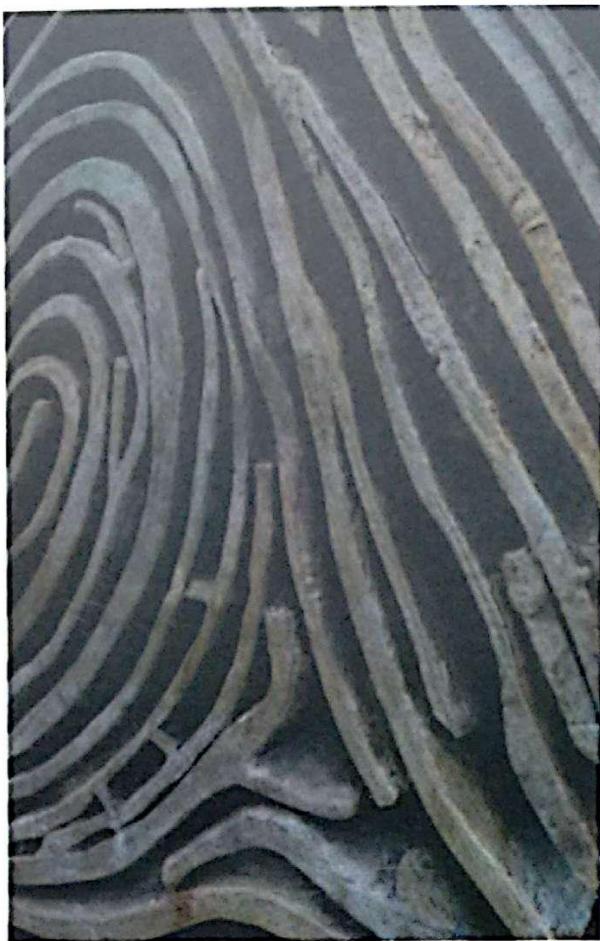


Georges Didi-Huberman



# SER CRÂNIO

lugar, contato, pensamento, escultura

## GEORGES DIDI-HUBERMAN

Filósofo e historiador da arte, Georges Didi-Huberman é professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Publicou várias obras sobre a história e a teoria das imagens, abrangendo temáticas que vão da arte renascentista à contemporânea. Destacam-se, entre elas, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Paris, Macula, 1982); *La Peinture incarnée* (Paris, Minuit, 1985); *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris, Minuit, 1990); *Fra Angelico – Dissemblance et figuration* (Paris, Flammarion, 1990); *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris, Minuit, 1992 – tradução brasileira: *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34, 1998); *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris, Macula, 1995); *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris, Minuit, 2000); *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (Paris, Gallimard, 2007).

Além crânio<sup>1</sup> único dentro  
algum lugar alguma vez  
como alguma coisa

crânio último abrigo  
preso no fora [...]

Samuel Beckett, *Poèmes* (1978), p. 25.

<sup>1</sup> Ser crânio ou ser caveira, a palavra francesa *crâne* tem os dois sentidos. (N.T.)

## SUMÁRIO

### **Entre crânio ou a paixão morfológica**

Prefácio de Vera Casa Nova

11

### **Ser caixa**

Paul Richer e a caixa craniana. Caixa de Pandora: quando o pensamento volta ao seu próprio lugar e o abre sob risco de nele perder a cabeça

15

### **Ser cebola**

Leonardo da Vinci e a profundidade do crânio. "Se cortas uma cebola pelo meio, poderás ver..." O rizoma admítable

21

### **Ser caracol**

Albrecht Dürer e a "transferência" das cabeças humanas. Um reviramento de espaço e de visibilidade: antropomorfismo escavado, inquietante estranheza

27

### **Ser adro**

"A psique é estendida, nada sabe disso". O crânio, objeto, lugar e cartografia do pensamento (São Jerônimo e Vesale). Adro: o lugar aberto e a consciência interna

35

### **Ser rio**

Essere fiume: Perone escultor de adros. Quando fazer uma escultura é fazer-se na dinâmica do lugar. Natura naturans e sculptura sculps

45

### **Ser escavação**

A escultura como anamnese material: fazer uma escavação. Quando a memória é uma qualidade própria do material. Cabeças negativas e cabeças nascentes

53

### **Ser fóssil**

Uma escultura que seria encarregada de tocar o pensamento. A "cogumela tátil" do cérebro frente ao crânio. Frottage e desenvolvimento. O cérebro fóssil

59

### **Ser folha**

A escultura trabalha com traços e não com objetos. Humildade da impressão e conhecimento por contato. Desenvolvimentos tópicos: o cérebro-folha

67

### **Ser lugar**

Lugar para se perder, lugar para refutar o espaço e o revirar. A impressão inverte e desenvolve. Quando o que nos habita nos incorpora

77

## **ÊTRE CRANE OU A PAIXÃO MORFOLÓGICA**

Vera Casa Nova (UFMG)

Lugar, contato, pensamento, escultura – subtítulo do livro de Georges Didi-Huberman – são signos vazios, que a cada capítulo vão sendo preenchidos pelo movimento de reflexão desse antropólogo da imagem.

O verbo ser (*être*), aqui, inscreve a forma de potência e de presença de formas, que habitam a obra de artistas como Leonardo Da Vinci. Esse verbo marca uma intransitividade única, do ponto de vista lingüístico, e se relaciona a um atributo – ao chamado predicativo. De difícil conceito e significação, *être*(ser) – estático ou dinâmico, imanente ou transcendente – em seu vir-a-ser nos coloca diante de um pensamento sobre a existência da arte.

As questões colocadas pelo autor – tais como, “seria a escultura um lugar onde nos tornamos capazes de tocar o pensamento ou a linguagem nascentes?” – denotam a singularidade de um pensamento voraz, instigante e inquieto, cuja lógica se desenvolve diante da obra que observa.

Pensar a escultura e seus elos com o *être-œuvre* – a incidência interna das formas rítmicas à sua configuração; as proporções da massa interiorizadas e formadas no espaço, dando assim lugar de “ser” às partes ocultas das obras – é a proposta essencial deste livro.

O que está dentro, e o que é a superfície são tensões que dispõem o horizonte aberto da obra. Não o aberto da semiótica de Umberto Eco, mas a abertura do vazio. Pois para Didi-Huberman, “a escultura teria, então, valor de pele naquilo que ela tem capacidade de desenvolver: uma espacialidade que a experiência visível geralmente não consegue apanhar, abraçar...” Que lugar é esse? “um lugar para se perder, um caminho que leva a lugar nenhum”, pois o artista inventa lugares.

O reino das formas esculturais de Da Vinci, Dürer ou Penone pertence ao espaço das figuras e do pensamento. Para mergulhar nessas formas, Didi-Huberman passa por analogias que o próprio artista aponta. É o caso de Leonardo Da Vinci, em sua aproximação entre caixa do crânio e cebola – rizomas – em sua paixão morfológica.

Paixão das formas que parece ser também a do autor deste livro, quando – no jogo de significantes *être/aître* (ser/adro) – une duas palavras, cuja pronúncia se assemelha, chamando nossa atenção para os adros da língua e do pensamento.

Caso significativo é o de Penone e a expressão-título de uma de suas esculturas: um verbo no infinitivo – *essere fiume* (ser rio) –, tempo e modo não definidos nos dizem da ação e do estado, da impessoalidade. Rio, onde desaparece o elemento de fixidez, pois só o vir-a-ser pode ser compreendido.

Na língua e na escultura, a morfogênese de um rio: “olhar um rio como escultura e a escultura como um rio”... e ver a arte como um avesso de seu duplo, se ela representa o que o mundo nos apresenta... se ela o torna visível...

Novamente a paixão morfológica: pedras, rio, carvão, animais e humanos. Arqueologia do material, arqueologia do sujeito. Movimentos de aproximação: Da Vinci: crânio/cebola, Penone: minas do crânio.

A imagem do tocaré indispensável ao escultor. Tocar com os olhos e tocar com as mãos. Por extensão, a escultura, esse lugar por onde podemos tocar o pensamento suscita seu vazio, o invisível do seu visível. A *frottage* de Penone, vista por Didi-Huberman no texto “Ser folha”, passando por um trabalho de contato parece ler taticamente os percursos, os rastros: uma “imersão tátil” no lugar. A impressão da superfície de um muro/paredes dá a Penone, segundo Didi-Huberman, a medida de sua pele, ou seja, “ser uma pele capaz de atribuir a tudo que ela toca a relativa perenidade das impressões”.

Georges Didi-Huberman vai construindo, assim, uma teoria da escultura, cujo enfoque não mais é o objeto, mas a espacialidade, o lugar por onde a escultura passa. A representação do volume como forma, como impressão de formas invisíveis.

Mais uma vez, Georges Didi-Huberman subverte teorias de arte, a partir de um outro olhar sobre o objeto artístico.

#### SERCAIXA

Talvez, para não se sentir demasiadamente observado pelas órbitas vazias da caveira humana frente a ele, o homem da ciência dos corpos – o anatômista – preferiu sempre, como sabemos, falar de caixa craniana. Paul Richer, como colaborador de Charcot na Salpêtrière<sup>2</sup> e professor de anatomia comparada na Escola das Belas Artes, foi, nos dois cargos, tanto um descritor das malformações, da feiura sintomática, como um prescritor das “boas formas”, a beleza ideal.<sup>3</sup> Apresentava, assim, a morfologia do crânio humano a seu auditório de futuros *Prix de Rome*.<sup>4</sup> “O crânio é um tipo de caixa óssea, irregularmente ovóide, que

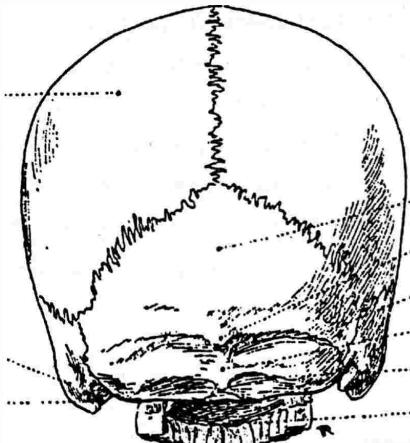
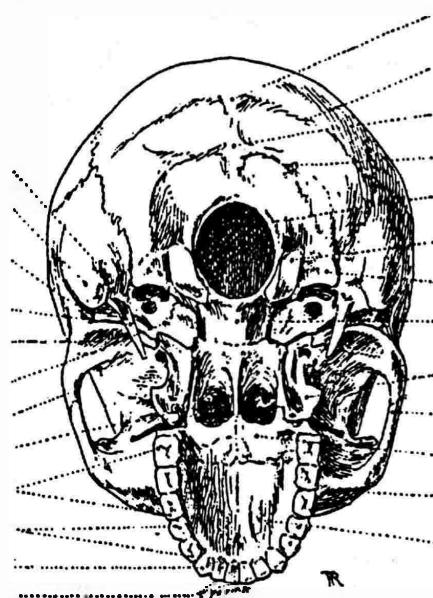
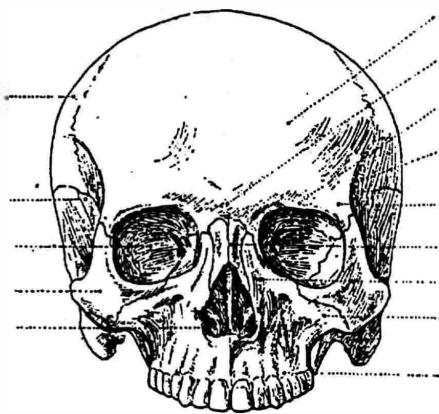
<sup>2</sup> Hospício feminino onde na segunda metade do século XIX, o doutor Jean-Martin Charcot (1825-1893) desenvolveu estudos sobre a histeria como recurso da hipnose. (N.T.)

<sup>3</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982, p.17-31 e 113-172. *Id*, Charcot, l'histoire et l'art. Positório a CHARCOT, J.M; RICHER, P. *Les démoniaques dans l'art*. Paris: Macula, 1984, p. 125-211.

<sup>4</sup> Instituído no século XVII e destinado aos jovens artistas, esse prêmio consistia em uma permanência de três a cinco anos na Académie de France em Roma. Efeita reputação de premiar uma arte conservadora. (N.T.)

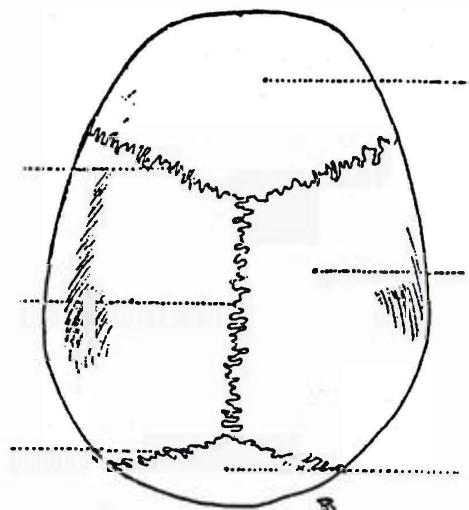
se sobrepõe ao canal vertebral, com o qual se comunica, e pode ser considerado uma protuberância. Ele aloja o encéfalo, assim como a coluna vertebral aloja a medula espinhal, que é, por sua vez, um prolongamento encefálico".<sup>5</sup>

Após esse lembrete útil – para não omitir totalmente o encéfalo, nosso órgão do pensamento cujo estojo é o crânio –, Paul Richer pôde desenvolver uma descrição voluntariamente sistemática e exaustiva da anatomia craniana: o sistema levado à exaustão segue de perto a topologia trivial de uma caixa, isto é de um volume regular composto de seis faces, sucessivamente nomeadas “plano anterior”, “(dois) planos laterais”, “plano superior”, “plano posterior” e “plano inferior (base do crânio)”.<sup>6</sup> (Fig. 1-4)



<sup>5</sup>RICHER, P. *Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements* (1890), Paris: Bibliothèque de l'Image, 1996. p.7.

<sup>6</sup>Ib., p. 7-12.



1-4. Paul Richer, "Esqueleto da cabeça", pranchas I e II da *Anatomia artística. Descrição das formas externas do corpo humano* (1890).

Paul Richer simplesmente esquecia, diante da sua caixa craniana, a questão enunciada em todo cofre mágico, todo estojo, todo porta-joias, e ainda mais em todo órgão côncavo, em todo lugar vital: a questão do interior, a questão das dobras. É significativo que, no próprio enunciado do título de sua obra, a anatomia tenha sido qualificada como "artística" porque as formas descritas eram reduzidas a "formas externas" – pode-se entender aqui "formas apresentáveis" – do corpo humano. Mas se o crânio é uma caixa, será uma caixa de Pandora: abri-la verdadeiramente resulta em deixar escapar todos os "belos males", todas as inquietações de um pensamento que se volta a seu próprio destino, a suas próprias dobras, a seu *lugar* próprio. Abrir esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado.

