PATRÍCIA FRANCA

Uma repetição pode esconder
uma outra?

RESUMO

Este texto propõe a percepção de uma prática com a repetição e suas possíveis implicações no campo artístico. Está imbricado na questão da diferença. Existe uma repetição no fazer e outra com diferenças no mostrar; como se uma operação de divisão acontecesse no objeto entre seus limites e seu núcleo. Os limites sendo projetados fora do núcleo para as periferias espaciais.

PALAVRAS-CHAVE

Repetição, diferenças, artes visuais, práxis.

ABSTRACT

This text focus on the perception of the practice with the repetition and its possible implications in the artistic field. It is deeply directed to the issue of the difference. There is a repetition in the act of doing and another one in the act of showing; as if a division happened in the object between its limits and its center. The limits seem to be projected out of the center towards the space boundaries.

KEY-WORDS

Repetition, Differences, Visual Arts, Praxis

A primeira condição de toda prática com a repetição é compreender e assimilar realmente seu sentido heurístico, sua dimensão temporal, seu caráter rítmico. Podemos abordar a repetição nas Artes Plásticas quando nos encontramos diante de elementos originários de uma mesma atitude, de um mesmo gesto. Uma mesma raiz permeia o caráter da experiência. A repetição inerente ao exercício plástico desliza na práxis e impõe, no instante mesmo em que se realiza mais conhecimento criador, a forma(ção) no sentido da relação da plasticidade com a matéria, a ação imediata. Mas esse processo como meio de progressão entra em desacordo com a experiência artística quando o essencial é o aspecto único das coisas, dos instantes e das ações previsíveis do universo plástico. A repetição que nos interessa gera espaços e cria territórios, o gesto precipita-se em configurações, um estado da matéria pretende a existência, um trabalho do espaço visual é desejado, uma exploração infinita dá margem a tateamentos.

“Tudo se encontra na contingência, como se tudo carregasse uma pele. A contingência é a tangência de duas ou mais variedades [...] Véus de vizinhança, camadas, películas, membranas, placas”¹.

Não podemos nos esquecer de pensar que estamos buscando, na causa da repetição, objetos jogados em uma condição múltipla. O belo paradoxo da superfície são as possibilidades que nela se imprimem, as múltiplas aderências que ela suscita. Podemos sempre criar repetições plásticas como semelhanças entre duas atitudes, mas essa experiência geralmente aponta diferenças no interior mesmo dessa práxis. A repetição difere no sentido da diferença, mas também no sentido de temporalidade, de diferir, adiar, retardar ². Esse sentido seria o papel da questão rítmica, que produz então momentos de inegabilidade. Eis por que a repetição seria mais profunda que o simples gesto de refazer objetos plásticos homogêneos. Ela introduz um princípio dinâmico, como disse Gilles Deleuze, em *Diferença e repetição*, de “uma construção em desequilíbrio, uma instabilidade, uma beatitude que só serão conjuradas no efeito total”³. Assim, podemos imaginar uma repetição que pode esconder uma outra... Mas, “desses elementos discretos, desses objetos repetidos, nós devemos distinguir um sujeito secreto que se repete através deles, verdadeiro sujeito da repetição. É preciso pensar a repetição no pronominal, encontrar o **Si** da repetição, a singularidade no que se repete”⁴.

Ela (a repetição) implica o desejo ou a pulsão do fazer. Se pensarmos que essa experiência pode suspender, pouco a pouco, o modo de existência e de consciência que se instituiu no nosso fazer artístico, podemos então afirmar que o que se encadeia é o trabalho da repetição que nos leva a uma percepção de uma realidade bem mais ampla. O caminho do abandono ao trabalho conduz a uma experiência com o originário; portanto, através do hábito de certas atitudes precisas que ela cria, a repetição contribui para produzir condições que favoreçam, justamente, uma espontaneidade vinda de uma

¹ SERRES, Michel. *Les cinq sens*. Paris: Grasset, 1995. p.291. (Tradução nossa)

² Pensamos aqui na tese desenvolvida por Jacques Derrida (DERRIDA, Jacques. *Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971).

³ DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. p. 31 (tradução nossa).

