

Tempo e espaço nas
heterotopias de *Rovesciare i
propri occhi*

Time and space in the
heterotopies of *Rovesciare i
propri occhi*

Tiempo y espacio en las
heterotopías de *Rovesciare i
propri occhi*

Marina Andrade Câmara¹

Recebido em: 6/3/2012

Aceito para publicação em: 22/5/2012

Resumo: Discute-se neste artigo de que forma concepções sobre heterotopia, heterocronia, espaço de dentro e imagens de fora podem contribuir para a leitura da obra *Rovesciare i propri occhi*, do artista contemporâneo Giuseppe Penone. Analisam-se as estratégias formais e conceituais implícitas na obra e propõe-se uma reflexão sobre como os desdobramentos advindos de tal leitura são capazes de conformar, dissociar e inverter as ideias de sucessões espaçotemporais.

Palavras-chave: heterotopia; heterocronia; Penone; imagem especular; sensibilidade.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social “Interações Midiáticas” da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG).

Abstract: This paper discusses how the concept of heterotopy, heterochrony, inside space and outside images can contribute to reading the work *Rovesciare i propri occhi* from the contemporary artist Giuseppe Penone. Analyzing the formal and conceptual procedures of the work, we offer a thought about how the resulting developments from this reading are able to comply, dissociate and invert the ideas of time-space successions.

Keywords: heterotopy; heterochrony; Penone; specular image; sensivity.

Resumen: Este artículo analiza como los conceptos de heterotopía, heterocronía, espacio interior y las imágenes del exterior pueden contribuir a la lectura de la obra *Rovesciare i propri occhi*, del artista contemporáneo Giuseppe Penone. Analizando las estrategias formales y conceptuales implícitas en la obra, se propone una reflexión sobre como la lectura de esta obra es capaz de cumplir, desacoplar y revertir las ideas sobre las secuencias espacio-temporales.

Palabras clave: heterotopía; heterocronía; Penone; imagen especular; sensibilidad.

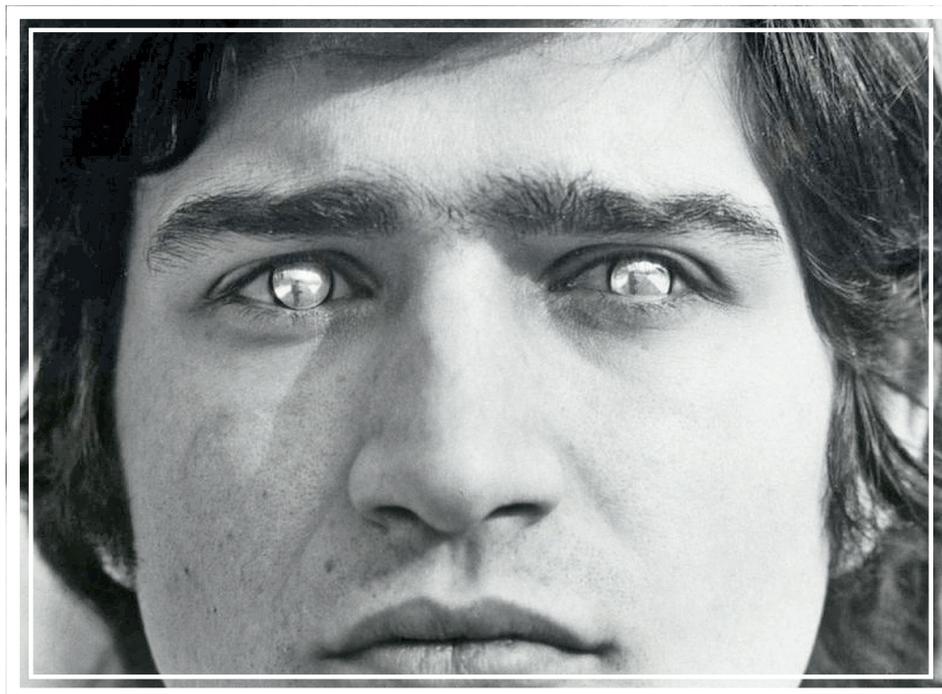
“No espelho encontramos-nos sendo uma pura imagem, descobrimo-nos transformados no ser puro imaterial e inextenso do sensível, enquanto nossa forma, nossa aparência, passa a existir fora de nós, fora de nosso corpo e fora de nossa alma. [...] A imagem não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. Qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem. Nossa forma se torna imagem quando é capaz de viver para além de nós, para além da nossa alma, para além de nosso corpo, sem que ela mesma se torne um outro corpo, já que é capaz de viver como que na superfície de outros corpos” (COCCIA, 2010).