Eis assim o que faz sentido: para descrever a caixa craniana em sua totalidade, não seria suficiente circundá-la, de maneira a esgotar a totalidade de seus "planos", como fala tão bem Richer? Mas o que "faz sentido" projeta também, muitas vezes, nos porões<sup>7</sup> subjetivos do recalque ou da negação, uma inquietação primeira, cuja atenção descritiva, objetiva, só oferece uma confortável salvaguarda.<sup>8</sup>

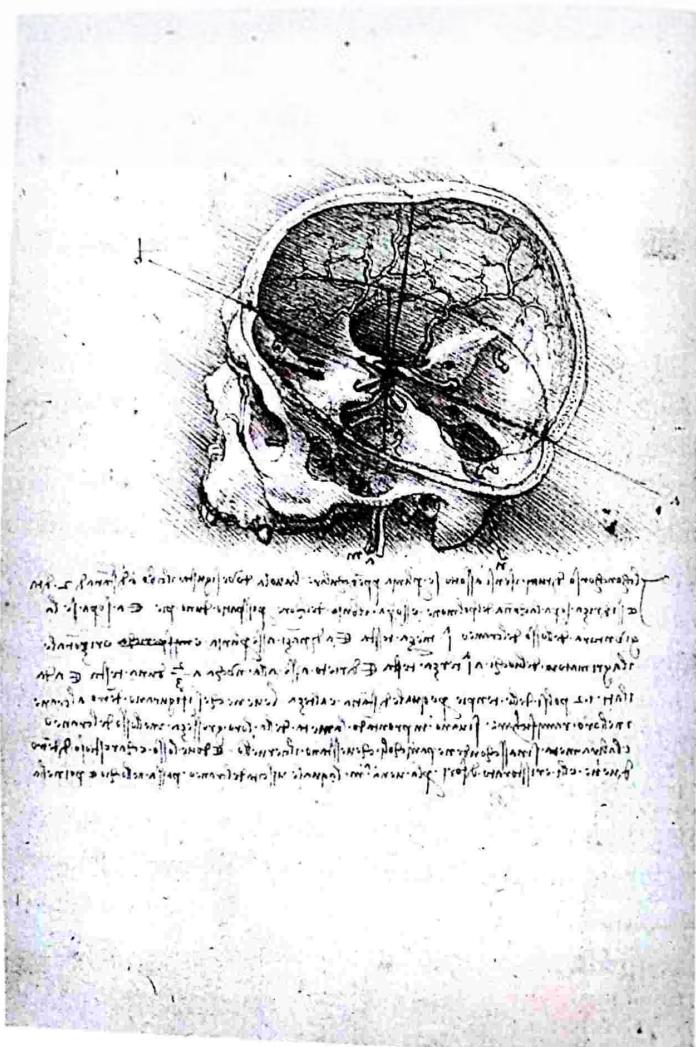
<sup>7</sup> "Porões" traduz, aqui, a palavra *oubliettes*, um tipo de cela nos castelos medievais onde os presos eram "esquecidos". (N.T.)

<sup>8</sup> "Salvaguarda" traduz aqui a palavra *garde-fou*, "guarda louco", numa tradução literal. (N.T.)

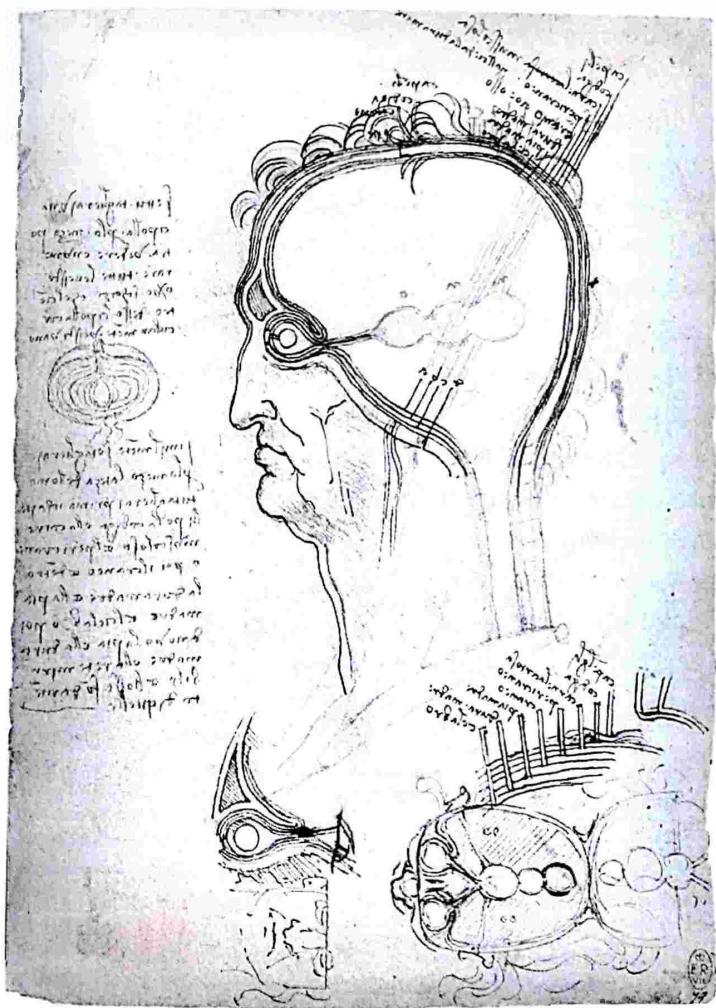
## SER CEBOLA

Leonardo Da Vinci (um artista muito menos acadêmico que Paul Richer) também descreveu e desenhou o crânio humano. Mas segundo uma atenção e uma intenção completamente diferentes: as formas em jogo não têm nenhuma necessidade, segundo ele, de serem "formas apresentáveis", e os planos descritivos nunca são considerados unicamente de acordo com suas "distâncias respeitáveis". Leonardo gosta de aproximar-se, até mesmo penetrar o objeto de sua curiosidade múltipla. (Fig. 5-6) O que o fascina de imediato no crânio humano é o que ele denomina "lado interno"; é a "cavidade das órbitas", com sua "profundidade" dissimulada; são todos os "buracos visíveis", e o que menos se vê, como os canais por onde, segundo ele, as lágrimas sobem diretamente do coração aos olhos.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> DA VINCI, Leonardo. *Les Carnets*, ed. E. Maccurdy, trad. L. Servicen, Paris: Gallimard, 1942, I, p. 165-166 (Institut de France, B40 verso e B41 recto): "Gostaria de tirar esta parte do osso, suporte da bochecha, que se encontra entre as quatro linhas a b c d, e mostrar através da abertura assim praticada o comprimento e a profundidade das duas cavidades dissimuladas atrás dela. Na



5. Leonardo da Vinci, *Crânio, vista interna*, 1489. Tinta sobre papel. Windsor Castle, The Collection of Her Majesty the Queen, FP 41r (Clark, 19058r). Foto Windsor, Royal Collection.



6. Leonardo da Vinci, *Corte de uma cebola e de uma cabeça humana*, cerca 1490. Tinta sobre papel. Windsor Castle, The Collection of Her Majesty the Queen, QV 6v (Clark, 12603r). Foto Windsor, Royal Collection.

Outra coisa que o fascina: o caráter sedimentado, pelicular ou estratificado do sistema de contato formado pelo osso do crânio e por tudo o que ele contém – a massa do cérebro evidentemente, mas também os tecidos, membranas, humores ou músculos que o envolvem, o protegem, e servem como interfaces ou isolantes. Então, uma analogia se impõe: a da cebola, que Leonardo não hesita em desenhar frente a um de seus cortes anatômicos mais conhecidos. (Fig. 6) Analogia tão pouco “séria”, no contexto de uma investigação altamente “científica”, que as reproduções do desenho são geralmente recortadas, de maneira a tirar a trivialidade – o lado “cozinha”- dessa relação.<sup>10</sup> Leonardo, no entanto não hesitou em referendar seu desenho através de um texto perfeitamente explícito:

cavidade de cima é escondido o olho, o instrumento da vista, e na de baixo, o humor que nutre as raízes dos dentes. A cavidade do osso da bochecha parece, pela sua profundidade como pelo seu comprimento, com a órbita que encaixa o olho; sua capacidade apresenta muitas similaridades com esta; veias a penetraram pelos buracos *m* que descem do cérebro através do duto que descarrega no nariz o excesso dos humores da cabeça. Não há outro buraco visível na cavidade que encerra o olho. O buraco b é colocado no lugar onde a faculdade da vista é transmitida aos sentidos, o buraco n marca o lugar para onde as lágrimas sobem do coração aos olhos passando pelo canal do nariz. [...]

“[Cavidade da face e suas relações] A cavidade da órbita do olho e a cavidade do maxilar, e as do nariz e da boca são de profundidade igual e desembocam debaixo da sede dos sentidos, segundo uma linha perpendicular. A profundidade de cada uma destas cavidades corresponde ao terço do rosto humano que se estende do queixo aos cabelos.” Cf. também O’MALEY, C. D; SAUNDERS, J. B. de. *Leonardo on the human body*. New York. Dover, 1952 (2. ed. 1983). p. 44-53.

<sup>10</sup> Cf. KEMP, M. *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo* (1981) Trad. F. Saba Sardi. Milan: Mondadori, 1982. p. 111.

Se cortas uma cebola pelo meio, poderás ver e contar todas as túniques ou cascas que formam círculos concêntricos ao redor dela. Da mesma maneira, se seccionas uma cabeça humana pelo meio, cortarás primeiro o couro cabeludo, depois a epiderme, a carne muscular e o crânio, depois o crânio, e dentro dele, a dura-máter, a pia-máter e o cérebro, e de novo a pia-máter e a dura-máter, e a *rete mirabile* e também o osso que as suporta.<sup>11</sup>

A cebola não é uma caixa. Tudo o que ela contém é exatamente identificado com o que é conteúdo, segundo um paradoxo pelicular que oferece, com certeza, uma imagem predileta do geômetra, do filósofo como também do artista.<sup>12</sup> Na cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível douravante entre o centro e a periferia. Uma solidariedade perturbadora, baseada no contato – mas também em tênues interstícios –, ata o invólucro e a coisa envolvida. O exterior, aqui, não é mais que uma *muda* do interior. Pensamos neste traço característico da descrição feita por Leonardo: o osso, a pia-máter e a dura-máter são dados sucessivamente como continentes e como conteúdos. Quanto à *rete mirabile*, esse tipo de “rizoma

<sup>11</sup> DA VINCI, Leonardo. *Les Carnets*, op. cit., I, p. 203 (Biblioteca Real de Windsor, *Quaderni d'anatomia*, V, 6 verso).

<sup>12</sup> Cf. DUBUFFET, Jean. Carta a Gaston Chaissac, em 28 de agosto de 1950. In —. *Prospectus et écrits suivants*, II, ed. H. Damisch. Paris: Gallimard, 1967, p. 301; “[...] e uma vez que quis descascar uma cebola tirei o primeiro invólucro e o seguinte e assim até que me dei conta que iria tirar tudo e que não sobraria nenhuma cebola, uma vez que a cebola é feita [...] só de invólucros sucessivos que no final não envelopam nada. Não obstante, isto não impede que uma cebola seja uma coisa que existe. Mas, descascá-la não leva a nada. [...] Assim se pode dizer de todas as coisas, geralmente elas não se encontram no lugar onde se procura por elas. A arte também não está onde se procura por ela, mas aqui bem perto, debaixo de seu nariz.”

admirável", que o encéfalo forma com todas suas conexões, abre a área de uma topologia orgânica desafiando a representação comum, cujo lugar circunjacente, no entanto, o crânio constitui.

### SER CARACOL

Acredita-se geralmente que a atenção dos artistas do Renascimento a respeito da natureza – sua notória paixão pela anatomia, pela perspectiva, pela teoria das proporções, etc. – tenha como única aposta a restituição correta de tudo o que vemos ao redor de nós. Mas poder-se-ia dizer exatamente o contrário. Em muitas circunstâncias, a exploração anatômica, a *travessia* perspectivista, a *teorização* das formas trazem unicamente consequências desestabilizantes: marcos invertidos ou aniquilados, visão das coisas como estranhas, nunca vistas, paradoxais. Consequentemente o espaço de nossa visibilidade familiar se distorce e se transforma em um *lugar* literalmente *aberto*, lugar escancarado, lugar construído por imprevisibilidades e desafios ao senso comum.

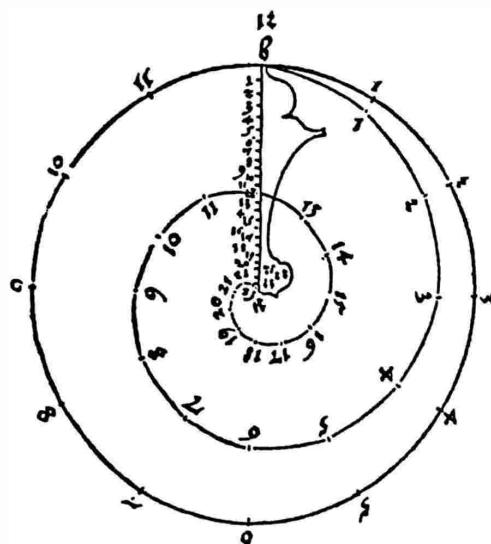
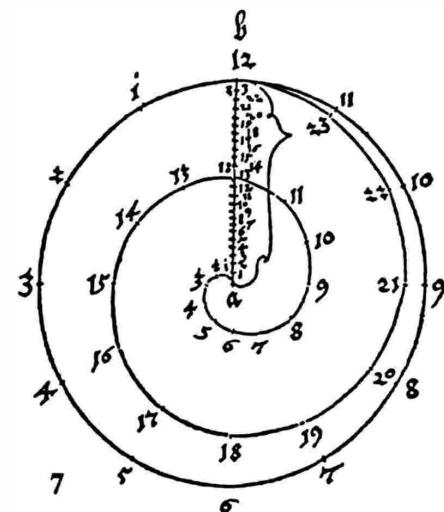
Dürer com certeza não tinha a mesma curiosidade que Leonardo pelas formas internas dos órgãos – esta curiosidade que escava incansavelmente e organiza, dentro do corpo humano, toda uma rede de poços, de pontos de vista, de fossos para o olhar. Mas a forma, para

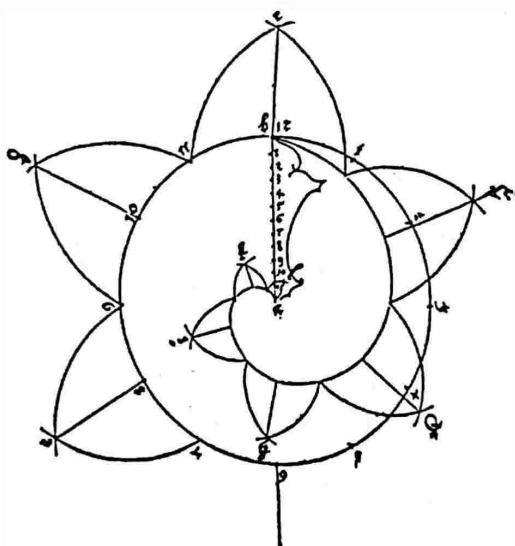
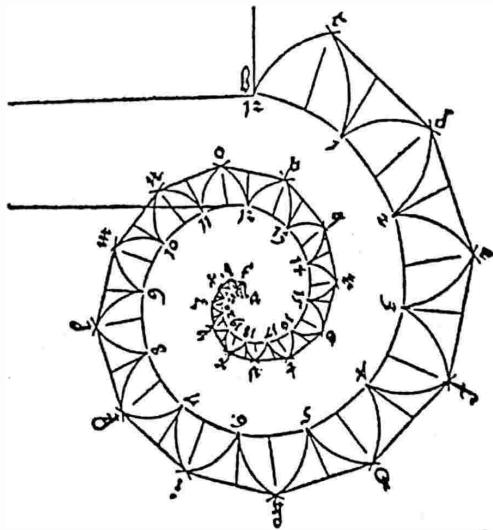
Dürer, já era considerada órgão e orgânica – mesmo pensada no quadro de uma geometria estrita<sup>13</sup>. Assim, bem no inicio de suas *Instruções sobre a maneira de medir*, publicadas em 1525, Dürer, mesmo partindo de Euclides e dos “fundamentos da geometria”, rapidamente, não simplesmente começou a desenhar, mas a engendrar, a fazer nascer, segundo diversos procedimentos lógico-espaciais, uma complexa e móvel “linha em caracol” – uma verdadeira linha-caracol (*Schneckenlinie*)<sup>14</sup> (Fig. 7-10)

Assim a paixão morfológica abria para mundos desconhecidos, sem necessidade, como para Leonardo, do recurso torturante do descasque sistemático, igual à cebola, de uma cabeça humana. Será que quando Dürer inventou o método chamado de *transferidor*, destinado a conservar iguais as proporções de um mesmo objeto, ao redor do qual o ponto de vista se movia – escolhendo, não por acaso, o exemplo de uma cabeça humana –, ele pensava se mover apenas no campo da observação objetiva?

