

GEORGES DIDI-HUBERMAN
SER CRÁNEO
LUGAR, CONTACTO, PENSAMIENTO, ESCULTURA

Traducción de Gustavo Zalamea
con la colaboración de Sandra Díaz

LAS EDICIONES DE MEDIANOCHE

El artista es un inventor de *lugares*. Les da forma y carne a espacios improbables, imposibles, o impensables: aporías, fábulas tópicas.

El género de lugares que inventa Giuseppe Penone pasa en primera instancia por un trabajo con el *contacto*: una dinámica de la impresión mediante la cual el espacio se encuentra a la vez transcrito y dado vuelta, es decir conocido táctilmente y puesto al revés.

<<Afuera cráneo solo adentro
en alguna parte alguna vez
como alguna cosa

cráneo abrigo último
tomado en el afuera (...)>>

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

Ser caja

Con el fin, tal vez, de no sentirse demasiado obstinadamente mirado (observado) por las órbitas vacías del cráneo humano posado frente a él, el hombre de la ciencia de los cuerpos - el anatomista - prefiere siempre, esto es bien conocido, hablar de *caja* craneana. Paul Richer, quien fue colaborador de Charcot en la Salpêtrière y profesor de anatomía comparada en la Escuela de Bellas Artes - con esos dos títulos, estuvo entonces encargado simultáneamente de la descripción de malformaciones, de la feúra sintomática, y prescripcionista de «buenas formas» de la belleza ideal ¹ -, presentaba así para su auditorio de futuros Premios de Roma, la morfología del cráneo humano: «El cráneo es una especie de caja ósea, irregularmente ovoide, que se encuentra encima del canal vertebral con el cual se comunica y del cual parece una hinchazón. Da cabida (guarda y protege) al encéfalo, lo mismo que la columna vertebral encierra la médula, que no es ella misma más que una prolongación encefálica ²».

Después de esta útil presentación - hecha para no omitir completamente lo que del cráneo es la pantalla de proyección, a saber el encéfalo, nuestro órgano de pensamiento -, Paul Richer podía emprender una descripción, voluntariamente sistemática y exhaustiva, de la anatomía craneana: el sistema de examen siguiendo con toda naturalidad la trivial topografía de una caja, es decir de un volumen regular dotado de seis caras, sucesivamente nombradas «plano anterior», «(dos) planos laterales», «plano superior», «plano posterior» y «plano inferior (base del cráneo) ³» (fig. 1-4).

Así pues, se diría que cae por su peso: para describir por completo la caja craneana, ¿no hace sólo falta más que darle la vuelta, agotando la totalidad de sus planos, como lo dice tan bien Richer? Pero lo que cae por su peso hace caer también, frecuentemente, algunos olvidos subjetivos de la represión o de la denegación de una inquietud primordial a la que la atención descriptiva, objetiva, no otorga mayor importancia.

Paul Richer olvidaba simplemente, ante su caja craneana, la cuestión que plantea todo cofre mágico, toda pantalla para una cosa preciosa y, más importante aún, todo órgano cóncavo, todo lugar vital: la cuestión del interior, la cuestión de los repliegues. Es significativo que, en el mismo enunciado del título de su obra, la anatomía haya sido calificada de “artística” en razón a que las formas descritas se reducían a las «formas exteriores» - casi que se entiende «formas presentables» - del cuerpo humano. Pero si el cráneo es una caja, será una caja de Pandora: abrirlo verdaderamente implica dejar escapar todos los «bellos males», todas las inquietudes de un pensamiento que se vuelve sobre su propio destino, sus propios repliegues, su propio *lugar*. Abrir esta caja, es arriesgarse a hundirse en ella, a perder la cabeza, a ser - como desde el interior - devorado.

¹ Cf. G. Didi-Huberman, *Invencción de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, París, Macula, 1982, p. 17-31 y 113-172. Id. <<Charcot, la historia y el arte>> postface à J.- M. Charcot et P. Richer, *Los demoníacos en el arte*, París, Macula, 1984, p. 125-211.

² P. Richer, *Anatomía artística. Descripción de las formas exteriores del cuerpo humano en reposo y en los movimientos principales* (1890), París, Biblioteca de la imagen, 1996, p. 7.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 7-12.

Ser cebolla

Leonardo da Vinci (un artista mucho menos académico que Paul Richer) ha también descrito y dibujado el cráneo humano. Pero desde una atención y una intención muy diferentes: las formas en juego no tienen ninguna necesidad, en él, de ser «formas presentables», y los planos descriptivos no son nunca mirados según sus solas «distancias respetables». A Leonardo le gusta aproximarse, penetrar en el objeto de sus curiosidades (*fig. 5-6*). Lo que en primer lugar le fascina, en el cráneo humano, es lo que llama su «lado interno»; es la «cavidad de las órbitas», con su disimulada «profundidad»; son en general todos los «huecos visibles», y los que se ven menos, como esos canales por donde según él, las lágrimas suben directamente del corazón hacia los ojos ¹.

Otra cosa le fascina además: el carácter sedimentado, peculiar o estratificado, del *sistema de contacto* formado por el hueso del cráneo y por todo lo que contiene - la masa del cerebro, desde luego, pero también los tejidos, membranas, humores o músculos que envuelven, protegen, sirven de interfases o de aislantes. Aquí se impone una analogía: es la de la cebolla, que Leonardo no duda en dibujar al lado de uno de sus cortes anatómicos más célebres (*fig. 6*). Analogía tan poco «seria», en el contexto de una investigación altamente «científica», que hace que las reproducciones del dibujo sean muchas veces editadas, para salvar la imagen de la trivialidad - el aspecto «cocina» - de esta puesta en relación ². Leonardo, sin embargo, no temió reafirmar su dibujo con un texto perfectamente explícito:

«Si tu cortas una cebolla por el medio, tú podrás ver y contar todas las películas que forman círculos concéntricos a su alrededor. De la misma manera, si tu seccionas una cabeza humana por el medio, hendirás cortarás primero la cabellera, después la epidermis, la carne muscular y el pericráneo, después el cráneo, con -por delante- la corteza blanda, la corteza dura y el cerebro, y por último, de nuevo las cortezas blandas y duras, y la *rete mirabile* lo mismo que el hueso que les sirve de base ³».

¹ Leonardo Da Vinci, *Los cuadernos*, ed. E. Maccurdy, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1942, I, p. 165-166 (Institut de France, B 40 verso y B 41 recto) : Yo quería retirar esta parte del hueso, soporte de la mejilla, que se encuentra entre las cuatro líneas a b c d, y mostrar a través de la apertura así practicada la longitud y la profundidad de las dos cavidades disimuladas detrás de ella. En la cavidad superior está escondido el ojo, el instrumento de la visión, y en la inferior, el humor que alimenta las raíces de los dientes. La cavidad del hueso de la mejilla se parece, tanto por su profundidad como por su longitud, a la órbita que aloja el ojo; su capacidad presenta con ella numerosas similitudes: las venas penetran en ella por los orificios *m* que descienden del cerebro a través del conducto que descarga en la nariz el exceso de humores de la cabeza. No hay otro orificio visible dentro de la cavidad ... « [Cavidades de la cara y sus relaciones] La cavidad de la órbita del ojo y la cavidad del pómulos, y aquellas de la nariz y de la boca, son de igual profundidad y llegan abajo del asiento de los sentidos, siguiendo una línea perpendicular. La profundidad de cada una de estas cavidades corresponde al tercio de rostro humano, que se extiende del mentón a los cabellos. De la cavidad superior que rodea el ojo. El orificio b se encuentra donde la facultad visual se transmite a los sentidos, el orificio n marca el lugar donde las lágrimas suben del corazón a los ojos pasando por el canal de la nariz [...]

»

² Cf. Notablemente M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni Della natura e dell'uomo* (1981), trad. F. Saba Sardi, Milan, Mondadori, 1982, p. 111.

