

Escultura como lugar, contato e pensamento

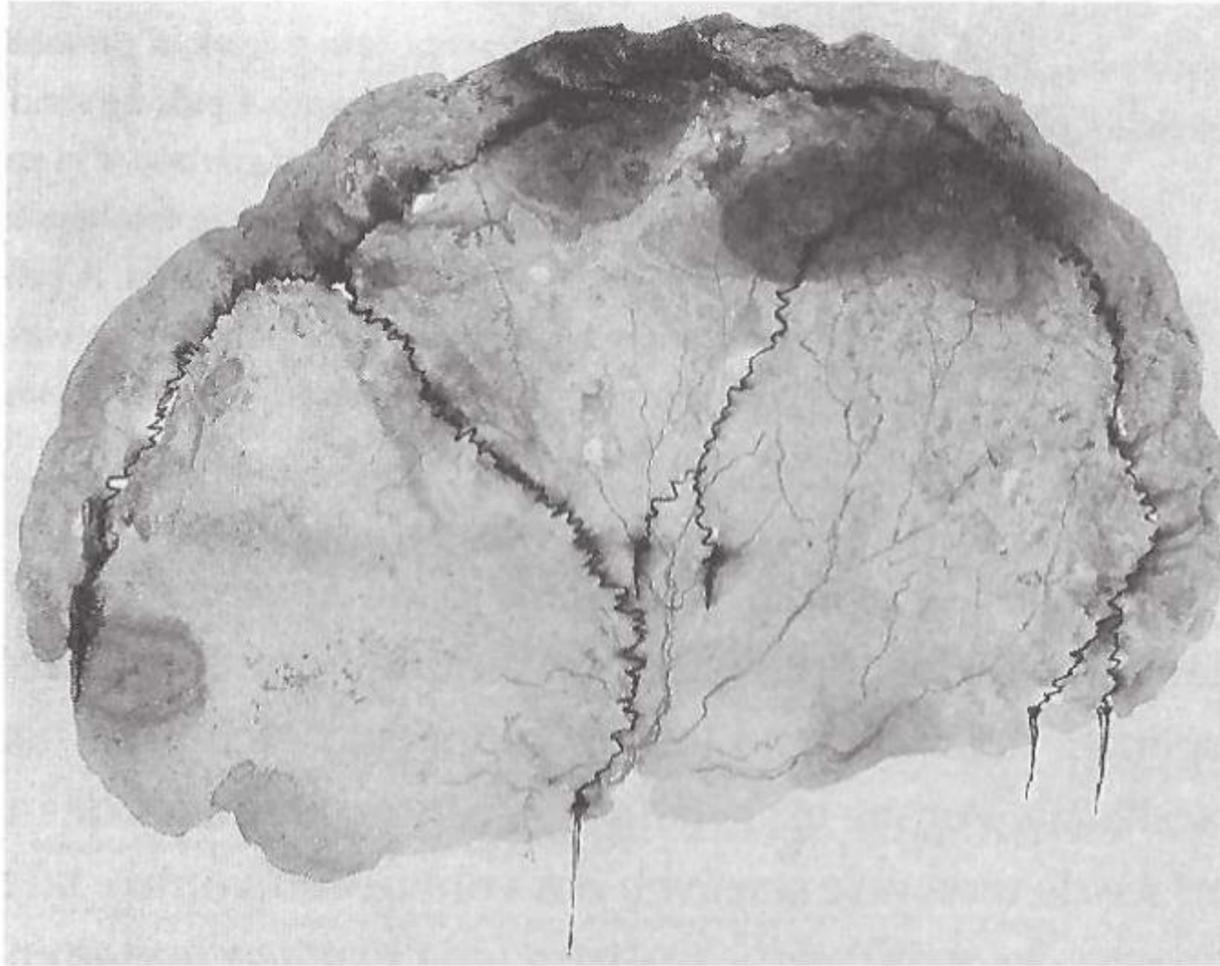
Viviane Matesco

Escrito para uma exposição de Giuseppe Penone, o autor situa suas obras a partir de uma rede de informações em tempos descontínuos, desenvolvida em várias camadas que agregam novas imagens ao problema da constituição da escultura como lugar, contato, pensamento. Presente no trabalho de Penone, o crânio é relacionado a uma caixa de pandora, pois concentra o enigma do lugar do pensamento. Questão essencial ao artista, suas esculturas significam atos do lugar, lugar de pensamento enquanto passagem, um estado transitivo que testemunha o aparecimento e transitoriedade das formas.

Processo escultórico, corpo, Giuseppe Penone.

Originalmente escrito para um catálogo de exposição do artista italiano Giuseppe Penone (1997), *Ser crânio* extrapola o que normalmente consideramos uma apresentação. Com uma abordagem anacrônica, Didi-Huberman não se detém na discussão da Arte Povera, conjuntura e debate que permeou inicialmente o trabalho do artista. A obra de Penone é situada a partir de uma rede de informações com tempos descontínuos a apontar muito mais uma memória do que uma história. Trata-se de uma investigação do sentido da escultura em que se mesclam várias referências que enriquecem e estabelecem uma nova percepção do trabalho, como, por exemplo, a partir do encontro com Leonardo da Vinci e Albert Dürer. Mais do que capítulos, o livro desenrola-se em várias camadas como numa tessitura que vai agregando novas imagens à questão da constituição da escultura como lugar, contato, pensamento. Como na analogia desenvolvida em *Ser cebola* na qual os invólucros não escondem um cerne de significação, também aqui o significado se estabelece na própria escrita no livro; o filósofo-escritor cerca por todos os lados a questão, o tema e o processo do artista configurando uma trama que lhe confere um novo olhar.