<sup>13</sup> Modo, talvez, de antecipar a *morfologia* de Goethe. Cf. GOETHE. *Écrits sur l'art*. Ed. e trad. J.M. Schaffer e T. Todorov. Paris: Klincksieck, 1983. p. 34-53. Para pontos de vistas *morfogenéticos* mais recentes, cf. especificamente THOM. R. *Esquisse d'une sémiophysique physique aristotélicienne et théorie des catastrophes*. Paris: Inter Éditions, 1988; CHAUDET, G. *La vie dans la matière*: rôle del espaço en biología. Paris: Flammarion, 1995, que discute a espacialidade do cérebro e do sistema nervoso. p. 230-244.

<sup>14</sup> DÜRER, A. *Instructions sur la manière de mesurer* (1525). Trad. J. Bardy e M. Van Peele. Paris: Flammarion, 1995. . 30-38. Cf. também DÜRER, A. *Géométrie*. Trad. J. Pfeiffer. Paris: Le Seuil, 1995. p. 142-155.





7-10. Albrecht Dürer, *Linhos e caracol*, 1525. Gravuras extraídas de *Instruções sobre o modo de medir*, figuras 7, 9, 11 e 12

Mas onde queres lançar a cabeça retratada segundo a razão que ordenamos, de maneira que o contorno de todas as partes com seus perfis e superfícies aparecesse por meio das linhas que se cruzam, como se a cabeça, cujo retrato fosse feito, porventura, de cera, e não fosse cortada por nenhuma das linhas cruzadas como mostramos, seria possível saber qual é a superfície da retirada: o que os pintores chamam hoje comumente revirar sobre o fundamento, rebater. Se então queres empreender isto, pedirás ajuda de um triângulo como te demonstrarei, o que chamaremos de *transferidor*: com o qual o que se propõe poderá transferir-se, ou transmudar-se diferentemente, guardando a razão da proporção [...] Poderás por esta figura descobrir grande diversidade de coisas, a qual retrataremos, antes de mostrar o meio pelo qual ela pode se acomodar no reviramento da cabeça de que falamos.<sup>15</sup> (Fig. 11)

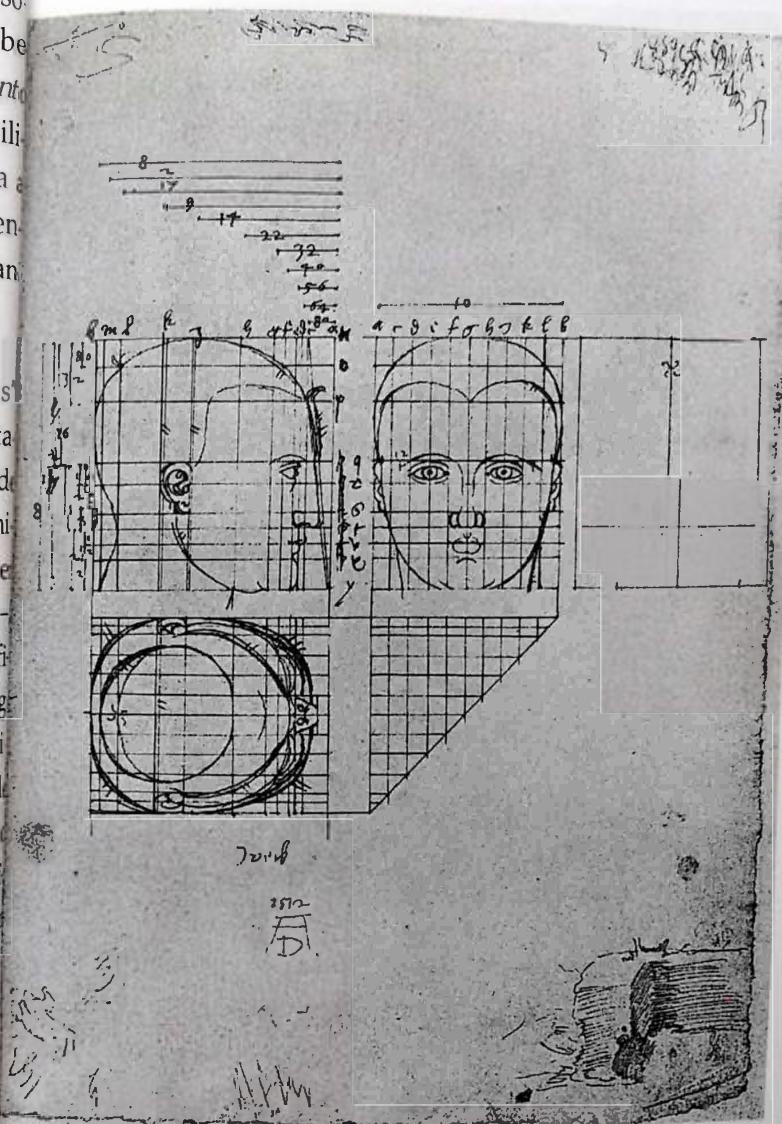
Talvez haja no *transferidor* de Dürer essa “elucidação matemática” das proporções que Panofsky admirava tanto.<sup>16</sup> Sem dúvida há “ordem” e “razão” como o reivindica claramente o artista. Mas, podemos senti-lo, há ainda outra coisa. Outra coisa que não é a ausência de ordem ou de razão, mas seu *deslocamento*, sua estranheza

<sup>15</sup> DÜRER, Albert. *Les Quatre Livres d'Albert Dürer*, peintre et géométrien très excellent, de la proportion des parties et des pourtraits des corps humains, trad. L. Meigret, Arnhem, Jeansz, 1613 (Reed. Paris: Dacosta, 1975), p. 23.

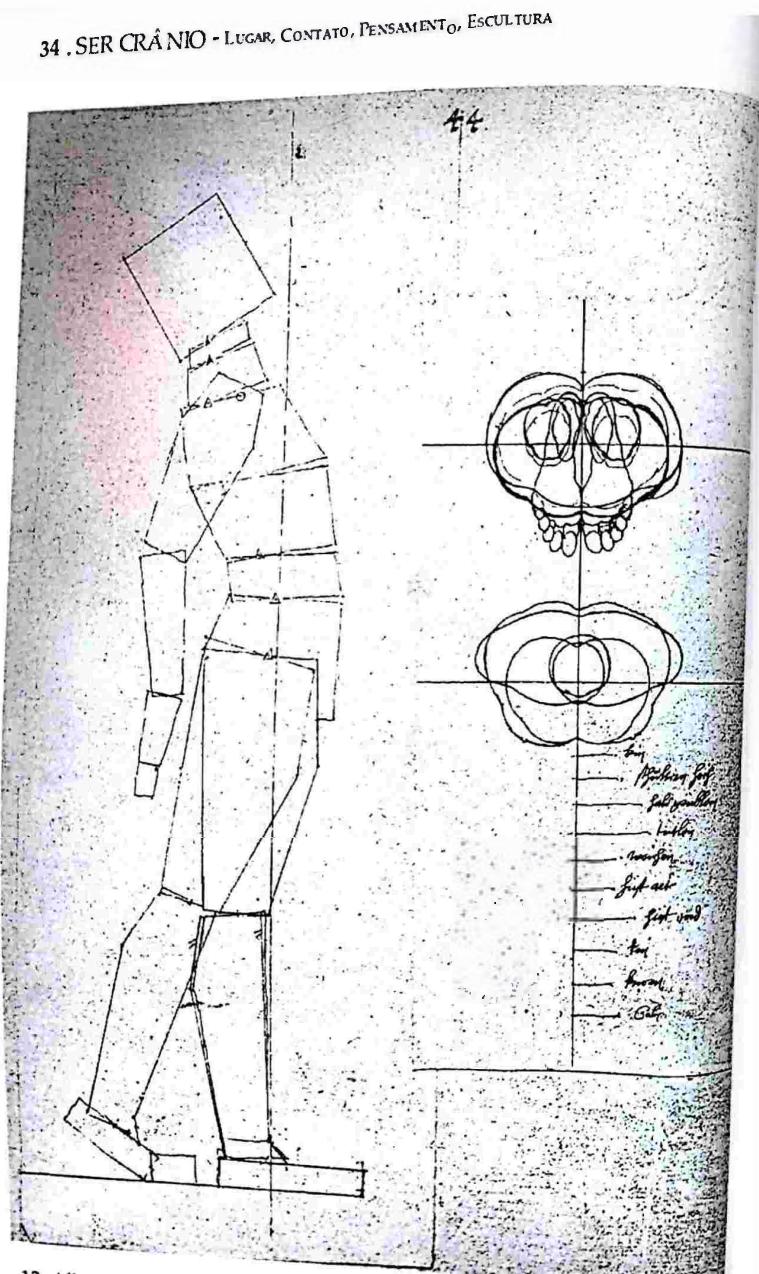
<sup>16</sup> PANOFSKY, E. *L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles* (1921). In \_\_\_\_\_. *L'œuvre d'art et ses significations: Essai sur les arts visuels*. Trad. M. e B. Teyssèdre, Paris: Gallimard, 1969. p. 96. Cf. também: \_\_\_\_\_. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer* (1943). Trad. D. Le Bourg. Paris: Hazan, 1987. p. 310-313 e 361-402.

fundamental. O que é, de fato, "revirar (uma cabeça) sobre o fundamento", proceder ao "reviramento da cabeça", como Dürer escreve, se não é *revirar o fundamento da visibilidade por si?* Revirar o espaço que essa visibilidade admite? "Revirar a cabeça", afirma Dürer, ajuda a "descobrir grande(s) diversidade(s) de coisas" – entendemos aqui coisas impossíveis de serem imaginadas antes do protocolo técnico estabelecido pelo pintor.

Quais são essas "coisas"? "Superfícies" e "retiradas" nunca vistas, onde o "retrato" humano se volta subitamente, como neste *ponto de vista por baixo* – ponto de vista impossível aos humanos, a menos que um olho mirasse a cabeça do interior do corpo, a menos que Dürer ostentasse acima de seus olhos uma cabeça cortada – como demonstra, fora de qualquer utilidade iconográfica, um famoso desenho da Coletânea de Dresden. (Fig. 11) A "elucidação matemática" deixaria fluir o surgimento de abismos orgânicos, de espaços-carações, de pontos de vista impossíveis. Ao antropomorfismo cheio do espaço visível, à simples descrição dos corpos, substitui-se d'avanço o *antropomorfismo cavado* de um lugar visual operado com liberdade: lugar para se inventar no sentido arqueológico da palavra: escavar para trazê à luz – uma forma humana desconhecida. Lugar onde possa surgir o essencial, isto é a inquietante estranheza. Como nessa superposição de cortes corporais vistos de baixo, cujo esfolhado deixa de repente aparecer, frontal, sem recusa, um fantasma de crânio humano. (Fig. 12)



11. Albrecht Dürer, Cabeça construída segundo o dispositivo do "transferidor", 1523-1528. Tinta sobre papel. Dresden, Landes-bibliotek. Figura extraída da *Coletânea de Dresden*, folio 91r. Foto D.R.



12. Albrecht Dürer, *Homem estereométrico e duas seções do corpo*, 1528. Tinta sobre papel. Dresden, Landes-bibliotek. Figura extraída da Coletânea de Dresden, fólio 144r. Foto D.R.

SERADRO<sup>17</sup>

Aristóteles pensou o coração como sede do pensamento. Depois a cabeça teve essa honra. Galiano designou diversas funções mentais para as diversas partes do cérebro.<sup>18</sup> Mas como continua sendo difícil pensar (imaginar, apresentar, definir, mesmo questionar), esse *lugar do pensamento!* Sem dúvida, o interior de nossa cabeça continua invisível a nossos olhos. Quanto às impressões endógenas, às sensações kinestésicas, elas são pobres e sugerem unicamente, segundo os psicólogos, "um domo ou uma caverna" que enchemos com nossas imagens visuais e nossas invenções autoscópicas.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ser adro: tradução de *Être aître*, duas palavras de mesma pronúncia, compreendendo o sentido de cada uma delas na sonoridade da outra. (N.T.)

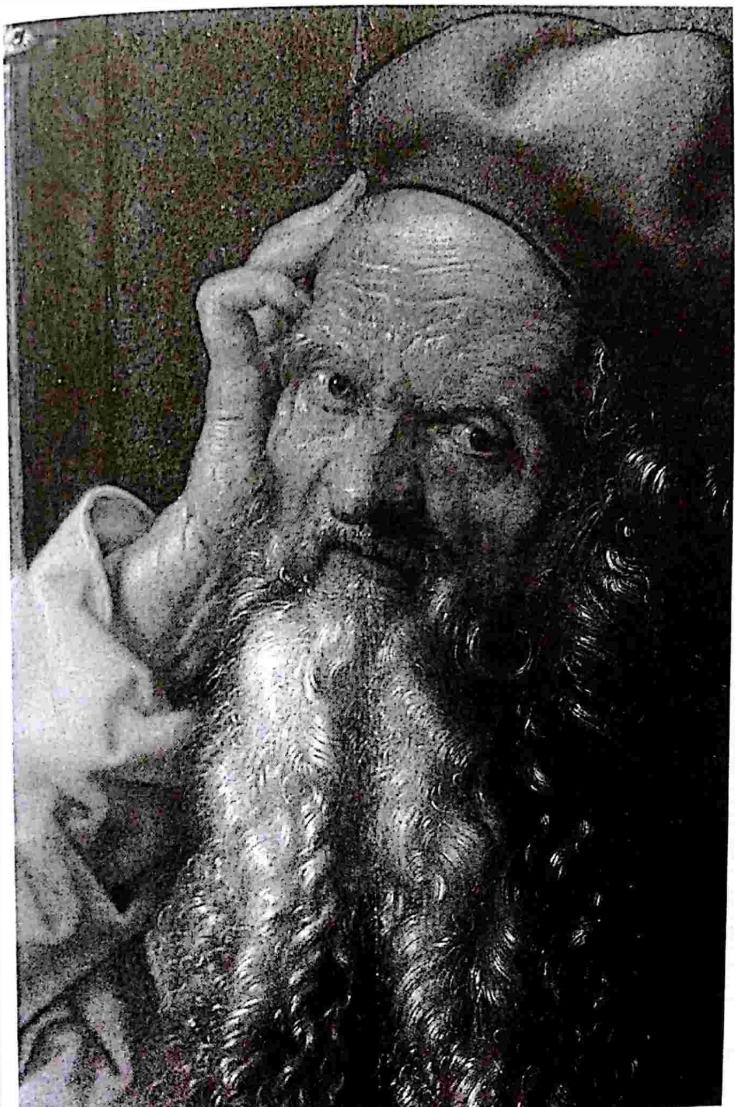
<sup>18</sup> Cf. ONIANS, R. B. *The origins of European thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*. London: Cambridge University Press, 1951.