Evocam-se neste artigo conceitos fundamentais do pensamento de Michel Foucault, assim como outras noções sobre a imagem especular para a criação de um diálogo com as estratégias presentes em *Rovesciare i propri occhi* (1970), obra de Giuseppe Penone, artista italiano que integrou o grupo da Arte Povera e continua a realizar e expor seus trabalhos por todo o mundo. Aqui no Brasil acaba de ser inaugurada outra obra de sua autoria, *Elevazione* (2001), que pode ser visitada desde outubro de 2011 no Centro de Arte Contemporânea, Inhotim (Brumadinho - MG).

Este texto trata, no entanto, de uma das primeiras obras criadas por Penone, *Rovesciare i propri occhi*, a partir das relações que as estratégias formais e conceituais nela presentes instauram com as noções foucaultianas de heterotopia, heterocronia, espaço de dentro e espaço de fora e com as ideias de Emanuele Coccia e Jacques Lacan sobre a imagem como o sensível e imagens especulares.

Rovesciare i propri occhi foi descrita pelo próprio artista durante uma entrevista cedida na ocasião da última montagem dessa obra, em sua mostra individual “Giuseppe Penone”, no Reino Unido, em 2009. Para a ação executada na obra o artista criou um par de lentes de contato espelhadas. Cada uma delas era uma tríade composta por uma superfície espelhada entre duas lentes. Em 1970, ano de criação da obra, não existiam ainda as lentes flexíveis, e usar o aparato criado pelo artista, segundo ele mesmo, era um processo doloroso.

A figura 1 ilustra a ideia apresentada.

Figura 1 – Giuseppe Penone. *Rovesciare i propri occhi*, 1970

Fonte: Claudio Basso © Archive Penone (IKON GALLERY, 2009)

O título da obra pode ser traduzido como “Inverter os próprios olhos”. Contudo, tanto em italiano quando em português, o adjetivo “próprio” parece exercer uma função de indeterminação a quem concerne: a mim ou ao outro. Na tradução oferecida para o inglês, essa ambiguidade se esvanece na forma *To reverse one's eyes*. Veremos adiante como a dubiedade presente no título se legitima na ação realizada na obra.

No momento em que o artista não mais enxerga, por ter sua visão obstruída pela superfície opaca da combinação de lentes, ele revela ao outro – que está diante dele e observa a obra – aquilo que ele está incapaz de ver e passa a ter, a partir de então, a percepção do espaço por meio de outros sentidos. Ao cegar-se, o artista abstém-se da percepção visual do seu entorno, imergindo na experimentação das qualidades sensoriais. A sua percepção era, anteriormente, gerada sobretudo pela visão que o artista tinha do espaço. Seus olhos, agora cerrados, antes decodificavam a imagem espacial projetada para dentro deles e a estendia para a sua mente. Com o uso das lentes, a percepção de Penone desloca-se e transfere-se, do espaço de fora para o espaço de dentro, sendo gerada a partir de então pelas sensações de seu corpo como um todo, e não mais primordialmente pela sua visão. Verifica-se que o princípio que determina a reflexão proposta pelo artista é a ideia do espaço como propagação do olhar.

Com o uso das lentes reflexivas ele delega ao outro a sua visão espacial, e esse espaço, antes percebido pelos olhos do artista como uma espécie de “projeção ao contrário”, é então mostrado ao outro, acrescentando-se ao seu processo perceptivo.

