

## GIUSEPPE PENONE: DESDOBRAMENTO VISUAL E TEMPORAL DA PELE

Edna Mara de Moura Nunes - Escola Guignard-UEMG

### RESUMO

*Este texto apresenta uma investigação sobre o conceito de Impressão, tendo como referência a obra 'Pálpebras' (1978), de Giuseppe Penone. Sua estruturação parte da contextualização e da reflexão sobre as influências da origem camponesa desse artista e dos seus contatos com a Land art, com a Body art e com a sua efetiva participação na 'arte povera', fatores determinantes em sua formação e atuação artística. Realizada por meio do frottage, um procedimento técnico arcaico por natureza, 'Pálpebras' é o registro, o traço, a configuração das tramas da pele do artista (de suas pálpebras fechadas) no espaço, tornando-se obra. Uma obra aberta, que possibilita repensar a teoria clássica da arte, articular conceitos da História da Arte e ao mesmo tempo vislumbrar possíveis desdobramentos da Impressão na arte contemporânea.*

**Palavras-chave:** Impressão, Arte Povera, frottage, espaço, desdobramentos.

### ABSTRACT

*This paper presents an investigation into the concept of printing with reference to the work 'Eyelids' (1978) by Giuseppe Penone. Its structure comes from considerations about the influences of his peasant origin and from his contacts with Land art, Body Art plus his effective participation in the Arte Povera which are determinants in his formation and performance as an artist. Through the use of frottage, a technical archaic procedure in its nature, 'Eyelids' is record, trace, configuration of the web of artist's skin (his closed eyelids) in space, making it into a work of art. An open work, which allows us to rethink classical theory of art articulating concepts of art history and, at the same time, taking a glimpse at printing possible developments in contemporary art.*

**Key words:** Printing, Arte Povera, frottage, developments, contemporary art.

A obra de arte é capaz de identificar, de conter os valores de um indivíduo e, indiretamente, da sociedade da qual o indivíduo participa. A cultura é a pele de um povo.

Giuseppe Penone, 1997

No final da década de 1960, surgiu na Itália um movimento que buscava uma nova consciência na Arte. Germano Celant – crítico e curador da primeira exposição do grupo, que ocorreu em 1967, em Gênova – denominou-o “Arte Povera”. Caracterizava-se pelo uso de materiais instáveis e por procedimentos existenciais por parte de seus integrantes: Boetti, Fabro, Kounellis, Pascali e Prini.

Posteriormente, Mertz, Pistoletto, Giovanni, Zorio e Penone juntaram-se a esse grupo inicial. Giuseppe Penone foi um dos últimos artistas a se integrar ao grupo fundador da “arte povera”.( Em 1970, realizou-se em Turim, com a curadoria de Celant e Lucy Lippard, uma grande exposição que marcou não apenas a consagração desse movimento, mas também o caráter ecológico da mostra.

Identificando-se com a natureza, esses artistas utilizavam em seus trabalhos elementos dos reinos animal, mineral e vegetal. Empregando resíduos, tais como plantas, terras, cordas, papéis e lixo em suas formas naturais, apostavam no “empobrecimento e na desculturalização da arte”, como formas de atitudes moral e crítica, como nos afirma Margit Rowell, “frente ao avanço da tecnologia, do progresso, da padronização dos produtos e dos comportamentos humanos e sobretudo no tocante à história da Arte e às categorias estéticas em vigor” (ROWELL, s/d p.1).

Elegendo materiais de várias procedências – plantas, terra, carvão, jornais, ouro, mármore, granito, seda, vidro de Murano – os artistas contribuíram para a quebra da hierarquia dos materiais, que passaram a ser os protagonistas de suas obras.

As propriedades físicas dos materiais, passaram a ser exploradas como elementos estéticos integrantes de suas obras. Normalmente, esses elementos e substâncias eram selecionados, incorporados e transformados artisticamente em função de suas peculiaridades físicas e químicas. Os artistas valorizavam, assim, seus aspectos táteis e cromáticos instáveis, que, sujeitos a modificações, sublinhavam, segundo Simón Marchán Fiz, “o poder energético, a potencialidade transformadora dos materiais” (1974, p.257). Mais do que a própria seleção, importava-lhes o modo peculiar da manifestação de cada elemento. Simón Marchán afirma, ainda, que, na “arte povera”, “os elementos compositivos determinantes são a indeterminação e a troca, a transformação da matéria em movimento” (1974, p.258), cabendo às propriedades individuais de cada material empregado determinar a significação da obra, e que o seu sentido se desdobra através de “todo o processo, nos diferentes momentos do mesmo” ( 1974, p.259).

