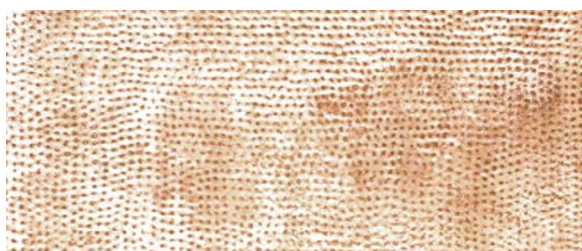


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

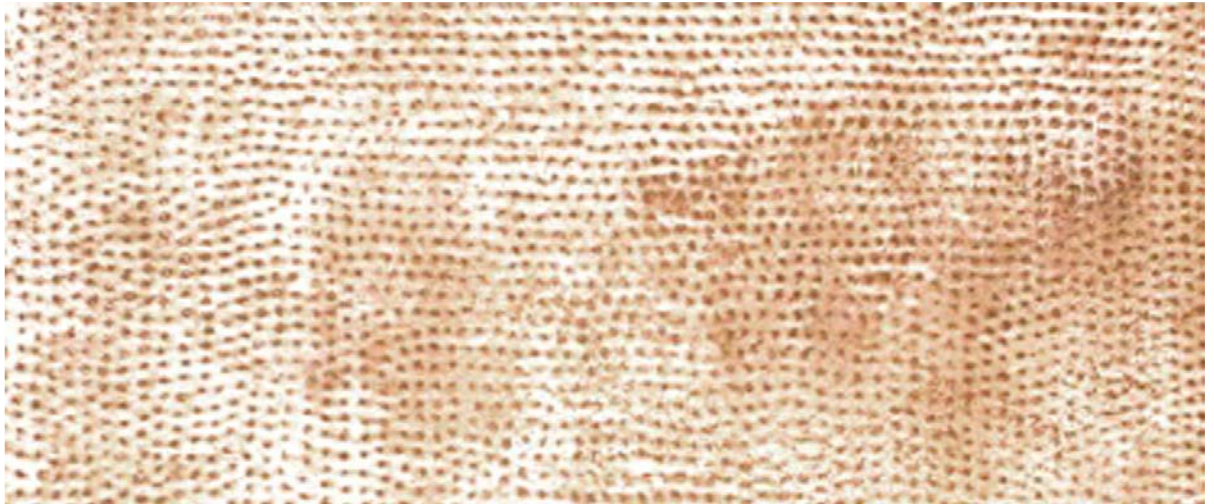
ANDREA HOFSTAETTER

**REPETIÇÃO E TRANSGRESSÃO
DISPOSITIVOS POÉTICOS E POTENCIAL UTÓPICO**



PORTO ALEGRE

2009



ANDREA HOFSTAETTER

REPETIÇÃO E TRANSGRESSÃO
DISPOSITIVOS POÉTICOS E POTENCIAL UTÓPICO

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor. Doutorado em História, Teoria e Crítica de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ORIENTADOR: PROF. DR. EDSON LUIZ ANDRÉ DE SOUSA

PORTO ALEGRE

2009

Andrea Hofstaetter

Repetição e Transgressão

Dispositivos Poéticos e Potencial Utópico

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor. Doutorado em História, Teoria e Crítica de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Data de aprovação: _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dra. Cláudia Maria Perrone
Universidade Federal de Santa Maria

Prof.^a Dra. Tânia Mara Galli Fonseca
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dra. Maria Lúcia Cattani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dra. Maristela Salvatori
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aos queridos
Flávio, Mateus, Artur e Mariana.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus agradecimentos e profundo apreço ao trabalho de meu orientador, Edson Sousa, sempre aberto ao diálogo e permanentemente suscitando reflexões.

Agradeço aos meus familiares, que me deram o apoio necessário para a produção deste trabalho.

Agradeço aos amigos que me estimularam, em especial à Bianca Knaak, que me acompanha desde o curso de graduação.

Agradeço aos professores e colegas de curso, com os quais tive oportunidade de exercitar o pensamento crítico e ampliar minhas condições de apreensão do fenômeno artístico.

Agradeço aos colegas do grupo de pesquisa LAPPAP (Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política – UFRGS) onde pude compartilhar idéias e conhecer outras possibilidades de reflexão.

Agradeço aos artistas Anna Maria Maiolino, Nick Rands e Patrícia Franca pelo diálogo e pelas generosas contribuições ao desenvolvimento da pesquisa.

“O trabalho não é o que pensamos, mas sim de onde nós pensamos;
ele é, antes de tudo, o lugar de onde irradiamos nossas questões.
Essa dimensão não é nunca preenchida só pelas palavras que envolvem
este pensar.
Esse pensar é, na maioria das vezes, o que está diante de nós, mas é
também o que falta, o que difere, o que se apaga.”
Patrícia Franca

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a questão da repetição e sua utilização em processos artísticos na contemporaneidade, abordando tanto a poética como a poética. Nesta temática, a partir da análise de trabalhos dos artistas Anna Maria Maiolino, Nick Rands e Patrícia Franca, são estabelecidas relações entre o pensamento artístico contemporâneo e conceitos advindos dos campos da teoria psicanalítica, da filosofia da diferença e do pensamento utópico. Outras produções artísticas são abordadas na medida em que interessam para a discussão de questões relacionadas à repetição, como a da série, do múltiplo, da representação, reprodução e cópia. Os principais autores referenciais são: Gilles Deleuze, Sigmund Freud, Jacques Lacan e Ernst Bloch. A partir destes cruzamentos entre poéticas contemporâneas e diversos campos teóricos proponho a problematização da questão da repetição em arte, vista como modo operacional, como elemento constitutivo do objeto artístico, em seu potencial de produção do novo e, ao mesmo tempo, como forma de operar sobre os mecanismos de repetição presentes nos modos de viver e de organização sócio-cultural e política. Pode-se pensar a repetição em arte como transgressão a partir de suas articulações com as possibilidades de produzir rupturas em sistemas ideológicos que prezam a repetição do sempre mesmo, que interessa à perpetuação de uma lógica de dominação.

Palavras-chave: repetição, diferença, utopia, representação, transgressão.

ABSTRACT

The topic of this research is the issue of repetition and its contemporary utilization in artistic processes, dealing with poïetics as well as with poetics. This way, based on the analysis of the artwork of Anna Maria Maiolino, Nick Rands, and Patrícia Franca, relations between contemporary artistic thought and concepts coming from psychoanalytic theory, philosophy of difference, and utopian thought are established. Approaches in other samples of artwork occur as they are important to discuss issues related to the repetition: series, multiples, representation, reproduction, and copy. This research is based mainly on the works of: Gilles Deleuze, Sigmund Freud, Jacques Lacan and Ernst Bloch. From these intersections between contemporary poetics and different theoretical fields, I propose the problematization of repetition in art, as an operational mode, as a constitutive element of the art object, in its potential of producing newness, and, at the same time, as a way to operate on the mechanisms of repetition present in the ways of living and sociocultural and political organization. Repetition, in art, can be thought of as transgression; from its articulations with the possibilities to produce ruptures in ideological systems characterized by the repetition of the always same, which interests the perpetuation of a logic of dominance.

Keywords: repetition, difference, utopia, representation, transgression.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1, 2, 3, 4 e 5 - Andrea Hofstaetter. <i>n-1 ...22...; n-1 ...23...; n-1 ...24...; n-1 ...25...; n-1 ...26..</i> , Projeto <i>Ancoragens Afetivas</i> , Série <i>n-1</i> , 2006.....	15
Imagens 6, 7, 8, 9 e 10 - Claude Monet. Da Série <i>Catedral de Rouen</i> , Década De 1890.....	41
Imagens 11, 12, 13 e 14 - Giuseppe Arcimboldo. <i>As Quatro Estações (Primavera, Verão, Outono, Inverno)</i> , 1573.....	42
Imagem 15 - Anna Maria Maiolino. <i>São Estes</i> , 1998.....	44
Imagem 16 - Anna Maria Maiolino. <i>Segmentada</i> , 1992.....	46
Imagem 17 - Anna Maria Maiolino. <i>Mais de cem</i> , 1993.....	46
Imagem 18 - Anna Maria Maiolino. <i>Muitos</i> (detalhe), 1995.....	49
Imagem 19 - Anna Maria Maiolino. <i>Idem</i> (detalhe), 1995.....	50
Imagem 20 - Anna Maria Maiolino. <i>Muitos</i> , 1995.....	50
Imagens 21 e 22 - Anna Maria Maiolino. Vista da instalação <i>Arroz e Feijão</i> na Galeria Graça Brandão, Lisboa, 2007.....	52
Imagem 23 - Anna Maria Maiolino. <i>Sem título</i> , da série <i>Codicilli</i> , 1993.....	53
Imagem 24 - Anna Maria Maiolino. <i>Sem título</i> , da série <i>Codicilli</i> , 1993.....	54
Imagem 25 - Anna Maria Maiolino. <i>Sem título</i> , da série <i>Outros</i> , 2002-2006.....	55
Imagem 26 - Anna Maria Maiolino. <i>Mais Estes</i> , 1996.....	56
Imagem 27 - Anna Maria Maiolino. <i>Mais Estes</i> , 1996 (Detalhe).....	56
Imagem 28 - Anna Maria Maiolino. <i>Ainda Mais Estes</i> , 1996.....	57
Imagem 29 - Anna Maria Maiolino. Estudo para Instalação, s/data.....	58
Imagem 30 - Anna Maria Maiolino. <i>Poderiam ser Mais que Estes</i> , 1997.....	59
Imagens 31 e 32 - Anna Maria Maiolino. <i>Sem título</i> , da série <i>Codificações Matéricas</i> , 1999 / 1996.....	63
Imagem 33 - Anna Maria Maiolino. <i>Mais de Cem</i> , 1996.....	67
Imagem 34 - Andy Warhol. <i>Brillo Boxes</i> , 1964.....	68

Imagem 35 - Andy Warhol. <i>Brillo Box</i> , 1964-68.....	69
Imagem 36 - Mike Bidlo. <i>Not Warhol</i> (Brillo Boxes, 1964), 1991.....	70
Imagem 37 - Nelson Leirner. <i>Múltiplo ao Cubo</i> , 1971.....	71
Imagem 38 - Nelson Leirner. <i>Como fazer seu Múltiplo</i> , 1971.....	72
Imagens 39 e 40 - Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917 / Laszlo Moholy-Nagy. <i>Telephone Painting</i> , 1922.....	74
Imagens 41 e 42 - Carmela Gross, Série <i>Carimbos</i> , 1977-78.....	75
Imagem 43 - Carmela Gross. <i>Rabiscos</i> , da série <i>Carimbos</i> , 1978.....	75
Imagem 44 - Carmela Gross. <i>Facas</i> , 1994.....	76
Imagem 45 - Nick Rands. <i>Chocolate and Gold Spot Square</i> , 2000.....	81
Imagem 46 - Nick Rands. <i>White constellation (detalhe)</i> , 2005.....	82
Imagem 47 - Nick Rands. <i>Shallow Entrance</i> , 2003.....	86
Imagem 48 - Nick Rands. <i>Esferas Terrestres</i> , 1999	87
Imagem 49 - Nick Rands. <i>Idem</i> , detalhe.....	88
Imagem 50 - Nick Rands. <i>Esferas Terrestres</i> , 2001.....	88
Imagem 51 - Pierrete Bloch. <i>Sem título</i> , 2003.....	91
Imagens 52, 53, 54 e 55 - Pierrete Bloch – várias obras com tinta sobre papel, 1978 – 1996.....	92
Imagem 56 - Roman Opalka. <i>Detalhe: 1965 - ∞</i> (Detalhe).....	95
Imagem 57 - Opalka em 1965.....	96
Imagem 58 - Opalka em 2000.....	96
Imagem 59 - O artista Roman Opalka fotografando a si mesmo.....	97
Imagem 60 - Seqüência de fotografias de Roman Opalka de 1965.....	98
Imagem 61 - Seqüência de fotografias de Roman Opalka de 2000.....	98
Imagem 62 - Nick Rands. <i>80 x 80 Constellation 1</i> , 2004.....	100
Imagem 63 - Roman Opalka. Detalhe de <i>Detalhe 1 – 35327</i>	101
Imagem 64 - Roman Opalka. <i>Passagem dos 4 milhões</i>	101
Imagem 65 - Jackson Pollock pintando em seu estúdio.....	104
Imagem 66 - Jackson Pollock pintando em seu estúdio.....	104
Imagem 67 - Nick Rands pintando.....	105
Imagem 68 - Nick Rands. <i>Clockwise Spiral Square</i> , 1996.....	105
Imagem 69 - Nick Rands. <i>White Square</i> , 2000.....	110
Imagem 70 - Nick Rands. <i>Red Light</i> , 2000.....	111
Imagem 71 - Nick Rands. <i>Fachada Fechada</i> , 2007.....	111

Imagem 72 - Patrícia Franca. <i>Acolhida do Silêncio</i> , 1991.....	115
Imagem 73 - Patrícia Franca. <i>Acolhida do Silêncio</i> , 1993.....	116
Imagens 74 e 75 - Patrícia Franca. <i>Repousos</i> , 1992.....	117
Imagem 76 - Patrícia Franca. <i>Envelopes</i> , 1992.....;	118
Imagem 77 - Patrícia Franca. <i>Envelopes</i> , 1992.....	119
Imagem 78 - Marcel Duchamp. <i>A Bruit Secret</i> , 1916.....	120
Imagem 79 - Patrícia Franca. <i>Envelopes</i> , 1992.....	121
Imagem 80 - Patrícia Franca. <i>Envelopes</i> , 1992.....	122
Imagem 81 - Gerhard Richter. <i>4, 16, 64, 256, 1024 Farben (4, 16, 64, 256, 1024 Colours)</i> , 1974.....	123
Imagem 82 - Gerhard Richter. <i>1024 Farben (1024 Colours)</i> , 1966.....	124
Imagem 83 - Patrícia Franca. <i>Mácula</i> , 1992.....	125
Imagem 84 - Patrícia Franca. <i>Fios Condutores</i> , 1992.....	125
Imagem 85 - Patrícia Franca. <i>Receptáculos de Coisas</i> , 1992.....	126
Imagem 86 - Patrícia Franca. <i>Mácula</i> , 1992.....	127
Imagem 87 - Patrícia Franca. <i>Mácula</i> , 1996.....	128
Imagem 88 - Patrícia Franca. <i>Rolos em Oranges</i> , 1994.....	129
Imagem 89 - Patrícia Franca. <i>Vista parcial da exposição Oranges</i> , 1994.....	130
Imagem 90 - Ad Reinhardt. <i>Abstract Painting</i> , 1963.....	134
Imagem 91 - Ad Reinhardt. <i>Abstract painting number 5</i> , 1962.....	136
Imagens 92, 93 e 94 - Seqüência de telas da década de 1960, de Ad Reinhardt.	137
Imagem 95 - Patrícia Franca. <i>Acolhida do Silêncio</i> , 1992.....	138
Imagens 96 e 97 - Patrícia Franca. <i>Vista parcial da exposição Zona de Impermanência</i> , 1994.....	139
Imagem 98 - Patrícia Franca. <i>Os Quatro Temperamentos – Colérico</i> , 2008.....	142
Imagem 99 - Patrícia Franca. <i>Os Quatro Temperamentos – Fleumático</i> , 2008.....	143
Imagem 100 - Patrícia Franca. <i>Os Quatro Temperamentos – Sanguíneo</i> , 2008..	143
Imagem 101 - Patrícia Franca. <i>Os Quatro Temperamentos – Melancólico (Detalhe)</i> , 2008.....	144
Imagem 102 - Patrícia Franca. <i>Do Herbário do Melancólico</i> , 2008.....	145
Imagem 103 - Patrícia Franca. <i>Do Herbário do Melancólico</i> , 2008.....	146
Imagem 104 - Patrícia Franca. <i>Do Herbário do Melancólico</i> , 2008.....	146
Imagem 105 - Patrícia Franca. <i>Do Herbário do Melancólico</i> , 2008.....	147
Imagem 106 - Patrícia Franca. <i>Do Herbário do Melancólico</i> , 2008.....	147

Imagem 107 - Anna Maria Maiolino. <i>Mais de Mil</i> , 1995.....	169
Imagem 108 - Nick Rands. <i>Eye Levels</i> , 1999.....	171
Imagem 109 - Nick Rands. Idem, detalhe.....	171
Imagem 110 - Nick Rands. <i>Grizedale Forest Line</i> , 1996.....	172
Imagem 111 - Nick Rands. Idem, detalhe.....	172
Imagem 112 - Michael Mandiberg. Untitled (AfterSherrieLevine.com/1.jpg) 2001..	198
Imagem 113 - Elaine Sturtevant. <i>Warhol Flowers</i> , 1990.....	199
Imagem 114 - Andy Warhol. <i>Flowers</i> , 1964.....	199
Imagem 115 - Anna Maria Maiolino. <i>N Vezes Um</i> , 2001.....	207
Imagem 116 - Anna Maria Maiolino. Idem, Detalhe.....	208
Imagem 117 - Nick Rands. <i>Orange frottage</i> , 2001.....	211
Imagem 118 - Nick Rands. <i>Grizedale Forest Circle</i> , 1996.....	212
Imagem 119 - Patrícia Franca. <i>Receptáculos de Coisas</i> , 1992.....	216
Imagem 120 - Patrícia Franca. <i>Receptáculos de Coisas</i> , 1992.....	217

SUMÁRIO

Introdução	14
I – Dispositivos Poéticos e Repetição	37
I.1 – O mesmo e outro pelo gesto de Anna Maria Maiolino	44
I.2 – Gesto repetido e variação nas repetições de Nick Rands	80
I.3 – Desdobramentos da diferença nas séries de Patrícia Franca	112
II – O que Pode a Repetição?	148
II.1 – Questão paradoxal	149
II.2 – A repetição como demanda do novo	152
II.3 – Repetição e diferença	163
III – Repetição e Representação	181
III.1 – Representação, reprodução e cópia	186
III.2 – O problema da autoria ou da originalidade	193
IV – Quebrando com a lógica do mesmo: Utopia?	202
Considerações Finais	222
Referências	233
Anexos:	
A – Currículo resumido dos artistas	252
A.1 – Anna Maria Maiolino	252
A.2 – Nick Rands	262

A.3 – Patrícia Franca	267
B – Entrevistas	272
B.1 – Anna Maria Maiolino	272
B.2 – Nick Rands	275
B.3 – Patrícia Franca	280
C – Textos	283
C.1 – Anna Maria Maiolino	283
C.2 – Nick Rands	348
C.3 – Patrícia Franca	360

INTRODUÇÃO

Há um objeto perdido. Este objeto era uma espécie de vaso, que eu via freqüentemente na minha infância. Não era meu, nem da minha própria casa. O vaso consistia numa esfera de vidro, dentro da qual se colocava uma flor e água. A boca da esfera ficava virada para baixo, fechada com uma tampa, sendo que o que se via era uma “bola” cheia de água com a flor imersa. A flor colocada no vaso era sempre uma rosa.

A rosa dentro da água, na esfera de vidro - que não existe mais, pois foi quebrada - é imagem deflagradora de uma proposta poética pessoal. O projeto *Ancoragens Afetivas* pretende dar conta de uma demanda de produção de imagens a partir deste objeto da memória – um objeto-lembrança.

A imagem de uma rosa, inscrita num círculo, repete-se em uma série intitulada “*Série n-1*”. Esta imagem de rosa é a apropriação de uma peça publicitária. Foi escolhida após uma pesquisa realizada em busca de imagens diversas de rosas. Dentre um grande conjunto de possibilidades pesquisadas, escolhi esta rosa por certos atributos que se me apresentaram interessantes. É uma rosa vista de cima, com uma forma artificial, bem enquadrada num formato circular, que é a forma geométrica na qual ela está inserida no meu imaginário.



Imagens 1, 2, 3, 4 e 5.

Andrea Hofstaetter, *n-1 ...22...; n-1 ...23...; n-1 ...24...; n-1 ...25...; n-1 ...26..*, Projeto *Ancoragens Afetivas*, Série *n-1*, 2006.

Imagens digitais para impressões digitais em vinil adesivo, 50 x 50 cm, para *backlights* de 50 x 50 x 20 cm.

Fonte: Arquivo pessoal.

Recortei a rosa do papel e a transformei em imagem digital através do *scanner*¹. A forma de tratamento dada à imagem escolhida, após sua “apreensão”, foi a manipulação digital, com recursos do programa *photoshop*², facilmente identificáveis para quem opera com este tipo de programa. Os resultados desta produção foram impressos sobre vinil adesivo transparente, e apresentados em *backlights*³.

Ao contrário da imagem publicitária, que normalmente é de alta definição, as minhas rosas são tratadas de forma a diluir a definição, a borrar, a manchar, a fazer desaparecer os contornos, a fazer aparecer as imperfeições do processo de tomada pelo *scanner*, a criar tensões, a produzir um deslocamento de códigos esperados – no universo da publicidade e numa forma tradicional de representação, baseada em conceitos miméticos⁴.

Dentro de uma tradição ocidental em pensamento e produção artística, o pressuposto que vigorou durante séculos é o da arte como imitação. O princípio de *mímesis*, vindo dos gregos, foi a base da produção e da teorização em arte desde sua retomada no Renascimento até o final do séc. XIX. A qualidade da obra de arte, a partir deste princípio, depende de sua capacidade de iludir o olhar do espectador em relação à aparência aproximada da realidade que representa. Quanto mais parecida com o objeto de referência, melhor a representação e mais digna de louvor a obra.

No universo da publicidade é necessário produzir imagens perfeitas, sem qualquer espécie de defeito, que possam atrair e seduzir o olhar do potencial consumidor. Qualquer mancha ou falta de nitidez “absoluta” prejudica este processo de “fiscamento” do olhar ávido por belas e sedutoras imagens.

¹ Aparelho (*hardware*) que serve para digitalizar imagens ou documentos.

² Um dos mais antigos programas (*softwares*) de edição de imagens digitais bidimensionais, chamado de Adobe Photoshop, desenvolvido pela Adobe Systems.

