de despersonalização, uma vez que incorporava ao quadro o movimento relativo do espectador.

Eu quis fazer um nu diferente dos nus clássicos que são deitados ou em pé, quis colhê-los em movimento. Foi a representação do movimento que me induziu a realizá-lo. Eu quis criar uma imagem estática do movimento. O movimento é uma abstração, uma dedução articulada dentro do quadro; não é uma exigência saber se um

²³⁰ FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 97.

²³¹ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 135. TN de: [...] un quadro, prima di essere qualsiasi altra cosa – rappresentazione di un cavallo in battaglia o di un nudo – aveva bisogno di autodichiararsi come una superficie piana coperta di colori accostati in un determinato ordine.

²³² FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 103.

²³³ *Ibidem*, p. 203.

personagem real desce ou sobe uma escada real. No fundo, o movimento é o olho do espectador que o incorpora ao quadro.²³⁴

Novamente temos a ativa participação do espectador enquanto um elemento fundamental do quadro, articulado em sua provocação ao aspecto puramente retiniano que, por sua vez, diz respeito, em alguma medida, ao ocularcentrismo.

As estratégias de relativização da importância da aparência na pintura com vistas a torná-la *arte cerebral* são explicitadas por Duchamp, quando indagado por Cabanne:

- Eu misturava a história, a anedota, com a representação visual, dando uma importância sempre menor à visualidade, ao elemento visual, que em geral domina o quadro.
- Ao elemento retiniano.
- Exatamente. Tudo se tornava conceitual, não dependia mais da retina, dependia de outra coisa.²³⁵

A *outra coisa* a que se refere Duchamp diz, conforme entendemos, dos desdobramentos sensíveis e sensuais. Na sequência da entrevista, Cabanne o interpela justamente sobre a origem de seu antiretinianismo, e neste momento Duchamp explicita o ocularcentrismo histórico no âmbito da pintura:

- Do que derivava a sua negação da função retiniana?
- Da excessiva importância que a ela se atribuía. Desde Courbet estava-se convencido de que a pintura se dirigisse à retina, um erro que cometeu quase todo mundo, inclusive posteriormente. O arrepio retiniano! Em certa época a pintura tinha outras funções: a religiosa, por exemplo, ou a filosófica, ou a moral... Infelizmente a minha relação antiretiniana não mudou lá grandes coisas neste cenário; todo o século é completamente retiniano e somente os surrealistas procuraram, em alguns aspectos, dele sair, mas sem ir até o fim.²³⁶

²³⁴ DUCHAMP, 2009, p. 29. TN de: Volli fare un nudo diverso dai nudi classici, che sono distesi o in piedi, volli coglierlo in movimento. Fu la rappresentazione del movimento che mi indusse a realizzarlo. Volli creare un'immagine statica del movimento. Il movimento è un'astrazione, una deduzione articolata all'interno del quadro; non si è tenuti a sapere se un personaggio reale scenda o non scenda una scala reale. In fondo, il movimento è l'occhio dello spettatore che lo incorpora al quadro.

²³⁵ *Ibidem*, p. 39. TN de: - Mescolavo la storia, l'aneddoto, con la rappresentazione visiva, dando un'importanza sempre minore alla visività, all'elemento visivo, che in genere domina nel quadro. - All'elemento retinico. - Esattamente. Tutto diventava concettuale, non dipendeva più dalla retina, dipendeva da altro.

²³⁶ *Ibidem*, p. 44. TN de: - Da dove derivava il suo rifiuto della funzione retinica? - Dall'eccessiva importanza che le si attribuiva. Fin da Courbet, si era convinti che la pittura si rivolgesse alla retina, un errore che hanno commesso un po'tutti, anche in seguito. Il brivido retinico! Un tempo la pittura aveva altre funzioni, quella religiosa, ad esempio, o quella filosofica, o quella morale... Sfortunatamente il mio atteggiamento antiretinico non ha mutato granché; tutto il secolo è completamente retinico, e solo i surrealisti cercarono, per alcuni aspetti, di uscirne, ma senza andare fino in fondo.

O fundamental desta operação proposta por Duchamp é seu desdobramento, a saber, negar a visão estéril. Em outras palavras, a visão enquanto algo que se encerra em si tem, como imediata consequência, implicar os outros sentidos do observador. A participação que a despersonalização das obras evoca é, precisamente, o modo por excelência de requerer os sentidos para além da visão. Ou ainda: a partir do momento em que a visão não faz surtir interesse por si só, passa a ser necessário solicitar outros recursos e sentidos que possam nos conceder a experiência. Por este motivo, seus *ready-made* estruturam-se a partir da indiferença sobretudo visual: “A escolha dos *readymade* sempre fundou-se sobre a indiferença visual assim como sobre a ausência total de gosto, seja este bom ou ruim.”²³⁷ E ainda: *não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante*. A fórmula poderia ser resumida do seguinte modo: opta-se por um objeto que não é plasticamente atraente ou visualmente relevante²³⁸ a fim de ativar sensibilidades outras do observador, para além de sua visão, convocando sua capacidade crítica, de co-criação, ou ainda, como quis Paz, filosófica.²³⁹

Vejamos ainda outras estratégias que Duchamp desenvolveu para ativar as sensações do observador, implicando seu corpo. Frente ao contexto de “conquista modernista do padrão visual”, ele ironicamente criou espirais impressas sobre discos em rotação para sua obra *Anémic cinéma*. Os discos, chamados por sua vez de *Rotorelevos*, são descritos por Rosalind Krauss:

[...] sejam linhas de palavras cujo girar centrípeto evoca a concha de um náutilo, sejam motivos puramente visuais de círculos descentralizados. [...] Porque, girando, criam a ilusão de uma forma circular em expansão na direção do espectador, um monte inchado e vacilante que, quando atinge sua extensão máxima, se retrai imediatamente e volta para trás em direção ao suporte, tornando-se concavidade, bolso, saco. Inchaço e em seguida retirada, a espiral transforma o impulso da ação em um soluço repetitivo e a continuidade do movimento no ritmo sincopado de uma pulsação ou de um batimento.²⁴⁰

Aos *Rotorelevos* e ao *Anémic cinéma*, além de assinar como *Rose Sélavy* – pseudônimo cuja sonoridade evoca a sentença *Éros é a vida* –, Duchamp dá o título coletivo de *Oculismo de precisão*, evocando – sempre ironicamente – para si mesmo o título que aludia à condição

²³⁷ DUCHAMP, 2009, p. 50. TN de: La scelta dei *readymade* è sempre fondata sull'indifferenza visiva così come sull'assenza totale di gusto, buono o cattivo che sia.

²³⁸ PAZ, 2008, p. 25.

²³⁹ *Ibidem*, p. 23.

²⁴⁰ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 133. TN de: sia delle righe di parole il cui girare centrípeto evoca la conchiglia di un nautilo, sia dei motivi puramente visivi di cerchi scenterati. [...] Perché, ruotando, creano l'illusione di una forma circolare in espansione verso lo spettatore, un monticello turgido e tremolante che, quando raggiunge la sua estensione massima, si retrae subito e torna indietro verso il supporto, diventando concavità, tasca, sacco. Gonfiamento e poi ritiro, la spirale trasforma la spinta dell'azione in un singhiozzo ripetitivo e la continuità del movimento nel ritmo sincopato di una pulsazione o di un battito.

de médico oculista. Enquanto *Anémic cinéma* é um filme que trava um diálogo direto com a pintura modernista abstrata, “cujo projeto confesso era a organização formal e o controle do caos, a revelação das leis da forma sob a desordem da realidade percebida”,²⁴¹ os *Rotorelevos* e a pulsação consequente da rotação de seus discos possuem, além das sugestões imediatamente eróticas, a alternância sucessiva de órgãos: “seio que se faz olho que se faz ventre que se faz útero, ou o ritmo do ato sexual”.²⁴²

2.2 Ocularcentrismo

Antes de voltarmos a dedicarmo-nos às operações de *Rovesciare i propri occhi* e a outras produções de Penone, gostaríamos de identificar, ainda, algumas bases históricas e filosóficas enquanto estruturas sobre as quais organizou-se o projeto de pureza visual que, como tentaremos demonstrar através de algumas incursões, atrela-se ao racionalismo positivista.

Segundo o que trazem Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, no catálogo para a exposição *L'informe*,

[...] a ambição, própria do modernismo “clássico”, [foi] atribuir um registro espacial específico à modalidade perceptiva solicitada pelas artes da *visão*, uma espacialidade que aniquilaria qualquer separação entre as figuras e seus ambientes ou fundos, de modo a construir um *continuum* que nossos corpos materiais não poderiam de modo algum atravessar, mas no qual o nosso olhar pode facilmente se insinuar, deslizando com agilidade em um movimento puramente *ótico*.²⁴³

Ou seja, o cenário frente ao qual algumas das obras do pós-guerra se colocaram estava caracterizado por uma exacerbação da aparência puramente ótica, ou visualidade infértil, que não dava consequências corpóreas e sensuais para o estímulo visual.

“Pureza”, eis a palavra operacional deste deslocamento ideológico em direção a uma dimensão visual ou “ótica”. Eliminando as inevitáveis separações do espaço como nos

²⁴¹ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 134. TN de: [...] il cui progetto confesso era l'organizzazione formale e il controllo del caos, la rivelazione delle leggi della forma sotto il disordine della realtà percepita.

²⁴² *Ibidem*, p. 135-136. TN de: [...] seno che si fa occhio che si fa ventre che si fa utero, o il ritmo dell'atto sessuale.

²⁴³ *Ibidem*, p. 66. TN de: [...] l'ambizione, propria del modernismo “classico”, di attribuire un registro spaziale specifico alla modalità percettiva richiesta dalle arti della *visione*, una spazialità che annienterebbe qualsiasi separazione tra le figure e il loro ambiente o sfondo, in modo da produrre un *continuum* che i nostri corpi materiali non potrebbero in nessun caso attraversare, ma in cui il nostro sguardo può facilmente insinuarsi, scivolando con agio in un movimento puramente *ottico*.

é dado normalmente na experiência, em que os objetos se mantêm distintos uns dos outros em um espaço que é descontínuo em relação a eles, este novo *continuum* ótico seria o resultado daquilo que alguns chamam *ultrapassagem* – a figura e o fundo realizam uma nova síntese que abre-se sobre uma ordem mais alta – e outros, *sublimação*, pois, expelindo o corpo, dele se livrando, este espaço purificado se liberaria, ao mesmo tempo, de todas as pulsões eróticas ou não, às quais os corpos são tristemente submetidos. Além disso, como indicam *ultrapassagem* e *sublimação*, este ato de purificação é concebido como progresso formal, e não o contrário: um processo através do qual a forma visual se aproxima sempre mais ao *eidos*, se libera de seus hábitos ordinários e se transforma em uma pura ideia.²⁴⁴

Não foi senão frente à pureza que o projeto de Marcel Duchamp se estruturou,²⁴⁵ tendo influenciado grande parte dos movimentos que sucederam-se a ele, entre os quais, sem dúvida, a Arte Povera e o projeto estético de Penone, os quais primam pelo descondicionalismo da cadeia de significações e categorizações.

Pôr-se frente ao purismo foi, no entanto, levado às últimas consequências, no âmbito – ampliado – da filosofia, por Georges Bataille através da noção de informe, desenvolvida por ele na revista *Documents* a partir do final dos anos 1920. Segundo Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, o informe é uma noção cujo objetivo é, paradoxalmente, desobjetivar ou desclassificar: uma tradução de *déclasser* que indica não só ausência de classificações, mas rebaixamento. “O informe não é todavia simplesmente um cancelamento da forma, mas uma operação que desfaz a forma, um processo que gera uma 'má forma'”,²⁴⁶ dirá Rosalind Krauss e, ainda em outro momento do livro:

Ele [Bataille] se nega a definir a palavra *informe*: “não é somente um adjetivo com tal sentido mas um termo que serve para desclassificar”, não é tanto um tema estável ao qual podemo-nos referir, um argumento simbolizável, uma qualidade dada, mas um vocábulo que permite operar uma desclassificação, no duplo sentido de rebaixamento e de desordem taxonômica. O informe não é nada em si, não possui outra existência além da operativa: é um performativo, como a palavra obscena cuja violência não

²⁴⁴ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 66. TN de: “Purezza”, ecco la parola operativa di questo spostamento ideologico verso una dimensione visiva o “ottica”. Eliminando le inevitabili separazioni dello spazio come ci è dato solitamente nell'esperienza, in cui gli oggetti si mantengono distinti gli uni dagli altri in uno spazio che è discontinuo rispetto a essi, questo nuovo *continuum* ottico sarebbe il risultato di quello che alcuni chiamano *oltrepassamento* – la figura e il fondo vi realizzano una nuova sintesi che apre su un ordine più alto – e altri *siblimazione*, perché, espellendo il corpo, sbarazzandosene, questo spazio purificato si libererebbe nello stesso tempo di tutte le pulsioni, erotiche e non, a cui i corpi sono tristemente sottoposti. Inoltre, come indicano *oltrepassamento* e *sublimazione*, questo atto di purificazione è concepito come progresso formale, piuttosto che l'inverso: un processo con cui la forma visiva si avvicina sempre di più all'*eidos*, si libera dai suoi abiti ordinari e si trasforma in una pura idea.

²⁴⁵ Se nossa afirmação estiver certa, nos parece paradoxal e provocativo que Octavio Paz tenha trazido justamente a pureza para qualificar o teor do gesto duchampiano, ao dizer que a elaboração dos *ready-made* era um “ato puro” (PAZ, 2008, p. 29), já que, como ele mesmo formulou, o projeto estético duchampiano é uma crítica ao racionalismo positivista. Este famoso livro foi intitulado pelo crítico como *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza* (grifo nosso).

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 105. TN de: L'informe non è tuttavia semplicemente una cancellazione della forma ma un'operazione che disfa la forma, un processo che genera una “cattiva forma”.

deriva tanto da sua semântica quanto do próprio ato de dizê-la [...] O informe é uma operação.²⁴⁷

Através do informe Bataille dedicava-se, portanto, a rebaixar as classificações até o ponto em que todas pudessem concorrer à abertura das formas ou dos sentidos – tanto como semântica quanto como sentido estético, a estesia. Ainda segundo as atribuições feitas por Rosalind Krauss ao informe batailleano, este “é radicado no naufrágio da representação e mira arruinar a assimilação de todas as coisas a uma forma”.²⁴⁸ Hal Foster sintetizou a operação informe como a “condição descrita por Bataille em que a forma significativa se dissolve porque perdeu-se a distinção entre figura e fundo, o eu e o outro [...]”.²⁴⁹ O ataque que a operação informe inflige sobre as aparências aproxima-se, de algum modo, às ideias de Duchamp sobre a arte cerebral ou antiretiniana que colocava-se frente às disciplinas artísticas e seus cânones, sobretudo no que diz respeito às leis da pintura que, como vimos, permaneceram sólidas durante todo o curso da pintura modernista, já que a elas aderindo, “garantia-se a analogia entre a ordem da superfície plana e a unidade cognitiva subjacente à percepção visual”.²⁵⁰

Negando as sucessivas ondas da recessão espacial que a pintura figurativa autorizava, a bidimensionalidade da superfície declarava portanto que a condição essencial da experiência visual é a simultaneidade, que toda parte do campo visual é sincronizada em relação às outras e não se oferece à percepção como uma sequência de fatos narrativos que se sucedem no tempo, como no caso da música ou da literatura. Além disso, a “ordem” assegurada por esta justaposição de formas – ordem que as alinha simultaneamente umas em relação às outras e todas em relação a esta “forma” primária que é o plano da tela em sua coesão instantânea e sentida como tal – desdobra o tipo de clareza totalizante que os psicólogos da Gestalt chamam de “*Prägnanz*” ou “boa forma”. Com isto eles entendiam não somente que aquele que percebe colhe de um só golpe a totalidade de uma forma, mas que, uma vez percebida, a sua *Prägnanz* persiste em uma experiência continuamente renovada da imediação, como se aquilo que Husserl chama de “efeito agora” de uma primeira vez se perpetuasse em uma forma que não há nada de temporal. E a ambição da pintura moderna será, poder-se-ia dizer, expor as leis desta coerência visual sincronicamente.²⁵¹

²⁴⁷ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 7. TN de: Egli rifiuta dunque di definire la parola *informe*: “non è soltanto un aggettivo con tale senso ma un termine che serve a declassare”, non è tanto un tema stabile a cui ci si può riferire, un argomento simbolizzabile, una qualità data, quanto un vocabolo che permette di operare un declassamento, nel doppio senso di abbassamento e di disordine tassonomico. L'informe non è niente in sé, non ha altra esistenza che quella operatoria: è un performativo, come la parola oscena, la cui violenza non deriva tanto dalla sua semantica quanto dall'atto stesso di dirla [...] L'informe è un'operazione.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 7. TN de: [...] è radicato nel naufragio della rappresentazione e mira a rovinare l'assimilazione di ogni cosa a una forma.

²⁴⁹ FOSTER, 2014, p. 144.

²⁵⁰ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 135. TN de: [...] perché ad aderirvi si garantiva l'analogia tra l'ordine della superficie piana e l'unità che sottende la percezione visiva.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 135. TN de: Rifiutando le ondate successive della recessione spaziale che la pittura figurativa autorizzava, la bidimensionalità dichiarava dunque che la condizione essenziale dell'esperienza visiva è la simultaneità, che ogni parte del campo visivo è sincrona alle altre e non si offre alla percezione come una sequenza di fatti narrativi che si succedono nel tempo, come nel caso della musica o della letteratura. Inoltre, “l'ordine” assicurato da questo accostamento di forme – ordine che le allinea simultaneamente le une in rapporto alle altre e

Delineando de tal modo o panorama geral da pintura moderna, ou seja, enquanto estratégias com vistas a alcançar e demonstrar a imediata coerência visual em um quadro, ou seja, a *Prägnanz* ou “boa forma”, Rosalind Krauss, em *Caminhos da escultura moderna*, traça as soluções do campo da escultura para lidar com o mesmo tipo de pretensão modernista, qual seja, dar a ver a totalidade das partes de um volume ao observador. O que estava em jogo naquele momento, como observa a crítica Glória Ferreira, era a “importância dada à linha evolucionista pela teoria modernista” e aquele período caracterizava-se, portanto, pela “oposição à interdisciplinaridade, fruto de uma história da arte moderna supostamente linear e sem fratura [...]”.²⁵²

Se o modernismo foi o momento da forte retomada do purismo, ele é fruto de um processo que rege, de certa forma, toda a estrutura do pensamento ocidental. E em *L'informe*, Krauss e Bois circunscrevem, em uma passagem ainda que breve, qual o grande problema relacionado à visão pura: é a Platão que voltam-se no intuito de esboçar a questão que atrela o olho – dos cinco sentidos, aquele que mantém “maior distância” daquilo com o que nosso corpo se relaciona, justamente por supor uma não permeabilidade com seu objeto – à verdade. A visão, que, segundo Bachelard, é a “menos sensual das sensações”.²⁵³ De fato, recorrendo ao Livro VI de *A república*, no fragmento XIX, temos:

- Então, entre os deuses do céu, qual deles indicas como o que tem poder para fazer isso? De quem é a luz que faz com que vejamos com a maior nitidez possível e sejam vistas as coisas visíveis?
- Do mesmo deus que tu e os outros indicaríeis... disse! O Sol! É evidente que é essa a resposta à tua pergunta.
- Será assim a relação natural da visão com esse deus?
- Como?
- A visão, não é o Sol nem a própria visão em si, nem o lugar onde dizemos que ela se dá, isto é, os olhos.
- Não é.
- Mas é, creio eu, entre os órgãos de sentido, o olho é o mais semelhante ao Sol.
- De longe o mais semelhante...
- Então, também o poder que o olho tem ele não o possui com algo que, como um fluxo, procede do Sol?
- É bem assim.
- Será, então, que também o Sol não é a visão mas, sendo a causa dela, é visto por meio da própria visão?

tutte in rapporto a questa “forma” primaria che è il piano della tela nella sua coesione istantanea e sentita come tale – dispiega il tipo di chiarezza totalizante che gli psicologi della Gestalt chiamano “*Prägnanz*” o “buona forma”. Con questo essi intendevano non soltanto che colui che percepisce coglie in un sol colpo la totalità di una forma, ma che, una volta percepita, la sua *Prägnanz* persiste in un'esperienza continuamente rinnovata dell'immediatezza, come se ciò che Husserl chiama “effetto ora” di una prima volta si perpetuasse in una forma che non ha niente di temporale. E l'ambizione della pittura modernista sarà, si potrebbe dire, quella di esporre le leggi di questa coerenza visiva elaborata sincronicamente.

²⁵² FERREIRA, 2006, p. 15.

²⁵³ BACHELARD, 2013, p. 23.

- É isso.
- Pois bem! disse eu. Deves pensar que eu afirmo que o Sol é o filho do bem, aquele que o bem engendrou como análogo a si, cuja relação no mundo inteligível com a inteligência e as coisas inteligíveis é a mesma que o Sol tem, no mundo visível, com a vista e as coisas visíveis.
- Como? disse. Explica-me melhor.
- Sabes bem, disse eu, que quando se voltam mais para os objetos em cujas cores a luz do dia se fixa, mas sim para as centelhas noturnas, os olhos ficam embaçados e parecem quase cegos, como se neles não houvesse acuidade da visão. [...] Pois bem! Pensa assim também a respeito da alma. Quando ela se apoia no que a verdade e o ser iluminam, ela o concebe, conhece e parece ter inteligência. Quando, porém, se apoia em algo que se mistura com a escuridão, aquilo que vem a ser e perece, ela emite opiniões numa e noutra direção, e então se assemelha a alguém que não tem inteligência.²⁵⁴

Entretanto, a questão, como se sabe, não é simplesmente chegar à verdade ou ao conhecimento puro, mas a iminência de que estes sejam falseados ou postos em dúvida por uma “cópia mal feita”, arriscando a garantia do Uno, precisamente como observou Rosalind Krauss:

Quando Platão introduz a noção de simulacro no *Sofista*, a descreve como uma cópia que, ainda que idêntica, tornou-se paradoxalmente não semelhante. Já que todos os objetos reais não senão cópias de *formas*, não é o fato de serem cópias que faz deles simulacros, mas o fato de serem uma cópia *falsa*, não semelhante. Assim na doutrina cristã o homem foi feito à imagem de Deus, mas deixou de O assemelhar a partir do momento em que caiu no pecado. A própria revelação cristã oferece uma direção graças à qual o sujeito individual pode construir para si uma estrada através de uma floresta densa de réplicas fictícias e voltar para aquela verdade interior que deve garantir a semelhança.²⁵⁵

Este esboço sobre o problema do ocularcentrismo, ainda que tenha sido simplesmente tateado nesta sessão, tem como intenção indicar as bases sobre as quais o racionalismo positivista se construiu. Este prima pela unidade de um Ideal que “é ou não é”,²⁵⁶ trazendo algo das origens do purismo frente ao qual se posicionou tanto o informe batailleano, quanto a arte antiretiniana de Duchamp e o projeto de não reconciliação com os conceitos sintetizado por Penone, por exemplo, na máxima *homem e natureza não se distinguem*.

O movimento puramente ótico sobre o qual Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois escreveram aponta para o grande problema que é tratar a visão enquanto uma percepção que

²⁵⁴ PLATÃO, 2006, p. 259-260.

²⁵⁵ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 67. TN de: Quando Platone introduce la nozione di simulacro nel *Sofista*, la descrive come una copia che, benché identica, è paradossalmente diventata non somigliante. Poiché tutti gli oggetti reali non sono essi stessi che copie di *forme*, non è il fatto di essere copia che ne fa un simulacro, ma il fatto di essere una copia *falsa*, non somigliante. Così nella dottrina cristiana, l'uomo è stato fatto a immagine di Dio, ma ha smesso somigliarGli dal momento in cui è caduto in peccato. La rivelazione cristiana stessa offre una guida grazie alla quale il soggetto individuale può costruirsi una strada attraverso una foresta densa di repliche fittizie e tornare a quella verità interiore che deve garantire la somiglianza.

²⁵⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, 2011, p. 51. Texto da antiguidade grega.

delimita a verdade e que impede que o restante do corpo seja implicado no processo perceptivo. O ocularcentrismo seria, portanto, esta necessidade de tudo ver com fins a impedir que as sensações *enganem nossos sentidos* ou, citando novamente Krauss, que *o corpo seja tristemente submetido às pulsões eróticas*. Vimos que a obra *Rovesciare i propri occhi* pode ser compreendida como uma ode à cegueira, ou melhor, quase como um manifesto antiretiniano em favor das sensações e da imprecisão espacial. Se a pureza visual foi um dos aspectos da arte contra o qual Duchamp se posicionou, Georges Bataille, a seu turno, radicalizou ainda mais o ataque contra o purismo ao formular sua noção de informe, a qual tende à eliminação de qualquer hierarquia e da possibilidade de toda associação formal e visual.

Vejamos agora como este quadro reverbera em algumas esculturas modernas e como algumas obras de Penone lidam com tais ideias.

Entre as obras em que Penone mais se arrisca, no sentido de provocar e tensionar a própria história da escultura enquanto sucessões de movimentos que articularam-se de diferentes modos em torno da questão da pureza e do ocularcentrismo, estão, a nosso ver, as variações de *Albero di 12 metri* e, especialmente, *Cedro di Versailles*. Na primeira, *Árvore de 12 metros*, realizada em inúmeras versões a partir de 1970, Penone toma uma trave de madeira longa 12 metros e procede pela remoção dos chamados *anéis de crescimento* da árvore, que foi transformada em trave. Estes anéis são as camadas que vão se sobrepondo umas às outras, a cada ano, durante seu desenvolvimento. Ele opera *per forza di levare*,²⁵⁷ ou seja, removendo anel por anel até encontrar e revelar a forma do arbusto, que permaneceu preservado como um fóssil no interior da trave. O procedimento que o artista adota para a realização da obra *Cedro di Versailles*, 2000-2003, é o mesmo de *Albero di 12 metri*, ou seja, ele esculpe, através da remoção dos anéis de crescimento da árvore, o tronco de um imenso cedro. Removendo igualmente camada por camada, Penone intercrusa os tempos, trazendo para o presente o arbusto que o cedro foi.

²⁵⁷ Expressão italiana que indica o ato de esculpir não por assemblagem, mas pela retirada da matéria; tal expressão remonta à etimologia do termo grego usado para designar “imagem esculpida” que, por sua vez, derivava do verbo que significa “raspar”.





FIGURA 18 - Giuseppe Penone. Produção de *Cedro di Versailles*, 2000 - 2003



FIGURA 19 - Giuseppe Penone. *Cedro di Versailles*, 2000 - 2003

O fato de cada anel de crescimento formar, ao longo dos anos, o tronco da árvore pela acumulação e justaposição que assumem na conformação da própria árvore é, para Penone, uma demonstração não somente de que o crescimento é em si um processo escultórico, mas também de que a árvore, escultora de si mesma, guarda em seu interior todas as formas que ela já foi antes de chegar àquela com a qual se nos apresenta. O passado da árvore – sua forma anterior – é dado a ver pelo artista, fazendo com que seu ato de esculpir seja, como concluiu a professora Viviane Matesco, “uma anamnese do material, escavar sua memória”.²⁵⁸

Numa tentativa de problematizar este procedimento adotado por Penone em ambas as obras – *Albero di 12 metri*, mas sobretudo em *Cedro di Versailles* –, recorremos novamente às análises de Rosalind Krauss sobre os movimentos artísticos do âmbito da escultura que se sucederam ao longo do século XX. A autora identifica os partidos adotados por tais movimentos frente à noção de Ideal e de racionalismo, sobretudo em seu aspecto visual. Os caminhos da escultura moderna, conforme formulados por Krauss, poderiam ser lidos como alternâncias entre endossamento e resistência às ideias relacionadas à noção de conhecimento absoluto, que, segundo o esquema da autora, teriam gerado respectivamente, por um lado, esculturas da razão e, por outro, esculturas da situação. Para a formulação desta imprescindível verificação, Krauss parte da definição de Gotthold Lessing²⁵⁹ sobre a natureza da escultura, segundo a qual, ao contrário da

[...] poesia, cujo veículo é o tempo [...], o que caracteriza as artes visuais é o fato de serem estáticas, [fazendo com que] as relações entre as partes isoladas de um objeto visual [sejam] oferecidas *simultaneamente* a seu observador; estão ali para serem percebidas e absorvidas em conjunto e ao mesmo tempo.²⁶⁰

Segundo esta articulação de Lessing, o discurso proferido pela obra de arte visual deveria eleger um *único momento de ação*, assim como único também deveria ser o ponto de vista do observador, de modo a garantir plenas e inequívocas transmissão e recepção da mensagem.

Krauss prossegue a tessitura do tratado indicando que, em meados dos anos 1950, a historiadora da arte alemã Carola Giedion-Welcker sistematiza teorias sobre a escultura do século XX, voltando-se “inteiramente para o caráter espacial do trabalho escultural [cujos] recursos [...] em termos de significado originavam-se naturalmente do fato de ser ela composta

²⁵⁸ MATESCO, 2010, p. 189.

²⁵⁹ Tratado estético *Laocoonte*, escrito no século XVIII.

²⁶⁰ KRAUSS, 2007, p. 3.

de matéria inerte”.²⁶¹ Antes de prosseguirmos é importante remarcar que foi precisamente frente a esta ideia da inércia material que toda a chamada nova escultura se colocou, tendo sido a obra de Penone exemplar na demonstração de que a matéria está não só em constante movimentação vital – não é fortuita sua escolha por materiais *in natura*, por assim dizer, como vegetais (*Elevazione*, 2000-11) e tubérculos (*Patate*, 1977 e *Zucche*, 1978-79) ainda plantados, pedras encontradas no leito dos rios (*Essere fiume*, 1981) ou o próprio curso das águas (*La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*, 1968) –, mas a dimensão temporal está indiscutivelmente vinculada à escultura, ou seja, em “um meio de expressão peculiarmente situado na junção *entre* repouso e movimento, *entre* o tempo capturado e a passagem do tempo”.²⁶² Isto teria justificado a afirmação de Georges Didi-Huberman sobre o trabalho de Penone revelar, por fim, como a escultura esculpe tempo.²⁶³

Para prosseguir na demonstração de como a escultura, em cada um dos principais movimentos da modernidade, se posicionou frente àquilo que está implicado nas sequências causais e lógicas, Krauss toma como emblemática, conforme já discutimos, a insistência de Rodin sobre a superfície, percebida em seu teor político: negar que os significados sejam desenvolvimentos *apriorísticos* do *eu* do artista ou refutar a ideia de que ao observador cabe interpretar as obras sempre a partir de repertórios prévios significa propor o empoderamento do aqui e agora da própria experiência. Ainda que não tenhamos nos deparado com estudos sobre relações diretas entre as estratégias e fundamentos da escultura de Rodin e o modo de operação adotado por Penone, não nos parece disparatado especular sobre afinidades entre os interesses que ambos possuem acerca da noção de superfície. Se Rodin foi, segundo Krauss, o escultor precursor da ruptura da sequência “*antes, começo* ou *passado*” (enquanto o *eu* ou a subjetividade do artista, ou enquanto a *verdade* contida no núcleo da escultura); “*durante, meio* ou *presente*” (enquanto momento de transferência ou emanção do interior ao exterior); e, finalmente, “*depois, fim* ou *futuro*” (enquanto apreensão do observador daquele saber prévio), veremos como a noção de tempo heterogêneo adotada por Penone compartilha da ruptura deste sistema para, ainda, reabilitar o sensível rechaçado pelas classificações racionalistas, subvertendo, ao final, como querem os preceitos *poveristas*, a noção de civilização. Tendo em mente que “sair do sistema quer dizer revolução”,²⁶⁴ entendemos que recair no sensível após

²⁶¹ KRAUSS, 2007, p. 3-4.

²⁶² *Ibidem*, p. 6.

²⁶³ DIDI-HUBERMAN, 2009.

²⁶⁴ CELANT, 2011, p. 34. Extraído do texto “Appunti per una guerriglia”, de 1967. TN de: Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione.

fechar os olhos adotando a posição antiretiniana, será, para Penone, sinônimo dessa *abertura do corpo* que se dará sobretudo na insistência sobre a pele.

2.2.1 Sensibilidades aguçadas

*Não [...] constituídas pelas periódicas e previsíveis recorrências “purovisibilistas” mas que, antes, primam pelas forças do momento do artifício: artifício não velado, declarado que, portanto, não tenta sublimar-se, colocando-se a serviço de ideias platônicas ou de princípios construtivistas, mas que, ao contrário, se reconhece efêmero e superficial, pronto a imitar a história e a natureza, a retomar velhos esquemas figurativos imobilizadores em outros tantos estereótipos, reconstruindo-lhes com espirituoso e “maravilhoso” jogo em um novo vocabulário, em um novo repertório de imagens completamente liberadas seja das angústias e do êxtase da banalidade existencial, seja dos rigores plásticos e puristas do neogeometrismo.”*²⁶⁵

Renato Barilli, 1968.