A dimensão do espaço é revelada para o artista não mais por meio daquela capacidade de varredura que seu olhar é capaz de realizar sobre o entorno, mas sim por aquilo que seu corpo, por meio das terminações nervosas, capta. A percepção do espaço ocorre pelo contato físico de seu corpo com outras superfícies e por outros sentidos que não mais essencialmente a visão.

A importância atribuída à percepção sensorial, com um reequilíbrio no próprio uso dos cinco sentidos, geralmente na arte desequilibrado em relação ao fator visual, coaduna a pesquisa de Penone com aquela do campo [...] das teorias da fenomenologia da percepção (BOCCHI, 2005, tradução nossa).

Penone faz-nos notar que, quando os olhos estão abertos, é o nosso olhar sobre “até onde nossos olhos podem enxergar” que revela nossa extensão física, ou, nas palavras de Jonathan Watkins – diretor da Ikon Gallery –, aquilo que nos define como *physical animal entity*. Penone transmite ao usar as lentes espelhadas a ideia de que “o corpo, no espaço, é escultura” (IKON GALLERY, 2009). Ainda nas palavras do artista: “O espaço que vemos se reflete na nossa mente transformando-se na extensão do nosso corpo. Fechando os olhos define-se o corpo pelo volume que ele possui efetivamente” (IKON GALLERY, 2009, tradução nossa).

Giuseppe Penone, em seus estudos para a elaboração dos conceitos presentes na obra analisada, aponta-nos aquilo que ele chama de “cruzamento de projeções”.

Pensamentos acerca da formação do *eu* pela visão de nossa imagem especular foram formulados por Jacques Lacan de forma que antecipa a noção de projeção cruzada elaborada por Penone: “[...] ela lhe aparece num relevo de estatura que a congela numa simetria que a inverte, em oposição à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la” (LACAN, 1998, p. 98).

A complexa estratégia de Penone realiza tal cruzamento de projeções enquanto o entorno, o real – “extensão do nosso corpo” –, que se projetava e se convergia para os olhos do artista, induzindo suas percepções a partir da imagem espacial, é rebatido pelas lentes para o olhar do outro, que tem então, além da percepção visual do espaço que se projeta para seu olhar, a imagem de si refletida, associada à projeção da visão que teria Penone, antes de cegar-se.

As possíveis leituras dessa obra de Penone são opulentadas pelo conceito de heterotopia trazido por Foucault em seu texto “Outros espaços”, que, embora escrito em 1967, foi publicado somente em 1984. Antes, no entanto, a ideia de heterotopia é mencionada por Foucault no prefácio de seu livro *As palavras e as coisas*. No prefácio, Foucault parece vincular diretamente o conceito de heterotopia à etimologia da palavra utopia no que concerne à sua referência espacial, fazendo-nos notar que seu pensamento estaria atrelado principalmente à noção de espaço, embora algumas vezes seja possível inferir que sua ideia sobre o tempo tinha um caráter mais ligado à liberdade e ao porvir do que aquela sobre o espaço:

[...] entre o olhar já codificado e o conhecimento reflexivo, há uma região mediana que libera a ordem no seu ser mesmo: é aí que ela aparece, segundo as culturas e segundo as épocas, contínua e graduada ou fracionada e descontínua, ligada ao espaço ou constituída a cada instante pelo impulso do tempo (FOUCAULT, 2007, p. XVII).

Enquanto as utopias seriam espaços fundamentalmente irrealis, as heterotopias se configurariam como lugares efetivos, reais, contraposicionamentos ou utopias realizadas que representam, contestam e invertem posicionamentos que se encontram no interior de uma cultura. “[...] lugares que estão fora de todos os lugares embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Apresenta-se, assim, a ideia de heterotopia como se ela contivesse em si a utopia, sendo o momento da sua possível realização.