³ Leonardo Da Vinci, *Los cuadernos, op. cit.*, I, p. 203. Biblioteca real de Windsor, Cuadernos de anatomía, V, 6 verso.

La cebolla no es una caja. En ella el continente se identifica exactamente con lo que ésta contenido, según una paradoja peculiar que ofrece, con seguridad, una imagen predilecta para el geómetra, para el filósofo y para el artista ⁴. En la cebolla, en efecto, la corteza es el núcleo: no hay jerarquía posible, por lo tanto, entre el centro y la periferia. Una solidaridad inquietante, problemática, basada sobre el contacto - pero también sobre intersticios infradelgados -, anuda la envoltura y la cosa envuelta. El afuera, aquí, no es sino una muda del adentro. Pensemos en ese rasgo característico de la descripción dada por Leonardo: el hueso, la médula blanda y la corteza dura, son dados sucesivamente como contenedores y contenidos. En cuanto a la *retemirabile*, esta especie de «rizoma admirable» que forma el encéfalo con todas sus conexiones, abre el área de una topología orgánica que desafía la representación común, pero donde el cráneo constituye en todo caso su lugar de circunscripción.

⁴ Cf. Notablemente J. Dubuffet, Carta a Gaston Chaissac del 28 de Agosto de 1950, Prospectos y escritos siguientes, II, edición H. Damisch, París, Gallimard, 1967, p. 301: « [...] y una vez que quise pelar una cebolla, levanté la primera envoltura y después la siguiente y continué así hasta que me di cuenta que iba a retirar todo y que no habría ninguna cebolla puesto que esta no está hecha más que de envolturas sucesivas que al final no envuelven nada. Esto no impide que una cebolla es algo que existe. Pero pelarla no sirve [...] Por lo demás se puede decir de las cosas que por lo general no se encuentran donde se buscan. El arte no está tampoco donde se lo busca sino mucho más cerca de sus ojos.»

Ser caracol

Se cree generalmente que la atención de los artistas del Renacimiento acerca de la naturaleza - su pasión notoria por la anatomía, la perspectiva, la teoría de las proporciones, etc, se debía únicamente a su deseo de restituir correctamente lo que vemos a nuestro alrededor. Pero también podría decirse exactamente lo contrario. En muchos casos, en efecto, la *exploración* anatómica, el *recorrido* perspectivista, la *teorización* de las formas, tienen solamente consecuencias desestabilizadoras: hitos invertidos o destruidos, visión de las cosas entregada al extrañamiento, a lo nunca (jamás) visto, a las paradojas. Compendiando lo cual el espacio de nuestra visibilidad familiar se distorsione y se transforme en un lugar literalmente abierto, lugar de béances, lugar construido de imprevisibles y de desafíos al sentido común.

Durero no tenía ciertamente la misma curiosidad de Leonardo hacia las formas interiores de los órganos - esta curiosidad que ahonda incesantemente y organiza en el cuerpo humano toda una red de pozos, de puntos de vista, de cortes para la mirada. Pero la forma, para Durero, ya era órgano y orgánica - aunque fuera pensada en el marco de una geometría estricta ¹. Así, apenas al inicio de sus instrucciones sobre la manera de medir, publicadas en 1525, Durero, aún partiendo de Euclides y de los «fundamentos de la geometría», traza muy rápidamente una compleja y movable «línea en caracol» - una verdadera línea - caracol (schneckenlinie) - con la pretensión, no solamente de dibujar, sino, más bien, de engendrar, de hacer nacer, según diferentes procedimientos lógico -espaciales ² (fig. 7-10). Así la pasión morfológica abría mundos insus inéditos sin que ni siquiera fuera necesario, como en Leonardo, el recurso del suplicio del desollamiento (descortezamiento) sistemático, a la manera cebolla, de una cabeza humana. Cuando Durero inventa el *método de la transferencia*, destinado a conservar (tal cuales) las proporciones de un objeto alrededor del cual se desplaza el punto de vista - el ejemplo escogido siendo, no por casualidad, una cabeza humana -, ¿pensaba acaso moverse sobre el único terreno de la observación objetiva?

«Pero allí donde quieras colocar la cabeza retratada según el sistema que hemos ordenado, de manera que el recorrido de todas las partes con sus perfiles y superficies aparezcan a través de líneas transversales, como si la cabeza de la cual he transportado el retrato realizado en cera, no estuviera cortada por ninguna de las líneas cruzadas que hemos mostrado, sabríamos cual sería la superficie del retraimiento: lo que los pintores llaman hoy comúnmente *dar la vuelta* sobre el fundamento. Entonces, si quieres emprenderlo, te ayudarás de un triángulo como el que voy a mostrar y que queremos llamar *transferente*: para que lo que se propone se pueda transferir, o transmutar, guardando la razón de la proporción [...]. Podrás a través de esta figura descubrir mucho de la diversidad de las cosas, la que hemos retratado, antes de mostrar el medio a través

¹ Forma, tal vez, de anticipar sobre la morfología Goethiana (cf. Goethe, *Escritos sobre arte*) ed. y trad. J. -M. Schaeffer y T. Todorov, París, Klincksieck, 1983, p. 34-53, o sobre más recientes puntos de vista morfogenéticos (cf. Notablemente R. Thom, *Esbozo de una semiofísica. Física aristotélica y teoría de las catástrofes*, París, InterEdiciones, 1988, y G. Chauvet, *La vida en la materia. El rol del espacio en biología*, París, Flammarion, 1995, que discute la espacialidad paradójica del cerebro y del sistema nervioso p. 230-244).

² A. Durero, *Instrucciones sobre la manera de medir* (1525), trad. J. Bardy y M. Van Peene, París, Flammarion, 1995, p. 30-38. Cf. Igualmente A. Durero, *Geometría*, trad. J. Peiffer, París, Le Sevie, 1995, p. 142-155.

del cual ella pueda acomodarse a la *vuelta al revés* de la cabeza de la cual hemos hablado ³ (*fig. 11*).»

Hay, tal vez, en el *transferente* de Durero, esta «elucidación matemática» de las proporciones que Panofsky admiraba tanto ⁴. Hay, sin duda, «orden» y «razón», como el artista lo reivindica con voz alta y fuerte. Pero hay también, y eso se siente, alguna cosa más. Otra cosa que no es la ausencia de orden o de razón, sino su desplazamiento, y su *extrañeza* fundamental. ¿Qué significa (es), en efecto «volver (una cabeza) (voltar) sobre el fundamento», proceder al «reversamiento de la cabeza» como lo escribe Durero, si no es dar vuelta al fundamento de la misma visibilidad? ¿Es decir dar vuelta al espacio que esta visibilidad admite. «Dar vuelta a la cabeza», afirma Durero, ayuda a «descubrir mucho de la diversidad de las cosas» - entendamos: muchas cosas inimaginables antes de que el protocolo técnico del pintor haya sido puesto en su lugar.

¿Qué son esas «cosas»? «Superficies» y «retramientos» inauditos, donde el «retramiento» humano se da vuelta de golpe, como desde este punto de vista del desde abajo - punto de vista humanamente imposible, a menos que Durero tenga en sus manos una cabeza cortada por debajo de la línea de sus ojos-, como lo muestra, fuera de toda utilidad iconográfica, un célebre dibujo del «(Recueil) de Dresde» (*fig. 11*). La «elucidación matemática» habrá dejado libre curso al surgimiento de abismos orgánicos, de espacios-caracol, de puntos de vista imposibles. Al antropomorfismo lleno del espacio visible, a la simple descripción de los cuerpos, se sustituye en adelante el *antropomorfismo (cavado) hueco (ahuecado)* de un lugar visual libremente puesto en obra: lugar para inventar - en el sentido arqueológico del término: cavar para sacar a la luz - una forma humana inédita. Lugar para que surja lo esencial, es decir una inquietante rareza. Como en esta superposición de cortes corporales vistos desde abajo, pero cuyo hojearamiento hace aparecer de golpe, irrecusable y frontal, un fantasma de cráneo humano (*fig. 12*).