A cada capítulo ou camada Didi-Huberman introduz uma faceta do que quer discutir, mas sem estabelecer os nexos de uma estrutura geral, de maneira que compreendemos aos poucos, "tateando" esse "lugar", esse "não saber", que o autor quer nos fazer experimentar. No primeiro momento, *Ser caixa*, ele se concentra na questão da morfologia e aponta como a denominação caixa craniana estabelecida pela anatomia afasta o espectro da morte de caveiras humanas, como nos escorchados do século XVI. A morfologia descritiva do crânio, com seus planos e cavidades, figura subjetivamente o lócus de nossos recalques. Mas se o crânio é uma caixa, será aquela de pandora, abri-lo guarda surpresas, as inquietações de um pensamento que se volta a seu próprio destino, a suas



próprias dobras, a seu lugar próprio'.¹ Contrastando com essa exterioridade absoluta, o segundo capítulo, *Ser cebola*, revela a própria estratégia de escritura, analogia a camadas e ao ato de desvendamento. A relação é exemplificada pela topologia dos crânios nos desenhos de Leonardo da Vinci, focalizados nas cavidades e buracos visíveis, nas membranas que seccionadas assemelham-se a uma cebola. Feita de invólucros sucessivos, na cebola a casca é o caroço, não há hierarquia entre centro e periferia, pois o exterior é apenas a muda do interior; uma topologia que inviabiliza a representação dicotômica de um lugar. Em *Ser caracol* estabelece uma relação com Albert Dürer, cuja lógica do lugar é construída pela imprevisibilidade. Se Leonardo da Vinci tem curiosidade pelas formas internas dos órgãos, Dürer volta-se para uma lógica espacial que enfatiza o ponto de vista. Para tal desenvolve o dispositivo do 'transferidor' destinado a conservar as proporções de um objeto ao redor do qual o olhar se movia. No entanto, como exemplo, escolhe justamente uma cabeça construída a partir de um ângulo humanamente impossível a menos que um olho mirasse a cabeça do interior do corpo.

