

Joseph Beuys e Giuseppe Penone:

Marina Andrade Câmara

Doutoranda do Programa de
Pós-Graduação em Artes da UFMG.
marina.camara@gmail.com

Aproximações Entre Arte e Política

RESUMO

A partir de uma distância reivindicada pelo escultor Giuseppe Penone em relação à uma possível influência do artista alemão Joseph Beuys, ponderamos quais são as evidências demonstradas pelas próprias obras acerca de aproximações entre as pesquisas dos dois artistas, no que tange a materialidade e formalidade das produções para, assim, delinear o que ambos teriam de definitivamente comum, ou seja, um retorno ao sensível como um modo de fazer arte política.

RIASSUNTO

A partire della distanza rivendicata dallo scultore Giuseppe Penone rispetto ad una possibile influenza proveniente dall'artista Joseph Beuys, prendiamo in considerazione l'evidenze dimostrate dalle opere stesse riguardo gli approcci tra le ricerche dei due artisti, d'accordo con la materialità e formalità delle produzioni per delineare quel che entrambi avrebbero di assolutamente comune, ossia, un ritorno al sensibile come maniera di fare arte politica.

I. Simbolismo e matéria

Em uma entrevista feita por Christoph Schreier a Giuseppe Penone, para a importante publicação *Arte Povera from the Goetz Collection*, o entrevistador indaga o artista sobre convergências entre o trabalho do italiano e aquele de Joseph Beuys.

A pergunta refere-se a trabalhos em que Penone investiga a questão da respiração e subsegue a questão colocada anteriormente por Schreier sobre a obra *Soffio di foglie*, 1979. Neste trabalho, Penone explora o volume do próprio corpo estendido sobre uma pequena montanha de folhas reunidas na sala da galeria. Na performance, Penone se deita sobre o monte de folhas e, por meio de sua respiração e do peso de seu corpo, faz com que a pequena montanha de folhas seja modelada.

Soffio di foglie, Giuseppe Penone, 1979. Fonte: Cortesia do artista.





.....
Soffio di foglie, Giuseppe Penone, 1979. Fonte: Cortesia do artista.

A pergunta feita por Schreier foi, precisamente:

Naturalmente isso me faz pensar em Beuys que disse que para ele palavras sempre têm uma forma plástica. A ideia que palavras se tornem formas plásticas quando elas deixam nossa boca, é algo similar? Beuys influenciou a arte italiana, particularmente seu próprio trabalho? (SAMMLUNG GOETZ; SCHUMACHER, Rainald, 2001, p. 164).¹

E Penone, então, nega a influência de Beuys, ao menos em relação à Arte Povera². Não podemos desconsiderar, entretanto, que os materiais “pobres”, não belos, os quais eram explorados pelo grupo italiano são muito similares aos quais Beuys trabalhava já desde a década de 50, quando passou a usar os materiais “que formam o seu famoso inventário: feltro, gordura, animais mortos, cobre, enxofre, mel, sangue, ossos... todos materiais até aquele momento indignos da arte” (BORER, 2001, p. 15).

Além disso, o início da produção de Giuseppe Penone, cujos primeiros trabalhos já faziam parte da Arte Povera, deu-se num contexto de: questionamento tanto da fé acrítica na ciência quanto do progresso da modernidade; rejeição da estética das vanguardas que faziam apologia à ideia da máquina; e a atenção voltada para o mito e para uma certa noção de origem. Preceitos estes em plena convergência com o pensamento beuysiano. Confirmando a ideia de que para os artistas da Povera o mito tinha um peso relevante, Alain Borer afirma, de fato, que:

Os representantes da Arte Povera, por exemplo, vinculados à dimensão mítica da experiência humana, herdaram de Manzoni ou talvez de Klein, a convicção de que uma mitologia individual pode servir de base para um conhecimento universal. (BORER, 2001, p. 12).

Contudo, continuando sua resposta, Penone pontua a diferença entre seu trabalho e o de Beuys no que diz respeito ao modo como cada um deles se relaciona com a matéria.

[a] relação que Beuys tinha com os objetos nunca [foi] ser de fato analítica. Ele nunca lidava com as coisas ou com os materiais analiticamente. Ao invés disso era mais o caso de ele transformar as coisas de acordo com preceitos quase mágicos, na crença de que nós somos parte de um mundo invisível no qual tudo é pré-determinado. Ele não analisava os materiais. Então, por exemplo, ele não usava gordura porque ela o interessava enquanto material, mas porque ela tinha um particular poder evocativo. (SAMMLUNG GOETZ; SCHUMACHER, Rainald, 2001, p. 164).³

Penone, de fato, parece não se enganar ao apontar a relação que Beuys estabelecia com a gordura, já que tanto esta quanto o feltro foram usados pelo artista alemão enquanto “traços xamanísticos de iniciação” (LAMARCHE apud BORER, 2001, p. 13).

