



## Desfazer como fazer

### Inês de Araujo

Este texto discute algumas questões críticas e poéticas a partir dos trabalhos *Árvore de 11 metros*, *Pálpebras* e *Árvore de vogais*, de Giuseppe Penone. Examina, nesses trabalhos, o percurso que vai da imagem à sensação, da forma ao informe, da representação à presença e determina em sua prática o gesto do desfazer como fazer.

Arte, cultura contemporânea, práticas poéticas e críticas.

*O que poderia ter sido e o que foi*

*Convergem para um só fim, que é sempre presente.*

T.S. Eliot

Inês de Araujo. Desenho sobre papel, 107 x 86 cm, foto Wilton Montenegro.

Ao acompanhar o movimento insinuante de algumas obras de Giuseppe Penone, levando em conta a materialidade estética assumida por suas intenções, eu quis observar como determinações práticas estão impregnadas do sentido crítico e reflexivo próprio a seu movimento poético. Considerando-se que os trabalhos de Giuseppe Penone remetem ao exercício de uma prática, inclinada a descartar-se das regras e anti-regras da arte, sendo contra um fazer simplesmente produtivo, sistemático, que cristaliza figuras simbólicas imateriais como objetos e que responde – sem se reduzir ao antagonismo – a um movimento de apropriar-se de um gesto sensível, reinventado pela experiência, à pergunta que se segue sobre esse gesto.

*Árvore de 11 metros*, 1975, uma das primeiras obras do italiano Penone (1947), que constitui uma série em processo em seu trabalho, consiste em recortar o perfil de uma árvore seguindo seus meandros e veios aparentes numa peça de madeira usinada industrialmente. Através de marcas circulares inscritas na madeira, o escultor retrou um momento anterior da idade aleatória de uma árvore, perfil em potencial de um de seus estádios evolutivos passados. Em vez de novamente transformar a matéria transformada em objeto da cultura, seu gesto esposa o que precede a intervenção industrial na peça de madeira, o movimento de sua forma. A ação do artista declina a forma como processo de formação, seguindo direção contrária ao percurso da cultura. O intuito do escultor fica claro nestas palavras: “Temos a tendência a separar a ação do homem da natureza, como se o homem dela não fizesse parte. Eu quis fossilizar um dos gestos que produziram a cultura.”<sup>1</sup>

O gesto reflexivo do trabalho do artista repõe o contato. Tenta compreender como formação a forma. Os perfis condensados, nos momentos anteriores da vida de uma árvore,

1 Penone, Giuseppe. *Respirer l'ombre*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2000: 91. Trecho extraído da anotação do artista que se segue: “A natureza, a paisagem européia que nos circunda é artificial, feita pelo homem, uma paisagem cultural. A ação do homem modificou a natureza preexistente, ao criar uma nova, produzida de sua ação, de sua arte. O valor cultural mais imediato de uma obra humana reside no fato de que a reconhecemos. Temos a tendência de separar a ação do homem da natureza, como se o homem não fizesse parte dela. Eu quis fossilizar um dos gestos que produziu a cultura.” Tradução livre.

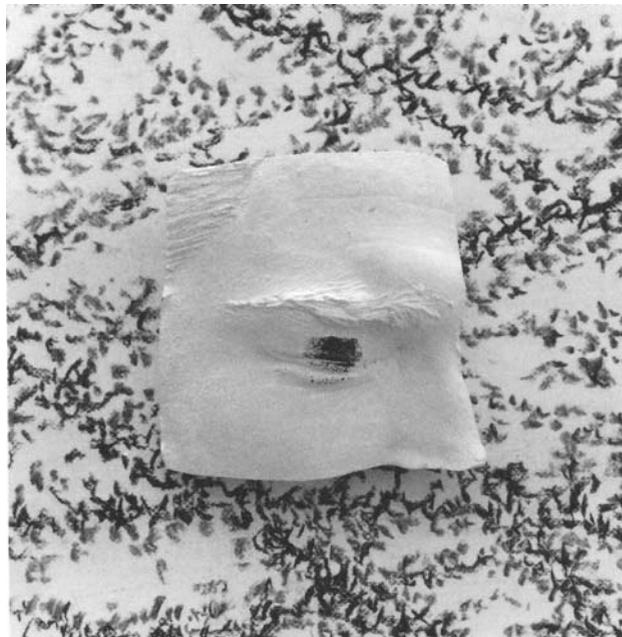
subtraídos da peça usinada de madeira, fazem aparecer, em lugar de um objeto da cultura, apenas uma das formas de seus estratos, um indício temporal de qualidade sensível. Dimensionando regressiva e reversivelmente a implicação do tempo no trabalho, o escultor apropria-se da negatividade de um lugar ausente, do tempo no sentido da existência, repotencializado em todos os seus possíveis e pretéritos rastros da finitude.