³ *Los cuatro libros de Alberto Durero, pintor y geómetra muy excelente, De la proporción de las partes y retratos de los cuerpos humanos*, trad. L. Meigret, Arnhem, Jeans, 1613 (reed. París, Dacosta, 1975), p. 23.

⁴ E. Panofsky, «La historia de la teoría de las proporciones humanas concebida como un espejo de la historia de los estilos» (1921), *La obra de arte y sus significaciones. Ensayos sobre las «artes visuales»*, trad. M. Y B. Teyssedre, París, Gallimard, 1969, p. 96. Cf. igualmente id., *La vida y el arte de Albrecht Dürer* (1943), trad. D. Le Bourg, París, Hazan, 1987, p. 310-313 y 361-402.

Ser umbral

Aristóteles creyó que el corazón era el asiento del pensamiento. Más tarde ese honor se le concedió a la cabeza. Galien asignó diferentes funciones mentales a las diferentes regiones del cerebro ¹. Pero ¡qué difícil resulta pensar (imaginar, representar, definir, inclusive cuestionar interrogar), este *lugar del pensamiento*! El interior de nuestro cuerpo nos resulta invisible, desde luego. En cuanto a las impresiones endógenas, a las sensaciones kinestésicas, ellas son bastante pobres y nos sugieren sólomente, según los sicólogos «un domo o una caverna» que llenamos con nuestras imágenes visuales y nuestras invenciones autoscópicas ².

Freud, a su turno, multiplicó las hipótesis tópicas del psiquismo y las metáforas arqueológicas, supo renunciar a todo idealismo (psicológico neo-kantiano) y refutar todo positivismo, aquel, notablemente, de las localizaciones cerebrales, supo repensar el pensamiento, para encontrar a fin de cuentas, abierta y al acecho, la misma pregunta, siempre muy abierta, el mismo enigma del lugar del pensamiento. «Puede que la espacialidad sea la proyección de la extensión del aparato psíquico. Al parecer no hay otra derivación. En vez de las condiciones *a priori* del aparato psíquico según Kant. La psique es extendida, no se sabe nada ³.»

No se sabe nada de ese lugar: de acuerdo. ¿Pero cómo puede asirnos, cómo lo alcanzamos, cómo nos toca? Los artistas no resuelven sin duda ninguna cuestión de éste género. Al menos saben, desplazando los puntos de vista, dando vuelta a los espacios, inventando nuevas relaciones y nuevos contactos, encarnar las cuestiones más esenciales, lo que es mucho mejor que creer y responder.

Durero, por ejemplo, ha dado (dió) una versión notable de este no-saber y de este contacto reunidos. Su representación de San Jerónimo (*Fig. 13-14*) desarrolla un potente trayecto - pero también, y mucho, paradójal y rever(sible)sivo - entre un cráneo vivo, todavía pleno de su pensamiento actuante, y una cabeza de muerto cuyas sombrías cavidades se exhiben en el primer plano de la pintura. Delante nuestro, la mano izquierda del pensador se posa sobre el *objeto de su pensamiento*: Lo que se llama cráneo, vanidad, humanidad reducida a una concha de caracol vacía, sin alma. En el segundo plano, en la simetría de una curva (espalda izquierda) y de una contracurva (brazo derecho), la mano del pensador se posa sobre *el lugar del pensamiento*: lo que se llama también cráneo, sien preocupada, cuestiones ontológicas, búsqueda de Dios - errante en lo que los teólogos, desde Agustín, denominan la «región de la desemejanza» - y, finalmente, melancolía ⁴.

¹ Cf. R. B. Onians. *El origen del pensamiento europeo acerca de la mente, el alma, el mundo, el tiempo y Fate*, Cambridge-Londres, Cambridge University Press, 1951.

² Cf. P. Sollier, *Los fenómenos de autoscopia*, Paris, Alcan, 1203, p. 45-75. P. Schilder, *La imagen del cuerpo. Estudio de las fuerzas constructivas de la psique* (1950), trad. F. Gantheret y P. Truffert, Paris, Gallimard, 1968, p. 105-118. B. D. Lewin, «*La dura vida de la imagen*» (1968), trad. M. Gribinski, *Nueva revista de Psicoanálisis*, XLIV, 1991, p. 19-34.

³ S. Freud, «Resultados, ideas, problemas» (1938), trad. dirigida por J. Laplanche, *Resultados, ideas, problemas*. II, 1921-1938, Paris, PUF, 1985, p. 288. Cf. Los comentarios de P. Fédida, *El Sitio del extraño. La situación psicoanalítica*, Paris, PUF, 1995, p. 267-298.

⁴ E. Panofsky (*La vida y el arte de Albrecht Dürer, op. cit.*, p. 242-245) no ve bien el elemento melancólico de esta representación de *San Jerónimo* y el de la *Melancolía I*, ambos de 1514. Hay que mirar, sin embargo, la visión pintada de 1521 como una rigurosa transformación de vectores ya presentes en el grabado de 1514: cráneo del libro santo - crucifixión - cráneo del muerto.

Pero hay más: creando esta red de contactos de las dos manos sobre estos dos cráneos, Durero nos hace descubrir la relación evidente que va del *lugar táctil* al lugar del *pensamiento*. Tocando este objeto posado delante de él como un misterio para su propio pensamiento, el teólogo sabe que el misterio debe comprenderse a partir del hueco donde él mismo se encuentra: ya que lo que interroga encuentra una respuesta en lo que se ve *detrás de él*, es decir en el crucifijo extrañamente «vivo», carnal, encarnado, en el fondo de la escena.

No es por casualidad que la autoridad de San Jerónimo es regularmente convocada cuando se discute la cuestión de la relación entre *cráneo* y *calvario*⁵. La mayoría de los pintores, esto se sabe, representan un cráneo en la base de sus crucifixiones: es porque flota, en el sacrificio de Dios, el fantasma de la falla del hombre, y ese cráneo es visto, en general, como el de Adán en persona. Es el cáliz humano que recoge la sangre divina, el cáliz de pecado que recoge el flujo de su futura redención⁶. Y es también, y ante todo, el *lugar* de la muerte del Cristo: un cráneo toponímico, un lugar de fundación para toda una religión. Es la roca en forma de cabeza descarnada sobre la cual se ha escogido hacer morir a Dios - *por contacto*, quiero decir por el contacto desgarrador del lanzazo que hiere al Cristo - a imagen del hombre, como si fuera un hombre⁷.

Antes del cráneo - signo, antes del cráneo - objeto, está pues el cráneo - lugar, el que inquieta el pensamiento, y sin embargo lo sitúa, lo envuelve, lo toca y lo despliega. Cosecha de lugares que la búsqueda anatómica muestra en abundancia a partir de Leonardo y, más aún, de Vesalio, por ejemplo, que abre verdaderamente el «plano de la crueldad» (como se diría el mapa de lo Blando) de la caja craneana (*fig. 15-22*). Nuestra lengua natural también la expresa con gran abundancia, como si el cráneo y el cerebro estuvieran constituidos por esta geografía de lugares que son, notablemente, el «casquete», la «fuente», la «cresta», la «roca», las «mesas», las «fosas», las «cavidades», las «suturas», los «huecos», los «canales» o también la «bóveda» (por lo que concierne al hueso del cráneo), los «hemisferios», el «acueducto», la «cisterna», la «eminencia piramidal», el «istmo», los «pilares» o el «puente» (por lo que concierne al cerebro mismo).