Em *Ser adro* aborda o crânio como lugar do pensamento e utiliza a relação fonética entre as palavras 'être aître', em francês o verbo ser e adro, esse lugar que significa uma passagem. O crânio como lugar enigmático do nosso pensamento, pois não visualizamos seu interior, daí o seu 'não saber' nos tornar humanos, 'être aître': lugar aberto, designa a intimidade de um ser, o abismo mesmo de seu pensamento. Esse lugar do pensamento foi discutido desde Aristóteles, passando por Kant e até mesmo por Freud, mas nem os filósofos, cientistas ou psicanalistas resolveram as questões que o envolvem; são os artistas que melhor tangenciam esse lugar e, 'deslocando os pontos

Giuseppe Penone. *Paisagens do cérebro*, 1990. Vinagre e tinta nanquim sobre papel. Foto: cortesia de Penone.

¹ Didi-Huberman, Georges. *Ser Crânio*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p. 19.

2 Id., *ibid.*, p. 36.

3 É estranho Didi-Huberman não citar Louis Marin, um dos seus mestres, que tem um trabalho magnífico sobre a *vanité*. Ver Marin, Louis. 'Les traverses de la vanité'. In: Tapié, Alain (dir.). *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*. Caen: Albin Michel/Musée des Beaux-Arts, 1990, p. 21 -29.

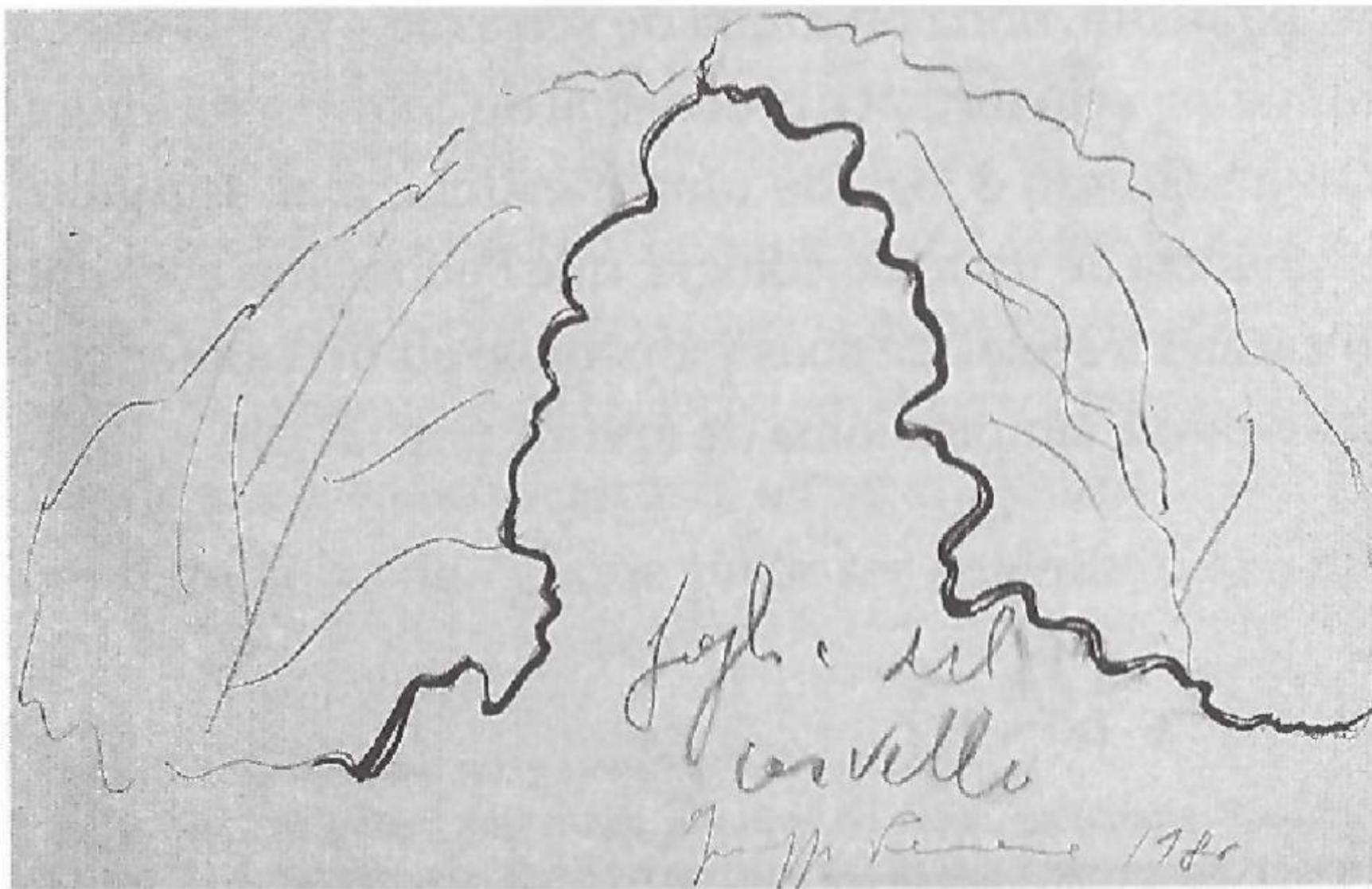
de vistas, inventando novas relações, novos contatos, sabem encarnar as questões mais essenciais.² O *São Jerônimo* de Dürer é um exemplo desse encontro entre 'não-saber' e contato; São Jerônimo toca sua fronte com uma mão e com a outra aponta para uma caveira estabelecendo uma relação com seu pensamento. Apesar de utilizar a imagem de São Jerônimo muito associada à *vanité*, Didi-Huberman não faz qualquer alusão a essa historiografia mesmo que suas concepções se relacionem com as questões discutidas no livro.³ Gênero de pintura do final do século XVI e do XVII, a *vanité* utilizava o crânio para evocar a fragilidade da existência humana e a esperança da redenção através do sacrifício de Cristo. A *vanité* fala da metamorfose, da instabilidade das formas do mundo e das articulações do ser; refere-se ao mundo em estado de vacilação e à realidade em estado de inconstância. Representa a inexorabilidade do movimento por intermédio de um procedimento pictural que joga com a perenidade do objeto como testemunha da fuga do tempo e da fugacidade das coisas.