Contrariamente, em passagens do texto “Outros espaços”² encontramos referências à contraditória primazia do espaço em relação ao tempo, quando se menciona que a “época

² Texto extraído de conferência ocorrida na Tunísia em março de 1967 e publicado somente em outubro de 1984. O texto ao qual tivemos acesso foi publicado em **Estética: literatura e pintura, música e cinema** (2009).

atual seria talvez de preferência a época do espaço” (FOUCAULT, 2009, p. 411), conforme verificamos também no fragmento:

[...] creio que a inquietação de hoje se refere fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais que ao tempo; o tempo provavelmente só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço (FOUCAULT, 2009, p. 413).

Propõe-se aqui, entretanto, que seja examinada a hipótese de uma condição inversa ou pelo menos de um intercruzamento entre as noções de tempo e espaço, uma vez que, como veremos, existe uma fundamental relação entre elas e, também em outro momento do texto, o próprio autor nos indica, por outro lado, impossibilidades em apartar tais noções, sugerindo que o entrecruzamento entre tempo e espaço seria fatal e indissociável. Foucault fala a respeito de uma determinada dessacralização teórica do espaço que teria sido provocada por Galileu, ao indicar que a Terra gira em torno do Sol. Nesse momento revela-se a noção do espaço como infinito e indefinidamente aberto, pondo em crise a ideia até então regente de espaço de localização:

Pode-se dizer, para retrair muito grosseiramente essa história do espaço, que ele era, na Idade Média, um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos, sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais (FOUCAULT, 2009, p. 412).

Tal afirmação de Galileu significaria que, a partir de então, a concepção existente acerca dos lugares de localização, entendidos de modo hierárquico, foi substituída pela ideia de extensão. Todavia, segundo Foucault, a noção para pensar o espaço hoje seria não mais aquela da extensão, mas sim a do posicionamento: “relações de vizinhança entre pontos ou elementos” (FOUCAULT, 2009, p. 412).

Seria possível sugerir, e talvez fosse exatamente isso que Foucault teria antecedido ao apresentar tais substituições – do espaço de localização pela ideia de extensão, que, por sua vez, foi substituída pela noção de posicionamento –, que esta última fosse representada pela ideia de movimento; portanto, a posição ou as relações de vizinhança entre pontos configurariam uma posição entre outras possíveis, dada pelo momento corrente ou do qual se extrai um dado:

[...] de tal forma que o lugar da Idade Média se encontrava aí de uma certa maneira dissolvido, o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto em seu movimento, exatamente como o repouso de uma coisa não passava de seu movimento infinitamente retardado (FOUCAULT, 2009, p. 412).

Para exemplificar a questão do posicionamento representado pelo movimento, podemos recorrer à representação de um ponto em um registro audiovisual, conferida pelo formato “h:min:seg”, no qual o posicionamento é temporal. De fato, o nome dado ao dispositivo de localização das cenas em sequências audiovisuais é *time line*.

Ainda que tenha ocorrido uma dessacralização teórica do espaço – com a afirmação de Galileu –, ele permaneceria de certa forma comandado por aquilo que Foucault, no referido texto, chamou de “oposições simbólicas arbitrárias”, tais como “espaço público” e “espaço privado”, configurando-se como a hierárquica separação dos espaços de localização.

Ora, apesar de todas as técnicas nele investidas, apesar de toda a rede de saber que permite determiná-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda inteiramente dessacralizado [...]. E talvez nossa vida ainda esteja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar [...] que admitimos como inteiramente dadas (FOUCAULT, 2009, p. 413).

A questão que aqui se coloca é a potência do pensamento da dessacralização efetiva da ideia de espaço a partir da indistinção deste com a noção de tempo. As múltiplas conformações que o espaço pode assumir estão diretamente associadas ao devir: sua codependência com o movimento gerado pela passagem do tempo, que é, por fim, o movimento em si.

A proposta da obra realizada por Penone manifesta não somente a espacialidade, mas também o caráter temporal da imagem que se reflete no espelho – como o sensível que se define como uma dupla exterioridade: tanto em relação ao corpo que gerou aquela imagem quanto em relação às almas, por existirem antes de serem projetadas para o olhar de quem vê o espelho (COCCIA, 2010).