¿De qué género son esos lugares? ¿Con qué suerte inciden sobre nuestra representación del espacio? Toda la cuestión está allí. Para entender mejor lo que está en juego, tal vez habría que convocar la palabra anacrónica de umbral, que tiene la particularidad fonética, en francés, de devolver una noción de *lugar* sobre una cuestión de *ser*. Esta palabra significó en principio un *lugar abierto*, un porche, un pasaje, un paso circular exterior (la etimología invoca el latín *entera*); también se emplea para indicar un terreno libre que sirve como osario o cementerio; se utiliza además para nombrar la disposición interna de las diversas partes de un domicilio; ha terminado por designar la intimidad de un ser, *su fuero interno*, el abismo mismo de su pensamiento⁸. Cuando Henri Maldiney habla de las «entradas de la lengua» y de las «habitaciones del pensamiento», se refiere en primera instancia a la singularidad de un «estado naciente»

⁵ Cf. Notablemente Tomas de Aquino

⁶ Cf. W. Staude, «El cráneo-cáliz al pie de la cruz», *La Revue de las artes*, IV, 1954, p. 137-142.

⁷ «Entonces ellos tomaron a Jesús, Y el salió, llevando su cruz, y vino al lugar del cráneo - lo que se llama en hebreo Gólgota - donde lo crucificaron». *Jean*, XIX, 16-18.

⁸ Cf. P. Imbs (dir.), *Tesoro de la lengua francesa*, II, Paría, Ediciones de CNRS, 1973, p. 401-402.

de la lengua, del pensamiento - una singularidad de la que dan cuenta, en cada ocasión, el poema, la obra de arte⁹.

⁹ H. Maldiney, Umbral de la lengua y habitaciones del pensamiento, Laussane, L'age d'homme, 1975, p. VII-IX: «Los umbrales de la lengua son, por debajo de su estado construido, las habitaciones del pensamiento todavía no tematizadas en signos, pero cuya lucidez potencial, adherida a todos los signos, funda, antes de todo saber, la posibilidad misma de *significar*. [...] Solamente los poetas habitan todavía estos umbrales que son el fondo sobre el cual edifican la lengua siempre singular de un poema. [...] La cuestión de las relaciones entre lengua y pensamiento no puede ser planteada más que en ese nivel *radical*, donde se articulan interiormente en *estado naciente*.»

Ser río

Manifiestamente, Giuseppe Penone es un escultor de umbrales - cuestiones de *lugar* y cuestiones de *ser* planteadas y esculpidas *simultáneamente*, al mismo tiempo. Es decir que de sus manos no surgen ni objetos ni lugares. Surgen más bien *lugares* producidos en sus «estados nacientes», en sus estados de *umbrales* visuales y táctiles.

Pero, ¿qué hay que entender por «estado naciente» cuando se trata de obras que han sido llevadas a cabo, y que son expuestas delante nuestro, «finalizadas» terminadas, fijas? Al hacer esta pregunta se toca la diferencia entre una escultura que fabrica objetos en el espacio - *objetos de espacio* se podría decir - y una escultura que transforma los objetos en actos sutiles del lugar, en *lugares que aparecen*. En el primer caso, el objeto terminado exhibe su cerramiento afirmándose como resultado, confinando el agente y la acción (el proceso donde tomó forma) al pasado, según una especie de olvido de su propio nacimiento. En el segundo caso la escultura tiende a permanecer abierta y afirma que quiere situarse entre agente, acción y resultado, y que estos son inseparables. Cada tiempo de la obra persistiendo en los otros, siendo envuelta y envolviéndolos, nutriéndose y nutriéndolos.

Es significativo que Penone, en su forma de escribir y de hablar de la escultura, prefiera siempre las formas verbales a las formas sustantivas. Una escultura de Penone puede tener un verbo por título - verbo al infinitivo, luego infinitamente conjugado, expresando tal vez un deseo continuo si no un imperativo categórico. Así con el verbo «ser»: la obra titulada *Essere fiume* («Ser río») se da a contemplar como una escultura que, justamente, despliega con todo rigor la diferencia del objeto y del ser, del espacio y del *umbral* (fig. 23-24). De un lado - pero no se sabrá del cual - una piedra (situada y marcada) en un lugar preciso de la montaña ha sido esculpida de la manera más tradicional, y modestamente mimética que era posible. Del otro - pero será imposible situar la jerarquía exigida por la noción usual de *mimesis* - se encuentra el «modelo» de este objeto: es una piedra grande situada en la quebrada, en la base de la misma montaña, masa «naturalmente» formada en un muy largo tiempo geológico donde «las piedras golpean, estallan», y donde el agua lava, traslada los *granitos*, pule el material...» Ese es, en efecto, según Penone, el «proceso que tiende a crear las formas¹», y este proceso no es una *mimesis*, sino más bien una ontogénesis material de la forma, una *dynamis* del mismo río.

Hacer una escultura es, muchas veces, hacer un objeto, tallar un material, modelarlo o moldearlo, etc., y después «acabarlo», presentarlo, exponerlo ante el público. Sea, pero es sobre todo, a los ojos de Penone, *hacerse en* la dinámica intrínseca de los procesos de formación, de las morfogénesis físicas donde algunas polaridades seculares del pensamiento estético - arte y naturaleza, técnica y emoción, orgánico y geométrico - se encuentran comprimidas, o más bien sutilmente soldadas, devueltas a su unidad original². Como en la práctica de Leonardo, cuya pasión por los flujos y los

¹ G. Penone. [1988], citado en G. Celant, *Giuseppe Penone*, trad. A. Machet, Milan-Paris, Electra-L & M. Durand-Dessert, 1989, p. 21.

² Cf. D. Soutif, «La identidad reencontrada. La naturaleza del arte, o el arte de la naturaleza». *Giuseppe Penone*, Nantes, Museo de Bellas Artes, 1986, p. 17-23. J. -M. Prévost, «Giuseppe Penone: la obra entre causalidad y azar», *Artstudio*, N 13, 1989, p. 120-135.

remolinos creadores de formas es bien conocida ³, no es la *natura naturata* (las criaturas naturales en tanto resultados de un proceso), sino la *natura naturans* (la creación natural como un proceso en sí) lo que constituye la apuesta esencial de la intención artística. De ahí el tono anacrónico - bastante poco «moderno», todavía menos «postmoderno» - que se descubre en la forma casi presocrática que Penone tiene para mirar al río como escultura y a la escultura como un río en plena actividad:

«El golpearse de las rocas durante el curso de las crecientes, el frotamiento incesante de la arena en suspensión, el movimiento continuo de las aguas sobre el fondo, provocan el muy lento desplazamiento de las grandes rocas, el lento movimiento de las piedras de dimensiones medianas, el curso más rápido de las piedrecillas, el escurrir acelerado de la arena fina, verdadero río dentro del río.»

»El río transporta la montaña. El río es el vehículo de la montaña. Los golpes, los choques, las violentas mutilaciones que el río inflige a las rocas más grandes golpeándolas con otras más pequeñas, la infiltración de las aguas en los brazos más delgados, en las fallas, desprenden pedazos de bloque. Todo sirve para esbozar la forma - efecto de un trabajo continuo de erosión, de presión sorda. La forma se dibuja y se evidencia. ¿No tiene únicamente el río, como proyecto, revelarnos la esencia, la cualidad más dura, la más secreta, la densidad extrema de cada elemento de la piedra? [...]

»Imposible imaginar, imposible trabajar la piedra según un modo diferente del que utiliza el río. El punzón, la broca, la tijera, el abrasivo, el papel de lija, son los útiles mismos del río.

»Extraer una piedra que el río ha esculpido, retroceder hacia la historia del río, descubrir el lugar preciso de la montaña desde donde la piedra ha venido, extraer de la montaña un bloque nuevo, reproducir en éste exactamente la piedra extraída del río, es ser río uno mismo. [...] Para esculpir la piedra realmente, hay que ser río ⁴.»