³ Forma de iluminação de imagens com a fonte de luz por trás. As imagens devem ter uma certa transparência para permitir a passagem de luz, mas sem deixar ver a fonte diretamente. Normalmente apresentam-se em forma de caixas, com a imagem apresentada na parte frontal. Muito utilizados em anúncios publicitários.

⁴ As imagens aqui apresentadas (p.15), em pequeno formato, não possibilitam ver o mesmo grau de distorção que as imagens das obras, em 50 x 50 cm.

A alteração da qualidade da imagem que proponho em meu trabalho, e que joga com uma expectativa do olhar, não é uma forma de procedimento inédito. A minha intenção em fazê-lo, porém, para além deste jogo, é aproximar a imagem da rosa do que pretendo investigar sobre como as imagens se constituem na memória, na lembrança – ou a partir delas. Crio e apresento algumas variações de visões “iluminadas”, tratadas pela tentativa de aproximação das lembranças e pela manipulação digital, da imagem do que chamo de objeto perdido. Uma imagem da memória corresponde exatamente ao objeto que a originou? Trabalho a partir de memórias pessoais ligadas a este determinado objeto tentando produzir, com a luz e as imagens manipuladas, a idéia de como as coisas se situam na memória e no inconsciente (ou no ainda-não-consciente).

A luz – ou luminosidade – é constituinte do trabalho e fator determinante para a questão de como vemos as imagens da memória. Conforme Ernst Bloch, “em nenhum lugar o olhar interior ilumina de forma homogênea. Ele economiza luz, clareando apenas alguns espaços dentro de nós” (2005, p.115). De acordo com Bloch, as imagens que se formam a partir de nossa memória, no âmbito do interior, são como que pontos iluminados, que enxergamos alternadamente. É visto o que está iluminado no momento. Há partes mais e menos iluminadas. Há imagens não iluminadas, no entanto, presentes e que, em algum momento, podem vir a estar iluminadas, enquanto que outras, no momento iluminadas, podem passar para o espaço não iluminado. Ele não chama este lugar de inconsciente, mas de ainda-não-consciente.

Além da *Série n-1* existem outras propostas imagéticas e de objetos com a imagem da mesma rosa. Há também um grande conjunto de arquivos com imagens de rosas diversas e uma coleção de objetos/rosas. Um dos objetos é uma esfera de vidro com uma rosa de tecido imersa em água, que adquiri após procurar exaustivamente por um objeto que fosse igual ou semelhante ao vaso da infância e que recebe o título de Objeto Perdido, apresentado em um cubo luminoso, sob uma espécie de “redoma” transparente. A idéia de *n-1* pretende dar conta de todas as tentativas de recomposição da imagem, uma vez que sempre ainda não será esta a imagem suficiente e final.

A repetição, em meu trabalho, quando aludo à idéia de série $n-1$, tem relação com a idéia de Deleuze de que somos constituídos como $n-1$. Traduz a precariedade, a cegueira, a surdez que nos constitui. Está inserida no conceito de mil platôs, como as múltiplas possibilidades de composição do corpo. É o e...e...e...e...e...e... (não mais o isto ou aquilo). O $n-1$ é da ordem de um finito ilimitado. O $n-1$ pode significar uma imagem subtraída do conjunto das imagens do mundo.

Em minha poética opero, pois, com repetição – a problemática central desta pesquisa teórica. E as questões com as quais me deparo em meu trabalho poético, ligadas à repetição, estão presentes também em minha busca por estudar e entender este conceito, tanto do ponto de vista de um recorte em campo teórico, como em sua presença e forma de articulação em algumas poéticas contemporâneas.

Interesso-me não somente pela repetição em si mesma, “nua e crua”, aludindo a Deleuze, mas, para além e a partir dela, sobre as formas de sua utilização na constituição da obra artística e em seu potencial de problematização – tanto no campo da arte, como, por via deste, no da constituição do campo social e político. Tenho em vista a investigação sobre como a repetição é constituída e sobre como constitui o objeto artístico em processos poéticos na contemporaneidade, bem como de que maneira pode articular-se no circuito social no sentido de transgressão do estabelecido, que se apresenta como repetição do sempre mesmo.

O interesse por esta problemática também está ligado ao trabalho de pesquisa realizado na elaboração da dissertação de Mestrado, intitulada: “O OBJETO TRANSFIGURADO – A Escultura de Felix Bressan” (HOFSTAETTER, 2000). Em algumas peças, principalmente nas quais utiliza ferramentas e outros objetos, Bressan adota o dispositivo da repetição de partes seriadas – fragmentos – dentro de uma única peça, assim como também a repetição das próprias peças no espaço de exposição, criando um jogo rítmico. Este engendra-se tanto no corpo de cada peça, como no conjunto das peças repetidas. Neste caso, em alguns trabalhos, cada peça funciona como uma peça-módulo, repetida, por vezes, de forma

obsessiva. A repetição é também muito utilizada por Bressan no conjunto de obras relativas ao corpo feminino, onde cada peça é única, mas remete sempre à presença deste corpo – faz pensar em identidade e também em diferença. Observa-se que em alguns trabalhos construídos com peças-módulo, este tipo de ordenação, pretendida por meio da repetição quase excessiva, parece conduzir ao caminho do monumental. Pode-se pensar, por exemplo, na repetição ao infinito da mesma peça-módulo. Ou no acréscimo de módulos, de forma a aumentar o tamanho da instalação o quanto for possível imaginar.

Tadeu Chiarelli, em artigo de 1999, intitulado “Colocando dobradiças na arte contemporânea”, e que compõe a publicação “Arte Internacional Brasileira”, refere-se ao surgimento de tendências artísticas, após a II Grande Guerra, caracterizadas pelo uso de elementos modulares, por uma lógica serial e pela impessoalidade das peças, assim como pela transformação de imagens em ícones. Aponta a Pop-Art, o minimalismo e a abstração pós-pictórica, como vertentes desta tendência, na qual o módulo é “quem dá a tônica para a estrutura da obra” (CHIARELLI, 1999, p.121).

A noção de fragmento está ligada à noção de módulo. Além disto, a partir da análise do trabalho de Bressan, a noção de fragmento advém da noção de decomposição ou de descontinuidade. O fragmento resulta de um corte. Fazia parte de um todo, de onde foi retirado. No momento em que passa a figurar numa obra artística, remete também à idéia de montagem. Esta é outra forma operacional bastante comum atualmente, tendo sido utilizada por diversos artistas desde o início do século.

Ainda a partir do exemplo da obra de Bressan, a montagem com fragmentos, pois, se faz pela repetição: de peças semelhantes (mesma ferramenta, tratada da mesma maneira, porém repetida em tamanhos diferentes; mesma ferramenta tratada em cada peça repetida, de maneira diferente ou repetição de peças-módulo). Segundo alguns autores, a prática da repetição - e também do excesso - e a utilização do fragmento como constituinte da obra de arte, refletem a condição mais ampla de como se constitui o campo sócio-cultural contemporâneo. Fredric Jameson, por exemplo, deixa transparecer, em suas considerações sobre a

condição pós-moderna, duas características associadas ao desenvolvimento da sociedade de massa e seus meios: o excesso e a repetição. De acordo com ele, os artistas trabalham com imagens desencaixadas, a partir de referências pessoais, “transformando-as em construções singulares e coerentes, reflexos de visões de mundo diversificadas, num mundo da arte cada dia mais segmentado” (in BUENO, 1999, p.258,259).

Maria Lúcia Bueno (Ibid.) aponta também as observações de Andreas Huyssen, em relação às novas linguagens da arte a partir dos anos 70: “Um dos traços do universo apontado por Huyssen é a segmentação das linguagens artísticas num contexto marcado pela cultura de massa”. Segundo ele, isto deve-se ao processo de globalização, que, por sua vez, acarreta na heterogeneidade, onde as distinções se perdem e as “múltiplas referências – históricas e culturais – estão em rearranjo e reorganização constantes”. “A nova realidade, não apenas estética, mas social, cultural e política, necessita de abordagens mais flexíveis, que dêem conta de seu dinamismo e segmentação” (Ibid.).

Bueno (Ibid., p.286) comenta a modernidade plenamente realizada, afirmando que não existem mais parâmetros ou modelos aos quais o artista possa recorrer. “O texto e o contexto estão em modificação constante. Só é possível estabelecer uma relação fenomenológica com o conhecimento do mundo. Cada olhar resgata apenas um fragmento e o faz por intermédio de uma combinação singular. Cada artista, numa escolha solitária, funda sua própria linguagem no interior de uma produção altamente fragmentada.”

Podemos ver, a partir desta argumentação, que a questão da repetição também se insere, pois, em discussões mais amplas no âmbito da arte contemporânea, em suas relações com o campo sócio-cultural, tendo em vista o contexto de multiplicidade, segmentação, transitoriedade e acúmulo de imagens, referências e informações presentes na arte – e no mundo – atual. As formas de utilização da repetição na arte contemporânea, em múltiplos e variados processos, poderão ser percebidas como a representação artística ou a ressignificação do próprio contexto do campo sócio-cultural contemporâneo?

Icleia B.Cattani faz uma reflexão sobre a repetição e a série, tanto na arte moderna, como na contemporaneidade, em vários textos, explicitando o seu caráter de transgressão e de multiplicidade. A repetição é problematizadora na arte contemporânea, de acordo com seu ponto de vista e fundamentada no conceito de repetição de Gilles Deleuze, segundo o qual: “Se a repetição existe, ela expressa, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um extraordinário contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é transgressão” (DELEUZE, 1988, p.24). Destaco aqui a idéia de transgressão, ligada à repetição, pois é minha intenção abordar os trabalhos artísticos aqui estudados tendo ela como pano de fundo.

A questão da existência da repetição, colocada por Deleuze, é também um problema já levantado pelo filósofo Sören Kierkegaard, em seu texto chamado “*A Repetição*”, de 1843 (1990), em que se pergunta se a repetição efetivamente existe. Para a psicanálise, o que caracteriza a repetição é ela não ser de todo uma repetição. Freud e Lacan realizam uma análise deste conceito à luz de suas descobertas no campo psicanalítico e que podem fundamentar algumas abordagens artísticas com toda a propriedade, no âmbito do contemporâneo. A repetição é um dos conceitos fundamentais da psicanálise para Lacan. É um conceito utilizado para a compreensão de sintomas e processos inconscientes.

Em vista de a repetição apresentar-se como um conceito complexo e instigante no campo do pensamento teórico para diversas áreas de conhecimento, pretendo realizar uma abordagem das questões de sua utilização poética estabelecendo relações entre o pensamento artístico contemporâneo, a partir da análise de trabalhos de alguns artistas; o conceito de repetição em psicanálise, mais especificamente em Sigmund Freud e Jacques Lacan; e alguns percursos no pensamento filosófico sobre repetição, especialmente no pensamento de Gilles Deleuze, com um enfoque traçado a partir da filosofia da diferença.

A filosofia da diferença se insere numa linha de pensamento que se opõe ao dogmatismo presente em muitas das formas de pensamento filosófico e científico mais tradicionais, que se crêem como verdadeiras, universais e absolutas. Este novo

modo de pensar é caracterizado pela interdisciplinaridade e por uma nova forma de entender sujeito, objeto, natureza, sociedade, linguagem...

[...] a filosofia da Diferença enquadra-se no pensamento complexo. A teoria do pensamento complexo entende que pensamento (ou consciência), linguagem, verdade, razão, sujeito, objeto são inseparáveis, e não partes separadas que possuem uma existência em si. Elas são partes que se inter-relacionam e se confrontam, para poder existir. Dessa forma, a linguagem mistura-se com o pensamento e com o conceito de sujeito, e passa a ser encarada como uma rede de significações e atribuições, e não apenas uma representação do real. Ou seja: não existe mundo ou seres fora da linguagem. (POUGY, 2006)⁵

Os principais filósofos que se interessaram e desenvolveram esta nova forma de pensamento são Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Jacques Derrida, a partir de referências em Espinosa, Bergson e Nietzsche. Diversidade, pluralidade e singularidade são questões importantes. “A filosofia da Diferença se interessa menos pelas semelhanças e identidades e muito mais pela singularidade e particularidade” (Ibid.).

Por isso, um dos principais objetivos dos filósofos da Diferença é desconstruir os mundos construídos pela linguagem, os chamados discursos, a fim de chegar ao grau zero, ao ponto inicial de determinada construção, ao pensamento sem imagem. Ao exercitar o pensamento dessa forma, podemos perceber até que ponto estamos todos mergulhados num mesmo discurso, até que ponto esse discurso se tornou algo natural, algo que faz parte do senso comum e daquilo que nos torna “iguais”, aquilo que nos identifica. (POUGY, 2006)

Uma das principais críticas da filosofia de Deleuze e Guattari é sobre o entendimento generalizado da imagem do pensamento como representação. Para eles o pensamento como representação seria incapaz de pensar a diferença e a reduz à “tranqüilizadora identidade do conceito já criado, à Idéia” (POUGY, 2007, p.495). Há um condicionamento do pensamento a imagens já construídas. “Em outras palavras: o pensamento representacional faz perguntas já formuladas e dá

⁵ Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/blogdotexto/blog.asp?id=1484>>. Acesso em 20.11.2008. Artigo: O que é diferença, afinal?

respostas predeterminadas” (Ibid.). A filosofia da diferença é um questionamento às teorias da representação e do consenso, é um trabalho de desconstrução do pensamento instituído. E a estratégia geral desta desconstrução é a exposição da diferença, que é comumente ignorada, excluída na tradição.

A questão da representação é um dos pontos de tensão entre o pensamento de Deleuze e a teoria psicanalítica. Para a psicanálise tudo que envolve o âmbito do simbólico e do imaginário seria representação. A repetição, pois, é uma forma de representação. Para Deleuze a repetição, entendida como diferença, não é representação. Alguns aspectos deste confronto serão abordados no decorrer das reflexões e a partir das propostas artísticas discutidas – não com objetivo de equalizar diferenças, mas de expor pontos de vista e procurando localizar o que pode haver em comum para o interesse desta pesquisa. Este ponto comum, a meu ver, estaria na presença do diferente na repetição.

Eduardo A. Vidal, entretanto, quando realiza uma aproximação entre o pensamento de Deleuze e Lacan ⁶, analisando possibilidades de diálogo, principalmente, coloca que Lacan realiza uma abordagem do conceito de inconsciente através de uma ‘torção’ necessária ao entendimento de que este é exterioridade, radicalmente.

[...] o inconsciente é um saber não sabido que se determina em ato, sempre falho, como divisão do sujeito. O inconsciente é um corte entre sujeito e Outro, borda de pulsação entre abertura e fechamento que supõe a necessidade lógica do recalque originário (*Urverdrängung*) no ato de sua emergência. [...] O conceito de inconsciente é radicalmente exterioridade, que se distingue das noções de interior, dentro e conteúdo, tão de acordo com o fascínio que a esfera exerce sobre o pensamento. Lacan faz a torção necessária que escreve o inconsciente como corte e borda, esvaziado de substância e de representação. (VIDAL in: ALLIEZ, 2000, p.484)

Deleuze faz a crítica da psicanálise, porém não sua recusa. Pensa que o inconsciente deveria ser visto como máquinas desejanças, “percursos e redes que,

⁶ No capítulo *Heterogeneidade Deleuze-Lacan*, do livro *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*, organizado por Eric Alliez (2000).

longe de aprisionar o sujeito na sua alienação familiar, o coloquem na mais radical exterioridade a si mesmo” (Ibid., p.482). O desejo, portanto, provém do fora. Não seria uma falta, mas ‘máquina produtiva’. Ao invés de uma abordagem arqueológica, que é o que faria a psicanálise - de acordo com o que coloca Vidal - mereceria uma abordagem cartográfica, que mapearia todos os seus agenciamentos desde o fora. Vale lembrar aqui que para a psicanálise, conforme afirma Lacan, “o inconsciente é o discurso do Outro” (1998, p.18). Vemos nesta afirmação que a dimensão de um fora que nos constitui é considerada pela psicanálise.

É, porém, no intervalo, no ‘entre’, no silêncio que atravessa a linguagem, que se produz algo para o que não pode se dizer como palavra. “Deleuze e Lacan conduzem, respectivamente, a experiência da filosofia e da psicanálise ao encontro com a ruptura, a diferença, a falha. Não há conciliação possível. É necessário produzir a heterogeneidade em que os conceitos se inscrevam nas suas diferenças” (VIDAL in: ALLIEZ, 2000, p.491).

Também desenvolvo, nesta análise e proposição reflexiva a partir da repetição em arte, uma perspectiva a partir do conceito de utopia, com referência principal em Ernst Bloch, considerando que o que se produz através da repetição, pensada como diferença e como produção do novo, pode constituir-se como potencial utópico. Neste sentido é que se abre uma perspectiva de transgressão, na medida em que a diferença e o novo inserem-se como fissura no sistema do já dado pronto, como desmoronamento da ideologia estagnante que preconiza a supremacia da repetição do mesmo. O ato criativo tem a força de abrir brechas e criar novos sentidos.

Os grandes relatos utópicos sempre apresentaram perspectivas de mudanças radicais nas estruturas sociais vigentes no momento em que foram elaborados. Deste modo sempre estiveram em desacordo com o tempo presente, colocando-se como crítica à ideologia dominante. De acordo com Louis Marin, a utopia seria “uma suspensão do tempo histórico” (Apud SOUSA, 2002 a, p.39).

Para Carlos E.O. Berriel, “As utopias foram, em seu meio milênio de história, interlocutoras contínuas das várias sociedades e teorias políticas correspondentes,

sendo a própria utopia, às vezes, uma teoria política e uma proposta de sociedade” (2008). De acordo com Berriel, qualquer definição pontual não esgota o tema das utopias. A questão é abordar a perspectiva histórica da construção de utopias.

[...] desde Thomas Morus, autor da palavra, é chamada *Utopia* toda descrição de uma sociedade supostamente perfeita em todos os sentidos, e palavra que quer dizer, literalmente, “o que está em nenhum lugar”. Chama-se “utópico” todo ideal de sociedade humana que se supõe maximamente desejável, mas geralmente considerado impraticável. A explicação mais geral da gênese deste gênero literário segue basicamente a idéia de que a Utopia foi gerada pelo processo burguês de racionalização da vida, próprio do Renascimento. É provável que nenhum dos principais autores das utopias do Renascimento cresse que a sociedade descrita fosse realizável, mas foram movidos pelo desejo de criticar a sociedade de sua época e de propor reformas, cumpridas na sociedade utópica. (BERRIEL, 2008)

O referido autor aponta também para o aspecto de rejeição e crítica às utopias, nem sempre entendidas como propostas de questionamento à construção social e política de seu tempo, e vistas como elaborações desconectadas da realidade e sem uma efetiva força de atuação na sociedade.

Há muito tempo que as utopias são objeto de críticas, o que significa que foram, nesse processo, objeto de avaliação e julgamento: a história das variações valorativas e/ou semânticas da utopia foi minuciosamente estudada por H.G. Funke⁷. Como resultado destas análises, as utopias foram muitas vezes acusadas de promover uma atitude diletante na proposta de uma nova sociedade, por não considerarem as “realidades humanas”, tais como as ambições, o desejo de poder, etc., e estarem defasadas com as conquistas científicas da engenharia social. Também já foi dito que o espírito revolucionário utópico se dissolve por si mesmo, já que numa sociedade perfeita não cabem revoluções nem, portanto, mudanças e progresso. (BERRIEL, 2008)

A partir destes cruzamentos entre pensamentos que trazem a idéia de aberturas, brechas por onde pode se deslocar um diferencial, proponho a problematização da questão da repetição em arte, vista como modo operacional e, ao mesmo tempo, como elemento constitutivo do objeto artístico, em seu potencial

⁷ FUNKE, Hans Gunter - “L'évolution sémantique de la notion d'*Utopie* en français”, em *De l'utopie à l'uchronie*. Ed. por Henrich HUDDE e Peter KUON, Tübingen, 1988, p. 19-37.

de produção do novo, e em relação com o contexto de reflexão delineado. Para isto são tomados como fios condutores os trabalhos de alguns artistas, selecionados de acordo com alguns critérios considerados relevantes para as problemáticas discutidas. Há alguns trabalhos que se destacam pela forma de utilização de elementos ou dispositivos de repetição. São obras em que ficam evidentes procedimentos que operam com o conceito de repetição e resultam em poéticas marcadas pela incidência de elementos que fazem pensar em repetição diferencial. Além disto, trazem em si alguns dispositivos que remetem a formas de pensar no potencial de transgressão implicado em sua instauração e nas formas de sua apresentação.

Os artistas cujas obras constituem o eixo principal da reflexão, a partir de alguns conjuntos de trabalhos, nos termos acima propostos, são: Anna Maria Maiolino, Nick Rands e Patrícia Franca. Analiso, nesta pesquisa, somente uma parte do trabalho de cada artista, escolhida justamente por se caracterizar pela presença da repetição – e da diferença nela implícita – de maneira muito evidente. No trabalho de Anna Maria Maiolino, o foco principal é a série *Terra Modelada*, em desenvolvimento desde os inícios da década de 90; no de Nick Rands, suas séries de *pinturas com barro*, desde a década de 90; e no de Patrícia Franca, as séries das *Seis Famílias*, da década de 90. Destaco, porém, que a questão da repetição se faz presente no todo das obras destes artistas, sendo que realizei este recorte por considerar que através do mesmo pode-se estender a abordagem às outras séries e propostas por eles realizadas.

Os trabalhos destes artistas, aqui analisados, apresentam, pois, singularidades muito peculiares no uso da repetição. Uma delas é a utilização do gesto, como dispositivo de produção da repetição no corpo do trabalho. O trabalho do gesto exerce papel fundamental na poética destes três artistas. O gesto repetido é o motor da ação, que resulta em uma poética por ele demarcada.