A diferença da intervenção do homem, do gesto da cultura que dota de forma a matéria, a indagação em ato do escultor, revela uma formação invisível da vida da forma. Convertendo a matéria em contato, devolvendo à forma o espectro de sua temporalidade. Gesto evocador do espectro cifrado das ramificações etéreas e determinantes de nossos momentos superados que permanecem antagonicamente sugeridos em nossos estados presentes. Ao nos moldarmos a cada momento, retemos potencialmente uma forma reversível de contato, contrária ao curso aparente, inversamente natural e progressivo da cultura.

Mas o tempo, certamente, é a matéria da cultura, no sentido contrário de um rio, rio acima, vestígio e inscrição de imprevisível liberdade de um sujeito que se desenvolve no curso da vida no sentido contrário de um rio, rio acima, porque só pode nada reter. Assim, tudo que participa do fluxo de nosso tempo individual e prossegue indivisível, perdendo visibilidade, se transforma em forma de contato, ganha de novo densidade de matéria imaterial do curso da vida, indissociada forma do tempo, do tempo individual dentro do tempo da cultura.

A matéria do escultor é o signo do contato, mas a dimensão desse signo indeterminado aponta simplesmente para a escala da vida com todas as suas vicissitudes, com seus meandros e aspectos sensíveis, que mais ou menos participam de um fundo social comum. Mas ao incorporarmos esses traços como nossos, quanto mais deles nos apropriarmos, menos nos identificamos com eles. O que nos é mais íntimo, ao converter-se em experiência de contato, mais de nós se separa, menos nos será próprio. Só o que adquire essa camada invisível, no decurso da nossa passagem – passagem no sentido do rio acima –, se torna visível para nós, fora do controle. No modo próprio de indagação, que num trabalho de arte se revela no seu modo estético, essa rua ou rio tem um curso de mão dupla no sentido do movimento e do tempo, fora do controle.

O trabalho de Penone inflexiona latências de uma discussão, desde o início inflamada e sutil, política e estética, que remonta à arte Povera, determinada pelo amplo espectro de leituras do conceito de morte da arte, que se articulam no contexto dos movimentos de contracultura emergentes nos anos 60/70. Em seu trabalho, nenhum suporte ou registro material, nenhuma forma residual que não seja revelada através de seus estratos sustenta o imaterial traço do trabalho como forma inacabada em formação. As formas que submergem como estratos, inclinadas a se desfazer, indeterminando as figuras nas quais se solidarizam, fossilizando atos, qualificam materialmente seus objetos sensíveis. Uma interrogação sobre o contato circula através das várias instâncias do trabalho, marcando



Giuseppe Penone. *Pálpebras*, 1978 (detalhe).