Albero di 12 metri, 1970 e *Cedro di Versailles*, 2000-2003 adotam, como já mencionado, o mesmo procedimento técnico para revelarem um passado mumificado ou fossilizado, que se mantém intacto após a passagem de longos períodos de tempo, por ter sido envolvido por sucessivas camadas – circulares – de matéria. *Albero di 12 metri* foi, no entanto, produzida não a partir de um tronco “original”, mas de sua transformação em uma longa trave de madeira. O trabalho estabelece, portanto, um diálogo com o Minimalismo: “A ideia de utilizar traves de madeira de tipo industrial, geométricas, e dar-lhes organicidade fazendo aparecer a figura que continham foi pra mim uma reação à ideia minimal e asséptica da arte daqueles anos.”²⁶⁶ Para além desta especificidade, gostaríamos de retomar aquilo que *Albero di 12 metri* tem em comum com *Cedro di Versailles*. Se, por um lado, em ambos os trabalhos, Penone opera indicando que o processo de crescimento é um processo escultórico, o modo que ele usa para demonstrar esta máxima acaba por revelar um núcleo que, até então, estava oculto. Gostaríamos, portanto, de problematizar o estatuto desse tipo de revelação.

²⁶⁵ TN de: Non più costituita dalle periodiche e ormai scontate ricorrenze purovisibiliste, ma piuttosto da un premere in forze del momento dell'artificio: artifício scoperto, dichiarato, che quindi non tenta di sublimarsi mettendosi al servizio di idee platoniche o di principi costruttivistici, ma che anzi si riconosce effimero e superficiale, pronto a imitare la storia e la natura, a riprendere vecchi schemi figurativi immobilizzandoli in altrettanti stereotipi, ricostruendoli con gioco arguto e “meraviglioso” in un nuovo vocabolario, in un nuovo repertorio di immagini completamente affrancate sia dalle angosce e dalle estasi della banalità esistenziale, sia dai rigori, plastici e puristi, del neogeometrismo.

²⁶⁶ PENONE, 2007, p. 21. TN de: L'idea di utilizzare delle travi di legno di tipo industriale, geometriche e dare loro organicità facendo apparire la figura che contenevano è stata per me una reazione all'idea minimale e asettica dell'arte di quegli anni.

Conforme formulou Rosalind Krauss, quase toda a escultura neoclássica que perdurou até a obra de Rodin²⁶⁷ evocava a onisciência tanto do narrador/escultor quanto do observador, já que, pelo menos no caso dos relevos, o artista, organizando suas narrativas plasticamente, fazia com que o observador, tendo um ponto de vista único, frontal, recebesse necessária e obrigatoriamente todas as implicações gestuais e todo o significado da forma. Toda escultura deveria, segundo a teoria oitocentista, ser tão clara quanto eram os relevos.

Todos os detalhes da forma devem reunir-se em uma forma mais abrangente [...] Todos os juízos particulares de profundidade devem integrar-se num juízo unitário, abrangente, de profundidade. De modo que, em última análise, toda a riqueza da forma de uma figura apresenta-se a nós como uma continuação para trás de um único e simples plano.²⁶⁸

Esta ambição em dar a ver a totalidade ao observador se perpetua no movimento futurista, amplificada pela proliferação das máquinas ou próteses. Krauss toma como emblemática deste movimento a obra *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, 1912, de Umberto Boccioni. A importância fundamental desta escultura está no fato de o artista italiano ter executado o trabalho conjugando o movimento absoluto e o movimento relativo do objeto escultórico. Por movimento absoluto entende-se a essência escultural e material do objeto – suas “características inertes” –, enquanto o movimento relativo refere-se à forma assumida pelo objeto no espaço real à medida que o observador muda sua posição relativa ao objeto e percebe a formação de novos agrupamentos entre este e os objetos vizinhos.²⁶⁹

Observe-se que desta ideia de movimento relativo aproxima-se substancialmente a noção de paralaxe desenvolvida por Hal Foster em seu livro *O retorno do real*. Ambas são noções perspectivistas, mas podemos pensar que, se o movimento relativo – que Boccioni tenta unir ao movimento absoluto – está para o espaço, a paralaxe de Foster o complexifica ao associar ao movimento a variável *tempo*.

[...] o conceito de paralaxe [...] implica o deslocamento aparente de um objeto causado pelo movimento real de seu observador. Essa figura acentua o fato de que nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e que essas posições são definidas por meio de tais elaborações. [...] tecnicamente, o ângulo de deslocamento de um objeto causado pelo movimento de seu observador.²⁷⁰

²⁶⁷ KRAUSS, 2007, p. 12.

²⁶⁸ HILDEBRAND *apud* KRAUSS, 2007, p. 16.

²⁶⁹ KRAUSS, 2007, p. 52.

²⁷⁰ FOSTER, 2014, p. 10; 189-190.

Chamamos a atenção para o fato de o movimento relativo ser um componente essencial do pensamento de Duchamp sobre a implicação do espectador enquanto o responsável por colocar em movimento a máquina de significar que toda obra é e, portanto, também enquanto o que justifica a poética do contato.

O centro da garrafa conforme esculpida por Boccioni é, no entanto, criado, como seu título diz, em um *desenvolvimento* que se presta ao ideal de reduzir movimento relativo e movimento absoluto, ou seja, reunir plasticamente todos os possíveis pontos do movimento relativo em um ponto único, absoluto. O núcleo é dado a ver em uma completa transparência: independentemente da posição relativa do observador, este terá acesso visual ao centro da garrafa, ao seu interior, seu cerne mais íntimo de onde provém, por fim, “uma espécie de irradiação ou emanção”.²⁷¹

Este núcleo que se mantém invariável como uma viga mestra independentemente do movimento relativo do observador quer demonstrar que não importa a perspectiva, pois a experiência deverá ser a mesma.

[*Desenvolvimento de uma garrafa*] parece originar-se de uma noção da *pobreza* da percepção bruta, uma vez que, em qualquer momento de observação, uma parte considerável da superfície real da garrafa estará oculta à visão. Ao dominar esta *pobreza*, a garrafa pode ser conhecida em termos de uma plena apreensão conceitual do objeto, uma apreensão que transcende a incompletude de qualquer percepção isolada. “Conhecer” a garrafa deve ser – em termos da visão idealista personificada pela escultura – a função de um tipo de visão sintética a integrar todos os ângulos de visão parciais e ininteligíveis em si. A escultura dramatiza um conflito entre a *pobreza* informativa contida na visão isolada do objeto e a visão total, básica para qualquer pretensão séria de “conhecer” o objeto.²⁷²

Ou seja, a ambição desta escultura de Boccioni foi reunir todas as infinitas possibilidades de mobilidade do observador em um só ponto de vista, lançando mão de preceitos da lei da frontalidade e obtendo, por fim, um efeito similar ao do ponto de vista único e ideal a partir do qual observam-se os relevos. É muito sintomático que Rosalind Krauss tenha chamado precisamente de *pobreza*²⁷³ a esta impossibilidade de o olho do observador ter acesso às partes ocultas de um objeto. O objetivo da garrafa de Boccioni teria sido encontrar uma solução plástica que superasse tal *pobreza* da visão bruta.

²⁷¹ KRAUSS, 2007, p. 55.

²⁷² *Ibidem*, p. 56. Grifos nossos.

²⁷³ *Ibidem*, p. 56. “*Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* é, portanto, uma obra que equaciona as preocupações da escultura moderna com as preocupações acerca de como as coisas são conhecidas. Procura ultrapassar as informações parciais que uma visão isolada de um objeto pode facultar ao observador. Parece originar-se de uma noção da pobreza da percepção bruta, uma vez que, em qualquer momento de observação, uma parte considerável da superfície real da garrafa estará oculta à visão.”

De fato, um dos fundamentos do futurismo não era senão exaltar o poder de próteses e máquinas capazes de adulterar as sensibilidades naturais dos corpos, sobretudo no que diz respeito à visão.

Quem pode acreditar ainda na opacidade dos corpos, se nossa sensibilidade aguçada e multiplicada já penetrou as obscuras manifestações do meio de expressão? Por que haveríamos de esquecer, em nossas criações, o poder redobrado de nossa visão capaz de abranger o exterior do objeto, capaz de fornecer resultados análogos aos dos raios X?²⁷⁴

Isso que foi então chamado de sensibilidade aguçada, mas que nos parece mais adequado chamar de *percepção modificada por próteses* – conceito que abordaremos adiante – vinha sendo desenvolvida na Europa desde, pelo menos, o século XVII, chamado de “Século de Ouro dos Países Baixos”, cuja prosperidade era simbolizada por flores. Exemplar deste período é a pintura *Bouquet de fleurs dans une arcature de pierre s'ouvrant sur un paysage*, realizada em torno de 1619-1621, do artista flamengo Ambrosius Bosschaert, na qual vemos uma ampla paisagem flamenga e um vaso sob um arco que, por sua vez, sublinha a interação entre proximidade e distância, remetendo aos jogos ópticos caros aos pintores de uma Holanda que, pela crescente produção de lentes bifocais, telescópios e microscópios, recebia a alcunha de País da ótica. Trata-se da representação de artifícios que permitem ao olho fazer algo que ele, com sua sensibilidade natural – em sua qualidade de visão bruta como disse Krauss –, não dá conta, ou seja, ver *além*.

Mas quais as consequências de tais investimentos no aguçamento da percepção visual? Quais repercussões podem ser extraídos da primazia da visão pura, retiniana, frente à qual ergueu-se o projeto de Marcel Duchamp e igualmente aquele de Penone, que tem, neste sentido, *Rovesciare i propri occhi* como obra que mais evidencia esta posição?

2.2.1.1 Tudo ver, nada sentir

A pesquisadora norte-americana Susan Buck-Morss estudou o crescente realismo técnico com vistas a contemplar a ambição de tudo ver e suas consequências para o corpo humano. Suas pesquisas demonstram, no entanto, que, diferentemente de *aguçar nossa*

²⁷⁴ BOCCIONI *apud* KRAUSS, 2007, p. 57.

sensibilidade, como quer o manifesto futurista, as próteses que *redobriariam o poder de nossa visão nos fornecendo resultados de raio x* causam, ao contrário, a anestesia do nosso sistema sensorial. Para isso a autora argumenta a partir do projeto filosófico de Edmund Husserl sobre a fenomenologia que, segundo ela, foi uma das escolas mais influentes do século XX:

O que estava em jogo no projeto era evidenciar um método de cognição que, enquanto mantivesse a análise “imane[n]te” aos conteúdos da consciência, ainda podia chegar a um conhecimento “absoluto” e “universal”. [...] É a sua preocupação com o olho filosófico, sua tentativa esforçada de “inspecionar” atos mentais até que suas essências pudessem ser puramente, intuitivamente “vistas” como absolutas e não contingentes, o que marca seu projeto com uma diferença definitiva.²⁷⁵

As operações de redução fenomenológica executadas por Husserl sobre os atos de percepção tinham a intenção de “alcançar objetos 'puros' ou 'reduzidos' que pudessem ser 'vistos' absolutamente, em seu 'imediato dar-se’”,²⁷⁶ ou nas palavras do próprio Husserl: “A percepção está, por assim dizer, diante dos meus olhos como um dado actual”,²⁷⁷ em uma fórmula praticamente sinônima daquela do minimalista Frank Stella, *What you see is what you see*. Aquilo que é rechaçado pelo fenomenólogo é, portanto, a existência de quaisquer nuances perceptivas: se tudo se oferece precisamente do mesmo modo a todos os pontos de vista, estes, por sua vez, são um só. Não haveria, segundo esta ideia de redução fenomenológica, lugar para a diferença. A experiência seria uma só, já dada *a priori*.

Buck-Morss aprofunda brilhantemente as reflexões sobre a redução fenomenológica de Husserl, cuja experiência ideal seria, para a autora, a tela do cinema enquanto uma grande prótese perceptiva, a despeito de “Husserl não fala[r] sobre cinema.”²⁷⁸ “É a experiência cotidiana do cinema que nos deixa 'ver', sem pretensão, o objeto fenomenológico de cognição [...] reduzido de que fala Husserl.”²⁷⁹ Segundo ela, se é possível pensarmos em algum ato que corresponde ao *puro ver*, este seria a percepção da imagem cinematográfica, já que esta é absorvida pelo observador como a realidade em si, substituindo plenamente o real. A imagem cinematográfica, para Buck-Morss, é aceita enquanto a redução do real a si mesma.

²⁷⁵ BUCK-MORSS, 2009, p. 6.

²⁷⁶ BUCK-MORSS, 2009, p. 7.

²⁷⁷ HUSSERL *apud* BUCK-MORSS, 2009, p. 7.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 12.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 8.



FIGURA 20 - Ambrosius Bosschaert. *Bouquet de fleurs dans une arcature de pierre s'ouvrant sur un paysage*, 1619 -1621

Ir ao cinema é um ato de “puro ver”, se é que existe um. O que é percebido na imagem cinematográfica não é um fato psicológico, mas fenomenológico. É “reduzido”, ou seja, a realidade é “colocada entre parêntesis”. A imagem é sempre uma imagem “de alguma coisa”; é intencional, apontando a realidade para além de si mesma; e no entanto essa realidade transcendente nunca é “dada” nas próprias imagens do cinema, que “não são elas próprias os objetos nem contêm como ingredientes os objetos”. Como consequência, é uma questão de total “irrelevância” – uma “nulidade epistemológica” – se o objeto “dado” à percepção da imagem do cinema realmente existe.²⁸⁰

A realidade é reduzida à imagem proposta pelo cinema que, por isso, é apontado por Buck-Morss enquanto a experiência da redução fenomenológica em si. Segundo a autora, determinadas experiências, sobretudo de guerras, da massificação ou mesmo de uma cidade só foram possíveis graças à percepção cinematográfica. Buck-Morss relembra que para Walter Benjamin “a cidade só poderia ser experimentada verdadeiramente por este meio”²⁸¹ e, neste mesmo sentido, para o diretor russo de cinema Vsevolod Pudovkin,

[...] para receber “uma impressão clara e definida” de uma demonstração de rua, o observador precisava vê-la do telhado de uma casa, da janela de um primeiro andar, e misturando-se à multidão – uma simultaneidade de pontos de vista que somente a câmera móvel e a montagem podem prover”.²⁸²

O cinema seria capaz de transformar a natureza da percepção humana, propondo a tela cinematográfica enquanto prótese do aparelho visual-cognitivo, sendo assim seu duplo que, no entanto, é um duplo adulterado, modificado para superar a natural *pobreza* do olho.

Além do exemplo da experiência da guerra e da cidade, as quais somente o cinema poderia proporcionar em sua totalidade, também a própria noção de *massa*, cuja abstração até o advento do cinema se impunha, se torna possível em sua “materialização visual” graças ao cinema. Esta complexa operação teria sido viável, por um lado, através da figura dos astros do cinema reproduzidos sobretudo pela indústria hollywoodiana enquanto “artigo de consumo de massa, cuja imagem multiplicadora garantia a infinita reprodução do mesmo”.²⁸³ Os astros, que foram chamados por Buck-Morss de *massa-como-imagem*, eliminavam de si as idiossincrasias do corpo natural, fornecendo a ele – ou seja, à audiência – um *tipo* ideal, ou seja, “corporeidades sintéticas, [...] simulacros, 'dados' como um objeto de cognição somente na superfície da tela”.²⁸⁴

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 8-9.

²⁸¹ BUCK-MORSS, 2009, p. 19.

²⁸² BUCK-MORSS, 2009, p. 20.

²⁸³ *Ibidem*, p. 24.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 24-25. Chamamos a atenção para a forte correspondência entre a eliminação de todos os “defeitos” físicos dos astros hollywoodianos e a idealização dos tipos esculpidos na Grécia, durante o período Clássico.

O problema da redução dos humanos a um “tipo” complexifica-se ainda, pois mais que reduzir a massa a uma imagem única, estas corporeidades sintéticas “devolviam à audiência espectadora uma percepção internalizada da massa-como-imagem”.²⁸⁵ A audiência, absorvendo a percepção internalizada de tal imagem enquanto a imagem do real, a espelhava e acaba por ver a si mesma na tela. Assim como a própria imagem cinematográfica, “a audiência do cinema não é um conjunto de espectadores individuais. Ela é *um* único espectador, infinitamente reproduzido”.²⁸⁶ Audiência e câmera realizando aquilo que a autora chamou de apropriação ocular da realidade: uma tal identificação com o real reduzido a uma imagem que faz com que o próprio indivíduo reduza-se, também ele, ao identificar a si com a tela, essa prótese ocular, que o daria, de fato, a ver aquilo que antes era impossível.

A redução fenomenológica de Husserl opõe-se diametralmente à relativização das posições dos corpos no espaço, que, por sua vez, é a questão trabalhada por Rosalind Krauss em sua análise sobre o futurismo, tomando como obra escultórica emblemática do projeto daquele movimento a garrafa de Boccioni. E, como vimos, esta análise proposta por Krauss debruça-se sobre o argumento de que tal projeto tinha por objetivo alcançar uma subjetividade transcendental, ou seja, precisamente aquilo que Buck-Morss afirma ser o cerne da redução fenomenológica husserliana: “a estandardização da cognição [que] substitui a universalidade *a priori*”.²⁸⁷ E Buck-Morss alerta, por fim, para o perigo político que este projeto de redução cogno-subjetiva representa: “Se, desde o início, o sujeito do ato cognitivo é um sujeito coletivo, então a cognição não pode escapar ao conformismo. Se todos têm a 'mesma' percepção na experiência [...], esta mesmice tem o poder de simular universalidade ou 'verdade'”.²⁸⁸ E continua, referindo-se especificamente ao cinema, mas através de uma máxima que, guardadas as claras distâncias, poderia ser apropriada em conformidade com as análises de Krauss: “Se as 'verdades' são universais porque são experimentadas em comum mais que percebidas em comum porque são universais, então a prótese cinematográfica se torna um órgão de poder, e a cognição se torna doutrinação”.²⁸⁹

Podemos afirmar, assim, que criam modos de resistência à hegemonia da visão tanto Duchamp, com seu projeto chamado por Octavio Paz de *a-Rtístico* e especificamente a noção de arte antiretiniana, quanto Georges Bataille, no desenvolvimento da operação informe, a qual

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 24-25.

²⁸⁶ BUCK-MORSS, 2009, p. 25. A autora se refere a transmissões de cinema em estruturas que abrigavam até 6.000 pessoas e que diziam respeito não só à comunicação de massa, mas à “comunhão de massa”.

²⁸⁷ BUCK-MORSS, 2009, p. 26.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 26.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 28.

previa o *navrágio da representação e a ruína da assimilação de todas as coisas a uma forma*. E ainda, podemos afirmar que, por trás de ambos os projetos, estava a reivindicação do múltiplo e do sensual em detrimento das “verdades universais”, das formas puras.

As consequências infligidas no corpo pela redução do múltiplo ao uno, no entanto, claramente não se encerram aí. Walter Benjamin, assim como Siegfried Kracauer e Georg Simmel, chamaram a atenção para as alterações sofridas pelo nosso sistema sensorial após a chegada da modernidade, com o hiperestímulo e as experiências industriais, e é a partir da teoria benjaminiana que Buck-Morss constrói sua tese de que a experiência cinemática é uma experiência de choque. Ecoando esta ideia, Ben Singer dirá:

A modernidade, sugeriram, estimulava um tipo de renovação do aparelho sensorial do indivíduo. A metrópole e a esteira rolante, escreveu Benjamin, sujeitaram “os sentidos humanos a um tipo complexo de treinamento”. O organismo mudou de marcha, por assim dizer, sincronizando-se ao mundo acelerado. Esse condicionamento acabou por gerar uma “necessidade nova e urgente de estímulos”, uma vez que somente passatempos estimulantes podiam corresponder às energias nervosas de um aparelho sensório calibrado para a vida moderna. [...] Simmel [a partir de Kracauer] insistiu que o estímulo sensorial excessivo com aquele associado às pressões da vida urbana tinha o efeito de exaurir ou incapacitar os sentidos.²⁹⁰

Benjamin, baseando-se na teoria freudiana sobre os choques sofridos por soldados da Primeira Guerra Mundial e compreendendo tais choques como a norma na vida moderna, conclui que “quanto mais prontamente a consciência registra esses choques, tanto menos provavelmente eles terão um efeito traumático”.²⁹¹ O resultado da experiência moderna seria, portanto, uma espécie de anestesia do sistema nervoso. O sensível, antes destinado a nos colocar em contato com o mundo, exercendo sua função estética, após sofrer as alterações acusadas pelas teorias sociais, passa a nos distanciar destas experiências primeiras.

E é precisamente a estas consequências que Buck-Morss vai se referir no capítulo intitulado “Hiper-sensação - corpo anestesiado”, de seu referido texto *A tela do cinema como prótese de percepção*, ao dizer dos efeitos da submissão do corpo às próteses cognitivas. Ao ser exposto à imersão do cinema, que “pode nos apresentar somente alguma coisa percebida como 'dada', fazendo-nos 'ignorar nosso ego', ou pelo menos abstrairmo-nos de 'nossos seres psicológicos’”,²⁹² o público também seria, por fim, reduzido. Este se sujeita a uma intensificação extrema dos sentidos, a partir de um igualmente intenso bombardeamento de estímulos, que equivale a um choque físico e psíquico ao qual o sistema nervoso não é apto a responder senão

²⁹⁰ SINGER, 2004, p. 117.

²⁹¹ BENJAMIN *apud* BUCK-MORSS, 1996, p. 22.

²⁹² HUSSERL *apud* BUCK-MORSS, 2009, p. 10.

através da neutralização da sensação. O público experimenta, por fim, uma situação simultânea de hipersensibilidade e anestesia:

Exposto ao choque sensual do cinema, o sistema nervoso sujeita-se a uma dupla e aparentemente paradoxal modificação: de um lado, há uma intensificação extrema dos sentidos, uma hipersensibilidade de estímulo nervoso. De outro, há uma neutralização da sensação, um entorpecimento do sistema nervoso que é equivalente à anestesia corpórea.²⁹³

De fato, frente a imagens do cinema que trazem seja a mais profunda dor ou o mais profundo prazer, não há propriamente uma reação do espectador, a cognição não se desdobra em qualquer re-ação.

Aquilo que *A tela de cinema como prótese de percepção*, tal como proposta por Buck-Morss problematiza é, como dissemos, o aguçamento da natural sensibilidade ocular, novamente com vistas a suprir a *pobreza* da visão bruta. Se a garrafa de Boccioni foi, como vimos, a manifestação de um artifício capaz de dar a ver até mesmo espaços inalcançáveis pelo olho humano, este tipo de artifício, homenageado pela pintura holandesa do século XVII, foi celebrado pelos futuristas e transposto à filosofia por Husserl ao acreditar que o mundo pudesse ser um dado apreensível em sua totalidade através do olhar. No entanto, aquilo que fica evidente na aplicação desta fenomenologia da redução ao cinema é que, ao acreditarmos no poder hiperbólico da sensibilidade “aguçada” da visão que coisifica o mundo, somos, por fim, também nós reduzidos à condição de coisa, tão inanimados quanto o mundo da fenomenologia husserliana, exatamente como precisou Georges Bataille ao dizer que “ninguém pode fazer uma coisa do próprio outro [...] sem ao mesmo tempo se afastar daquilo que ele mesmo é intimamente, sem se dar os limites da coisa”.²⁹⁴

Ainda que não culmine na anestesia como, segundo Buck-Morss, ocorre no cinema, tanto a emblemática garrafa de Boccioni quanto a lógica das representações neoclássicas podem ser pensadas como reduções fenomenológicas, já que “não apenas trata[m] o observador como uma consciência capaz de abranger o exterior do objeto em um único instante, como também garante[m] a unidade e a clareza desse conhecimento, ao facultar-lhe [no caso da garrafa] o acesso ao núcleo mesmo do objeto”.²⁹⁵ E ainda que se trate, assim como no cubismo, de naturezas mortas e não de inspirações tecnológicas, como ostentaram os futuristas,²⁹⁶ são

²⁹³ BUCK-MORSS, 2009, p. 29.

²⁹⁴ BATAILLE, 1975, p. 94.

²⁹⁵ KRAUSS, 2007, p. 57.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 58. “O futurismo transforma uma meditação clássica sobre a beleza em uma visão de poder tecnologicamente informada.”

técnicas que podem ser igualmente tomadas como artifícios de cognição que totalizam o mundo ou os sujeitos, num processo que elimina as diferenças e cujo risco político foi advertido por Buck-Morss. O projeto de Boccioni seria um correlativo plástico das próteses, já que também segue a busca pela inteligibilidade ideal, com vistas a transcender a *pobreza* da visão bruta.

Como as obras *Cedro di Versailles* e *Albero di 12 metri* lidam com o fato de suas plasticidades nos darem a ver o invisível, algo que nossos olhos não veriam sem a intervenção do artista? Como devemos ler a vertigem temporal que Penone nos propõe ao mostrar-nos, contemporaneamente, passado e presente da obra, em uma só imagem? A revelação dos arbustos fossilizados que Penone desvela naquelas esculturas poderia incorrer no risco de ser tomada enquanto uma operação que faz com que vejamos “além”. No entanto, embora Penone de fato nos dê a ver o invisível, sua estratégia se dá no âmbito temporal e sobretudo no âmbito material, em detrimento daquele espaço analítico cujas sombras dos relevos oitocentistas mantinham enquanto ilusionismo. O aspecto que nos interessa tanto em seu *Albero di 12 metri*, quanto em *Cedro di Versailles*, é o fato de ambas serem esculturas que trabalham a partir da heterogeneidade do tempo e da materialidade do espaço. *É o tempo, mais que a natureza, o principal argumento de Penone*, dirá Adrien Goetz, ecoando Jean-Christophe Bailly: “A relação com o tempo, com o curso do tempo, do qual no fundo Penone fez, antes que qualquer outro material, a sua matéria prima.”²⁹⁷

Gostaríamos de verificar, a partir de agora, como a materialidade é tomada por Penone.

2.2.2 O paradoxo pelicular

Georges Didi-Huberman dedicou seu livro *Ser crânio* a análises de algumas obras de Penone. Para dizer do tipo de operação contida em obras que lançam mão da remoção das camadas compostas pelos anéis de crescimento, como *Albero di 12 metri* e *Cedo di Versailles*, o autor retoma o fascínio de Leonardo Da Vinci pelo caráter “pelicular ou estratificado do sistema de contato formado pelo osso do crânio e por tudo o que ele contém”.²⁹⁸ Leonardo teria comparado tal caráter à composição de uma cebola, ao desenhá-la frente a um de seus famosos cortes anatômicos, além de dissertar sobre tal comparação:

²⁹⁷ BAILLY *apud* PENONE, 2008, p. 58.

²⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 24.

Se cortas uma cebola pelo meio, poderás ver e contar todas as túnicas ou cascas que formam círculos concêntricos ao redor dela. Da mesma maneira, se seccionas uma cabeça humana pelo meio, contarás primeiro o couro cabeludo, depois a epiderme, a carne muscular e o pericrânio, depois o crânio, e dentro dele, a dura-mater, a pia-mater e o cérebro, e de novo, a pia-mater e a dura-mater, e a *rete mirabile* e também o osso que as suporta.²⁹⁹

A partir da analogia sugerida por Leonardo Da Vinci entre o caráter estratificado do cérebro e a composição da cebola, Didi-Huberman formula o que ele chamou de “paradoxo pelicular”, ou seja, a capacidade que um extrato tem de ser, indistintamente, contentor e conteúdo: “Na cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia”,³⁰⁰ adverte Didi-Huberman. “Uma solidariedade perturbadora, baseada no contato – mas também em tênues interstícios –, ata o invólucro e a coisa envolvida.”³⁰¹

Didi-Huberman não usa o paradoxo pelicular para dizer de *Cedro di Versailles* ou de *Albero di 12 metri*, mas é precisamente esta a lógica presente neste tipo de escavação feita por Penone e é justamente este o paradoxo expresso por estas duas obras na revelação da composição das árvores.

O estatuto da operação realizada por Penone nestas obras refere-se a uma revelação temporal e da ordem da materialidade, mais que simplesmente visual. Se por um lado pode ser um tanto inquietante observar o passado e o presente fundidos em um mesmo instante, o interior do tronco das árvores não contém nenhuma verdade transcendental graças, precisamente, ao fato de a composição da árvore ser paradoxalmente pelicular, ou seja, seu núcleo é feito precisamente da mesma matéria de sua casca e, caso continuássemos a remoção de seus anéis de crescimento, chegaríamos ao nada. Não há aqui nenhuma verdade transcendental a ser revelada. “A casca é o caroço”,³⁰² como bem disse Didi-Huberman. Não se trata de um modo de acessar uma região interna que guardaria ou ocultaria uma lógica estrutural”,³⁰³ como a *Garrafa* de Boccioni e os núcleos construtivistas. Não importa o quanto se volte no tempo a partir da remoção das películas ou camadas dos anéis de crescimento, não se alcançará nenhum espaço sublime, mas sim a própria matéria que já nos havia sido oferecida desde sempre pela sua superfície.³⁰⁴

²⁹⁹ DA VINCI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 25.

³⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 25.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 25.

³⁰² *Ibidem*, p. 25.

³⁰³ KRAUSS, 2007, p. 76.

³⁰⁴ Além disso, o *Cedro* de Penone apresenta, assim como a escultura *Blackburn*: Canção de um ferreiro irlandês, 1949-50, do americano David Smith, uma descontinuidade ou disjunção radical que impossibilita a “leitura” da

Grande parte da produção de Penone é perpassada pelo paradoxo e isto fica evidente pelo modo como ele toma a materialidade, precisamente como previu Renato Barilli ao conceituar a produção da Arte Povera como algo que está irrevogavelmente atrelado à fisicidade – à espessura opaca da matéria –, mas que é, ao mesmo tempo, a ela irredutível, algo que está *entre* a ordem e a desordem, como ele definiu aquela produção que, retomando trecho já citado, não se sente na obrigação de “aprisionar-se perpetuamente aos materiais”. Esta é, provavelmente, a melhor definição sobre o estatuto da matéria na obra de Penone e parece ser igualmente a melhor chave de leitura para a primeira instalação do artista, composta pelas *Indicazioni* e pela *Barra d'aria*.

Como vimos, Penone sinaliza materialmente cada um dos aspectos físicos e *reais* da galeria, ou seja, sua inteireza arquitetônica. A altura é indicada por uma barra de tijolos cravada na parede, enquanto a sinalização do comprimento é feita por um paralelepípedo pousado sobre o piso. Ao sublinhar a materialidade desses aspectos, ele rejeita a noção de espaço transcendental, remetendo-nos ao modo como o espaço literal foi explorado pelo russo Vladimir Tatlin. As indicações das qualidades matéricas de um ambiente foram exploradas por Tatlin por volta de 1915, em seus *Relevos de canto*:

A qualidade radical dos relevos de canto de Tatlin nasce do modo como rejeitam esse espaço transcendente [referência à garrafa de Boccioni] em dois modos diferentes: em primeiro lugar, no antiilusionismo de sua situação e, em segundo lugar, na atitude que manifestam para com os materiais de que são feitos.³⁰⁵

O caráter essencialmente material que nega a transcendência de um ambiente e atua no espaço literal conforme indicado pelos relevos de canto de Tatlin tinha a “função [...] de insistir em que o relevo que ele [o canto] contém apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado”.³⁰⁶ Esta atuação do relevo de Tatlin já possui muitas das características que farão parte daquilo que Rosalind Krauss chamará em 1979 de condição negativa do monumento. Isto porque o *relevo*, em sua presença quase performática que explora o contato da estrutura do objeto com os elementos do ambiente, nega o caráter espaço-temporal específico das esculturas que as amarrava às convenções de um grande feito histórico e a um local, como ocorre na lógica do monumento. O relevo de Tatlin não remete a

parte frontal do trabalho através de seu perfil e vice-versa, ou seja, pelo modo construtivista da transparência interna. Tanto o *Cedro* quanto *Blackburn* rejeitam a qualidade de continuidade formal, substituindo-a por uma sensação de rompimento entre uma faceta e a seguinte. Se observarmos o perfil do *Cedro* não veremos, de fato, senão um comum tronco de árvore fechado.

³⁰⁵ KRAUSS, 2007, p. 67.

³⁰⁶ *Ibidem*.

um evento que esteja para além de sua instalação, mas, ao contrário, se relaciona com o espaço físico onde está instalado. Seus elementos verticais dialogam com o vinco do canto da parede e ele é composto de forma assimétrica, opondo-se ao idealismo. Além disso, os *Relevos de canto* representam o que o próprio Tatlin denominava “uma cultura dos materiais”, típica do Produtivismo ou Construtivismo. Eram estes os nomes desta corrente à qual Tatlin pertencia antes de Naum Gabo ter organizado uma campanha contra tal movimento, tendo cooptado o termo e gerado a inversão de sua utilização. O nome Construtivismo passou, a partir de então, a dizer sobre aquilo que convencionou-se há mais de cinquenta anos: “uma posição estética segundo a qual a construção de um objeto deveria apontar em direção a uma geometria imediata e legível”,³⁰⁷ absolutista, em detrimento da atenção às propriedades estruturais dos materiais, na direção diametralmente oposta às pesquisas de Tatlin. “Para os russos”, diz Rosalind Krauss referindo-se aos irmãos Naum Gabo e Nikolaus Pevsner, “a lógica da construção, dirigindo-se simetricamente para fora a partir de centros revelados, era uma forma de apresentar visualmente o poder criativo do pensamento, uma meditação sobre o crescimento e o desenvolvimento da Ideia”.³⁰⁸

Em sua abordagem paradoxal ao material, Penone, desde sua primeira instalação *Indicazioni e Barra d'aria*, nos convida de certa forma a uma experiência próxima à abordagem matérica de Tatlin, ou seja, mais literal e material, contrapondo-se às abordagens idealizadas, transcendentais ou especiais do espaço. “Montar uma mostra pressupõe: aproximar as pessoas do teto, transportar as janelas para dentro do espaço e distanciar a superfície da parede”,³⁰⁹ escreve o artista na ocasião em que elaborava essa obra mostrada no DDP. As três ações executadas para *Indicazione* [...] se relacionam com uma diferença de grau na tautologia: a *Indicação no solo* através do paralelepípedo permanece uma indicação pura e simples; a *Indicação na parede*, segundo Lara Conte, refere-se a uma possível variabilidade da espessura da própria parede; e por fim a *Indicação do ar* termina por indeterminar os limites do ambiente. A instalação se reduziria a indicações estruturais não fosse o fato de a *Indicação do ar* remeter ao devir, ou seja, para um espaço que está além daquela “inteireza arquitetônica”, termo usado por Krauss para se referir aos *cantos* de Tatlin. A barra teria, neste sentido, a função de permitir que a galeria se prolongue para fora, que ela escape de si sendo, ao mesmo tempo, galeria e ambiente.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 71.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 303.