Es fácil, leyendo estos textos siempre bellos de Penone ⁵, ver declinadas, a través de los reinos biológicos, y de los materiales del mundo físico, una poesía o una poética de la *natura naturans*. Pero sería demasiado fácil, y muy reductor, no ver más que fusión vitalista o fusión en el paisaje, romanticismo del bosque, ecología estetizada. Ante todo, Penone nos habla de su propia práctica; su práctica no es la de una agricultura cualquiera, aunque fuera poética, sino de una *sculptura sculpens*, una escultura que, sin descanso, pregunta por su despliegue y por su «estado naciente».

Cuando Penone afirma que ser escultor, es «ser río»; comenta en primer lugar la escogencia singular de sus procedimientos formales ⁶. Y desarrolla también una reflexión más general sobre la escultura, donde la red de equivalencias poéticas de la

³ Cf. E. H. Gombrich, «La forma en movimiento en el agua y en el aire» (1969), *The Heritage of Apelles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Londres, Phaidon, 1976, p. 39-56.

⁴ G. Penone [1980], citado en G. Celant, *Giuseppe Penone*, op. cit., p. 110.

⁵ Un excelente recuento de los textos escritos por el artista puede leerse en francés en la monografía de G. Celant, *Giuseppe Penone*, op. cit., passim. Cf. Igualmente G. Penone, «Minas», trad. F. M. Catan, Penone. El espacio de la mano, dir. R. Rect., Strasbourg, Ediciones Les Musées de la Villa de Strasbourg, 1991, p. 193-198. Id., *La estructura del tiempo*, trad. F. Ferri, Annecy, DAO-La Petite E Cole, 1993. Id., *La imagen del tacto*, trad. D. Férault, Amiens, Fondo Regional de arte contemporáneo de Picardie, 1994.

⁶ Cf. Igualmente la pieza titulada *Mi altura, la longitud de mis brazos, mi anchura dentro de un riachuelo* (1968), reproducido en G. Celant, *Giuseppe Penone*, op. cit., p. 38.

cual es afecto ⁷ se refiere, más que a cualquier otra cosa, a un *pensamiento temporal de la escultura* y de los lugares específicos que engendra:

«Yo creo que todos los elementos son fluidos. La piedra misma es fluida: una montaña se desintegra, se convierte en arena. No es más que una cuestión de tiempo. La corta duración de nuestra existencia hace que llamemos “duro” o “blando” a éste o aquel material. El tiempo hace tambalear estos criterios. La escultura se funda sobre la cercanía de un material duro y un material maleable - aquí el formón que penetra en la madera. Esto es lo que precisamente me lleva a considerar este aspecto de las cosas, para cernir el problema ⁸.»

⁷ Cf. J. -L. Baudry, «El camino de las equivalencias» *Giuseppe Penone*, Nantes, Museo de Bellas Artes, 1986, p. 55-59.

⁸ G. Penone [1978], citado en G. Celant, *Giuseppe Penone*, *op. cit.*, p. 17. Penone habla en otro lugar del contacto de la mano y del agua, de la mano y del yeso, lo mismo que del cuerpo y de la serpiente, escultural a sus ojos porque es «bolsa y bastón», y sobre todo porque «procede de una lógica vegetal y fluida». G. Penone, *La estructura del tiempo*, *op. cit.*, p. 35-40 y 125.

Ser excavación

Cernir el problema, entonces. ¿Cómo piensa la escultura? ¿Cómo la escultura esculpe el tiempo? ¿Cómo procede con este mismo tiempo - memoria, presente, tensión hacia el futuro - para remover nuestros espacios familiares (nuestra cotidianidad), conmovernos interiormente, «tocarnos» con los lugares, los umbrales que esta inventa? Hay que comprender aquí que la problemática del «estado naciente» no tiene nada de una nostalgia dirigida únicamente hacia un origen concebido como una fuente perdida. *Essere Fiume* aporta la clara prueba, en la «imagen dialéctica» que ofrece del encuentro, en un mismo lugar, de dos temporalidades profundamente distintas (una, geológica, de la piedra del río, y otra, artística, de la piedra de la montaña).

Es cuando hace irrupción en el presente - no como la fuente lejana, sino como el «remolino en el río», al modo que Walter Benjamin lo decía del concepto de origen ¹ - que el «estado naciente» nos toca verdaderamente. Por ejemplo, estamos bien familiarizados con la idea, o la imagen vaga, idealizada, de que nuestro «lugar de nacimiento» ha sido el vientre de nuestra madre. Pero es más difícil familiarizarnos con el presente de tal situación: difícil mirar cada mañana en el espejo nuestro propio cráneo como el molde - endurecido por nuestros propios años - del canal genital de la madre ².

Y, sin embargo, es exactamente de ese modo que Penone consigue pensar las formas que *invierte*: la escultura adquiere entonces valor de *anamnesis material*, anamnesis en acto, en piedra, en tiempo presente. Algo más, con toda seguridad, que la simple fabricación de un objeto espacial. Cuando Penone esculpe, cada gesto, cada momento, es producido en la coextensión de cosas habitualmente pensadas como contradictorias. La anamnesis, aquí, toma la forma de una especie de *dialéctica material*: así, el modelaje será pensado por Penone como la *toma de una huella* (ahí donde todo el pensamiento clásico de la escultura enfrenta violentamente los dos procedimientos ³) - más precisamente un moldeado sobre el material, de las manos del modelador ⁴. Así mismo la forma que sale del material será pensada como el resultado

¹ W. Benjamin, *Orígenes del drama barroco alemán* (1928), trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

² Cf. S. Freud, «Un tipo particular de escogencia de objeto en el hombre» (1910), trad. D. Berger. J. La Planché et al. *La vida sexual*. París, PUF, 1969 (ed. revisada y corregida, 1977), p. 50-51: «En la vida amorosa normal, no quedan más que pocos trazos que traduzcan indudablemente el prototipo maternal de escogencia de objeto - por ejemplo, la predilección de hombres jóvenes por mujeres maduras; la libido se ha desprendido relativamente rápido de la madre. En nuestro tipo, al contrario, la libido se ha retrasado tanto con la madre, incluso después del comienzo de la pubertad, que los objetos de amor posteriormente escogidos conservan la impronta de los caracteres maternos y se convierten en substitutos materiales fácilmente reconocibles. La comparación con la conformación del cráneo recién nacido se impone aquí: después de un parto prolongado, el cráneo del niño se presenta como un molde del estrecho inferior de la pelvis maternal.» Agradezco a Maria Moscovici por haberme recordado la existencia de este texto.

³ Cf. R. Wittkower, ¿Qué es la escultura? *Principios y procedimientos* (1977), trad. B. Bonne, París, Macula, 1995, passim.

⁴ Cf. G. Penone [1974], Citado en G. Celant, *Giuseppe Penone, op. cit.*, p. 85: «Toda búsqueda sobre los vacíos presupone lo lleno. Este lleno es el escultor él mismo, puesto que con su tijera, con sus manos, ejerce la presión que crea los volúmenes. El vaso puede ser visto como un substituto de las manos del alfarero, como una suma de impresiones, como una matriz capaz de recrear (cuando se toma el vaso) la piel del artesano.

de una excavación, y esta a su turno como una dialéctica del substrato, del vacío y de la carne que excava:

«Cuando la mano se hunde para extraer la tierra, se crea un vacío donde la mano ha pasado: la tierra se mezcla, la escultura toma forma. El vacío de la carne se transforma en tierra⁵.»