*2 Rovesciari i propri occhi*, 1970, *Svolgere la propria pelle-pietra*, 1971, *Guanto*, 1972, *Palpebre*, 1978, *Soffio*, 1978, *Essere fiume 1*, 1981, *Pages de terre*, 1987, *Foglia del cervello*, 1990, *Sulla punta delle dita*, 1993, *Respirare l'ombra*, 1998, *Pelle de marmo et épine d'acacia*, 2001, são alguns dos trabalhos de Penone, que na maior parte das vezes continuam em processo e que por si sós restituem bastante do ambiente das questões exploradas em sua obra. Mas o movimento paradoxal desses trabalhos, invertendo a ordem da representação, que vai de uma imagem a uma presença, não deixa de ser uma referência explícita aos desenhos de formas fluidas, efêmeras e irrepresentáveis de Leonardo da Vinci. Aos célebres estudos a partir do vento, do fogo, das manchas de mofo, etc; em que o objeto do pintor e gênio renascentista antes reside na observação da potência sugestiva do real.

sua natureza, suas práticas, suas formas e o ambiente das palavras que as instituem.<sup>2</sup> Interrogação que, subscrevendo-nos nos limites insensíveis de nós mesmos, ou do contato, garante o raio e a textura do que nos retorna como sentido através desse trabalho. Derivado ao avesso da plenitude de sentido que há nas formas aparentes, o contato funda nossas abreviadas naturezas.

Várias e arbitrárias são as modalidades do contato, sombrias, rasas, rudes, metafóricas, difusas; impermanentes enquanto ritmos, temporalidades ou sensações. Amalgamados, seus efeitos no máximo reproduzem suas falhas. Sem a grandeza na qual se inspira uma superfície moderna, a precária superfície da arte, delineada por contato, da qual se apropria o trabalho de Penone, secreta, lacunar, escuta, trama suas modificações, ressonâncias e ramificações possíveis. Próximo demais, breve enquanto dura, hóspede permanente da distância que inaugura é o contato, tonalidade afirmativa de uma voz em silêncio, pouco hábil em sua tarefa de integrar-se ao que se evapora.

Em *Pálpebras*, 1989-1991, carvão sobre fibra não tramada e gesso, 350 x 1.500cm, aproximadamente, uma entre as versões de um trabalho em progresso, Penone reproduz repetidas vezes, sobre uma tela de grande extensão, o desenho das sombras de um molde de sua pálpebra, configurando uma espécie de rastro geográfico da pele. No entanto, a escala ampliada que resulta é estranha, as pálpebras se locomovem sem fazer ruídos, silenciosas como girafas. Mas se a mesma falta de ruídos tanto contribui, inferindo um perfil etéreo à realidade das girafas, quanto dota de leveza e movimento a constância

em vacilar; o caráter flutuante das pálpebras se privilegia ainda da não menos silenciosa e febril atividade lubrificadora das lágrimas, que, propiciando elasticidade máxima com tensão mínima, libera a cada instante um novo olhar. Ganha assim nova escala informe a monumentalidade. Desinvestido, o gesto é copiar. A escala, não mais do que uma modificação, se estende, liberando-se e lubrificando-se em repetidas e refratárias formações, outorgando-se prosseguir por camadas de seu próprio desfazer. Para sempre, sem intenção, e sempre exercitando desfazer-se de seus limites. O olhar se libera, camada por camada, ou melhor, transferindo-se pálpebra a pálpebra, desfazendo formas e assim por diante. Dispositivo trivial da ínfima força e glória dos infinitos gestos dessa reprodução concreta. Fazendo emergir novo estrato daquilo que escapa e foge ao controle, sem nenhuma eloquência.

A forma decepciona, não diz o contato, nem de longe nem de perto se pode ver aquilo que, por sensação, comparece de imediato. A escala do monumento não se delinea em nenhum objeto, mas persiste em retrair o percurso de sua própria experiência; estranho desvio da representação é a linguagem. Como no famoso e anódino advérbio duchampiano, *même*, há, entre a mesma coisa e a coisa mesma, um intervalo que não se deixa dimensionar.<sup>3</sup>