<sup>19</sup> Cf. SOLLIER, P. *Les phénomènes d'autoscopie*. Paris: Alcan, 1903. p. 45-75; SCHIDLER, P. *L'image du corps: étude des forces constructives de la psyché* (1950). Trad. F. Gantheret e P. Truffert, Paris: Gallimard, 1968. p. 105-118; LEWIN, B.D. *La vie dure de l'image* (1968). Trad. M. Gribinski. *Nouvelle revue de psychanalyse*, XLIV, 1991. p. 19-34.

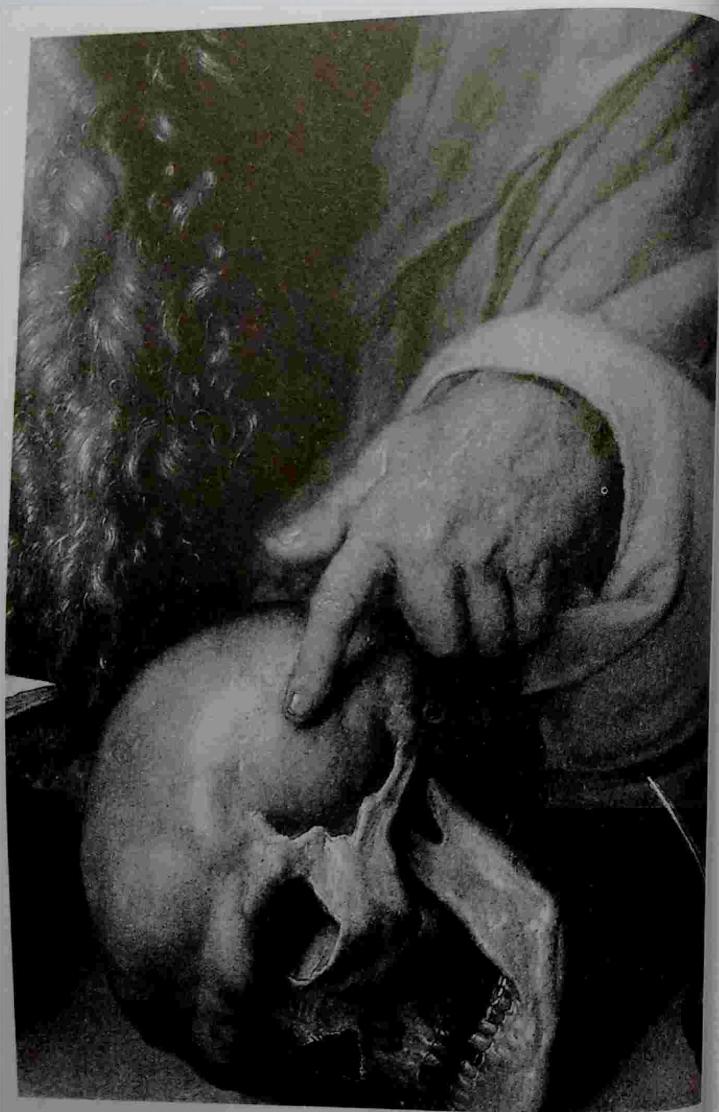
Freud, por sua vez, apesar de multiplicar as hipóteses tópicas do psiquismo e as metáforas arqueológicas, se bem que soubesse renunciar a todo idealismo (psicológico, neokantiano) e refutar todo positivismo (este, particularmente, das localizações cerebrais), se bem que soubesse repensar o pensamento – o que achou, no final das contas, se não a mesma questão, sempre aberta, o mesmo enigma do lugar do pensamento? “Pode ser que a espacialidade seja a projeção da extensão do aparelho psíquico. Na verdade, nenhuma outra derivação. No lugar das condições *a priori* do aparelho psíquico segundo Kant. A psique é estendida, nada sabe disso”<sup>20</sup>.

Nada saber disso, desse lugar. Mas como ele tem presa sobre nós, como o alcançamos, como nos toca? Os artistas, sem dúvida não resolvem nenhuma das questões deste tipo. Pelo menos, deslocando os pontos de vista, revirando os espaços, inventando novas relações, novos contatos, sabem encarnar as questões mais essenciais, o que é bem melhor que acreditar responder a elas.

Dürer, por exemplo, deu uma versão marcante desse não-saber e desse contato reunidos. Sua apresentação de São Jerônimo (Fig. 13-14) desenvolve um percurso potente – tanto paradoxal, quanto reversivo – entre um crânio



<sup>20</sup> FREUD, S. *Résultats, idées, problèmes* (1938). Trad. dirigida por J. Laplanche. In: \_\_\_\_\_. *Résultats, idées, problèmes*. II, 1929-1938, Paris: PUF, 1985. p. 288. Cf. os comentários de FEDIDA, P. *Les idées de l'étranger. La situation psychanalytique*. Paris: PUF, 1995. p. 267-298.



13-14. Albrecht Dürer, São Jerônimo, 1521 (detalhes). Óleo sobre painel  
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fotos, G. D.-H.

vivo, ainda cheio de seu pensamento em ato, e uma caveira cujas cavidades escuras são exibidas no primeiro plano do quadro. Frente a nós, a mão esquerda dopen-sador se apoia sobre o *objeto de seu pensamento*: é chamado crânio, caveira, *vanitas*, humanidade reduzida a uma concha de caracol vazia, cuja alma escapou. No segundo plano, na simetria de uma curva (ombro esquerdo) e de uma contracurva (braço direito), a mão dopen-sador está apoiada sobre o *lugar de seu pensamento*: isso ainda é chamado crânio, tâmpora inquieta, questões ontológicas, busca de Deus – errante dentro do que os teólogos, desde Agostinho, chamam “região de dessemelhança” – e finalmente melancolia.<sup>21</sup>

Mas há mais: criando essa rede de contatos das duas mãos nesses dois crânios, Dürer nos terá feito descobrir uma relação evidente do *lugar tático* ao *lugar do pensamento*. Tocando esse objeto apresentado frente a ele como um mistério para seu próprio pensamento, o teólogo não ignora que o mistério deve ser compreendido a partir do *entre-dois* onde ele se acha; porque o que ele questiona diante de si, encontra sua resposta no que é visto *atrás dele*, quer dizer, no crucifixo estranhamente “vivo”, carnal, encarnado, que compõe o fundo da cena

<sup>21</sup> E. Panofsky (*La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, op. cit., p. 242-245) ignora o componente melancólico dessa representação de São Jerônimo: assim ele se contenta em opor a gravura de São Jerônimo à da *Melancolia I*, ambas de 1514. A versão pintada em 1521 deve ser vista como uma transposição rigorosa de vetores presentes na gravura de 1514: crânio do santo - livro - crucifixo - caveira.

Não é à-toa que a autoridade de São Jerônimo é regularmente convocada quando se discute a questão da relação entre *caveira* e *calvário*.<sup>22</sup> A maioria dos pintores representa uma caveira na base de seus crucifixos: porque no sacrifício do Deus flutua o fantasma do erro do homem. Assim essa caveira é geralmente vista como a de Adão em pessoa. Ela é o cálice humano que recolhe o sangue divino, o cálice de pecado que recolhe o fluxo de sua futura redenção.<sup>23</sup> Ela é também, e antes de tudo, o *lugar-nomeado*<sup>24</sup> da morte do Cristo: um crânio topônimo, um lugar de fundação para uma religião inteira. É o rochedo em forma de cabeça descarnada, sobre o qual ter-se-á escolhido fazer morrer um Deus – *por contato*, quer dizer, pelo contato dilacerante do golpe de lança infligido ao Cristo – à imagem do homem.<sup>25</sup>

Antes do crânio-signo, antes do *crânio-objeto*, há então o crânio-lugar – o que inquieta o pensamento e, portanto, o situa, o envolve, o toca e o desdobra. Lugares, a escavação anatômica demonstra à profusão, desde Leonardo e ainda mais com Vesale, por exemplo, que abre um verdadeiro “mapa da crueldade” (como se fala de um

“mapa do país do afetuoso”)<sup>26</sup> da caixa craniana. (Fig. 15-22) Nossa língua natural, por sua vez, o expressa com tanta abundância, como se o crânio e o cérebro fossem constituídos desta geografia de lugares-nomeados que são a “calota”, a “fonte”, a “crista”, o “rochedo”, as “mesas”, as “fossas”, as “cavidades”, as “suturas”, os “buracos”, os “canais”, ou ainda a “abóbada” (que concerne ao osso do crânio), os “hemisférios”, o “aqueduto”, a “cisterna”, a “eminência piramidal”, o “istmo”, os “pilares” ou ainda a “ponte de Varole” (que se refere ao próprio cérebro).



<sup>22</sup> Cf. AQUINO, Tomás de. *Summa theologiae*, III, 46, 10.

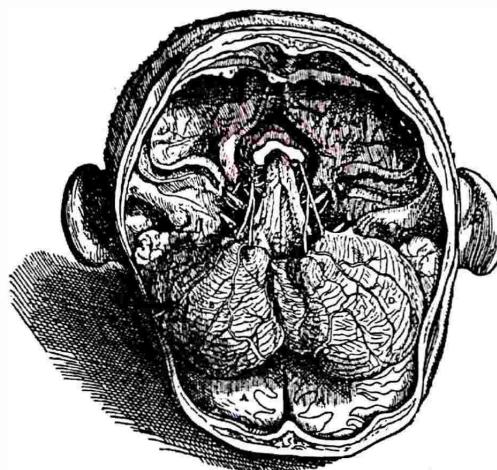
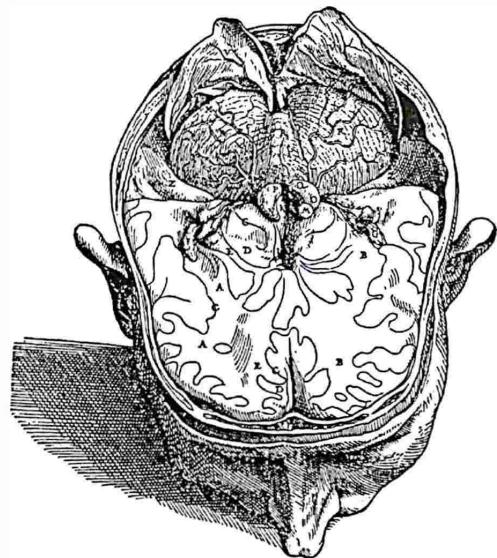
<sup>23</sup> Cf. STAUDE, W. Le crâne-calice au pied de la Croix. *La Revue des arts*, IV, 1954. p. 137-142.

<sup>24</sup> “Lugar-nomeado” traduz aqui a palavra *lieu-dit*, que designa um lugar no campo, com nome tradicional, atribuído por suas particularidades. (N.T.)

<sup>25</sup> “Levaram então consigo Jesus. Ele próprio carregava sua cruz para fora da cidade, em direção ao lugar chamado Crânio - em hebraico, *Golgotha*. Ali o crucificaram.” João, XIX, 17-18

<sup>26</sup> *Carte du Tendre*: O “mapa do país do afetuoso” foi elaborado em 1653-1654 pelos membros do salão literário de mademoiselle de Scudéry. Ele define alegoricamente um modelo de comportamento amoroso conforme à estética galante do período. (N.T.)

42 . SER CRÂNIO - LUGAR, CONTATO, PENSAMENTO, ESCULTURA



GEORGES DIDI-HUBERMANM. 43



15-22. André Vesale, *De humani corporis fabrica*, 1543-1555. Detalhes das pranchas 7, 8, 48, 66, 67, 70, 71, 72.

De que gênero são esses lugares? Que destino dão a nossa representação do espaço? Toda a questão está aqui. Talvez para melhor apreender o desafio, deveríamos convocar a palavra anacrônica de *adro*, que tem em francês a particularidade fonética de envolver uma noção do *lugar* sobre uma questão do *ser*. Esta palavra significava anteriormente um *lugar aberto*, um portal, uma passagem, um pórtico externo (a etimologia evoca o latim: *extera*); é empregada igualmente para designar um terreno livre que se presta a uso de charneira ou de cemitério; é

utilizada também para nomear a disposição interna das várias partes de uma habitação; finalmente designa a intimidade de um ser, seu *foro interior*, o abismo mesmo de seu pensamento.<sup>27</sup> Quando Henry Maldiney fala dos “adros da língua” e das “moradias do pensamento”, ele se refere à singularidade de um “estado de nascimento” da língua, do pensamento, essa singularidade que o poema, a obra de arte enunciam a cada leitura.<sup>28</sup>

SER RIO

Manifestamente, Giuseppe Penone é um escultor de *adros* – questões de lugares e questão de seres enunciadas, esculpidas ao mesmo tempo. Ou seja, de suas mãos surgem não exatamente coisas, não exatamente espaços. Melhor: *lugares* produzidos em seus “estados de nascimento”, em seus estados de *adros* visuais e táteis.

Mas o que devemos compreender por “estado de nascimento”, tratando-se de obras que foram completamente desenvolvidas e que são expostas frente a nós, “acabadas”, finalmente estáticas? Enunciar esta questão equivale a tocar com o dedo a diferença entre uma escultura que fabrica *objetos no espaço* - objetos de espaço, poderíamos dizer – e uma escultura que transforma os objetos em sutis atos do lugar, em *ter-lugares*.<sup>29</sup> No primeiro caso, o objeto acabado exibe sua clausura afirmando-se como resultado, recusando o agente e a ação (o

<sup>27</sup> Cf. IMBS, P. (dir.). *Trésor de la langue française*, II. Paris: Éditions du CNRS, 1973. p. 401-402.

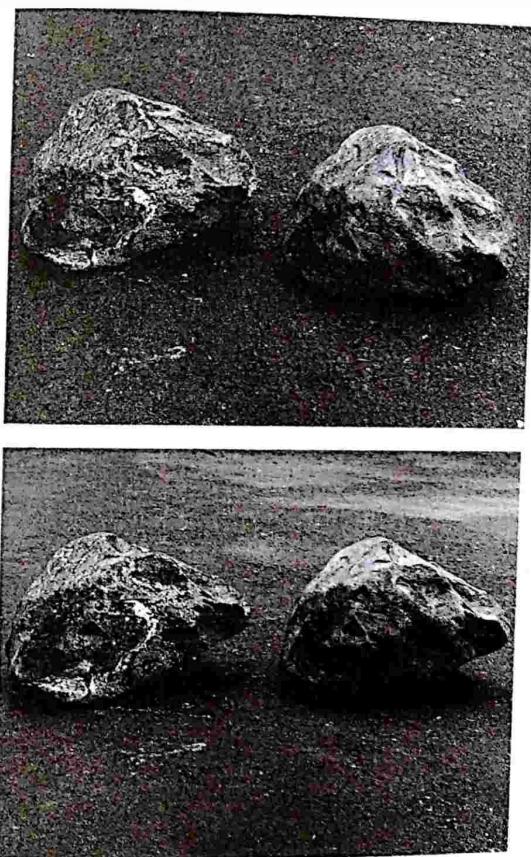
<sup>28</sup> MALDINEY, H. *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*. Lausanne: l'Âge d'homme, 1975. p. VII-IX: “Os adros da língua são, aquém de seu estado construído, as moradias do pensamento ainda não termatizadas em signos, mas cuja lucidez de potência, instante a todos os signos, funda, antes de todo saber, a possibilidade mesma do *significar*. [...] Somente os poetas ainda habitam os adros da língua que são o fundo sobre o qual eles erguem a língua sempre singular de um poema. [...] A questão das relações entre língua e pensamento só pode ser autenticamente enunciada nesse nível *radical*, onde eles se articulam internamente um ao outro em *estado nascente*.”