³⁰⁹ PENONE, 2007, p. 70. Texto originalmente escrito em 1969. TN de: Allestire una mostra pressupone: avvicinare la gente al soffitto, trasportare le finestre all'interno dello spazio e allontanare la superficie del muro.

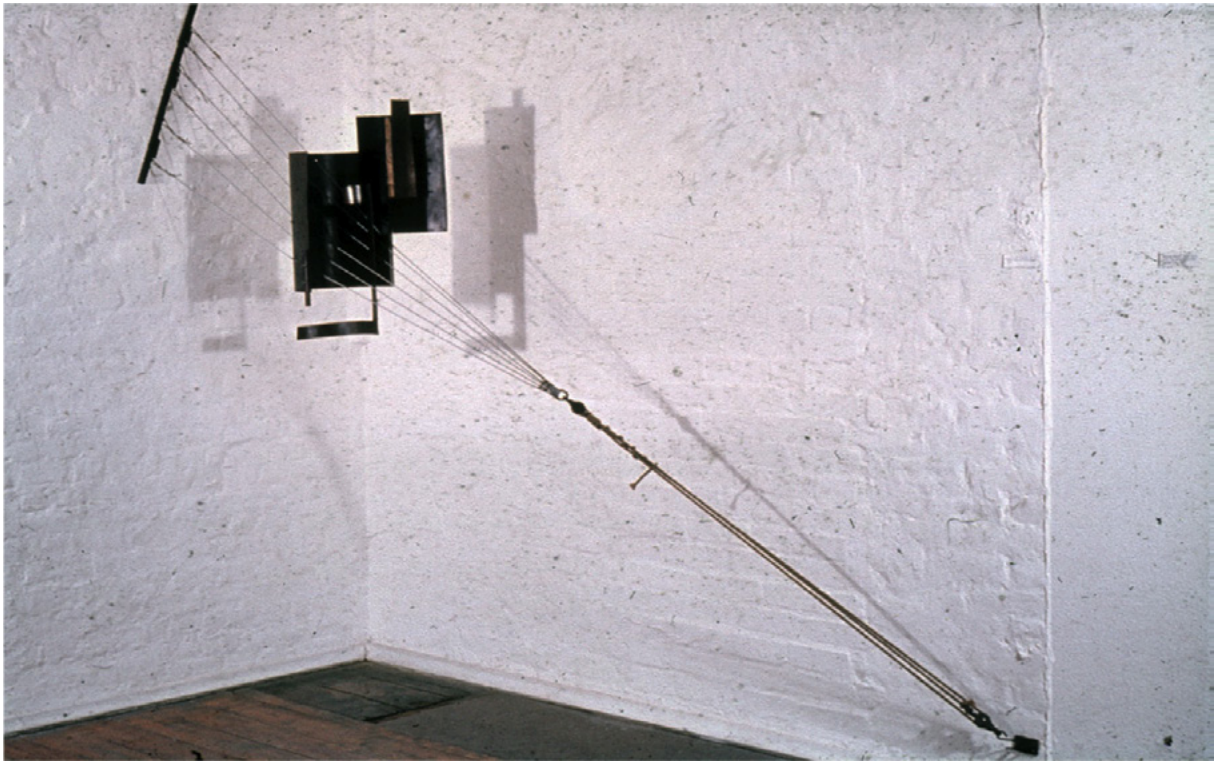


FIGURA 21 - Vladimir Tatlin. *Counter Corner Relief*, 1914 - 1915

Em vez de conceber a escultura como um instrumento investigativo a serviço do conhecimento como fizeram os construtivistas em suas tentativas de dominar a matéria, pensamos a escultura de Penone em consonância com aquilo que observou Rosalind Krauss a respeito do posicionamento de Marcel Duchamp, que segundo ela “exprime uma atitude muito mais especulativa acerca da relação entre arte e 'conhecimento'”.³¹⁰

A abordagem duchampiana da arte é, de fato, fundamental para a compreensão do trabalho de Penone. E tal remissão foi consistentemente proposta pelos pesquisadores Patricia Franca-Huchet e Didier Semin, a partir do *inframine* duchampiano. As possibilidades de aproximações entre os dois artistas são, conforme propomos, diversas. Se despersonalização e antiretinianismo são dois pontos em que suas produções se tocam, nos interessa desdobrar o que ainda resta de Duchamp em Penone, dedicando-nos, a partir de agora, ao que se dá quando o antiretinianismo é instaurado, quando o corpo finalmente se abre.

³¹⁰ KRAUSS, 2007, p. 83.

2.3 Entrepele

*Uma diversa concepção do tempo é a condição
para melhor capturar a realidade da árvore em crescimento e a sua fluidez.
A nossa aderência à ação da árvore pressupõe
uma interpretação outra da realidade.
Tal condição nos projeta em um imaginário novo,
rico de formas e sensações incomuns.
Se uma das funções da arte é a releitura contínua da realidade,
alterar a concepção do tempo nos coloca na condição de rever
e recriar as convenções do real e nos permite imaginar
formas novas com novos valores.
Cada coisa concebe e mensura o tempo com seu ritmo
existenciais, biológicos, de formação e de existência.
A concepção do tempo que tem uma borboleta, uma flor, uma árvore,
um animal, um homem, uma pedra, uma montanha, um rio, um mar,
um continente, um átomo produz a variedade infinita do pensamento
e das formas do universo.³¹¹*

Giuseppe Penone, 1972.

A implicação do *outro* na elaboração da experiência conforme propõe Penone foi, por sua vez, chamada pela fortuna crítica de Duchamp de *despersonalização*: uma linguagem expressiva que dialoga não somente com a retina, mas com os outros sentidos do observador, ativando-o e tornando-o participante ou ainda, em alguma medida, coautor. Ao definir a obra de Penone, o crítico francês Jean-Christophe Bailly disse que ela “exercita-se inteiramente e desde o primeiro momento como pensamento, [...] esta declina-se, mais que em formas e abordagens, como pensamento sobre o mundo”.³¹² Como sugerimos desde a leitura dos

³¹¹ TN de: Una diversa concezione del tempo è la condizione per meglio cogliere la realtà dell'albero in crescita e la sua fluidità. La nostra aderenza all'azione dell'albero pressupone una mutata interpretazione della realtà. Tale condizione ci proietta in un immaginario nuovo, ricco di forme e sensazione inconsuete. Se una delle funzioni dell'arte è la rilettura continua della realtà, mutare la concezione del tempo ci pone nella condizione di rivedere e ricreare le convenzioni del reale e ci permette di immaginare forme nuove con nuovi valori. Le singole cose concepiscono e misurano il tempo con i loro ritmi esistenziali, biologici, di formazione e di esistenza. La concezione del tempo che ha una farfalla, un fiore, un albero, un animale, un uomo, una pietra, una montagna, un fiume, un mare, un continente, un atomo produce la varietà infinita del pensiero e delle forme dell'universo.

³¹² BAILLY *apud* PENONE, 2008, p. 60. Trecho do texto de Jean-Christophe Bailly para o catálogo da mostra apresentada por Penone na Académie de France à Rome, Villa Medici. TN de: [...] l'opera di Penone si esercita interamente e sin dal primo momento come pensiero, [...] che essa si declina, oltre che in forme e atteggiamenti, come pensiero sul mondo.

trabalhos *Indicazioni* e *Barra d'aria*, a implicação do *outro* na poética do contato de Penone tem como condição a abertura dos corpos ao sensível que permitirá uma permeabilidade entre eles, uma mútua absorção.

O modo ambíguo de abordagem da matéria tal como ela é tomada pela Arte Povera, de acordo com o que intuiu Renato Barilli, é observável perfeitamente no caso específico de Penone que, conforme gostaríamos de evidenciar, realiza uma busca pelo comportamento plástico dos elementos naturais – aquilo que a professora Viviane Matesco chamou de anamnese do material – em busca de algo que é, paradoxalmente, *inframine*, expressão usada por Marcel Duchamp para dizer sobre as “facetas da matéria que não nos são apreensíveis”.³¹³ “Fazer escultura? É então para Penone fazer uma escavação”, dirá Didi-Huberman sobre o trabalho do artista, indicando que este se aproxima fundamentalmente de uma arqueologia.

Depois de somente dois anos inscrito na Accademia di Belle Arti de Turim, escola que lhe “serviu justamente para entender o que não devia fazer”,³¹⁴ Penone começa a desenvolver um trabalho que se distanciava daquilo que vinha sendo ofertado pela instituição.

[...] a Accademia oferecia muito pouco, no sentido de um sistema que era essencialmente oitocentista. Parecia-me que havia ainda a ideia de oficina e, sobretudo, dei-me conta de que os estudantes, mais que experimentar pesquisas próprias, trabalhavam dentro de uma linguagem codificada, repetindo valores, prosseguindo a tradição dos grandes modelos daqueles anos: essencialmente Moore para a escultura, Matisse para a pintura.³¹⁵

De fato, se Penone conhece bem as tradições, as disciplinas clássicas, é para delas fazer um uso absolutamente contemporâneo. E, se ele filia-se de fato a alguma tradição, é à “tradição de regressão voluntária de abandono das regras e das escolas para encontrar o novo”.³¹⁶ O interesse que Penone nutre pela escultura é, em alguma medida, proporcional ao interesse que ele tem pela pele, enquanto elemento emblemático das superfícies. Este olhar já estava

³¹³ FRANCA-HUCHET, 2015, p. 58. Em artigo publicado na revista *Art Research Journal*.

³¹⁴ PENONE, 2013. Entrevista nossa, cfr. Anexo.

³¹⁵ PENONE, 2010, p. 19. TN de: [...] l'Accademia offriva molto poco, nel senso che il sistema era essenzialmente ottocentesco. Mi sembrava che ci fosse ancora l'idea della bottega e soprattutto mi sono reso conto che gli studenti, più che sperimentare ricerche proprie, lavoravano all'interno di un linguaggio codificato, portando avanti dei valori, proseguendo la tradizione dei grandi modelli di quegli anni: essenzialmente Moore per la scultura, Matisse per la pittura.

³¹⁶ SEMIN *apud* PENONE, 2007, p. 42. TN de: [...] tradizione di regressione volontaria, di abbandono delle regole e delle scuole per trovare il nuovo. Em consonância com este pensamento, a curadora Ida Gianelli dirá: “Nunca houve uma recusa *a priori*, da parte do artista, acerca dos instrumentos artísticos tradicionais, ao contrário, junto aos elementos naturais e às práticas menos canônicas, Penone recuperou o uso da fundição em bronze e da escultura em mármore, da terracota e do desenho a grafite sobre papel, distinguindo-se entre os artistas contemporâneos pela radical reinvenção operada sobre essas técnicas e materiais.” (GIANELLI *apud* PENONE, 2007, p. 12, TN).

preanunciado desde a instalação de sua *Barra de ar* no DDP, cuja função não era outra senão a de um poro: tornar comunicantes o interior e o exterior da galeria.

Penone toma a noção de que a pele é simultânea união e separação entre corpo e mundo, resultado de vetores que imprimem sua força externa e internamente. O artista indica ser também o nosso corpo, e não só o volume da escultura, esculpido por vetores de forças:

O escultor com a sua ação envolve a escultura, mas quando cessa a ação, quando o corpo do escultor não é mais o utensílio e se torna passivo, inerte, imóvel, define-se o seu volume e a ação, o utensílio é o mundo circunstante. O corpo fechado, sem vista, é definido no espaço.³¹⁷

Esta reflexão diz igualmente sobre a obra *Rovesciare i propri occhi*, no sentido de que que, ao fecharem-se as portas perceptivas da visão, aguça-se a sensibilidade tátil que nos permite experimentar a noção de que são, também nossos corpos, esculpidos pelo mundo.³¹⁸ E ele sugere ainda que não só o corpo humano e a escultura são resultados de vetores de forças, mas esta resultante, enquanto fundamento da escultura, já encontra-se na natureza, dizendo que *a árvore é um ser que memoriza a sua forma na sua estrutura. É a escultura perfeita*.

Apesar de sua obra ser regida pela escultura, esta também é posta constantemente em uma condição de permeabilidade em relação às outras disciplinas, já que o artista produz desenhos, instalações, escritos e ações performáticas que, no entanto e segundo ele próprio, são manifestações que se dão em função da escultura. “Desde o início o meu discurso partiu de uma reflexão sobre a escultura que, em seguida, encontrou a fotografia e outros meios. À medida que o tempo passou eu, cada vez mais, assumi e aderi à ideia de escultura.”³¹⁹ Didier Semin lembra a anedota contada por Penone, que, ainda na Accademia de Turim, em uma aula de escultura, o que chamou sua atenção foi não o ato voluntário de esculpir um busto de seu professor, mas as marcas deixadas, involuntariamente, pela manipulação: as digitais que dele permaneciam sobre a superfície da matéria ou o “negativo das mãos do escultor”.³²⁰ “Eu iniciei, portanto, [...] do gesto mais simples, que é aquele de deixar uma marca em um bloco de argila.

³¹⁷ PENONE, 2010, p. 41. TN de: Lo scultore con la sua azione avvolge la scultura, ma quando cessa l'azione, quando il corpo dello scultore non è più l'utensile e diventa passivo, inerte, immobile, si definisce il suo volume e l'azione, l'utensile è il mondo circostante. Il corpo chiuso, senza vista, è definito nello spazio.

³¹⁸ A plasticidade contida nos processos de desenvolvimento havia sido explorada no âmbito conceitual pelo artista Joseph Beuys, que expôs em algumas mostras coletivas junto aos poveristas. Diferentemente de Penone, que observa a plasticidade matéria, Beuys enxergava no próprio “desenvolvimento da consciência humana [...] um processo plástico”, indicando uma escultura das ideias, por assim dizer.

³¹⁹ PENONE, 2010, 22. TN de: Fin dall'inizio il mio discorso è partito da una riflessione sulla scultura, che ha poi incontrato la fotografia e altri media. Man mano che è passato il tempo ho però sempre di più assunto e aderito all'idea della scultura.

³²⁰ SEMIN *apud* PENONE, 2007, p. 45.

Levei esta ação para a árvore e para o crescimento e, paralelamente, fiz outros trabalhos sobre a marca, interessados na relação do corpo com o espaço.”³²¹ Se quisermos, portanto, indagar o que está implicado no gesto escultórico de Penone, devemos nos voltar às imagens geradas pelo contato com a matéria, localizado na intercessão, o que corrobora a ideia de Barilli sobre o interesse ambíguo em relação ao aspecto opaco e físico da materialidade: é em direção à imagem incorpórea que se dá a indagação do material feita por Penone, ou sua arqueologia, como quis Didi-Huberman.

O próprio artista, quando apresenta o conjunto de seu trabalho, o divide em seis grandes grupos. Destes, três são compostos por obras fruto de reflexões sobre o estatuto da escultura enquanto contato.

[...] 3) Obras baseadas no olhar, sobre o contato da pele com a realidade que nos circula, sobre a extraordinária capacidade das nossas mãos em adaptar-se aos objetos que tocam. [...] Cada contato da pele produz uma imagem. [...] 4) Cada impressão digital deixada pela pele é uma imagem involuntária, inconsciente, automática, sendo individual para todas as pessoas e não somente para o artista: trata-se de uma imagem animal. A ação do artista a torna consciente e a indica como expressão, linguagem e cultura. A impressão digital, este mínimo traço de tecido que separa a mão da superfície tocada, é uma camada de matéria que sobrepõe-se à superfície, sendo, outrossim, similar à cera com a qual é recoberta a forma em negativo da escultura em bronze. [...] 5) A imagem da pele que envolve o nosso corpo define o nosso volume e nos separa do mundo externo, transformando a imagem do macrocosmo, no qual estamos fechados.³²²

Realizando um inventário não exaustivo das obras que poderiam estar compreendidas neste grande grupo, observamos que metade delas traz, grafada em seu próprio título, o significante *pele*, elemento que, como vimos, é para Krauss a sede da escultura de Rodin e que é tomado por Penone como o resultado de gestos escultóricos – interiores e exteriores à pele.³²³

³²¹ PENONE, 2010, p. 19. TN de: Sono quindi partito dai materiali dei luoghi dove sono vissuto e dal gesto più semplice, che è quello di lasciare un'impronta in un blocco di creta. Ho poi riportato questa azione sull'albero e sulla sua crescita, e parallelamente ho fatto altri lavori sull'impronta, che riguardavano il rapport del corpo con lo spazio [...].

³²² TN de trecho extraído de material distribuído ao público em 26 ago 2011, na ocasião da conferência proferida pelo artista no Centro de Educação e Cultura Burle Max, em Inhotim. Não publicado.

³²³ Das 49 obras cuja reflexão é o contato e a intercessão, encontramos pelo menos 26 que indagam a pele humana: *Rovesciare i propri occhi*, 1970; *Svolgere la propria pelle*, 1970; *Svolgere la propria pelle – finestra*, 1970-1972; *Svolgere la propria pelle – Lo sguardo nel palmo della mano*, 1971; *Svolgere la propria pelle – pietra*, 1971; *Guanto*, 1972; *Palpebre*, 1978; *Palpebre*, 1989-1991; *Pressione I*, 1974; *Pressione II*, 1991; *Pelle di grafite. Riflesso di rodonite*, 2003; *Pelle di grafite. Riflesso di silvite*, 2004; *Pelle di grafite. Riflesso di pargasite*, 2004; *Pelle di grafite. Riflesso di lazulite*, 2004; *Pelle di grafite. Riflesso di goethite*, 2005; *Pelle di grafite. Riflesso di fuchsite*, 2007; *Pelle di grafite. Riflesso di galena*, 2007; *Cocci*, 1979; *Geometria nelle mani*, 2007; *Suture*, 1988; *Foglia del cervello*, 1990; *Propagazione*, 1994; *L'impronta del disegno: mano destra, dito medio*, 2002-2003; *L'impronta del disegno*, 2001; *Soffi*, 1978. Outras 19 obras transpõem esta investigação para o âmbito vegetal: *Verde del bosco*, 1983; *Verde del bosco*, 1986; *Pelle di foglie. Ramo*, 2003; *Pelle di foglie. Respiro I*, 2003; *Pelle di foglie. Respiro 2*, 2005; *Pelle di foglie. Respiro 3*, 2006; *Pelle di foglie. Sguardo a terra*

Esta imagem que se dá pelo contato, ou seja, na intercessão entre duas vidas e que Penone sintetiza através de uma investigação sistemática sobre a pele, foi igualmente importante também para Rodin que, segundo Krauss, deixou propositalmente de remover algumas marcas do processo da fundição em bronze, de modo a torná-las “testemunhos visuais da passagem do meio de expressão de um estágio a outro”.³²⁴ Entendendo que o primeiro estágio é matéria em seu estado natural enquanto o *outro* é aquele da matéria manipulada pelo escultor, inferimos que, se Rodin utiliza o mais simples dos gestos, ou seja, a marca ou impressão digital deixada pela manipulação como modo de autorreferenciar seu trabalho escultórico, em Penone esta marca se torna, ela mesma, a obra de arte, localizada num espaço *entre* mundos.

2.3.1 Pele viva, pele informe, pele *inframince*

Retomemos a ação de *Rovesciare i propri occhi*. O verbo contido no título da obra, *rovesciare*, que pode ser traduzido como inverter, propõe, como vimos, a ambiguidade da autoria da obra. Se os olhos do artista são *invertidos* – pensando mesmo em um movimento de 180 graus do próprio globo ocular –, esta inversão implica o movimento que já sugerimos, ou seja, a imagem do ambiente que ele veria, por esta se projetar para dentro de seus olhos, é, ao contrário, projetada pra fora – pelo espelhamento das lentes – fazendo com que o observador antecipe até mesmo a criação do artista e, logo, conduzindo um gesto de despersonalização. O que ele *rovescia* nesta obra são as dialéticas: se o dentro se inverte com o fora, a lente impõe ao observador a visão de si pelo que seria a visão de Penone, invertendo também, por fim, a noção de eu e de outro, já que, como bem disse a professora Patricia Franca-Huchet, o “espelho seria um espaço topológico de elasticidade e da circulação entre o dentro e o fora”.³²⁵ Conforme discutimos, ao cegar-se, a inversão acontece em relação àquilo que o artista *vê*: não mais o que está fora – o ambiente circunstante –, mas seu interior, suas sensações: seu olhar volta-se para dentro de si. “Fechamos os olhos para ver”,³²⁶ como disse James Joyce. Voltar-nos para dentro

1, 2003; *Pelle di foglie. Sguardo a terra* 2, 2004; *Pelle di foglie. Sguardo incrociato*, 2005; *Pelle di foglie. Occhi al cielo, mano a terra*, 2005; *Pelle di foglie. Occhi di foglie: alloro gelso*, 2005; *La natura delle foglie. Pioppo*, 1990; *La natura delle foglie. Nocciolo*, 1990; *Lo spazio della scultura (Pelle di cedro)*, 2000; *Lo spazio della scultura (Pelle di cedro)*, 2001; *Corteccia di cuoio*, 2005; *Albero di cuoio 1*, 2007; *Albero di cuoio 2*, 2007. E outras 4 obras, observam, por fim, o âmbito mineral: *Anatomia*, 2003-2007; *Pelle di marmo*, 2003-2007; *Disegno d'acqua*, 2003-2007; *Pelle di marmo-cervello*, 2007.

³²⁴ KRAUSS, 2007, p. 36.

³²⁵ FRANCA-HUCHET, 2015, p. 53.

³²⁶ JOYCE *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30.

de nós significa voltar-nos às sensações e, ao fazê-lo, Penone recai, inevitavelmente, na pele, neste elemento que foi investigado pelo artista, na obra *Svolgere la propria pelle – finestra*,³²⁷ 1970-1972. Novamente faremos com que seja o próprio artista a introduzir o trabalho.

A pele é limite, confim, realidade de divisão,
o ponto extremo capaz de adicionar, subtrair, dividir, multiplicar,
anular aquilo que nos circunda, o ponto extremo capaz de envolver
físicamente extensões enormes, conteúdo e contentor.
A mobilidade permite ao homem conter uma grade quantidade de coisas
com a mesma pele em momentos diversos e contínuos,
com o contato, a impressão, o conhecimento,
a descoberta, a tomada, a repulsão...
ações que são um contínuo desenvolvimento ou desdobramento
da própria pele sobre outras coisas e sobre si mesma.³²⁸

Svolgere la propria pelle – finestra consiste na aplicação, sobre os vidros da janela, de fotografias de fragmentos do órgão da sensibilidade por excelência, o órgão que concentra a maior parte de terminações nervosas: a pele. É emblemático, no entanto, que nesta versão do trabalho a pele, enquanto o lugar do sensível, se desdobre ou se desenrole – como quer o título – sobrepondo-se à janela, lugar da visibilidade, vastamente associada aos olhos. O observador em detrimento da vista, o observador vê o lugar da sensação, este terreno limítrofe e vanguardista – no sentido espacial e não temporal do termo.

³²⁷ Desenrolar a própria pele – janela. (TN).

³²⁸ PENONE, 2007, p. 88. Texto de 1970. TN de:

La pelle è limite, confine, realtà di divisione,
il punto estremo in grado di addizionare, sottrarre, dividere, moltiplicare,
annullare ciò che ci circonda, il punto estremo in grado di avvolgere
fisicamente estensioni enormi, contenuto e contenitore.
La mobilità permette all'uomo di contenere una grande quantità di cose
con la stessa pelle in momenti diversi e continui,
con il contatto, l'impressione, la conoscenza,
la scoperta, la presa, la repulsione...
azioni che sono un continuo sviluppo o svolgimento
della propria pelle su altre cose e su se stessa.



FIGURA 22 - Giuseppe Penone. *Svolgere la propria pelle – finestra*, 1970 - 1972

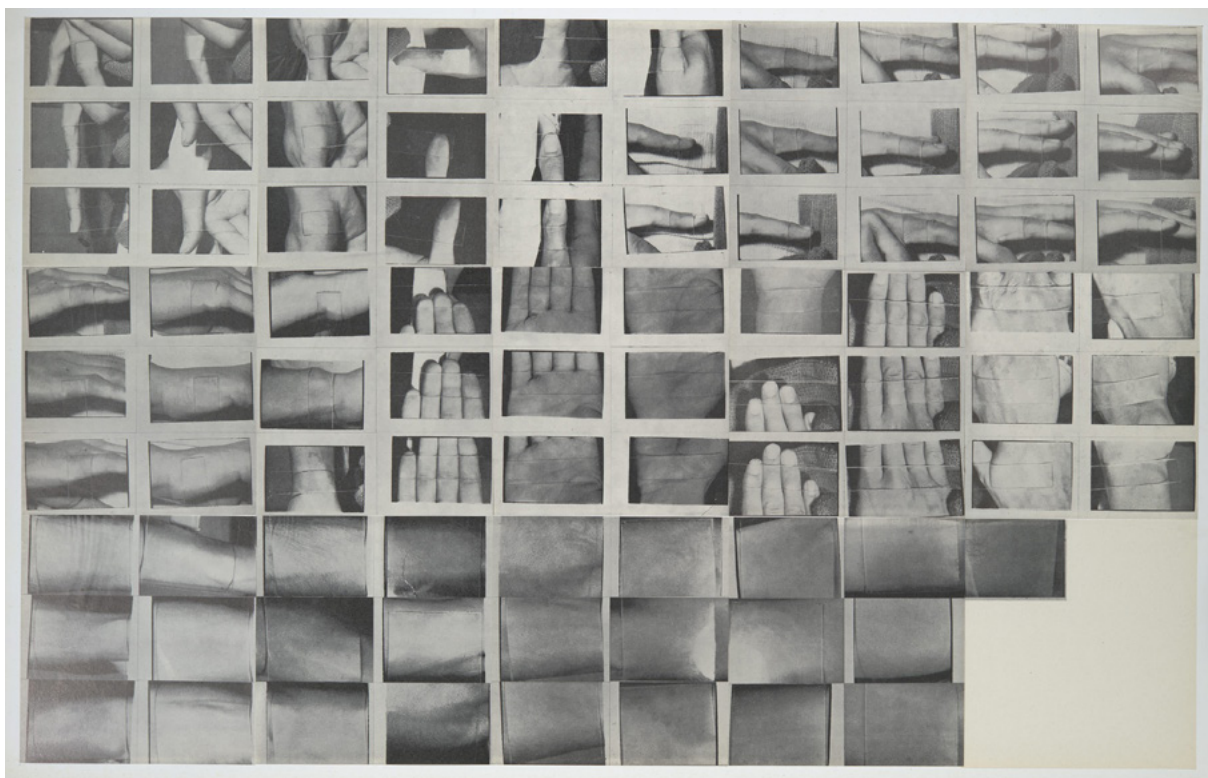


FIGURA 23 - Giuseppe Penone. *Svolgere la propria pelle*, 1970

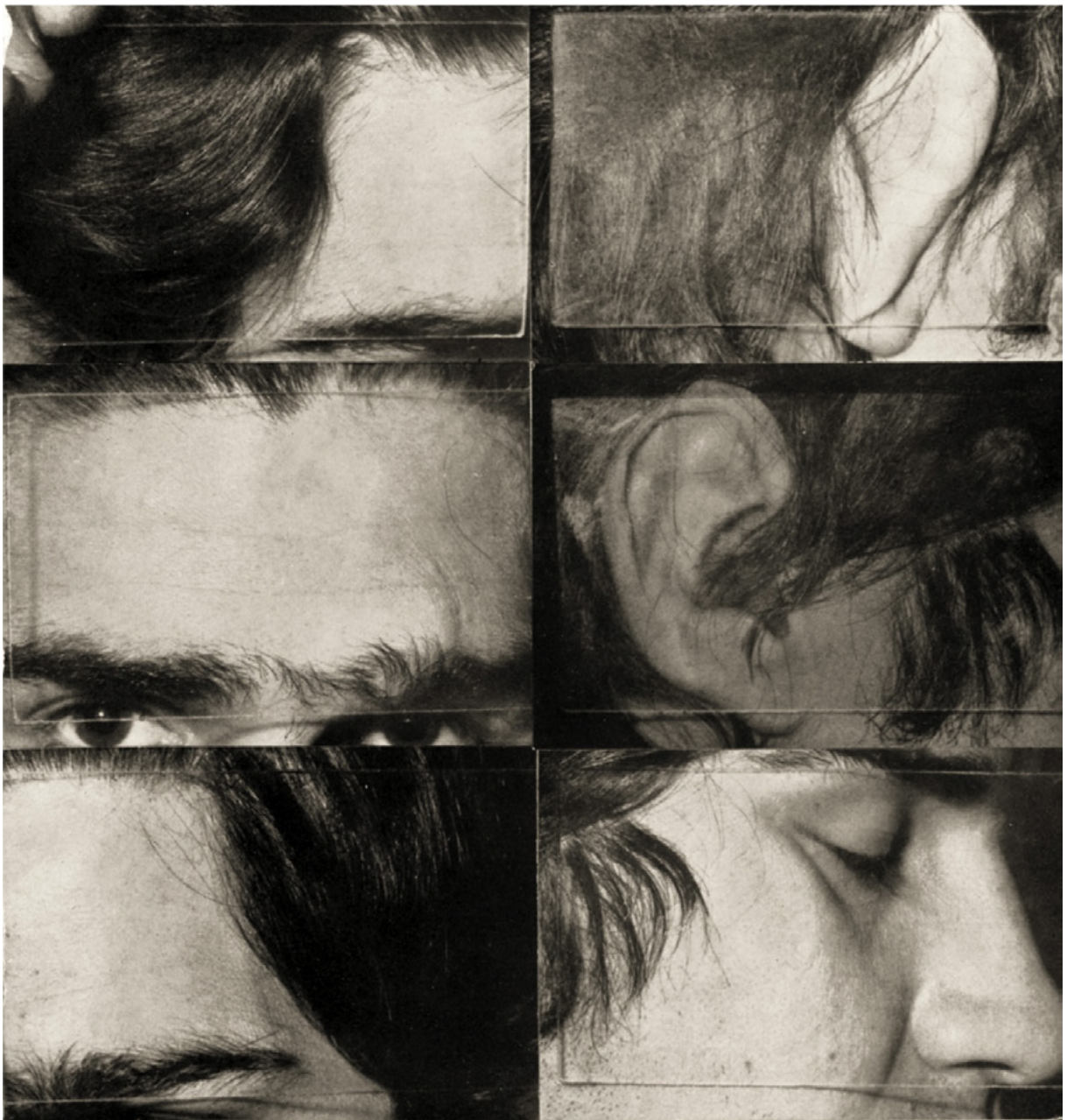


FIGURA 24 - Giuseppe Penone. *Svolgere la propria pelle* [detalhe], 1970

Este trabalho foi realizado em algumas versões, sendo que em todas elas o artista faz com que se fotografem porções da superfície do seu corpo pressionadas contra lastras de vidro. A pele, este elemento que concentra em si não só a maior parte das terminações nervosas do corpo humano é, sobretudo, um elemento paradoxal, tendo, por esta razão, motivado o conceito de paradoxo pelicular trabalhado por Didi-Huberman. Podemos pensá-la como a dialética irresoluta em si. A composição de *Svolgere a propria pelle* toma o tecido humano combinado através de uma recombinação das partes: pele fragmentada e apresentada enquanto elemento de um corpo des-organizado, para usar uma expressão deleuziana. “A fragmentação anatômica é um meio para liberar o significado de um gesto particular de um sentido precedente e subjacente à estrutura do corpo concebido como uma totalidade coerente.”³²⁹ Este é o modo como Rosalind Krauss diz sobre o filme de Richard Serra *Mão agarrando chumbo*, realizado um ano antes de *Svolgere la propria pelle*, em que a mão de Serra é vista de forma autônoma e, portanto, desmembrada do braço e do restante do seu corpo. A noção de corpo fragmentado é examinada por Krauss e Yve-Alain Bois em um capítulo do livro-catálogo *L'informe*, ao qual eles deram o título de “Objetos parciais”.³³⁰ As partes do corpo tomadas isoladamente do conjunto possuem a função de romper a cadeia que as conecta e as faz um todo-corpóreo, assumindo-se como “objetos específicos”. Foi precisamente neste sentido que operaram artistas cujas fotos foram publicadas nas revistas *Documents* e *Minotaure*, do início dos anos 1930, das quais fazia parte Georges Bataille, ao realizarem a “simples mas eficaz prática de rotacionar o corpo humano de modo que um simples deslocamento do eixo vertical em horizontal transformava o todo em parte, o alto [...] em baixo [...], o humano em animal”.³³¹

As fotos publicadas por Brassai no primeiro número da revista *Minotaure* exploravam, como no caso de *Nu 115*, a estratégia de “uma simples rotação [que] transforma o dorso feminino em falo”.³³² Existe, no entanto, uma diferença de natureza no propósito da fragmentação anatômica de *Svolgere la propria pelle* em relação às fotos de Man Ray ou Brassai publicadas em tais revistas. A abertura do signo permitida pela operação de fragmentar não remete, no caso de Penone, a outro signo, mas sugere um retorno à qualidade primeira da parte representada na imagem, ou à materialidade do signo pele, se quisermos.