No entanto, *Pálpebras* passa uma impressão extremamente física de seu fazer desencarnado. O movimento continuado das linhas tramadas pelas pálpebras desempenha silenciosa sinfonia em tom verdadeiramente baixo. É de se perguntar quanto trabalho não deve ter dado copiar uma por uma a sombra dispersa de sua própria pálpebra, ainda que essa presença física no trabalho nada tenha a ver com o tempo gasto na execução da tarefa manual. A única medida que justifica o movimento gratuito, aleatório, nas linhas do tempo, de seus estratos materiais parece ser, no caso, uma medida do informe. Ou seja, uma medida que transforma em pergunta o que confere ao trabalho qualidade e peso como prática. O “como” manifesto que interroga as resistências que se colocam por força do hábito contra se desfazer da forma do tempo, de sua forma de divisão implícita, regular, dos intervalos de sua sucessão, para, refazendo-se, imergir no tempo enquanto forma por contato, intransferível. Se não fosse por deliberado movimento de desinvestir o fazer de suas marcas pessoais, ou quase, o “como” no trabalho do artista, copiar seria meramente artesanal. Mas o que é próximo e se desfaz, como *Pálpebras*, por um instante, por um segundo, ou praticamente por toda uma vida, é justo perceber, por lapsos, vestígio imediatamente indeterminado. Um pouco menos do tanto quanto por vertigem se firmar, sem duração, por eclipse alerta. Num piscar.

O trabalho, no mínimo discreto, ou indiscreto, próximo demais à escala das finas linhas, escapa por toda a extensão de sua forma exploratória. Não se trata de um desenho puramente conceitual, apenas manualmente executado, apresentando a idéia. A crer que a justeza das palavras de Valéry perdure na atualidade, pode-se aproximar *Pálpebras* das considerações desenvolvidas por Valéry sobre as formas informes; do que o exercício do

3 Didi-Huberman, Georges. *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. No ensaio que acompanha o catálogo da exposição “L'empreinte”, Georges Didi-Huberman faz a seguinte observação sobre a obra de Duchamp: “A impressão entre as mãos de Duchamp, é o que realiza o *coup de force* dialético de romper com a imitação clássica sem no entanto negar absolutamente a semelhança. Como chega a isso? Produzindo semelhanças negativas: convertidas, reversíveis, irreconhecíveis. Produzindo o mesmo como negatividade. Operação que Duchamp nomeia intervalo.” Tradução livre.

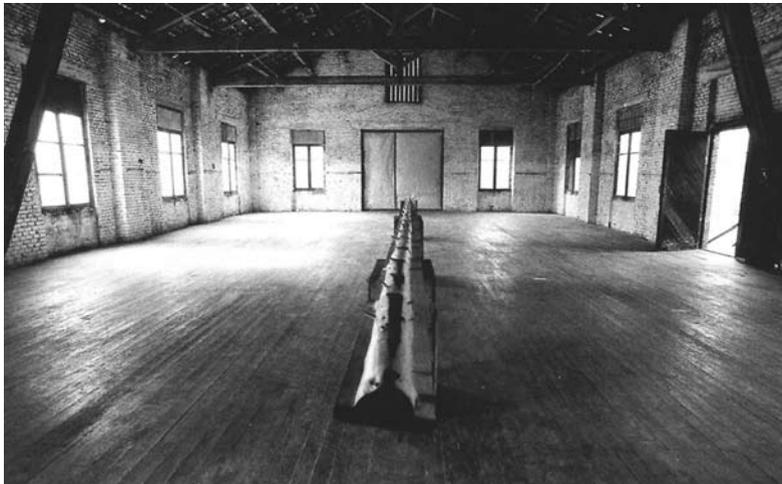
informe ajuda a enxergar por dessemelhança, a não confundir o que pensamos ver naturalmente com o olhar do traçar no desenho, que engaja todo o corpo como acessório e rompe assim com o olhar “natural”, que resulta das construções do hábito.<sup>4</sup> Seríamos então atingidos pelo rebatimento das pálpebras com sua insondável energia de uma pergunta sobre o corpo? O trabalho das pálpebras em contato com o ar, eclipsando secreta textura do tempo, fulgor cristalino como uma seda. A qualidade de suas modificações, visões do decurso de uma certa alquimia, consolidando o enigma de sua alteridade futura, lubrificadora lágrima bem como secreção de um fundo, sua densidade fóssil, material e contato prolongado sem interioridade. Nessa escala orgânica do tempo no trabalho, o sujeito é metamorfose, relativo a marcas; há mais força em nada exercer, mais sentido em ser tocado, num piscar, num instante cheio de dúvidas. Como não reconhecer nesse gesto sem ato, algo do tecido sem temperatura, da Forma como corpo, a *stimmung* como seda.