<sup>29</sup> “*ter-lugares*” traduz aqui a palavra *avoir-lieux*, que pode ser entendida como “acontecimentos”. (N.T.)

processo que lhe deu forma) no elemento do passado único, segundo um tipo de esquecimento de seu próprio nascimento. No segundo caso, a escultura tende a continuar aberta e afirma, antes, a inseparabilidade entre agente, ação e resultado, onde ela quer se posicionar. Cada tempo da obra persistindo nos outros, envolvendo os outros, alimentando-se dos outros.

É significativo que Penone, em sua maneira de escrever e de falar de sua escultura, prefira sempre as formas verbais às formas substantivas. É significativo que uma escultura de Penone possa ter um Verbo como título – verbo no infinitivo, ou seja, infinitamente perpetuado, expressando talvez um voto sem fim, ou um imperativo categórico. Assim o Verbo “ser”: a obra intitulada *Essere fiume* (“Ser rio”) se entrega à contemplação como uma escultura que, justamente, desdobra com todo rigor a diferença entre objeto e ser, entre espaço e adro. (Fig. 23-24) De um lado (mas nunca se saberá qual) uma pedra garimpada em um lugar preciso da montanha foi esculpida da maneira mais tradicional e mais humildemente mimética possível. De outro lado - mas permaneceremos incapazes de estabelecer a hierarquia exigida pela noção usual de *mimèsis* - encontra-se o “modelo” desse objeto: é uma pedra grande garimpada no rio, debaixo da mesma montanha-massa “naturalmente” formada por um tempo geológico muito longo no qual “as pedras se chocam, explodem” e em que “a água lava, leva a poeira de pedra, pule o material...” Tal é de fato, segundo

Penone, o “processo que tende a criar formas”, e esse processo não é uma *mimèsis*, mas uma ontogênese material da forma, uma *dynamis* do próprio rio.<sup>30</sup>



23-24. Giuseppe Penone. *Essere fiume*, 1981. Duas pedras, 50 x 33 x 30 cm. Coleção do artista. Fotos: cortesia de G. Penone.

<sup>30</sup> PENONE, G. (1980), citado por CELANT, G. *Giuseppe Penone*. Trad. A. Machet. Milan-Paris: Electa-Le M. Durand-Dessert, 1986. p. 21.

Fazer uma escultura é, frequentemente, fazer um objeto, talhar um material, modelá-lo ou moldá-lo, etc., depois "acabá-lo", apresentá-lo, expô-lo ao público. Mas é, sobretudo, no olhar de Penone, integrar-se à dinâmica intrínseca dos processos de formação, das morfogêneses físicas, na qual algumas polaridades seculares do pensamento estético – a arte e a natureza, a *technè* e a *tuchè*,<sup>31</sup> o orgânico e o geométrico – vêm recaladas, ou melhor sutilmente reatadas, devolvidas a sua inseparabilidade nativa.<sup>32</sup> Como na prática de Leonardo, cuja paixão pelos rios e os turbilhões criadores de formas<sup>33</sup> é conhecida, não é a *natura naturata* (as criaturas naturais como resultantes de um processo), mas a *natura naturans* (a criação natural como processo em si) que faz a apostila essencial da intenção artística. Daí esse tom anacrônico – tão pouco “moderno”, e menos ainda “pós-moderno” – que se observa na maneira quase pré-socrática que Penone tem de olhar um rio como escultura e a escultura como um rio em plena atividade:

O choque mútuo dos rochedos durante as enchentes, a fricção contínua da areia suspensa, o movimento contínuo das águas sobre o fundo provocam o deslocamento muito lento das pedras maiores, o deslocamento lento das pedras médias, a corrida mais rápida do cascalho, o escoamento acelerado da areia fina, verdadeiro rio no rio.

O rio carrega a montanha. O rio é o veículo da montanha. Os golpes, os choques, as mutilações violentas que o rio inflige às rochas maiores, nelas batendo com pedras menores, a infiltração das águas nos leitos miúdos, nas falhas, destacam pedaços de blocos. Tudo serve para esboçar a forma – fruto de um trabalho contínuo feito de grandes e pequenos choques, de vagarosas passagens de areia, de estilhaços cortantes, da lenta fricção de grandes pressões, de choques surdos. A forma desenha-se e se torna sempre mais aparente. Será que o rio não tem como projeto revelar a essência, a qualidade mais pura, a mais secreta, a densidade extrema de cada elemento da pedra? (...)

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 dorio.

Extrair uma pedra que o rio esculpiu, recuar na história do rio, descobrir o lugar certo da montanha de onde vem a pedra, extraí-la da montanha um bloco novo, reproduzir exatamente a pedra extraída do rio no novo bloco de pedra, é ser rio. (...) Para esculpir a pedra na verdade, tem-se que ser rio.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> *Tuchè*: noção da filosofia platônica. Designa o acaso e a fortuna, que presidiam ao destino das coisas humanas. Opõe-se à *technè*, que traduz organização e intencionalidade. (N. do T.)

<sup>32</sup> Cf. SOUTIF, D. *L'identité retrouvée, la nature de l'Art ou l'Art de la nature*. In: SOUTIF, D. *G. Giuseppe Penone*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1986, p.17-23; PREVOST, J.-M. Giuseppe Penone: l'oeuvre entre causalité et hasard. *Artstürdio*, n. 13, 1989, p. 120-135.

<sup>33</sup> Cf. GOMBRICH, E. H. *The form of movement in water and air* (1969). In: *The heritage of Apelles: studies in the Art of the Renaissance*. London, Phaidon, 1976, p. 39-56.

<sup>34</sup> PENONE, G. (1980), citado por CELANT, G. *Giuseppe Penone*, Trad. A. Machet. Milan-Paris: Electa-Le M. Durand-Dessert, 1989, p.110.

Fica fácil, lendo esses textos – sempre belos – de Penone,<sup>35</sup> ver neles declinadas, através dos reinos biológicos e dos materiais do mundo físico, uma poesia ou uma *poética da natura naturans*. Mas seria fácil demais e muito redutor ver neles unicamente uma efusão vitalista ou uma fusão na paisagem, romantismo da floresta, ecologia estetizada. É de sua própria prática que Penone nos fala: ora, sua prática não é a de uma agricultura qualquer, seja ela poética, mas é uma *sculptura sculptens*, uma escultura que, sem parar, enuncia a questão de seu desenvolvimento como de seu “estado nascente”. Quando Penone afirma que ser escultor é “ser rio”, ele destaca antes de tudo, a escolha singular de seus procedimentos formais. Ele desenvolve assim uma reflexão mais geral sobre a escultura cuja rede de equivalências poéticas que o afeta<sup>36</sup> refere-se, mais que a outra coisa, a um *verdadeiro pensamento temporal da escultura* e dos lugares – dos adros – específicos que ela engendra:

A meu ver, todos os elementos são fluidos. A própria pedra é fluida: uma montanha se desagrega, torna-se areia. É uni-

<sup>35</sup> Uma excelente coletânea de textos escritos pelo artista pode ser lida, em francês, na monografia de G. Celant, *Giuseppe Penone, op.cit., passim*. Cf. também, PENONE, G. “Mines”, trad. F.M. Cattani. In: \_\_\_\_\_. *L'espace de la main*. R. Rech (dir.). Strasbourg: Éditions Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1991. p. 193-198; Id., *La structure du temps*. Trad. F. Ferri. Annecy: DAO-La Petite École, 1993; Id., *L'image du toucher*. Trad. D. Féault. Amiens: Fonds Régional d'Art Contemporain de Picardie, 1994.

<sup>36</sup> Cf. também a obra intitulada: *Minha altura, o comprimento de meu braço, minha espessura num riacho* (1968), reproduzida em CELANT, G. *Giuseppe Pe-*

camente uma questão de tempo. É a curta duração de nossa existência que nos faz qualificar como “duro” ou “mole” esse ou aquele material. O tempo desestabiliza esses critérios. A escultura baseia-se na aproximação de um elemento duro a um elemento maleável – aqui o formão que penetra a madeira. O que precisamente me faz considerar esse aspecto das coisas, para circunscrever o problema”.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> PENONE, G. (1978), citado por CELANT, G. *Giuseppe Penone, 1989* p17. Em outro texto, Penone fala do contato da mão com a água, da mão com o gesso, com o corpo da cobra, escultural a seu ver, porque é “bolso e bastão” e ainda mais porque “procede de uma lógica vegetal e fluida”. PENONE, G. *La structure du temps*. Trad. F. Ferri. Annecy: DAO-La Petite École, 1993, p. 35-40 e 125.

## SER ESCAVAÇÃO

Circunscrever o problema, então. Como a escultura pensa? Como a escultura esculpe tempo? Como procede com esse mesmo tempo – memória, presente, prospecção para o futuro –, para subverter nossos espaços familiares, isto é transtornar-nos, “tocar-nos” com os lugares, os adros que inventa? É preciso compreender que a problemática do “estado nascente” nada tem a ver com uma nostalgia exclusivamente orientada na busca de uma origem pensada como fonte perdida do todo. *Essere fiume* nos traz uma prova clara, na “imagem dialética” que ela oferece de um encontro em um mesmo lugar de duas temporalidades profundamente diferentes ( aquela, geológica, da pedra do rio e esta, artística, da pedrada montanha).

É quando surge no presente – não como a fonte longínqua, mas como o “turbilhão no rio”, assim como dizia Walter Benjamin respeito do conceito de origem<sup>38</sup> – que

<sup>38</sup> BENJAMIN, W. *Origine du drame baroque allemand* (1928). Trad. S. Muller, Paris: Flammarion, 1985. p.43-44.

o “estado nascente” nos toca verdadeiramente. Por exemplo, somos bastante familiarizados com a ideia, ou a vaga imagem, idealizada, de que nosso “lugar de nascimento” foi o ventre de nossa mãe. Mas é muito mais difícil familiarizar-nos com o presente dessa tal situação: difícil de olhar, todas as manhãs no espelho, nosso crânio como a moldagem – a impressão endurecida por nossa própria idade – do estreito genital de mamãe.<sup>39</sup>

Ora, é exatamente desta maneira que Penone, consegue pensar as formas que investe: a escultura tem então o valor de uma *anamnese material*, anamnese em atos, em pedra, em tempo presente. Alguma coisa a mais, com certeza, que a simples fabricação de um objeto espacial. Quando Penone esculpe, cada gesto, cada momento é produzido dentro da coextensão de coisas que costumam ser pensadas como contraditórias. A anamnese, aqui, toma forma de um tipo de *dialética material*: assim a modelagem será pensada por Penone como uma moldagem (no lugar onde todo o pensamento clássico

opõe com violência os dois procedimentos)<sup>40</sup> – com mais precisão uma moldagem das mãos do modelador no material.<sup>41</sup> Do mesmo modo, a forma extraída do material será pensada como resultado de uma exploração, de uma escavação. E esta por sua vez como uma dialética do substrato, do vazio e da carne que escava: “Quando se afunda a mão para extrair terra, cria-se um vazio onde a mão passou: a terra se mistura, a escultura toma forma. O vazio da carne torna-se terra”.<sup>42</sup>

Fazer uma escultura? É então, para Penone, fazer uma escavação. É fazer a anamnese do material onde se afundou a mão: o que a mão extrai do material não é outra coisa que uma forma presente onde aglutinaram-se, inscritos, todos os *tempos do lugar* singular que constituem o material, de onde ele extrai seu “estado nascente”. Para o escultor então, a memória é uma qualidade própria do material mesmo: a matéria é memória. Usando o carvão – seja ele na forma de um simples pedaço de fósforo –, Penone questiona-se sobre esse fato perturbador que faz com que o carbono ofereça o elemento da mais tênue diferença entre a ordem animal, a ordem vegetal e a

<sup>39</sup> Cf. FREUD, S. Un type particulier de choix d'objet chez l'homme (1910). Trad. D. Berger, J. La planche et al. In: \_\_\_\_\_. *La Vie sexuelle*. Paris, PUF, 1969 (reed. 1977), p. 50-51: “Na vida amorosa normal, sobram poucos traços que indicam indubbiamente o protótipo maternal da escolha de objeto – por exemplo, a predileção que moços têm para mulheres já maduras; a libido se destacou relativamente cedo da mãe. Em nosso caso, ao contrário, a libido demorou-se tanto na mãe, mesmo depois do início da puberdade, que os objetos de amor escolhidos ultimamente conservam a impressão de caracteres maternais e se tornam todos substitutos materiais facilmente reconhecíveis. Aqui se impõe a comparação com a conformação do crânio do recém-nascido: após um parto demorado, o crânio da criança deve se apresentar com um molde do estreito inferior do quadril maternal.” Agradeço Marie Moscovici por ter-me lembrado desse texto.”

<sup>40</sup> Cf. WITTKOWER, R. *Qu'est-ce que la sculpture?* Principes et procédures (1977). Trad. B. Bonne. Paris: Macula, 1995, *passim*.

<sup>41</sup> Cf. PENONE, G. (1978), citado por CELANT, G. *Giuseppe Penone*, 1989, p. 85. “Todo inquérito sobre os vazios pressupõe o cheio. Esse cheio é o próprio escultor, porque com seu cinzel, com suas mãos, ele exerce a pressão que cria os volumes. O vaso pode ser visto como um substituto das mãos do oleiro, como uma soma de impressões, como uma matriz capaz de recriar (quando se pega o vaso) a pele do oleiro.”