Negando o consumismo, isto é, as tendências da *pop art*, os artistas da “arte povera” voltaram “os olhos para as forças da natureza – sem excluírem o modernismo industrial – e para a permeabilidade espiritual do material, sem se abandonarem ao conceptualismo (SCHNECKENBURGER, 1999, p.557). Reagindo à sociedade tecnológica e de consumo por meio de criações individuais realizadas sob uma perspectiva ‘romântica’, os artistas abandonaram os condicionamentos processuais de uma realização artesanal tradicional, buscando uma renovação no conceito de execução e de apresentação da obra de arte. A “arte povera” propôs novos parâmetros críticos, selecionando e apresentando como arte fragmentos da realidade, “não como fim em si mesmos”, como afirma Simón Marchán, mas como forma de “conscientizar o espectador sobre a situação estética, social ou ambiental das coisas e, em alguns casos, de desvendar e provocar reflexões, tomadas de posição crítica” (1974, p.260). Provocativas num primeiro momento, muitas de suas obras chocavam, levando o espectador a refletir sobre os aspectos absurdos da realidade cotidiana.

Um dos trabalhos de Kounellis exemplificou bem essa nova direção, ao converter, em 1969, o espaço de uma galeria em estábulo, onde 12 cavalos foram expostos. Obras que confrontavam materiais de diferentes naturezas – “tubos de néon (tecnologia) com matérias naturais, como água, terra, lã, tal como ocorre em algumas obras de Merz e Calzolari” – também caracterizariam alguns dos aspectos da criação da “nova sensibilidade” (Cf. FIZ, 1974, p. 260-261) proposta pelos artistas da “arte povera”.

Tendo participado desse movimento, Giuseppe Penone produziu e continua desenvolvendo ativamente seu trabalho – uma vasta obra pontuada por valores próprios da “arte povera”, mas acrescida de características próprias.

A obra de Penone apresenta-se muito variada, refletindo a fusão do ser humano com a natureza. A esse respeito Ruhrberg diz:

Sua homenagem mediterrânea a uma “cultura vegetativa” e sua intervenção no processo natural de crescimento é acompanhada por impressões na pele do seu próprio corpo. Ele explora a magia da impressão como uma zona de contato com o mundo exterior, em estratégias sutis entre identidade e alienação (Ruhrberg SCHNECKENBURGER 1999, p.559).

Dois fatores importantes a considerar quando se analisa a obra de Penone, são a sua origem camponesa – que serviu como fonte de inspiração para toda a sua obra – e o contato com o desenvolvimento dos primeiros trabalhos da *Land art*<sup>1</sup> nos Estados Unidos – que influenciou sua formação artística.

Esses dois fatores estabeleceram as linhas gerais de sua pesquisa. De sua convivência estreita com os campos e florestas de Garessio, na Itália, desde a sua infância, Penone estabeleceu um forte vínculo com a natureza, que se faria presente já em seus primeiros trabalhos, em 1968, ao eleger como lugar de experiência essa própria floresta. Jean-Marc Prévost define-a como “lugar privilegiado de experimentação da fusão do ser humano e da natureza” (1989, p.120), ao se referir especialmente às ações que Penone ali realizou.

Antes de iniciar o trabalho de análise de sua obra “Pálpebras” (1978), farei algumas considerações sobre uma de suas ações, realizada em 1968, na floresta de Garessio, e intitulada “Continuará a crescer exceto nesse ponto” (FIG.1), por considerá-la importante como elemento esclarecedor de sua proposta de trabalho.



Figura 01: Continuará a crescer exceto neste ponto. (1968) - GIUSEPPE PENONE  
(Ação realizada na floresta de Garessio)

Fonte: HINDRY, 1989, p. 120.

Nessa ação, Penone moldou sua própria mão e, em seguida, fundiu esse molde, enxertando o resultado dessa operação – “sua mão” – em uma árvore ainda jovem, exatamente no local onde ele a tocara. Com o passar do tempo, a árvore incorporou esse “corpo estranho”. Segundo Prévost,

O tempo permitiria a integração do corpo estranho à árvore, constituindo efetivamente a identidade homem/natureza. A insistência sobre o processo criativo, mais que sobre o objeto propriamente dito, faz com que a obra não seja um ser, mas um vir a ser. [...] a temporalidade torna-se uma de suas partes constituintes; a obra não é mais isolada, mas se abre para seu *outro*, entrando no fluxo da existência e de suas probabilidades (1989, p.120).