Um tronco imenso desenraizado salta aos olhos comovendo-nos como todo desastre natural. Mas *Árvore de vogais*, 1999-2000, bronze e vegetação, 450 x 3.000 x 1.200cm, instalação permanente nos Jardins des Tuilleries, em Paris, o trabalho em questão, oferece vários níveis de realismo. Curiosamente, tendo sido realizado em 99, antecede uma grande tempestade que, no final de 2000, destruiu na França florestas de árvores gigantescas e ancestrais. Durante alguns meses, após a devastadora tempestade, na virada do século, deparar-se, nos jardins, parques e florestas das regiões metropolitanas e dos campos franceses, com árvores caídas na escala de verdadeiros monumentos do tempo tornou-se quase trivial.

Coincidências temporais confundidas à parte, talvez o que mais impressione em *Árvore de vogais* seja o fato de seu tronco ser de bronze, o que lhe fornece naturalidade ainda mais pronunciada e sutil do que um revestimento vegetal. Pressentimos que algo está errado; não se trata de uma cópia, o que se dissimularia facilmente alinhando-se ao conjunto de objetos não incluídos em nosso sentimento de a natureza ser um fundo natural. Uma estranha sensação surge da soma da réplica de uma árvore à noção de um fundo natural. Ainda que o trabalho muito nos impressione, não sem razão, pela escala que ultrapassa nosso campo visual sugerindo a violência natural, como não esquecer a sensação de desenraizamento que produz o discreto artifício da semelhança do bronze ao vegetal?

O tronco em bronze, colocado sobre a natureza que duplica, é seu próprio timbre, retira do real algo de sua naturalidade, desacredita a crença de nosso enraizamento. Pouco nos vale acreditar na fidelidade de nossos olhos, já que não é pela evidência de nossas impressões que reconhecemos a verdade ou a identidade das coisas. O que mais nos interroga? A natureza do simulacro ou o espanto diante do desastre natural? Será que a pergunta da arte tensiona um fundo em negativo, por contraste ao reflexo exterior das aparências? Será ainda que a natureza sensível dos homens devolve liberadora marca à cultura? Em outras palavras, será possível pôr à parte na situação de vertiginosa desnaturalização um impulso da cultura ou um desastre natural?

Mas poderíamos estender a uma série as perguntas colocadas pelo trabalho. *Árvore de vogais* torna-se visível além da fidelidade de nossos olhos, sua mímeses refratária opõe semelhança e identidade, prolongando a escala da superfície exterior em que tange a olhar sem reconhecer. A mímeses própria à arte, constituindo a forma na própria forma de sua estranheza, se deixa apenas entrever, presentir e trair, em seu processo de transformação. A fidelidade mimética que o bronze oferece rebate sensação contra sensação, despertamos para nossa situação ímpar, a natureza a qual pertencemos é desenraizamento cultural.



Em *Árvore de vogais*, a imagem é objeto duplicado, confirmando que tudo enxergamos como idêntico a si mesmo; reconhecer é de um lado, garantia de identidade; de outro, denúncia da relação cindida entre a verdadeira natureza apenas infiltrada em nós e a imagem que dela imediatamente projetamos. Reconhecer imediatamente um duplo, o tronco e o tronco de bronze e, imediatamente nele, o duplo desastre; o desastre natural no espelho da cultura nos espelha com dupla face. Ao atribuímos naturalmente significação às coisas, colaboramos para o aprofundamento de uma fratura; tão mais claramente se consolida nas imagens o enigma de nossa alteridade. No momento cardinal, nosso duplo cristalino começa a se dessubstanciar e a se obscurecer na plena e vital alteridade de converter todo e qualquer processo natural em forma de descrever. O que se inscreve sem deixar rastro, como alteridade de fundo, se auto-incompleta daquilo que se separa, no limite de identidade de nosso modo de viver – a força do hábito.