Hacer una escultura es, para Penone, hacer una *excavación*. Es hacer la anamnesis del material donde se ha hundido la mano: lo que la mano retira del material no es otra cosa que una forma presente donde se han aglutinado, inscrito, todos *los tiempos del lugar* singular de los cuales está hecho el material, de donde saca su «estado naciente». Para el escultor, entonces, la memoria es una cualidad propia del material: *la materia es memoria*. Utilizando el carbón - aunque sea en la forma de un simple trazador -, Penone se preguntará sobre un hecho perturbador: el carbono ofrece, como elemento, la diferencia más tenue entre el orden animal, el orden vegetal y el orden mineral. La memoria del carbono se cruzará con la del artista para que surja una imagen del material mineral en estado naciente - y esta no es otra cosa que la descomposición de cuerpos animales, y humanos, inmemorialmente sepultados, aglutinados en turba y carbón:

«¿Cómo nace el carbón? Hay una multitud, estamos tan estrechos, apretados, nos ahogamos los unos a los otros, luchamos encarnizadamente por un mínimo espacio; aglomerados, empujados, pisoteados, nos desinflamamos, nos aplanamos, nos comprimimos, nos reducimos, nos penetramos, y así, en un movimiento de torsión extraímos la luz de nosotros mismos; aplastados, endurecidos, nos transformamos en materia, materia dura de la cual todavía emana el hedor explosivo del miedo. [...] Estratificación de hombres que se convierten en polvo, tierra, párpado de ojo escondido lleno de la visión de cosas que han pasado. Conseguir ver el ojo de la tierra⁶.»

Pero el escultor invierte todos los sentidos del tiempo. Excavar, no es solamente buscar en la tierra para retirar cosas muertas desde hace muchos años. Es también posibilitar, en la tierra abierta - obrada -, un pasaje para formas que tienen ellas mismas la memoria de su devenir, de su nacimiento o crecimiento futuros. Ha sido suficiente para Penone crear en la tierra el abrazo íntimo de una contra - forma (o más bien de una *forma* en su sentido original, que es el *negativo*) de su cabeza y de semillas vegetales (o papas), para que *su cabeza en estado naciente* pueda lentamente asomar a partir de un lugar distinto al vientre materno (*fig. 25-26*). La arqueología del material no va aquí sin una arqueología del sujeto que se confronta en él: ¿Consistiría entonces el arte del escultor en horadar túneles, en excavar en la memoria de su propia carne y de su propio pensamiento? No nos sorprendamos de que Penone haya trabajado con la hipótesis de un descenso, dentro de las «minas del cráneo»:

«Descendemos dentro del cerebro por el pozo vertical que nos lleva a diversas profundidades; en cada parada galerías conducen, mediante el razonamiento, a la

⁵ *Id.* [1989], citado *ibid.*, p. 27. Cf. Igualmente p. 92 y 140.

⁶ *Id.*, «Minas» [1991], Penone. *El espacio de la mano*, *op. cit.*, p. 195-197. Cf. Igualmente *id.*, *La estructura del tiempo*, *op. cit.*, p. 11.

excavación de ideas; una vez encontradas son traídas a la superficie; y cuanto más rico es el cerebro en sedimentos de memorias, más galerías aparecen, más encrucijadas se encuentran, más excavaciones se emprenden (fronti di scavo)⁷.»

⁷ Id., «Minas» [1991], Penone. *El espacio de la mano, op. cit.*, p. 193. Cf. Igualmente *id.*, *La estructura del tiempo, op. cit.*, p. 5.

Ser fósil

La excavación ofrece, espontáneamente considerada, una imagen bastante trivial del pensamiento. ¿Será suficiente decir que uno «se rompe la cabeza», que uno trata de «extraer una idea», para dar cuenta de los *umbrales* del pensamiento? Seguramente que no. Pero Penone no ha producido esta imagen más que a título de hipótesis de trabajo, el trabajo mismo consistiendo en manipular, en desplegar *esculturalmente* - es decir a empujar hasta sus límites táctiles más inesperados, más paradójales y reversibles - las imágenes de la excavación, de la profundidad, de la interioridad. Aquí la escultura se hace cargo de *tocar el pensamiento*.

Penone toma un cráneo en sus manos, lo abre, mira. Más allá de las inquietudes metafísicas o religiosas - las de un Dürero, por ejemplo -, más allá de las curiosidades anatómicas - las de un Leonardo, por ejemplo -, él pondrá en cuestión, escrutando el interior de ese cráneo, una especie de *ceguera táctil* sobre la cual se reflexiona generalmente muy poco: nuestro cerebro está en contacto con una pared de la cual no sabe nada, que no ve, que ni siquiera siente (parafraseando a Freud, se podría decir que «la psiquis está en contacto, no tengo ni idea»). ¿Cómo, a partir de ahí, restituir a ese contacto desconocido y, sin embargo, intrínseco a las «habitaciones del pensamiento», su capacidad de preocupación ontológica, su posible efecto de verdad, *mirándonos*? La respuesta es escultura, es decir hipótesis técnica cuidadosamente experimentada, desplegada, encarnada sobre la pared calcárea del cráneo. Penone dispone un polvo de grafito - la escogencia del material no es extraña dentro de este contexto - y procede a un *frottage* delicado de los relieves microscópicos, canales y nervaduras, de la superficie. Esta textura será recogida con la ayuda de una cinta adhesiva transparente utilizada, en cuatro zonas que cubren toda la superficie interna de la caja craneana, como útil óptico y proyectivo (una especie de dispositivo táctil). El resultado es mural: cuatro grandes paneles que, expuestos en un lugar cerrado, *desarrollan*, mediante un reporte preciso, el ciego contacto de un cerebro con su cráneo (*fig. 27-30*). Como si nuestro cerebro fuera capaz de hacerse mano, de acariciar su propia envoltura matriz.

«El instrumento del tacto es la mano, la epidermis de las manos. Los centros sensoriales captadores de nuestro cuerpo están situados sobre todo en la superficie, no en el interior.

»Nuestro cuerpo está compuesto de partes blandas y de partes duras. La caja craneana, protección dura del cerebro, se adapta a la forma que protege. El hueso del cráneo es una materia plástica para el cerebro que lo construye y lo adapta a su forma. El cerebro adhiere al cráneo sobre el cual imprime sus pulsaciones, pero no tiene la posibilidad de leer la superficie que toca. Para comprender la forma de la superficie interna del cráneo y para tomar conciencia de ella, hay que tocarla con las manos, verla con los ojos. Una vez más, tenemos una imagen por intermediación del *frotaje*: frotaje extremo que este produce en el interior del cráneo¹.»

Lo extraño es que, habiendo dejado de lado las metáforas geológicas por el procedimiento muy concreto, muy directo del *frottage*, el artista obtiene un resultado cuya cualidad visual es de todos modos - e irrefutablemente - la de un *terreno de*

¹ *Id.*, *La imagen del tacto. op. cit.*, p. 6-7.

excavación. El *frottage*, ya se sabe, es una técnica arqueológica por excelencia: capta los trazos más antiguos y menos visibles que existen. Hace visibles *fósiles de gestos*, tiempos breves (pasos de animales) o tiempos largos (formaciones geológicas) endurecidos como dentro de un carbón. Para Penone, ser escultor es también ser fósil: una *huella del tiempo*, cuyo espacio propio - diré mejor el lugar, el umbral - invierte o reversa todos nuestros puntos de referencia familiares: lo que hace posible, paradójicamente, desarrollar la intimidad de un gesto o de un contacto.

«El espacio nos precede. El espacio ha precedido a nuestros antecesores. El espacio continuará después de nosotros. Fosilizar los gestos seguramente o probablemente realizados en un determinado lugar reduce el uso posible del espacio, pero marca el espacio mismo [...] Crear una escultura es un gesto vegetal; es la huella, el recorrido, la adherencia en potencia, el fósil de gesto hecho, la acción inmóvil, la espera [...] - punto de vida y punto de muerte ².»

¿Cuestión de escultura? Cuestión de umbral y cuestión de fósil: el devenir - tiempo del lugar, el devenir - lugar del tiempo. Cuestión, por consiguiente, de sedimentos, de intersticios, de contactos. ¿Podría ser la escultura el sitio donde toquemos el tiempo?