<sup>42</sup> Id. (1989), citado por CELANT, 1989, p. 27. Cf. também p. 92 e 140.

ordem mineral. A memória do carbono cruzará então com a do artista para fazer surgir uma imagem do material mineral em seu estado nascente – isto é, a da decomposição de corpos animais, até mesmo humanos, que em tempos imemoriais tombaram em terra, aglutinados até se tornar turfa e carvão:

Como nasce o carvão? Na multidão, ficamos tão apertados, comprimidos, sufocamo-nos uns aos outros, lutamos com obstinação por um pouco de espaço, empilhados, espremidos, pisoteados, desinchamo-nos, achatamo-nos, comprimimo-nos, reduzimo-nos, penetramo-nos, e assim num movimento de torção extraímos a luz de nós mesmos; pressados, endurecidos, penetrados mutuamente, tornamo-nos matéria, matéria dura, mas de onde emana ainda o fedor explosivo do medo. [...] Estratificação de homens que se tornam pó, terra, pálpebra do olho escondido da visão de coisas advindas. Conseguir ver o olho da terra.<sup>43</sup>

Mas o escultor investe todos os sentidos do tempo. Escavar não é unicamente abrir a terra para tirar dela coisas mortas há muito tempo. É também manejar, na terra aberta – lavrada, “lavorada”, como se dizia antigamente –, uma passagem para formas com memória de seu devir, de seu nascimento e crescimento futuros. Foi suficiente para Penone criar na terra o abraço íntimo de uma contraforma (ou melhor, de uma forma em seu sentido primeiro, que é

<sup>43</sup> PENONE, G. "Mines", trad. F.M. Cattani. In: \_\_\_\_\_. *L'espace de la main*. R. Recht (dir.). Strasbourg: Éditions Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1991. p. 95-197. Cf. também id., *La structure du temps*, 1993, p. 11. (Vide nota n. 35)



25-26. Giuseppe Penone. *Batatas*, 1977. Documentação fotográfica da realização, Garessio. Fotos: cortesia de G. Penone.

o negativo) de sua cabeça e de sementes vegetais (abóboras ou batatas), para que sua *cabeça em estado nascente* pudesse lentamente vir à luz, a partir de um outro lugar que não o ventre materno. (Fig. 25-26) A arqueologia do material não existe separada, aqui, de uma arqueologia do sujeito que a confronte: consistiria então a arte do escultor em escavar galerias, em explorar a memória de sua própria carne e de seu próprio pensamento? Não nos espantemos de que Penone tenha trabalhado com a hipótese de uma descida às “minas do crânio”:

Descemos ao cérebro pelo poço vertical que nos leva a várias profundidades; a cada parada, galerias conduzem, pelo raciocino, à escavação de ideias: uma vez extraídas são trazidas à superfície; quando mais o cérebro é rico em sedimentos de memórias, mais tem galerias, mais paradas, mais escavações há (*fronti de scavo*).<sup>44</sup>

## SERFÓSSIL

A escavação oferece, à primeira vista, uma imagem bastante simples do pensamento. Bastaria dizer que se “quebra a cabeça”<sup>45</sup> quando se procura “extrair uma ideia” dela, para dar conta dos adros do pensamento? Com certeza, não. Mas Penone produz essa imagem só como hipótese de trabalho, o trabalho de manipular, desenvolver *esculturalmente* – isto é, empurrar até seus limites táteis, os mais inesperados, os mais paradoxais e reversíveis – as imagens da escavação, da profundidade, da interioridade. A própria escultura estará aqui encarregada de tocar o *pensamento*.

Penone toma um crânio entre suas mãos, abre-o, olha-o. Além das inquietações metafísicas ou religiosas – as de um Dürer, por exemplo –, além das curiosidades anatômicas – as de um Leonardo, por exemplo –, ele

<sup>44</sup> PENONE, G. “Mines”, trad. F.M. Cattani. In: *L'espace de la main*. R. Recht (dir.). Strasbourg: Éditions Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1991. p.193. Cf. também: *id.* *La structure du temps*, 1993, p. 5.

<sup>45</sup> “Quebrar a cabeça” traduz aqui a expressão francesa “creuser la tête” cujo sentido literal é “escavar a cabeça”, reafirmando assim a metáfora da escavação. (N.T.)

60. SER CRÂNIO - LUGAR, CONTATO, PENSAMENTO, ESCULTURA



GEORGES DIDI-HUBERMAN 61



27-30. Giuseppe Penone. *Paisagens do cérebro*. 1990. Fita adesiva, carvão.  
Fotos: cortesia de G. Penone.

questionará, escrutando o interior desse crânio, um tipo de cegueira tátil na qual geralmente não pensamos: nosso cérebro está em contato com uma parede da qual nada conhece, que ele não vê, que ele nem sente (parafraseando Freud, poder-se-ia dizer que "a psique está em contato, mas nada sabe disso"). Como, então, restituir a esse contato, desconhecido, e, no entanto, intrínseco às "mordidas do pensamento", sua capacidade de inquietação ontológica, seu possível potencial de verdade *nos olhando?* A resposta é escultura, quer dizer hipótese técnica, cuidadosamente experimentada, desenvolvida, encarnada. Sobre o calcário da parede craniana, Penone deposita um pó de grafite – a escolha do material não surpreenderá em um tal contexto – procede a uma *frottage* delicada dos microscópicos relevos, redes e nervuras da superfície. Essa textura será recolhida por meio de uma fita adesiva transparente usada em quatro zonas que rebatem toda a superfície interna da caixa craniana, como ferramenta óptica e projetiva (uma espécie de diapositivo tátil, em resumo). O resultado é mural: quatro grandes painéis que, expostos em um lugar fechado, desenvolvem por transposição precisa, o contato cego de um cérebro com seu crânio. (Fig. 27-30) Como se nosso próprio cérebro fosse capaz de se tornar mão, de acariciar sua própria bainha matricial.

O instrumento do toque é a mão, a epiderme das mãos. Os centros de captação sensorial de nosso corpo situam-se principalmente na superfície e não no interior.

Nosso corpo é constituído de partes macias e de partes duras. A caixa craniana, proteção dura do cérebro, adapta-se à forma que protege. O osso do crânio é um material plástico para o cérebro que o constrói e o adapta a sua forma. O cérebro adere ao crânio sobre o qual registra suas pulsações, mas ele não tem a possibilidade de ler a superfície que toca. Para compreender a forma da superfície interna do crânio e para ter consciência dela, temos que tocá-la com as mãos, vê-la com os olhos. Mais uma vez, temos uma imagem pelo recurso da *frottage*: *frottage* extrema esta produzida dentro do crânio.<sup>46</sup>

Surpreendentemente, tendo deixado de lado as metáforas geológicas para o processo muito concreto, muito direito da *frottage*, o artista obtém um resultado cuja qualidade visual ainda é – e irrefutavelmente – a de um campo de escavações. A *frottage*, como se sabe, é uma técnica arqueológica por excelência: capta os traços mais antigos e menos visíveis que sejam. Traz à luz fósseis de gestos, tempos breves (rastros de animais), ou tempos longos (formações geológicas), endurecidos como em um carvão. Ora, para Penone, ser escultura, também é ser fóssil: uma *marca do tempo*, cujo espaço próprio – eu diria melhor: o lugar, o adro – inverte ou reverte todos os nossos marcos familiares; o que se torna possível, paradoxalmente, pelo fato de desenvolver a intimidade de um gesto ou de um contato.

<sup>46</sup> PENONE, G. *L'image du toucher*. Trad. D. Féault. Amiens: Fonds Régional d'Art contemporain de Picardie, 1994. p. 6-7.

O espaço nos antecede. O espaço antecedeu nossos ancestrais. O espaço prosseguirá depois de nós. Fossilizar os gestos certamente, ou provavelmente, realizados em um certo lugar reduz o uso potencial do espaço, mas marca o espaço mesmo. [...] Criar uma escultura, é um gesto vegetal; é o rastro, o percurso, a aderência em potência, o fóssil do gesto feito, a ação imível, a espera [...] – ponto de vida e ponto de morte.<sup>47</sup>

Questão de escultura? Questão de adro e questão de fóssil: o devir-tempo do lugar, o devir-lugar do tempo. Questão, consequentemente, de sedimentos, de interstícios, de contatos. Seria a escultura o lugar onde tocamos tempo?

Como passar o tempo? Falar com uma pedra ou escavar um espírito? Cavando uma pedra fala-se ao espírito? [...] Seria então de novo o problema do espaço? É dentro de um espaço que se recolhe o valor do tempo, as memórias do tempo; o espaço pode ser o vazio entre a unha e a carne, vazio que se enche de terra.<sup>48</sup>

Poderia também ser o vazio entre o cérebro e o crânio que, no espaço de uma escultura, se encheria de pó de carvão. O que esse espaço "*frotte*" fossiliza, o que contam essas reticulagens, essas redes meníngeas? Antropólogos e paleontólogos fundaram suas reconstituições do

desenvolvimentocefálico dos hominídeos sobre um estudo das redes meníngeas, observadas por impressões na face interna de crânios pré-históricos.<sup>49</sup> Roger Saban, particularmente, desenvolveu uma noção de cérebro fóssil: retomando a prática das moldagens endocranianas – antigamente usadas com o único fim de calcular os volumescefálicos – fundou uma nova “paleoneurologia” cuja proposta é unicamente deduzir, das impressões meníngeas, a própria filogenia da linguagem humana: ou seja, a emergência, na longa duração da espécie, de uma organização cerebral autorizando o “estado nascente” de nossa língua articulada.<sup>50</sup> (Fig. 31-34)

Seria a escultura um lugar onde nos tornamos capazes de tocar o pensamento ou a linguagem nascentes?

<sup>47</sup> PENONE, G. (1979 e 1985), citado por CELANT, G. *Giuseppe Penone*, 1989, p. 116 e 158.

<sup>48</sup> PENONE, G. *La structure du temps*, 1993, p. 127.

<sup>49</sup> Cf. MALASSE, A. Dambricourt. Les relations ontogéniques entre le neocerveau et le corps mandibulaire, du Primat à l'Homme. In: *Bulletin de la société de recherches préhistoriques*. Les Eyzies, XXXVIII, 1989, p. 7-32. Id. *L'Hominisation et la théorie des systèmes dynamiques non linéaires (chaos)*. Paris: Institut de Paléontologie humaine, 1992.

<sup>50</sup> Cf. SABAN, R. *Anatomie et évolution des veines méningées chez les hommes fossiles*. Paris: E.N.S.B.-C.T.H.S., 1984. Id., *Aux sources du langage articulé*, Paris: Masson, 1993, p. 169-229.

O espaço nos antecede. O espaço antecedeu nossos ancestrais. O espaço prosseguirá depois de nós. Fossilizar os gestos certamente, ou provavelmente, realizados em um certo lugar reduz o uso potencial do espaço, mas marca o espaço mesmo. [...] Criar uma escultura, é um gesto vegetal, é o rastro, o percurso, a aderência em potência, o fóssil do gesto feito, a ação imável, a espera [...] – ponto de vida e ponto de morte.<sup>47</sup>

Questão de escultura? Questão de adro e questão de fóssil: o devir-tempo do lugar, o devir-lugar do tempo. Questão, consequentemente, de sedimentos, de interstícios, de contatos. Seria a escultura o lugar onde tocamos tempo?

Como passar o tempo? Falar com uma pedra ou escavar um espírito? Cavando uma pedra fala-se ao espírito? [...] Seria então de novo o problema do espaço? É dentro de um espaço que se recolhe o valor do tempo, as memórias do tempo; o espaço pode ser o vazio entre a unha e a carne, vazio que se enche de terra.<sup>48</sup>

Poderia também ser o vazio entre o cérebro e o crânio que, no espaço de uma escultura, se encheria de pó de carvão. O que esse espaço “frotté” fossiliza, o que contam essas reticulagens, essas redes meníngeas? Antropólogos e paleontólogos fundaram suas reconstituições do

<sup>47</sup> PENONE, G. (1979 e 1985), citado por CELANT, G. Giuseppe Penone, 1989, p. 116 e 158.

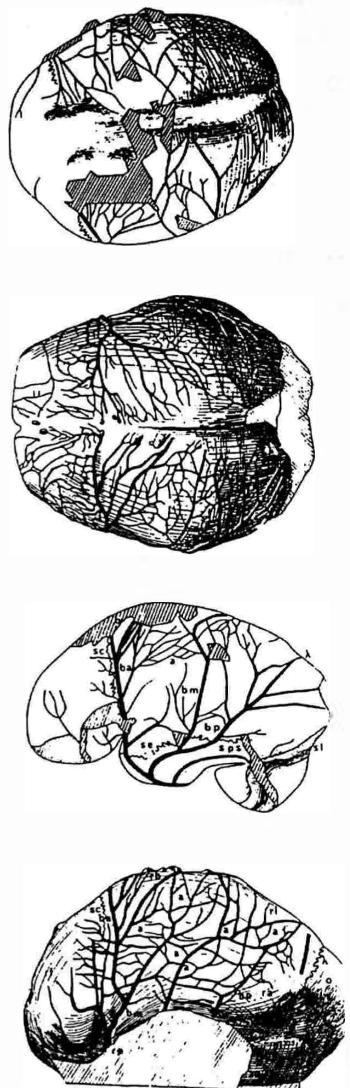
<sup>48</sup> PENONE, G. La structure du temps, 1993, p. 127.

desenvolvimentocefálico dos hominídeos sobre um estudo das redes meníngeas, observadas *por impressões* na face interna de crânios pré-históricos.<sup>49</sup> Roger Saban, particularmente, desenvolveu uma noção de *cérebro fósil* retomando a prática das moldagens endocranianas – antigamente usadas com o único fim de calcular os volumes cefálicos – fundou uma nova “paleoneurologia” cuja proposta é unicamente deduzir, das impressões meníngeas, a própria filogenia da linguagem humana; ou seja, a emergência, na longa duração da espécie, de uma organização cerebral autorizando o “estado nascente” de nossa língua articulada.<sup>50</sup> (Fig. 31-34)

Seria a escultura um lugar onde nos tornamos capazes de tocar o pensamento ou a linguagem nascentes?

<sup>49</sup> Cf. MALASSE, A. Dambricourt. Les relations ontogéniques entre le neurocrâne et le corps mandibulaire, du Primate à l'Homme. In: Bulletin de la Société de recherches préhistoriques. Les Eyzies, XXXVIII, 1989, p. 7-32. Id. L'Hominisation et la théorie des systèmes dynamiques non linéaires (chaos). Paris: Institut de Paléontologie humaine, 1992.

<sup>50</sup> Cf. SABAN, R. Anatomie et évolution des veines meníngees chez les hommes fossiles. Paris: E.N.S.B.-C.T.H.S., 1984. Id, Aux sources du langage articulé, Paris: Masson, 1993. p.169-229.

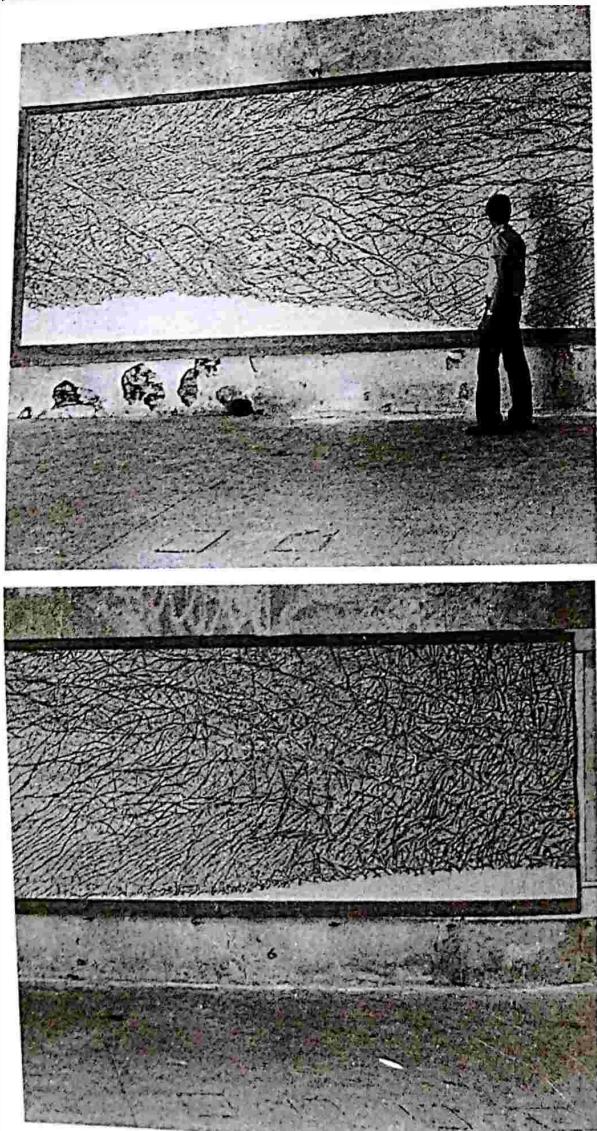


31-34. Veias meníngicas de tipo sapiens sobre moldagens endocranianas pré-históricas. Segundo SABAN, R. *Aux sources du langage articulé*, 1993, p. 206.