É importante ressaltar que a abordagem dos trabalhos artísticos se faz pela apreciação da poética e por uma aproximação da poética dos artistas. Por poética entende-se o processo de instauração das obras, com tudo que envolve o fazer e o

pensar inerente à atuação do artista. Autores de referência para este enfoque são: Paul Valéry, René Passeron e Luigi Pareyson.

O conceito de poïética (*poïétique*) foi proposto inicialmente por Paul Valéry, em 1937, na aula inaugural do curso de poética no Collège de France. O seu esforço foi o de ‘resgatar’ a palavra poética e seu sentido para as elaborações em poesia, retomando, para isto, seu sentido etimológico a partir do termo grego *poiein*, que designa o *fazer*. O que interessava a Valéry era apontar para a ação de fazer a obra e tudo que nela está implicado, mais do que para a obra feita, vista apenas como resultado final. Dizia ele: “É a execução do poema que é o poema” (VALÉRY, 2007, p.186). O processo de produção da obra, como ato, é que é a obra, portanto.

René Passeron estendeu o conceito para todas as áreas da produção artística e propôs seu reconhecimento como disciplina independente da estética. Para ele a estética ocupa-se da sensibilidade e a poïética se ocupa da ação. “A estética está do lado da propriedade, ao passo que a poïética está do lado do trabalho” (PASSERON, 1997, p.112). E mais: “A poïética não é a criação. É o pensamento possível da criação. Ela trata de elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno da criação [...]” (Id., 2004, p.10).

Para Sandra Rey a poïética pode ser percebida como um “conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua instauração. [...] Interessa a obra enquanto ela está ‘em luta’ com o seu criador. É o modo de existência da obra a fazer” (1996, p.3). Este modo de aproximação da obra, em seu processo de feitura, um fazer em se fazendo, leva também à atribuição de significados que têm relação com o ato criativo. Cada artista inventa seus próprios meios de criação, bem como cada obra exige a invenção do seu modo de ser feita. O fazer do artista é, então, abordado a partir das especificidades que o constituem, de seus próprios critérios e condições de existência – de sua singularidade (o que nos remete ao pensamento de Deleuze).

Considero que para compreender a repetição no trabalho dos artistas é fundamental conhecer sua poïética. Desta forma se pode perceber a relação intrínseca entre aspectos do processo de criação e a poética resultante. O gesto de

repetir, que resulta em elementos repetidos no corpo da obra, acontece no processo de instauração da obra. Conhecer como os artistas procedem em seu fazer, em ato, e que questões estão implicadas neste pensar – o do fazer – permite uma apreensão mais consistente e próxima do que vem a ser o trabalho, como um todo: processo e resultado. O resultado é também parte do processo.

Foi possível perceber aspectos do processo poético dos artistas aqui estudados a partir de contatos em momentos de exposição ⁸, de exposição oral sobre o processo de trabalho ⁹, de contatos por correspondência e através de escritos dos próprios artistas ¹⁰ ou depoimentos seus em textos de outros autores. Também aponto para o fato de a obra mesma, quase sempre, dar a ver o modo como foi feita. Especialmente nos trabalhos aqui apresentados é possível constatar isto: como as próprias obras, enquanto objeto, mostram sua forma de feitura, ou seja, a poética que lhes dá existência, que as constitui.

Outra característica que aproxima os conjuntos de obras, objeto principal desta investigação, é a intencionalidade em operar pelo uso da repetição. Esta intencionalidade evidencia-se pela forma de cada um dos artistas pensar o seu processo de elaboração poética e pelo que é pretendido como resultado, também em processo. Não se pode falar em resultado final, acabado, sem possibilidades de desdobramentos. É como se o mesmo gesto que engendrou o que temos como trabalho, no momento em que o vemos, pudesse continuar se repetindo e articulando-se novamente, com os mesmos ou com outros elementos, num permanente e constante espriar-se. Neste sentido, a poética continua se desdobrando.

A reflexão de cada artista sobre os trabalhos aqui apresentados e discutidos atesta esta intencionalidade, na medida em que, mesmo não declarada abertamente, é a forma pela qual o trabalho se institui. A repetição se coloca como

⁸ Encontro com o artista na exposição *Pinturas* de Nick Rands na Pinacoteca da FEEVALE, em Novo Hamburgo, em 2000.

⁹ Apresentação de Patrícia Franca no 15º Encontro Nacional da ANPAP, 19 a 23/09/2006.

¹⁰ Patrícia Franca realizou pesquisa de mestrado e doutorado abordando seu trabalho, inclusive a série aqui enfocada. A artista também está inserida no meio acadêmico, sendo docente na área de Artes Visuais na UFMG.

conceito operacional fundamental. Sem a utilização de mecanismos de repetição o trabalho teria outra compleição. Seria outra coisa.

Um outro aspecto importante na escolha destes artistas a partir de um foco direcionado especialmente para um grande conjunto de trabalhos de cada um, é a questão da presença de um potencial de questionamento, de produção crítica, relacionado ao que chamo de dispositivo de transgressão diante da mesmice daquilo que a realidade (do mundo e da arte) nos apresenta como definitivamente acabado e efetivamente instituído. Este potencial de transgressão manifesta-se através de alguns elementos presentes no trabalho, bem como na contextualização dos mesmos dentro da poética destes artistas como um todo. Estes pontos serão desenvolvidos no corpo do trabalho.

Alguns destes elementos, para exemplificar, são os materiais utilizados e a forma de trabalhar com eles. Anna Maria Maiolino trabalha com argila. E realiza com ela alguns poucos gestos básicos de modelagem, repetidos incontavelmente, que poderiam ser entendidos como os primeiros movimentos que qualquer criança realiza quando está com uma porção de argila entre as mãos. Seu trabalho poderia se situar no campo da escultura? Se sim, de que forma? Os questionamentos iniciam com o próprio campo das categorias artísticas sendo colocado em xeque.

Nick Rands também utiliza a terra. Porém não a utiliza para fazer modelagem. Contrariamente ao que se espera de um trabalho com barro, Rands realiza pinturas. E, ao invés de usar pincel, como seria de esperar de um pintor, ele utiliza os dedos. Suas pinturas com barro são realizadas de acordo com um sistema de repetições, elaborado a partir de regras básicas, formuladas pelo próprio artista em função de um certo resultado pretendido. É pintura? São impressões? Novamente perguntas sobre formas de fazer artístico, em que entram em jogo as concepções mais tradicionais de produção artística.

Na série de Patrícia Franca, aqui enfocada, o material que deu origem a todo um conjunto de trabalhos foram algumas antigas telas de pinturas, empilhadas num canto do atelier, quase esquecidas. O gesto de enrolá-las ao avesso desencadeou uma série de repetições que transformaram pinturas em objetos.

Deixaram de ser pinturas? Dos rolos de pinturas ao avesso surgiram seis famílias de objetos, como a artista as denominou, colocando em discussão alguns conceitos ligados à prática pictórica. Novamente vemos uma distensão de conceitos surgindo de uma poética.

Duas das artistas cujo trabalho é objeto principal de estudo desta investigação teórica, são brasileiras. Uma delas, Anna Maria Maiolino, nascida na Itália, é naturalizada brasileira. E o outro artista estudado é britânico, mas vive e trabalha no Brasil. Esta escolha, por artistas brasileiros ou que, pelo menos, trabalham aqui, foi determinada pela proximidade com seu trabalho, já conhecido e visto por mim em exposições. Também pelo fato de que, em estando mais próximos, seria possível uma oportunidade de contato maior durante o desenvolvimento da pesquisa. Porém o fator principal da escolha está ligado ao fato de que a forma de os mesmos utilizarem a repetição em seu trabalho há muito me chama a atenção. São trabalhos em que é notável a presença da diferença na repetição. E isto me interessa. Além de suas obras, porém, que funcionam como principais condutoras da investigação, procuro estabelecer relações entre seus trabalhos e questões por eles levantadas com outros artistas e obras que tratam de questões semelhantes e a partir das quais se pode aprofundar a reflexão, como já mencionado. Desta forma é possível estabelecer um contexto de diálogos entre várias produções, tratando de questões que se aproximam e que interessam a este campo de investigação.

Foi importante apontar algumas obras que no decorrer da história, mais remota ou mais recente, e também outras produzidas no momento atual, tratam da repetição e se colocam como pontos referenciais que não se pode deixar de abordar ao trabalhar a questão. A série de pinturas da Catedral de Rouen por Claude Monet, exposta em 1895, é um exemplo. O trabalho em processo de Roman Opalka intitulado *Opalka 1965/ 1 - ∞*, em curso desde 1965, é outro. Além destes, outros artistas apontados no texto, por causa da proximidade com as questões discutidas, na forma de tratamento dos problemas presentes em seu trabalho e em sua reflexão – em alguns casos – são, entre outros: Andy Warhol, Mike Bidlo, Nelson Leirner, Carmela Gross, Pierre Bloch, Gerhard Richter e Ad Reinhardt.

Pretende-se, a partir das proposições destes artistas, produzir reflexões que vão para além dos modos operacionais, fazendo-nos penetrar e questionar sistemas de articulação entre modos de viver e estruturas institucionalizadas, que definem os modos de relação social, marcados também por um tipo de repetição – a referida por Ernst Bloch. Pretende-se, nesta investigação, abarcar também a reflexão sobre este tipo de repetição e a relação do campo artístico com esta realidade, ideologicamente constituída.

Estruturalmente a pesquisa divide-se em quatro partes. Num primeiro capítulo são abordados os conjuntos de trabalhos dos três artistas, já referidos, e cuja poética conduz o eixo principal de reflexão desta pesquisa. Ao apresentar e analisar aspectos de seu trabalho, são considerados o âmbito do processo de produção e a poética resultante, conforme já explicitado. Para me aproximar dos trabalhos, além dos contatos com as obras em exposições visitadas, utilizei textos escritos por teóricos, críticos e estudiosos de sua obra, bem como depoimentos dos próprios artistas em contatos diretos, através de entrevistas por escrito. Os artistas me enviaram alguns textos sobre seu trabalho, escritos por eles mesmos ou por outros autores, que estão em anexo, constituindo material de fonte primária para outros pesquisadores.

Em cada sub-capítulo, que apresenta a parte da obra abordada mais diretamente, de cada um dos três artistas principais, discuto algumas questões ligadas à repetição em processos artísticos de maneira geral, aos conceitos de repetição diferencial, às idéias advindas do campo da teoria psicanalítica e aponto para algumas reflexões ligadas à idéia de utopia. Outras questões que têm ligação com a repetição em arte também são apontadas, tais como: a série, o múltiplo, a representação, a mimese, a variação, a ligação entre arte e cotidiano, corpo, gesto, tempo e memória, a originalidade do ato artístico, relações entre produção artística, contexto social e potencial utópico. Para discutir estas questões são estabelecidas algumas relações com obras de artistas diversos, nomeados mais adiante.

O segundo capítulo é um aprofundamento nos conceitos que direcionam a análise e a partir dos quais são articuladas as questões presentes nas poéticas dos artistas. São tomados como referenciais para a reflexão teórica os conceitos de

repetição de Deleuze, de Freud e de Lacan, principalmente. É afirmado o caráter de fracasso presente na repetição, bem como os paradoxos que ela implica, a saber: sobre a sua própria possibilidade de existência, e a permanente tensão entre a necessidade e a impossibilidade de repetir. Na abordagem dos conceitos utilizados, realizo uma aproximação entre as teorias e as práticas artísticas focadas neste estudo.

O terceiro capítulo trata da questão da relação entre repetição e representação, vinculando à reflexão alguns trabalhos significativos de Sherrie Levine, Michael Mandiberg e Elaine Sturtevant, que nos ajudam a pensar os conceitos de reprodução e cópia, questionando a questão da autoria e da originalidade. No primeiro e segundo capítulos alguns destes conceitos já vão sendo discutidos, em conexão com as questões levantadas pelos trabalhos dos artistas estudados. Porém julguei pertinente tratar dos mesmos de uma forma mais abrangente e a partir de outros trabalhos artísticos a fim de ampliar o alcance da discussão acerca da repetição em arte. São conceitos presentes em várias discussões e procedimentos artísticos no decorrer da história e em diversos contextos.

No capítulo final é enfocada mais diretamente a potencialidade de transgressão da repetição diferencial, e a relação de toda esta discussão com um campo de pensamento crítico, a partir do conceito de utopia. Os principais referenciais teóricos desta discussão, nesta pesquisa, são Ernst Bloch, Fredric Jameson e Edson Sousa. Esta aproximação com a idéia de utopia se constituiu a partir das produções artísticas enfocadas, por seu caráter de questionamento e potencial crítico implícito nas práticas e no pensamento dos artistas, evidenciado em seus textos e depoimentos.

A função social da utopia sempre foi a de crítica ao estabelecido e instituído como a verdade dominante. Desta forma se opõe a uma tendência à repetição do sempre mesmo. Uma das formas de dar corpo a esta oposição, a este movimento de contra fluxo, é pela força instauradora do ato criativo. As obras artísticas funcionam como espaços de interrogação, de transbordamento, de quebra dos limites do constituído. Penso que trabalhos que operam com a repetição e nos quais a

repetição é pensada a partir do que podem propor como diferença, como dissonância, hiato, excesso, borda, sobra, resto... têm a força de fazer pensar naquilo que condiciona nossos olhares, sentires e pensares sobre as ações do cotidiano e nos campos de circulação do poder, que afeta nossa vida. Aí está a sua força de transgressão. Diz Edson Sousa: “Todo ato criativo é, em última instância, um ato utópico, pois tenta fundar um novo lugar de enunciação e assim recuperar esperanças empacotadas” (SOUSA, 2002 a, p.41). E ainda:

A obra de arte gera um lugar de respiração, um espaço de presença, dando, muitas vezes, sentido e visibilidade à realidade. Sua operação, portanto, é dupla: dar forma a mundos informes e desfocar, por este mesmo movimento, certos vícios interpretativos, deslocando pensamentos cansados e interpretações repetitivas. Por esta razão, só podemos pensar a produção artística como fundamentalmente crítica e tendo, portanto, um compromisso com os laços sociais de seu tempo. (SOUSA, 2002 b, p.145)

Como pode a repetição constituir-se em dispositivo de transgressão? E em arte? Transgressão do quê? Estes são alguns questionamentos que motivam o desdobramento das questões sobre a repetição, no sentido de suas articulações com as possibilidades de produzir rupturas num sistema ideológico que preza a repetição do sempre mesmo, o que interessa à perpetuação de uma certa lógica de dominação. Ernst Bloch é enfático ao discorrer sobre um estado de embotamento causado pela repetição constante do mesmo e “grande sempre-outra-vez” (BLOCH, 2005, p.16).

O conceito de transgressão é complexo e exige posicionamentos relativos às formas de concebê-lo. Pode-se pensar a transgressão como violação da lei ou contestação da ordem vigente, mas a partir da qual será estabelecida outra forma. Ou como abolição total da própria normatividade. Que conseqüências teria isto no contexto da vida social? “Toda norma é instrumento de dominação? Se sim, como situar a função estruturante da lei, a limitação do narcisismo e, conseqüentemente, o reconhecimento da alteridade?” (PLASTINO, 2002, p.12) Estes são alguns questionamentos com que nos deparamos ao pensar a questão da transgressão. Há que pensar nas dimensões do sujeito, em sua dinâmica psíquica, e do social – em como se articulam estes dois registros e em como a transgressão os atinge,

pensando-se que atos que ignoram a alteridade, afirmando a onipotência do sujeito, podem constituir-se como perversão, sendo instrumentos de dominação e crueldade (Ibid.). Pois “o conceito de transgressão pode ser entendido como um movimento de rejeição da ordem existente e de criação do novo. Mas evoca também, na tradição psicanalítica, a transgressão da lei estruturante, associada ao conceito de perversão” (Ibid., p.12,13).

O ato transgressor que nos interessa nesta articulação com a questão da repetição e da produção do novo a partir dela, é aquele que possibilite um questionamento aos valores hegemônicos, constituídos a partir de um poder dominante que se coloca como derivado de uma ordem pré-existente, paradigma moderno com respeito à constituição do campo social. A vida social, a partir deste paradigma, está submetida a uma normatização ou normalização construída por mecanismos de poder e de saber por eles forjados, onde até a subjetividade, as anormalidades e os desvios são produtos de um sistema normativo. Este sistema se constitui no que se entende por práticas de controle social, assentadas num sistema de instrumentos de dominação, que servem a determinados interesses. Aí, sim, a transgressão pretende a abolição das normas vigentes, não se constituindo como perversão, pois quer tornar possível que as subjetividades se expressem em sua diferença e singularidade e não impor um novo sistema de dominação hegemônico.

Este aspecto das relações entre repetição, transgressão e utopia – a partir dos problemas levantados no decorrer da análise das produções artísticas e suas questões, bem como através dos aportes à repetição na teoria psicanalítica e pela filosofia da diferença – é, pois, desenvolvido e aprofundado no quarto capítulo da tese.

Um pressuposto desta tese é que todo ato criativo é constituído de repetição, assim como a repetição faz parte da constituição do ser humano, de acordo com a psicanálise. Mas é uma repetição que se constitui pelo deslocamento de um diferencial. De acordo com Deleuze o artista não opera pela repetição sob o signo do idêntico. Tomando como exemplo a repetição de um motivo de decoração, em que uma figura encontra-se repetida sob o conceito do idêntico, ele desenvolve o seguinte pensamento:

Ele [o artista] não justapõe exemplares da figura; a cada vez, ele combina um elemento de um exemplar com *outro* elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso só será conjurado no efeito total. Comentando um tal caso, Lévi-Strauss escreve: 'Estes elementos imbricam-se ao se desengatarem uns dos outros, e é somente no final que a figura encontra uma estabilidade que confirma e desmente, em conjunto, o procedimento dinâmico segundo o qual ela foi executada' ¹¹. (DELEUZE, 1988, p.49)

O que entra em questão, nesta análise do fazer artístico, de acordo com esta lógica, não são os elementos de simetria presentes, mas aquilo que falta. De acordo com o autor, o que está em jogo é o que não está em causa (paradoxo!), é a possibilidade de haver menos simetria na causa que no efeito. Há aqui, para Deleuze, dois tipos de repetição: uma estática e outra dinâmica. O primeiro está mais ligado ao resultado da obra e o segundo ao que ele chama de uma evolução do gesto. E por detrás dos elementos repetidos é necessário distinguir o sujeito que se repete através deles. Neste sentido, penso que os trabalhos dos artistas aqui apresentados e discutidos à luz de um cruzamento de conceitos de repetição, nos dão a ver que por detrás de suas ações e dos elementos que se repetem em suas proposições desloca-se, num outro âmbito – do oculto, velado, dissonante e instável – um diferencial ligado ao ato.

Este diferencial, que produz a instabilidade e o desequilíbrio, conecta-se com a esfera do desejo, desde o ponto de vista psicanalítico. O desejo lida com algo da ordem do inapreensível, incomensurável, que, por sua vez, também está constantemente se rerepresentando de maneira diversa e produzindo brechas, intervalos, suspensões...

A questão a que me proponho, no desenvolvimento desta tese é, pois, abordar o ato de criação artística através do conceito de repetição, desde vários pontos de vista, que se aproximam e também produzem tensões. Não pretendo realizar, estritamente, um levantamento nem uma tipologia ¹² de produções em que

¹¹ In: LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques* (Plon, 1955), pp.197-199. (Apud DELEUZE, 1988, p.49)

¹² Os verbetes *tipo* e *tipologia* (tipo + logia) aparecem em vários dicionários como termos utilizados por "empréstimo", principalmente da psicologia, sociologia e biologia – largamente utilizados, há

se utiliza a repetição de objetos, imagens, elementos, modos operacionais... Busco explicitar e relacionar um tipo de repetição, que seria uma repetição nua, material e conceitual, com outra, que a envolve e é mais profunda, implicada pela inserção da diferença (DELEUZE, 1988, p.52, 56). A reflexão suscitada por este tipo de relação pode delinear possibilidades de abarcar criticamente o contexto das repetições cotidianas e ideologicamente constituídas, no sentido de apontar para a produção de esburacamentos ¹³ naquilo que se repete como o “grande sempre-outra-vez”. Este seria o sentido da utopia.

O desejo utópico, portanto, nos alimenta da coragem essencial do viver: aquela de ainda poder reinventar um mundo dilatado e produzir novas configurações a partir do desequilíbrio das formas. Por isso a utopia traz necessariamente ao mundo uma força de transgressão como afirma Louis Marin.¹⁴ Esta transgressão, evidentemente, não se conforma com a burocratização do amanhã. A utopia muito mais do que uma enunciação positiva de um desejo levado a termo aponta para o que fica interrompido neste processo. [...]

O ato criativo abre, portanto, uma descontinuidade em nossa imagem do amanhã. Criar é sonhar para frente, abrir as comportas inéditas do futuro, mesmo que este futuro seja a mais bela história do mundo que não pode ser escrita. (SOUSA, 2008 a, p.50,51)

bastante tempo. Encontramos disponíveis na internet vários exemplos de estudos feitos em diversas áreas (sociologia, economia, religião, geografia, línguas, informática...) que se propõem justamente a fazer tipologias – estudos classificatórios, que estabelecem tipos de coisas agrupados em classes que as distinguem umas das outras.