⁴ *Ibid.*, p.36 (tradução nossa).

percepção profunda. Seria talvez essa percepção que nos induz a crer que em toda repetição existe um sujeito latente que se repete, ele mesmo, através desses gestos, atitudes, formas, ou situações, “formando uma outra repetição no coração da primeira. [...] Essa outra repetição [...] é [...] o espírito de toda repetição”⁵.

Tais seriam algumas grades de reflexão para a repetição. Mas podemos também perceber isso na práxis de vários artistas. Gostaríamos de nos concentrar aqui em algumas evidências dessa expressão. Toda repetição (no trabalho plástico) contém, nela mesma, premissas do gesto, da atitude, de situações que se repetem de uma forma de fazer para outra; por isso, a questão *Uma repetição pode esconder uma outra?* pode ser colocada de várias maneiras, não esquecendo que enfocaremos detalhes relevantes dessa prática, mas que essas mesmas práticas podem estar contidas nas diferentes formas em que a repetição aparece.

A REPETIÇÃO DO MESMO QUE SE FRAGMENTA EM SÉRIE

Processo muito conhecido de inúmeros artistas, a repetição do mesmo que se fragmenta em partes pode ser reconhecida através dos aspectos em série. O tema aqui se desloca e se infiltra no *continuum* do trabalho, onde não vai cessar de circular. Podemos pensar que na série está contida a repetição, ou uma forma de esta se manifestar, mas o contrário não é necessariamente verdadeiro. Diferenças infiltram-se na série, transformando o objeto ou adicionando-lhe referências.

*“A diferença é interior à Idéia; ela se desenlaça como puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos que correspondem à Idéia”*⁶.

Exemplos conhecidos seriam o trabalho *Air Mass* de James Turrell, e as fotos feitas por ele a partir de uma cratera, a *Roden Crater*, situada no deserto do Arizona. O artista comprou-a em 1977, e fez uma série de trabalhos no seu interior, mais precisamente galerias internas de onde podemos observar a luz, o céu, a atmosfera (material de trabalho de Turrell). A *Roden Crater* é uma de suas obras mais importantes, e são as fotos ali feitas por ele que gostaríamos de ora lembrar. Elas nos mostram as transformações intensas e constantes da paisagem que envolve o ambiente da *Roden Crater*⁷.

Após todos os processos mutantes da natureza, a cratera pode ser vista como ‘pintura’ em vários quadros, como um lugar de ingerência da cor. Nessas fotografias, a cratera ocupa a imagem ao centro, como se houvéssomos rodado um caleidoscópio, e, as estações, os meses, os dias e as horas variam, assim como variam as condições climáticas (as fotos são tiradas de um mesmo e único lugar). Forma-se então um conjunto ou um prisma de possibilidades visuais, de atmosferas e de efeitos que vão de encontro

⁵ *Ibid.*, p.38 (tradução nossa).

⁶ *Ibid.*, p. 36 (tradução nossa).

⁷ “Desejoso de materializar grandes movimentos ecológicos e cósmicos, querendo resgatar certas construções realizadas em um passado recente pelos índios, o artista americano empreendeu a modulação da cratera de um vulcão através de escavadeiras, a fim de constituir nessa réplica terrestre um ramal de câmaras de observação abertas para o céu, corredores de circulação e apartamentos” (TORTOSA, Guy. James Turrell; *L'espace de la perception*. Art Press, Paris, n.157, 1991, tradução nossa).

a um suporte (otimizado por sua aridez e pela radicalidade pictural que lhe oferece seu caráter desértico) e a um feixo luminoso que é ao mesmo tempo ensolar-ação e rarefação da luz, de acordo com o tempo. As massas de ar (*Air Mass*) que gravitam e turbilhonam em volta da *Roden Crater*, conferem-lhe, repetimos, uma variabilidade visual múltipla. O conjunto de fotografias lembra ainda que quantitativamente ampliado (sem dúvida pela reprodução acelerada e instantânea revelada pela fotografia), a série das *Catedrais de Rouen*, de Claude Monet. Os objetos (a *Catedral*, a *Roden Crater*), sempre os mesmos segundo sua forma ou sua cor, implicam imediatamente o plural. Daí nascem as possibilidades de abertura da série como inventário do resto: isso seria o que ainda falta ser explorado, o que sobrou para investigar de uma série precedente. Por isso, esses exemplos são intimamente ligados à série, à repetição. Aqui surgem a cratera como sujeito, a fotografia como suporte para a exploração de uma síntese do tempo, o passado e o presente como agentes e condições futuras de possibilidade para a obra. Empreender uma série é, desde o começo do jogo, criar um espaço de um mesmo nome, onde todas as obras devem ter a memória desse nome, isso é, o seu nome de família - Aqui, a família do *Roden Crater* -, a inseparável identidade de um mesmo plural.