### SERFOLHA

Mas tocar não é pegar, menos ainda possuir, dominar. Se a obra de Penone pertence bem à *arte povera*, como se fala, temos então que entender, dentro desta “pobreza”, uma consciência teórica aguda de que a *escultura trabalha com traços* melhor do que com objetos. Seu objeto mesmo seria o traço, no duplo sentido de vestígio e de “estado nascente”: “ponto de vida e ponto de morte” como fala muito bem Penone. Quanto à *impressão* – da qual procede a *frottage* – ela nomearia, talvez, a necessária dimensão heurística e técnica na qual se desenvolve a inquietação escultural de *obrar os traços*.

A impressão é humilde. Ela decalca, reporta. Realizando suas frottages, obras de paciência e de submissão às formas já traçadas, Penone tem, segundo diz, a sensação de realizar uma “leitura” das coisas, leitura compreensiva e cega ao mesmo tempo, leitura tática, produtora de um conhecimento íntimo, aproximada, mas, por essa mesma razão, privada da distância habitual a nossas ob-



35-36. Giuseppe Penone. *Pápebras*, 1978. Carvão sobre tela, 1000 x 200 cm. Documentação fotográfica da realização, Garese. Fotos: cortesia de G. Penone.

jetivações.<sup>51</sup> Há de se escolher como se quer conhecer: se se quer a perspectiva da visão ("objetiva"), então, há que se afastar, não tocar; ou se se quer o contato (carnal), então, o objeto do conhecimento se torna uma matéria que nos envolve, nos desapega de nós mesmos, não nos satisfaz com qualquer certeza positiva. Realizando, desde 1978, suas *frottages* de pálpebras – segundo uma técnica próxima à utilizada para o crânio - (Fig. 35-36), Penone indicou o quanto à decisão pela impressão significava para ele um tipo de *imersão tática no lugar*.

A imagem se formava por pressão. Eu projetava a imagem obtida, traçava-a de novo no espaço, repetindo-a para constituir uma série de ações, série que me envolvia totalmente. No entanto, não era uma imagem achada alhures. Era meu corpo que a criava, e eu criava o gesto de tocar. Uma ação banal, desprezível, sem valor. De fato, quando percorria de novo a imagem, não acreditava mais em nenhuma das projeções. Ao longo de meu trabalho, aprendia mais sobre meu corpo que sobre a superfície do muro. Era como andar na minha pele e, ademais, era andar na pele do espaço.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Cf. PENONE, G. *L'image du toucher*, Trad. D. Féraut. Amiens: Fonds Régional d'Art contemporain de Picardie, 1994, p. 4: "A *frottage* é tanto leitura e compreensão quanto gravação fiel da forma. Ela é imagem direta, imediata, imagem primeira da realidade, primeira leitura e codificação de uma superfície. Ação de conhecimento através da pele[...]"

<sup>52</sup> PENONE, G. (1978), citado por CELANT, G. *Giuseppe Penone*, 1989, p. 20. Cf. também ibid., p. 164: "Uma *frottage* sobre a folhagem na junção dos galhos com os troncos, sobre as ervas, sobre as folhas, sobre a casca. (...) Capturar o verde da floresta. Percorrer de um gesto o verde da floresta. Apagar o verde da floresta. Acrescentar o verde da floresta à floresta mesma."

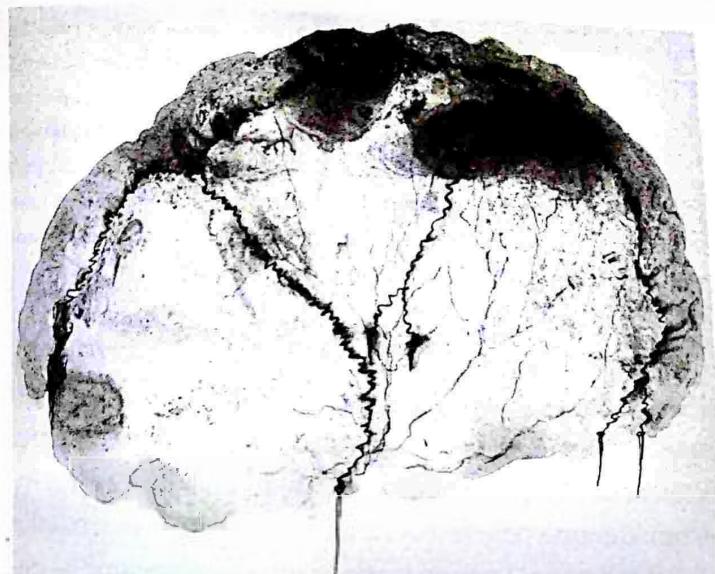
70. SER CRÂNIO - LUGAR, CONTATO, PENSAMENTO, ESCULTURA

Entre o "eu" e o "espaço", só há minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe. É, ao mesmo tempo, um campo de escavações de meu destino – este do tempo que me esculpe. É, por fim, uma escrita de minha carne, um conjunto de traços emitidos, desde o interior de meu crânio, por um pensamento inconsciente – pensamento que também me esculpe. A pele é um paradigma: parede, casca, folha, pálpebra, unha ou muda de serpente, e é em direção a ela, em direção a um *conhecimento por contato*, que parece se orientar uma grande parte da fenomenologia escultural colocada em obra por Penone. Pele-limite ou pele-bolsa, pele-divisão ou pele-imersão, pele cega ou pele decifadora de formas – todos esses motivos percorrem incansavelmente o trabalho do artista.<sup>53</sup>

Ser escultura seria então ser pele? Seria, com mais precisão, ser uma pele capaz de atribuir a tudo que ela toca a relativa perenidade das impressões. Ora quando tocamos uma coisa com a mão, o lugar certo do contato se torna invisível (temos que tirar a mão para ver o que tocamos). Tal é o paradoxo próprio às imagens-contatos que produzem sua visibilidade no acontecimento de uma captura cega:

<sup>53</sup> Cf. também PENONE, G. (1970, 1974' 1981), citado por CELANT, G. 1989, p. 58, 60, 104, et seq.; PENONE, G. *La Structure du temps*, 1993, p. 9, 44, 50, 63, 115, et seq. Id., *L'image du toucher*, 1994 passim.

GEORGES DIDI-HUBERMAN . 71



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



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

A aderência, o elo da ferramenta com a terra, a pressão, tudo engendra a imagem. Neste momento, a pele dissimula-se à vista, persiste só a leitura tática, por contato, e apresenta-se então a imagem da pressão. É a pele totalmente desaparecida pela aderência que suscita a imagem. A pele tanto maneja, quanto é manejada: o que depende da elasticidade, da densidade, da flexibilidade e da faculdade que a matéria tem de se lembrar.<sup>54</sup>

Entende-se porque a *frottage* pode aparecer aqui – além mesmo daquele “além da pintura” que Max Ernst esperava dela<sup>55</sup> – como um procedimento escultural por excelência. Porque ela permite transformar, através da interface de uma pele sensível, um volume num outro, tal o arbusto, do qual Penone realizou uma *frottage*, que se encontra inteira no volume de um pequeno livro.<sup>56</sup> A rede de equivalências poéticas caras ao artista – parede, casca, folha, pálpebra, unha ou muda de serpente – revela-se aqui em seu aspecto formal e processual de *conversões tópicas*. Não é segundo o jogo de uma metáfora, mas segundo a pregnância de uma morfologia, que Penone nos convence do caráter vegetal de suas pálpebras, ou do caráter cerebral de uma simples folha de árvore: (Fig. 37-38)

As Folhas do cérebro. As pálpebras fechadas, a exata definição dos limites e do espaço, do pensamento, refletem a noção de nosso corpo no espaço.

Pálpebras fechadas, definição do cheio da escultura oposto ao vazio do ver.

Pálpebras fechadas, hemisférios cerebrais, matérias do pensamento.

Pálpebras fechadas, isolamento, ilhas do ver.

Pálpebras fechadas, definição do subsolo, percurso do subsolo, sedimento de poeira.

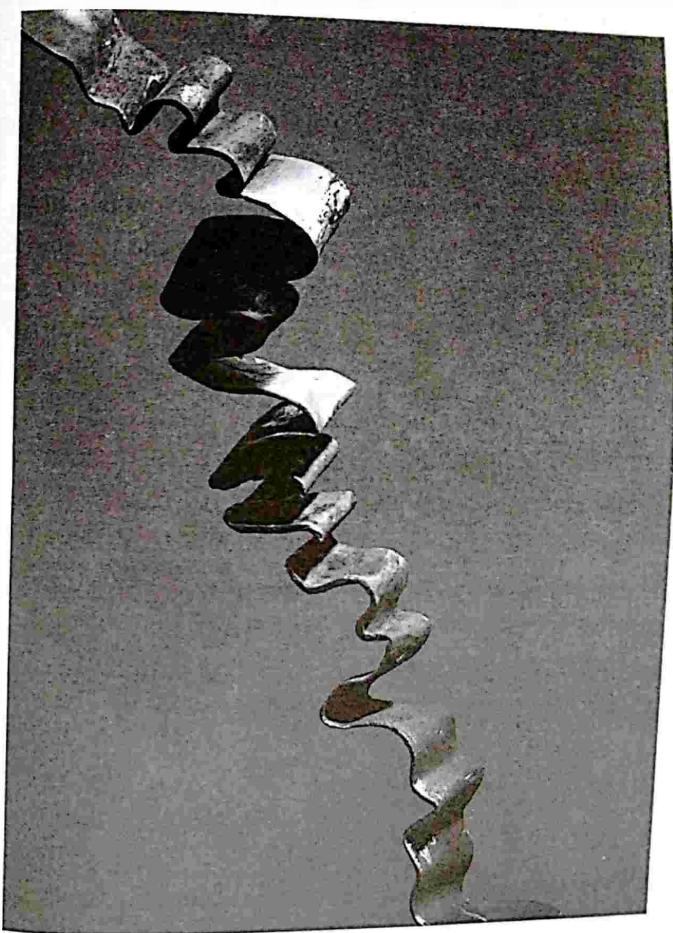
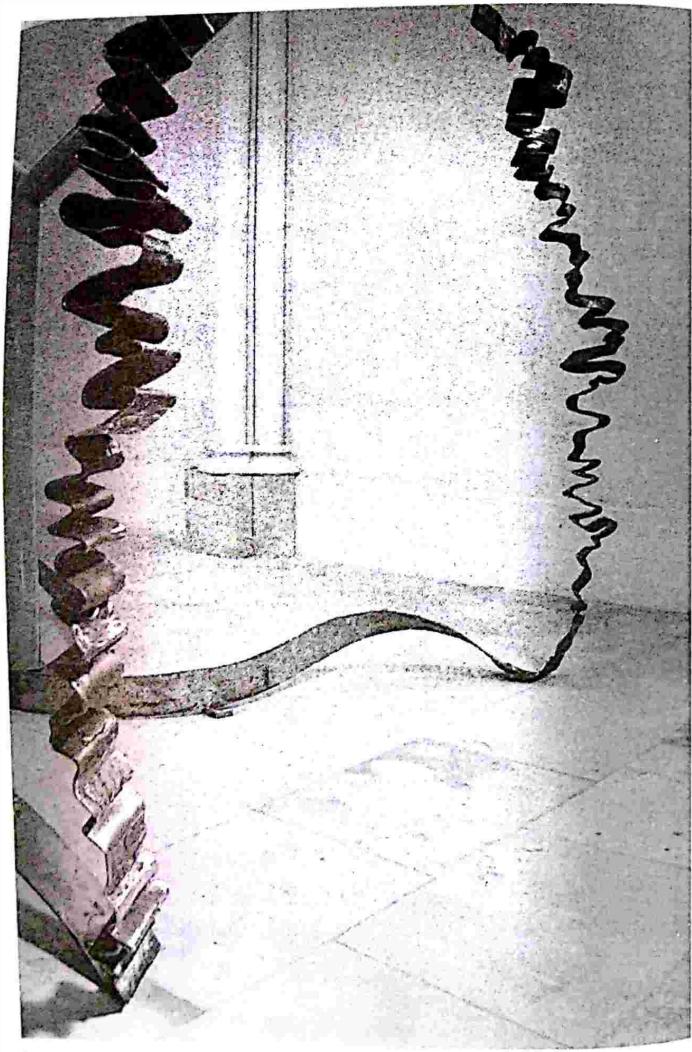
Pálpebras fechadas, anotações do espaço.<sup>57</sup>

Peles, pálpebras, invólucros cerebrais: cada um é, no fundo, só um caso limite do outro, segundo uma lógica espacial que não deixa de lembrar a cebola de Leonardo. E todos serão vistos por Penone como tantas cascas ou folhas – as folhas por si mesmas sendo vistas como “pele do ar”<sup>58</sup> –, porque todas procedem de uma mesma *dynamis*, de um mesmo gênero de lei morfogênica. É por isso que o trabalho de Penone pode ser entendido antes de

<sup>57</sup> PENONE, G. *La structure du temps*, 1993, p. 67.

<sup>58</sup> *Id*, p. 119: “As folhas, pele do ar, negativo do vento, esculpidas, modeladas pelo vento, elementos criados no ar pelo ar, folhas cuja tendência é ocupar os interstícios tranquilos, os menores recantos. Logo que não perdem suas fibras flexíveis, que se opõem ao vento, são apanhadas, arrancadas, levadas pelo ar. Secas, elas se redobram, se amenizam, se encolam. Lembram então a espiral, a concha, esta do caramujo, os chifres do vento. Apertar sua pele contra o ar.”

<sup>54</sup> PENONE, G. (1981), citado por CELANT, G. *Giuseppe Penone*, p. 104.  
<sup>55</sup> Cf. ERNST, M. *Au-delà de la peinture* (1936), in: ERNST, M. *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 235-269.  
<sup>56</sup> Cf. PENONE, *L'image du toucher*, 1994.



39-40. Giuseppe Penone. *Suturas*, 1987-1990 (detalhes). Aço, plexiglas, terra, 350 x 400 x 370 cm. Fotos: Gerard Rondeau.

tudo como um trabalho de *desenvolvimento* das formas. *Desenvolvimento visual*, no sentido primeiro do verbo “desenvolver”, que é de “fazer aparecer”: desenvolver o que era envolvido ou estender o que era enrolado (pensamos, também, no desenvolvimento algébrico, que traz à luz numa série, ou numa função, todos os diversos termos que ela contém, pensamos no desenvolvimento geométrico que possibilita visualizar num mesmo plano as diversas faces de um mesmo volume). *Desenvolvimento temporal*, no segundo sentido da palavra, palavra do “estado nascente” e dos processos de crescimento. É provável que Penone veja nesse recurso à impressão, no conhecimento tático que ela autoriza, uma maneira de “desenvolver”, a qual não é unicamente visual (a projeção por fora de uma frottage endocraniana), mas ainda temporal: como se, por ser doravante visível nas quatro paredes de um espaço arquitetural, as redes meníngeas de um pensamento defunto continuassem a chamar a uma resposta, convocando nossos olhares, nossas palavras, nossos pensamentos.