O sentido genérico, porém, de que deriva, vem do grego, tendo a ver com a sistematização de conjuntos de dados, com o fim de determinar, a partir deles, um sistema, um tipo – um modelo ideal. Portanto, isto é o que eu não quero fazer com a minha pesquisa sobre a utilização da repetição em arte: não quero determinar agrupamentos, sistemas, reunidos a partir de uma idéia de modelo. Não quero fazer um levantamento de tipos de repetição, que estabeleça qualquer classificação. Abaixo, alguns conceitos de tipo e tipologia encontrados:

TIPO: Metafísica, filosofia geral. 1. Modelo ideal de que deriva um conjunto de objetos: ex.: a Idéia platônica. Distinguir de: gênero ou espécie: “Coisas podem ser da mesma espécie, sem que haja motivos para admitir derivem do mesmo tipo” (Cournot). 2. Biologia, sociologia, psicologia. Lei de estrutura: “O tipo ave”; “Um tipo racial”; “Os tipos de caráter”; “Os tipos sociais”; “Os tipos morais”. 3. Sentido vulgar, corrente: Exemplar individual particularmente representativo: “Esse homem é o tipo do ambicioso”. (CUVILLIER, Armand. Pequeno Vocabulário da Língua Filosófica. São Paulo: Cia Ed.Nacional, 1976)

TYPLOGIE: Étude des caractères morphologiques de l’homme, communs aux différentes races. / Étude des traits caractéristiques dans un ensemble de donnés en vue d’y déterminer des types, des systèmes : *une typologie des voies urbaines*. / Psychol.: Étude systématique des traits de caractère en rapport avec les donnés somatiques. (Les typologies les plus utilisées sont celle de Kretschmer [1921], qui étudie les corrélations entre types somatiques et maladies mentales, et celle de Sheldon [1927], qui distingue trois types corporels). (PETIT LAROUSSE em couleurs. Paris: Librairie Larousse, 1972)

¹³ Termo utilizado por Edson Sousa em vários de seus artigos sobre utopia.

¹⁴ Apud VERNER, Lorraine. “L’utopie comme figure historique dans l’art” p. 188. In: BARBANTI, Roberto (org.). *L’art au XX siècle et l’utopie*, L’Harmattan, Paris, 2000.

I DISPOSITIVOS POÉTICOS E REPETIÇÃO

A repetição em arte é uma temática já recorrente no campo da pesquisa. Assim também nos outros campos de conhecimento que se pretende abordar e entrelaçar na presente investigação. Ao abordar a repetição em artes visuais, especificamente, é preciso considerar inicialmente que, nesta forma de manifestação, a repetição pode se fazer presente tanto no produto da atuação de artistas, como nos processos de construção da obra, ou seja: na poética e na poïética.

Outro fator importante a considerar é que não nos interessa um enfoque somente sobre a repetição em si mesma, materializada na obra artística. Existe um elevado potencial de tensão nesta problemática por via da instauração de obras artísticas que operam com repetição, levando sua potência para além da materialidade e do que é inicialmente visível. A partir desta perspectiva é que se pode falar em transgressão, tendo em vista não só o campo da arte, mas também o campo social e político.

A obra artística só faz ou adquire sentido no âmbito do social, que implica, por sua vez, os aspectos de outras questões pertinentes à vida: políticos, econômicos, culturais, éticos, estéticos... A repetição está presente também neste contexto, podendo ser encarada como repetição do mesmo, numa lógica que pretende a continuidade do já estabelecido. Ao pensar na repetição em arte, a lógica operante é outra. É a lógica ou 'ilógica' do fracasso, implícita no que se entende como repetição diferencial, produtora do novo. Sendo assim, o que aparentemente se repete na verdade não se repete, podendo atuar como princípio de transgressão - ou seja, rompimento de uma ordem estabelecida e antecipada.

Partindo da constituição da obra artística portadora deste dispositivo, pode-se pensar em seu potencial de articulação no circuito do social e na sua estrutura de preservação pela repetição do sempre mesmo. "Este mundo, onde ele é compreendido historicamente, é um mundo da repetição ou do grande sempre-outra-vez", conforme Ernst Bloch (BLOCH, 2005, p.16). A reflexão, pois, sobre as poéticas

que operam com ou por repetição, está inserida numa reflexão mais ampla, que abarca o social.

Isto posto, remetemo-nos à repetição e suas formas de constituição ou apresentação nas artes visuais. Num primeiro momento, de acordo com Iceia Cattani, podemos caracterizá-la pela retomada de elementos, de formas ou de procedimentos já presentes num universo existente. Pode-se estabelecer, com estes elementos, um processo cumulativo, ou situar esta ação de retomada e re-elaboração, como uma releitura ou uma citação. Neste sentido, este tipo de prática retoma também reflexões da modernidade, atuando como princípio de transgressão ao conceito do novo, do original e do único. Nas práticas mais contemporâneas a repetição caracteriza-se como uma nova abordagem do já existente, do já feito. É uma forma de jogo, que se apresenta sob múltiplas e variadas formas (CATTANI, 2004 c).

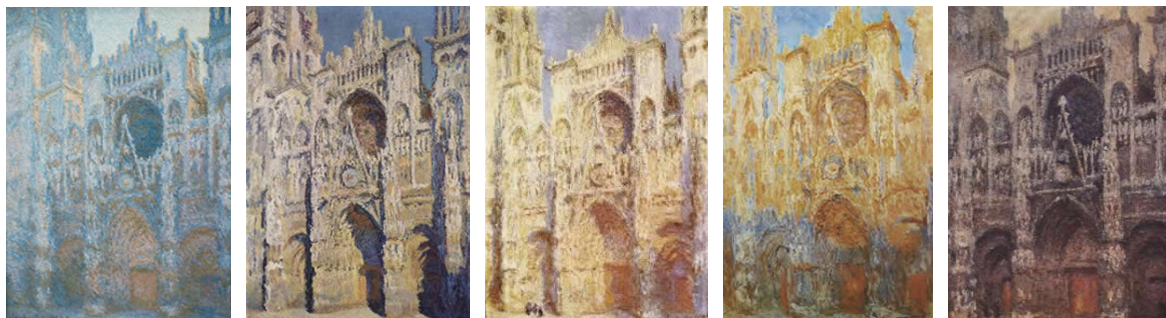
Aparece aí, como dispositivo de transgressão, a ação de retomada de algo previamente existente. Muitos artistas utilizam imagens, idéias, formas já elaboradas por outros artistas, repetindo, assim, algo já feito. Qual o sentido desta ação? Ao retomar-se algo da arte do passado há um processo de re-elaboração. Quando se apresenta novamente algo já feito, este algo se transforma em outra coisa. Seja pelo contexto, pelo artista que retoma – outro ou o mesmo, pela forma como retoma ou por outros fatores, o fato é que se realiza algo de novo.

Na reflexão de Cattani vemos, entretanto, que para além desta questão, de se estar apresentando algo re-elaborado, com a presença do novo, por meio deste tipo de procedimento se está também questionando premissas de constituição do objeto artístico, de atuação do artista e mesmo da função da arte. Neste sentido, a repetição de algo já realizado em arte se constitui como princípio de transgressão dentro do próprio campo artístico. No caso, é posta em questão a premissa moderna da produção do sempre-original único e novo. A repetição de formas, imagens, objetos, fragmentos e temáticas, aparentemente opõem-se à idéia de originalidade, que acompanha a arte desde o Romantismo, juntamente com a noção de gênio.

Ao artista, a partir de idéias sobre a natureza e função da arte no contexto do Romantismo, cabia o papel de dar corpo ao ainda impensado, ao novo e único, ligado intimamente à sua subjetividade – e por isso singular. O gênio, numa visão mitificadora da figura do artista, é um ser capaz de criar independentemente de normas e regras pré-estabelecidas, burlando qualquer sistema de princípios determinantes da forma artística. Para Kant, ainda no final do séc. XVIII, e cujo pensamento inspirou de alguma forma o Romantismo, as artes eram produto do gênio, que não se subordinava a qualquer forma de normatização da produção artística – já que até então o sistema de produção em arte e de formação do artista se orientava pela adesão a um conjunto de princípios estéticos de caráter universalizante.

Outra forma de pensar a repetição em arte é pela utilização da repetição de peças, de motivos, de imagens ou quaisquer outros elementos na própria obra. A presença de elementos repetidos é freqüente nas manifestações artísticas contemporâneas. Pode-se apontar que a origem desta forma de procedimento remonta à instauração da produção industrial em série, no período da modernidade, sendo um questionamento e uma resposta a esta forma de produção. Está ligada também às questões de identidade e diferença, pertinentes à reflexão da condição humana num mundo fragmentado, onde é importante construir uma identidade própria, íntegra. Por outro lado, pode refletir as preocupações diante de um mundo globalizante, totalizante, no qual as diferenças individuais tendem a desaparecer.

Uma referência importante, porém, deste tipo de procedimento, e que remete aos inícios da modernidade em arte, é uma série de pinturas realizada por Claude Monet. Nesta série Monet apresenta várias vezes a imagem da fachada frontal da Catedral de Rouen (França). Cada uma das telas foi realizada num horário diferente do dia, com enquadramento levemente deslocado. A cor e a forma sofrem modificações devido à incidência da luz do sol, que depende da percepção possível no momento da pintura, aos olhos do artista. Sua atitude reflete um interesse pela pesquisa no campo pictórico. Vinte pinturas da catedral, desta série, foram expostas na galeria Durand-Ruel em 1895.



Imagens 6, 7, 8, 9 e 10. Claude Monet. Da Série *Catedral de Rouen*, Década de 1890, Óleo sobre tela.

Fonte: <http://www.theartwolf.com/monet_cathedral_es.htm>. Acesso em 27.10.2008.

Nesta série pode-se observar a diferença produzida pelo fator de incidência da luz sobre um mesmo objeto, visto sempre do mesmo ângulo. As pesquisas de Monet tinham justamente este mote: o estudo das modificações produzidas pela luz e os efeitos ópticos possíveis de serem criados pela pintura a partir deste jogo. E somente na série, quando uma tela está ao lado da outra, estes efeitos se tornam perceptíveis. Monet também realizou outras séries com a mesma motivação: os montes de feno, os nenúfares, as visões do Sena e do Tâmis. Icleia Cattani afirma, em um texto sobre a questão da série e da repetição na arte moderna e contemporânea, que “o trabalho da série em arte, tal como o conhecemos a partir da modernidade, inicia-se com Monet” (CATTANI, 2004 c, p. 81).

Um artista muito anterior, que não realizou seu trabalho em torno da mesma problemática de Monet, mas que, de alguma forma, introduziu a idéia de série, nos apresentando uma perspectiva interessante sobre esta forma de pensar e conduzir a produção artística, foi Giuseppe Arcimboldo. Ele produziu, no séc. XVI, uma série de retratos utilizando flores, frutas, animais e outros objetos para compor figuras humanas.

A primeira série, em que utilizou flores, verduras e frutas, além de outros elementos adicionais, chamou-se “As Quatro Estações”. Ele utilizou vegetais de cada uma das estações do ano para compor a representação de cada época. A partir desta série, que se relacionava de alguma maneira com uma série anterior, chamada “Os Quatro Elementos”, compôs vários retratos a partir da mesma idéia. O

que se repete aqui é a forma de composição, a invenção de compor retratos a partir da junção de elementos de origem vegetal. Esta maneira de trabalhar era inédita no séc. XVI, apesar de ter sido utilizada anteriormente a forma de representação das quatro estações com figuras humanas.



Imagens 11, 12, 13 e 14. Giuseppe Arcimboldo. *As Quatro Estações (Primavera, Verão, Outono, Inverno)*, 1573, Óleo sobre tela.

Fonte: <<http://maonaterra.blogspot.com/2008/04/seja-criativo.html>>. Acesso em 27.10.2008.

O modo de Arcimboldo trabalhar com repetição e constituir séries de trabalhos, evidentemente, não é o mesmo de Monet. Podemos ver, contudo, em ambos os trabalhos, que a preocupação em estabelecer uma série envolve procedimentos que revelam uma espécie de lógica combinatória, de jogo, de artifício, em que a novidade é produzida pela repetição de algo. Desdobra-se em cada série um diferencial que captura o olhar e o pensamento. Estes trabalhos seriais inserem-se, pois, nesta reflexão, a partir das possibilidades de diálogo que propõem para o contemporâneo.

Assim como na modernidade a repetição transgride com o pressuposto de criação do novo, na contemporaneidade ela “arma sutis armadilhas: parecendo repetir o já feito, produz novos efeitos de sentido”, conforme Cattani (2004 c, p.80). Há vários artistas contemporâneos que trabalham com repetição de acordo com uma perspectiva problematizadora e constituída a partir da diferença.

São de interesse especial para esta pesquisa trabalhos constituídos a partir desta óptica, sendo que são observáveis diversos modos de operar e de articular as

questões da repetição. Para citar alguns artistas, além de Anna Maria Maiolino, Patrícia Franca e Nick Rands, principais referenciais desta pesquisa, aponto para os trabalhos de outros artistas, também brasileiros, como Maria Lúcia Cattani, Nelson Leirner, Jac Leirner, Felix Bressan, entre outros. E, entre os vários modos de operar com a repetição, temos: a constituição de séries, a configuração de múltiplos, a repetição por justaposição, as variações, a acumulação, as coleções, os inventários, a repetição que se projeta para o infinito...

Alguns artistas operam intencionalmente e conscientemente com as questões da repetição. Outros a utilizam sem que haja uma intenção declarada e atenta às possibilidades de pensá-la enquanto constituinte do processo e do trabalho. Os artistas aqui selecionados, independentemente de estarem ou não conscientes de sua utilização, fazem da repetição um dispositivo de instauração e de reflexão. Ela é utilizada como modo operacional e constitui o corpo do trabalho. E apontam, com sua poética, para as questões que aqui nos interessam: da repetição como abertura para o múltiplo, para o inacabado, para o diferente.

Esta pesquisa, como já apontado, não visa a criação de tipologias e classificações a respeito das formas de utilização da repetição. Pretende, isto sim, discutir a maneira de operar de alguns artistas a partir de perspectivas singulares que seu trabalho dá a ver, bem como de que maneira se pode pensar as mesmas questões a partir das contribuições de outras formas de pensamento, para além do campo artístico. A aproximação e discussão entre algumas questões do campo da filosofia, do pensamento psicanalítico e do pensamento utópico é que permitem pensar a repetição em outros termos, tais como: diferença, transgressão, subversão.

I.1 O MESMO E OUTRO PELO GESTO DE ANNA MARIA MAIOLINO

Um dos trabalhos que interessa a esta pesquisa de modo muito particular, por ser constituído de repetição, e por constituir-se pela repetição do gesto, com a produção da diferença, é o conjunto de trabalhos em argila de Anna Maria Maiolino, da série *Terra Modelada*.



Imagem 15. Anna Maria Maiolino, *São Estes*, 1998.
Instalação, 2.500 Kg de argila modelada.
XXIV Bienal Internacional de São Paulo.

Fonte: <<http://www.tecepe.com.br/bienal/AnaMariaMaiolinoBrazil.jpg>>. Acesso em 14.5.06.

Quando entrei em contato com o trabalho *São Estes*, na XXIV Bienal de Artes de São Paulo, em 1998, a primeira coisa que me chamou atenção foi o fato de

haver nele muitas peças iguais. E as peças lembravam as mais simples formas de modelagem. Eram rolos e formas circulares, que são as primeiras que as crianças fazem quando brincam com argila. São também, basicamente, as primeiras que se experimenta nos procedimentos introdutórios da aprendizagem em modelagem com argila.

Naquela ocasião pensei o trabalho como uma proposição que se confrontava com o conceito de escultura, a partir de sua forma de trabalhar com um dos mais primitivos procedimentos utilizados pelo ser humano, desde suas primeiras manifestações plásticas. A argila esteve sempre presente como materialidade disponível e de fácil acesso, desde os mais remotos tempos. Continuo vendo este trabalho como um questionamento ao campo da escultura. A materialidade e o tipo de procedimento técnico remetem para o campo da escultura, mas, de acordo com os paradigmas mais tradicionais de produção e apreciação artística, estes simples elementos, quase experimentais e utilizados como prática introdutória em modelagem, podem ser chamados de escultura?

No contexto desta pesquisa, entretanto, abre-se a partir dele uma perspectiva muito interessante sobre questões da articulação do fazer artístico, como trabalho e prática repetitiva, que se faz por repetição do gesto e apresenta grupos de elementos distintos repetidos. Um dos pontos em que talvez se possa pensar no potencial de transgressão da proposta é o quanto este tipo de gesto repetitivo difere e questiona outros tipos de produção em nossa organização social, no contexto da produção industrial, serial, automatizada. Há um contraste muito grande entre a forma de proceder da artista, que produz múltiplos repetidos, com a forma de produção industrial. O que resulta destas duas maneiras de produzir objetos em série, lidando com repetição de peças, é muito diverso.

Antes de articular o modo operacional da artista e o resultado de seu trabalho com os conceitos de repetição, é importante apresentar um pouco de sua trajetória para compreender como foi se estruturando o conjunto de trabalhos aqui abordados e o processo poético, ou seja, a sua forma de feitura.

Como já mencionado, em 1998 Maiolino participou da XXIV Bienal Internacional de São Paulo. Foi convidada pela curadora Rina Carvajal, participando da seção *Roteiros*, com a instalação *São Estes*, em que foram modelados 2.500 quilos de argila modelada. O início do conjunto de objetos em argila, do qual emerge *São Estes*, pode ser localizado em 1992 e 1993, quando realizou os seguintes trabalhos, em cimento moldado:



Imagem 16. *Segmentada*, 1992, 250x20 cm.

Imagem 17. *Mais de cem*, 1993, 61 x 81 x 60 cm.

Fonte: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.

Em 1993 a artista realizou a mostra individual *Um, Nenhum, Cem Mil*, na Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo. Esta exposição recebeu, em 1994, o Prêmio Pesquisa de Linguagem, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Com ela, Maiolino marcou o amadurecimento de novas questões. Uma delas foi a possibilidade de retomada, de acréscimo do corpo da obra a partir do uso do módulo. Em 1994 reapresentou a exposição *Um, Nenhum, Cem Mil*, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Esta exposição foi marcante para o desenrolar da série *Terra Modelada*. Márcio Doctors escreveu, a respeito deste trabalho, no catálogo da exposição:

Quando Maiolino enfatiza o gesto, como unidade primeira da ação do artista, o que está querendo dizer é que no ato de fazer formas simples como as cobrinhas e os bolinhos (técnicas primeiras da moldagem em argila) há uma retenção, uma marca, da individualidade. O que se repete, então, no ato mesmo do fazer, para além da cobrinha e da bolinha em si, é a unicidade de um gesto que retém a singularidade que o produziu. E mais, cada gesto possui o limite da matéria, e é no jogo entre intenção e materialização, entre gesto e matéria, que se delineiam os contornos

singulares da forma. Logo, cada cobrinha ou bolinha, de fato, não é igual à outra. (DOCTORS, 1994)

O que caracteriza, de modo particular, o trabalho de Maiolino é justamente a repetição do gesto, a marca do trabalho da mão. Paulo Venâncio Filho destaca a manualidade presente na construção deste trabalho. O instrumento da artista é a mão. Ele faz referência aos gestos cotidianos de repetição que a mão realiza e que desaparecem, ou não são perceptíveis, não permanecem atuantes na memória. Todos os dias produzimos uma infinidade de ações com as mãos. O que resta delas? Neste trabalho de Maiolino nos deparamos com algum resto. Mas um resto em potência. Fica o registro de muitos gestos articulados na feitura das pequenas peças. Em 2.500 Kg de argila, quantas vezes as mãos realizaram os gestos de amassar, esticar, enrolar... ?

Todos esses objetos têm a marca da mão. É a mão que faz, modela, compacta, aperta, amassa, estica. A mão faz, é o molde. Em geral, tudo que a mão realiza no dia-a-dia tende a desaparecer sem nos darmos conta. Até mesmo no próprio momento em que agimos. Ela age e nos esquecemos aquilo que ela toca, apanha, pega, puxa, entre tantas outras ações. De alguma maneira, esses objetos de argila de Anna Maria Maiolino podem muito bem representar o somatório das ações cotidianas que a mão realiza desmemoriadamente. São testemunhos concretos do fazer rotineiro que costuma dissipar-se sem registro. Em cada um deles está presente o tempo e a ação necessária para a sua realização. Eles merecem literalmente o nome que designa genericamente o objeto de arte: trabalho. (VENÂNCIO FILHO, 1996)¹⁵

Enquanto a artista trabalha – verbo destacado também por Venâncio Filho, por estar diretamente ligado ao fazer artístico e às origens desta forma de saber-fazer (*tekhnè* para os gregos) – surgem as formas cilíndricas e arredondadas, que podem ser associadas a muitos outros tipos de gestos e situações. Rina Carvajal refere-se a isto, como segue:

¹⁵ Texto “A mão que faz”, do catálogo da mostra itinerante Inside the Visible, cortesia da editora, M. Catherine de Zegher, diretora da Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006. Anexo C.1.4, p.290.

As práticas de Maiolino estruturam em suas inumeráveis reiteraões do gesto, situações primordiais da linguagem e do corpo. A intensidade, a força vital destas repetições primárias, intui uma memória do informe, um princípio originário, germinal da matéria. Em sua obsessiva insistência, estas repetições retêm, como a própria natureza, similitudes e diferenças que refletem o pulso da vida, refazendo, anunciando ciclos, devorações, gestações, processos confirmatórios de uma visão do tempo que engloba a totalidade: tempo trabalhado íntimo e infinito, gênese do mundo recomeçando de novo e de novo. (CARVAJAL, 1998)¹⁶

Nas séries de trabalhos realizados a partir de 1994, a questão da repetição, ligada ao gestual e sua potência é um dos motores da ação da artista. Há uma relação muito direta com o corpo. É ele que repete, deixando sua marca, o registro de uma força e energia corpórea. O que é formado a partir dele carrega consigo algo que faz parte deste corpo, de sua memória, de sua história, de suas percepções.

É o que se pode perceber nas imagens da instalação *Muitos* (imagens 18, 19 e 20, p.49,50), um dos conjuntos deste período, onde é evidente a presença da repetição - não só na poética, mas também no que se entrevê da prática envolvida - como linguagem do corpo.

Paulo Venâncio Filho aponta também, ao falar sobre esta poética, a contraposição entre a práxis da artista e a idéia de repetição que nos vem a partir da indústria moderna. Retornamos a esta reflexão para aprofundar a análise.