Essa instabilidade e metamorfose são centrais em *Ser adro*, lugar de pensamento enquanto passagem e que no livro assume papel literal de portal do trabalho de Penone. O artista é apresentado como escultor de adros, de objetos que significam atos do lugar, um estado transitivo que testemunha o aparecimento e transitoriedade das formas. A série *Essere fiume (Ser rio)* de Penone concentra-se nos processos de formação a partir das polaridades natureza e arte e envolve a relação entre duas pedras semelhantes, uma esculpida de maneira tradicional e outra esculpida por um tempo geológico. Quando Penone afirma que ser escultor é ser rio ele fala de suas escolhas formais, refere-se a um verdadeiro pensamento temporal da escultura e dos lugares – dos adros que engendra.

Em *Ser escavação* Didi-Huberman interliga os pontos do seu enredo: 'Como a escultura pensa? Como a escultura esculpe tempo?' *Essere fiume* significa o encontro de duas temporalidades diferentes que surgem no presente, 'não como fonte longínqua, mas a origem como o turbilhão no rio no sentido benjaminiano, algo que nos toca e sempre se refaz. É esse o pressuposto do processo das formas em Penone; fazer uma escultura significa uma anamnese do material, escavar sua memória. 'A anamnese toma forma de uma espécie de dialética material; assim a modelagem será pensada por Penone como moldagem (aí onde todo pensamento clássico da escultura opõe violentamente os dois procedimentos) – mais precisamente uma moldagem, sobre o material, das mãos do modelador. Da mesma maneira, a forma que se erige do material será pensada como resultado de uma busca, de uma escavação'.⁴ Didi-Huberman constrói sua narrativa utilizando não só a análise das obras, mas também a rica produção de textos do próprio artista. No entanto, não lhe interessa relacionar a pesquisa de Penone com aquela realizada por outros artistas da Povera, pelo menos aparentemente. Faz uma referência irônica à Povera em *Ser folha*: "Se a obra de Penone pertence bem à arte Povera, como se fala, temos de entender, dentro desta pobreza, uma consciência teórica aguda de que a escultura trabalha com traços melhor do que com objetos".⁵ Não explicita, no entanto, como as pesquisas dos artistas da Povera tinham em comum a preocupação