No que se refere ao espaço de fora, Foucault elucida-nos com a seguinte definição:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo [...] conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos (FOUCAULT, 2009, p. 414).

Já o conceito de espaço de dentro refere-se a um espaço inteiramente carregado de qualidades:

[...] espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões [...], um espaço leve, etéreo, transparente, ou então um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou o cristal (FOUCAULT, 2009, p. 413).

Persistimos ainda aqui na ideia de que, nas qualidades descritas por Foucault, tanto do espaço de dentro quanto do espaço de fora estejam implícitas também temporalidades, conforme a noção sugerida anteriormente, do movimento temporal representando os posicionamentos de vizinhança entre pontos. Esse movimento seria capaz de conformar, dissociar e inverter as ideias de sucessões espaçotemporais (COMPAGNON, 1996).

O conceito de heterotopia, fundamental para a análise que aqui propomos, parte no texto de uma classificação dos posicionamentos a partir do conjunto de relações que os definem. Teríamos assim os posicionamentos de passagem, como ruas e trens, que permitem o acesso de um ponto ao outro e, através dos quais, podemos nos deslocar; os posicionamentos de parada provisória, como cafés, cinemas e praias; e, por fim, os posicionamentos de repouso, como a casa, o quarto e o leito, por exemplo. Apura-se que a ideia de movimento está inerente à classificação de todos os posicionamentos propostos por Foucault.

As heterotopias seriam, precisamente, os espaços que contradizem os posicionamentos classificados, por suspenderem, neutralizarem ou inverterem o conjunto de relações ali existentes.

Rovesciare i propri occhi coloca-se para aquilo que Foucault chama de experiência mista, mediana entre utopia e heterotopia. Ver-se no espelho – “lá onde não estou” (FOUCAULT, 2009, p. 415) – significa, na obra de Giuseppe Penone, ver aquilo que o próprio autor da obra teria visto, ou, segundo ele mesmo, “apropriar-se da obra antes que o autor a realize” (IKON GALLERY, 2009), em um gesto heterotópico, por potencializar a criação efetiva desse não lugar: “me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Se a imagem refletida não é vista pelo outro, a obra não é criada.

Se para Foucault o caráter espacial das heterotopias se sobrepõe ao temporal, Emanuele Coccia parece ir além, fazendo uma associação direta entre a imagem e o entreponto. Levando-nos a pensar que a imagem pode ser, em si, uma heterotopia, já ela está entre a vida do corpo – do qual é imagem – e a vida do espírito, antes de entrar no reino dos espíritos, das almas, das consciências, ou seja, não sendo nem a forma original nem sua cognoscibilidade, associando a duração da imagem ao eterno, capaz de sobreviver mesmo com a ausência do corpo que gerou sua forma e antes da consciência perceptiva (COCCIA, 2010).

Tornar-se imagem, para toda forma, é fazer experiência nesse exílio indolor em relação ao próprio lugar em um espaço suplementar que não é nem o espaço do objeto nem o espaço do sujeito, mas que deriva do primeiro e alimenta e torna possível [pela pulsão do tempo] a vida do segundo (COCCIA, 2010, p. 23).

Se observo a lente espelhada de Penone, eu me descubro “ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (FOUCAULT, 2009, p. 415), mas também presente na obra que ainda não foi criada, fazendo-a eu mesmo com meu olhar sobre o reflexo das lentes espelhadas e com minha presença no espaço que o artista não pode ver. A ausência dá-se por me ver de fato e utopicamente – ao mesmo tempo –, em um lugar onde não estou, acentuando a possibilidade da minha presença como um mecanismo potente de heterotopia enquanto momento de realizações utópicas e agindo também como um dispositivo de geração de sujeitos possíveis, ou como um processo de dessubjetivação. Para Agamben, aquilo que caracteriza os dispositivos da fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo é que eles agem “por meios de processos de dessubjetivação” (AGAMBEN, 2009, p. 47). Ou seja, ainda que um momento dessubjetivante estivesse implícito em todo o processo de subjetivação³, Agamben pontua:

[...] o que acontece agora é que os processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral (AGAMBEN, 2009, p. 47).