Portanto, para Penone, a ‘obra’ teria um sentido aberto, não acabado; seria antes um processo, um tornar-se, um ‘vir a ser’. Sua obra buscaria a fusão do homem com a natureza, através do retorno às origens, da busca do ‘primário’, da recusa de um mundo tecnológico, o que caracteriza uma herança simultânea da *Land art*, dos aspectos ideológicos da “arte povera” – na busca da reconstrução da “unidade perdida do homem fora das estruturas sociais que perpetuam sua alienação” (PRÉVOST, 1989, p.121) – e, ainda, das experiências corporais da *Body art*<sup>2</sup>. Segundo Penone, a sua obra dar-se-ia, então, “através do olho e das extremidades dos dedos” (PENONE *apud* TOSSATO, 1997, p.17), podendo ser entendida como “objetivação, como transformação da subjetividade” (FIZ, 1974, p.291).

Explorando, muitas vezes, o próprio corpo como superfície e material, Penone desenvolveu, a partir de 1970, uma série de ambientes e ‘ações’, tendo como ponto de partida a impressão do seu próprio corpo. Dentre tais trabalhos, escolhi “Pálpebras” (1978) como objeto de análise.

### **Pálpebras, cortina, tela, paisagem do olho**

As florestas do mundo são os olhos marcados de olhares.  
Os traços de luz sobre as pálpebras fechadas são os traços das folhas.

Pálpebras, cortina, tela, paisagem do olho, projeção do olhar, campo visual, tela sensível, projeção de sua própria sombra.

Giuseppe Penone, 1997

“Pálpebras” (1978) (FIG.2) foi realizado por Penone a partir dos *frottages* de suas próprias pálpebras. Para obter as imagens, ele passou grafite em pó sobre suas pálpebras fechadas, cobrindo-as com papéis; em seguida, pressionou os papéis com as pontas dos dedos, obtendo assim, por pressão, as impressões em negativo de suas pálpebras. Desses *frottages* foram feitos slides, que ele projetou repetidas vezes sobre uma tela branca de 2 m x 10 m, desenhando por cima a carvão. Segundo Didi-Huberman,

*o Frottage é uma técnica arqueológica por excelência: ele capta os traços, por mais antigos e menos visíveis que sejam. Atualiza o fóssil do gesto, tempos breves (passagens de animais) ou tempos longos (formações geológicas) endurecidos como em um carvão ( 2000, p.59).*

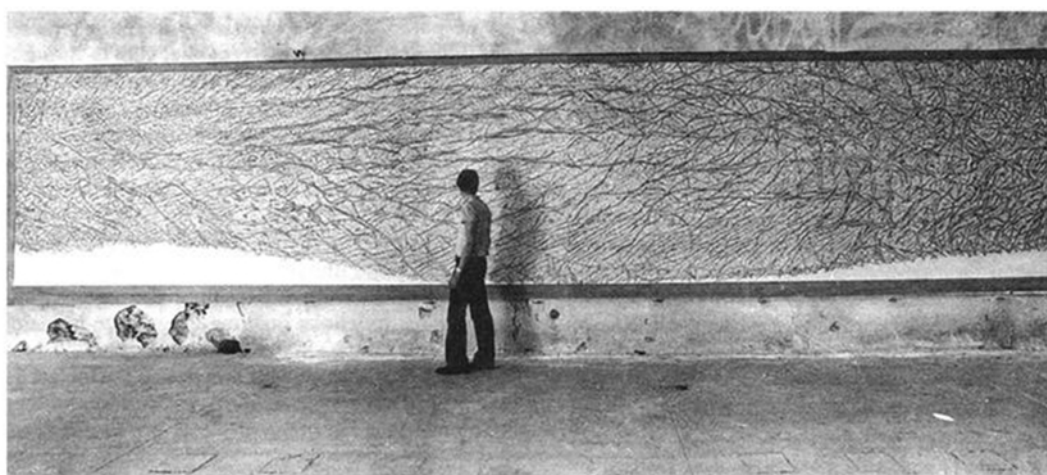


Figura 02.:Palpebrás (1978) - (1968) - GIUSEPPE PENONE

Desenho sobre tela – 2m x 10m

Fonte:DIDI HUBERMAN, 2000 p. 72-73.