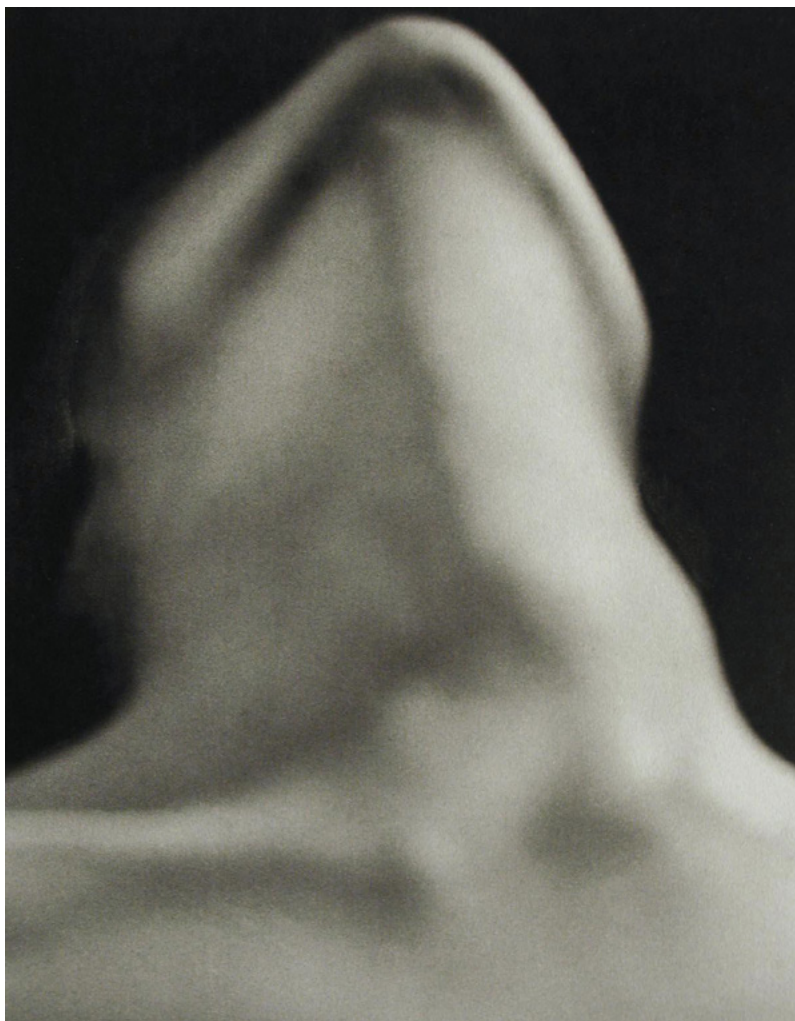
³²⁹ KRAUSS, 1998, p. 279. TN de: [...] la frammentazione anatomica è un mezzo per liberare il significato di un gesto particolare da un senso precedente e soggiacente la struttura del corpo concepito come una totalità coerente.

³³⁰ O termo, dizem Krauss e Bois, é por eles recuperado a partir do trabalho psicanalítico de Melanie Klein.

³³¹ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 153. TN: la semplice ma efficace pratica di far ruotare il corpo umano in modo che un semplice spostamento dell'asse verticale in orizzontale trasformava il tutto in parte, l'alto [...] in basso [...], l'umano in animale.

³³² *Ibidem*, p. 153. TN de: [...] una semplice rotazione trasforma il torso femminile in fallo.





A pele fragmentada de Penone permanece sempre pele. Mas uma pele que parece querer sair de si, aproximando-se ao máximo do *fora*, ou que, como escreveu o artista, quer desenrolar-se sobre o mundo.

A mesma estratégia de Brassäi é usada por Man Ray em uma foto, cujo título *Anatomias* é precisamente o mesmo de algumas esculturas em mármore feitas por Penone, mais de setenta anos depois. Man Ray levanta completamente a cabeça da modelo para fotografá-la de baixo, substituindo “o rosto com o simples empuxo de ereção do pescoço que termina na parte inferior e estendida do queixo”.³³³ Enquanto estas operações de Brassäi e Man Ray criam analogias entre as partes de um mesmo corpo, as esculturas que Penone denominou igualmente *Anatomie* dizem não de transições intracorporais, mas transições intercorporais.

Penone esculpiu um bloco de mármore de Carrara, cuja larga utilização para estatuária deve-se ao fato do seu branco remeter à cor da pele – europeia.³³⁴ O artista, no entanto, nunca esculpiu formas humanas e nem tampouco usou o mármore para a escultura de qualquer outra forma que não aquela já contida na própria pedra. O procedimento que ele adota é remover as partes do bloco que são “puras”, aquelas não desenhadas pelos veios do mármore, para, assim, ressaltar o volume dessa *venatura*. Os veios do mármore são “impurezas” que restam após o natural processo que transforma a rocha em mármore. O que interessa ao artista são estes grafismos, que comumente vemos na superfície dos blocos cortados. Penone segue os veios do mármore, refletindo sobre o comportamento e o modo de vida da pedra, tentando descobrir como ela se desenvolve e indagando seu caráter para realizar aquilo que Bailly antecipou: um *pensamento sobre o mundo*. Dar volume aos veios do mármore não nos parece senão fazê-los pulsar, transformá-los em verdadeiras veias. Neste sentido, estes trabalhos em mármore, que o artista realiza já em um momento avançado de sua carreira, poderiam ser lidos como a síntese de um percurso que talvez pudéssemos resumir da seguinte maneira: após diversas reflexões sobre a instauração de um ritmo alternado entre as dialéticas, Penone, ciente de que é através do sensível que as determinações e condicionamentos podem ser questionados e dissolvidos, mergulha no escuro de seu próprio corpo e descobre que no mundo das sensações não há limites entre os corpos, que somos volumes fluidos e permeáveis. E descobre que as investigações sobre a pele *desorganizada*, ao tomar o corpo não como um todo, mas como frações, o permitirão compreendê-lo como *objetos parciais* não de um mesmo corpo, mas do corpo do mundo. Livrando-se destas amarras, os corpos transporão suas próprias peles.

³³³ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 153. TN de: [...] il volto con la semplice spinta erettiva del collo che finisce sulla parte inferiore e distesa del mento.

³³⁴ LANCIONI, 2012, p. 102. TN de: a semelhança à carnação humana.



FIGURA 27 - Giuseppe Penone. *Anatomie*, 2003 - 2007

Mas voltaremos a falar das esculturas em mármore de Penone no capítulo seguinte. Por ora, detenhamo-nos ainda nas formulações sobre o elemento o qual permitirá as transições intercorporais, a pele, tomada por Penone enquanto um órgão comum a tantos elementos do mundo, os quais ele investiga: a pele das pedras (além de *Anatomie*, também em *Essere fiume*, 1981 e em *Pelle di marmo*, 2003-2007), as cascas das árvores e a pele bovina (*Lo spazio della scultura, corteccia*, 2004 e *Albero di cuoio*, 2007), a superfície da água (*Disegno d'acqua*, 2003-07).

Retomando *Svolgere la propria pelle*, estas imagens representariam, conforme sugerimos, o desejo do artista de que sua pele travasse um contato o mais próximo possível com o mundo, premendo-a contra lastras de vidro e contra o ambiente de um modo geral, conforme imaginou o próprio Penone:

Desenrolar a própria pele contra o ar, a água, a terra, a rocha, as paredes, as árvores, os cachorros, os corrimãos, as janelas, as ruas, os cabelos, os chapéus, as maçanetas, as asas, as portas, os assentos, as escadas, as roupas, os livros, os olhos, as ovelhas, os fungos, a grama, a pele...³³⁵

Antes, porém, de misturar a sua pele à pele do mundo, Penone detém-se em uma investigação profunda do lugar em que este encontro se dá. Proponho as seguintes notas, antes mesmo de apresentá-las:

35rv. 2 formas cunhadas a partir do mesmo molde (?) diferem uma da outra por um valor de separação *infra mince*.
Todos os “idênticos” por mais idênticos que sejam [...] se aproximam dessa diferença separativa *infra mince*. [...]
38. Contato e *infra mince*.
44. *Moldes dobras*. / no caso do cotovelo / Molde (do cotovelo direito)
ex. tipo – calça usada e muito marcada por pregas. (dão uma expressão escultural do indivíduo que a veste)
O fato de vestir a calça, o uso da calça é comparável à execução manual de uma escultura original com, ainda, uma reversão técnica: ao usar a calça, a perna trabalha como a mão do escultor e produz um molde (no lugar de moldagem) e um molde em tecido que se exprime em pregas [...]³³⁶

³³⁵ PENONE, 2008, p. 69. TN de: *Svolgere la propria pelle contro l'aria, l'acqua, la terra, la roccia, i muri, gli alberi, i cani, i mancorrenti, le finestre, le strade, i capelli, i cappelli, le maniglie, le ali, le porte, i sedili, le scale, i vestiti, i libri, gli occhi, le pecore, i funghi, l'erba, la pelle...*

³³⁶ DUCHAMP 2008, p. 33-36. TN de: 35rv. 2 formes embouties dans le même moule (?) différent entre elles d'une valeur séparative *infra mince*.

38. Contact et *infra mince*.

44. *Moules em plis*. / Dans le cas du coude / Moule (à coude droit)

ex. type – pantalon porté et très marqué de plis. (donnat une expression sculpturale de l'individu qui l'a porté)

Le fait de porter le pantalon, le port du pantalon est comparable à l'exécution manuelle d'une sculpture originale avec en plus, un renversement technique: en portant le pantalon la jambe travaille comme la main du sculpteur et

As notas acima foram redigidas por Marcel Duchamp enquanto a formulação daquilo que ele chamou de *inframince*. E não nos parece ser outro o lugar a partir do qual Penone pensa tanto a pele quanto a possibilidade de saída dela. Temos insistido até aqui sobre as qualidades das operações intersticiais dos gestos de Penone chamando-as, algumas vezes, de poética do contato, outras de interesse paradoxal sobre a matéria, mas sempre com a intenção de indicar que a atenção de Penone não se limita à opacidade física da matéria, seja ela pele, couro, água ou pedra, apesar de ela ser um componente fundamental. A escultura interessa a Penone precisamente pela sua qualidade plástica essencial, ou seja, ser fruto do contato entre os seres: o *inter-essere* (interser). Como apontaram a professora Patricia Franca-Huchet e o professor Didier Semin, a noção de *inframince*, de Marcel Duchamp, é um dos modos mais profícuos para pensarmos este espaço invisível do quase nada, que é o contato em si. Neste sentido, tratando-se de uma noção cuja própria natureza é intersticial, Patricia dirá: “De fato, não podemos negar que o Infra-mince contém em sua linguagem uma indagação contemplativa e [é] inútil trazer para a lógica convencional da percepção ordinária sua dimensão flexível contendo a tênue materialidade das coisas ao redor.”³³⁷ A materialidade está contida no *inter-essere* de Penone pela escultura, precisamente como o *inframince* associa-se a:

[...] um fenômeno que tem como visada criar enunciados em uma tonalidade conceitual, mas com uma face que quer habitar o espaço para senti-lo, descrevê-lo, compreendê-lo. É preciso primeiramente ser espacial. [...] Marcel Duchamp propôs o *Infra-mince* como uma experiência alterada, uma forma de se deixar intoxicar pela matéria e pelos sentidos através dela vivenciados.³³⁸

O *inframince* é delimitado por Franca-Huchet como enunciado, experiência ou conceito e foi sistematizado por Duchamp em um conjunto de notas que “evoca[m] aspectos sensoriais e envolve[m] percepções da ordem do sensível [...], partindo sempre do devir imperceptível da sensação.”³³⁹ Não há dúvidas de que os trabalhos de Penone, sejam eles esculturas ou não, são realizados em função de características *inframince*, enquanto interesse pela questão da invisibilidade e da sensorialidade, como diz Franca-Huchet. E o elemento através do qual Penone direciona sua pesquisa no intuito de acessar este quase nada *inframince* não deve ser

produit un moule (au lieu d’un moulage) et un moule en étoffe qui s’exprime en plis – y adapter l’infra mince gorge de pigeon

³³⁷ FRANCA-HUCHET, 2015, p. 52.

³³⁸ *Ibidem*, p. 47, 54.

³³⁹ *Ibidem*, p. 41.

outro senão o órgão dos limites, a pele. Esta, conforme formulou Didier Semin, foi tomada por Penone:

[...] não como baluarte, mas como zona de contato, em uma concepção erótica [...] [que] já pertence à escultura. [...] Penone imagina a pele na sua complexidade como o positivo de si e o negativo do mundo. Todos estariam de acordo, *a priori*, em dizer que não há nada, nenhum jogo nem espaço entre a parede do molde e a obra [...] que se presta a extrair. Todavia se não existisse nada, o molde não se distinguiria da peça – há, portanto, algo, mas algo de infinitamente fino – Marcel Duchamp teria dito *inframince*, infinitamente sutil – efetivamente quase o nada, mas um nada que influencia tudo. A pele seria então um pouco isso, o espaço entre nós e o espaço do mundo.³⁴⁰

Penone se vale da materialidade da pele para, na verdade, aproximar-se de um entre-lugar que é, no entanto, imaterial. Ao concentrar-se neste quase nada que influencia tudo, e que é o resultado dos vetores de forças de dois elementos, este espaço infrafino, positivo e negativo do mundo, o artista parece se aproximar sempre mais da figura do próprio poro enquanto abertura que, em alguma medida, ultrapassa a trans-formação das anatomias intracorporais, permitindo, por fim, aquelas intercorporais. Retomando a abertura da pele-parede do DDP, a *Barra d'aria* teria tido, neste sentido, a função porosa de permitir que o corpo interno da galeria transitasse ou se trans-formasse em corpo externo.

Assumindo que o estatuto da pesquisa sobre a pele feita por Penone, que resultou em pelo menos cinquenta trabalhos é, em alguma medida, uma investigação do *inframince*, poderemos afirmar ainda que investigar a pele é, para Penone, investigar o sensível. Pensando sua poética do contato como uma poética do *inframince*, esta poderia ser, igualmente, lida a partir de algumas das qualidades do *informe* batailleano – seu projeto contra o projeto, como disse Yve-Alain Bois. O *informe* seria, segundo o crítico francês, a manifestação mais concreta do modo específico como Bataille toma o materialismo. Para distinguir esta especificidade, Bataille chamou-o de *baixo materialismo*.

O baixo materialismo (do qual o *informe* é a manifestação mais concreta) tem como função desclassificar, isto é, abaixar e liberar de qualquer prisão ontológica, de qualquer “dever ser” (modelo regulatório). Em primeiro lugar trata-se de desclassificar a matéria, de tirá-la das garras filosóficas do materialismo clássico, que não é senão um idealismo travestido: “A maior parte dos materialistas [...] situou a

³⁴⁰ SEMIN, 2007, p. 33. TN de [...] pelle, non come baluardo, ma come zona di contatto, in una concezione erotica [che] appartiene già alla scultura. [...] Penone immagina la pelle nel suo compasso come il positivo di sé e il negativo del mondo. Tutti sarebbero d'accordo, a priori, nel dire che non c'è nulla, nessun gioco né spazio tra le pareti dello stampo e l'opera [...] che ci si appresta a estrarre. Eppure se non ci fosse niente, lo stampo non si distinguerebbe dal pezzo – c'è dunque qualcosa, ma qualcosa di infinitamente fine – Marcel Duchamp avrebbe detto *inframince*, infinitamente sottile – in effetti quasi il nulla, ma un nulla che influenza tutto. La pelle sarebbe quindi un pó questo, lo spazio tra noi e lo spazio del mondo.

matéria morta no topo de uma hierarquia convencional de fatos de ordem diversa, sem se dar conta de ceder, assim, à ocasião de uma forma *ideal* da matéria, de uma forma que se aproximaria mais que qualquer outra àquilo que a matéria *deveria ser*.³⁴¹

A fragmentação do corpo tal como proposta em *Svolgere la propria pelle* e a pele fragmentada em vários corpos como Penone sugere em *Anatomie* estariam, assim como o materialismo tal como tomado por Bataille, em uma diametral oposição em relação ao modo como os psicólogos da Gestalt pensam o espaço da experiência e da percepção:

[...] fundamentalmente centrado e por isto resolutamente simétrico [...] E, certamente, quando os psicólogos chegam a falar da Gestalt enquanto tal, figura percebida como bem construída, dotada da mais estável coerência, guiada pelas regras da “boa forma” para compor um todo em vez de uma massa informe de elementos díspares, é à simetria e sobretudo à centralidade que concedem mais peso em relação ao funcionamento destas regras.³⁴²

Se é possível associar a poética de Penone ao baixo materialismo batailleano, os principais vínculos verificáveis estariam naquilo que chamamos de interesse paradoxal pela matéria o qual, por sua vez, foi igualmente sublinhado por Franca-Huchet entre as qualidades do *inframince*: não a matéria pura e *ideal*, aquilo que ela *deveria ser*, mas a matéria enquanto sensibilidade: *aspectos sensoriais, percepções da ordem do sensível*. Ao aproximar ao máximo sua própria pele de seu limiar último, parecendo querer transpô-la e adentrar, de algum modo, a lastra de vidro que representa o fora, o ambiente, Penone parece deparar-se com o paradoxo pelicular, com a própria matéria, com as peles do mundo ou com o quase nada infrafino, espaço transitório e das trans-formações. Temos, assim, a impressão de que a pergunta posta por Yve-Alain Bois: *onde encontrar um apoio sobre o qual construir este baixo materialismo, um “materialismo que não implica ontologia, que não implica que a matéria é a coisa em si”*?³⁴³ é, em alguma medida, respondida por Penone através da sugestão de uma movimentação

³⁴¹ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 44. TN de: Il basso materialismo (di cui l'*informe* è la manifestazione più concreta) ha come compito di declassare, cioè insieme abbassare e liberare da qualsiasi prigionia ontologica, da qualsiasi “*dover essere*” (modello regolativo). In primo luogo si tratta di declassare la materia, di toglierla dalle grinfie filosofiche del materialismo classico, che non è nient'altro che un idealismo travestito: “La maggior parte dei materialisti [...] ha situato la materia morta al vertice di una gerarchia convenzionale di fatti di ordine diverso, senza accorgersi di cedere così all'ossessione di una forma *ideale* della materia, di una forma che si avvicinerebbe più di qualunque altra a ciò che la materia *dovrebbe essere*.”

³⁴² BOIS; KRAUSS, 2003, p. 85. TN de: [...] fundamentalmente centrato e per questo risolutamente simmetrico [...] E certamente, quando gli psicologi arrivano poi a parlare della Gestalt in quanto tale, figura percepita come ben costruita, dotata della coerenza più stabile, guidata dalle regole della “buona forma” per comporre un tutto piuttosto che una massa informe di elementi disparati, è alla simmetria e soprattutto alla centralità che accordano più peso nel funzionamento di queste regole.

³⁴³ *Ibidem*, p. 44. TN de: dove trovare un appoggio su cui costruire questo basso materialismo, “un materialismo che non implica ontologia, che non implica che la materia è la cosa in sé?”

intracorporal adotada pelas diferentes peles. Estamos, no entanto, cientes de que dificilmente nos depararemos na obra de Penone com algo que seja classificável como, de fato, informe. No entanto, quando ele toma a pele enquanto um elemento comum aos reinos animal, vegetal e mineral, ele os recostura fazendo com que seja a pele o elemento responsável por uma contaminação recíproca entre eles. Alain Bois disse que a função do *informe*, se a ele é possível atribuir uma, seria “arruinar a assimilação de todas as coisas a uma forma.”³⁴⁴ A obra de Penone é, de certo modo, figurativa. Mas grande parte dela é também não representativa: ela traz o elemento em si e não suas representações. Ainda assim, o que ele revela é que, mesmo tratando-se sim de formas, muitas vezes não é possível identificar o estatuto daquela forma ou de onde ela provém, como acontece em certa medida, por exemplo, em *Anatomie*, 2003-07. Assim como o baixo materialismo foi definido, a matéria tal como tomada por Penone não é como ela *deveria ser*, já que ela não *é*, mas ao contrário *advém*. As vísceras podem ser veios, intestinos, veias, massa cefálica ou raízes, como aprofundaremos, ainda, proximamente.

O devir entre as peles, tal como explorado por Penone, identificar-se-ia com “a matéria informe que o baixo materialismo reivindica não se assemelha a nada, e sobretudo não se assemelha àquilo que deveria ser [...] O que está em jogo é a própria possibilidade de um materialismo não dialético: a matéria é o heterogêneo, é aquilo que não reconcilia com o concreto”.³⁴⁵ E é deste modo que o baixo materialismo teria nuances da ordem do *inframine*: *uma forma de se deixar intoxicar pela matéria*, sem que esta operação se encerre na materialidade idealizada, sem que a matéria seja a matéria em si, mas alcance, ao contrário, os *sentidos através dela vivenciados*. Livrada daquilo que a pele *deveria ser*, ela pode assumir a potência do devir outro.

2.3.2 Recuperação estética

Como vimos, as zonas mais sensíveis do corpo são fronteiriças, já que se localizam majoritariamente nas terminações deste. A pele, como disse Krauss, enquanto terreno que media a relação entre interior e exterior, encontra “o mundo pré-linguisticamente, portanto

³⁴⁴ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 146. TN de: rovinare l'assimilazione di ogni cosa a una forma.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 44. TN de: [...] la materia informe che il basso materialismo rivendica non assomiglia a niente, e soprattutto non a ciò che dovrebbe essere [...] Ciò che è in gioco è la possibilità stessa di un materialismo non dialettico: la materia è l'eterogeneo, è ciò che non riconcilia con il concetto.

anteriormente não apenas à lógica como também à significação (*meaning*)”.³⁴⁶ Os *sentidos*, continua a autora, “mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural”.³⁴⁷ E não será, portanto, fortuita a insistência de Penone sobre as peles, tendo em vista seu projeto de “desclassificar”, que situa os elementos em uma zona não só pré-linguística, mas pré-cultural. Assim como o *informe*, trata-se de “um procedimento com vistas a suprimir as categorias e desfazer os próprios termos de sentido e de ser”.³⁴⁸ Algumas das consequências da estratégia poética de Penone enquanto primazia do sensível, este mergulho nas sensações táteis da pele em detrimento do ocularcentrismo, da visão pura – ou do que é puramente retiniano – seriam, portanto, comuns aos projetos duchampiano, batailleano e *povero* de se colocar frente a dialéticas categorizantes ou classificatórias, cuja pureza foi exacerbada pelo modernismo. Tomar a pele como emblema daquilo que, ao mesmo tempo, é dentro e é fora torna-se, assim, análogo à máxima penoneana “homem e natureza não se distinguem”, ou seja, homem é natureza, já que, como bem disse Alain Bois, ecoando Bataille, “a ideia de 'natureza humana' é a maior das prisões: em 'todo homem, um animal [está] aprisionado [...] como um coagido'”.³⁴⁹

A fim de desdobrar este projeto, recorremos a outro texto de Susan Buck-Morss, “Estética e anestésica: O ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado”. Nele a autora retoma a ideia de que para Benjamin, com a experiência moderna do choque, o aparelho sensorial teria se sujeitado àquilo que, como vimos, Ben Singer chamou de “um tipo complexo de treinamento que o teria feito mudar de marcha, sincronizando-se ao mundo acelerado”. Não sendo o sistema nervoso humano apto a receber tal bombardeamento de estímulos, sua resposta-defesa consiste não simplesmente em uma hipersensibilização, mas sim na anestesia, o efeito de exaurir ou incapacitar os sentidos de que falou Ben Singer, ecoando Benjamin.

Frente a este panorama, foi à arte que Benjamin dirigiu seu apelo: que esta desfizesse “a alienação do aparato sensorial do corpo, *restaura[ndo]* o poder instintual dos sentidos corporais humanos da autopreservação da humanidade”,³⁵⁰ propondo aquilo que Buck-Morss chamou de objetivo da revolução benjaminiana, ou seja: a retomada estética.

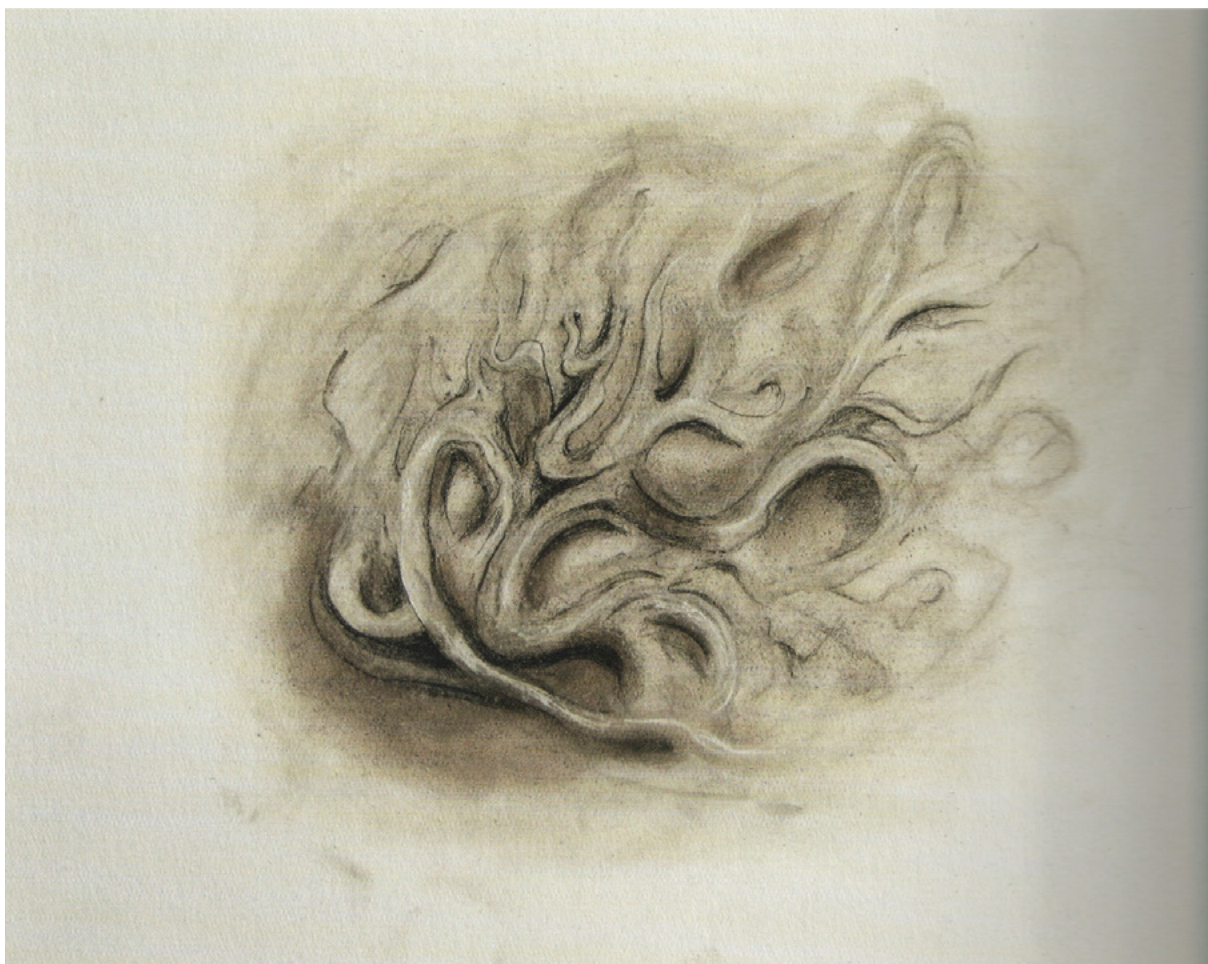
³⁴⁶ BUCK-MORSS, 1996, p. 14.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 151. TN de: una procedura che mira ad abrogare le categorie e a disfare i termini stessi di senso e di essere.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 44. TN de: l'idea di “natura umana” è la più grande prigionia: in “ogni uomo, un animale [è] rinchiuso [...] come un forzato”.

³⁵⁰ BUCK-MORSS, 1996, p.14.





É igualmente enquanto uma retomada estética que o projeto de Penone é qualificado pelo francês Jean-Christophe Bailly em relação à indiferença (Buck-Morss diria anestesia) do homem contemporâneo diante do sensível do mundo:

Aquilo que este pensamento [o de Penone] compreende, vê, toca é o que ele pensa, ou seja, aquilo que os gregos chamaram *phusis*, a época clássica *natura* (e mais precisamente *natura naturans*, a natureza continuamente produtora de si mesma) e que talvez hoje não tem mais nome – o mundo como potência perpetuamente em ato, como aglomeração difusa que engloba ocos e conexões, aparições e desaparecimentos, o nascer e o perecer – gigantesco atelier que o homem atravessa de modo sempre menos atento, acumulando em volta de si ecrãs, filtros, proteções, até não mais vê-lo nem senti-lo.³⁵¹

O modo como Bailly enxerga a retomada estética de Penone, ou seja, como um *avanço a mãos nuas sobre um mundo-atelier em perpétuo devir* converge, portanto, para a retomada da sensibilidade, das sensações táteis, ou seja, da função original da estesia, ecoando a ideia de Terry Eagleton de que a “estética nasceu como um discurso do corpo”,³⁵² citação recuperada por Buck-Morss que, por sua vez, pensa a restauração da estesia corporal remontando à própria etimologia da palavra: *aestitikos*, que, em grego, quer dizer “perceptivo através do tato”.

Mostrando como os estudos sobre o nosso cérebro foram cindidos entre ciência natural e estudos da cultura e da história humanas, Buck-Morss propõe ainda que, para que seja possível pensar o projeto de retomada estética do corpo, é fundamental ter em mente a abrangência espacial da experiência.

O sistema nervoso não se cinge aos limites do corpo. O circuito que vai da percepção sensorial à resposta motora começa e acaba no mundo. O cérebro não é, assim, um corpo anatómico isolável, mas parte de um sistema que passa através da pessoa e seu (culturalmente específico, historicamente transitório) ambiente. Enquanto fonte de estímulos e arena para resposta motora, o mundo exterior deve ser incluído para que se complete o circuito sensorial. (A privação sensorial provoca a degeneração dos componentes internos do sistema.) O campo do circuito sensorial corresponde assim ao da “experiência”, no sentido filosófico clássico da mediação entre sujeito e objeto, e no entanto a sua própria composição torna a dita separação entre sujeito e objeto (que era o tormento constante da filosofia clássica) simplesmente irrelevante.³⁵³

³⁵¹ BAILLY *apud* PENONE, 2008, p. 62. TN de: Ciò che questo pensiero intende, vede, tocca, è ciò che esso pensa, ossia, quel che i Greci chiamarono *phusis*, l'epoca classica *natura* (e più precisamente *natura naturans*, la natura produttrice di continuo se stessa) e che forse oggi non ha più nome – il mondo come potenza perpetuamente in atto, come agglomerazione diffusa che ingloba echi e connessioni, apparizioni e scomparsi, il nascere e il perire –, gigantesco atelier che l'uomo attraversa in modo sempre meno attento, accumulando intorno a sé schermi, filtri, protezioni, sino a non vederlo né sentirlo più.

³⁵² EAGLETON *apud* BUCK-MORSS, 1996, p. 13.

³⁵³ BUCK-MORSS, 1996, p. 19.

Ou seja, antes mesmo de pensarmos nas dissoluções das dialéticas, é fundamental compreender a irreduzível dependência que existe entre as partes. E é esta dependência que as reúne a ponto de tornar suas existências isoladas, impensáveis ou, pelo menos, incompletas.

Esta é uma das ideias que o filósofo italiano Emanuele Coccia desenvolve em sua abordagem sobre o sensível cuja potência é, a nosso ver, sem precedentes. As palavras com as quais ele abre o livro *A vida sensível*, de fato, são:

Vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que os nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada. A influência da sensação e do sensível sobre nossa vida é enorme, embora permaneça praticamente inexplorada. Enfeitiçada pelas faculdades superiores, a filosofia raramente mediu o peso da sensibilidade sobre a existência humana. Esforçando-se para provar e fundar a racionalidade do homem, procurando separá-lo a qualquer custo do resto dos animais, ela frequentemente esqueceu que todo homem vive no meio da experiência sensível e que pode sobreviver apenas graças às sensações.³⁵⁴

Em um movimento que tende a recosturar sensível e inteligível, demonstrando a impossibilidade da existência do segundo sem o primeiro, Coccia irá além ao indicar que os sentidos nos definem antes mesmo de acrescentarmos o adjetivo “racionais” à nossa animalidade. Ao contrário da pergunta posta pelo defensor da antropologia filosófica, o alemão Helmut Plessner, qual seja: “quais possibilidades o homem obtém de seus sentidos, aqueles em que normalmente confia e de que depende”, Coccia se indaga não sobre o estatuto funcional do sensível, mas sobre sua ontologia: “[...] até onde podem chegar a força, a ação, a influência da sensação nas atividades humanas?”³⁵⁵ E continua, em uma sentença que desdobra o questionamento de Penone sobre a existência do homem para além da natureza: “[...] a qual estágio da vida das imagens [termo usado em sentido amplo por Coccia para definir o *sensível*], acostumamo-nos a chamar 'homem'?”³⁵⁶

A busca de Penone pelo *inframince* pelicular, ou seja, por aquele espaço ínfimo que está contemporaneamente para além do limite da nossa pele e igualmente para além do limite da pele do mundo, coincidirá em alguma medida com o sensível investigado por Coccia, o qual o filósofo chama de *o ser da imagem em sentido amplo*, e que não depende unicamente de seu aspecto visual, já que atrela-se à percepção subjetiva. “Imagem”, conforme formulou Coccia, seria a manifestação do sensível, a saber, o modo como todos os viventes tornam-se fenômeno.