Na sociedade industrial moderna, a repetição está associada à divisão social do trabalho e à alienação. O trabalho repetitivo domina os indivíduos sem que eles sejam capazes de totalizar o seu sentido. Suas ações permanecem sempre um fragmento desarticulado. Esta situação universal também tende a impregnar o cotidiano, tornando-o cada vez mais mecânico e programado. Daí, freqüentemente, não nos damos conta das mãos e das ações. Elas

¹⁶ Tradução da autora, do original: "Las prácticas de Maiolino estructuran en sus innumerables reiteraciones del gesto, situaciones primordiales del lenguaje y del cuerpo. La intensidad, la fuerza vital de estas repeticiones primarias, intuye una memoria de lo informe, un principio originario, germinal de la materia. En su obsesiva insistencia, éstas repeticiones retienen, como la naturaleza misma, similitudes y diferencias que reflejan el pulso de la vida, rehaciendo, anunciando ciclos, devoraciones, gestaciones, procesos confirmatorios de una visión del tiempo que lo comprende todo: tiempo trabajado íntimo e infinito, génesis del mundo recomenzando una y otra vez." Texto de apresentação da artista para a 24ª Bienal de São Paulo, pela curadora Rina Carvajal. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/erotamemaio01.htm>>. Acesso em 14.5.06.

parecem ter adquirido uma independência que as coloca, em última instância, além da consciência. Tornam-se meros instrumentos operativos e especializados. Por exemplo: é com uma surpresa indignada, como se fosse uma irresponsabilidade das mãos, que hoje quebramos alguma coisa. Quebrar algo não faz parte do cotidiano. É uma falha lamentável na nossa cadeia operacional. (VENÂNCIO FILHO, 1996) ¹⁷

Há, na obra desta artista, e no seu modo de instauração, uma reflexão bastante abrangente e, não obstante, muito clara e perceptível, sobre todo o contexto do viver social. De acordo com o pensamento de Venâncio Filho, em contraponto à sociedade de consumo, o gesto repetitivo de Maiolino nos aponta um outro modo de produção e relação social, calcada em relações que se situam num universo “pré-industrial”. Seus objetos parecem ser “repetidos e reproduzidos para atender ao apelo de muitos, de todos sem exceção, daqueles de agora e dos que virão” (Ibid.).



Imagem 18. *Muitos* (detalhe), 1995, Instalação, 300 kg de argila moldada. ¹⁸

Fonte: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.

¹⁷ Idem nota 15, p.47.

¹⁸ Exposição na Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica.



Imagem 19. Idem (detalhe).

Fonte: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.



Imagem 20. *Muitos*, 1995, Instalação, 300 Kg de argila modelada.¹⁹

Fonte: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.

Venâncio Filho destaca, para pensar a produção desta série, um aspecto de associação entre suas operações com as práticas de produção de alimento, assim como de elaboração coletiva das formas de construção arcaicas, necessárias para o estabelecimento de uma comunidade. É assim que vê, nos gestos e apelos

¹⁹ Exposição na Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

resultantes destas formas, que denomina de “objetos vitais”, um apelo comunitário, de caráter fundamentalmente coletivo. Diz ele:

Essas formas compactas resultam da repetição de gestos simples que, apesar de executados por uma pessoa, a artista, trazem a presença de muitos, do coletivo. Lembram tarefas arcaicas e elementares, extremamente significativas e tão afastadas dos dias de hoje: a preparação do elemento construtivo e do alimento. Tarefas e trabalhos inaugurais. (VENÂNCIO FILHO, 1996)²⁰

Catherine de Zegher, ao escrever sobre a trajetória de Maiolino, realiza uma aproximação de suas propostas artísticas com as de Lygia Clark, no momento do Neoconcretismo brasileiro, que buscava uma “reconexão entre arte e vida” (ZEGHER, 2001)²¹. Zegher cita um comentário de Suely Rolnik sobre as intenções de Clark, no intuito de apontar para o caráter relacional do trabalho de Maiolino, que também se ocupava das potencialidades poéticas possíveis a partir do que o espectador projeta como arte:

Seu objetivo é “liberar o objeto artístico de sua inércia formalista e de sua aura mitificadora através da criação de ‘objetos vivos’ em que seria possível entrever as forças, o processo sem fim, a energia vital que se insinua em tudo, e através da libertação do espectador ou da espectadora de sua inércia soporífera”. (ZEGHER, 2001, p.334, Anexo C.1.8)

“Objetos vivos” (Rolnik) ou “objetos vitais” (Venâncio Filho), os objetos da série *Terra Modelada* estabelecem relações com questões do corpo e da subjetividade, envolvendo aspectos do cotidiano e dos encontros com o outro. Na visão de Zegher sobre o conjunto da obra da artista, há um propósito que perpassa todo seu trabalho, que é o de “despertar a percepção da vitalidade transformadora em todos, e não apenas na artista” (ZEGHER, 2001, p.334). Zegher realiza uma conexão entre trabalhos anteriores com a série *Terra Modelada*, explicitando um vínculo entre suas idéias artísticas e visão crítica sobre o que envolve o social e suas relações com o poder do Estado.

²⁰ Idem nota 15, p.47.

²¹ Texto “ ‘Ciao Bella’: Uma Migrante por Dentro e por Fora”, anexo C.1.8, p.323.

Insistindo na idéia de “organismos vivos” em relação com a arte, Maiolino participou da exposição *Mitos Vadios* em 1978 com dois projetos radicais: *Monumento à Fome*, que consistia de dois sacos, um de arroz branco e outro de feijões pretos, amarrados um ao outro com uma fita e colocados sobre uma mesa num quadrado; e *Estado Escatológico*, com vários tipos de papel higiênico presos a uma parede de rua. Os trabalhos evidenciam a atividade dos dois lados opostos do canal alimentício, que flui como uma linha imaginária de transformação, como o fio que atravessa os *Livros/Objetos*. Em sua relação com o processo vital, estas obras não propõem a mimese nem a expressão da vida em suas formas orgânicas constituídas, mas a encarnação, dentro da obra, da vida como um impulso criativo. A busca de Maiolino por reintegrar vida e arte por meio de alimentos e fezes se enraíza no materialismo, no baixo materialismo de George Bataille, assim como no vitalismo de Deleuze. Distinguido de suas formas evolucionistas e mecanicistas que se traduzem nas idéias de necessidade e finalidade, esse vitalismo está baseado na noção de criatividade da vida, a permanente gênese do mundo, e na produtividade. (ZEGHER, 2001, p.334, Anexo C.1.8)

Alimentos e excrementos estão associados pela apresentação conjunta destes dois trabalhos de 1978. O que entra e o que sai do corpo está conectado. E mostra o que há de comum entre todos, apesar das hierarquias que o Estado e seus sistemas buscam instituir continuamente (Ibid.). Estas idéias são retomadas numa instalação de 1979, intitulada “Arroz e Feijão”. Neste trabalho uma mesa é posta com pratos cheios de terra em que, durante a exposição, germinam sementes de arroz e de feijão. Este trabalho já foi montado seis vezes, entre 1979 e 2007.



Imagens 21 e 22. Vista da instalação *Arroz e Feijão* na Galeria Graça Brandão, Lisboa, 2007. Fonte: <http://www.galeriagracobrandao.com/index.php?menu=exp&exposicao_id=74>. Acesso em 25.04.2008.

Percebe-se também neste trabalho uma reflexão que abarca o social, o estado de relação entre os seres humanos, que habitam um espaço e um tempo comuns, mas que são afastados por um conjunto de condições que determinam diferenças gritantes nos direitos de acesso a bens de produção e até à satisfação de necessidades básicas como a do alimento.

Esta instalação fala de uma necessidade humana básica, real, objetiva: o alimento, no sentido mais amplo da palavra. A metáfora da comida se estende às outras carências de necessidade do homem. No ritual do banquete servido sobre uma mesa semelhante à carreta funerária repousa uma provocação e um convite à reflexão sobre o fato de que um terço da população mundial come demais enquanto dois terços morrem de desnutrição. Há fome, há ditadura, mas a vida persiste. A semente germinando é promissora. Os ciclos da vida se repetem e renovam as esperanças. (ZEGHER, 2001, p.335, Anexo C.1.8)

Os trabalhos em argila começaram por um processo de fundição a partir de moldes, com gesso e cimento, como mostram as imagens 16 e 17 (pág. 46). O objeto inicial era modelado em argila, para servir de molde à execução de um objeto final, em gesso ou cimento. Há outros trabalhos desta fase e com esta forma de procedimento, com os objetos em argila moldada assemelhando-se a alimentos dispostos sobre uma bandeja ou sobre uma mesa. É o caso da série *Codicilli*, a partir de 1993 a 2000, que parecem bandejas, e da série *Outros*, desenvolvida a partir de 1990, na forma de pequenas mesas.

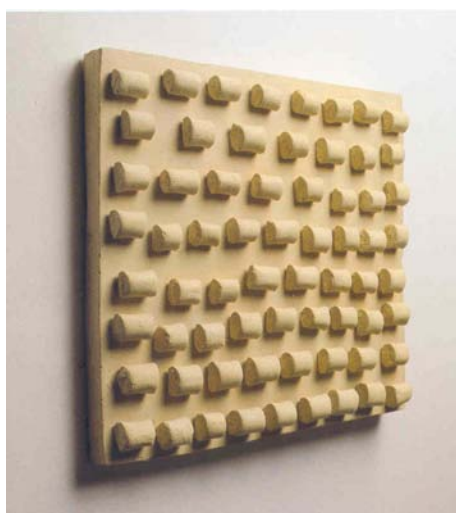


Imagem 23. *Sem título*, da série *Codicilli*, 1993.
Fonte: MAIOLINO, 2007.

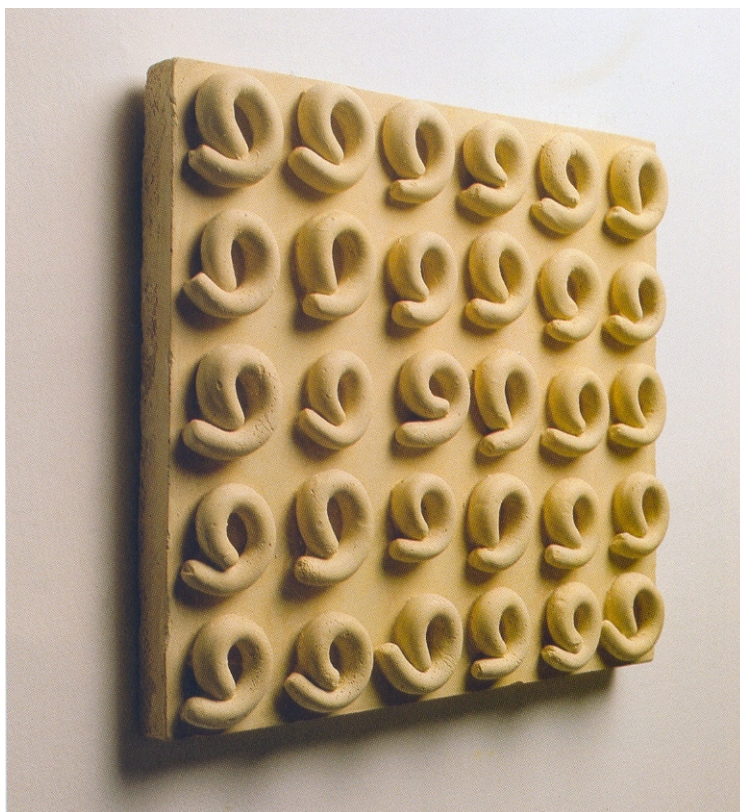


Imagem 24. *Sem título*, da série *Codicilli*, 1993.
Fonte: MAIOLINO, 2007.

Um documentário em vídeo, intitulado *Entrevidas*²², e que mostra algo do processo de trabalho da artista e várias de suas propostas, apresenta também um enfoque interessante sobre toda a obra de Maiolino, apontando alguns aspectos relacionados à idéia de alimento e alimentação, ligando sua produção artística com estas questões. A artista fala sobre suas experiências de vida, relacionadas à carência de alimentação no período pós-guerra, na infância; faz referência ao preparo do alimento pela mãe; apresenta, ao lado dos trabalhos, momentos de preparo do alimento e do sentar-se à mesa para comer.

²² Documentário *Entrevidas* – Anna Maria Maiolino – vídeo, 20 min. Direção e edição: Gustavo Moura; Roteiro: Anna Maria Maiolino, Gustavo Moura e Paulo Venâncio Filho; Série RIOARTE Vídeo – Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://br.youtube.com/duasaguas>>. Acesso em 22.05.2008. Este título – *Entrevidas* – é o título também de uma *performance* de Maiolino, realizada pela primeira vez em 1981.



Imagem 25. *Sem título*, da série *Outros*.
Fonte: MAIOLINO, 2007.

Alguns dos trabalhos da série *Terra Modelada* também são apresentados sobre mesas, estabelecendo relação com a questão do alimento e da mesa posta. Estabelece-se, pois, uma relação entre várias das propostas da artista com estes elementos, o que faz pensar numa permanente reflexão em torno de questões que se aproximam e que nos levam a exercitar um olhar mais atento para as mesmas. É o caso de *Mais Estes e Ainda Mais Estes*, de 1996.



Imagem 26. *Mais Estes*, 1996, Instalação, 600 Kg de argila modelada.
15 Artistas Brasileiros, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Fonte: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.



Imagem 27. *Mais Estes*, 1996 (Detalhe), Instalação.
Fonte: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.



Imagem 28. *Ainda Mais Estes*, 1996, Instalação.

600 Kg de argila modelada.

Whitechapel Art Gallery, Londres.

Fonte: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.

A artista disponibiliza também, em seu livro *Anna Maria Maiolino* (2007), uma fotografia de seu atelier, apresentando um Estudo para Instalação, que é uma “mesa posta”, acompanhada da seguinte declaração:

“Esta mesa é um espaço saturado de igualdades e diferenças formando um território, produtos da ação da mão sobre a argila, a terra. Estas formas primeiras que cobrem a mesa são do tamanho da mão que os molda – a medida do homem. Esta obra recorda aspectos de comemorações, de rituais. O ancestral é revivido no trabalho à mesa apresentado. O olhar analógico encontra “pasta” posta a secar. Na intimidade da obra, a forma (o rolinho, a bolinha), lado a lado, se afirma e se anula na multiplicidade de igualdades e diferenças, na busca de uma identificação que nunca se conclui, forçando-nos a uma nova ação do gesto a sustentar o desejo.” (MAIOLINO, 2007, p.56)

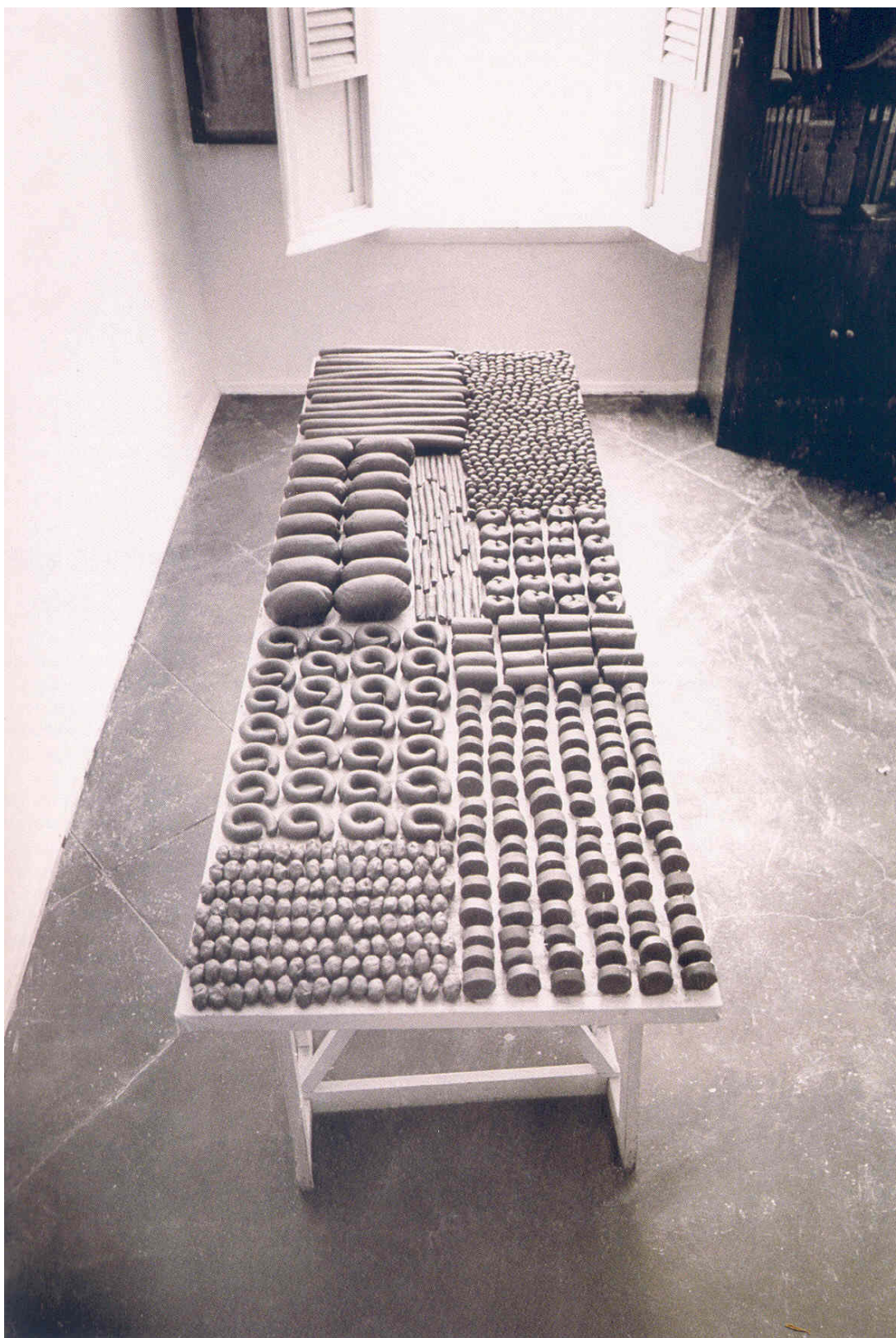


Imagem 29. Estudo para Instalação, s/data, atelier da artista, Rio de Janeiro.
Fonte: MAIOLINO, 2007.

A argila é um tipo de materialidade associada a excrementos. E algumas das formas propostas pela artista nos dão bem esta idéia, como as de *Poderiam ser mais do que estes*, de 1997. E excrementos são o resultado de um processo de transformação. Assim fecha-se novamente a circularidade presente entre *Monumento à Fome* e *Estado Escatológico* (vide citação à pág. 52). A série *Terra Modelada* alude ao conjunto da obra nos trazendo percepções que dizem respeito a uma possibilidade de transformação a partir de um tipo de processamento que perpassa a vida de todos nós. Vejo esta como uma possibilidade de pensar o trabalho de Maiolino como ato utópico.



Imagem 30. *Poderiam ser Mais que Estes*, 1997, Instalação.
3.000 Kg de argila modelada.
In Site 97, San Diego, USA.

Fonte: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.

O trato digestivo, que se localiza entre o dentro e o fora, e sua capacidade transformadora podem ser comparados à trajetória artística e seus frutos imprevisíveis, como um conjunto compartilhado, igual e acessível entre todos nós. Aqui a arte não é sobre uma imagem ou percepção do mundo expressa pelo artista

como a transferência de mitos, mas sobre o poder de criação permanente na percepção do eu e do mundo, que todas as pessoas, como seres vivos, vêm a possuir. (ZEGHER, 2001, p.335, Anexo C.1.8)

O ato artístico é uma forma de colocar no mundo o resultado de uma elaboração poética pessoal e singular. A potencialidade de sua realização está em cada um, estando presente, pois, no conjunto da sociedade. Não há que se prender aos mitos fundantes da criação artística e sobre quem é o artista, como o do talento nato, do dom natural (ou divino) que permite só a uns poucos escolhidos a realização de obras-primas, realizadas também a partir de uma idealização do que venham a ser a ação e o objeto artístico. No contexto do contemporâneo, sobretudo, estes mitos são questionados e revertidos, havendo uma mudança de perspectivas a respeito do que envolve o fazer artístico. A pergunta sobre o que é arte é substituída por outras, como: quando é arte? Como se torna arte? Onde é arte? Que circunstâncias fazem com que se torne arte? ²³

Sobre sua relação com a materialidade da argila e com a forma de trabalhar com a mesma, Maiolino diz:

“Mas é a argila em si que me mostrou o método como devia ser trabalhada. O sistema arcaico chamado *rolinhos* ou *cobrinhas*, usados por ceramistas há tempos, é imposto à mão pela argila, assim como as ações primárias de dar ordem à matéria, como amassar, esticar, cortar, enrolar e pressionar. Destas ações provêm as formas básicas: os rolinhos, as bolinhas. Estas formas incorporam-se à minha linguagem, e ao meu discurso.” (MAIOLINO apud ZEGHER, 2001, p.337, Anexo C.1.8)

Neste discurso percebe-se a série *Terra Modelada* como algo se fazendo a partir do que a própria argila dispõe como possibilidade, sendo que o pensamento da artista sobre seu trabalho tem origem neste processo de fazer em se fazendo, surgindo da experiência direta com a matéria e com o que ela dá a pensar e a dizer.

²³ Em 1977, Nelson Goodmann, crítico norte-americano, escreveu um artigo referencial nesta discussão para a revista *The Nation*, com o título: “Quando é que há arte?” Esta pergunta traz uma modificação da visão tradicional sobre a arte e desloca a questão. Quando é arte? E não mais: O que é arte? A perspectiva se desloca do problema da busca da essência para o estudo do que está aí – dos fatos, das circunstâncias que determinam os fatos (JIMENEZ, 1999, p.369).