A REPETIÇÃO DE UMA PRÁXIS QUE SE DESDOBRA EM SITUAÇÕES

Há pouco havíamos dito que nos interessamos por uma repetição onde os objetos seriam jogados em uma condição múltipla. Essa condição múltipla implica em diferenças internas que vão reger a visibilidade do trabalho final e da situação onde ele se realizará, sobretudo sua situação espacial. Tal maneira de repetir é recorrente, em nosso trabalho prático, que se compõe de seis famílias de objetos. Essas famílias começaram a ser trabalhadas em 1991, e suas formas já evoluíram e transformaram-se, como uma invenção que se desdobra. O trabalho reparte-se em famílias de objetos que, por sua vez, se cruzam entre elas na materialidade, na forma, no conceito e na questão da instalação. As famílias, por ordem de criação, são: "Acolhida do silêncio", "Repousos", "Mácula", "Fios condutores", "Envelopes" e "Receptáculos de coisas". A partir do trabalho com a repetição no interior de cada família, objetos repetem-se, distâncias equilibram-se de um objeto para outro, a matéria precipita-se em mudanças sútis - mas o grupo de objetos mostra-se como um único e orgânico corpo; por isso, um nome de família.

*"E logo, um desfile de nomes: grupo, sucessão, ciclo, cortejo, contingente, procissão, teoria, família, linhagem. Descendência, deriva"*⁸.

Para elucidar e aprofundar a questão da repetição nesse trabalho prático, escolhemos a família "Envelopes". Possuindo formas e imagens variadas, os elementos dessa família são feitos em papel, tela com base, fios costurados, grampos, alfinetes, arames, mousseline, algodão e pigmento. O gesto escolhido para tais elementos é a ação de envolver as

⁸ TITUS-CARMEL, Gerard. *Notes d'atelier*. Paris: Plon, 1990 (Tradução nossa)

coisas. Possuem formas e imagens variadas. Envolver coisas é uma maneira de deixá-las mais anônimas; o essencial reside na pele que ao mesmo tempo recobre e dissimula os objetos ao olhar, tornando-os incertos e irreconhecíveis. Às vezes, é preciso dissimular um objeto para que ele melhor se ofereça ao olhar. O objeto assim envolvido cria um valor circunscrito, tornando-se centro de cuidados, de atenção e de intenções. Cada material gera uma nova lista de propriedades específicas que enriquecem o vocabulário da linguagem dos objetos; e é justamente essa linguagem relacionando-se aos objetos, que nos leva a significações e a emoções que se emaranham em suas formas e em seus possíveis espaços sensoriais. É o sentido do fazer que tem a prioridade. Para essa família, os gestos são muito presentes na fatura - envolver, dobrar, espetar, costurar, enrolar, fechar, talhar e cortar. O mais importante não é só o fato de trabalhar um elemento a partir de uma concepção puramente formal, mas o de deixá-lo reagir, de acordo com o seu formato interno e recobri-lo progressivamente, moldando e ao mesmo tempo ingerindo um significado vivo. O desejo além de uma manipulação reflexiva, em um trabalho operatório, é de suscitar novas abordagens através de uma nova significação de materiais pictóricos. Por isso, o primeiro passo necessário é uma expansão do vocabulário pictural e da relação com os objetos. Essas unidades, os *Envelopes*, pretendem ser um ramal de informações que não seja puramente visual, ou seja, que não se destinem somente ao mundo puramente ótico. Na descrição dos trabalhos, procuramos encontrar fatos fisicamente falantes, que se relacionem a uma *zona de sensações*. Não procuramos sobretudo uma idéia e sua aplicação, mas sim, nos direcionar para nossas faculdades de espírito e nossos sentidos. Os objetos do mundo exterior capturam-nos; cada objeto é um momento para onde convergem fenômenos. É neste sentido que os *Envelopes* são concebidos: cada *Envelope* sendo um momento de uma sucessão. E essa sucessão temporal e espacial reenvia-nos a uma gestualidade compulsiva, genésica e rítmica e a uma riqueza plástica do processo de nos autogerar como continuação de nossa pulsão em fazer, em apreender nossas possibilidades para atingir-nos uma exploração de duração e extensão segundo as estimulações inerentes ao procedimento. Duplicando uma fenomenologia da produção, uma prática da percepção permite-nos colocar como princípio o fato de que cada elemento feito poderá então ser (ou não) apreendido segundo as diferenças mínimas que justificarão a única presença da variação formal na série repetida e nos motivos e formas. Muitas vezes a reiteração é necessária para que um pouco do que é proposto passe e permaneça. Por tudo isso, para apreender os *Envelopes*, podemos tomá-los em parte ou na totalidade, como família ou fragmento, mas também por comparações, isto é, podemos procurar colocar em dia suas diferenças para melhor conhecer suas particularidades essenciais. No processo de geração e crescimento, cada *Envelope* se move à imagem da vida mesma, que é um processo contínuo de estruturação e reestruturação, de mudanças e mutações; tal o corpo vivo, que não se reduz ao seu envelope carnal, material⁹. Ele possui uma forma genésica distinta de sua aparência física, a qual se modifica sem cessar. Esse trabalho induz a experiência de um mundo elástico, sem proporções estabelecidas, sem centro nem limites.