Para Penone, o *frottage* é, simultaneamente, tanto leitura e compreensão quanto registro fiel da forma. Ele o considera como uma “imagem direta, imediata, imagem primeira da realidade, primeira leitura e codificação de uma superfície. Ação de conhecimento através da pele [...]” (PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.70). Sobre as etapas de execução de “Pálpebras”, Penone relata que

a imagem se formava por pressão. Eu projetava a imagem obtida e a redesenhava no espaço, repetindo-a para constituir uma série de ações, série que me envolveria totalmente. Isto não seria, portanto, uma imagem encontrada alhures. Era meu corpo que a criava, e eu criava o gesto de tocá-lo. Uma ação banal insignificante sem valor. No final, quando eu percorria a nova imagem, eu não me identificava em nenhuma das projeções. Sucessivamente e à medida que eu avançava, eu apreendia mais sobre meu próprio corpo que sobre a superfície da parede. Seria como

caminhar dentro da minha pele, seria ainda como caminhar na pele do espaço (PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.70).

Segundo Penone, a “pele” seria, ao mesmo tempo, limite – entre “ele” e o “espaço” – e receptáculo – “um porta-impressão do mundo em volta que me esculpe”; dizia, ainda, que sua pele constituiria uma “escritura de minha carne, um conjunto de traços que emitem, desde o interior de meu crânio, um pensamento inconsciente – um pensamento que também me esculpe” (PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.71). Portanto, para Penone, “pele e escultura” são indissociáveis.

Didi-Huberman identifica no procedimento do *frottage* e na atitude escultórica de “Pálpebras” (1978), uma “consciência teórica aguda” própria da “arte povera”, em que a “escultura trabalha com os traços antes mesmo do que com os objetos”, concluindo que, na obra de Penone, o “traço” seria propriamente o objeto, “no duplo sentido de vestígio e de ‘estado nascente’” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.69). Como afirma, ainda, Penone, ele seria “ponto de vida e ponto de morte” (PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.69).

A pele é o limite, fronteira, realidade de separação, é o ponto extremo que pode adicionar, subtrair, dividir, multiplicar, anular o que nos rodeia, o ponto extremo que pode envolver psicologicamente as vastidões imensas, o contido e o continente. A mobilidade permite ao homem, em instantes diferentes e contínuos, conter em sua pele muitas coisas pelo contato, conhecimento, descoberta, pressão, repulsão [...] ações que são uma contínua impressão de sua pele sobre as coisas ou sobre ela mesma (PENONE *apud* PRÉVOST, 1989, p.125).

“Pálpebras” (1978) seria então o registro, o traço, a configuração das tramas da pele do artista, no espaço, tornando-se obra.

### ***Frottage*, um procedimento escultural por excelência**

Ser *sculpture* seria portanto ser pele? Seria, mais precisamente, ser uma pele capaz de dar a tudo que ela toca a relativa perenidade das impressões.  
DIDI-HUBERMAN, 2000

A impressão feita diretamente sobre a pele, implica em uma das questões mais antigas e polêmicas a respeito da prática da moldagem e, portanto, diz respeito também à escultura.

Plínio, o Antigo<sup>3</sup>, afirma que a Impressão é "uma técnica da legitimidade da semelhança", fundada através da aderência física, cuja reprodução seria uma transmissão do seu referente. Essa transmissão, muitas vezes, opera-se de maneira excessiva, revelando-nos a materialidade – provocada por uma espécie de esmagamento tátil – do seu "referencial de representação", e que os objetos resultantes da impressão testemunham, "tendendo assim a decompor toda distância óptica para seus acidentes e suas singularidades morfológicas" (FRANCA, 2000, p.6-10).

Práticas antigas e imemoriais de impressão, como as moldagens funerárias, as ceras anatômicas e os ex-votos, destinadas a criar objetos para fins religiosos, artísticos ou para as ciências médicas, contribuíram para a crença de que todos os objetos visuais – obtidos pela impressão por contato – "induziriam a semelhança para a morte" (FRANCA, 2000, p.8). Tal associação com a "mortificação," deve-se ao fato de que as antigas moldagens eram executadas sobre corpos já mortos ou portadores de alguma patologia ou dor, que assim transmitiam suas especificidades nos objetos impressos. As impressões/moldagens assim obtidas, passaram, a partir do século XVI, a ser consideradas desqualificadas pela estética vasariana.<sup>4</sup>

Nós nos encontramos diante de um paradoxo suplementar: a forma que saiu de um molde, de uma impressão, se encontra desqualificada, de um lado, por sua aderência excessiva a uma origem que é ontológica, corporal, material (o contato com o seu referencial), e, por outro lado, pelo seu defeito de origem e de originalidade artística (porque ela é uma reprodução servil de seu referencial). [...] Mortificando a semelhança, a impressão mortifica não apenas uma idéia secular de escultura, mas ainda uma prática secular da história da arte (FRANCA, 2000, p.10-11).