No texto que acompanha o catálogo da exposição retrospectiva da obra de Penone em 2004 no Centro Pompidou, Catherine Grenier lembra que *Árvore de vogais* lida com uma sensação de vertigem.<sup>5</sup> O trabalho começa além da fidelidade de nossos olhos. O que a imagem reflete – o lugar em que o sujeito não pode confiar em suas imagens – ultrapassa

Giuseppe Penone. *Árvore de 11 metros*, 1975.

5 Grenier, Catherine. Giuseppe Penone. Paris: Centre Pompidou, 2004. "Ocorre então uma vertigem ao considerar-se a que ponto o olho pode ser enganado sobre aquilo que são os limites de nossos sentidos, incapazes de reconhecer uma imagem. A sensação de vertigem com que o artista também lida é aquela da temporalidade." Tradução livre.

os limites dos sentidos. Faz emergir assim um duplo desenraizamento na árvore ancestral. Ao chamar atenção para a intransponível alteridade que funda a relação do sujeito com sua origem, ultrapassa os limites naturais dos sentidos. No atestado de não-garantia, que uma imagem oferece sobre qualquer noção de enraizamento natural, permanece fraturado o ponto de contato entre natureza e cultura. A imagem lembra ao sujeito da cultura ser ela apenas seu campo exploratório, um lugar que cede, sintoma de incessante aprofundamento de uma fratura histórica, em que ele se encontra imerso.

Em outra perspectiva, não menos refratária, assimétrica e crítica, os trabalhos do artista Gerhard Richter, originário da antiga Europa oriental, repõem um terreno de imagens em questão, colocando um problema estético em termos de perda de contato. As imagens nos trabalhos de Richter remetem à sensibilidade inventada pelo aparelho fotográfico, como por exemplo em *Schädel*, óleo sobre tela, 95 x 90,5cm, 1983, que, na figura de um crânio de perfil sobre uma superfície vazia, representa uma imagem desfocada. Vedar pequenos focos de luz da câmera escura é o limite máximo ao qual se presta o quadro, permitindo checar a analogia com a técnica fotográfica. Na maior parte das vezes suas imagens são simulacros de idéias sensíveis, se encaixam, como uma luva, em qualquer classificação que possam receber, sendo suficientemente apropriadas enquanto citações históricas da questão da arte. O minucioso cálculo do gosto ou a pronunciada declinação da indiferença, indiferenciado perfume material do desinteresse, artificial, retarda um evanescente desfecho, tal qual rápida rajada de tiros anônimos, apenas mortais; que sejam indiscriminadamente reificadas suas imagens, nelas dispara ou desaparece a consistência de uma sensibilidade pública.

Essa exploração de campo, em profundidade moderna e pop, utiliza como negativo ou filme o instituir em ato da cultura contemporânea. Suas imagens das imagens sensíveis, tecnicamente impecáveis, figura no singular, impessoal, generalizam, restituindo, assim, no nível da sensação imediata, apenas imagens de seus efeitos; passam a imagem das aparências, a textura do simulacro, a forma técnica do gesto. Suas imagens clichês empregam uma forma imediata de repulsa, a de todos seus efeitos reciclados em termos de fabricação.

**Inês de Araujo** é artista plástica, com graduação em Comunicação Visual, PUC-Rio, Artes Plásticas, École Nationale Supérieure de Beaux Arts, Paris, e mestrado em Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura do Instituto de Artes da UERJ. Atualmente desenvolve um trabalho de desenhos instantâneos improvisados. Este texto é parte da dissertação de mestrado *Reflexão sobre o desenho, Linhas* apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte e cultura do Instituto de Artes da UERJ em março de 2007.