O conjunto da série *Terra Modelada*, que abarca praticamente uma década, nos dá uma dimensão muito singular do ato repetitivo como produtor do múltiplo e do inacabado. Os gestos sobre a argila se produzem como abertura para um devir, para possibilidades sempre novas. No texto sobre a instalação *São Estes* (imagem 15, p.44), Anna Maria Maiolino se coloca da seguinte forma:

São Estes é o título da instalação. É o que basta para nomeá-la, sem elucidar ou classificar, longe de qualquer metáfora ou símbolo. O trabalho utiliza a repetição da ação do gesto. Gesto que, por ser natureza, não se repete. No igual há o diferente. "Coisas": rolinhos, bolinhas, produtos das primeiras ações da repetição do gesto sobre a argila úmida - a terra - ocupam a instalação. Estas igualdades/diferenças acumulam-se no corpo da obra. Aí, a forma (a bolinha, ou rolinho) dinamicamente, lado a lado, se afirma e se anula na procura de uma identificação que nunca se conclui, forçando assim a uma nova ação do gesto a sustentar o desejo. Ao infinito, estica-se o tempo, na possibilidade de retomada do trabalho. Trata-se de uma obra em aberto, trabalho não concluído, armazenamento de entropia - energia gasta na prazerosa fadiga - transbordante de afeição, de pulsões e onde a natureza habita: a do elemento modelado e a minha. (ANNA MARIA MAIOLINO, 1998)²⁴

Pode-se observar que as questões são bastante amplas e complexas. Cabe ressaltar que, além de problemáticas relativas ao tema da repetição, desdobram-se muitas outras questões a partir deste conjunto de trabalhos. Para a questão que nos interessa particularmente na pesquisa em curso – a da repetição e da diferença na repetição, bem como de pensar o ato criador a partir da repetição – nestes conjuntos de trabalhos podemos ver claramente a imbricação de um fazer intencionalmente ocupado com ela – mesmo que o processo tenha iniciado de forma intuitiva e espontânea²⁵. Conforme Maiolino:

Iniciei em 1991, passei a utilizar a repetição de forma espontânea e intuitiva. Foi o interesse no processo de elaboração da obra que me fez valorizar a serialidade implícita desse processo. Há de se ter presente que minha primeira formação foi a de gravadora. Na técnica da gravura, a tiragem da imagem é feita por repetição. Entretanto, mesmo tendo utilizado a repetição na série de desenhos *Aleph*, realizada nos anos 80, somente nos anos 90 que a repetição

²⁴ Disponível em:

<<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/maiolino/targets/hands/languages/portuguese/html/index.html>>. Acesso em 14.5.06.

²⁵ Nas palavras da própria artista, em entrevista concedida por correio eletrônico, em 17.09.2008. Anexo B.1, p.272.

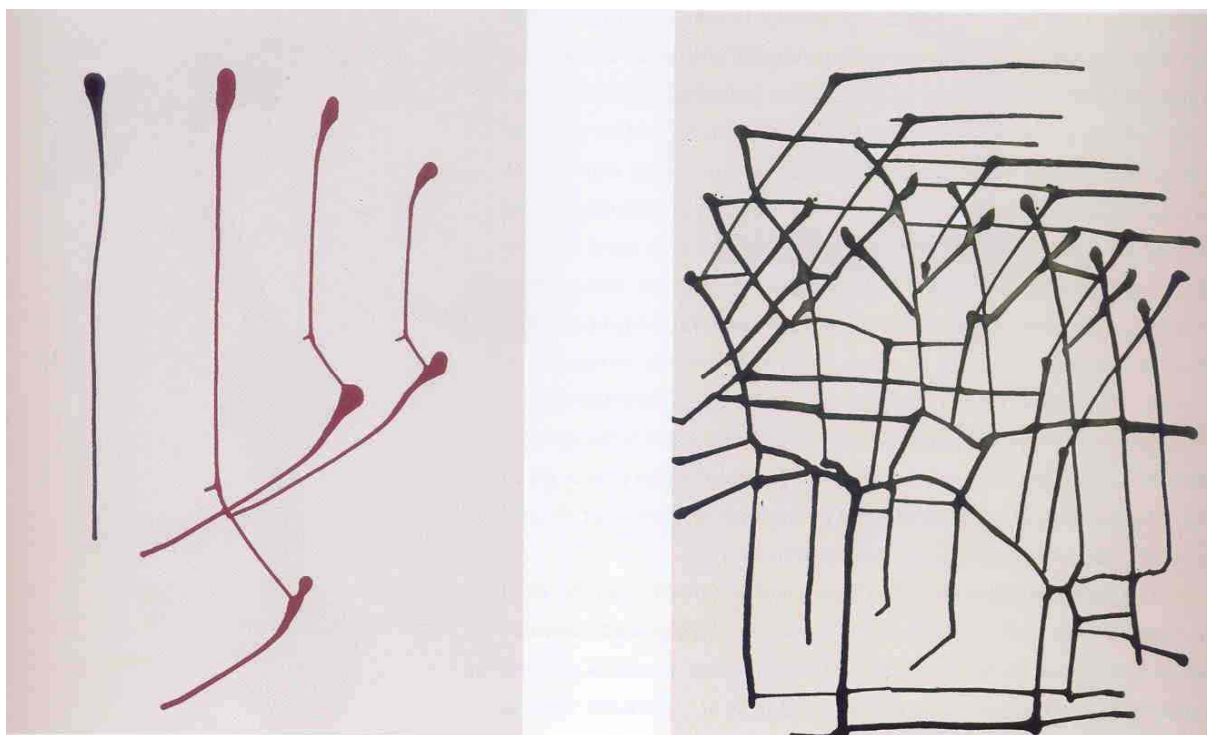
como pulsão de vida, portanto sempre singular, tomou espaço nas esculturas/instalações e no desenho. Nestes trabalhos existe uma relação direta entre os materiais utilizados e meu próprio corpo, a inter-relação com os gestos utilizados. (MAIOLINO, entrevista de 2008, Anexo B.1, p.272)

A questão da intencionalidade no ato de repetir se coloca como aspecto fundamental. Após a experiência de gravadora, que é marcada pela repetição, Maiolino interessou-se pela repetição do gesto, que implica em singularidade. Chama especialmente a atenção, neste conjunto de obras, a quantidade de material trabalhado. São 300, 400, 600, 2.500, 3.000 kg de argila. Esta ordem de quantidade possibilita uma percepção muito particular do desdobramento da repetição de um gesto. A própria artista faz menção à presença do diferente no igual. A sua repetição do gesto, da grandeza do finito ilimitado, já que a obra é aberta, produz o que ela chama de igualdades/diferenças.

Temos condições de perceber aqui justamente o tipo de repetição que se constrói a partir do diferente, que se constitui ao se disfarçar, que se disfarça ao se constituir. Há, por detrás de cada gesto ou de cada elemento que se repete, algo que escapa. As repetições, nestes trabalhos, não podem ser isoladas da forma de o trabalho ser constituído e nem podemos pensá-las tomando por base os princípios de identidade e semelhança. É a partir da diferença que nos aproximamos de sua condição de multiplicidade. Cada elemento e cada gesto constituinte são singulares, não podendo ser substituídos. Só os podemos apreender tendo em vista esta sua condição.

Além dos trabalhos em argila há algumas séries em que Maiolino utiliza tinta sobre papel, a partir dos mesmos interesses e intenções. Trata-se das séries *Codificações Matéricas*, de 1994 a 2001, e *Marcas da Gota*, de 2001. Nestes trabalhos também há algo de informe, do gesto mínimo, de vestígios do gesto manual, através de manchas, que podem ser lidas como desenho ou como escrita rudimentar. Ela se constrói a partir da ação do corpo, que direciona o escorrimento da tinta. A repetição de lançar gotas de tinta sobre a superfície do papel e, em seguida, direcionar seu escorrimento, produz a multiplicidade. A respeito destes trabalhos, Maiolino declara:

Enquanto desenho, expresse os impulsos vitais, movendo o papel no ar. Aqui a gota de tinta que eu deixo cair sobre o papel é a agente que também o transforma, impelida pela força da gravidade. A tinta corre, desenha - preto no branco - no máximo de luz e sombra, formando linhas saturadas de pigmentos. Estas linhas são condensações de fluxos, pausas e retomadas. São produtos de uma interação consciente entre meus impulsos e os materiais responsivos. A gota desliza sobre o papel à medida que seguro a folha e a movimento com firmeza entre minhas mãos. Um sistema está estabelecido - simples e primeiro. 'Como numa linguagem que se inicia', floresce o ato poético entre as diferenças da repetição, onde a obra se afirma. (MAIOLINO apud ZEGHER, 2001, p.341)



Imagens 31 e 32. *Sem título*, da série *Codificações Matéricas*, 1999 / 1996.
Tinta sobre papel.
Fonte: MAIOLINO, 2007.

É interessante saber que nos processos de montagem das instalações de *Terra Modelada*, como em *Muitos e Mais de Mil*, de 1995 (Imagens 18,19 e 20, p.49,50 e imagem 107, p.169), Maiolino trabalha na argila *in loco*, como numa espécie de linha de montagem pré-industrial. Esta forma de trabalhar permite que as peças de argila modeladas se acumulem de forma livre no espaço, durante o tempo necessário para a manipulação de uma grande quantidade de material, da ordem de

centenas ou milhares de quilogramas, como já visto. Não há uma previsão da forma final e nem do tempo necessário para a conclusão da obra. Zegher compara sua atividade com a força e a natureza explosiva e convulsiva de um vulcão. Conforme ela, “livre de fôrmas, os caroços primevos ou formas excrementícias de Maiolino se multiplicam e acumulam em pilhas proliferando-se no espaço como uma erupção originária de uma era geológica misteriosa” (2001, p.339, Anexo C.1.8). A obra é como um corpo, que vai crescendo, se moldando e se estendendo num espaço não completamente determinado, a partir dos gestos que se repetem. Em relação a esta forma de constituição do corpo dos trabalhos, Maiolino escreve:

Como a ameiba, o corpo da obra pode ser dividido através da remoção de um ou mais segmentos sem que sua estrutura seja afetada. Pois a diminuição em tamanho e o retorno ao crescimento, recompondo seu corpo através da adição de segmentos, fazem parte da concepção da obra, que se assegura nessa demonstração de seu potencial. Os segmentos que são removidos começam a viver uma vida própria, compondo uma nova e autônoma escultura, longe da escultura mãe. O número de elementos e segmentos e sua disposição no espaço dependem da configuração mutante da instalação. Nestas instalações temos como principio fundador o labor – o trabalhar – que faz das diferentes montagens um só trabalho. (MAIOLINO apud ZEGHER, 2001, p.338, Anexo C.1.8)²⁶

Outro aspecto interessante, ligado ao processo de feitura dos trabalhos no local de exposição, sem passar pela queima, que garantiria maior estabilidade e permanência, é a transformação pela qual a argila – e as peças, conseqüentemente – continuam passando, após a passagem pela mão que modela. Em relação a isto, escreve Maiolino:

A acumulação topológica dessas formas iguais/diferentes, como a vista de um campo lavrado com as marcas da ocupação humana e do cultivo mutante, onde a argila cumpre com seu dever material: transforma-se com a desidratação, seca ao contacto com o ar, vira pedra, racha. Está num estado de sujeição ao que o futuro lhe reserva. Sem dúvida, um dia ela voltará ao pó. Mais uma vez, quando misturada à água, ela adicionará novas formas ao processamento físico da matéria, sustentando o meu desejo. (MAIOLINO apud ZEGHER, 2001, p.338)²⁷

²⁶ Citação de texto não publicado de Anna Maria Maiolino, intitulado “Trabalhos em Processo”, de 1º de março de 1997, conforme Catherine de Zegher (2001).

²⁷ Idem nota 26.

A configuração dos trabalhos é mutante. Além de haver uma forma de crescimento orgânica, quase autônoma, a obra continua em processo de transformação. Os movimentos repetitivos da mão da artista, o tempo de feitura, o espaço necessário para aquela quantidade de argila e os efeitos das condições do entorno (ar, umidade...) sobre os trabalhos, mesmo após estarem instalados, produzem aberturas para o imprevisível e para o singular. A repetição é potencializada e subverte o pensamento e a percepção sobre as relações da vida cotidiana e do trabalho, como se depreende da reflexão da própria artista:

Posso estabelecer com certeza que é com a repetição, a 'santa paciência', que se obtém sucesso em conseguir a fadiga da matéria que promove a transformação. *Repetindo um experimento milhares de vezes, acaba-se por produzir algo extraordinário.* Inclinando-me sobre esses dois conceitos transcendentais a respeito do trabalho com argila, tento vencer os estigmas do efêmero e a fragmentação e a velocidade da vida de hoje, permanecendo com a *repetição*. Enquanto a ação do gesto é sempre completa, inteira em si mesma, a nostalgia do absoluto e o sentimento de plenitude, que residem neste trabalho manual e contínuo, minimiza o que está faltando. Com as repetições e acumulações dessas formas, nossa memória coletiva do trabalho, mesmo das ações mais banais e esquecidas da vida cotidiana, é recuperada. Por outro lado, as seqüências ativas da labuta prazerosa conspiram contra nossa produção mercantil da sociedade de consumo, que reduz as pessoas à uniformidade. (MAIOLINO apud ZEGHER, 2001, p.340)²⁸

Este tipo de ação, sobre o ordinário da experiência humana e da matéria, a partir de milhares de repetições de ações ditas banais, revela algo de extraordinário, produz uma transformação. Pode-se falar em transgressão a partir deste trabalho? Em que sentido? A própria artista nos responde:

É possível que a repetição seja paradoxalmente uma transgressão, no sentido que ela busca uma continuidade e uma permanência, que contrasta com nosso mundo contemporâneo, acelerado, em que vivemos. Este nos exigindo sempre novidades apressadas e superficiais. Esticar o tempo do fazer, escapar da aceleração contemporânea, buscar profundidade na relação do processo com as matérias e perceber o gasto energético do cansaço do trabalho extensivo com a repetição é um ganho para mim, pois posso me perceber renovada em toda repetição. Afirmando que através da experiência pude perceber claramente o que diz Deleuze: a repetição é sempre diferença. E há modéstia na repetição que nos

²⁸ Idem nota anterior.

engrandece, pois afirma sempre a singularidade do ato criativo. (MAIOLINO, entrevista de 2008, Anexo B.1, p.274)

A questão da repetição, tanto na teoria psicanalítica, quanto em Deleuze e outros diversos autores, é marcada pelo aspecto da impossibilidade ²⁹. A impossibilidade de repetir o mesmo e igual é que possibilita o surgimento de algo novo. A repetição é algo que retorna, mas de modo sempre diverso, apresentando o mesmo e diferente. Este é um paradoxo. Maiolino, ao operar com a repetição, experimenta este paradoxo na relação do corpo com a materialidade, num processo de transformação. Este processo, como testemunha a artista, escapa de outro tipo de repetição, muito presente na vida contemporânea, que exige de todos a adequação a um ritmo muito acelerado, em que se perde a profundidade e a singularidade do ato.

No campo da filosofia, encontramos na obra de Deleuze um marco referencial para a questão. Para este autor a repetição envolve ao mesmo tempo multiplicidade e singularidade. Quando se cria uma série a partir do que ele chama de repetição diferencial, se está transgredindo um certo tipo de ordem. Está se propondo o agenciamento de deslocamentos no tempo e no espaço através do jogo, do acaso, das múltiplas possibilidades de combinações entre inúmeros e diversos elementos ou fatores ³⁰.

Olhando para os trabalhos modelados de Anna Maria Maiolino percebemos que é possível estabelecer várias conexões com esta forma de pensamento. As suas peças, em cada conjunto, são repetições da mesma forma, surgida do mesmo gesto. Ao mesmo tempo percebe-se que cada uma delas encerra a singularidade do ato que a produziu. Maiolino chama estas repetições, no contexto de uma serialidade, de pulsões de vida. Daí a singularidade. Daí o aspecto do inusitado e orgânico, ato criativo porque vital (vide entrevista de 2008, anexo B.1).

²⁹ Estas questões serão abordadas e aprofundadas no capítulo II.

³⁰ O conceito de repetição diferencial, de Deleuze, bem como o conceito psicanalítico de repetição serão abordados no capítulo II.

Os títulos dos trabalhos dão conta de um interesse em evidenciar este processo, em que não interessa estabelecer o número exato de peças, nem determinar de modo preciso a natureza ou uma categorização dos objetos e de seu conjunto: *'Um, Nenhum, Cem Mil'*, *'Mais de Cem'*, *'Muitos'*, *'Mais Estes'*, *'Ainda Mais Estes'*, *'Poderiam ser Mais que Estes'*, *'São Estes'*, *'N Vezes Um'...* *'Terra Modelada'*. Os nomes designam tão somente o tipo de ação incansável, o incontável e estreitamente ligado a um tipo de energia vital, através da qual se acumulam 'troços' de barro.



Imagem 33. *Mais de Cem*, 1996, Instalação (Detalhe).
400 Kg de argila modelada.

Iside the visible, The National Museum of Women in the Art, Washington, USA.
Fonte: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.

A 'lógica' operante nos trabalhos da série *Terra Modelada* diverge do que se obtém numa série produzida industrialmente, num tipo de "produção mercantil da sociedade de consumo, que reduz as pessoas à uniformidade", como diz Maiolino (apud ZEGHER, 2001, Anexo C.1.8). Há alguns outros artistas com produções que operam num registro mais próximo desta outra lógica, cujo resultado se aproxima

muito mais da forma industrial. Um exemplo emblemático é a série de *Caixas Brillo* de Andy Warhol.



Imagem 34. Andy Warhol. *Brillo Boxes*, 1964.
Serigrafia sobre madeira, 43,5 x 43,5 x 35,6 cm cada caixa.
Stable Gallery, New York, USA.

Fonte: <<http://faculty.erau.edu/pratta/warhol/brillo.htm>>. Acesso em 26.05.08.

Este trabalho constitui-se de muitas caixas de madeira que são cópias idênticas de caixas de uma marca de sabão em pó, encontráveis nas prateleiras dos supermercados daquela época. As caixas de Brillo de Warhol foram apresentadas pela primeira vez em 1964, quando uma galeria de arte de Nova York foi lotada com aproximadamente 400 caixas de madeira, no mesmo formato e tamanho e com as mesmas características visuais das caixas de sabão da marca Brillo. Quando questionado sobre a origem destas caixas, Warhol respondeu:

Bom... eu tinha feito todas as latas de sopa Campbell numa carreira na tela, daí eu peguei umas caixas para fazê-las de caixas – mas isso tinha uma aparência engraçada porque não parecia real – contudo, eu já tinha as caixas preparadas. Elas eram marrons e

realmente pareciam como caixas; assim, eu pensei que seria genial simplesmente fazer uma caixa comum.³¹

As *Brillo Boxes* são apontadas por alguns autores como marco referencial na história de rupturas em arte e essencial para ajudar a pensar muitas das questões relativas a várias problemáticas relevantes no contexto da arte contemporânea, também e especialmente as questões da repetição e da representação. Esta caixa seria a representação de uma caixa original ou ela é a apresentação da própria caixa? Ela está no lugar de outra coisa ou é a coisa?³²



Imagem 35. *Brillo Box*, 1964-68.
Serigrafia sobre madeira.
43,5 x 43,5 x 35,6 cm.

Fonte: <http://www.artchive.com/artchive/W/warhol/warhol_brillo_box.jpg.html>. Acesso em 26.05.08.

³¹ Tradução do original: "Well...I'd done all the Campbell's Soup Cans in a row on the canvas, and then I got boxes made to do them on a box--but that looked funny because it didn't look real-I just had the boxes already made up though. They were brown and looked just like boxes, so I thought it would be great just to do an ordinary box." Disponível em: <http://www.nortonsimon.org/collections/browse_title.php?id=P.1969.144.001-100>. Acesso em 26.5.2008.

³² O conceito de representação será discutido no decorrer do texto. Vide nota 58, p.165.

Um outro artista tensiona ainda mais esta reflexão, a partir do momento em que sua proposta é realizar cópias das próprias *Brillo Boxes*. Mike Bidlo realiza *Not Warhol (Brillo Boxes, 1964)*, em 1991. O trabalho de Bidlo é, em sua maior parte, a realização de cópias de trabalhos de diversos grandes artistas, como Picasso, Matisse, Duchamp. Realiza, para compor sua obra, processos de apropriação de trabalhos de outros artistas, trabalhando muitas vezes com pintura, a partir de reproduções, para fazer suas réplicas. Realiza espécies de “duplos”. Sua ação sobre as imagens e objetos da arte já existentes estende a discussão sobre a questão da reprodução, da cópia, da repetição.



Imagem 36. Mike Bidlo.

Not Warhol (Brillo Boxes, 1964), 1991.

Acrílica sobre madeira, 51 x 51 x 43 cm cada caixa.

Fonte: <<http://www.tate.org.uk/.../issue3/consumingpassions.htm>>. Acesso em 26.05.2008.

Este tipo de reprodução, como cópia idêntica de um objeto original – e até como cópia da cópia – parece, a princípio, uma operação em que o diferente fica excluído. Qual seria o lugar da diferença num conjunto de múltiplos que foram concebidos para ser exatamente iguais entre si e a um objeto primeiro? Qual é a relação desta proposta com os múltiplos de Anna Maiolino? Nas instalações de Maiolino também vemos objetos que têm a mesma forma, que foram constituídos a partir do mesmo gesto, que se assemelham uns aos outros e a uma forma primária – a primeira bolinha, o primeiro rolinho...

A questão do múltiplo é um aspecto interessante a ser discutido a propósito, tanto destes trabalhos de Andy Warhol, como dos conjuntos de peças de argila de Maiolino. Múltiplo, no campo da arte, é um termo que designa, inicialmente, o resultado obtido por processos de tiragem de cópias, próprios da gravura, especialmente, ou a partir de moldes para modelagem de formas tridimensionais. Ou seja, há uma matriz, normalmente feita a partir de um molde, pelo próprio artista, através da qual se farão reproduções fiéis a um original.

A partir dos anos 60 o termo passa a designar objetos em geral, também produzidos a partir da idéia de reprodução de cópias. Porém, neste contexto de produção artística, de transição entre a modernidade e a contemporaneidade, surgem outros modos de feitura dos múltiplos, nem sempre a partir do trabalho da mão do artista. Entram em cena os protótipos industriais, os processos mecânicos e digitais. Também podem ser feitos múltiplos a partir de instruções apresentadas pelo autor da obra. Qualquer pessoa, a partir das instruções do artista, realiza seu múltiplo, que é considerado a obra. É uma proposição conceitual, na qual a própria idéia funciona como obra. É o caso, por exemplo, de um trabalho de Nelson Leirner, intitulado *Múltiplos ao Cubo*, de 1971.