«¿Cómo pasar el tiempo? ¿Hablar a una piedra u horadar un espíritu? [...] ¿Es el espacio de nuevo el problema? Es en un espacio donde se guardan el valor del tiempo, las memorias del tiempo; el espacio puede ser el vacío entre la uña y la carne, vacío que se rellena de tierra ³.»

Podría ser también el vacío entre el cerebro y el cráneo el que, espacio de una escultura, se llene de polvo carbonífero. ¿Qué fosiliza entonces este espacio «frotado»?

¿Qué relatan estas retículas, estas redes meníngeas? Algunos antropólogos y paleontólogos han fundado sus reconstituciones del desarrollo cefálico de los homínidos sobre un estudio de las redes observables *por impresiones* sobre la cara interna de los cráneos prehistóricos ⁴. Roger Saban, notablemente, ha desarrollado una noción del *cerebro fósil*: reconectando con la práctica de los moldeados endocráneos - antes utilizados únicamente con el fin de calcular los volúmenes encefálicos -, ha fundado una nueva «paleoneurología» cuya apuesta no es otra que deducir de las impresiones meníngeas la filogenia misma del lenguaje humano: es decir la emergencia, en la larga duración de la especie, de una organización cerebral que propicia el «estado naciente» de nuestro lenguaje articulado ⁵(fig. 31-34).

¿Será la escultura un lugar donde nos volvemos capaces de tocar un pensamiento o un lenguaje que nace?

² Id. [1979 y 1985], Citado en G. Celant, *Giuseppe Penone*, op. cit., p. 116 y 158.

³ Id., *La estructura del tiempo*, op. cit., p. 127.

⁴ Cf. A. Dambricourt Malassé, «Las relaciones ontogénicas entre el neurocráneo y el cuerpo mandibular, del primate al hombre», *Boletín de la sociedad de búsquedas prehistóricas. Les Eyzies*, XXXVIII, 1989, P. 7-32. Id., *La hominización y la teoría de los sistemas dinámicos no lineales (caos)*, París, Instituto de Paleontología humana, 1992.

⁵ Cf. R. Saban, *Anatomía y evolución de las venas meníngeas en los hombres fósiles*, París, E.N.S.B.-C.T.H.S., 1984. Id., *en las fuentes del lenguaje articulado*, París, Masson, 1993, p. 169-229.

Ser hoja

Pero tocar no es agarrar, ni aún menos poseer, dominar. Si la obra de Penone es *Arte Póvera*, como se dice, hay que entender entonces en esta «precariedad», una conciencia teórica aguda de que *la escultura trabaja con huellas más que con objetos*. Su objeto mismo sería la huella, en el doble sentido del vestigio y del «estado naciente»: «punto de vida y punto de muerte», como lo dice tan bien Penone. En cuanto a la impresión - de la que sale el *frottage* - ella nombraría tal vez esta necesaria dimensión heurística y técnica en la cual se despliega el interés escultórico de *obrar las huellas*.

La impresión es humilde. Reporta con ella. Se hace una especie de trabajo previo. Realizando sus frottages, obras de paciencia y de sumisión a las formas ya trazadas, Penone tiene, dice él, la sensación de efectuar una «lectura» de las cosas: lectura comprensiva y ciega a la vez, lectura táctil, productora de un conocimiento íntimo, cercano, pero por lo mismo despojado de la distancia necesaria para objetivar¹. Hay que escoger cómo se quiere conocer: o bien se elige el punto de vista («objetivo»), y entonces hay que alejarse, no tocar: o bien se quiere el contacto (carnal), y entonces el objeto del conocimiento se convierte en una materia que nos envuelve, nos descentra, no nos entrega ninguna certeza. Realizando, a partir de 1978, sus *frottages* de párpados - según una técnica bastante próxima a la utilizada en el cráneo (*fig. 35-36*), Penone indica como la labor de impresión significaba para él una suerte de *inmersión táctil en el lugar*:

«La imagen se formaba por presión y proyectaba la imagen obtenida, la retrazaba en el espacio, repitiéndola para constituir una serie de acciones, serie que me envolvía por completo. No era sin embargo una imagen encontrada afuera. Mi cuerpo la creaba, y yo creaba el gesto de tocar. Una acción banal, insignificante, sin valor. Además, cuando recorría nuevamente la imagen, no me fiaba de ninguna de las proyecciones. A medida que avanzaba aprendía más sobre mi propio cuerpo que sobre la superficie del muro. Era como caminar en mi piel y caminar en la piel del espacio².»

Entre el «espacio» y «yo», no hay nada más que mi piel. Es un receptáculo, un portaimpresiones del mundo que me rodea y me esculpe. Es, al mismo tiempo, un campo de exploración de mi destino - el del tiempo que me esculpe -. Es, en fin, una escritura de mi carne, un conjunto de huellas que emite, desde el interior de mi cráneo, un pensamiento inconsciente, pensamiento que también me esculpe. La piel es un paradigma: pared, corteza, hoja, párpado, uña o muda de serpiente, es hacia ella, hacia *el conocimiento por contacto*, que parece orientarse una gran parte de la fenomenología escultural puesta en obra por Penone. Piel - límite o piel - próxima, piel - división o piel -

¹ Cf. G. Penone, *La imagen del tacto*, *op. cit.*, p. 4: «El *frottage* es tanto lectura y comprensión como registro fiel de la forma. Es imagen directa, inmediata, primera imagen de la realidad, primera lectura, y codificación de una superficie. Acción de conocimiento a través de la piel [...].»

² Id. [1978], citado en G. Celant, *Giuseppe Penone*, *op. cit.*, p. 20. Cf. Igualmente *ibid.*, p. 164: «Un *frottage* sobre el enramado en los nudos de las ramas y de los troncos, sobre las briznas de hierba, sobre las hojas, sobre la corteza. [...] Capturar el viento del bosque. Recorrer de un gesto el verde del bosque. Borrar el verde del bosque. Agregar el verde del bosque al mismo bosque.»

inmersión, piel ciega o piel descifradora de formas - todos estos motivos recorren incesantemente el trabajo del artista ³.

¿Ser escultura sería entonces ser piel? Sería, más precisamente, ser una piel capaz de dar a todo lo que toca la relativa eternidad de las *impresiones*. Pero, cuando tocamos algo con la mano, el lugar preciso del contacto se vuelve invisible (hay que levantar la mano para ver lo que se toca). Esta es la paradoja propia de las imágenes - contacto, que producen su visualidad aún cuando acontezca un toque *ciego*:

«La adherencia, la relación del útil con la tierra, la presión, todo engendra la imagen. En ese momento la piel se disimula a la vista, sólo queda la lectura táctil, por contacto, y se presenta entonces la imagen de la presión. Es la piel por completo desaparecida a causa de la adherencia que suscita la imagen. Al mismo tiempo la piel es modelada y ella misma modela; esto depende de la elasticidad, de la densidad, de la agilidad y de la facultad de recordar ⁴ que la materia posee.»

Se comprende porqué el *frottage* puede aparecer aquí - aún más allá de éste «más allá de la pintura» de lo que esperaba Max Ernst ⁵ - como un procedimiento escultórico por excelencia. Porque permite transformar, gracias a la interfase de una piel sensible, un volumen en otro, lo mismo que el arbusto sobre el que Penone realizó un *frottage*, conservado entero en el volumen de un libro pequeño ⁶. La red de equivalencias poéticas apreciada por el artista - pared, corteza, hoja, párpado, uña o muda de serpiente - se revela aquí bajo su aspecto formal y procesual de *conversiones tópicas*. No es según el juego de una metáfora sino según la impregnación de una morfología que Penone nos convence del carácter vegetal de sus párpados o del carácter cerebral de una simple hoja de árbol (*fig. 37-38*):

«Las Hojas del cerebro. Los párpados cerrados, la exacta definición de los límites y del espacio del pensamiento, reflejan la noción de nuestro cuerpo en el espacio.