Negada pela teoria clássica da arte, a Impressão só seria retomada como valor de representação de um "real" – não como mimeses, mas como impressão, traço, marca – após o advento da fotografia, no século XIX.

Apoiada na noção de índice do filósofo e semiótico americano Charles Sanders Peirce, a fotografia passou a ser interrogada sob a ordem do índice, influenciando os outros meios de expressão artística que a ela se seguiram, a partir do século XX.



Segundo Peirce, índice é a “representação por contigüidade física do signo com o seu referente” (PEIRCE *apud* DUBOIS, 1993, p.45). Essa representação faz oposição à ordem do ícone, que seria a representação por semelhança, e à ordem do símbolo, que seria a representação por convenção geral.

Philippe Dubois afirma que, historicamente, Marcel Duchamp e a fotografia fizeram emergir a “lógica do ato” e a “lógica do índice”. Ambos privilegiam a concepção da arte baseada, essencialmente, na “lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial” (DUBOIS, 1993, p.254). Eles provocaram uma ruptura, realizando a passagem de uma representação “icônica” ou “clássica” a uma representação “indicial”. A partir de então, essa nova forma de representação, embora paradoxal, proporcionou à arte extrair, “das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais” (PENONE *apud* TOSATTO, 1997, p.74). É sob esse ponto de vista que Penone realiza seu trabalho.

### **“Pálpebra”: “imagem-contato”**

As pálpebras fechadas têm a mesma importância, extrema e vital, de um pé posto sobre a terra.

Philippe Dubois, 1993

Didi-Huberman identifica no *frottage* um procedimento escultural por excelência. Para ele, o *frottage* “permite transformar, graças à interface de uma pele sensível, um volume em um outro”, reconhecendo que “o entrelaçamento das equivalências poéticas caras a Penone – parede, crosta, folha, pálpebra, unha ou ‘pele’ de serpente – manifesta-se em “Pálpebras” sob seu aspecto formal e processual de *conversões tópicas*”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.74). Em outras palavras, tais equivalências dar-se-iam de acordo com “uma pregnância de uma morfologia” e não sob “um jogo de metáforas”; dessa maneira, Penone nos convenceria do “caráter vegetal de suas pálpebras” (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p.204). Os desdobramentos visuais e temporais das formas da pele no espaço, – esses desenvolvimentos ou “estados nascentes” projetados e desenhados sobre as paredes do espaço arquitetural – aproximam-se de certos procedimentos de

crescimento de algumas espécies vegetais, como as heras, que se alastram sobre as superfícies/suportes.

Procedendo do contato direto com a pele, sem a intervenção de nenhum meio interposto, essas imagens traduziriam o paradoxo das “imagens-contatos”: produziriam suas próprias visualidades, como diria Didi-Huberman, “no acontecimento de uma tomada cega” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.71). Como é próprio da impressão, cada uma vai liberar uma “espécie paradoxal de eficácia ou de magia”, para produzir “semelhanças extremas” – que não seriam mimesis, mas duplicação – ou, ainda, “para produzir semelhanças como negativos, contra formas, dessemelhanças” (Cf. FRANCA, 2000, p.3).

No caso específico desse trabalho de Penone, essas imagens dar-se-iam de forma negativa: o negro do grafite depositado sobre a superfície da pele, tal como ocorre em uma impressão digital, revelaria a contra forma, as linhas brancas, as tramas da pele – é essa parte da pele que não sofreu aderência que suscita a imagem, é exatamente ‘essa parte suscitada’ que Penone realça a carvão, ao projetar os *slides* sobre a parede.

Portanto, diferentemente do que ocorre em uma moldagem, a aderência obtida cegamente no *frottage* das pálpebras, se faz por reinversão, não criando, portanto, semelhança excessiva com o seu referente – a pele das pálpebras; pelo contrário, ela se faz por dessemelhança. Não identificamos nessas ‘imagens’ a textura de pele, pois ela se confunde com ramagens, folhas, ‘pele’ de serpentes, topografias, fundos de mar, pregas etc. Penone mostra-nos o que normalmente não vemos: as pálpebras fechadas. Criando imagens inimagináveis, Penone deixa-nos entender, como sugere Didi-Huberman, “o papel da arte: pensar isso que escapa ao entendimento, enunciar o indizível” (DIDI-HUBERMAN *apud* TOSATTO, 1997, p.10).