O processo de subjetivação gerado pelas lentes de Penone parece dar lugar à recomposição de novos sujeitos abertos de um modo espectral, mas em termos lacanianos, ou seja, assumindo que o sujeito se compõe estando fora de si, em uma não coincidência consigo, dessubjetivando-se e dando origem não a um novo sujeito, ou a um outro sujeito, transcendental, mas a um sujeito outro, novo, se quisermos, somente em sua imanência.

Ao saber que me vejo em um reflexo que é a projeção de um lugar real, espacial sobre um lugar não espacial ou um entrelugar, realiza-se algo que poderia ser descrito como uma corporificação da minha ausência, configurando-se, dessa maneira, como uma

³ Atentemos para a convergente assertiva de Bataille: “[...] ninguém pode ao mesmo tempo conhecer e não ser destruído, ninguém pode ao mesmo tempo consumir a riqueza e aumentá-la” (BATAILLE, 1975, p. 111).

presença em potencial, uma multiplicação dos sentidos e dos corpos na indiscernibilidade entre meus olhos e os olhos do artista, interno e externo, espaço de dentro e espaço de fora. A ambiguidade do título da obra de Penone torna-se assim não só clara e pertinente, mas diretamente relacionada a características heterotópicas, conforme antecipa Foucault no mencionado prefácio:

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 2007, p. XIII).

A ausência à qual a obra de Penone nos remete nos faz pensar sobre a ideia de sutura de fraturas discutida no poema de Osip Mandel’shtam, intitulado “O século”. Nele nos é apontado que o poeta seria o responsável por soldar a fratura do tempo da vida do indivíduo, sendo, ao mesmo tempo, a fratura em si, impedindo o tempo de compor-se e suturando a quebra.

Meu século, minha fera, quem poderá
olhar-te dentro dos olhos
e soldar com o seu sangue
as vértebras de dois séculos? (MANDEL’SHTAM *apud* AGAMBEN, 2009, p. 60).

Mas a falta é exatamente o que produz o próprio sujeito (LACAN, 1998), pois é nela que ele se vê fora de si e, por fazê-lo, pode supor sua constituição.

Penone, em *Rovesciare i propri occhi*, fortifica na sua ação a ausência. Torna potente, dizendo de outra maneira, a presença da fratura ao indicar algo que falta, e a presença dá-se então como potência infinita, pois a cada momento que a obra for vista pelo outro tal processo de subjetivação ocorrerá. É na falta – por ver-se fora de si – que se produz o sujeito (NANCY, 1996).

A despeito de a imagem vista pelo outro ser a mesma que o artista via antes do uso das lentes, a operação perceptiva gerada no outro será completamente distinta. A mesma imagem espacial será estendida para a mente do outro compondo o seu processo perceptivo de uma forma que não coincidirá com a forma como o artista a experimentou.

O posicionamento do artista no espaço é definido pelas percepções que seu corpo naquele instante terá, evidenciando-se também a ideia do espaço de dentro “povoado de fantasma” (FOUCAULT, 2009, p. 413), possibilitando então enxergar imagens que se mostram, mas não existem, percebidas por meio de sensações efêmeras e momentâneas que o corpo traz, e não pela visão de um lugar espacial caracterizado por Foucault como “conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros” (FOUCAULT, 2009, p. 414).

A ação da obra corrobora assim a ideia de sutura da fratura entre tempo e espaço, demonstrando que a sensorialidade do corpo, sempre submetida aos instantes cambiantes, é tão responsável pelo processo perceptivo quanto o olhar. A percepção visual captada pelo olhar sobre um espaço ainda sacralizado e aprisionado, ao coadunar-se com o tempo, livrar-se-ia dessas “oposições que admitimos como inteiramente dadas” (FOUCAULT, 2009, p. 413), por assumir-se fruto de um movimento, e não de um posicionamento.