A diferença fundamental entre os artistas da Povera e Beuys possa, talvez, ser estabelecida pelo estatuto dado ao material trabalhado. Ao comparar trabalhos de artistas como Lucio Fontana e Alberto Burri – também do grupo da Arte Povera – com os de Joseph Beuys, Alain Borer indica que:

A diferença notável entre ele [Beuys] e esses artistas é que ele não “expõe” os seus elementos como “obras” (de arte): a matéria “em estado bruto” constitui em primeiro lugar um espaço pedagógico, ela oferece matéria para reflexão: ela não é exposta por si mesma, mas servindo a um processo de transformação [...]. (BORER, 2001, p. 15).

Para compreendermos, entretanto, o motivo pelo qual Penone reivindica a distinção em relação a Beuys, é necessário verificar o que a matéria representa para Penone. Ou, melhor dizendo, o que ela não representa, já que seu trabalho explora a matéria em si, evitando que ela seja tomada como signo e elidindo também, portanto, os simbolismos que pontuam o trabalho de Beuys.

Penone retém que seus trabalhos exploram mais a realidade em detrimento e para além das convenções de linguagem e dos sistemas de signos e afirma que seu interesse está nas especificidades da escultura e do material. Não obstante tais afirmações, ele mesmo declara, em contrapartida, que a escolha do bronze é determinada pela associação que o material possui com culturas animistas.⁴

A questão das árvores, tão recorrente nos trabalhos de Penone, reflete precisamente a investigação que o artista realiza sobre o material enquanto tal. As árvores – “matéria-madeira” –, em seu trabalho, dizem respeito, especialmente, a escultura e a tempo. O artista trabalha com a noção de que para se observar as árvores precisamos de um tipo de percepção da realidade e de um conceito de tempo diferentes daqueles usados pela cultura ocidental. Relativizando a mensuração do tempo, ele passa a ver a árvore não como algo rígido, mas fluido. Para demonstrar esta relativização, ele compara o ato de comprimir argila com as mãos, explorado em seu trabalho *Frammenti*, 1979, com o efeito obtido na obra *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968), da série *Alpi Marittime*.

Percebemos que a noção da matéria enquanto tal é o que perpassa o conceito de seus trabalhos. Ao invés de evocar simbologias – como faz Beuys –, Penone, para analisar o material, reivindica uma sensibilidade outra e uma percepção do tempo capazes de nos fazerem estabelecer uma experiência em que se possa compreender a consistência da matéria viva para além de sua rigidez.



Atendo-nos à referida entrevista, Penone diz, em um segundo momento, que aquilo que lhe parece problemático em relação ao trabalho de Beuys é “[...] a inevitabilidade didática ou pelo menos o tom didático em alguns de seus trabalhos.”⁵ Acerca desta afirmação, Penone parece estar certo ou, pelo menos, concorda com aquilo que diz Alain Borer sobre, por exemplo, os quadros negros presentes ao longo de toda a obra de Beuys. Se por um lado eles remeteriam a um retorno aos limites da pintura – o monocromo –, por outro:

[...] são primeiramente o quadro negro do mestre [já que] nenhum outro artista dedicou-se tanto a fala quanto Beuys [e já que] o conjunto de seu trabalho se apresenta como uma imensa instalação didática. (BORER, 2001, p. 14).

Porém, a nosso ver, ao continuar em sua fala sobre aquilo que retém problemático em Beuys, Giuseppe Penone parece ser um tanto redutor quando diz que: “Você poderia ver isto [o didatismo em Beuys] como um modo

Continuerà a crescere tranne che in quel punto, da série *Alpi Marittime*. Giuseppe Penone, 1968. Fonte: Cortesia do artista.

de fazer as coisas acontecerem com significados que na realidade não tem nada a ver com arte.” (SAMMLUNG GOETZ; SCHUMACHER, Rainald, 2001, p. 166)⁶. O que parece não ser devidamente considerado neste ponto por Penone é o fato de que o trabalho pedagógico ou didático, enquanto eixo central da obra de Beuys, remete à “arte como ensinamento, e não o ensino da arte” (BORER, 2001, p. 14). Assim sendo, em Beuys, não é possível desvincular o projeto pedagógico daquele artístico. Eles são uma única coisa: um projeto de arte política.

II. A recuperação da estética, um gesto político

A despeito da profícua reivindicação de Penone acerca de uma certa distância que deve ser tomada ao colocarmos em diálogo seu trabalho e aquele de Beuys, existe, a nosso ver, algo que os une inexoravelmente. Trata-se do modo como estética e política se imbricam na produção de ambos os artistas, os quais exprimem uma preocupação latente sobre o *sensível*.