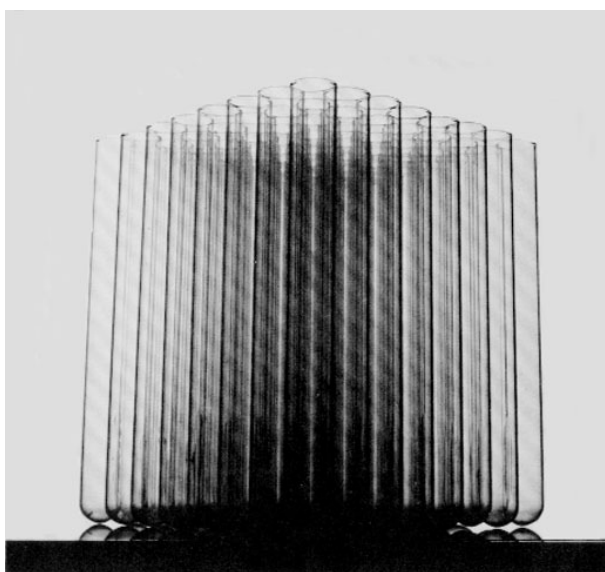


Imagem 37. Nelson Leirner. *Múltiplos ao Cubo*, 1971.
Tubos de Ensaio, 15 x 13 x 13 cm.

Fonte: <http://www.muvi.advant.com.br/.../sete_um.htm>. Acesso em 27.10.2008.

Além dos múltiplos realizados pelo artista, com materiais diversos e triviais, Leirner publicou as instruções de “*como fazer seu múltiplo*” em uma página inteira do *Jornal da Tarde* do dia 14 de abril de 1971. O leitor, de posse destas instruções e de uma quantidade suficiente de alguns objetos banais, como lâmpadas, bolas de gude, tubos de ensaio, poderia realizar ele mesmo a obra de arte. A partir desta proposta vemos uma mudança no conceito de múltiplo, entendido como peça de tiragem infinita, não necessariamente realizada a partir de uma matriz feita pela mão do artista, podendo ser realizada por qualquer pessoa.



Imagem 38. Nelson Leirner. *Como fazer seu Múltiplo*.
Publicado no *Jornal da Tarde*, em 14 de abril de 1971.
Fonte: NELSON LEIRNER, 1994.

Esta atitude revela uma forma de conceituação também de arte, de objeto de arte e até mesmo do papel do artista. No momento em que qualquer pessoa pode realizar sua obra a partir de um conjunto de instruções, esta se torna um valor acessível a um público bastante amplo. Há, nesta forma de ação, um questionamento ao atributo de obra única e singular, com valor determinado num sistema de circulação de objetos artísticos.

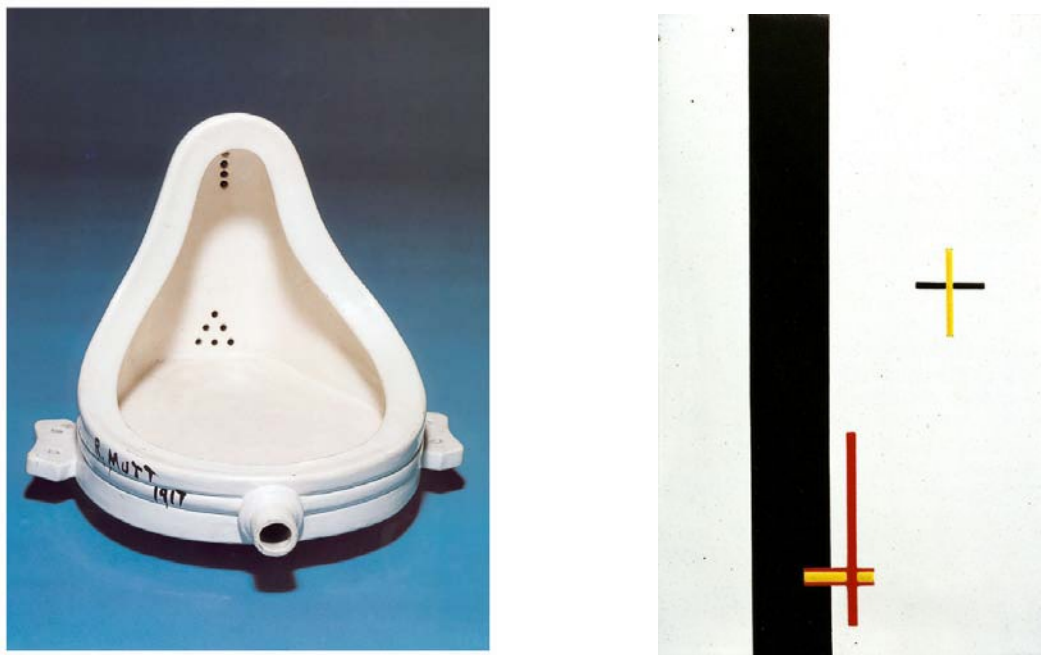
Um dos precursores neste processo de transposição de objetos banais para o “mundo da arte” é Marcel Duchamp. Há quem aponte a obra de Marcel Duchamp, e especialmente a criação dos *ready-mades*³³, como a mais significativa contribuição conceitual à arte de século XX. O próprio Duchamp declara em relação ao seu trabalho: “Não estou absolutamente seguro de que o conceito do *ready-made* não seja a mais importante idéia individual depreendida do meu trabalho.”³⁴ Ao propor um mictório como obra de arte, em 1917, Marcel Duchamp instaura uma nova postura diante da arte, questionando a validade da expressão artística e da atuação do artista. Os *ready-mades* de Duchamp, longe de serem manifestações rudimentares, são, antes, a instauração de todo um sistema de transgressão e de ruptura. Ao mesmo tempo, porém, em que nega a existência mesma da arte e da obra, Duchamp sucumbe quando reitera a distinção simbólica do objeto, legitimada pelo ato do artista (de apresentar o objeto numa exposição de arte).

László Moholy-Nagy foi outro artista do início do século XX que contribuiu para este tipo de discussão: a função da arte, o papel do artista e o estatuto do objeto de arte. Em 1922 ele encomendou cinco pinturas para uma fábrica de placas, por telefone. Passou ao atendente as instruções sobre formas, cores, elementos e sua disposição no espaço do quadro. Estas pinturas foram feitas sem sequer a presença do artista e são conhecidas por *telephone paintings*. Alguns conceitos que este ato coloca em discussão e que nos interessam nesta investigação, são: autoria, originalidade e repetição³⁵.

³³ O *ready-made* é um objeto feito em série, sem nenhum atributo que o diferencie de seu similar e pelo qual se nutre uma radical indiferença. É deste objeto que Marcel Duchamp se apropria para apresentá-lo em um contexto outro, a saber, o mundo artístico. Mas o traz para este mundo não como arte e, sim, como objeto a-arte, conforme ele mesmo o definiu (RICHTER, 1993, p.119).

³⁴ In: Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, 1987, p.349.

³⁵ Estes conceitos serão retomados e aprofundados no capítulo III.

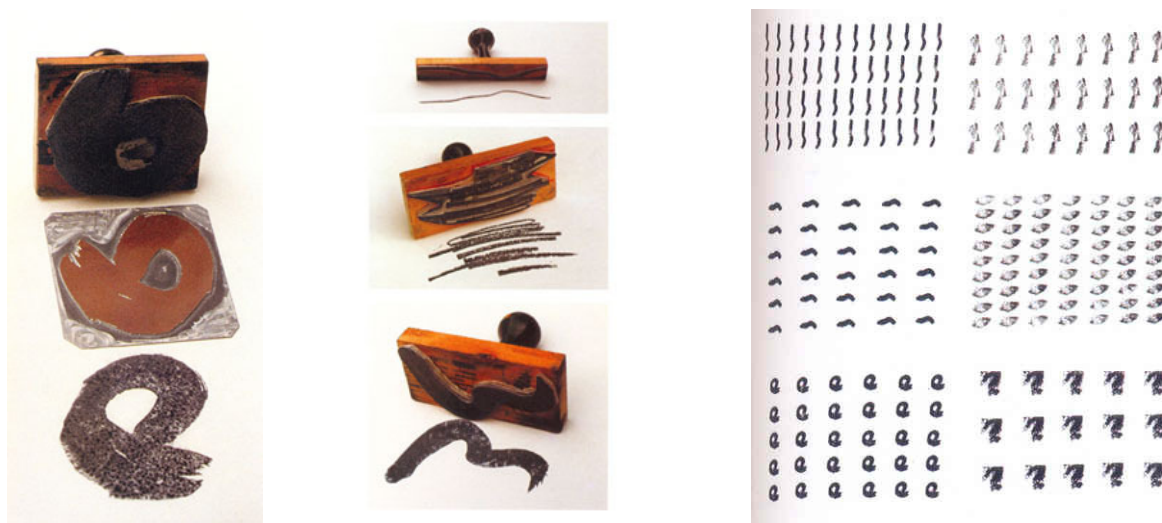


Imagens 39 e 40. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 / Laszlo Moholy-Nagy. *Telephone Painting*, 1922.
 Fontes: <http://www.youthink.com/forum.cfm?action=read&forum_...>. Acesso em 28.10.2008.
 <<http://lucianotrigo.blogspot.com/2008/03/mondo-business.html>>. Acesso em 28.10.2008.

Carmela Gross, nos anos 70, também trouxe à discussão questões como estas, a partir de uma série de trabalhos intitulada *Carimbos e Carimbadas*. O carimbo é um meio de impressão mecânico e padronizado, que serve para reproduzir inúmeras vezes a mesma forma. É uma espécie de matriz. Neste trabalho de Carmela Gross, o carimbo é utilizado para a reprodução de elementos gráficos, como rabiscos e pinceladas, que têm a marca da gestualidade.

A artista transpõe formas de registros gestuais para um meio de reprodução mecânica, realizando conjuntos com a repetição da mesma forma carimbada várias vezes sobre superfícies regulares de papel. Há um processo de ressignificação do objeto carimbo quando ele é utilizado para a impressão de signos essencialmente gráficos. Estes carimbos, na análise de Beluzzo:

trazem à tona valores sensíveis existentes em pequenas unidades artísticas significantes, potenciais heterogêneos, que serão submetidos à multiplicação padronizada. A rica gama de possibilidades de mínimos sensíveis é reapropriada como elo-padrão de uma escritura homogênea. (BELUZZO, 2000, p.25)



Imagens 41 e 42. Carmela Gross, Série *Carimbos*, 1977-78.
 Carimbadas sobre papel, 70 x 100 cm (cada conjunto).
 Fonte: <<http://www.carmelagross.com.br>>. Acesso em 28.10.2008.



Imagem 43. Carmela Gross. *Rabiscos*, da série *Carimbos*, 1978.
 Carimbo sobre papel, 70 x 100 cm.
 Fonte: <<http://www.carmelagross.com.br>>. Acesso em 28.10.2008.

É interessante este jogo entre o mecânico e repetido como padrão, com a visualidade da figura, de imitação de sinais gráficos singulares. E com o fato de que a carimbada se executa a partir de um gesto. São vários gestos repetidos que produzem os conjuntos de trabalhos de *Carimbos*. É no encontro entre estes elementos e no que se produz a partir deles que circula a diferença.

Um outro trabalho de Carmela Gross apresenta um conjunto de peças modeladas em argila, com repetição de objetos que lembram instrumentos encontrados em sítios arqueológicos. Trata-se de *Facas*, de 1994. A artista realiza várias unidades, criando grupos de peças semelhantes e os dispendo lado a lado, como num procedimento de classificação científica.

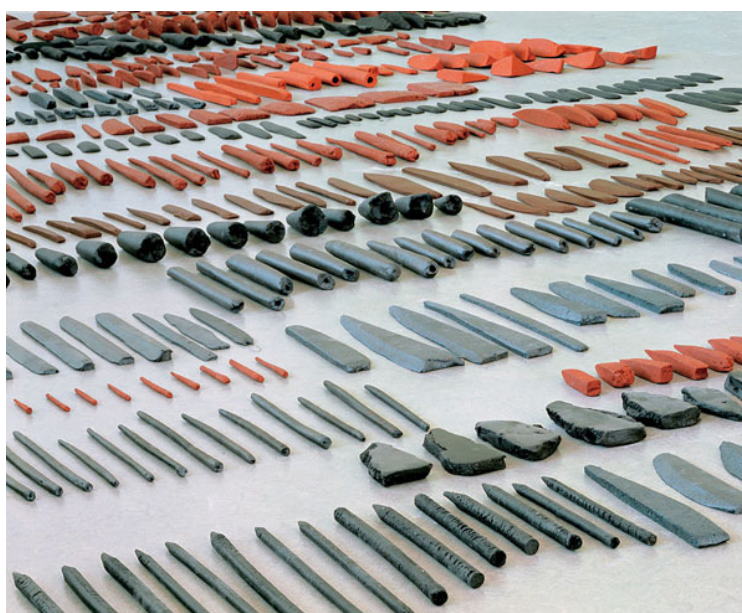


Imagem 44. Carmela Gross. *Facas*, 1994.
Instalação.

Fonte: <<http://www.carmelagross.com.br>>. Acesso em 28.10.2008.

Neste trabalho há a articulação de uma manualidade no fazer, que remete a fazeres manuais ancestrais pela criação do que poderíamos chamar de pré-formas. Há uma proximidade com a forma de instrumentos primitivos e, ao mesmo tempo, um distanciamento.

Existem relações destes trabalhos com algumas questões abordadas pela obra de Maiolino, principalmente no que toca à forma de produção, ao tipo de objeto modelado, à repetição de formas – que são também as mais básicas da modelagem em argila – e à forma de apresentação. Carmela Gross, porém, nestes trabalhos, e especialmente em *Carimbos*, opera num espaço de trânsito entre o manual e singular e a produção serial *mais* mecânica e padronizada.

Retomando a idéia de produção de múltiplos, a partir do trabalho de Nelson Leirner, que sugere que qualquer um pode fazer seu múltiplo em casa, utilizando uma bula de instruções, vemos que esta forma de propor a criação da obra artística cria uma tensão com o trabalho de Anna Maiolino e com os trabalhos de Carmela Gross, vistos acima. Cada um dos trabalhos traz à tona discussões sobre a questão da repetição e sobre como pensar, nela, a inserção da diferença e a articulação com questões mais amplas, como a própria função do ato criativo e seu potencial utópico.

Anna Maiolino não se utiliza da mesma forma de proposição de Leirner. Seu trabalho pode dialogar com ela no sentido de uma espécie de contraposição. Maiolino retoma o fazer manual, produzindo com o trabalho direto da mão sobre a matéria uma quantidade muito grande de múltiplos moldados em argila. Este tipo de ação também poderia ser executado por qualquer pessoa.

Nota-se, nestas produções de Maiolino, a intenção de reprodução de uma forma – em cada conjunto – com a tentativa de imprimir no todo um mesmo feixe de características: quanto a tamanho, espessura, comprimento, forma... É interessante pensar esta retomada de um fazer mais tradicionalmente ligado às práticas artísticas, de um contato direto com a matéria, de utilização de um dos procedimentos mais básicos no campo da tridimensionalidade e da escultura propriamente dita. E este fazer é realizado de uma maneira muito intensa, envolvente, poderia se dizer 'imersiva'.

Márcio Doctors, no texto do catálogo da exposição *Um, Nenhum, Cem Mil* (1994), aponta para este caráter paradoxal da obra de Anna Maiolino: há uma forma de trabalhar a partir da singularidade do gesto e uma resultante que tende a anular esta mesma singularidade, por um aspecto de uniformização.

Ao fazer uma opção pelo pensamento da ação, descobri na frase de Pirandello 'Um, Nenhum, Cem Mil' o sentido que a artista buscava imprimir na sua obra. De fato, uma unidade que se repete, vai como que desfazendo os limites das diferenças singulares e transformando-se, diante de olhos menos avisados, em massa uniforme, que anula os contornos específicos da forma. Um que é cem mil passa a ser nenhum por uma ação generalizadora do pensamento, que se desvincula da experiência radical do real, em que as coisas pulsam em sua unicidade. (DOCTORS, 1994)

Porém este aspecto de uniformidade se desfaz ao percebermos que o gesto sobre a matéria retém a singularidade da ação a cada momento do fazer. E que cada uma das formas resultantes na realidade não é repetição pura e simples. Ao invés de identidade, temos pluralidade.

O trabalho do gesto de Maiolino se abre ao múltiplo e plural. Pluralidade implica em diversidade. Em uma sociedade que prima pela reprodução do sempre-mesmo (lembrando o grande sempre-outra-vez de Ernst Bloch, citado à p.33), um trabalho como este, que dialoga com a questão da produção industrial em série, assim como com a discussão sobre a reprodução, o múltiplo e a cópia no campo da própria arte, nos coloca também uma série de provocações para pensar a questão da utopia.

Ernst Bloch aponta para o caráter do “dado pronto” que marca todo o pensamento e desenvolvimento do conhecimento no mundo ocidental. Vivemos numa cultura, num modo de organização social que determina o cotidiano dos indivíduos, institucionalizando valores, juízos, padrões e identidades. No processo de homogeneização da sociedade não há muitas alternativas para a construção da subjetividade, sequer de uma articulação entre o individual e o coletivo, que leve em conta a multiplicidade e a diversidade que dele fazem parte. Tampouco se percebe, neste contexto, a existência de um desejo de vontade transformadora. “A repetição embota até mesmo estímulos fortes...” (BLOCH, 2005, p.115).

A perspectiva de Bloch é a de transformação da realidade cotidiana, presente, a partir da consciência do ato de vontade criadora. Somente um ser humano que produz sonhos, acordado, poderá vislumbrar o que ainda não é, mas que pode ser. Não que poderá ser – mas que pode ser, no presente. O ato de

criação tem, para ele, a força de instaurar uma nova realidade. E nova não porque de todo desconhecida, mas porque institui uma nova possibilidade pelo rompimento do que está aí, sempre repetido. Para Bloch, existe uma dimensão ideológica nos mecanismos de repetição, de reprodução do que já está dado. E que visa justamente a continuidade, a permanência do que está aí.

Quando uma artista propõe um tipo de ação como a dos *Muitos, Ainda Mais Estes, Poderiam ser Mais que Estes...* de Maiolino, a lógica deste sistema é colocada em xeque. Como se situar perante uma intervenção que parece mesmo inútil, sobre um material que também parece já desnecessário? Em meio aos sintéticos e diversas materialidades artificiais oferecidas pela indústria, a argila parece primitiva. Diante de todas as possibilidades oferecidas pelos meios mecânicos e informatizados, sobretudo para grandes quantidades de produção, e para a reprodução de peças de mesmo formato, o gesto da artista parece, à primeira vista, um esforço desnecessário.

Ficamos com a pergunta sobre o potencial utópico que reside neste tipo de repetição, que opta por uma volta à gestualidade, que imprime um outro tipo de valor e de atributo ao trabalho, gerando a produção do mesmo e outro. A produção da repetição, pensada desta forma, e como a encontramos no campo da arte, talvez possa criar condições para a quebra de mecanismos de repetição dentro da lógica que está aí, no cotidiano – a da repetição estagnante, que embota os sentidos e que anestesia ou paralisa – tal como vista por Bloch. E esta produção tem lugar, justamente, no cotidiano e no presente.

I.2 GESTO REPETIDO E VARIAÇÃO NAS REPETIÇÕES DE NICK RANDS

O gesto é uma das marcas principais do trabalho de Nick Rands. E também o gesto repetido. Assim como Anna Maria Maiolino, Rands utiliza a materialidade da argila. Porém a sua forma de trabalhar com ela é outra. Ele usa o barro e as mãos para fazer pintura. O conjunto de pinturas é uma parte do trabalho deste artista, que também faz fotografia, instalações e propostas com objetos e formatos tridimensionais.

A repetição faz parte do modo de fazer a obra, o que fica evidente logo que a olhamos. Esta relação entre a poética e a poética é importante para a compreensão de como a repetição está imbricada no trabalho. E para a articulação entre o conceito psicanalítico de repetição, aportes em conceitos sobre repetição numa filosofia da diferença e o fazer artístico. Assim como também se percebe no contato com o trabalho de Maiolino, há uma profunda ligação entre o gesto repetitivo e a repetição de elementos na poética. Conforme Icleia Cattani, na análise do processo deste artista:

Para Nick Rands, o gesto é como um ritual. Partindo de uma escolha inicial, este vai sendo repetido automaticamente, dentro de um ritmo regular, quase uma dança, que envolve todo o corpo. Corpo e mente dirigem-se a um objetivo único, o fazer – o gesto que se repete, uma e muitas vezes, investindo a tela de signos de passagem. (CATTANI, 2004 a, p.130)

A pintura com barro de Rands é realizada com os dedos. Por isso o envolvimento direto do corpo e um caráter quase que ritual ligado ao movimento necessário no embate com a superfície da pintura, a materialidade da 'tinta' e com o próprio ato de pintar. Esta 'tinta' é terra trazida de diversos lugares por onde o artista passou, em viagem. O plano da tela, do papel ou de qualquer outro tipo de suporte, é revestido com marcas dos dedos 'sujos' deste barro, a partir de algumas regras, criadas pelo próprio artista para cada uma das pinturas. Antes de começar é

traçada uma estratégia de ação, como caminho a ser percorrido. A pintura se constitui como “território a ser ocupado, percorrido e vivido” (MOREIRA, 2005).³⁶



Imagem 45. *Chocolate and Gold Spot Square*, 2000.
Barro sobre papel, 133 x 133 cm.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

³⁶ Texto do catálogo...*and still counting...* Disponível em:
<<http://www.nickrands.com/textos/index.htm>>. Acesso em 30.04.2008.