»Párpados cerrados definición del lleno de la escultura. Opuesto al vacío del ver.

»Párpados cerrados, hemisferios cerebrales, materia del pensamiento.

» Párpados cerrados, aislamiento, islas del ver.

» Párpados cerrados, definición del subsuelo, recorrido del subsuelo, sedimento de polvo.

»Párpados cerrados, anotación del espacio ⁷.»

Pieles, párpados, envoltorios cervicales: Cada una, cada uno, no es, en el fondo más que un caso límite del otro, de la otra, según una lógica espacial que puede recordar la cebolla de Leonardo, Y todas serán vistas por Penone como cortezas o como hojas - las hojas mismas siendo vistas como «piel del aire ⁸» -, puesto que todas proceden de

³ Cf. Notablemente *id.* [1970, 1974, 1981], citado *ibid.*, p. 58, 60, 104, etc. *Id.*, *La estructura del tiempo*, *op. cit.*, p. 9, 44, 50, 63, 115, etc. *Id.*, *La imagen del tacto*, *op. cit.*, *passim*.

⁴ *Id.* [1981], citado en G. Celant, *Giuseppe Penone*, *op. cit.*, p. 104.

⁵ Cf. M. Ernst, «Más allá de la pintura» (1936), *Escrituras*, París, Gallimard, 1970, p. 235-269.

⁶ Cf. G. Penone, *La imagen del tacto*, *op. cit.*

⁷ *Id.*, *La estructura del tiempo*, *op. cit.*, p. 67.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 119: «Las hojas, piel del aire, negativo del viento, esculpidas, modeladas por el viento, elementos creados en el aire por el aire, hojas que tienden a ocupar los intersticios tranquilos, los más pequeños recovecos. Apenas pierden su fibra flexible y obstaculizan el viento, son agarradas,

una misma *dynamis*, de un mismo género de ley morfogenética. Es por esto que el trabajo de Penone puede comprenderse ante todo como un trabajo de desarrollo de las formas. *Desarrollo visual*, en el primer sentido del verbo «desarrollar», que es el de «hacer aparecer»: *desenvolver* lo que estaba envuelto o entender lo que estaba enrollado (pensemos, del mismo modo, en el desarrollo algebraico, que revela, en una serie o en una función, todos los diferentes términos que contiene; pensemos en el desarrollo geométrico que permite visualizar sobre un plano las diversas caras de un mismo volumen). *Desarrollo temporal*, en el segundo sentido, palabra del «estado naciente» y de los procesos de crecimiento. Es probable que Penone vea en el recurso de la impresión, en el conocimiento táctil que éste autoriza, una forma de «desarrollar» que no es únicamente visual (la proyección al exterior de un *frottage* endocraniano), sino también temporal: como si, al hacerse visible sobre los cuatro muros de un espacio arquitectónico, las redes meníngeas de un pensamiento difunto continuaran solicitando unas respuestas, convocando nuestras miradas, nuestras palabras, nuestros pensamientos.

arrancadas, elevadas por el aire. Secas, se resquebrajan, se disminuyen, se enroscan. Recuerdan entonces la espiral, la concha, el caracol, los cuernos del viento. Apretar su piel contra el aire.»

Ser lugar

«Hojas del cerebro», «párpados cerrados», «anotación del espacio»: la escultura tomaría entonces valor de piel porque sería capaz de desarrollar (por contacto, por *frottage*, por proyección) una espacialidad que la experiencia visible no alcanza a tocar, a abrazar. ¿De qué espacio de *extrañeza*, de qué lugar se trata?

Es, en primer lugar, un *lugar para perderse* - un «lugar que no lleva a ninguna parte». Es un lugar donde debemos progresar a tientas, táctilmente, porque somos incapaces de prever sus múltiples ramificaciones. Es un rizoma, algo que evoca las reticulaciones vegetales de un tubérculo, de una corteza o de una hoja, las galerías minerales de una excavación arqueológica, los vasos capilares de mis propios párpados, las suturas de mi propio cráneo (*fig. 35-40*). Esculpir, según Penone, es tomar el «sendero desaparecido», renunciar a las formas previsibles, vislumbrar un *encaminamiento* en la falta de evidencia del material informe: «encontrar el camino, recorrerlo, sondearlo apartando la maleza, eso es la escultura ¹.»

Es, enseguida, *un lugar para perder el espacio* - para refutarlo, invertirlo como los dedos de un guante, reversando todas las coordenadas usuales. Si el cráneo es un objeto escultural por excelencia, no es solamente porque, puestas a distancia «presentable», sus formas son bellas para estudiar y sus volúmenes interesantes para representar ². El cráneo es un objeto escultural por la razón más esencial, más orgánica: el hecho de que nuestro propio cerebro es incapaz de imaginar su verdadera espacialidad - el «techo cóncavo» no ofrece a nuestra representación nada más que un sustituto cómodo y culturalmente reproducible ³. Sin embargo la impresión aparece como el procedimiento material más apropiado para dar cuenta visual de esta paradoja: los *frottages* de redes venosas meníngeas (*fig. 27-30*) ofrecen al mismo tiempo un *desarrollo*, un reporte, exacto del relieve endocraneano, y un *reversamiento* de sus - inaccesibles - coordenadas espaciales. La sensación del lugar, frente a estas obras, emerge y nos rodea en el espacio visible, como un paisaje, lo que de hecho rodea táctilmente nuestro cerebro, dentro de la ciega ganga de nuestro hueso craneano.

«Es un verdadero paisaje, con depresiones, lechos de quebradas y ríos, montañas, mesetas, un relieve parecido a la corteza terrestre. El paisaje que nos rodea, lo poseemos al interior de esta caja de proyección. Es el paisaje dentro del cual pensamos, el paisaje que nos envuelve, un paisaje para recorrer, para conocer con el tacto, para dibujar punto a punto, como el ciego tantea con su bastón y descifra el espacio que lo abraza ⁴.»

La impresión desarrolla y la impresión reversa. Sabe también desarrollarse orgánicamente a partir de ella misma, es decir invertirse, dar vuelta perpetuamente. Penone no se ha contentado con el proceso de *frottage*: recientemente ha tomado el

¹ Id. [1983], citado en G. Celant, *Giuseppe Penone, op. cit.*, p. 154.

² Cf. Notablemente H. Moore, *Elephant Skull*, Genève, G. Cramer, 1970.

³ Cf. G. Penone [1984], citado en G. Celant, *Giuseppe Penone, op. cit.*, p. 156: «Lo mismo que el cerebro que tiene necesidad de espacio, incapaz como es de imaginarse en su espacio real, con mayor razón el hombre se siente oprimido en los espacios que tienen techos bajos. Es que la idea misma del pensamiento, y de la propagación del pensamiento, reclama un techo cóncavo. Sin duda, esta es la razón por la cual, en el pasado, la escultura figurativa se colocaba bajo arcos, en nichos, en el fondo de las ábsides.»

⁴ *Id.*, *La imagen del tacto . op. cit.*, p. 7.

molde de un cráneo y, tomando el molde del molde, desarrollando y repitiendo muchas veces la operación, ha terminado por formar una especie de enorme cebolla donde se superponen las gangas, las «pieles» virtuales del cráneo en metamorfosis (*fig. 41-46*). Se piensa en un iglú de yeso - es una *habitación* en todo caso. Es un lugar por excelencia, que nos enseña lo que «*umbral*» o «habitación» quieren decir: sería *habitación* no el sitio dentro de lo cual habitamos, sino *lo que nos habita y nos incorpora a un tiempo*. Esculpiendo esto, Penone evidentemente *reversa* (y revoluciona) el espacio.