Evocamos o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, para quem a estética está intimamente vinculada com a realidade e, portanto, com a esfera tanto do político quanto da ética. Esta teoria de Rancière aproxima-se daquela da filósofa americana Susan Buck-Morss no que diz respeito à ideia de que “[...] a estética contempla a esfera da arte como parte importante do sensível mas [...] o sensível [por sua vez] se estende à esfera do social e, portanto, do político.”⁷ (BUCK-MORSS apud ARCOS PALMA, 2009, p. 143). A estética, por dizer precisamente sobre a experiência sensível em si, é uma condição inerente a todas as conformações políticas, já que o sensível não é “exclusividade nem privilégio de poucos, mas uma extensão da esfera humana e, portanto, de todos os setores sociais”⁸. (ARCOS PALMA, 2009, p. 146). Logo, se a estética é algo de próprio de tudo aquilo que perpassa as sociedades através do *sensorium*, ela é, portanto, uma maneira de afrontar a nossa existência, ou seja, de fazer política. E é precisamente neste ponto que as pesquisas de Penone e de Beuys parecem se convergir inequivocamente.

O crítico Jean Christophe Ammann, escrevendo em 1977 sobre o trabalho de Penone, diz que: “[...] as obras que abordam a ideia de crescimento são apresentadas como uma cadeia de efeitos que acontecem dentro até mesmo da menor das transformações.”⁹ (AMMANN, 1999, p. 267). É a esta atenção dada tanto por Beuys quanto por Penone aos acontecimentos infinitesimais que chamamos de recuperação estética.

A colocação do crítico Ammann sobre a atenção aos micro-movimentos nos leva a pensar sobre o que propõe Patrícia Franca-Huchet ao aproximar o trabalho de Penone

às Notas sobre o conceito de *Infra-mince* de Marcel Duchamp, sobre o qual Franca-Huchet indica que:

Infra-mince, seria o atributo ou adjetivo constituído por Marcel Duchamp para proposições estéticas, jogos semânticos, jogos com a linguagem [...]. É [...] o momento imponderável onde qualquer coisa que é selada, microscópica ou infinitesimal acontece. [É quando o] jogo da tactilidade e da sensualidade [...] se torna aparente com toda sua evidência. [...] O que Duchamp quer dizer através destas Notas está sempre relacionado com pequenas percepções, ou sentimentos muito fortes aí implicados. (FRANCA-HUCHET, 1998, p. 20-21).

Noções contidas no conceito de *Infra-mince* podem ser identificadas também no modo de observação de Beuys:

Ele dá a entender que a menor de suas declarações e portanto cada comportamento (por exemplo, não lançar uma ideia enquanto o interlocutor estiver de costas) fazem parte integrante da sua obra, compõem uma linguagem [...]” (BORER, 2001, p.14).

Estamos cientes do risco de que provavelmente Beuys não aceitasse facilmente uma aproximação de seu pensamento às ideias de Duchamp, já que “foi explicitamente contra Duchamp que Beuys estruturou seu projeto” (BORER, 2001, p. 11). Nosso ponto se restringe unicamente à preocupação tanto de Beuys quanto de Penone sobre a evidenciação das implicações sensuais que são tratadas pelo conceito duchampiano de *Infra-mince*. Enxergamos, seja nas obras de Beuys, seja naquelas de Penone, um esforço em tornar visível aquilo que parecemos não perceber, ou seja, tanto a relativização das qualidades das matérias – no caso de Penone –, mas especialmente a concepção de que tais experiências sensíveis são possíveis somente pela nossa irrevogável condição enquanto natureza, que é o nosso corpo.

Observemos a afirmação de Alain Borer: “Beuys não cessa de denunciar a perda do Sentido e o fenecer dos sentidos.” (BORER, 2001, p. 14). Ainda que, conforme vimos, o trabalho com a matéria se dê de modo distinto em Beuys e em Penone – o primeiro evocando o seu poder simbólico e o outro a partir da matéria como uma forma de vida em si –, em ambos se apresenta a questão estética implícita na nossa relação com o material, ou seja, o sensível corpóreo é o que determina, em ambos os casos, a criação de suas obras políticas.

A esse respeito Beuys diz, após um momento de crise pessoal sofrido na década de 50, que: "Para mim não se tratava unicamente de trabalhar com um material específico, mas da necessidade de criar outros conceitos de poder do pensamento, poder da vontade, *WW*." (BORER, 2001, p.15, grifo nosso).