### SER LUGAR

“Folhas do cérebro”, “pálpebras fechadas”, “anotações do espaço”: a escultura teria, então, valor de pele na qual que ela tem a capacidade de desenvolver (por contato, por *frottage*, por reporte objetivo): uma espacialidade que a experiência visível geralmente não consegue apanhar, abraçar. De que espaço de estranhamento, de que lugar se trata então?

É, antes de tudo, um *lugar para se perder* – “um caminho que leva a lugar nenhum”. É um lugar onde devemos andar às apalpadelas, com taticidade, porque não temos os meios de prever suas múltiplas ramificações. É um rizoma, uma coisa que evoca as reticulagens vegetais de um tubérculo, de uma casca ou de uma folha, as galerias minerais de uma escavação arqueológica, os vasos capilares de minhas próprias pálpebras, as suturas de meu próprio crânio. (Fig. 35-40) Esculpir, segundo Penone, é andar na “trilha desaparecida”, é renunciar às formas previsíveis, é reencontrar um modo de caminhar na inevidência do

material informe: "Achar a trilha, percorrê-la, sondá-la, afastando os espinhos, isto é a escultura".<sup>59</sup>

É, depois, um lugar para perder o espaço – para refutá-lo, invertê-lo como os dedos de uma luva, revirar todas suas coordenadas usuais. Se o crânio é um objeto escultural por excelência, não é unicamente porque suas formas colocadas na distância "apresentável" são belas para ser estudadas, seus volumes são interessantes para ser apresentados.<sup>60</sup> O crânio é um objeto escultural pela razão mais essencial, mais orgânica, segundo a qual nosso cérebro é incapaz de imaginar sua verdadeira espacialidade – o "teto em abobada de berço" oferecendo à nossa representação unicamente um substituto fácil e culturalmente reproduzível.<sup>61</sup> Ora, a impressão parece o procedimento material mais adequado para dar conta visualmente de tal paradoxo: os *frottages* de redes meníngeas (Fig. 27-30) oferecem tanto um desenvolvimento, um relatório preciso do relevo endocraniano, como um reviramento de suas – inacessíveis – coordenadas espaciais. A sensação de lugar, frente a essas obras, emerge de um tal reviramento: o que nos circunda no espaço visível, como uma paisagem, é de fato o que circunda, de

maneira tátil, nosso cérebro, na bainha cega de nosso osso craniano.

É uma verdadeira paisagem, com suas depressões, leitos de rios, montanhas, planaltos, um relevo similar à crosta terrestre. A paisagem que nos circunda possuímo-la dentro dessa caixa de projeções. É a paisagem dentro da qual pensamos, a paisagem que nos envolve. Uma paisagem a ser percorrida, a ser tateada, a ser conhecida como toque, a ser desenhada ponto a ponto, como o cego tateia com sua bengala e decifra o espaço que o circunda.<sup>62</sup>

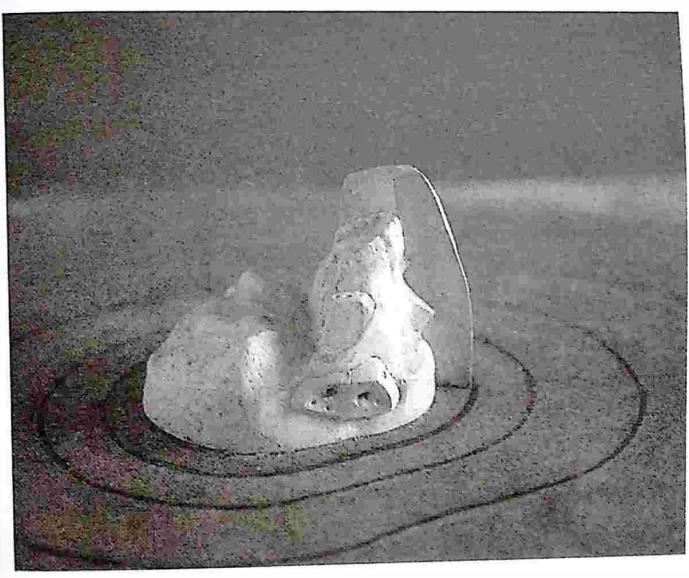
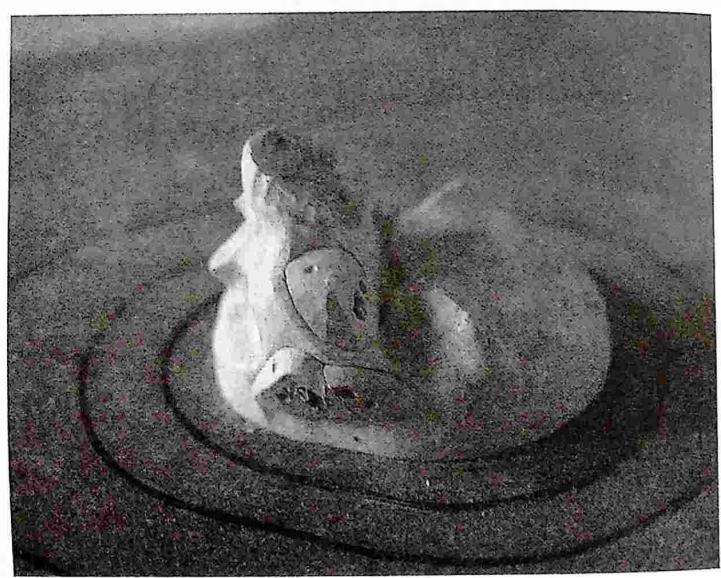
A impressão desenvolve e a impressão revira. Sabe também se desenvolver organicamente a partir dela mesma, quer dizer, inverter-se, revirar-se perpetuamente. Penone então não parou com o processo de *frottage*: recentemente moldou um crânio, e moldando o molde, desenvolvendo e repetindo a operação várias vezes, acabou formando um tipo de imensa cebola onde se superpõem as bainhas, as "peles" virtuais do crânio em metamorfose. (Fig. 41-46) Pensa-se em um iglu de gesso – é uma *moradia*, de certa maneira. É um lugar por excelência que nos ensina o que "adro" e "moradia" significam: seria moradia, não isto em que moramos, mas isto que *mora em nós e nos incorpora ao mesmo tempo*. Esculpindo isto, Penone evidentemente revira o espaço.

<sup>59</sup> PENONE, G. (1983), citado por CELANT, G. *Giuseppe Penone*, 1989, p. 154.

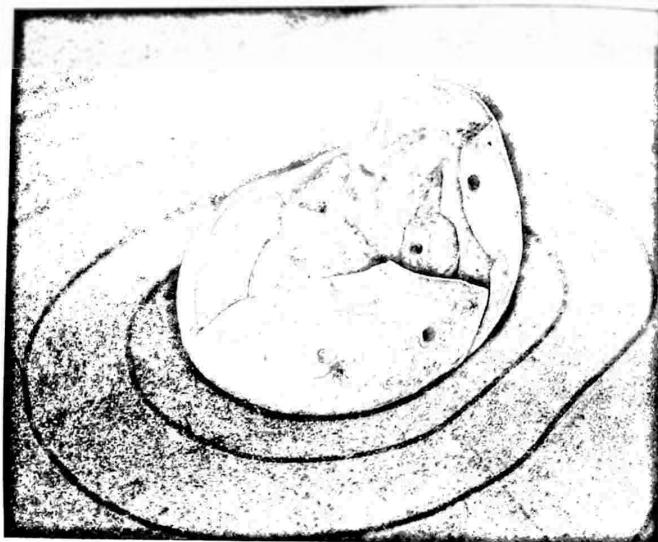
<sup>60</sup> Cf. notadamente MOORE, H. *Elephant skull*, Genebra, G. Cramer, 1970.

<sup>61</sup> Cf. PENONE, G. (1984) citado por CELANT, G. *Giuseppe Penone*, op. cit., p. 156: "Como o cérebro precisa de espaço, incapaz que ele é de imaginar-se em seu espaço real, por maiores razões o homem se sente oprimido em espaços com teto baixo. É que a ideia mesma do pensamento, e da propagação do pensamento exige um teto em abobada. Sem dúvida esta é a razão pela qual, no passado, a escultura figurativa era inserida debaixo de arcos, em nichos, no fundo das absides."

<sup>62</sup> PENONE, G. *L'image du toucher*. Trad. D. Fauraut. Amiens: Fonds Régional d'Art contemporain de Picardie, 1994, p. 7.



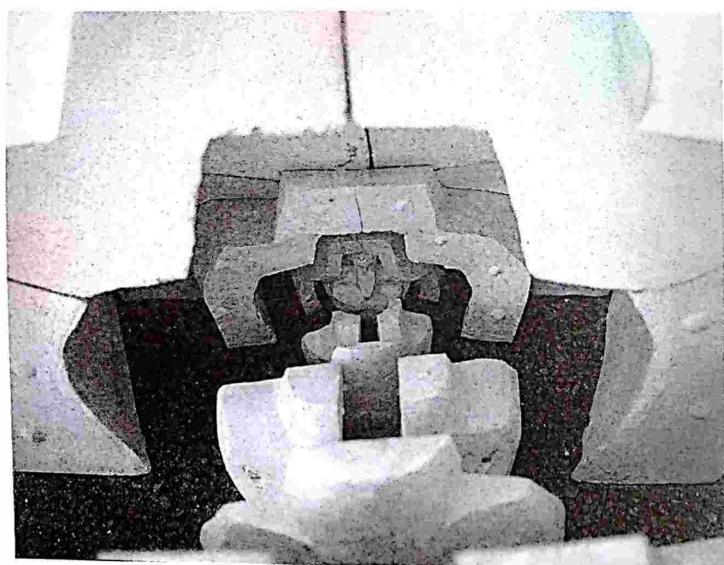
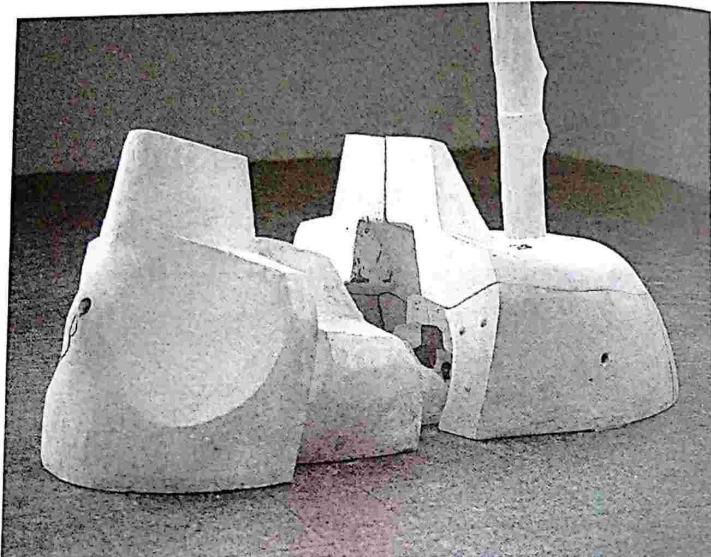
82. SER CRÂNIO - LUGAR, CONTATO, PENSAMENTO, ESCULTURA



GEORGES DIDI-HUBERMANM. 83



84. SER CRÂNIO - LUGAR, CONTATO, PENSAMENTO, ESCULTURA



41-46. Giuseppe Penone. *A árvore das vértebras*, 1996. Documentação fotográfica da realização. Fotos: cortesia de G. Penone.

#### NOTA

Este texto foi publicado em 1997 no catálogo de uma exposição apresentada sucessivamente em Nimes (Carré d'Art—Musée d'art Contemporain), Tillburg (De Pont Fondation for Contemporary Art) e Trento (Galleria Civica d'Arte Contemporanea) e intitulado *Giuseppe Penone*, Torino, Hopefulmonster, 1997, p. 187-210.

## REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

- 1-4. Paul Richer, "Esqueleto da cabeça", pranchas I e II da *Anatomia artística*. Descrição das formas externas do corpo humano (1890).
5. Leonardo da Vinci, *Crânio, vista interna*, 1489. Tinta sobre papel. Windsor Castle, The Collection of Her Majesty the Queen, FP 41r (Clark, 19058r). Foto Windsor, Royal Collection.
6. Leonardo da Vinci, *Corte de uma cebola e de uma cabeça humana*, cerca 1490. Tinta sobre papel. Windsor Castle, The Collection of Her Majesty the Queen, QV 6v (Clark, 12603r). Foto Windsor, Royal Collection.
- 7-10. Albrecht Dürer, *Linhos e caracol*, 1525. Gravuras extraídas de *Instrução sobre o modo de medir*, figuras 7, 9, 11 e 12.
11. Albrecht Dürer, *Cabeça construída segundo o dispositivo do "transferidor"*, 1523-1528. Tinta sobre papel. Dresden, Landes-bibliotek. Figura extraída da *Coletânea de Dresden*, fólio 91r. Foto D.R.
12. Albrecht Dürer, *Homem estereométrico e duas seções do corpo*, 1523-1528. Tinta sobre papel. Dresden, Landes-bibliotek. Figura extraída da *Coletânea de Dresden*, fólio 144r. Foto D.R.

- 13-14. Albrecht Dürer, *São Jerônimo*, 1521 (detalhes). Óleo sobre painel. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fotos, G. D.-H.
- 15-22. André Vesale, *De humani corporis fabrica*, 1543-1555. Detalhes das pranchas 7, 8, 48, 66, 67, 70, 71, 72.
- 23-24. Giuseppe Penone. *Essere fiume*, 1981. Duas pedras, 50 x 33 x 30 cm. Coleção do artista. Fotos: cortesia de G. Penone.
- 25-26. Giuseppe Penone. *Batatas*, 1977. Documentação fotográfica da realização, Garessio. Fotos: cortesia de G. Penone.
- 27-30. Giuseppe Penone. *Paisagens do cérebro*, 1990. Fita adesiva, carvão. Fotos: cortesia de G. Penone.
- 31-34. Veias meníngeas de tipo sapiens sobre moldagens endocranianas pré-históricas. Segundo SABAN, R. *Aux sources du langage articulé*, 1993, p. 206.
- 35-36. Giuseppe Penone. *Pálpebras*, 1978. Carvão sobre tela, 1000 x 200 cm. Documentação fotográfica da realização, Garessio. Fotos: cortesia de G. Penone.
37. Giuseppe Penone. *Paisagens do cérebro*, 1990. Vinagre e tinta nanquim sobre papel. Fotos: cortesia de Penone.
38. Giuseppe Penone. *Folhas do cérebro*, 1986. Grafite e carvão sobre cartolina bristol, 32,8 x 47,8 cm. Coleção do artista. Fotos: cortesia de G. Penone.
- 39-40. Giuseppe Penone. *Suturas*, 1987-1990 (detalhes). Aço, plexiglas, terra, 350 x 400 x 370 cm. Fotos: Gerard Rondeau.
- 41-46. Giuseppe Penone. *A árvore das vértebras*, 1996. Documentação fotográfica da realização. Fotos: cortesia de G. Penone.