4 Didi-Huberman, G. *Op. cit.*, p. 55.

5 Id., *ibid.*, p.67.



com o ponto no qual arte e vida, natureza e cultura se entrecruzam, como tentam criar uma compreensão subjetiva da matéria e do espaço.⁶ A Povera enquanto afirmação da subjetividade no processo de experimentar o mundo também se assentava em uma reapropriação dos fundamentos da civilização artística da Itália, sobretudo em uma metafísica do espaço.⁷ Privilegiava o processo do pensamento visualizado, o colocar em situação os materiais, daí os elementos serem tomados em sua origem; processo que significa uma extração no sentido de escavação, ele se desvela aos nossos olhos e manifesta seu sentido primeiro.

'Seria a escultura um lugar onde nos tornamos capazes de tocar o pensamento ou linguagens nascentes',⁸ é a questão central proposta por Didi-Huberman. 'Em *Ser fóssil* analisa os trabalhos de Penone *Paisagens do cérebro* realizados a partir de uma *frottage* em grafite sobre calcário da parede craniana. Podemos tocar a superfície interna do crânio que deixa suas marcas como um fóssil. Nos trabalhos *Folhas do cérebro* e *Pálpebras fechadas* a impressão configura uma dimensão táctil a partir da qual Didi-Huberman aproxima a escultura a um valor de pele embutida na imagem do tocar. A dinâmica da impressão produz uma espacialidade que a experiência visível não abarca; a escultura seria, portanto, esse outro lugar onde podemos tocar o pensamento, um adro que revira o espaço.

Giuseppe Penone. *Folhas do cérebro*, 1986. Grafite e carvão sobre cartolina bristol (32,8 x 47,8 cm). Coleção do artista. Foto: cortesia de Penone.

6 Ver Chritov-Bakargiev, Carolyn. *Arte povera*. Londres: Phaidon, 2005.

7 Ver Lista, Giovanni. *L'Arte Povera ou L'actualité de l'art*. In: *Ligea Dossier sur l'art, Arte Povera*. Paris, n. 25-26-27-28, outubro/1998/junho 1999.

8 Didi-Huberman, G. Op. cit., p. 65.

Escritor-filósofo, como prefere ser chamado atualmente, Didi-Huberman rearranja as peças do jogo, propõe novas relações e configurações buscando novos sentidos. *Ser crânio* é excelente exemplo de como a crítica-ficção enriquece e alarga a percepção dos trabalhos de Giuseppe Penone. Com inúmeros títulos que não chegam ao público brasileiro, deve-se louvar a iniciativa de traduzir (e muito bem) esse notável ensaio que resume as posições e abordagem do autor.

Viviane Matesco (Acervo Banerj/Museu do Ingá, Niterói, Brasil) é doutora em Artes pela Escola de Belas Artes/UFRJ, curadora, pesquisadora e professora de História da Arte. Lecionou entre 1988 e 2008 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Trabalhou como curadora no Museu de Arte Moderna e no Projeto Rumos Visuais do Itaú Cultural. Entre suas curadorias destacam-se “Sala Especial de Amilcar de Castro” e “O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira”, Itaú Cultural / São Paulo (2005), realizada junto com Fernando Cocchiarale. Publicou os livros *Suzana Queiroga*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2005; e *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. / vmatesco@centroin.com.br