³⁵⁴ COCCIA, 2010, p. 9

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 10.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 10.

Somente através da apropriação deste fenômeno é que podemos travar contato com o mundo, isto é, percebê-lo. Vivente e mundo apropriam-se de suas manifestações sensíveis na qualidade de fenômeno para perceberem-se. As coisas – o real e o mundo enquanto tal – precisam devir perceptíveis, dirá Coccia, para que se possa deduzir suas existências. A busca do autor pela ontologia do sensível será, portanto, um pensamento cuja potência nos ajudará a desdobrar ainda ulteriormente a poética do contato de Penone, sobre a qual o artista refletiu em tantos de seus escritos.

Um mundo liso nos circunda, superfícies sem aspereza, não abrasivas, polidas são construídas em torno de nós.

A distância entre o nosso corpo e o mundo que nos circunda se reduz e o contato com o exterior é favorecido pelo afinamento da pele.

Um mundo liso desliza sob as mãos da pele sempre mais sutil.

Qual é a forma da superfície que tocamos?

A superfície deste mundo tem sempre menos rugosidade, é uma imagem tátil sem volume. Devemos lamentar a espessura da pele dos nossos avós quando a sola dos sapatos eram as calosidades das plantas dos pés?

Irrelevante! A espessura da pele reduz a sensibilidade do contato, as asperezas e também neste caso as imagens não têm volume.

Um mundo de imagens planas, que sempre foram planas, sobre as quais deslizamos por milênios, imagens escorregadias como a baba da lesma, lesmas que deslizam sobre a superfície do mundo sem conhecer o volume das coisas.

Aquilo que é importante é que o mundo seja liso, não ofenda, seja sem aspereza.

Torna-se sempre mais importante o espaço que separa a mão da coisa tocada, a baba, aquela sutil espessura iridescente com as cores do arco-íris, as cores da luz. Uma baba que envolve e condiciona as nossas ações e nos impede de compreender a verdadeira natureza daquilo que nos circunda. A distância que nos separa da baba, que está entre a pele e a baba é a única possibilidade que temos para reconduzir-nos ao real.³⁵⁷

Para darmos consequências ulteriores a esta *baba*, este extrato ínfimo que habita o entre-lugar próprio ao contato, é interessante observarmos aquilo que Gaston Bachelard diz acerca da

³⁵⁷ PENONE, 2008, p. 14. TN de: Un mondo liscio ci circonda, superfici senza asperità, non abrasive, levigate sono costruite attorno a noi.

La distanza tra il nostro corpo ed il mondo che ci circonda si riduce ed il contatto con l'esterno è favorito dall'assottigliarsi della pelle.

Un mondo liscio ci scivola sotto le mani dalla pele sempre più sottile.

Qual è la forma della superficie che tocchiamo?

La superficie di questo mondo ha sempre meno rugosità, è un'immagine tattile senza volume. Dobbiamo rimpiangere lo spessore della pelle dei nostri avi quando la suola delle scarpe erano le callosità delle piante dei piedi?

Ininfluyente! Lo spessore della pelle riduce la sensibilità del contatto, le asperità ed anche in questo caso le immagini non hanno volume.

Un mondo di immagini piatte, che sono sempre state piatte sulle quali siamo scivolati per millenni, immagini scivolose come la bava della lumaca, lumache che scivolano sulla superficie del mondo senza conoscere il volume delle cose.

La cosa importante è che il mondo sia liscio, non offenda, sia senza asperità.

Diventa sempre più importante lo spazio che separa la mano dalla cosa toccata, la bava, quel sottile spessore iridescente con i colori dell'arcobaleno, i colori della luce. Una bava che avvolge e condiziona le nostre azioni e ci impedisce di capire la vera natura di ciò che ci circonda. La distanza che ci separa dalla bava, che è tra la pelle e la bava è la sola possibilità che abbiamo per ricondurci al reale.

humidade quente: mistura que constitui um casamento, uma sexualização entre duas substâncias opostas, a saber, a água e o fogo. Bachelard retoma o antropólogo suíço do século XVIII Johann Jakob Bachofen que, por sua vez, escreveu sobre mitos da Criação cuja condição é a união do fogo com a água.

Quando a imaginação sonha com a união duradoura da água e do fogo, ela forma uma imagem material mista com um poder singular. É a imagem material da *umidade quente*. Para muitos devaneios cosmogônicos, é a *umidade quente* que constitui o princípio fundamental. É ela que dará vida à terra inerte e dela fará surgir todas as formas vivas. Em especial Bachofen mostra que em muitos textos Baco é designado como o senhor de toda umidade: “*als Herr aller Feuchtigkeit*”.³⁵⁸

A umidade quente, fruto do encontro dos elementos contrários por excelência, água e fogo – “No reino das matérias, nada encontramos de mais contrário que a água e o fogo”, dirá Bachelard³⁵⁹ – será, por fim, a matéria tornada ambivalente, ou seja, a ambivalência materializada.³⁶⁰ E, se preferirmos, a possibilidade de um materialismo que foge à matéria, paradoxal, ou ainda, para retomar o termo de Bataille, *baixo materialismo*.

O estudo sobre o modo de existência do sensível foi dificultado desde a tardo-antiguidade pelo fato de “ele [o sensível] não possuir uma existência separada e separável do sujeito cognoscente que através dele conhece a realidade”,³⁶¹ o que por sua vez não permite, continua Coccia, “considerar a reflexão do sujeito sobre si mesmo como o fundamento de todo conhecimento”.³⁶²

Percepção e objeto não se encontrariam caso o objeto não passasse por uma operação fenomenológica para que, somente então, pudesse ser percebido pelos nossos sentidos. É a esta operação fenomenológica que Coccia chama de imagem em sentido amplo, ou seja, a capacidade dos corpos de exilarem-se de si enquanto fenômeno para, em seguida, estarem aptos a travar contato com o outro. Trata-se, no entanto, de três naturezas distintas: a do objeto em si; a do sujeito cognoscente e a do sensível. E não nos surpreende que a localização que Coccia oferece para o sensível coincida radicalmente com o estatuto do *inframince* duchampiano:

Entre *realidade* e *fenômeno*, há uma diferença que não pode ser suprimida. [...] Entre nós e os objetos há um lugar *intermediário*, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível, faz-se *phainomenon*. É nesse espaço intermediário que as coisas se tornam sensíveis e é desse mesmo espaço que os viventes colhem o sensível. [...] Na realidade

³⁵⁸ BACHELARD, 2013, p. 104.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 102.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 103.

³⁶¹ COCCIA, 2010, p. 12.

³⁶² *Ibidem*, p. 14.

é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência; algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito.³⁶³

Coccia está dizendo precisamente sobre a impossibilidade de o circuito sensorial completar-se sem que seja considerada a implicação do ambiente, a qual antecipamos através de Buck-Morss: *o mundo exterior deve ser incluído para que se complete o circuito sensorial*. É necessário assumir portanto que a existência da experiência, da percepção ou daquilo que chamamos aqui de contato tem como condição e não é possível senão em uma relação de contiguidade entre o real e a percepção. O entre-lugar, adverte Coccia, não é, no entanto, o vazio. “O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui uma natureza intermediária.”³⁶⁴

Analizamos, no início deste capítulo, a obra *Rovesciare i propri occhi* e é a ela que retornamos para encerrá-lo. A princípio a havíamos considerado a partir de questões como a tomada de posição literalmente antiretiniana, fruto do uso das lentes opacas, que faz com que os demais sentidos do corpo, sobretudo o tato, se aflorem conduzindo o artista a um mergulho no sensível. Além disso, *Rovesciare* evoca a despersonalização da obra, pelo fato de a lente fazer com que o observador antecipe aquilo que o artista criaria; e extraímos das análises também certa possibilidade de inversão entre *eu* e *outro* oferecida pelo espelhamento da lente. Coccia ressalta que, a fim de observar e ouvir a nós mesmos, precisamos constituir a nossa imagem fora de nós, em um espaço exterior: “é no espelho que conseguimos devir sensíveis e é ao espelho (e não exatamente aos nossos corpos) que demandamos nossa imagem; é apenas depois de termos pronunciado alguma palavra que podemos ouvir aquilo que dizemos.”³⁶⁵ Ou seja, é fora de nós, externamente ou para além de nossos corpos que eles próprios tornam-se sensíveis e, logo, passíveis de experiência e, por outro lado, também nós só teremos experiência de algo a partir do momento em que este *outro* se faz experienciável: se entrega ao fenômeno de tornar-se sensível ou, para Coccia, tornar-se imagem.

E é justamente no espelho que, para o autor, o *corpo de natureza intermediária*, ou seja, o fenômeno sensível se faz conhecer, já que o espelho é, precisamente, algo exterior tanto aos sujeitos quanto aos objetos: ele é, assim como a pele, “o paradigma da medialidade”.³⁶⁶ No espelho, continua Coccia,

³⁶³ *Ibidem*, p. 19.

³⁶⁴ COCCIA, 2010, p. 20.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 19.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 20.

tornamo-nos algo que não conhece e não vive, mas que é perfeitamente cognoscível, sensível, ou melhor, é o sensível por excelência. [...] Neste estado, no fundo, cessamos de ser tanto sujeitos pensantes quanto objetos que ocupam espaço e vivem na matéria. Subitamente, perdemos nosso corpo, que permanece aquém do espelho, da mesma forma que também nos distanciamos de nossa alma e de nossa consciência, já que ela é incapaz de existir através do espelho.³⁶⁷

A lente não será somente uma segunda pele por revestir a superfície última do olho do artista, mas por exercer, para o observador, a função – pelicular e *inframince* – de medialidade fazendo com que não só o artista mergulhe em suas próprias sensações, mas com que também o observador torne-se, ele mesmo, sensível podendo, por fim, observar a si enquanto fenômeno. Coccia divide o ato de refletir-se no espelho em duas partes: de um lado está o corpo e a alma do sujeito que vê e é visto no reflexo e, de outro, ele está presente enquanto *corpo de natureza intermediária* ou “mera visibilidade em ato, como puro ser do sensível [...] opo[ndo-se] frontalmente aos corpos-objetos e às almas sujeitos, algo que é simultaneamente exterior aos corpos de que são imagens e aos sujeitos aos quais permite pensar esses mesmos corpos”.³⁶⁸

Mais que a qualidade visível da imagem de si no espelho, o que é oferecido por Penone em *Rovesciare* é a capacidade de, ao tornar-se imagem, existir fora de si, já que de acordo com a mais bela formulação sobre imagem com a qual tivemos contato: “a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. *Qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem*”.³⁶⁹

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 21.

³⁶⁸ COCCIA, 2010, p 21.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 22.

3 NATUREZA

*Em um mundo que acreditamos inconsciente e desprovido de inteligência, imaginamos, primeiramente, que a mais ínfima de nossas ideias crie concatenações e relações novas. Examinando as coisas de perto, resulta infinitamente improvável que seja possível criar qualquer coisa. Últimos a chegar sobre esta terra, simplesmente reencontramos aquilo que sempre existiu, percorrendo novamente, como crianças estúpidas, a estrada que a vida já percorreu antes de nós. [...] Seria suficiente que o ato de progresso inteligente fosse constatado, mesmo que uma só vez, fora da humanidade.*³⁷⁰

Maurice Maeterlinck, *L'intelligenza dei fiori*.

A famosa série cujas fotografias introduziram Penone no grupo da Arte Povera, *Alpi marittime*, 1968, é composta pelo registro de, pelo menos, seis ações: *Crescendo innalzerà la rete* (Crescendo levantará a rede); *Ho intrecciato tre alberi* (Trancei três árvores); *I miei anni legati a un filo di rame in attesa di un fulmine* (Os meus anos ligados por um fio de arame aguardando um raio); *Continuerà a crescere tranne in quel punto* (Continuará a crescer exceto naquele ponto); *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello* (A minha altura, o comprimento dos meus braços, a minha espessura em um riacho) e *L'albero ricorderà il contatto* (A árvore se lembrará do contato). As seis ações são, conforme as percebemos, ritos de comunhão com a natureza. Enquanto na primeira delas Penone instala uma espécie de gaiola em forma de cubo metálico sobre a copa de um arbusto para que este, ao crescer, eleve a gaiola, na segunda, Penone simplesmente trança outros três arbustos para que estes memorizem o gesto do artista e cresçam entrelaçados. Em ambos os casos, os traços do artista restam apenas enquanto memória dos seus gestos. Nas quatro seguintes obras da série, Penone forjará modos para que seu corpo permaneça, pelo menos enquanto imagem, fundido com as árvores e com o rio. Nesta inteira série, o artista deseja poder compartilhar, em alguma medida, as experiências de vida tanto da árvore quanto do rio, habitando seus corpos. Ser, de certa forma, árvore e *Ser rio* – título que dará, alguns anos depois, a um de seus trabalhos.

Para *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*, o artista cria, a partir das medidas de seu corpo estendido com os braços abertos, um recinto retangular em madeira e, em seguida, o deposita no leito de um córrego, de modo que a água preencha todo o recinto antes ocupado pelo corpo do artista. Enquanto a caixa retangular estiver ali, o volume do corpo de Penone estará, de algum modo, sendo atravessado e preenchido pelo perene fluir das águas daquele riacho.

³⁷⁰ TN.



FIGURA 30 - Giuseppe Penone. Da série *Alpi marittime*. *Crescendo innalzerà la rete*, 16-20 dezembro 1968.



FIGURA 31 - Giuseppe Penone. Da série *Alpi marittime*. *Ho intrecciato tre alberi*, 16-20 dezembro 1968.



FIGURA 32 - Giuseppe Penone. Da série *Alpi marittime*. *Ho intrecciato tre alberi*, 16-20 dezembro 1968.



FIGURA 33 - Giuseppe Penone. Da série *Alpi marittime*. *Ho intrecciato tre alberi*, em exposição de mostra coletiva *Prima materia*, maio 2013 - dezembro 2014. Punta della Dogana, Veneza

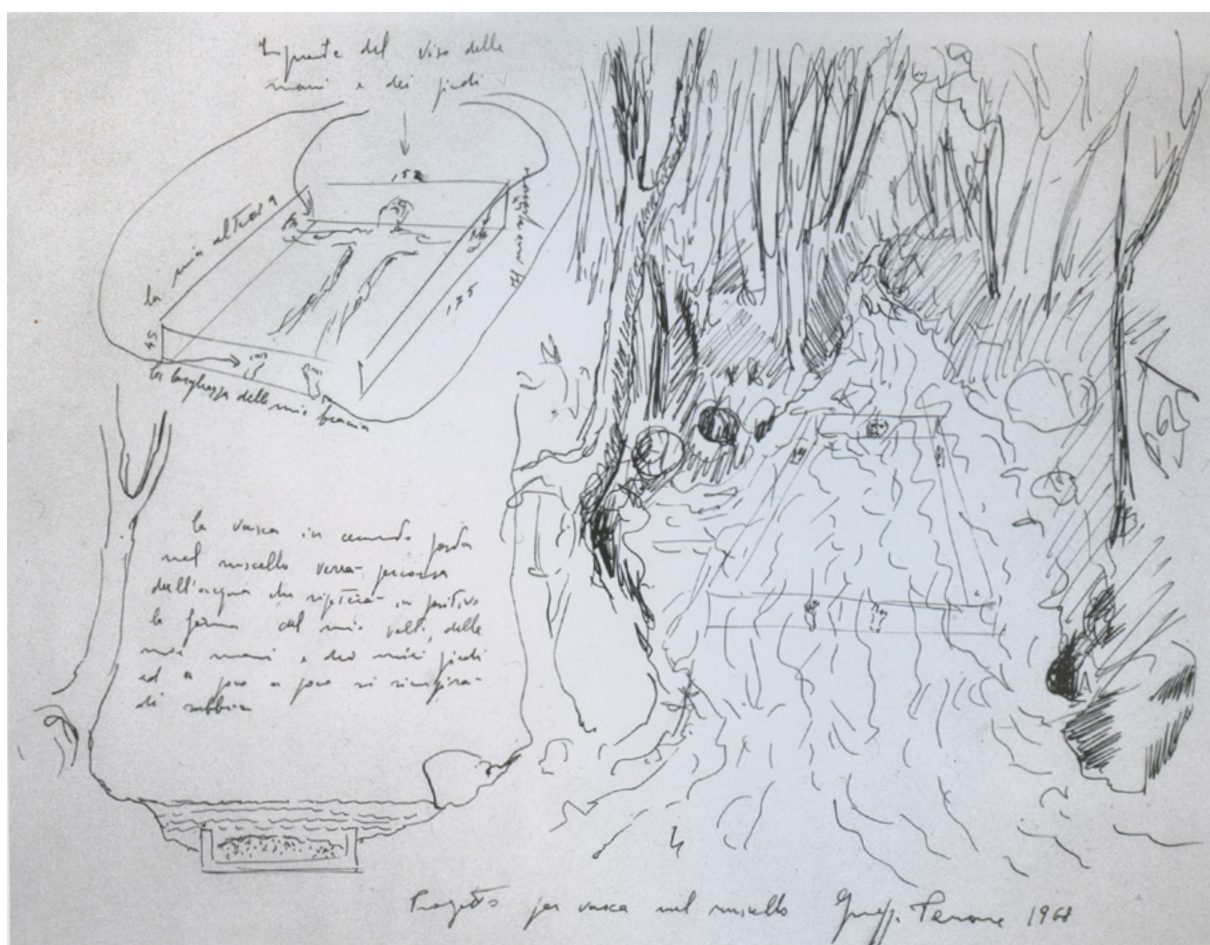


FIGURA 34 - Giuseppe Penone. Da série *Alpi marittime*. Progetto per vasca nel ruscello, 1968



FIGURA 35 - Giuseppe Penone. Da série *Alpi marittime*. *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*, 1968



FIGURA 36 - Giuseppe Penone. Da série *Alpi marittime*. *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*, 1968

O volume de seu corpo dá lugar ao elemento que, segundo Bachelard, é “um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”,³⁷¹ o elemento realmente transitório, que é a água. No ano seguinte em que realizou este trabalho, Penone escreve:

Conhecer cada pedra, cada cavidade, cada pequeno banco de areia
de um riacho, revisitá-lo todo ano tateando seu fundo
para registrar as mudanças produzidas pelas chuvas de granizo.
Nenhum elemento, nenhuma de suas formas é casual.
Enrugar-se as mãos de tanto estar na água para ser,
pelo menos uma vez, uma parte de um rio.³⁷²

Não simplesmente água, Penone deseja ser, ao menos uma vez, rio, água em trânsito. Bachelard, entre seus ensaios de estética literária, escreveu, em 1942, *A água e os sonhos* – ensaio sobre a imaginação da matéria. Nesta obra, o filósofo francês, ao indagar inúmeros aspectos deste elemento, analisa aquilo que chamou de “água viva”, ao dizer sobre as águas correntes: a água que Penone faz preencher o espaço de seu corpo naquela ação realizada nos *Alpes marítimos*. Para Bachelard toda água corrente evoca o *devenir*:

Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer. Ora, em *poesia dinâmica*, as coisas não são o que são, são o que se tornam. Tornam-se, nas imagens, o que se tornam em nosso devaneio, em nossas intermináveis fantasias. Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer.³⁷³

O movimento da água viva do riacho, segundo a concepção de Bachelard é, por si só, dinâmico e tem o poder de transformar as coisas, torná-las *outro*. E será este movimento transitório que, preenchendo o volume do corpo do artista, o permitirá *devenir*, *pelo menos uma vez, uma parte de um rio*.

Assim como em *Crescendo innalzerà la rete*, em que a rede-gaiola depositada sobre a copa do arbusto tem forma cúbica, também em *La mia altezza...* a forma retangular do recinto, a geometria enquanto manifestação cultural que mais se aproxima da perfeição (a forma, o ideal platônico, como bem pontuou Alain Bois³⁷⁴), estará submetida à e impregnada da inconstância

³⁷¹ BACHELARD, 2013, p. 6. Originalmente publicado em 1942.

³⁷² PENONE, 2009, p. 37. TN de: Conosce ogni pietra, ogni anfratto, ogni piccolo banco di sabbia di un ruscello, rivisitarlo ogni anno tastandone il fondo per registrare i cambiamenti prodotti dalle piogge dal gelo. Nessun elemento, nessuna sua forma è casuale. Sbiancarsi le mani a forza di stare nell'acqua per essere, almeno una volta, una parte di un fiume.

³⁷³ BACHELARD, 2013, p. 49.

³⁷⁴ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 48-49. TN de: La geometria (la forma, l'idea platonica).

da natureza. Dois anos depois das ações, Penone transcreve uma série de pensamentos, entre os quais este sobre *Crescendo innalzerà la rete*.

Eventos fantásticos:

diz-se: se se pudesse capturar a energia de um relâmpago...

se se pudesse usar o movimento do mar...

se se pudesse conduzir a força de um furacão...

se se pudesse recolher a energia ascensional dos fios de erva do meu jardim
poderíamos também conservar a luz.

A força ascensional de uma árvore enjaulada.³⁷⁵

Ainda que não sejam especificamente as formas geométricas a serem subjugadas à natureza, grande parte do trabalho de Penone concentrará sua plasticidade e o pensamento nela contido na noção de que a natureza permanece dominante em relação à cultura. Na entrevista que nos concedeu, ele alerta sobre a questão da ecologia enquanto “amor à natureza” ser, na realidade, uma questão de sobrevivência não da natureza em si, mas da nossa própria espécie humana: “para a natureza [...] é irrelevante se a espécie dominante sobre a terra é o homem ou se são as formigas. A ecologia é um problema totalmente humano, uma questão egoísta de tutela da própria espécie, pois se compreendeu que, se não se preserva o ambiente, será o homem o primeiro a sofrer os danos.”³⁷⁶ E para reverter o quadro dominante de disparidade em que nós (sujeitos) acreditamos estar acima do mundo (as coisas, os objetos), Penone as desloca não só da posição de objeto para a posição de sujeito, mas para uma posição outra, porvir, para que a fratura natureza-cultura possa então ser reparada.³⁷⁷

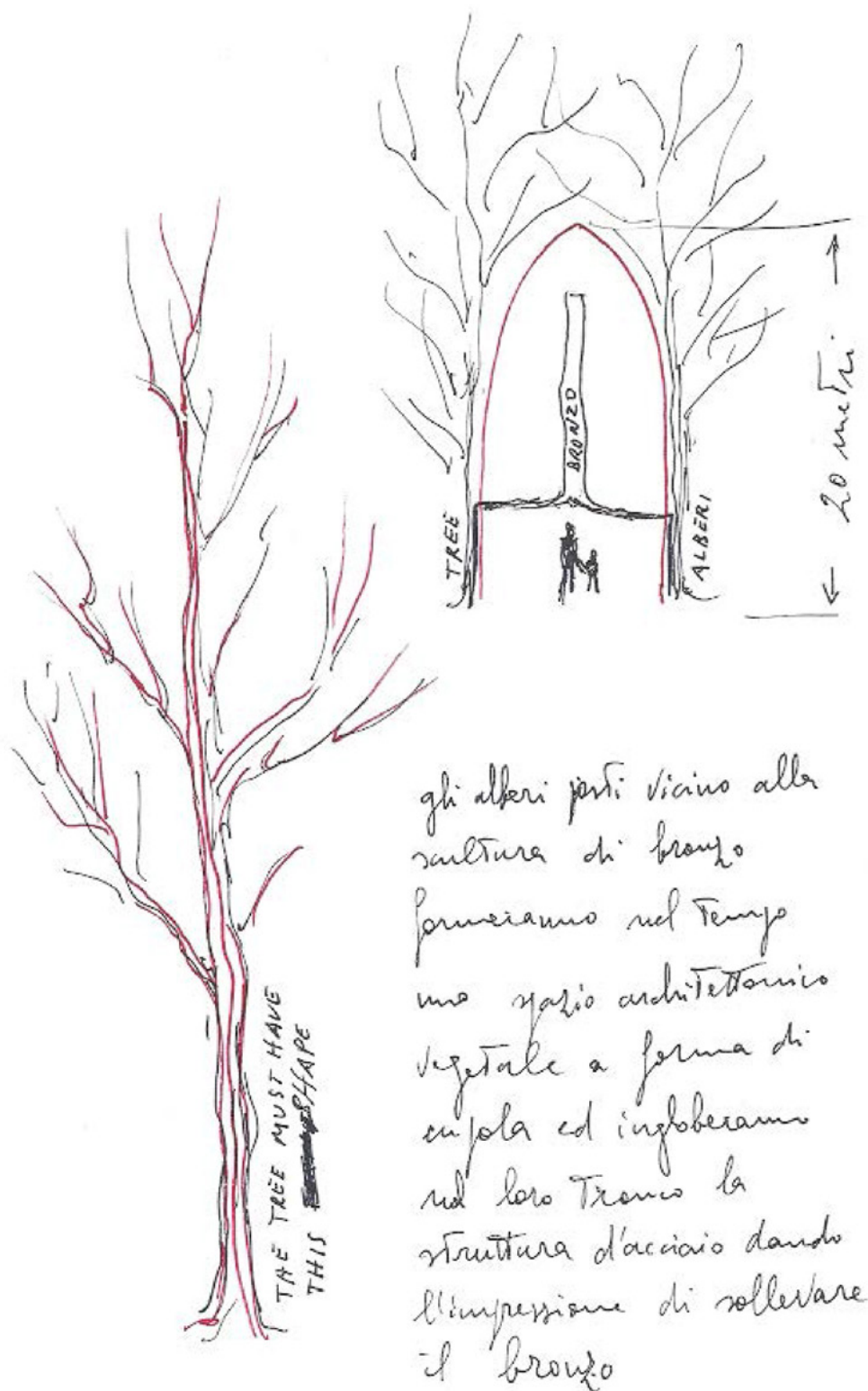
Na obra *Elevazione*, 2011, instalada permanentemente no Centro de Arte Inhotim, temos a escultura em bronze de um tronco com cinco raízes, cuja *elevação* sugerida pelo título é forjada pelo crescimento de cinco árvores plantadas nas extremidades de cada uma das cinco raízes, como se fosse o crescimento das guaritás – espécies escolhidas para o plantio – a sustentar e elevar a peça em bronze. Além disso, a copa, ausente no tronco em bronze, também é fornecida pelas guaritás plantadas à sua volta.

³⁷⁵ PENONE, 2009, p. 37. TN de: Eventi fantastici:
si dice: se si potesse intrappolare l'energia di un fulmine...
se si potesse usare il movimento del mare...
se si potesse coinvolgere la forza di un uragano...
se si potesse raccogliere l'energia ascensionale dei fili d'erba del mio giardino
potremmo anche conservare la luce.

La forza ascensionale di un albero ingabbiata.

³⁷⁶ Cf. Anexo I.

³⁷⁷ É importante lembrar que, no caso dos povos politeístas, os animais e outras entidades como os astros não só não eram tratadas como objetos, mas eram cultuadas enquanto deuses.



Em *Elevazione*, a questão do espaço será colocada pelo artista de modo ainda mais incisivo. Como pudemos compor a equipe da montagem desta obra no centro Inhotim, Penone, antes de vir pessoalmente para a realização da instalação, nos enviou por *e-mail* as seguintes instruções: “as árvores, coloque-as próximas à escultura em bronze. Elas formarão ao longo do tempo um espaço arquitetônico vegetal em forma de cúpula e englobarão em seus troncos a estrutura em aço, dando a impressão de suspender o bronze”.³⁷⁸ Observado o desenho esquemático do artista, fica claro que ele não imagina outra forma arquitetônica senão arcos ogivais, os elementos emblemáticos do estilo arquitetônico mais ousado da Idade Média, o Gótico, no sentido do seu arrojo vertical cuja ascendência permitiu a criação das mais altas naves de catedrais de toda a história até então. Seu arco ogival se formará, no entanto, tão somente a partir das copas das guaritás. Mais uma vez Penone questiona a noção de homem e de civilização provocando seu duplo histórico, por assim dizer, a arquitetura, em sua manifestação máxima, gótica.

Yve-Alain Bois relembra que o primeiro verbete do *Dicionário crítico* da revista *Documents* organizada, entre outros, por Bataille foi justamente “Arquitetura”. Esta, por sua vez, seria

o outro nome do próprio sistema, da planificação. Todo monumento é um monumento à ordem social, um apelo à ordem feito para inspirar medo. (“A tomada da Bastilha é simbólica desta situação: é difícil explicar este movimento de multidão senão como animosidade do povo contra os monumentos que são seus verdadeiros patrões.”) A arquitetura é o ideal humano, o super-eu. Consequentemente, se enfrentamos a arquitetura [...] enfrentamos o homem.³⁷⁹

Mas com este verbete Bataille queria atingir, segundo Bois, o mesmo que parece querer atingir Penone com seu arco ogival criado pelas copas das guaritás, a saber, não o homem enquanto arquitetura, mas a arquitetura que há no homem.³⁸⁰

Para o homem de poder [...] assim como para o homem subserviente ao poder, a arquitetura funciona como projeção imaginária: o homem faz de tudo para tornar-se ele mesmo uma “composição arquitetônica”. (“Os homens não representam

³⁷⁸ PENONE, correspondência pessoal. TN.

³⁷⁹ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 186-187. TN de: l’architettura è l’altro nome del sistema stesso, della pianificazione. Ogni monumento è un monumento all’ordine sociale, un appello all’ordine fatto per ispirare paura (“La presa della Bastiglia è simbolica di questo stato di cose: è difficile spiegare questo movimento di folla altrimenti che come l’animosità del popolo contro i monumenti che sono i suoi veri padroni”). L’architettura è l’ideale umano, il super-io. Di conseguenza, “se ce la prendiamo con l’architettura [...] ce la prendiamo con l’uomo”.

³⁸⁰ Noção que será trabalhada tanto por Gordon Matta-Clark quanto por Robert Smithson, este último em relação à entropia.

aparentemente no processo morfológico, senão uma etapa intermediária entre os chimpanzés e os grandes edifícios.”)³⁸¹

Ao lermos a obra de Penone como um todo, é preciso termos sempre em mente que, se o artista almeja uma situação de paridade entre o homem e os elementos naturais através do gesto de recosturar a fratura cultura e natureza, ele está consciente de que esta igualdade somente será possível se o homem sair da posição que adotou frente ao mundo, a posição de poder. Será necessário que o homem realize um movimento de retorno, que se curve e entenda que a ogiva só é possível graças à guaritá.

Há muitos outros trabalhos de Penone em que a cultura subordina-se aos elementos naturais. Um deles é *Pane alfabeto* (Pão alfabeto), 1969, em que o artista assa uma longa baguete e a dispõe ao ar livre, atraindo os pombos que, ao comê-la, revelam o alfabeto esculpido em bronze que havia em seu interior. O alfabeto ou mesmo os algarismos, enquanto emblemas da civilização são novamente entregues à natureza em outra obra do mesmo ano, *Scrivo, legge, ricorda* (Escreve, lê, lembra), 1969. Usando o procedimento que adota para inúmeras obras, qual seja, valer-se do crescimento dos troncos de árvores para que elas envolvam um organismo estranho, Penone introduz a machadadas na árvore uma barra de metal em que os algarismos foram esculpidos em relevo. Ao longo dos anos a árvore se sobreporá aos algarismos, tornando-os nada além de matéria.

A terceira ação de *Alpi marittime* que elencamos foi *Continuerà a crescere tranne in quel punto*. Após fundir em bronze uma peça que vai do seu antebraço até à sua mão, Penone a instala no tronco de um arbusto, nele encaixando a palma da mão da peça e fazendo com que o gesto de segurar o troco da árvore se fixe ao longo dos anos. O gesto do artista, a saber, segurar a árvore, é perpetuado ao longo dos anos, já que ao deparar-se com aquele contato a árvore, durante seu crescimento, fagocita a peça em bronze, esculpindo-se sobre ela e tornando-a finalmente parte de si: “...como a lama, aprendeu a engolir as pedras, as engloba e as torna parte da sua própria estrutura”,³⁸² escreve o artista em 1968. A árvore esculpirá a si mesma, se moldará não sobre um fragmento qualquer do corpo do artista, mas sobre a sua mão, precisamente a parte que usamos para esculpir, moldar. E não será a mão a segurar a árvore, mas, ao contrário, a árvore a segurá-la.

³⁸¹ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 187. TN de: per l'uomo di potere [...] come per l'uomo asservito dal potere, l'architettura funziona come proiezione immaginaria: l'uomo fa di tutto per diventare egli stesso una “composizione architettonica”. (“Gli uomini non rappresentano apparentemente nel processo morfologico, che una tappa intermedia fra le scimmie e i grandi edifici.”)