Foucault propõe seis princípios fundamentais das heterotopias. O terceiro deles diz respeito ao poder de agrupar em um único lugar vários espaços incompatíveis entre si – articulação realizada na obra analisada enquanto a lente criada por Penone se faz capaz de unir o entorno do artista ao reflexo do outro que está diante dele e àquilo que esse outro

enxerga ao seu redor. No entanto, entre os princípios heterotópicos, o quarto deles, aquele que diz respeito às heterocronias, talvez seja o que nos fornece o melhor aparato conceitual para as leituras que a obra aqui tratada nos oferece: “As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo”, e a “heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2009, p. 418). O tempo do espelho é um tempo anacrônico, a imagem especular está simultaneamente distante do corpo, da matéria da qual é imagem e também da sua essência. É uma imagem efêmera que coaduna o reflexo de uma matéria corporificada ao corpo em si, mas o faz somente naquele preciso momento em que ambas estão unidas pela fugacidade do momento e pela sua semelhança precisa, ainda que não sejam a mesma coisa.

Penone alcança, na sua produção, não somente a habilidade de soldar, com sua obra, a fratura acentuada entre tempo e espaço, mas o faz, sobretudo, deixando manifesto o meio, o significante, fazendo com que o momento da significação esteja de tal forma infinitamente aberto, demonstrando que a imagem espacial, ou seja, o significante, ainda que seja o mesmo, replicado pelo espelho, será a possibilidade da criação de infinitos novos significados, e nenhum deles será como o outro. Estabelece-se assim a potência do retorno e da repetição como aquilo que consente a existência do passado. Trata-se do retorno que implica a diferença, a heterogeneidade, conforme nos elucida Deleuze:

A primeira repetição é a repetição do mesmo e se explica pela identidade do conceito ou da representação: a segunda é a que compreende a diferença e compreende a si mesma na alteridade, na heterogeneidade de uma “apresentação”. Uma é negativa por falta de conceito, a outra é afirmativa por excesso de idéia. Uma é hipotética, a outra é categórica. Uma é estática, a outra é dinâmica. Uma é repetição no efeito, a outra na causa. Uma é extensão, a outra é intensiva. Uma é ordinária, a outra é notável e singular. Uma é horizontal, a outra é vertical. Uma é desenvolvida, explicada, a outra é envolvida, devendo ser interpretada. Uma é revolucionária, a outra é evolutiva. Uma é de igualdade, de comensurabilidade, de simetria, a outra se funda no desigual, no incomensurável, ou no dissimétrico. Uma é material, a outra é espiritual, mesmo na natureza e na terra. [...] Uma é de exatidão, a outra tem a autenticidade como critério (DELEUZE, 2006, p. 50).

Rovesciare i propri occhi permite-nos transitar livremente pelo tempo anacrônico que se dá no espaço de dentro repleto de devaneios e embaraçamentos que lhe são próprios. Ao coadunar-se com o tempo, que em perene devir transforma tudo a sua volta, o espaço, por meio da ação que se dá na imagem, no espelho, é admitido como lugar das relações momentâneas de vizinhança entre pontos ou elementos, localizando-se enfim na contestação da sua condição de posicionamento paralisado no instante.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **O cinema de Guy Debord**. Tradução de Antonio Carlos Santos. Conferência em Genève. Nov. 1995 (texto fotocopiado de Image et memoire: écrits sur l’image, la danse et le cinéma. Paris: Desclée de Brouwer, 2004).

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Precedida de A noção de despesa. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BOCCHI, Renato. **Respirare l'ombra (della natura)**: note in margine all'opera di Giuseppe Penone e di Alberto Carneiro. Pergine Valsugana (Trento). (Unpublished), 2005. Disponível em: <<http://rice.iuav.it/37/>>. Acesso em: 1.º jun. 2011.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

COMPAGNON, Antonie. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. Outros espaços. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

IKON GALLERY. **Giuseppe Penone documentary**. 2009. Disponível em: <http://www.ikon-gallery.co.uk/news/7/2009/video_giuseppe_penone_documentary/>. Acesso em 2 jun. 2011.

LACAN, Jacque. **Escritos / Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. **Archipiélago**, Madri, n. 26-27, 1996.