Esta questão da sensibilidade estética é explorada por Susan Buck-Morss, em seu artigo chamado *Estética e Anestésica: O 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado*. Nele, Buck-Morss recorre ao sentido etimológico original da palavra "estética" que em grego quer dizer perceptivo através do tato. O campo original da estética seria não a arte, mas a realidade enquanto natureza corpórea e material. Buck-Morss cita Terry Eagleton que diz que "A estética nasceu como um discurso do corpo." (EAGLETON apud BUCK-MORSS, 1996, p. 13) e pontua, entretanto, que na era moderna, o termo estética sofre uma inversão e passa a ser aplicado antes à arte – a formas culturais, em detrimento de sua acepção original de experiência sensível. A noção de refinamento do gosto, por exemplo, diria respeito, portanto, precisamente, a uma espécie de "treinamento dos sentidos", ou talvez pudéssemos dizer: a sua inibição parcial.

Walter Benjamin, assim como Siegfried Kracauer e Georg Simmel nos chamaram a atenção para as alterações sofridas pelo nosso sistema sensorial após a chegada da modernidade, com o hiperestímulo e as experiências industriais.

A modernidade, sugeriram, estimulava um tipo de renovação do aparelho sensorial do indivíduo. [...] Simmel insistiu que o estímulo sensorial excessivo como aquele associado às pressões da vida urbana tinha o efeito de exaurir ou incapacitar os sentidos." (SINGER, 2004, p. 117).

Benjamin, baseando-se na teoria freudiana sobre os choques sofridos por soldados da Primeira Guerra Mundial e compreendendo tais choques como a norma na vida moderna, conclui que "quanto mais prontamente a consciência registra esses choques, tanto menos provavelmente eles terão um efeito traumático" (BENJAMIN apud BUCK-MORSS, 1996, p. 22). O resultado da experiência moderna seria, portanto, uma espécie de anestesia do sistema nervoso. O sensível, antes destinado a nos colocar em contato com o mundo, exercendo sua função estética, após sofrer as alterações acusadas pelas teorias sociais, passa a nos distanciar destas experiências primeiras.

É a partir da preocupação com a recuperação do sentido original da estética que as obras, tanto de Beuys quanto de Penone, se colocam enquanto obras políticas. A recuperação da capacidade sensível, ou seja, da estética enquanto a qualidade no nosso contato primeiro com o mundo é o modo de ambos artistas nos fazerem despertar do estado anestésico. Suas obras, ao remeter ao sensível, nossa condição enquanto corporeidade, dizem sobre o único modo possível de se fazer política.

NOTAS

¹ Tradução nossa de: *Naturally that makes me think of Beuys who said that for him words always had a plastic form. The idea that words become plastic forms when they leave your mouth, is that something similar? Did Beuys influence Italian art, particularly your own work?*

² Tradução nossa de: *No, in fact he didn't. At least not the Arte Povera artists.* (SAMMLUNG GOETZ; SCHUMACHER, Rainald, 2001, p. 164).

³ Tradução nossa de: [...] *the relationships that Beuys had to objects were never actually analytical. He never dealt with things or materials analitically. Instead it was more a case of him transforming things according to almost magical precepts, in the belief that we are parto f an unseen world in which everything is already pre-determined.*

⁴ Tradução nossa de: *This way of creating a likeness and transforming things links a bronze work with animist cultures.*

⁵ Tradução nossa de: [...] *the didactic inevitability or at least the didactic tone in some of his works*

⁶ Tradução nossa de: *You could simply see it as a way of making things happen with means that have nothing to do with art.*

⁷ Tradução nossa de: [...] *la estética contempla la esfera del arte como parte importante de lo sensible sino también en que lo sensible se extiende a la esfera de lo social y, por ende, de lo político.*

⁸ Tradução nossa de: [...] *exclusividad ni privilegio de unos pocos sino una extensión de la esfera humana y por ende de todos los sectores sociales.*

⁹ Tradução nossa de: [...] *the works addressing the idea of growth are presented as a chain of effects within even the smallest of transformations.*

REFERÊNCIAS

BARCOS PALMA, Ricardo Javier. La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, Bogotá, n. 31, oct. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000200010&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 31 out. 2012.

BORER, Alain. Um lamento por Joseph Beuys. In: *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica: O "Ensaio Sobre a Obra de Arte de Walter Benjamin reconsiderado. In: *Travessia – revista de Literatura – n.33*. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez; p. 11-41, 1996.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. London: Phaidon Press Limited, 1999.

FLOOD, RICHARD; MORRIS, FRANCES; WALKER ART CENTER; TATE MODERN (GALLERY). *Zero to infinity: arte povera, 1962-1972*. 1st ed. Minneapolis, Minn.: Walker Art Center; New York: Available through D.A.P./Distributed Art Pub., c2001

FRANCA-HUCHET, L'infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, 19-26, mai, 1998. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27748>>. Acesso em: 31 out 2012.

SAMMLUNG GOETZ; SCHUMACHER, Rainald. *Arte povera from the Goetz Collection*. Rev. English ed. München: Sammlung Goetz, c 2001

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARLEY, Leo & SCHARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.