³⁸² PENONE, 2009, p. 17. TN de: ...come il fango, le ingloba e le rende parte della sua stessa struttura.

Este mesmo procedimento, como vimos pelas instruções enviadas pelo artista, será retomado em *Elevazione*, quando a proximidade do plantio das árvores em relação às hastes de aço terá a função de fazer com que o crescimento dos troncos vivos englobe as hastes ao longo dos anos.

Enquanto na montagem de *Elevazione* em Inhotim este processo ainda está incipiente, na montagem holandesa em Rotterdam, completada em 2001, as hastes já estão praticamente encobertas pelos troncos.

Voltando aos *Alpes marítimos*, em *L'albero ricorderà il contatto* (A árvore se lembrará do contato), será não só a mão, mas toda a silhueta do corpo de Penone que será fagocitada pelo crescimento da árvore. O artista abraça a árvore e contorna este gesto com fio de ferro para que, no futuro, a árvore a este se sobreponha, abraçando seu abraço. Antes de relativizar a dureza e a plasticidade da madeira ao longo dos anos, antes de dizer sobre o processo de crescimento das árvores enquanto um processo escultórico, estas obras dizem, portanto, sobre a fundição do corpo do artista com os corpos da natureza. Dizem de suas uniões literais, físicas, de seus abraços recíprocos. Dois anos após as ações de *Alpi marittime*, Penone registra através de seus escritos:

Fazer parte de uma lógica e de uma medida do tempo do qual nos foge a misteriosa energia que o governa. [...]

Os cinco dedos da mão da árvore que sentem os fluxos vitais do subsolo e a tensão contínua e elétrica da luz e os cinco dedos da mão que, abandonada ao lado do corpo, se incha do sangue que a pressão do coração soma à força da gravidade.

Um giro em torno da própria mão que se afunda no crescimento da árvore, sugada para dentro de uma matéria que leveda-se ao seu entorno, aprisionada por uma força inversa à força da gravidade, mas na mesma natureza.

Um afundar lento e contínuo no barro do tempo que absorve a memória das vidas e as dissolve na sua matéria.³⁸³

³⁸³ PENONE, 2008, p. 28-29. TN de: Far parte di una logica e di una misura del tempo di cui ci sfugge la misteriosa energia che lo governa. [...]

Le cinque dita della mano nell'albero che sentono i flussi vitali del sottosuolo e la tensione continua ed elettrica della luce e le cinque dita della mano che abbandonata a fianco del corpo si gonfia del sangue che alla pressione del cuore somma la forza di gravità.

Un giro attorno alla propria mano che sprofonda nella crescita dell'albero, risucchiata all'interno di una materia che le lievita attorno, imprigionata da una forza inversa alla forza di gravità ma della stessa natura.

Un affondare lento e continuo nel fango del tempo che assorbe la memoria delle vite e le dissolve nella sua materia.



FIGURA 38 - Giuseppe Penone. *Scrivo, lego, ricordo*, 1969





FIGURAS 40 e 41 - Giuseppe Penone. Da série *Alpi marittime*.
Continuarà a crescere tranne in quel punto, 1968

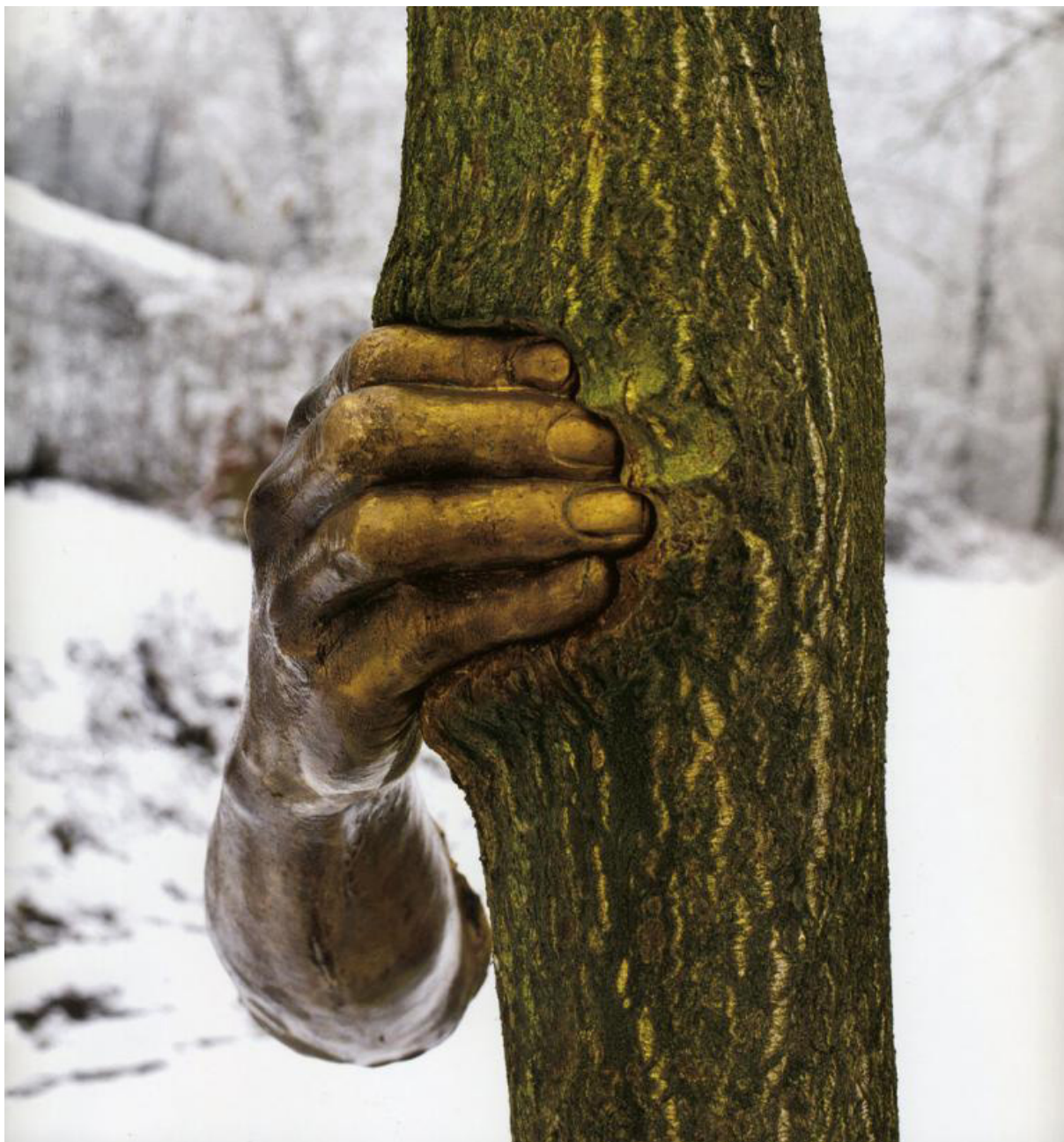


FIGURA 42 - Giuseppe Penone. Da série *Alpi marittime*.
Continuarà a crescere tranne in quel punto, 1968 -1979



Será novamente através de Bachelard que recuperaremos uma situação a qual a imbricação do corpo do artista com a madeira do tronco das árvores parece desdobrar. O filósofo francês recuperou, através do escritor do século XIX Xavier B. Saintine, ritos funerários que aconteciam na Índia em épocas arcaicas e em que o corpo humano se fundia literalmente às árvores.

Saintine relata que “por volta de 1560, operários holandeses, ocupados em escavar um aterro do Zuydersee, encontraram, a uma grande profundidade, vários troncos de árvores miraculosamente conservados por petrificação. Cada um desses troncos tinha sido habitado por um homem, do qual conservava alguns restos, eles próprios quase fossilizados.” [...] Ao nascer, o homem era consagrado ao vegetal, tinha sua árvore pessoal. Era preciso que a morte gozasse da mesma proteção que a vida. Assim recolocado no coração do vegetal, devolvido ao seio vegetante da árvore, o cadáver era entregue ao fogo, ou à terra; ou então ficava esperando na folhagem, no cimo das florestas, a dissolução no ar, dissolução ajudada pelos pássaros da Noite, pelos mil fantasmas do Vento. Ou enfim, mais intimamente, sempre estendido em seu esquife *natural*, em seu *duplo* vegetal, em seu sarcófago vivo e devorador, na Árvore – entre dois nós –, ele era entregue à água, abandonado às ondas.³⁸⁴

A restituição dos restos humanos às quatro substâncias ar, água, terra e fogo era precedida por uma restituição primordial, à árvore. A este elemento que une o céu à terra, ao qual, por sua vez, o indivíduo já havia sido consagrado desde seu nascimento, ele devia retornar para, somente então, ser entregue às substâncias. A árvore, este *duplo* do homem seria, de tal modo, seu início e seu fim, abertura e fechamento do ciclo de sua vida.

A permeabilidade entre os corpos é, como sabemos, trabalhada por Penone para além de suas materialidades. Ao abordarmos o trabalho da sua primeira individual, a instalação *Indicazione dell'aria, indicazione del suolo, indicazione del muro*, havíamos preanunciado que, assim como o embrião que continua a agir nos tecidos do organismo maduro – retomando a citação de Agamben –, aquele trabalho continuaria a agir em toda a obra do artista. O que desta instalação permanecerá emblemático em toda a sua obra é o projeto de dissolução dialética, de descondicionamento das convenções categóricas que irá além da recostura *dentro x fora* feita pela *Barra d'aria* e se desdobrará nas demais dialetizações como *meio x organismo*; *psíquico x corporal*; *forma x conteúdo*; *fundo x figura*; *espaço x corpo*; *vertical x horizontal*; *objeto x processo*; *representação x ação*; *espiritual x material*; *uno x múltiplo*; *homem ou cultura x natureza*; *sensível x inteligível*. E uma das principais “funções” que Emanuele Coccia atribui para a imagem não é senão uma dissolução dialética, constatação que o autor formula em uma das mais belas definições sobre imagem:

³⁸⁴ BACHELARD, 2013, p. 74.

A imagem é como a astúcia que as formas encontraram para escapar da dialética entre alma e corpo, matéria e espírito: como sair dos corpos e das almas sem se tornarem um outro corpo e sem entrarem ainda em uma consciência ou alma alheia transformando-se em percepções atuais de qualquer outro?³⁸⁵

As pesquisas sobre a não distinção entre homem e natureza são, entre as dissoluções dialéticas, as mais fundamentais para o artista. Elas o levaram a sínteses que demonstrassem a “vontade de uma relação paritária entre a [sua] pessoa e as coisas”.³⁸⁶ Esta paridade a qual ele buscará através das relações intercorporais será possível justamente graças à astúcia sensível dos fenômenos que Coccia chama de imagem.

Um dos críticos que abordaram este caráter mágico presente na intercorporalidade da dissolução dialética de Penone foi Jean-Christophe Bailly, ao analisar a implicação política ou, se preferirmos, a retomada estética consequente da relação de paridade que Penone busca estabelecer com o mundo.

Não estamos aqui diante de um ligeiro deslocamento ou de um simples passo ao lado mas de uma radical mudança de orientação, a partir do momento em que para penetrar no mundo, no atelier, é necessário abandonar a postura tradicional do homem ocidental, aquela que na realidade o constituiu como tal, é necessário deixar para trás a visão de um mundo do qual o homem, este homem, constitui o eixo e o centro, e ao contrário descer, precipitar-se entre as coisas, tornar-se igual às coisas.³⁸⁷

O movimento rotacional que abandona o eixo próprio ao homem ocidental e que se dirige ao mundo das coisas sugere, na verdade, a horizontalização em detrimento da axialidade ereta e vertical do corpo humano.³⁸⁸ Os gestos de Penone mencionados por Bailly são precisamente aqueles em que o artista, adotando literalmente a posição horizontal, comunga com elementos “anti-formais” por natureza: a água que preencherá a silhueta de seu corpo em *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*, e o amontoado de folhas secas reunidas para que o artista fizesse sua performance *Soffio di foglie*, o primeiro

³⁸⁵ COCCIA, 2010, p. 22. Esta pergunta é, como complementa Coccia, desdobrada a partir daquilo que elaborou John Peckham: “O que é uma imagem? Digo que é tão somente a aparência da coisa fora do seu lugar (*extra locum suum*) na medida em que a coisa não aparece apenas no próprio lugar senão também fora do próprio lugar”.

³⁸⁶ PENONE *apud* BAILLY, 2008, p. 64. TN de: [...] la volontà di un rapporto paritario tra la mia persona e le cose.

³⁸⁷ PENONE, *apud* BAILLY, 2008, p. 62. TN de: Non siamo qui di fronte a un leggero spostamento o un semplice passo di lato ma a un radicale cambio di orientamento, dal momento che per penetrare nel mondo, nell'atelier, occorre abbandonare la postura tradizionale dell'uomo occidentale, quella che in realtà l'ha costituito come tale, occorre lasciarsi alle spalle la visione di un mondo di cui l'uomo, questo uomo, costituisce il perno e il centro, e scendere invece, sprofondare tra le cose, rendersi uguali alle cose.

³⁸⁸ É a ideia que Rosalind Krauss desenvolve em relação a como Jackson Pollock teria, de fato, conduzido sua luta contra a cultura: retirando a tela de sua posição vertical e levando-a ao chão: “o chão é aquilo que parece propor o trabalho de Pollock, estando abaixo da cultura, fuge ao corpo, e por isso também à forma”. BOIS; KRAUSS, 2003, p. 92.

trabalho abordado nesta tese. O que nos interessa são as implicações ulteriores a este ato. Quais consequências são extraídas da ação de deitar-se no chão ou na água? Recorrendo novamente à psicologia da Gestalt, Rosalind Krauss problematiza este tipo de rotação ao observar que a horizontalidade está para o modo como os animais percebem o mundo, assim como a posição vertical está para o modo como este é visto pelo homem.

Nesta indagação [da psicologia da Gestalt] sobre a lógica da percepção, o “ver” se bifurca em duas funções distintas: a visão dos animais, focalizada no solo horizontal, em que se movem, tanto eles quanto suas presas, visão que, de um certo modo, não é senão uma extensão de seu tato; a visão humana, caracterizada como olhar. Determinado pela consciência da distância que separa quem vê de seu objeto, o hiato que se inscreve no cerne de toda relação perceptiva humana é aquilo que permite o desdobramento de toda a gama de modalidades visuais com as quais o homem se distingue do animal: contemplação, maravilha, investigação científica, desinteresse, prazer estético. E, em contrapartida, a distância estabelecida no cerne do próprio mecanismo do olhar estabelece-se em função da posição ereta que desassocia a visão de tudo aquilo que tem a ver com a horizontalidade do solo. “Nós somos capazes de ver as coisas por um plano perpendicular à direção do nosso olhar”, escreve o psicólogo, “isto é por um plano de *Prägnanz* frontal-paralela e de distância transparente”. A imagem “vista” será portanto orientada verticalmente dentro do campo visual, pelo fato de que quem olha a experienciará como frontal e paralela em relação ao próprio corpo ereto.³⁸⁹

Concordamos, portanto, com Bailly quando diz que através destes gestos Penone considera a si próprio como um corpo em escuta, já que tais gestos não seriam orações ou rituais, mas sim atos contemporaneamente simbólicos e reais a partir dos quais o artista “anuncia um retorno ao contato” com o mundo. A vontade de paridade com as coisas expressa por Penone, diz o crítico francês,

descreve um movimento que é simultaneamente de retorno (às coisas, às suas singularidades, às suas *magias*, às suas existências) e de saída, não de si mesmo – fato que permanece impossível – mas pelo menos da concepção que ainda, apesar de dominante, faz do sujeito, do artista, de cada homem, uma entidade separada que vive sobre um topo e olha o mundo à distância.³⁹⁰

³⁸⁹ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 86-87. TN de: In questa indagine sulla logica della percezione, il “vedere” si biforca in due funzioni distinte: la visione degli animali, focalizzata sul suolo orizzontale su cui si muovono, loro e le loro prede, visione che, in un certo modo, non è che un'estensione del senso del tatto; la visione umana, caratterizzata come sguardo. Determinato dalla coscienza della distanza che separa chi guarda dal suo oggetto, lo scarto che se iscrive nel cuore stesso di ogni rapporto percettivo umano è ciò che permette il dispiegamento di tutta la gamma di modalità visive con cui l'uomo si distingue dall'animale: contemplazione, meraviglia, investigazione scientifica, disinteresse, piacere estetico. E, di ritorno, la distanza stabilita al centro del meccanismo stesso dello sguardo è funzione della posizione eretta che dissocia la visione da tutto ciò che ha a che fare con l'orizzontalità del suolo. “Noi siamo capaci di guardare le cose su un piano perpendicolare alla direzione del nostro sguardo”, scrive il psicologo, “cioè su un piano di *Prägnanz* frontale-paralelo e di distanza trasparente.” L'immagine “guardata” sarà dunque orientata verticalmente all'interno del campo visivo, per il fatto che chi guarda la proverà come frontale e parallela al proprio corpo ereto.

³⁹⁰ BAILLY *apud* PENONE, 2008, p. 64. TN de: [...] un movimento che è simultaneamente di ritorno (alle cose, alla loro singolarità, alla loro magia, alla loro esistenza) e di uscita, non da se stessi – fatto che resta impossibile –

É, no entanto, justamente a suposta impossibilidade da *saída de si* que Penone irá tensionar, a qual, como antecipamos, Emanuele Coccia desconstrói através da sua teoria da imagem. Citando Penone, o próprio Bailly retomará o vínculo mítico e antropológico que existe na abordagem do artista: “[...] esta visão e aquilo que ela favorece e suscita, entra em relação com os modos de ver típicos daqueles povos em cujas religiões aparecem sopros vitais e espíritos que povoam as coisas, povos animistas para os quais não existe nenhuma fratura nítida entre natureza e cultura”.³⁹¹ Não é, portanto, fortuito o fato de Penone retomar constantemente, em seus escritos, os mitos gregos e, ainda, que em algumas entrevistas ele cite autores como Mircea Eliade e suas formulações sobre o tempo mítico. De fato, em seu livro *Mito e realidade*, Eliade nos traz o funcionamento da integração mágica que se dá no rito:

recitando ou celebrando o mito da origem, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolam esses eventos miraculosos. [...] Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, “contemporânea”, de certo modo, dos eventos evocados. [...] Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável.³⁹²

A diferença entre aquilo que é da ordem do mito e o que é da ordem da realidade é, no rito, desconsiderada. Os eventos que classificamos como passados tornam-se, durante os rituais, contemporâneos ao presente.

Mas há algo ainda mais importante para a leitura da obra penoneana, para a qual as características dos ritos serão determinantes: foi o que o antropólogo francês Roger Caillois sistematizou em seu fundamental livro *O mito e o homem*. Caillois, voltando-se às teorias de Henri Bergson sobre a origem da função fabulatória dos mitos, diz:

Segundo ele [Henri Bergson], esta [a função fabulatória] ocupa o lugar que o instinto tem nos insetos, não sendo a ficção possível senão para os seres inteligentes: as ações encontram-se pré-formadas, diz ele, na natureza do inseto e, no homem, apenas o está na função. Aliás, a ficção, neste último, “quando é eficaz, é como uma alucinação nascente”. As imagens fantásticas surgem no lugar do ato desencadeado. “Desempenham um papel que *poderia ter* sido entregue ao instinto, e que sem dúvida o seria num ser desprovido de inteligência. De um lado o instinto real, de outro, o

ma quantomeno dalla concezione ancora malgrado tutto dominante che fa del soggetto, dell’artista, di ogni uomo, un’entità separada che vive su qualche vetta e guarda il mondo a distanza.

³⁹¹ BAILLY *apud* PENONE, 2008, p. 64. TN: modi di vedere tipici di quei popoli nelle cui religioni appaiono soffi vitali e spiriti che popolano le cose, popoli animisti per i quali non esiste nessuna frattura netta tra natura e cultura.

³⁹² ELIADE, 2011, p. 21. Publicado originalmente em 1963.

virtual: é assim que H. Bergson diferencia a condição do inseto que age e a do homem que cria mitos. [...] o louva-a-deus apresenta-se como uma espécie de ideograma objetivo que realiza materialmente as virtualidades mais propensas da afetividade. Não há motivo para surpresa: do comportamento do inseto, à consciência do homem, neste universo homogêneo, o caminho é contínuo.³⁹³

Antes de trabalhar naquilo que esse parágrafo oferece à obra de Penone, faz-se necessário dizer que não entraremos na discussão sobre a ausência de inteligência dos seres “não humanos”, mas deixamos registrado apenas que ainda sobre este aspecto novamente concordamos – e provavelmente Penone também concordaria, de acordo com sua principal máxima *homem e natureza não se distinguem* – com Emanuele Coccia no sentido de a diferença entre as formas de vida que Bergson chamou de “inteligentes”, a saber, os animais “racionais” e as demais ser uma diferença não de natureza, mas tão simplesmente de grau de relação com o sensível:

a vida humana não se define como um distanciamento do resto dos animais, senão apenas como um *aprofundamento* dessa mesma vida animal: ela é a vida animal que levou suas possibilidades às últimas consequências. A humanidade não é o Outro da animalidade ou do biológico, mas o animal absoluto, a vida absolutamente *sensível*. Nenhum dos traços que caracterizam a vida humana está ausente na vida sensível dos outros animais: a distância é sempre e tão somente relativa ao grau e não à natureza. [...] A superioridade humana é a força de se perder no sensível, de amá-lo a ponto de se tornar capaz de produzi-lo. O homem não é o animal racional, mas sim o animal que, além de receber imagens, também as desenha e produz. A razão é apenas uma modificação de nossa pele, a capacidade de liberar as imagens que o nosso corpo produz para além de nosso próprio corpo; não o Outro da sensibilidade, mas sim uma hipersensibilidade [...]³⁹⁴

E com esta noção concordaria provavelmente também Bachelard e seu posicionamento sobre a noção de animismo: “Com efeito, deve-se compreender que se trata de um animismo que realmente anima, de um animismo em detalhe, todo em finura que reencontra com segurança no mundo inanimado todos os matizes de uma vida sensível e voluntária.”³⁹⁵

A função fabulatória cuja origem foi estudada por Bergson e retomada por Caillois diz do mecanismo através do qual o homem ficcionaliza – *produz imagens* – com vistas a suprir esta diferença de grau que Coccia indica existir entre o homem e os demais viventes e que Caillois descreve como um “caminho contínuo entre o comportamento do inseto e a consciência do homem”.³⁹⁶ “No homem”, diz ainda Caillois, “a função fabulatória desempenha exatamente

³⁹³ CAILLOIS, 1980, p. 54. Publicado originalmente em 1938.

³⁹⁴ COCCIA, 2010, p. 60.

³⁹⁵ BACHELARD, 2013, p. 191.

³⁹⁶ CAILLOIS, 1980, p. 55.

o papel do comportamento instintivo no inseto”.³⁹⁷ Impossibilitados de fazer valer nossas pulsões animais – justamente por termos nos tornado homens – e tendo nos distanciado dos nossos instintos, já que estes foram submetidos à temperança, nós homens desenvolvemos a relação hipersensível com as imagens: fingimos, simulamos, representamos, criamos mitos e os ritualizamos, quer dizer, os atualizamos. “O homem não está isolado na natureza”, diz o antropólogo,

é apenas um caso particular para si próprio. Não escapa à ação das leis biológicas que determinam o comportamento de outras espécies animais, mas essas leis, adaptadas à sua própria natureza, são menos aparentes, menos imperativas: *elas não condicionam a ação, mas apenas a representação*.³⁹⁸

A vontade expressa por Penone de uma relação paritária entre a sua pessoa – na figura do homem – e o mundo é, a nosso ver, possível de ser lida enquanto uma manifestação mítica a qual será, por sua vez, a responsável pela negação da impossibilidade da saída de si que Bailly acreditava permanecer vigente.

Caillois será, por fim, o autor cujas teorias melhor se prestarão à compreensão do pensamento holístico ou panteísta que Penone expressa plasticamente, já que, como bem pontuou Bois, o francês “certamente atacou o antropocentrismo da metafísica ocidental suprimindo a nítida fronteira entre homem e animal”.³⁹⁹ Caillois inicia seu livro com a desconstrução da ideia de que a função do mito se restringe à preservação da espécie, já que a “a hipótese de uma finalidade utilitária nos fenômenos da vida é própria do racionalismo”⁴⁰⁰ e já que “existem, pelo contrário, instintos prejudiciais ao indivíduo e mesmo à espécie”.⁴⁰¹ A função do mito, conforme defendida por Caillois é, ao contrário, a de suprimir a interdição das forças instintuais. Neste sentido o antropólogo afirmará que

não deve parecer arriscado procurar correspondências entre uns (insetos) e outros (homens) e, principalmente entre *o comportamento de uns e a mitologia dos outros*, se é verdade, como afirma H. Bergson, que a representação mítica (*imagem quase alucinatória*) se destina a provocar, na ausência do instinto, o comportamento que seria desencadeado por ele. [...] A sua [do mito] *inervação*, por assim dizer, é de essência afetiva e reenvia-nos para os conflitos primordiais despertados aqui e ali pelas leis da vida elementar. *O mito representa, para a consciência, a imagem de um comportamento de que ela sente o pedido constante*.⁴⁰²

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 62.

³⁹⁸ CAILLOIS, 1980, p. 61.

³⁹⁹ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 207. TN de: Caillois aveva certo attentato all'antropocentrismo della metafisica occidentale abrogando la frontiera netta tra uomo e animale.

⁴⁰⁰ CAILLOIS, 1980, p. 22.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 22 (nota 10).

⁴⁰² *Ibidem*, p. 21 e 63

A partir desta definição geral sobre a mitologia, Caillois a dividirá em dois sistemas de fabulação: *uma especie de concentração vertical e uma especie de concentração horizontal*. A primeira teria como emblema a figura do herói: encontrando-se um indivíduo impossibilitado de livrar-se de um conflito “senão através de um ato condenado pela sociedade e, por conseguinte, por si próprio”⁴⁰³ – a saber, o interdito –, a resolução do conflito é delegada à figura do herói. “O herói é pois aquele que resolve o conflito em que o indivíduo se debate: daí o seu direito superior, não tanto ao crime, *como à culpabilidade*, sendo a função desta culpabilidade a de agradar ao indivíduo que a deseja mas não a pode assumir.”⁴⁰⁴ Já o sistema de concentração horizontal tem como emblema, por outro lado, o rito: a introdução do indivíduo na possibilidade da prática do excesso então permitido. Em outras palavras, a permissão para a violação do interdito através da atmosfera mítica atualizada nos ritos, nos quais “*o indivíduo se encontra dramatizado e se torna herói, [...] realizando o mito e permitindo a sua vivência*”.⁴⁰⁵

Estar na pele de um herói: uma das possíveis maneiras de traduzirmos a função do rito. Ou simplesmente *habitar a pele de outrem*. Ou ainda, para falar com Emanuele Coccia: viver fora do próprio lugar, como uma imagem que se torna fenômeno para ser infinitamente apropriável, perceptível.

Encontram-se, a nosso ver, muito próximas da operação ritual as estratégias das quais Penone se vale para tensionar a suposta impossibilidade da saída de si. Em boa parte de seus trabalhos este processo se dará, como vimos na série *Alpi maritime*, enquanto fusões de seu corpo com os corpos naturais: árvores e a água de um riacho. Mas em 2007, tendo sido um dos dois artistas convidados a representar o Pavilhão Italiano na Bienal de Veneza, ele desenvolveu a mostra *Sculture di linfa* (Esculturas de linfa) e nenhum dos trabalhos expostos naquela ocasião trazia a figura do corpo humano. Os elementos utilizados restringiram-se a troncos de árvores, mármore e couro bovino. Se as obras da série *Alpi maritime* apresentam o desejo de Penone de fundir *fisicamente* seu corpo com os corpos naturais – árvores e a água de um riacho –, na mostra da Bienal de Veneza o transformismo intercorporal se dá entre os próprios elementos naturais, para além ou aquém do corpo do artista, para além ou aquém do humano.

Todo o chão da instalação do cômodo principal da mostra foi coberto por sua escultura *Pelle di marmo-cervello* (Pele de mármore-cérebro), 2007. Os blocos de mármore foram esculpidos do mesmo modo como o artista esculpiu *Anatomie*, 2003-07, isto é, não foi imposta

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁰⁴ CAILLOIS, 1980, p. 24.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 24-25.

nenhuma forma ao material para além da sua própria. Penone, seguindo a indicação de seus veios, os ressaltou, deu-lhes o volume necessário para transformá-los nas veias capazes de transportar a linfa. Ou, se não veias, encrespações próprias ao volume de um cérebro, como sugere o título do trabalho.

Convidada a escrever sobre esta mostra para a publicação *Quaderni della Biennale*, a professora Patrizia Magli observou a sensualidade da instalação:

Os espectadores percorrem este espaço e notam, não sem surpresa, que o piso de mármore, de liso e polido como qualquer outro piso, começa a encrespar-se levemente como se fosse, também ele, casca de árvore ou, de todo modo, algo de natureza orgânica. Misteriosos arabescos em relevo se adensam. [...] Malgrado a perfeita simetria e a articulação prospettica deste espaço que, à primeira vista, pareceria propor-se sobretudo a uma pura contemplação da mente, os visitantes sentem-se imediatamente como “embrulhados”. Encontram-se em uma relação de englobamento polisensorial, que envolve não somente a visão e o olfato (o cheiro de couro e resina), mas sobretudo o tato [...] quando pisam hesitantes as veias em relevo do mármore.⁴⁰⁶

Em outro cômodo do Pavilhão estava exposto o trabalho *Albero di cuoio* (Árvore de couro), 2007. O tronco depositado horizontalmente sobre o chão parecia ao visitante, à primeira vista, comum, até que ele se aproximasse e percebesse que no lugar da casca da árvore o revestimento daquele tronco era feito de pele bovina. Penone fixou o couro com inúmeros pequenos pregos batidos sobre o tronco, fazendo com que a árvore pudesse, naquele trabalho, habitar a pele de um boi e que o couro fosse, por sua vez, casca de árvore. Um procedimento análogo foi forjado para o trabalho que recobriu as paredes do cômodo principal da sua mostra. Para aquela instalação o artista novamente fixou inúmeras peças de couro sobre troncos com pregos a fim de, ao removê-las, fazer com que obtivessem dos troncos aquilo que Caillois chamou de *homomorfia*, a saber, o mimetismo morfológico.

[...] à semelhança do mimetismo cromático, [o mimetismo morfológico é] uma verdadeira fotografia, mas da forma e do relevo, uma fotografia sobre o plano do objeto e não sobre o da imagem, reprodução no espaço tridimensional com o relevo e a profundidade: fotografia-escultura, ou melhor, *tele-plastia*, se se liberar a palavra de qualquer conteúdo metapsíquico.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ MAGLI, 2009, p. 60. TN: Gli spettatori percorrono questo spazio e si accorgono, non senza sorpresa, che il pavimento di marmo, da liscio e levigato come un qualsiasi altro pavimento, inizia a incresparsi lievemente quasi fosse anch'esso corteccia, o comunque qualcosa di natura organica. Misteriosi arabeschi in rilievo si addensano. [...] Malgrado la perfetta simetria e l'articolazione prospettica di questo spazio che, a prima vista, sembrerebbe proporsi soprattutto a una pura contemplazione della mente, i visitatori si sentono subito come avviluppati. Si ritrovano all'istante in una relazione d'inglobamento polisensoriale, che coinvolge non solo la vista e l'odorato (l'odore di cuoio e resina), ma soprattutto il tatto [...] quando calpestando esitanti le vene in rilievo del marmo.

⁴⁰⁷ CAILLOIS, 1980, p. 76.



FIGURA 45 - Giuseppe Penone. Italian pavillion, Biennale di Venezia 2007





FIGURA 47 - Giuseppe Penone. *Albero di cuoio*, 2007. Bial de Veneza

Penone faz com que a pele bovina, antes habitada pelo tronco, dele obtenha a topografia e a aparência, a imagem e, por fim, de certo modo, a forma de vida. E em seguida envolve todo o cômodo do Pavilhão com estas peles-troncos para que possamos, nós visitantes, então habitar a instalação, também ela transformada em uma grande pele.

3.1 *Tele-plastia*

“Oh, felicidade, felicidade! vi nascer a vida” [...] que quer “dividir-se por toda a parte... penetrar em cada átomo, descer até ao fundo da matéria – ser a matéria!”

FLAUBERT *apud* Caillois.

Essere fiume (Ser rio), 1981, é um trabalho em que a contiguidade entre o artista e natureza é, a nosso ver, apresentada de um dos modos mais interessantes. Penone retirou do leito de um rio uma pedra, a qual expõe ao lado de outra pedra esculpida pelo artista a partir de um bloco extraído de uma pedreira nas proximidades do mesmo rio. Penone esculpe o bloco até que este adquira a homomorfia em relação à primeira pedra. Expostas obrigatoriamente lado a lado, as pedras criam no observador a dúvida entre original – o *uno* primordial – e cópia – seu simulacro.

Seria demasiadamente simples acreditar que o escopo deste procedimento se resume a uma mera tentativa de imitar a natureza ou de recriá-la. O que este *duplo* obtido pelo artista nos aponta é, na verdade, o devir escultor da água. Penone adverte que a escultura em pedra é, antes de qualquer coisa, antes de qualquer relação que se estabeleça entre esta prática e a “cultura”, o *modus operandi* do rio. “Impossível imaginar, impossível trabalhar a pedra segundo um modo diferente desse que o rio usa. O prego, o gradim, a tesoura, o abrasivo, a lixa, estas são as ferramentas do rio”,⁴⁰⁸ constata o artista. *Essere fiume* diz do desejo que Penone tem de habitar a pele das águas do rio, mas antes disso diz que *há cultura na natureza*, que *natureza é cultura*.