Pálpebras fechadas, anotações do espaço.  
Pálpebras fechadas, totalidade do espaço.  
Pálpebras fechadas, necessidade da arte.

Giuseppe Penone 1997

## NOTAS

- <sup>1</sup> *Land art* ou *earthword* é, segundo FIZ (1974, p.261-268), “um corolário da ‘arte povera’ e da arte ecológica”, passo decisivo para a arte conceitual. Caracterizava-se por interferências artísticas realizadas na década de 1960, praticadas em ambientes naturais, como montanhas, mar, deserto, campos e parques de cidades, e não em espaços institucionalizados. Registradas por meio de fotografias, filmes, vídeos e TV, essas interferências retomavam o contato com o público, estabelecendo uma relação mental entre este e a poética dos artistas.
- <sup>2</sup> FIZ (1974, p.283-298), define a *Body art*, ou a “arte do corpo” como um desenvolvimento da “arte do comportamento, que explora o emprego do próprio corpo” e que, em linhas gerais, “se atém tanto à própria materialidade do mesmo corpo como à sua dimensão perceptual. [...] O corpo converte-se em uma soma de poderes que temos sobre o nosso mundo, em especial através de nossa percepção e de nossos movimentos”.
- <sup>3</sup> Plínio o “Antigo” segundo DIDI-HUBERMAN (1997, p.43-47), em sua “História Natural” – primeira história da arte ocidental –, escrita no século I, já esboçava a ambigüidade do “princípio”, isto é, da “origem” da “arte pictural”. Plínio não aborda a “história da pintura” em termos de ‘representação’, mas segundo um ‘traço de origem’, de ‘resto’ ou ‘vestígio’ de algo que já morreu, ou que está morrendo. Um ‘princípio negativo’, representado pela palavra *Imago* ou “culto romano da imagem” – uma prática de origem grega –, usada pelos romanos da época Republicana, que consistia na moldagem facial, em cera, que reproduzidas em série eram doadas aos parentes dos mortos.
- <sup>4</sup> Vasari foi o primeiro a sistematizar, no século XVI, o conceito de “moderno”, cujos valores foram estabelecidos segundo ideais humanistas. Nessa teoria clássica, toda forma de representação deve se originar no espírito do artista – *idea*, *invenzione* e *disegno* – e não a partir de uma matéria já existente, como ocorre na impressão “de matéria a matéria”. Cf. FRANCA, 2000, p.11.

## REFERÊNCIAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Être crâne – lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *L’Empreinte*. Paris: [s.n.], 1997.335 p. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.
- \_\_\_\_\_. *Être crâne, essere cranio*. Torino: Hoperfulmonster, 1982a.
- \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998a.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Mariana Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papirus, 1993.
- FIZ, Simón Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto*. 2. ed. Madrid: Albert Corazon, 1974.
- FRANCA, Patrícia (Adapt. Trad.). *L’Empreinte - Parte I e II*. [s/l.: s.n., 2000] Inédito. Adaptação em português do original francês: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *L’Empreinte*. Paris:[s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.
- HINDRY, Ann. *Regards sur l’Art Povera*. Paris: Artstudio, 1989, p.120.
- PENONE, Giuseppe. In: TOSATTO, Guy. *Giuseppe Penone*. Torino: Hopefulmonster, 1997. Catalogue.

---

PRÉVOST, Jean-Marc. Giuseppe Penone: l'œuvre entre causalité et hasard. In: HINDRY, Ann. *Regards sur l'Art Povera*. Paris: Artstudio, 1989, p.120-135.

ROWELL, Margit. *Qu'est-ce que la sculpture moderne? Arte povera, anti-minimal*. Trad. Patrícia Franca. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

SCHNECKENBURGER, Manfred. Pós-minimalismo. In: WALTHER, Ingo. F. (Org.). *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 1999. v.2, p.556-559.

### **Edna Mara de Moura Nunes**

Mestre em Artes Visuais pela EBA - UFMG (2003), teve como tema de dissertação *Desdobramentos da Impressão na Arte Contemporânea*. Pesquisadora em "Poéticas Visuais" do CNPq. Professora de Serigrafia e Coordenadora do Projeto Gravura - Serigrafia, na Escola Guignard, UEMG - Belo Horizonte - MG. Artista Plástica, tem participado de exposições nacionais e internacionais desde 1980.