⁹ Evoco aqui Tatlin e os construtivistas russos, para lembrar que a relação energia/material ocupou desde os anos vinte, um lugar importante quando pensamos no binômio forma/matéria. "Tatlin foi talvez o primeiro a liberar a escultura da representação e a estabelecer sua autonomia formal, ao mesmo tempo pelo gênero de imagem, ou mais exatamente pela não-imagem que ele empregava, e pela utilização literal dos materiais." (MORRIS, Robert. *Notes on sculpture*. in GINTZ Claude. *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris: Territoires, 1979, tradução nossa). Além disso, seus herdeiros e contemporâneos construtivistas exploraram os caminhos possíveis abertos pelas energias física e espacial contidas nos seus *Contra-relevos*.

Os *Envelopes* são então fragmentos que se repetem e se dispõem em zonas adaptadas em diversos lugares. Podemos dispô-los em linhas, em quadras, em grades, no chão, na parede. Isso afirma uma certa liberdade para a instalação e legitima nosso prazer por uma prática plástica que entretém uma relação essencial com o lugar, que cria laços na busca do sentido próprio desta questão. Podemos falar de um arrançamento, de segmentos de vida oriundos de um caminhar afetivo e mental, de um desejo de se chegar em algum lugar com as famílias de objetos e de se penetrar os espaços. Curiosa viagem na verdade, com estes objetos que procuram seus lugares adequados, que se personificam, que vão criar as diferenças e repetições nas transformações de suas faces e de seus efeitos surdos segundo esse ou aquele acomodamento, disposição, lugar, exposição. Acordos para encontrar, entendimentos a estabelecer entre o lugar e o trabalho; redefinir os espaços, percorrê-los: Tais são os lances.

A lei contemporânea herdada das pesquisas seriais submeteu justamente todo princípio de expansão infinita de um motivo e de uma imagem, na sua constituição plástica mesma, a um princípio de limite, de clausura: embora a repetição seja potencialmente infinita, sempre podemos investigar seu número. Podemos contar as impressões no trabalho *Rastro*, de Liliza Mendes, no qual deixa suas marcas; sabemos que *1024 Farben*, de Gerhard Richter, contém 1.024 amostras de cor, na *suite* de uma progressão programada de 4, 16, 64, 256 e 1.024 amostras. Mesmo o mosaico não é infinito, pois requer um número aproximativo de fragmentos para preencher um espaço; o tamanho de cada fragmento sugere, porém, algo de sem fim aos nossos olhos. Mas, contrariamente ao infinito do mosaico, que é finalmente sem restos, o infinito potencial da repetição contemporânea será então o inventário do resto, que poderia ser repetido sem cessar, por um princípio de desenvolvimento $n+1$. A frase de Titus-Carmel sobre o inventário do resto, anteriormente citada, ajusta-se à idéia de um inventário que foi deixado em uma série pelo artista. Mas a série fecha, ao mesmo tempo, um parêntese de natureza conceitual que se aproxima da dos *Envelopes*. Com efeito, Titus-Carmel escreve:

*"Durante a construção da série, edifica-se um número. Pensar na junção, no vazio entre as peças, no cimento [...] é por aí que passa o destino da série"*¹⁰.

Como nas outras famílias, os *Envelopes* têm uma solução de continuidade que se constituem de pontos que, embora isolados no espaço, ao mesmo tempo se relacionam entre eles e formam um todo que impede a idéia de algo fechado em si, porque o processo, além da série, é a repetição. Aqui, uma repetição esconde uma série, uma ação que se desenvolve. Esta é exatamente a idéia de Titus-Carmel: ele resume as sutilidades da série segundo um caminho sensível que nos toca particularmente. O resto, para nós, seria esse espaço ainda não preenchido mas que não poderia se dizer não investido, porque a repetição potencial dos *Envelopes* está nele tramada. Muitas vezes o trabalho de investimento de um espaço consiste em dividi-lo, formá-lo, o designá-lo.

¹⁰ TITUS-CARMEL, opus cit., p.194 (tradução nossa).

Nesse trabalho, existe uma série no fazer e uma repetição com diferenças no mostrar. É como se uma operação de divisão acontecesse no objeto, entre os seus limites e seu núcleo: os limites sendo projetados para fora do núcleo, para as periferias espaciais. As palavras envolver, cobrir, enrolar completamente com um tecido, com um papel, com uma matéria qualquer, podem com efeito nos fazer pensar o espaço como um meio englobante, como um envelope mesmo. Como disse Sherry Levine em relação à suas pinturas, “gosto de pensar que minhas pinturas são membranas permeáveis dos dois lados, de maneira que o passado e o futuro, minha história e as suas circulem facilmente.”¹¹

O lugar escolhido para mostrar o objeto não seria, ele mesmo, uma solicitação a nos perceber tal como estamos ou tal como nós nos vemos, homens de pé ou deitados, tomados pela atmosfera gerada por essa ou aquela posição do corpo, por um efeito envolvente, indutivo, que ao espaço está ligado? Nesse sentido, o espaço comum ao objeto e ao espectador abre-nos ao principal ponto de atenção, que é a maneira pela qual nós somos solicitados – pela posição, escala, unidade de forma, pelo volume, pela natureza dos materiais e da relação percebida por nós enquanto presença corporal e perceptora dos objetos em questão.

Poderíamos pensar aqui, terminando este percurso sobre os *Envelopes*, sobre questões que esse trabalho tocou, tais como quebras, crescimento silencioso ou caminho evolutivo, trabalho por advir, em marcha, gênese, mobilidade dos elementos, pluralidade, alguns apagamentos (desmanchar alguma coisa para receber outra melhor em retorno) e adaptação: uma estrutura dinâmica ao desdobramento que suscita toda a criação do trabalho, de onde ele emerge, de onde ele advém; uma pesquisa apoiando-se sobre o advento de uma forma nas brechas de sua constituição material, como se o essencial da matéria fosse sua passagem de uma forma a outra, como processos de geração e crescimento.

Pensamos que toda obra criadora promete outras, num decorrer de estruturas que se defasam e metamorfoseiam a intuição e o movimento primeiro em outras estruturas de integrações informativas. Nossos trabalhos futuros serão assim, alimentados por estruturas antigas e indicarão novas situações que criarão, por sua vez, um acesso fundamental ao mundo e a nós mesmos. Poderemos então mostrar o trabalho sob uma forma de pensamento que podemos olhar. A repetição atinge esses campos que liberam questionamentos plásticos.

¹¹ LEVINE, Sherry. *Implosion: a postmodern perspective*. Stockholm: Moderna Musset, 1987. (tradução nossa).