Um dos autores que mais se dedicou a comprovar que a tecnologia é algo inerente à natureza e a sistematizar um pensamento sobre o comportamento tanto da fauna quanto da flora foi Maurice Maeterlinck, poeta, dramaturgo e ensaísta belga que viveu entre o século XIX e o século XX e que foi lido por muitos artistas da vanguarda do início do século XX, dentre os quais, Marcel Duchamp. *A vida das abelhas*, *A vida dos cupins*, *A vida das formigas* e *A*

⁴⁰⁸ PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 49.

*inteligência das flores*⁴⁰⁹ são algumas das obras em que o autor dedica-se a ponderar que a vida inteligente não seja exclusividade do humano.

Tudo aquilo que observamos dentro de nós é certamente suspeito: somos de fato juízes e parte na causa e somos demasiadamente interessados em povoar o nosso mundo de ilusões e experiências magníficas. Mas o mínimo indício exterior deve nos ser caro e precioso: aqueles que as flores nos ofereceram são provavelmente pouca coisa, em relação àquilo que nos diriam as montanhas, o mar e as estrelas, se pudéssemos adivinhar os segredos de suas vidas. E ainda, nos permitem presumir com mais segurança que o espírito que anima o que emana de todas as coisas é da mesma essência que aquele que anima o nosso corpo. Se se assemelham a nós assim como nós os assemelhamos, se tudo aquilo que se encontra neles encontra-se igualmente em nós mesmos, se usam os nossos métodos, têm os nossos hábitos, as nossas preocupações, as nossas tendências, os nossos desejos de melhorar, é então ilógico nutrir uma instintiva, invencível esperança, já que eles têm a mesma expectativa? É verossímil que, a partir do momento que encontramos disseminada na vida uma tal inteligência, esta mesma vida não implemente esta inteligência, não persiga a felicidade, a perfeição e a vitória como fins sobre aquilo que chamamos de mal, morte, trevas, que não são provavelmente senão a sua sombra e o seu sono?⁴¹⁰

Penone nos mostra a todo o tempo que nem a saída de si nem a composição e tampouco a correspondência recíprocas estão em questão. Parte de nós habita decisivamente o mundo ao passo que este igualmente nos habita. E as obras em que esta realidade fica mais evidente talvez sejam *Paesaggio del cervello* (Paisagem do cérebro) e a série fotográfica *Soffio* (Respiração), 1975. Começemos por *Soffio*. Penone se dirigiu à floresta de Garessio e fotografou partículas de pó para sugerir sua respiração durante o inverno, em que o ar exalado na expiração, condensado pelo frio, é visível sobretudo em contraste com o fundo escuro do verde da floresta. Na composição fotográfica, o que vemos são tais partículas de pó – na figura da expiração do artista – em contato com os elementos responsáveis pela possibilidade da existência da nossa respiração, as plantas. A relação que o artista nos coloca não é simplesmente de uma interdependência entre nós e a natureza, mas da nossa dependência em relação àquela que, em verdade, continuaria a respirar provavelmente melhor sem a existência de nós, humanos.

⁴⁰⁹ Muitas das obras de Maeterlinck ainda não possuem tradução para o português.

⁴¹⁰ MAETERLINCK, 2011, p. 105-106. Obra publicada originalmente em 1907. TN: Tutto ciò che osserviamo dentro di noi è a buon diritto sospetto: siamo infatti giudice e parte in causa e abbiamo troppo interesse in popolare il nostro mondo di illusioni ed esperienze magnifiche. Ma il minimo indizio esteriore deve esserci caro e prezioso: quelli che i fiori ci hanno offerto sono probabilmente poca cosa, rispetto a ciò che ci direbbero le montagne, il mare e le stelle, se potessimo indovinare i segreti della loro vita. Nondimeno, ci permettono di presumere con più sicurezza che lo spirito che anima o che emana da ogni cosa è della stessa essenza di quello che anima il nostro corpo. Se ci somiglia come noi gli somigliamo, se tutto ciò che ritrova in esso si ritrova in noi stessi, se usa i nostri metodi, ha le nostre abitudini, le nostre preoccupazioni, le nostre tendenze, il nostro desiderio di migliorare, è allora illogico nutrire un'istintiva, invincibile speranza, dal momento che esso spera allo stesso modo? È verosimile che, dal momento che troviamo disseminata nella vita una tale intelligenza, questa stessa vita non metta l'intelligenza in opera, non persegua cioè il fine della felicità, della perfezione, della vittoria su ciò che chiamiamo il male, la morte, le tenebre, che non è probabilmente nient'altro che la sua ombra o il suo sonno?



Somos nós que só podemos respirar graças ao mecanismo de fotossíntese realizado pelas plantas e não o contrário. E vemos em *Soffio*, por fim, o ciclo no qual elas “inspirariam” o gás carbônico que nós expiramos, e “expirariam” o oxigênio que nós inspiramos.

A respiração é escultura.
É a escultura da pedra intrusiva, do crescimento de um ramo [...]
Os sopros visualizados através das partículas de pó e fotografados se revelam vaso, gota, odre.
[...]
Sinto a respiração da floresta,
ouço o crescimento lento e inexorável da madeira,
modelo a minha respiração sobre a respiração do vegetal [...]⁴¹¹

Como havíamos constatado desde a primeira obra abordada na tese, a homônima performance *Soffio di foglie*, a respiração é pensada por Penone enquanto um mecanismo de correspondência e interpenetração. Além de conceber o volume da respiração animal enquanto escultura involuntária, Penone a percebe como um verdadeiro mecanismo de saída de si e interpenetração entre animais e plantas. A floresta se alimenta da nossa expiração – ou respira a nossa respiração – e assim parte de nós habita suas folhas que, por sua vez, nos habitam. Ao passo que o caráter escultórico da respiração se manifesta igualmente na planta que alonga suas hastes em direção à luz, tornando o mecanismo da fotossíntese verdadeira escultura.

Mas há por fim obras em que Penone foi ainda mais longe e verificou correspondências realmente inusitadas. A este conjunto de obras ele deu o título de *Suture* (Suturas), 1988, *Paesaggio del cervello* (Paisagem do cérebro), 1990 e simplesmente *Foglia* (Folha), 1990. Para a realização de todas elas, Penone lançou mão do mesmo procedimento: dispôs bandagens na superfície interna de uma caixa craniana obtendo, através da técnica da *frottage*, a imagem desta superfície. Sobre estes trabalhos, escreveu:

⁴¹¹ PENONE, 2009, p. 208 e 399. TN: Il respiro è scultura.
È la scultura della pietra intrusiva, della crescita di un ramo [...]
I soffi visualizzati con della polvere e fotografati si rivelano vaso, goccia, otre.
[...]
Sento il respiro della foresta,
odo la crescita lenta ed inesorabile del legno,
modello il mio respiro sul respiro del vegetale.



Para compreender e ter consciência da forma da superfície interna do crânio, é preciso tocá-la com as mãos, vê-la com os olhos. É uma verdadeira paisagem, com depressões, leitos de rios, montanhas, planaltos, um relevo similar à crosta terrestre. A paisagem que nos circunda, a possuímos dentro desta caixa de proteção. É a paisagem dentro da qual pensamos. É a paisagem que nos envolve. Uma paisagem a ser percorrida, sentida, conhecida com o tato, a ser desenhada ponto por ponto.⁴¹²

Temos, dentro de nós, inscrita em nós, uma paisagem que, por sua vez, foi inscrita pelo contato do nosso cérebro – a própria massa cerebral – com o osso da caixa craniana, cuja permeabilidade e maleabilidade o fez aceitar tais inscrições, tornando-se calco. A imagem impressa por este contato assemelha-se, por fim, substancialmente à topografia da paisagem que nos circunda e na qual estamos inseridos. Revela-se de tal sorte que somos muitas paisagens habitando a grande pele do mundo, sua paisagem.

Dentre as tantas teorias possíveis para dizer sobre as correspondências que Penone descobre e indica plástica e textualmente, nos aproximaremos, a partir do texto “O paradoxo da soberania”, de Giorgio Agamben, daquela desenvolvida por Georges Bataille acerca das noções de *comunidade* e de *paradoxo do êxtase*. Dizendo de modo breve, para o autor francês, uma relação de contiguidade entre membros de uma comunidade só é possível se estes estiverem presentes através da própria decapitação, ou seja, sem um *capo* – termo que do italiano traduz-se tanto como “chefe” quanto como “cabeça”. As participações seriam sancionadas somente a partir de suas paixões – do *pathos* –, prescindindo de suas condições de sujeito, isto é, de seu *eu* racional. Ora, para estabelecer a relação de contiguidade com o mundo, Penone procede justamente em um caminho que se aproxima da ideia de experiência do êxtase: do ex-tar, o ex-estar, o estar externo. Em outras palavras, para construir essa relação de paridade, para habitar a pele do mundo, ele sai de si, de sua condição de sujeito, faltando, de algum modo, a si como no paradoxo do êxtase batailliano em que, “na realidade, [...] *o sujeito deve estar lá onde não pode estar, ou vice-versa, [e] deve faltar lá onde deve estar presente.*”⁴¹³

⁴¹² PENONE, 2009, p. 306. TN de: Per capire ed avere coscienza della forma della superficie interna del cranio occorre toccarla con le mani, vederla con gli occhi. È un vero paesaggio, con avvallamenti, letti di fiumi, montagne, pianori, un rilievo simile alla crosta terrestre.

Il paesaggio che ci circonda lo possediamo all'interno di questa scatola di proiezione. È il paesaggio all'interno del quale pensiamo. È il paesaggio che ci avvolge. Un paesaggio da percorrere, tastare, conoscere con il tatto, da disegnare punto per punto.

⁴¹³ AGAMBEN, 2005, p. 92.

O desejo de saída de si que impele o artista a habitar a pele do mundo, ao passo que nos mostra como o mundo nos habita e impregna todas as coisas reciprocamente, relaciona-se à *concepção panteísta da fusão na natureza*, posta por Caillois em termos de tendência ou mesmo de necessidade, o que ele chamou de *desejo humano de reintegração* e que, ainda segundo o francês, diz sobre um “retorno à inconsciência pré-natal”.⁴¹⁴

Com efeito, existe uma tendência inerente a qualquer organismo vivo para reproduzir um estado original “a que foi obrigado a renunciar sob a influência de forças perturbadoras exteriores”. Esta tendência foi posta em evidência por Freud que vê nela a “expressão de uma espécie de elasticidade da vida orgânica”. O ser vivo sofre com o desnivelamento que existe entre si próprio e o meio.⁴¹⁵

Esta tendência a nivelar-se em relação ao ambiente, a qual Freud dirá tratar-se de um *desejo de repouso* que por sua vez foi chamado de *complexo de Nirvana* ou ainda *instinto de morte*,⁴¹⁶ é desdobrada por Caillois em termos de mimetismo e de outras formas de relação com o ambiente. O mimetismo, conforme o classificou, divide-se em dois graus. O primeiro deles seria a *homocromia*, a saber, a harmonização da cor do animal com a cor do meio que, em alguns casos, trata-se “de uma ação puramente automática, comandada, na maior parte das vezes, pela visão retiniana”.⁴¹⁷ Diferentemente da visão retiniana da qual diz Duchamp, esta, ao contrário, tem reverberações no corpo: “trata-se de uma ação (*invasora*, é preciso notá-lo) do meio sobre o organismo. [...] uma espécie de *telefotografia* da imagem retiniana para a superfície do corpo, uma transposição difusa da retina para a pele”.⁴¹⁸ O segundo grau do mimetismo é, conforme antecipamos, a *homomorfia*, *fotografia-escultura* ou *tele-plastia*: “caso em que a própria morfologia, e não apenas a cor, é semelhante ao meio inerte, e já não à de outra espécie animal”.⁴¹⁹

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁴¹⁵ CAILLOIS, 1980, p. 58.

⁴¹⁶ CAILLOIS, 1980, p. 58-59. “Existe em cada organismo uma vontade de viver, mas existe simultaneamente uma secreta aquiescência ao abandono da consciência e da vida, conquistas passadas, as duas tensões que, por uma dupla ruptura de equilíbrio, o levaram à *sua* existência. Também ‘o fim para que tende toda a vida é a morte’, pois o indivíduo, por razões internas, deseja o repouso, o equilíbrio das tensões químicas, a insensibilidade, a inconsciência da morte. É o complexo de Nirvana. ‘Com uma pequena dose de especulação’, escreve Freud, ‘chegamos à conclusão de que esse instinto age em todos os seres vivos e tende a levá-los à destruição, a conduzir a vida ao estado de matéria inanimada. Uma tal tendência merece, sem dúvida, o nome de instinto de morte.’”

⁴¹⁷ CAILLOIS, 1980, p. 67.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 67.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 72.



FIGURAS 51 e 52 - Giuseppe Penone. *Paesaggio del cervello*, 1990

Esta hipótese, o *transformismo*, que implica certa plasticidade do organismo trata-se, no entanto, de uma “imitação voluntária”⁴²⁰ e não de uma reação de defesa, hipótese que “só seria válida para os carnívoros que caçam pela visão e não pelo odor”⁴²¹ e que apresenta-se igualmente insuficiente, já que “espécies não comestíveis, não tendo por conseguinte nada a temer, são miméticas [tratando-se de] um ‘epifenômeno’ cuja ‘utilidade defensiva parece nula’”.⁴²² O que existe de fato, segundo Caillois, é o aspecto da *correspondência*: “as coisas que estiveram uma vez em contato permanecem unidas corresponde a associação por contiguidade, do mesmo modo que à associação por semelhança corresponde rigorosamente o *attrictio similium* da magia: o semelhante produz o semelhante”.⁴²³

O mesmo princípio de correspondência foi verificado por Bachelard que, para tanto, lançou mão da análise da obra *L'enfant maudit*, de Honoré de Balzac, na qual “em várias ocasiões [...] uma alma [é mostrada] em total correspondência com a vida dinâmica do mar”.⁴²⁴ A atmosfera presente na noite *horrível* em que o filho maldito nasce consagra para sempre aquela tempestade enquanto um “signo fatal” de sua inteira vida. “Há uma correspondência [...] entre a vida de um elemento em fúria e a vida de uma consciência infeliz. [...] Como reconhecer mais claramente que a matéria possui um pensamento, um devaneio, e que ela não se limita a vir pensar em nós, sonhar em nós, sofrer em nós?”,⁴²⁵ pergunta-se Bachelard em um questionamento que remete absolutamente à mesma indagação posta anos antes por Maeterlinck e que o leva à constatação: “Então, há realmente do universo ao homem correspondência *extraordinária*, comunicação interna, íntima, substancial.”⁴²⁶ E o francês prossegue em suas análises literárias constatando *correspondências mágicas exatamente recíprocas entre o mundo e o homem*:

– *Que fazes para placar um mar em fúria?*
– *Contenho a minha cólera.*⁴²⁷

O essencial do princípio de correspondência seria, voltando a Caillois, uma imperiosa tendência a imitar, além da crença na eficácia desta imitação que, por sua vez, é uma “tendência

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 76.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 77.

⁴²² *Ibidem*, p. 78.

⁴²³ *Ibidem*, p. 79.

⁴²⁴ BACHELARD, 2013, p. 179.

⁴²⁵ BACHELARD, 2013, p. 179.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 180.

⁴²⁷ QUINET *apud* BACHELARD, 2013, p. 184.

ainda com bastante força no ‘civilizado’ [cuja] tendência [...] se torna, pois, difícil [de] contestar a universalidade”.⁴²⁸

Ora, como melhor definir a correspondência que Penone prova existir não só entre os relevos internos da nossa caixa craniana conforme moldados pelo nosso cérebro, mas na topografia da paisagem e ainda nos galhos de árvores que o artista fixou em *Paesaggio del cervello*? Trata-se de um verdadeiro mimetismo cuja definição correta, segundo Caillois, seria: “um encantamento fixado no seu ponto culminante” ou, ainda, “magia prestigiosa e fascinação”.⁴²⁹ Este encantamento, continua Caillois, se dá enquanto uma *tendência mágica da procura do semelhante* e esta busca do semelhante tem como fim a *identificação com o meio, tentação do espaço*.

A percepção do espaço, conforme adverte Caillois é, sem dúvida, um fenômeno cuja complexidade intensifica-se naquilo que o mimetismo é: a busca de representar o próprio meio. O quadro é posto da seguinte forma pelo antropólogo:

O espaço é indissolúvelmente percebido e representado. Deste ponto de vista, é um duplo diedro mudando a cada instante de grandeza e de situação: *diedro da ação* cujo plano horizontal é formado pelo Sol e o plano vertical pelo próprio homem que anda e que, deste modo, arrasta consigo o diedro; *diedro da representação*, determinado, como o anterior, pelo mesmo plano horizontal (mas representado e não percebido) cortado verticalmente à distância em que o objeto surge. É com o espaço representado que o drama se precisa, pois o ser vivo, o organismo, já não é a origem das coordenadas, mas um ponto entre outros; é despojado do seu privilégio e, no sentido pleno da expressão, *já não sabe onde se meter*.⁴³⁰

O literal desorientamento ao qual submete-se o organismo é relacionado por Caillois àquilo que na psicologia é chamado de psicastenia lendária: “a perturbação das relações [...] entre a personalidade e o espaço”.⁴³¹ Arriscaremos, portanto, incutir-nos brevemente no âmbito da psicologia, acompanhando o que diz antropólogo, a fim de aprofundarmos nossas conclusões sobre a imbricação recíproca entre ambiente e corpo que é trazida pela obra de Penone desde seu início. Caillois, retomando observações publicadas na literatura médica, diz que à pergunta *onde está você* os esquizofrênicos invariavelmente respondiam:

Eu sei onde estou, mas não me sinto no lugar onde me encontro. O espaço parece, a estes espíritos desapossados, uma potência devoradora. O espaço persegue-os, cerca-os, digere-os numa fagocitose gigantesca. No fim, acaba por substituí-los. O corpo deixa então de ser solidário do pensamento, o indivíduo franqueia a fronteira de uma

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 79.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 79.

⁴³⁰ CAILLOIS, 1980, p. 81.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 82.

pele e mora do outro lado dos seus sentidos. Procura ver-se de um ponto qualquer do espaço. Ele próprio se sente tornar espaço.⁴³²

O que Penone propõe pode perfeitamente ser lido a partir do que Caillois chamou de *despersonalização por identificação com o espaço*. Viemos discutindo sobre o atravessamento dos corpos pelo ambiente que faz com que o dentro e o fora se misturem ao abandonarem seus lugares próprios e ao habitarem o espaço antes pertencente ao *outro*. Desde as análises da obra *Soffio di foglie* e da instalação do DDP com a *Barra d'aria*, passamos por diversas obras em que esta dissolução dialética – chamada por Caillois de despolarização – se intensifica até culminar no princípio de correspondência. *Fazer-se espaço* torna-se igualmente possível em *Rovesciare i propri occhi*, já que, conforme propomos, a ação de *abrir o corpo* tem como fundamento tornar-se cego. Tanto Caillois quanto Bachelard pensaram sobre a importância do *espaço negro* na indistinção entre o meio e o organismo. Diz-nos Caillois: “O espaço negro envolve-me por todos os lados e é muito mais penetrante em mim do que o espaço claro, a distinção do dentro e do fora e, por conseguinte, também os órgãos dos sentidos, enquanto destinados à percepção exterior desempenham aqui um papel bastante apagado.”⁴³³ Uma vez que o artista é tomado pela cegueira, pela escuridão, o espaço o envolverá irrevogavelmente configurando um passo decisivo para que a formulação das infinitas correspondências venham à tona. A partir daí observa-se uma queda vertiginosa nas imbricações mútuas com uma série de elementos naturais, em um movimento sobre o qual Caillois adverte: “A identificação com o espaço é contemporânea à diminuição do sentimento da personalidade e da vida. [...] *A vida recua um grau. O mundo tende à uniformidade.*” Por isso o antropólogo termina por encarar o mimetismo como uma atividade instintiva que tende a apaziguar a diferença entre o corpo do organismo e o ambiente.

[...] *esta solicitação do espaço*, tão elementar e mecânica [...] e sob o efeito da qual a vida parece perder terreno, envolvendo, na sua retirada, a fronteira do organismo e do meio *fazendo recuar igualmente os limites nos quais*, segundo Pitágoras, *é permitido conhecer, como se costuma dizer, que a natureza é, em qualquer parte, a mesma*. É perfeitamente manifesto até que ponto o organismo vivo forma um corpo com o meio em que vive. Quer nele, quer à sua volta verifica-se a presença das mesmas estruturas e a ação das mesmas leis. Ainda que, na verdade, ele não esteja *num* “meio”, ele é ainda esse “meio”, e a própria energia que o separa, a vontade de ser e de preservar o seu ser, consoma-se exaltando-se e lança-o já secretamente na uniformidade que escandaliza a sua imperfeita autonomia.⁴³⁴

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ibidem*, p. 83.

⁴³⁴ CAILLOIS, 1980, p. 89.

Desindividualização é a tendência a respeito da qual trabalha Penone e sobre a qual insiste Caillois. *A perda da vontade de ser e de preservar o seu ser* que pode ser lida como uma vontade de retirada, de *êxtase*, a fim de *formar um corpo* – Bataille diria, talvez, uma *comunidade* – *com o meio em que vive*, ser esse meio, *ser um rio*. Se o espaço nos *solicita* constantemente, tanto a nós, quanto a todos os organismos vivos, aceita-se esta solicitação tornando-nos, como quer Emanuele Coccia, *sensíveis* e, como disse Bataille, decapitados. Não mais sujeitos, mas *pathos*, fenômeno ou imagem a partir da qual seremos infinitamente apropriáveis. Perene e mútuo atravessamento dos corpos do mundo, cuja irrevogável tendência é ser natureza.

CONCLUSÃO

Como propusemos na introdução, a organização sequencial dos capítulos da tese só é obrigatória pelo suporte impresso assim o exigir. Enxergamos, na arqueologia dos preceitos processuais reatualizados pelo Minimalismo, pela Arte Povera e por todos os movimentos a estes circunstantes, um modo de leitura dentre tantos possíveis para compreendermos, justamente, a tomada de posição que Penone propõe frente à história. Como a Arte Povera firmou, um dos mais interessantes e profícuos modos de dissolver as dialéticas – dissolução cuja atenção ao processual foi determinante – é o recurso ao paradoxo. Recorrer à história para especular sobre possíveis origens as quais nos parecem perpassar a produção de Penone, que, no entanto, termina por propor uma pré ou uma pós-história, poderia parecer contraditório se não fosse o paradoxo tão importante para este artista.

Apontamos desde manifestações como as pinturas de Degas, a *Porta do Inferno*, de Rodin, e os *ready-made* de Duchamp enquanto indícios da presença processual – cuja evidência permitiu a cisão com os discursos prévios tal como deveriam ser proferidos pelas obras –, até os relevos oitocentistas. Uma vez que o processo, atrelado ao tempo da experiência cotidiana ou o tempo do agora, foi admitido pela arte, o teatro, cuja temporalidade cênica é da mesma ordem, foi introduzido nas artes plásticas e a escultura deixou de encerrar-se na ideia de monumento para expandir-se em direção à experiência presente. Indícios daquilo que é tão determinante em Penone, isto é, a contaminação do espaço pela obra, uma das mais importantes dissoluções dialéticas para seu trabalho, foram apontados por exemplo nos *drippings* de Pollock, no cenário de *Relâche* realizado por Francis Picabia e na escultura dos anos 1940 e 1950 de David Smith. O processual foi retomado, segundo a fortuna crítica que utilizamos na tese, pelo Minimalismo e pela Arte Povera. Mas a característica povera que, a nosso ver, está mais presente na obra de Penone, é a retomada da matéria tal como ela foi assumida pelo Informal, conforme propôs Renato Barilli, retomada esta associada à dissolução dialética processual.

Em todas as obras de Penone nas quais os processos de formação dos materiais que as compõem são a poética em si, observamos o despojamento e o rechaço do já dado, do *a priori* e, ao mesmo tempo, a primazia da experiência, já que a significação deste tipo de obra não se dá senão no entre-espaço que une e separa o *eu* do *mundo*. Para tanto vimos como o artista inclui, de modo decisivo, os comportamentos e ações do material na formação da obra, lançando

mão do crescimento e da respiração dos vegetais, do escoar das águas de rios, do caráter de certos tipos de árvores.

O trabalho de Penone, ao delegar à matéria a autoria da escultura, evidenciando sua vida – e por isso se aproximando da noção animista –, desdobra de modo fundamental o preceito perspectivista cuja exploração pelo Minimalismo, conforme defendido por Rosalind Krauss, teve como consequência a formação de significados que, “indo além do domínio da pureza formal, [se] conecta[m] com a sensibilidade [...] que liga as fronteiras dos rótulos historicistas”.⁴³⁵ Foi este um dos caminhos que a Arte Povera encontrou para opor-se aos processos dialéticos civilizatórios e é a partir deste viés que Germano Celant distingue o trabalho de Penone e dos demais poveristas.

Verificamos ao longo da tese os diversos procedimentos adotados por Penone para demonstrar poeticamente – de modo plástico ou textual – que há correspondências entre todos os viventes, todos os organismos. O artista coloca-se frente à primazia da visão, a qual Rosalind Krauss chamou de *mito modernista da pureza visual*, e esta posição ecoa a ideia antiretiniana de Marcel Duchamp sobretudo em relação à insistência deste sobre o fato de que “‘vemos’ com o corpo”.⁴³⁶

A adoção da posição antiretiniana se desdobra, em Penone, em uma pesquisa que intensifica a poética do contato, ao focar, através da realização de inúmeros trabalhos, a pele. A parte do capítulo dedicada ao sensível tomou na tese, curiosamente, o lugar mesmo de uma pele, unindo e separando a posição antiretiniana dos seus desdobramentos mais radicais que, na obra de Penone, tomam a forma de uma comunhão com a natureza. Para a leitura destas obras que, em sua maioria, tratam do estatuto da pele enquanto o lugar da experiência por excelência, foram fundamentais a noção duchampiana de *inframince* e o conceito de *imagem* de Emanuele Coccia. Se, conforme foi indicado por Didier Semin e Patricia Franca-Huchet, aquilo que Duchamp intitulou *inframince* – acontecimentos ínfimos, da ordem do quase imperceptível – configura atributos ou adjetivos chaves na obra de Penone, nos coube demonstrar que dirigir-se ao infrafino, ou seja, a estas proposições estéticas é, para o italiano, tanto causa quanto consequência de outro preceito duchampiano, qual seja, a despersonalização da arte. Para Penone, fazer uma obra de arte é detectar, indicar e descobrir.⁴³⁷ Ou seja, como já mencionamos, enquanto trabalha, o escultor borra a fronteira entre o eu e o outro. A obra, para

⁴³⁵ KRAUSS, 1973, p. 5. TN de: [...] reaching beyond the domain of the purely formal, connects to the sensibility [...] which bridges the boundaries of historical labels.

⁴³⁶ BOIS; KRAUSS, 2003, p. 136. TN de: Duchamp prosegue [...] il suo assalto contro il mito modernista della purezza visiva [e] continua a insistere che “vediamo” con il corpo [...]

⁴³⁷ Cf. Anexo I.

ele, já existe e, assim sendo, a tarefa do artista não consiste na criação de novas formas, mas no ato da revelação, de torná-las visíveis, posição igualmente verificada pelo professor Stéphane Vignon⁴³⁸ que, referindo-se ao fato de o escultor apagar-se em seu próprio trabalho, diz: “Não é absolutamente ele quem faz a obra, já que é ele quem a descobre, quem se interroga sobre a sua própria condição, assim como sobre a da obra, de cuja individualidade não sabemos mais o que faz parte.”⁴³⁹ Distanciar-se da noção de autoria ou torná-la ambígua é, para Penone, tanto a causa como a consequência dessa recaída no lugar intermediário do contato que não pertence exclusivamente nem ao sujeito nem ao objeto, pois estas categorias, de acordo com o descondicionamento sobre o qual a Arte Povera insistiu, não são mais aplicáveis. Se ele esculpe *com* a natureza – como fez, por exemplo, em *Elevazione* –, ele trabalha em um processo perspectivista ou animista. Ou seja, o mundo, em seu trabalho, não só nos olha, como também esculpe.

A atualização do processual na obra de Penone que o leva a *fechar os olhos* e, consequentemente, a *abrir* o corpo, privilegiando as sensações táteis e o cinestésico, o faz recair vertiginosamente na abertura de sua própria pele e esta queda será fundamental para que se torne perceptível o princípio de correspondência – a potência fusional de que fala Celant – que existe entre todos os organismos.

As formulações do artista para tornar evidente que os corpos tendem a unir-se são o argumento central do terceiro e último capítulo da tese, que trata das consequências da primazia das sensações, disseminando o tema da matéria de maneira expandida e tornando finalmente possível o protagonismo da natureza. Vimos que é a partir das manifestações sensíveis que será possível compreender a existência da contiguidade entre os seres, a existência da possibilidade da saída de si.

Se em algumas das obras tratadas nesse capítulo verificamos como, sobretudo nos registros fotográficos das famosas ações realizadas em 1968 nos *Alpi marittime*, o artista criou diversas maneiras para fundir, em alguma medida, seu corpo com elementos naturais, em outras ele nos mostrou como o mundo está impregnado destas correspondências, destas fusões miméticas que podem ser ou não físicas, a despeito do homem. Seja a causa, seja a consequência da despersonalização da arte, o perspectivismo dos elementos naturais é um processo ao qual

⁴³⁸ Vignon é autor da dissertação de mestrado que foi publicada sob o título *Feuille du cerveau. Autour de quelques oeuvres de Giuseppe Penone*, dedicada à análise da obra *Foglia del cervello*, 1990.

⁴³⁹ VIGNON, 2012, p. 9-10. TN de: [...] n'est pas absolument celui qui fait l'oeuvre car il est aussi qui la découvre, qui s'interroge absolument sur son propre statut comme sur celui de l'oeuvre dont on ne sait plus ce qu'il en est de son individualité.

Penone se dedica formulando obras em que fica explícito que tudo no espaço tende, de algum modo, a corresponder-se.

“Cada ato artístico diz a que veio, por sua vez, à medida em que se aprofunda na lógica de uma específica convenção formal ou à medida em que faz com que uma convenção se subsuma à outra, ou ainda em suas tentativas de transgredir completamente a noção de convenção.”⁴⁴⁰ Nossa tese apostou, por fim, que Penone constrói uma obra cujos fins poéticos não são dissociáveis daquele político, a saber, *transgredir a noção de convenção*.

⁴⁴⁰ KRAUSS, 1973, p. 1. Extraído do artigo “Sense and Sensibility” publicado originalmente em 1973. TN de: Each art act in its turn is accounted for insofar as it deepens the logic of a particular formal convention, or as it supplants one convention with another, or as it attempts to transgress the notion of convention altogether.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”. Disponível em <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2007/10/398474.shtml>>. Acesso em: 13/09/2012.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai romani*. Turim: Bollati Boringhieri, 2000.

_____. Bataille e o Paradoxo da Soberania. IN: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt e SCRAMIN, Susana. *Revista Outra Travessia*. A Exceção e o Excesso. Florianópolis, p. 91-94, 2005."

ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Edison Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BARILLI, Renato. *Informale, oggetto, comportamento*. Volume primo. La ricerca artistica negli anni '50 e '60. Milão: Feltrinelli Editore, 1988a.

_____. *Informale, oggetto, comportamento*. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70. Milão: Feltrinelli Editore, 1988b.

BATAILLE, George. *A parte maldita*. Precedida de “A noção de despesa”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas 1.)

_____. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: editora 34, 2011, p. 101-119.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'Informe*. Trad. Elio Grazioli. Milão: Bruno Mondadori, 2003.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad. Rafael Lopes Azize. *Revista Travessia*, Florianópolis, n. 33, ago-dez 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>>. Acesso em: 13 set 2012.

_____. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. São Paulo: Edições 70, Perspectivas do homem, 1980.

CÂMARA, Marina Andrade. Joseph Beuys e Giuseppe Penone: aproximações entre arte e política. *PÓS*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 38-48, nov 2013. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/113/88>>. Acesso em: 6 jun 2014.

_____. Tempo e espaço nas heterotopias de *Rovesciare i propri occhi*. *Revista Confluências culturais*, Joinville (Univille), v. 1, n. 1, set 2012. Disponível em: <<http://periodicos.univille.br/index.php/RCCult/article/view/67/65>>. Acesso em: 1º out 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O mármore e a murta. In: *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CAVARERO, Irene. Il Deposito D'Arte Permanente a Torino. IN: *Quaderni di scultura contemporanea 9*. Centro di Scultura d'Arte Contemporanea. Edizioni della Cometa, Roma, 2010.

CELANT, Germano (Org.). *Arte povera*. Storia e storie. Milão: Elect, 2011.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon Press Limited, 1999. 304 p.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

_____. “Mente e matéria ou a vida das plantas.” *Revista Landa*, Florianópolis, vol. 1, nº 2, 2013.

CONTE, Lara. *Materia, corpo, azione*. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970. Milão: Electa, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. _____. *et al.* Nouvelles histoires de fantômes. Une proposition de Georges Didi-Huberman & Arno Gisiner. *PALAIS*, Paris, 19, 186-200, mar. 2014.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Ser crânio*. Lugar, contato, pensamento, escultura. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Com Arte, 2009.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Su Penone*. Trad. Rossella Savio. Milão: Mondadori Electa S. p. A., 2008.

DUCHAMP, Marcel. *Ingegnere del tempo perduto*. Conversazione con Pierre Cabane. Trad. Angelica Tizzo. Milão: Abscondita, 2009.

_____. Marcel Duchamp. *Notes*. Paris: Champs arts, 2008.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FAMELI, Pasquale. Tratti di Giuseppe Penone. *Senza cornice, Rivista online di arte contemporanea e critica*. Disegno, nº12, Febbraio 2015 - Maggio 2015. Disponível em: <<http://www.senzacornice.org/articolo.php?id=83>>. Acesso em: 20 mar 2015.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLOOD, Richard; MORRIS, Frances; WALKER ART CENTER; TATE MODERN (GALLERY). *Zero to infinity: Arte povera, 1962-1972*. 1st ed. Minneapolis, Minn.: Walker Art Center; New York: Available through D.A.P./Distributed Art Pub., c2001. 367 p.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*. Milão: Postmedia Srl, 2006.

FRANCA-HUCHET, Patricia. INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto. *ARJ Brasil* [online] v. 2, n. 2 p. 40-59, 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/7297/5737>>. Acesso em: 20 jan 2016.

_____. *L'infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-deux*. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 19-26, mai 1998. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27748>>. Acesso em: 31 out 2012.

_____. Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas. *ARS* [online], São Paulo, v. 5, n. 10, p. 98-107, 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000200010>>. Acesso em: 12 dez 2011.

GOETZ, Adrien; NICOLAO, Federico; PENONE, Giuseppe. *Giuseppe Penone. Matrice de sève. Carnets d'études 14. Cabinet des dessins Jean Bonna*. Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fisher. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 17, p. 128-137, jan. 2012. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 10 mar 2013.

_____. *Passagi*. Storia della scultura da Rodin alla Land Art. Trad. Elio Grazioli. Milão: Edizioni Bruno Mondadori, 1998.

_____. Sense and Sensibility, Reflection on Post '60s Sculpture. *Artforum*, v. 12, nov 1973. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/172038913/Rosalind-Krauss-Sense-and-Sensibility-Reflection-on-Post-60-s-Sculpture#scribd>>. Acesso em: 30 mai 2015.

LIGEIA, DOSSIERS SUR L'ART ("Arte Povera"). Paris: Association Ligeia, 1988. Semestral. ISSN 9770989602007.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. “A desmaterialização da arte”. *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, nº 25, mai 2013.

MAETERLINCK, Maurice. *L' intelligenza dei fiori*. Trad. Annalisa Machianò. Bolonha: Edizioni Pendragon, 2011.

MAGLI, Patrizia. Ars imitatur naturam. Giuseppe Penone, Sculture di linfa. *L' archivio del senso*. Quaderni della Biennale 1, 52. Esposizione Internazionale d'Arte. Veneza: et al. / Edizioni, 2009.

MATESCO, Viviane. *Escultura como lugar, contato e pensamento*. Concinnitas, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 16, p. 187-191, 2010. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos16/vivianematesco.pdf>> Acesso em: 17 set. 2011.

MERZ, Mario. *Untitled, 1998*. Gladstone Gallery, Selected works. Disponível em: <[http://gladstonegallery.com/artist/mario-merz/work - &panel1-1](http://gladstonegallery.com/artist/mario-merz/work-&panel1-1)>. Acesso em: 1º maio 2012.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENONE, Giuseppe. Conversazione con Giuseppe Penone. *Quaderni di scultura contemporanea* 9. Centro di Scultura d'Arte Contemporanea. Edizioni della Cometa, Roma, 2010. Entrevista concedida a Lara Conte.

_____. *Giuseppe Penone*. Paris: 1988. 39 p. Catálogo de exposição, 29 jun-12 set 1988, Musée Rodin.

_____. *Giuseppe Penone*. Roma: 2008. Catálogo de exposição, 29 jan-25 mar 2008, Académie de France à Rome, Villa Medici.

_____. *Giuseppe Penone Documentary*. Ikon Gallery, 2009. Disponível em: <http://www.ikon-gallery.co.uk/programme/current/gallery/299/giuseppe_penone/> . Acesso em: 2 jun 2011.

_____. *GIUSEPPE PENONE per Radio3*, 2012. Disponível em: <http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/PublishingBlock-b4e0f9e4-6789-4284-83ef-5bcb4c0b0bcf.html?refresh_ce>. Acesso em: 10 maio 2012.

_____. *Giuseppe Penone*. Le regard tactile. Entretiens avec Françoise Jaunin. Lausana: La Bibliothèque des Arts, 2012a.

_____. *Giuseppe Penone*. Scritti 1968-2008. Bolonha: MAMbo - Istituzione Galleria d'Arte Moderna, IKON Gallery, 2009.

_____. *Giuseppe Penone*. Sculture di linfa. Veneza: 2007. 232 p. Catálogo de exposição, 52. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Padiglione Italiano.

_____. *Spazio di luce*. Londres: 2012b. 219 p. Catálogo de exposição, set. 2012-ago. 2013, Whitechapel Gallery.

_____. *Incontro con Giuseppe Penone*. Veneza: Palazzo Grassi, 2012. Disponível em: <<http://www.palazzograssi.it/it/video/incontro-con-giuseppe-penone>>. Acesso em: 20 jan 2013. Entrevista concedida a Daniela Lancioni.

_____. *Giuseppe Penone, intervista di Hans-Ulrich Obrist*. Turim: Catello di Rivoli, 2010. Disponível em: < <http://www.castellodirivoli.tv/video/giuseppe-penone-intervista-di-hans-ulrich-obrist-parte-i/>>. Acesso em 30 jan 2013.

_____. *Penone Versailles*. Paris: 2013. 143 p. Catálogo de exposição, 11 jun-31 out 2013, Château de Versailles.

_____. *The root and the branch effect*. Giuseppe Penone, a key figure in ‘Arte Povera’, is now creating a new work for the Whitechapel Gallery, 2012. Disponível em: <<http://www.ft.com/cms/s/2/f68b0488-eb81-11e1-9356-00144feab49a.html-axzz2UUGgfYWW>>. Acesso em: 5 maio 2012.

PLATÃO. *A república* [ou sobre a justiça, diálogo político]. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Obra da Antiguidade grega.

PRÉVOST, Jean-Marc. Giuseppe Penone: l’œuvre entre causalité et hasard. In: *Regards sur l’Art Povera*. Paris: Artstudio, 1989, p.120-135.

SAMMLUNG GOETZ; SCHUMACHER, Rainald. *Arte povera from the Goetz Collection*. Rev. English ed. München: Sammlung Goetz, c2001. 272 p.

SEMIN, Didier. *Le sablier de Penone*. Via Piero della Francesca, Alfred Hitchcock et Andrei Tarkovsky. Paris: L'Échoppe, 2005.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARLEY, Leo; SCHARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

STUDART, Júlia. “Giuseppe Penone e Paulo Leminski: além do retrato, *essere-fiume*.” In: STUDART, Júlia. (Org.) *Conversas*, diferença n.1 [ensaios de literatura etc]. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

VIGNON, Stéphane. *Feuille du cerveau. Autour de quelques oeuvres de Giuseppe Penone*. Bruxelas: La Lettre Volée, 2012. Collection Palimpsestes.

ANEXO I - Entrevista com Penone

Turim, 12 de maio de 2014.

Entrevista realizada em visita ao estúdio do artista Giuseppe Penone.

Qual a influência que pertencer à Arte Povera teve na sua escolha de trabalhar em estreita relação com a natureza?

O trabalho de um artista não tem um programa ou um argumento, cada um faz aquilo que consegue fazer e aquilo que o interessa, não há necessariamente um tema ou um argumento, pois não é este o sentido da arte. O interesse que eu tenho pelas formas naturais deriva da minha ideia de arte como forma de expressão que nasce não da história da arte, mas da realidade que nos circunda. Nos anos 1960 e 1970 este era um problema muito presente e sentido: tratava-se de um momento em que era necessário redefinir as convenções da arte, muitas coisas tinham mudado com o final da Segunda Guerra Mundial, havia uma situação de grandes mudanças econômica, social e política, em nível global. Não acredito que tenha sido uma escolha totalmente consciente, mas era uma necessidade, a necessidade de redefinir a linguagem da arte. Alguns o fizeram partindo da história da arte, outros com pressupostos diferentes. Eu o fiz partindo da realidade que conhecia melhor, que era a da natureza e dos elementos naturais, colocando a minha pessoa, o meu corpo em relação com a realidade que me cercava. É esta, substancialmente, a direção do meu trabalho e é preciso dizer que esta perspectiva artística sempre esteve presente na cultura italiana, especialmente no renascimento. Naquele momento houve uma redefinição dos valores culturais e os artistas começaram a partir da natureza enquanto objeto de análise e de interesse do ponto de vista formal, filosófico, naturalista e científico. Pensemos em Leonardo Da Vinci ou em Brunelleschi: em toda a obra de ambos há um grande e fundamental interesse por aquilo que é a natureza, há a intenção de compreender as regras e a lógica das formas naturais.

Como foi o desenvolvimento da sua sensibilidade artística?

Ela certamente não se desenvolveu na Accademia di Belle Arti, na qual me inscrevi depois de ter estudado em uma escola contábil, que não tinha nada a ver com arte. A arte era um interesse meu, cultivado pessoal e autonomamente. Inscrevi-me na Accademia di Belle Arti, mas

comecei com meu trabalho somente depois de dois anos. Portanto, a escola me serviu para entender, justamente, aquilo que eu não deveria fazer.

A natureza como tema e como objeto artístico são inspirações vindas da observação espontânea do real e da sua sensibilidade ou existiram fundamentos teóricos e autores que contribuíram para definir a sua visão?

Foi uma reação muito espontânea sem um suporte de conhecimentos específicos de preparação teórica. É preciso dizer, porém, que a cultura italiana de um modo geral e o sistema escolar italiano possuem bases humanistas profundas: por exemplo o estudo da poesia e de Dante naqueles anos – hoje muito menos – era um elemento muito presente em qualquer tipo de escola. Portanto, para além da minha sensibilidade, acredito que tenha sido essa cultura humanista de base que me consentiu intuir valores mesmo sem um conhecimento profundo das coisas.

A consideração que fiz quando iniciei meus primeiros trabalhos foi a constatação sobre como era posta a questão da arte dentro de uma escola como a Accademia di Belle Arti di Torino: com tais pressupostos escolares, que tipo de trabalho eu poderia ter feito? Eis que então a minha intuição foi procurar trabalhar sobre a minha identidade *de pessoa* – uma identidade com uma cultura muito limitada, pois aos vinte anos não se pode ter uma cultura importante – e fazer do meu trabalho algo que tivesse um caráter próprio, uma individualidade, uma definição precisa. E a única definição que o meu trabalho podia ter, ou seja, o que fazia parte do meu conhecimento e da minha formação, era a relação com a natureza reconectável também aos aspectos poéticos e filosóficos da cultura humanista italiana.

Uma vez que esta intuição havia sido colhida e definida, iniciei a trabalhar autonomamente. Não abandonei a escola, pois caso contrário eu teria que prestar serviço militar, mas comecei meus primeiros trabalhos sobre o crescimento das árvores: fotografava ou pedia que fotografassem e levava as fotos nas galerias – naqueles anos a galeria Sperone era muito ativa. Lá apresentei meus trabalhos sobre o crescimento das árvores e a partir de então tudo começou, já que os demais artistas viram estes trabalhos e Germano Celant os incluiu no livro da Arte Povera, começando assim um percurso de trabalho. Os primeiros trabalhos são de 1968 e eu tinha menos de vinte e três anos e já estava no contexto das mostras. Foi, portanto, algo imediato. Os anos de 1968 e 1969, sobretudo, foram importantes enquanto momentos de proposições. Sucessivamente houve um momento de reflexão que coincidiu com a crise

econômica daqueles anos, a primeira grande crise petrolífera, a Guerra dos Seis Dias, o Egito contra os Estados Árabes. Além disso, houve uma mudança nos modos e mecanismos da produção industrial, que antes era baseada na cadeia de montagem e no emprego de pessoas e, em seguida, centrou-se na robotização e na mecanização do trabalho, o que comportou a perda do trabalho para muitos, gerou grandes conflitos e produziu fenômenos de lutas sociais que são associados em certos aspectos às *brigade rosse* e este tipo de radicalização da luta proletária – ainda que não se compreendesse bem até onde era exclusivamente proletária ou ligada a outros interesses. Ao final dos anos 1960, superada esta crise, começou um novo período de entusiasmo e fermento artístico com mais possibilidades e maior disponibilidade por parte das estruturas públicas em organizar mostras e valorizar percursos artísticos.

Você citou dois momentos importantes na sua formação, que são a Renascença italiana e os anos 1960. Geralmente a Renascença é entendida como o advento do antropocentrismo e percebemos seu trabalho em um movimento junto com a natureza. Por exemplo em Elevazione: você fez a escultura e, no entanto, a natureza “faz” a árvore crescer. E você também citou as guerras mundiais: os anos 1960 como uma época posterior às duas guerras mundiais. O seu trabalho pode ser entendido como uma crítica à própria civilização?

O meu interesse pelo Renascimento tem a ver com a posição dos artistas, naquele período, em relação à realidade: trata-se de um momento de redefinição das relações entre o homem e o mundo, entre o ser humano e a realidade que o circunda. A situação na segunda metade do século XX é obviamente muito diferente, pois a questão é a relação do homem com a natureza e do homem com os outros homens. Há a necessidade de gerir relacionamentos entre populações e culturas diferentes, de colocar em diálogo sul, norte, leste e oeste. Neste contexto os artistas elaboraram linguagens e produziram formas de expressões inclusivas. Quanto ao que se refere ao tipo de relação entre homem e natureza, eu penso que o homem seja um elemento da natureza, e não superior a esta. Para explicar, faço uma consideração simples: tomemos uma pedra que, do nosso ponto de vista, pode não ter valor algum, mas que está presente sobre a Terra há milhares de anos, enquanto o homem tem, em relação à ela, uma duração limitada. O que é mais importante? Uma pedra ou uma pessoa? Este aspecto deve ser considerado.

O outro aspecto é a mudança na percepção da realidade das coisas: se no Renascimento o homem estava no centro do mundo e era governador dos elementos, a cultura do século XX abandonou a ideia de uma hierarquia monoteísta com uma divindade no topo, o homem à sua

imagem e o resto do mundo – animal, vegetal, mineral – submisso. Trata-se de uma consideração não tão óbvia, já que em tantos aspectos da nossa cultura ocidental ainda há a ideia de que o homem deve dominar sobre a natureza e seus elementos.

O que eu estava dizendo antes é que, quando comecei meu percurso artístico, o mundo passava por um momento de redefinição das relações e da linguagem. Para mim estes pensamentos não estavam tão claros, não eram fruto de uma preparação escolar e não tinham sido apreendidos culturalmente, mas eram uma resposta intuitiva ao momento que se vivia. Em seguida tudo isso mudou, pois nos últimos anos houve novamente a forte necessidade de afirmar culturas específicas dominantes sobre outras, mas naqueles anos havia, ao contrário, a ideia de comunicação e não de exclusão. A exclusão é um exercício de poder, certo? Se se excluem os outros, o poder é exercido, já que os outros passam a não terem acesso, desconhecerem algo. Com a comunicação, ao contrário, se cancelam estes tipos de exercício de poder. O poder é sempre prevaricador e é um problema que na cultura não deveria existir.

Estive ontem em Roma na Académie de France à Villa Medici para receber o catálogo da sua mostra, que não está mais disponível para venda. Nele encontrei um texto de Jean-Christophe Bailly que trata da visão animista, em que ele diz: “esta visão é aquilo que ela favorece e suscita entra em relação com os modos de ver típicos dos povos das regiões em que aparecem sopros vitais e espíritos que povoam as coisas, povos animistas para os quais não existe nenhuma fratura nítida entre natureza e cultura”. As culturas não ocidentais podem ajudar neste pensamento de integração. Como você considera este tipo de visão?

Eu falaria sobre o problema da linguagem expressiva, pois eu faço um trabalho que é baseado nos materiais. O princípio de equivalência entre pessoa, árvore e pedra ao qual me referi antes não define uma relação de poder entre as coisas, mas sim uma relação paritária. Em virtude desta relação paritária se confere dignidade ao material, à pedra, à árvore, à água, a todos os elementos e se entra em uma lógica que efetivamente não está muito distante da lógica do animismo, ainda que não tenha nada a ver com o animismo. O passo entre considerar os elementos conferindo-lhes dignidade e atribuir a eles uma vitalidade pode parecer breve, mas aquilo que eu faço é revelar a forma dos elementos. Quando faço um trabalho com a madeira, não estou usando a madeira para fazer sabe-se lá que tipo de trabalho ou que tipo de forma. O que eu faço é revelar a própria forma da madeira. E isso pode parecer algo ligado à sua materialidade ou à sua sensibilidade. O mesmo vale para quando trabalho o bronze, que é um

material produzido pelo homem, mas do qual eu procuro as características e os componentes, buscando compreender seus processos de criação, a lógica da fusão em bronze e, a partir de então, eu consigo fazer a obra. Não uso o bronze para fazer qualquer coisa, pois ele tem um caráter e não se pode usá-lo para tudo. Se faço um trabalho em pedra, eu coloco em relevo os veios do mármore, refaço sua forma, analisando o processo de escultura em pedra.

Minha posição não é, portanto, a de inventar, mas sim de indicar formas existentes. É um trabalho de indicação mais que de criação. A palavra *invenzione* deriva do latim *invenire*, quer dizer, achar, encontrar. Ou seja, acham-se as coisas, não se inventam elas. As coisas existem e esta é uma leitura que se faz da realidade. Quando precisamos de algo, o encontramos. O mesmo acontece quando temos um problema: abre-se um livro ao acaso e encontra-se uma frase que ajuda a resolvê-lo. Acredito que aconteça com todos. Isto porque lemos a realidade segundo as nossas necessidades.

É neste sentido que eu falava sobre a linguagem e do uso dos materiais. Eles têm suas próprias características específicas e que não podem ser desconsideradas, caso contrário obtém-se uma forma sem interesse.

Você acaba de falar sobre o real. Como seria a relação entre seu trabalho e esta dimensão do real?

É uma relação física. Eu faço escultura. A escultura é um objeto, é um volume. Um volume pressupõe uma compreensão que é visual, mas é também tátil: o toque. Se você fecha os olhos e toca algo, não tem uma dimensão precisa, já que não está olhando ao mesmo tempo. A sensação de tocar é algo que ocupa o espaço da sua mente de um modo sem confins. É esta a relação com a realidade, ou seja, aquela se dá nos limites do infinito, em um ponto preciso. Por exemplo, este trabalho que você está vendo [indica *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca)*, 2001-2002] é um aumento de uma marca de boca. Eu o fiz desta dimensão [o trabalho tem 3m de largura], mas eu poderia fazê-lo muito, muito maior. Quando se fecham os olhos, se tem uma concentração da mente. Através do tato não se tem a dimensão visual, de mensuração, não se tem a medida, pois esta se torna sem limites. E esta é uma relação real com as coisas: o contato. Podemos dizer que o contato é a relação com a realidade e esta relação pode se dar em um ambiente limitado, por exemplo, com as coisas que nos circundam em um quarto.

Quase todos os textos sobre seus trabalhos insistem muito sobre a concepção do tempo. Que tipo de relação existe entre o tempo e suas esculturas?

O tempo é sobretudo um elemento necessário para a realização da obra. Nos trabalhos que fiz em 1968, a consideração do tempo era muito importante, porque quem produzia a obra era o tempo do crescimento das árvores. Porém, em um processo normal de trabalho existe um tempo de execução, de realização. Ele pode ser muito rápido, quando se trata de um gesto, muito lento são muitos gestos. O tempo é, portanto, importante, mas o mais importante é o processo no sentido da consequência da ação que se realiza para se obter a obra. É fundamental encontrar a lógica do processo para que se possa realizar a obra. Se não se encontra a lógica, a necessidade e também a compreensão das diversas passagens, não se consegue realizar a obra. Isso é algo mais significativo em escultura que em pintura, já que em escultura existem diversos momentos que não *são* a obra, que são fases intermediárias – às vezes não muito fortes e extraordinários – para se chegar até a obra, mas cuja forma não será evidenciada no trabalho final. Enquanto que em pintura todo o processo fica evidente na obra.

Mas se a obra foi realizada seguindo uma lógica, ela consegue manter sua necessidade, sua urgência: a forma não é casual, tem seu porquê. E é isto que permite que a obra tenha características apropriadas ou tenha sua beleza estética, sua perfeição estética, já que a estética é uma lógica da forma e não algo de abstrato. Isto é verificável em um utensílio, certo? Quando se tem um utensílio qualquer, um martelo, uma faca, se ele tem uma forma que funciona melhor que outra, normalmente ele também é mais belo esteticamente, tem uma exatidão em todas as suas partes. Este processo também é evidente em outras culturas, pensando nas ferramentas e nos instrumentos japoneses que têm uma cultura muito ritualística, vemos isto ser transposto para a necessidade de perfeição do objeto. O mesmo vale para a obra de arte: no momento em que emerge a lógica da forma, a obra se constrói sozinha... Às vezes se faz a obra e depois se acha a lógica que a produziu, ou segue-se a lógica e se obtém a obra.

Tendo em vista que a cultura ocidental é uma cultura do progresso e da produção, a arte é um espaço privilegiado para que nós tenhamos uma relação de outra ordem com a natureza?

A ideia do progresso é um problema muito presente em algumas culturas e menos presente em outras. Na arte como podemos dizer que há um progresso? Na cultura anglo-saxã, por exemplo nos EUA, se tem uma ideia de progresso e de continuidade para as quais as novas realidades

são melhores do que as velhas. Quando fazem uma mostra de um artista, procuram sempre quais são seus antecedentes, quais são os artistas que inspiraram seu trabalho, como se houvesse uma continuidade, como se o artista considerasse o trabalho feito por outra artista que o precedeu e, em seguida, continuasse, pegasse seus valores e desse continuidade; produzisse algo e, em seguida, um outro artista prosseguisse naquilo. Esta concepção é, ao meu ver, um tanto ridícula, não verdadeira, já que podemos ter reflexões atuais sobre obras que existiram há dois mil anos atrás. A questão da arte e o interesse que há nela é justamente aquilo que não está na ciência. Na ciência uma invenção, uma descoberta científica anula aquela precedente, certo? Uma nova formulação da ideia do espaço, do tempo, anula aquela precedente. Enquanto na arte você vê uma obra de dois ou três mil anos atrás e tem interesse por aquela obra – provavelmente um interesse diferente do que tinham os contemporâneos de quem a fez – e experimenta emoções, já que ela se baseia em sentimentos da realidade do homem. É uma necessidade parecida com a de comer, do amor, de dormir e, logo, muito basilar e, por isso, no fundo não muda. Por este motivo a questão do progresso na arte não procede. O progresso em arte pode ter um sentido quando se pensa em instrumentos de domínio, de poder.

Tomemos uma outra questão, ligada à comunicação, à linguagem: suponhamos que você se emocione ao ver o nascer do sol e queira transmitir esta emoção. Se tentar transmiti-la através da linguagem dos artistas que precederam você, não conseguirá exprimir sua visão pessoal, já que seu trabalho estará propagando o trabalho de outros, você estará lançando mão de uma linguagem e de um modo de dizer coisas preexistente. Portanto, é necessário dizer, talvez, as mesmas coisas, mas de modos diferentes. E este é um problema que nasceu com a cultura ocidental. Por exemplo, na cultura bizantina não havia a questão do indivíduo. Havia um esquema de representação e o artista continuava a reproduzi-lo, de um jeito melhor ou pior. Foi no Renascimento que surgiu a ideia do homem que, através da linguagem da arte, se reinventa e pode-se, então, identificar o autor pela linguagem.

Mas retomando a ideia de que o mundo ocidental segue sempre mais rapidamente na linha progressista desenvolvimentista, ou de desenvolvimento progressista, a arte seria um modo de resistir a este quadro?

É provável que ela tenha, sim, esta função. A tal propósito me vem em mente uma reflexão sobre o uso da tecnologia. Pensando na tela de um Iphone, por exemplo: você toca e algo aparece. É uma coisa maravilhosa, mas esta maravilha se exaure muito rapidamente, já que

depois que você usou cinco vezes, você mesmo se lembra daquela aparição. Ora, a tecnologia se limita à própria dimensão econômica. Usa-se a tecnologia para realizar uma obra de arte e baseia-se o interesse da obra no encanto e na maravilha oferecidos pela tecnologia, a obra é imediatamente velha, já que a tecnologia é feita de modo que se torna velha no momento em que é usada. Já existe uma nova tecnologia que supera aquela. E tem também a questão da atividade econômica de determinadas sociedades: no momento em que não existe mais a necessidade econômica naquela sociedade, o produto é abandonado. O mesmo não vale para um pedaço de argila, que existe há milhares de anos, existe hoje e existirá no futuro, sendo, portanto, um material que tem uma perspectiva no futuro, coisa que a tecnologia não tem.

Para a arte é importante se colocar este tipo de reflexão, pois torna claro e evita equívocos sobre a ideia de progresso do homem, que pode ser não tão justo ou pode ser instrumental.

Tem algo importante na sua arte que é a saída do museu, a superação do espaço do museu, do confinamento ao museu. Enfim, eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre esta relação arte-vida, pensando no gesto do Duchamp – quando coloca um mictório – de questionamento do espaço institucional da arte, e também em uma frase do Hélio Oiticica, que diz que o museu é o mundo. Enfim, gostaria que você falasse também um pouco mais sobre essa preocupação quase ecológica que parece ter sua arte, também pensando na crise ambiental que vivemos hoje em dia.

Eu respondo com uma reflexão que emergiu do meu trabalho. Nos anos 1980 fiz uma obra pegando uma pedra de um rio. Fui até a pedreira onde tinha o mesmo tipo de pedra, retirei um bloco e dele recriei uma pedra igual, pensando que a técnica da escultura é muito parecida com o processo ao qual é submetida uma pedra trabalhada pela água do rio. Portanto, o título da obra foi *Essere fiume* [Ser rio]. Ora, realizar a obra tem para mim um interesse e um valor, produzir a pedra e colocá-la no contexto do mundo tem um valor para mim. Mas, caso eu não colocasse ao lado dela a pedra que peguei no rio, ninguém compreenderia este valor. Por isso é importante reproduzi-la de modo não perfeito.

Outro exemplo é a obra que tenho aqui [indica *Albero di dodici metri*]. Se dela tiro a parte de baixo, não terei uma escultura e sim uma árvore. O trabalho perfeito seria remover tudo, deixando somente a forma da árvore, mas neste caso eu teria um elemento que possui um valor natural, mas não um valor de linguagem artística, enquanto escultura.

Portanto, a ideia de que o museu é o mundo é algo muito belo de se dizer, algo poético, mas não é real, visto que, a fim de que as obras tenham um interesse, devem estar inseridas em um contexto ou em um debate cultural que advém, por sua vez, das galerias, dos museus, das revistas de arte. Logo, se este artista faz suas obras sem dizer que está fazendo arte, por sua conta, e em seguida desfruta da estrutura de um museu ou de uma galeria, torna-se contraditório. É como artistas que, por exemplo, fotografam os índios da Amazônia e vendem suas imagens dizendo “vejam quanto são malvados os colonos que matam essas pessoas para perdê-las, derrubá-las; devemos protegê-las” etc., mas em seguida vendem este produto nas galerias de Nova York. Há um contrassenso enorme, do meu ponto de vista, inclusive moral. Por mim, tudo bem, mas é contraditório.

A arte é uma linguagem e como tal possui um instrumento, uma estrutura que em uma época já foi a Igreja e muda segundo o tempo histórico e econômico. Hoje são os museus e as galerias, onde se dão os debates sobre tais problemáticas. Nos anos 1960, por exemplo, se dizia: “Basta com os museus, a revolução somos nós.” Mas os mesmos artistas que o diziam, mostravam nos museus. E há também o problema ligado aos materiais da arte, já que a arte ocupa um espaço e, caso seja um objeto, ocupa um espaço físico bem preciso. Logo, para que seja vista por outras pessoas, precisa ter uma duração no tempo. Se se faz uma obra que não tem uma duração, que se consome em tempos breves, ela será vista por pouquíssimas pessoas ou será preciso registrá-la e, uma vez mais, tem-se uma contradição em relação ao efêmero na arte.

Estas minhas considerações sobre as problemáticas da linguagem da arte podem parecer um discurso reacionário, mas eu acredito que realizar uma obra persistente, com materiais duradouros e que possa ser colocada em um contexto preciso seja uma vantagem para a obra que, deste modo, tem a possibilidade de permanecer e de se propagar no tempo.

Já em relação à questão da ecologia, a minha opinião é muito simples: o amor que devemos ter para com a natureza é uma questão de sobrevivência da nossa espécie; para a natureza – natureza enquanto forma geral – é irrelevante se a espécie dominante sobre a terra é o homem ou se são as formigas. A ecologia é um problema totalmente humano, uma questão egoísta de tutela da própria espécie, pois se compreendeu que, se não se preserva o ambiente, será o homem o primeiro a sofrer os danos. A ecologia tem esta ambiguidade.

Considerando as relações que você indica entre os materiais, nós mesmos e os diferentes elementos do mundo, parece que a metamorfose é uma ideia presente em seu trabalho.

A metamorfose é mudança de uma forma de vida para outra, do casulo à borboleta, da semente para a folha. E isto é algo que sempre fascinou o homem e também a fantasia poética, a visão poética da realidade, já que toca profundamente a imaginação. Por exemplo, Goethe realizou estudos sobre a metamorfose dos vegetais e iniciou a partir de uma semente onde, segundo seus estudos, já existe toda a estrutura da árvore desenvolvida. As flores, por sua vez, são uma outra forma das folhas. A partir desses importantes estudos científicos, ele formulou a ideia de que o crânio do homem é uma vertebra modificada da coluna vertebral, que se submeteu a uma metamorfose. E para demonstrá-lo, quando se observa o crânio, há uma vertebra – um pequeno ossinho – que Goethe individuou, localizada no queixo. Esta é uma demonstração de que o crânio é uma metamorfose da vertebra. Portanto, pode-se passar da análise de um aspecto da realidade a outro, encontrando regras, lógicas comuns e afins.

Não me lembro mais do título, mas é um estudo que faz parte da sua obra científica, sobre a botânica e a natureza. Não sei se respondi à sua pergunta sobre a metamorfose.

Sim, mas para além das transformações na forma dentro de uma mesma estrutura, se pensarmos nas identificações que você realiza, por exemplo entre a nossa estrutura e o crescimento das árvores que, de todo modo, são transformações formais – seria possível pensar em uniões entre os reinos mineral, vegetal, etc?

Este exemplo de Goethe se encaixa bem, pois há nele um paralelo entre o mundo vegetal e o mundo animal. Evidentemente existem transformações que ocorrem de modo específico, como a madeira fossilizada, ou seja, o silício que ocupa o espaço do carbono, provavelmente, mas, de todo modo, se torna pedra pois a água se infiltra no seu interior. É o resultado de um processo no qual componentes orgânicos do vegetal são completamente substituídos por minerais como o silício. Estas transformações são surpreendentes.

E há um aspecto da realidade da metamorfose que interessou muito à poesia e às artes visuais. Por exemplo, umas das histórias ligadas à metamorfose é o mito clássico de Dafne e Apolo: Dafne, em grego, é uma planta que em italiano é *alloro* [louro], que é uma planta perfumada. A história de Dafne é uma garota que foge da perseguição de Apolo e ela pede que seja salva

por Zeus que, para tanto, a transforma em uma árvore de louro. Esta é a história, mas para além disso ela traz um fundamento de observação muito profunda da realidade. Ora, se você não toca o louro, ele não perfuma, pois seu perfume é um mecanismo de defesa. De fato, o louro era usado nos jardins do Mediterrâneo, pois mantinha os pernilongos afastados, já que eles são repelidos tanto pelo perfume do louro, quanto dos gerânios, por exemplo, e por isso há tantos gerânios nas janelas. Trata-se, portanto, de uma compreensão e de uma inteligência que é próxima à inteligência animal, mas pertencente à planta: uma defesa.

Neste trabalho meu [indica *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca)*, 2001-2002] usei espinhos de acácia. Comecei a recolher os espinhos de acácia no bosque para fazer este trabalho e percebi que havia um determinado lugar em que os espinhos eram muito maiores que os demais. Isto pois os espinhos são a defesa do broto e, onde há novas folhas se desenvolvendo, os brotos se direcionam para cima e os espinhos para baixo, para protegê-los dos animais que deles se alimentam. Como neste local havia um cabo elétrico que cortava continuamente os espinhos, a planta desenvolvia espinhos sempre maiores que habitualmente. Um mecanismo muito próximo ao comportamento animal. E existem muitos estudos botânicos que confirmam que há um pensamento e uma reação das plantas que não são distantes do pensamento e das reações humanas. Algo que se desenvolve nas raízes, que são consideradas o cérebro das plantas. Com as novas tecnologias está sendo possível compreender muitas coisas do mundo vegetal, como sua notável capacidade de pensamento.