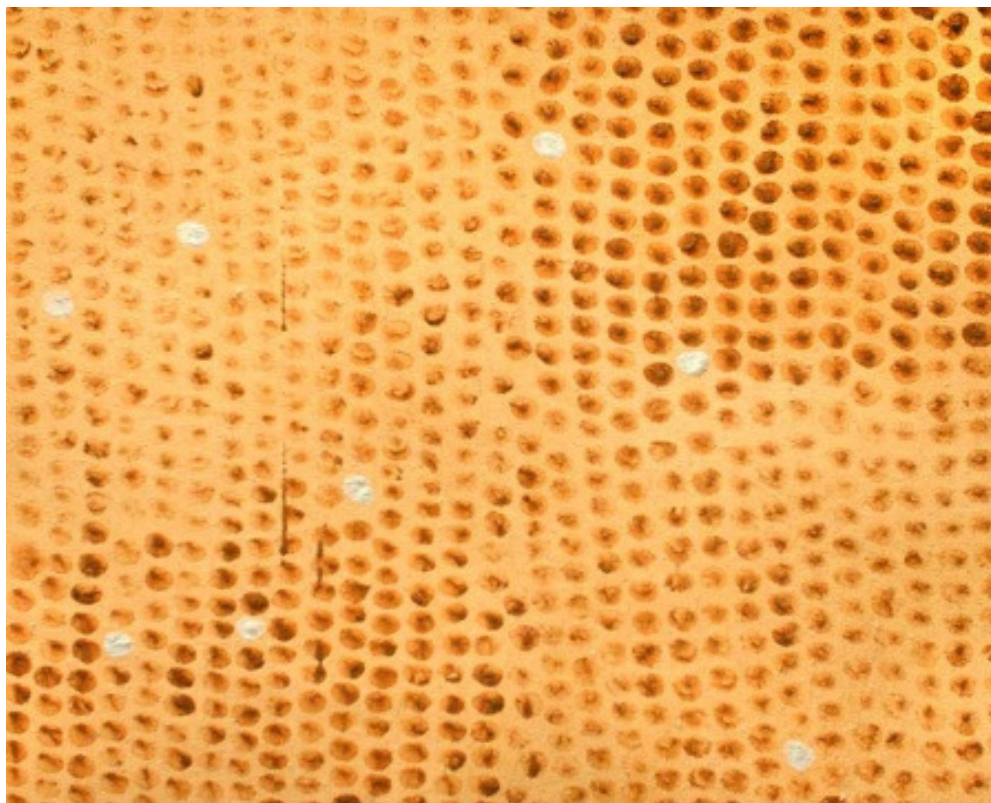


Imagem 46. *White constellation (detalhe)*, 2005.
Barro sobre tela, 196 x 196 cm.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

Rands se interessa pelos processos de repetição porque se relacionam com o interesse e prazer por objetos feitos à mão, pelo trabalho manual, por andar e respirar ³⁷. Quanto à sua estratégia de determinar previamente uma maneira de pautar suas ações no momento de executar a pintura, declara:

Fazer o trabalho usando sistemas (e talvez sistemas sirvam para isto mesmo) evita tempo improdutivo no estúdio gasto com o fixar de olhos na tela tentando tomar decisões criativas. Quando faço trabalhos usando sistemas, a maioria, se não todas as decisões criativas são feitas antecipadamente, e meu trabalho como um fazedor é simplesmente seguir o sistema, quase como uma máquina. (RANDS, entrevista de 2008, anexo B.2, p.278)

³⁷ Entrevista de 2008, Anexo B.2, p.275.

Se o artista compara o resultado de seu trabalho com algo que poderia ser realizado por uma máquina, o processo de decisões que o fazem tomar forma e o uso direto do corpo como instrumento de trabalho e contato com a materialidade utilizada, nos levam a ressaltar o que há de 'humano' em sua poética. Até mesmo em tudo que antecede o ato de 'projetar' a pintura. O automatismo presente na ação poética é de um corpo, que segue um sistema por ele mesmo inventado. Este fabricante é o criador.

É também a mão do artista que recolhe o barro do chão, em diversos lugares e tempos diferentes. Há, neste momento de coleta do pigmento, natural, uma relação especial também com a terra, território de passagem e morada. As cores de terra são variadas, bem como outras de suas características, dependendo de sua origem. Para ele, as terras "são como 'recordações de viagens', com as quais o artista realiza, às vezes, inclusive, espécies de 'diários': pinturas ou bolas de barro com a identificação do local de proveniência e a data de sua passagem pelo mesmo" (CATTANI, 2004 a, p.131). Rands as utiliza na pintura tal como são, misturando apenas um pouco de cola, o que torna o barro mais maleável e permite uma melhor fixação no suporte.

Jailton Moreira faz a leitura desta transposição de terra do seu lugar de origem para o suporte da pintura a partir do conceito de reterritorialização. Esta materialidade, extraída de um contexto e inserida em outro, poético, carrega consigo algo que permanece e que evoca todo o sentido do que foi, do processo de passagem para onde está e os novos sentidos agregados ao que passa a ser. Diz Moreira: "O caminho dos seus gestos reconstitui uma paisagem que não é imagem, mas matéria. É a compreensão de que um lugar, com sua complexidade perceptiva, só pode ser evocado e nunca representado" (MOREIRA, 2005).

A questão da representação é um dos pontos de reflexão e articulação com o conceito de repetição, como já referido. Para Lacan a repetição nunca é representação de algo. Não há um primeiro termo que venha a ser repetido. "O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz como por acaso" (LACAN, 1979, p.56).

A repetição se constitui pela máscara, pelo disfarce, como já apontado. Cada máscara encobre outra máscara, não havendo um primeiro termo da repetição. A própria máscara é o sujeito da repetição. Por isto pode-se dizer que a repetição não representa. Ela não se coloca no lugar de outra coisa. Ela é outra coisa. Ela significa algo. E não é externa ao disfarce, à máscara. É parte integrante e constituinte das máscaras. Conforme Deleuze (apud GARCIA-ROZA, 1986, p.44 e 45), “não há um elemento primeiro, sem máscara, que poderia ser tomado como referencial absoluto e como a verdade sob os disfarces. [...] nessa série de travestimentos não encontramos o travesti desnudo que seria o primeiro elemento da série”.

Deleuze faz, também, uma reflexão pela aproximação dos conceitos de repetição e representação. De acordo com Ferraz (1998, p.115), a repetição, para Deleuze, seria aquilo que se opõe à representação, e não à diferença. A repetição compreende a diferença, não a colocando fora do objeto, ou seja, na sua representação. Ela se coloca como “repetição do diferente”.

A representação é genérica, enquanto que a repetição, para Deleuze, deve ser vista como singular. A representação relaciona conceito e objeto, fundando-se na semelhança, na identidade, que permite identificar traços gerais que determinam os gêneros. Na repetição, cada vez é única. Ela é a diferença sem conceito. É diferença não subjugada aos conceitos de identidade, analogia e semelhança. Esta seria a condição negativa da diferença.

A repetição é o movimento em atividade, sem interposição, enquanto a representação é o falso movimento, o movimento ‘mediado’; não se opondo à diferença, mas compreendendo-a, o seu movimento vertiginoso, sem mediação, seria assim a sua eterna potência, o que em Deleuze corresponde ao ‘eterno retorno’: ‘um movimento capaz de selecionar, de expulsar assim como de criar, de destruir assim como de produzir, e não fazer retornar o Mesmo. (FERRAZ, 1998, p.115,116)

Nas palavras de Rands, sobre sua forma de proceder, percebe-se esta idéia de movimento em atividade: “eu estabeleço o sistema da realização de cada pintura. É o fazer, e só ele que me indica o caminho. Começo marcando os pontos de um

lado e de outro, e no meio está o vazio. E eu não sei como ele vai ser preenchido até o momento em que marco o último ponto” (RANDS, apud MACHADO, 2004, p.32). O vazio é o ‘lugar’ onde se constitui a diferença na repetição, lugar de vertigem, abismo...

O momento de trabalhar exige, conforme o artista, uma grande concentração e entrega ao trabalho. Nick fala que não pode ser interrompido durante o processo. São percursos mentais que necessitam de um certo grau de concentração para se efetivarem no plano da pintura. Isto faz com que cada trabalho seja uma fatia de espaço e tempo. É um jogo particular do artista, mas que se oferece ao observador exigindo apenas como regra para participar que este possua um olhar desacelerado, uma contemplação ativa. (MOREIRA, 2005)

Percebe-se que há um sistema de regras, mas também uma grande abertura para o incerto e incontrolável. A repetição de um certo tipo de gesto, ao mesmo tempo controlado e livre, num campo de energia vital – já que implica um intenso e concentrado movimento do corpo – faz surgir a imagem de milhares de pontos terrosos lado a lado, em ritmos pulsantes.

O trabalho de Nick Rands é também um questionamento ao campo da pintura. Tradicionalmente o barro serve para fazer escultura. A tinta para pintura é feita com outro tipo de pigmento, considerando-se a tradição ocidental. O instrumento utilizado para pintar, normalmente é o pincel. Este artista faz uma reversão nos modos de estruturar sua prática e de escolher os instrumentos necessários para executá-la. E o seu método de trabalho afasta-se muito dos métodos tradicionais de pintar. A forma de pensar e não-pensar o trabalho, ligada à utilização da repetição como estratégia, produz uma interrogação, no mínimo sobre o próprio campo de atuação, denominado como pintura.

As repetições que resultam desta forma de ação têm um caráter ambíguo, de onde ressalta novamente o paradoxal dilema entre a possibilidade e a impossibilidade de repetir o mesmo gesto, a mesma forma. Cada ponto impresso na tela pelo dedo do artista repete um ponto anterior e ao mesmo tempo é outro. Cada um deles é uma digital do artista e é outro ponto no espaço, surgido em um tempo diferente, com sua singularidade.

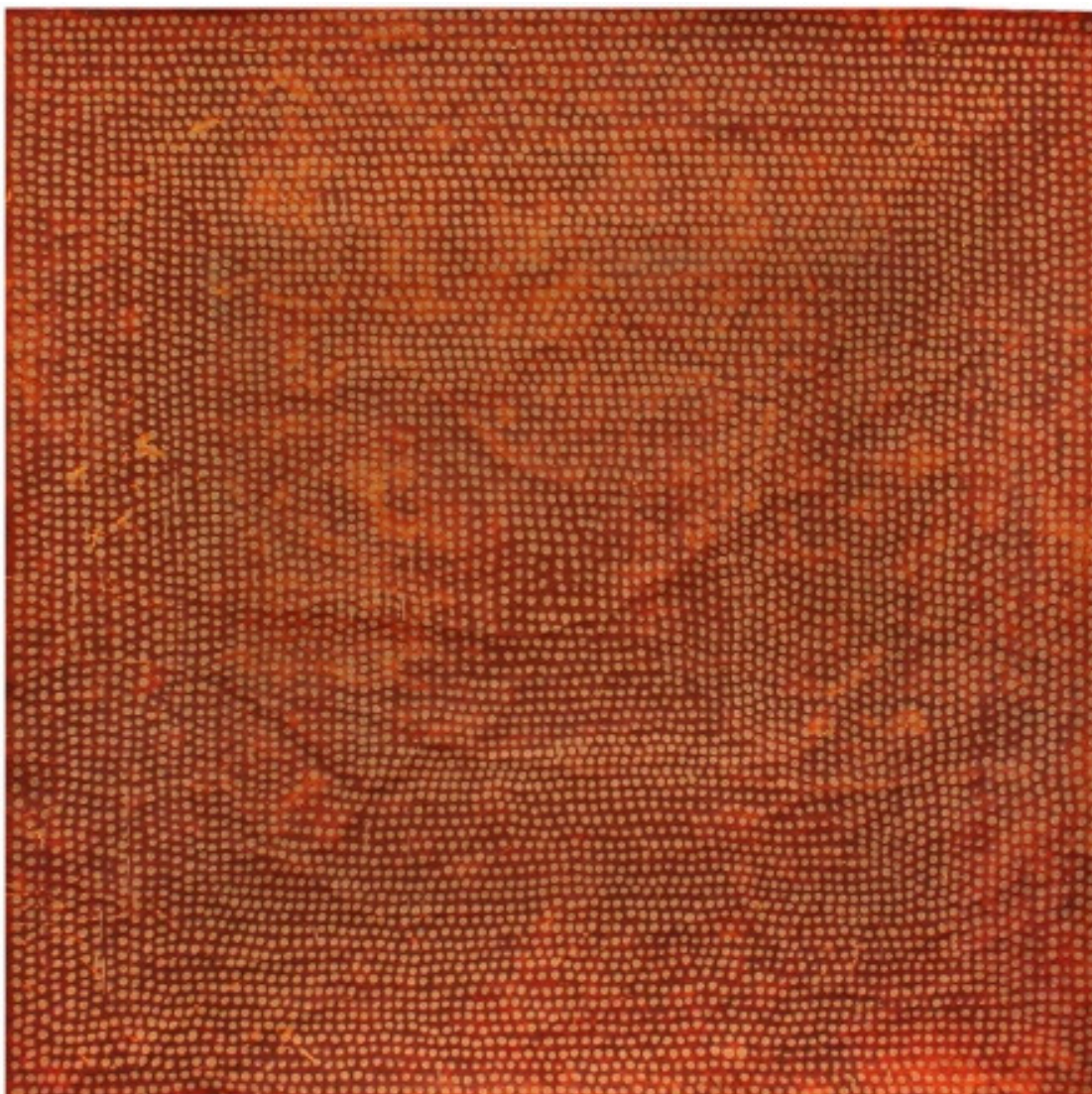


Imagem 47. *Shallow Entrance*, 2003.
Barro sobre papel, 150 x 150 cm.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

Observa-se, comparando a obra acima, *Shallow Entrance*, com *Chocolate and Gold Spot Square* (imagem 45, p. 81) uma dinâmica diferente na disposição dos pontos, logo se deduz, uma dinâmica diferente também para o gesto que os realizou. Cria-se um padrão de repetição para cada imagem, de acordo com as regras previamente estabelecidas para sua execução. No entanto percebe-se a mobilidade, uma espécie de pulsação, que faz jogo com a norma dada.

Há um outro trabalho de Rands que se aproxima da proposta de Anna Maiolino mais diretamente. E que também se relaciona com a pintura. Trata-se da realização de instalações com centenas de esferas de barro, de diferentes origens, portanto diversas tonalidades, expostas no chão. Este tipo de trabalho foi realizado em locais diferentes, como o Torreão ³⁸, em Porto Alegre, em 1999.



Imagem 48. *Esferas Terrestres*, 1999.
Instalação no Torreão, 4.000 bolas de barro, 16 m².
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

³⁸ O Torreão é um espaço de exposições em Porto Alegre, criado em 1993 por Elida Tessler e Jailton Moreira, e que se caracteriza como espaço de intervenções e encontros com artistas, contribuindo para colocar em debate questões sobre arte contemporânea.

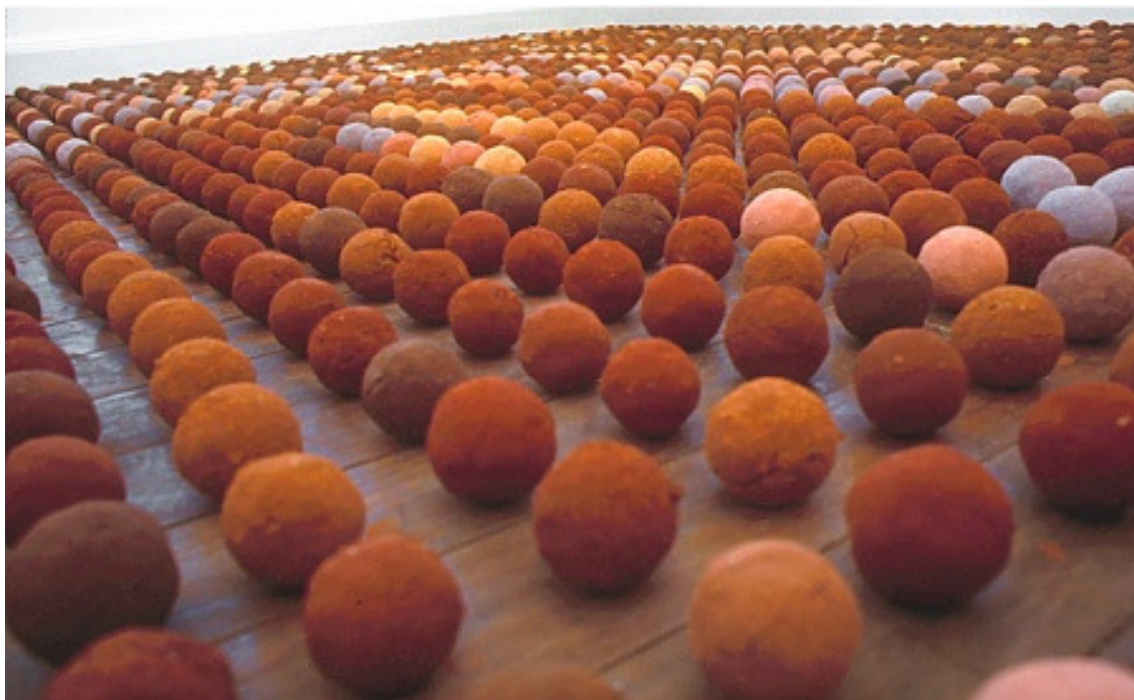


Imagem 49. Idem, detalhe.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.



Imagem 50. *Esferas Terrestres*, 2001.
Instalação em Criciúma, 4.000 bolas de barro, 16 m²
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

Da mesma forma que Maiolino, nesta proposição Rands realiza o gesto básico da modelagem de formar bolinhas. Mas ele as faz com as diversas terras de que dispõe a partir da disponibilidade oferecida pelo seu estoque abundante. Resultam esferas das mais diversas cores. Estas são dispostas no chão, em cada instalação, de acordo com um traçado pensado a partir do local de exposição. Na exposição do Torreão percebia-se, por exemplo, uma disposição em forma de ângulo. Esta foi a forma, me parece, que melhor se adaptou ao pretendido preenchimento de todo o espaço disponível. Torna-se perceptível a partir da continuidade da cor, em alguns pontos do vértice. Rands comenta esta forma de disposição em grade, bem como a variedade de cor e textura das esferas de barro:

Para fazer o trabalho, requer-se nada mais do que a terra embaixo dos pés, o movimento e o toque das mãos e o controle do olho. Usando o material mais simples, o barro da terra e o processo repetitivo de fazer esferas com a mão, o trabalho toma a terra na qual pisamos e a transforma em formas geométricas feitas manualmente dispostas em grade. Cada mão cheia de barro é diferente na sua cor e textura. Cada formar uma esfera, embora repetitivo, é diferente. Montadas em uma formação de grade ordenada, elas formam um campo de repetição e diferença. A terra é encontrada nos lugares mais comuns e exóticos, escolhida por sua cor e textura ou simplesmente por causa da sua presença. Ela pode conter argila, barro, giz, areia, material orgânico ou outros minerais. (RANDS, 1998, anexo C.2.2, p.357)

Chama a atenção aqui, também, a quantidade de argila trabalhada, pela quantidade de esferas expostas – 4.000 em cada instalação. Os mesmos gestos foram repetidos milhares de vezes no processo de feitura das esferas. Depois, num segundo momento todas foram colocadas no chão, lado a lado, uma por uma, numa segunda forma de gesto instaurador da obra.

Novamente temos a repetição, utilizada de acordo com uma forma de trabalho que se evidencia também na pintura. Isto aponta para uma poïética, uma forma de pensar o trabalho em se fazendo, que implica a repetição como gesto instaurador.

O aspecto utópico presente no trabalho, no sentido de transgressão do sempre mesmo talvez seja dado pela potência resultante nesta imbricação tão intensa entre processo e produto. O artista se entrega ao vazio para a produção do trabalho, deixando-se envolver pelo próprio fazer enquanto faz. Conforme Luigi Pareyson, em sua teoria da formatividade, a arte é um fazer que, ao mesmo tempo em que se faz, inventa o modo de fazer:

Ocioso seria insistir no evidente aspecto realizativo, executivo e poético da formatividade: formar significa, antes de mais nada, “fazer”, *poiein* em grego. É preciso, sobretudo, recordar que o “fazer” é verdadeiramente um “formar” somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido [...], mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa fazer, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer. Trata-se de fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto [...] só fazendo se pode chegar a descobri-lo. (PAREYSON, 1993, p.59)

O trabalho da artista francesa Pierrette Bloch aproxima-se muito de alguns aspectos da obra de Nick Rands e de sua forma de proceder artisticamente. Ela também trabalha a partir da repetição do gesto, utilizando repetições de elementos como pontos, linhas, traços e manchas sobre superfícies bi-dimensionais, num tipo de ação que não é totalmente programado nem totalmente livre, mas que se projeta sobre e a partir de um vazio a ser preenchido – e no qual algo de vazio sempre permanece.

Pode-se observar que a artista também estabelece, mesmo que seja de forma mais assistemática, uma orientação para sua ação com e sobre a materialidade com que opera. Seus materiais e suportes são simples, assim como sua forma de proceder. Ela trabalha com pincel, mas de uma maneira que se distancia muito da forma tradicional de utilizá-lo. Com ele são marcadas pinceladas sobre o suporte, que se aproximam muito das marcas de dedo de Rands. As pinceladas traçam caminhos para serem depois percorridos pelos olhos, ato em que se repetem as flutuações, ritmos e suspensões da ação da artista.

Há, neste trabalho, assim como no de Rands, um jogo entre espaço, movimento, tempo, ritmo e variações. Cada gesto vai se somando a outros já realizados, podendo-se ver, através dos registros gráficos por eles deixados, um processo dinâmico de repetição. Cada elemento acrescentado, no processo de feitura da obra, introduz algo semelhante, mas não idêntico, não simétrico. E a repetição sucessiva de mesmos elementos gera, num fluxo de continuidade, também a instabilidade, o desequilíbrio, uma espécie de abertura.

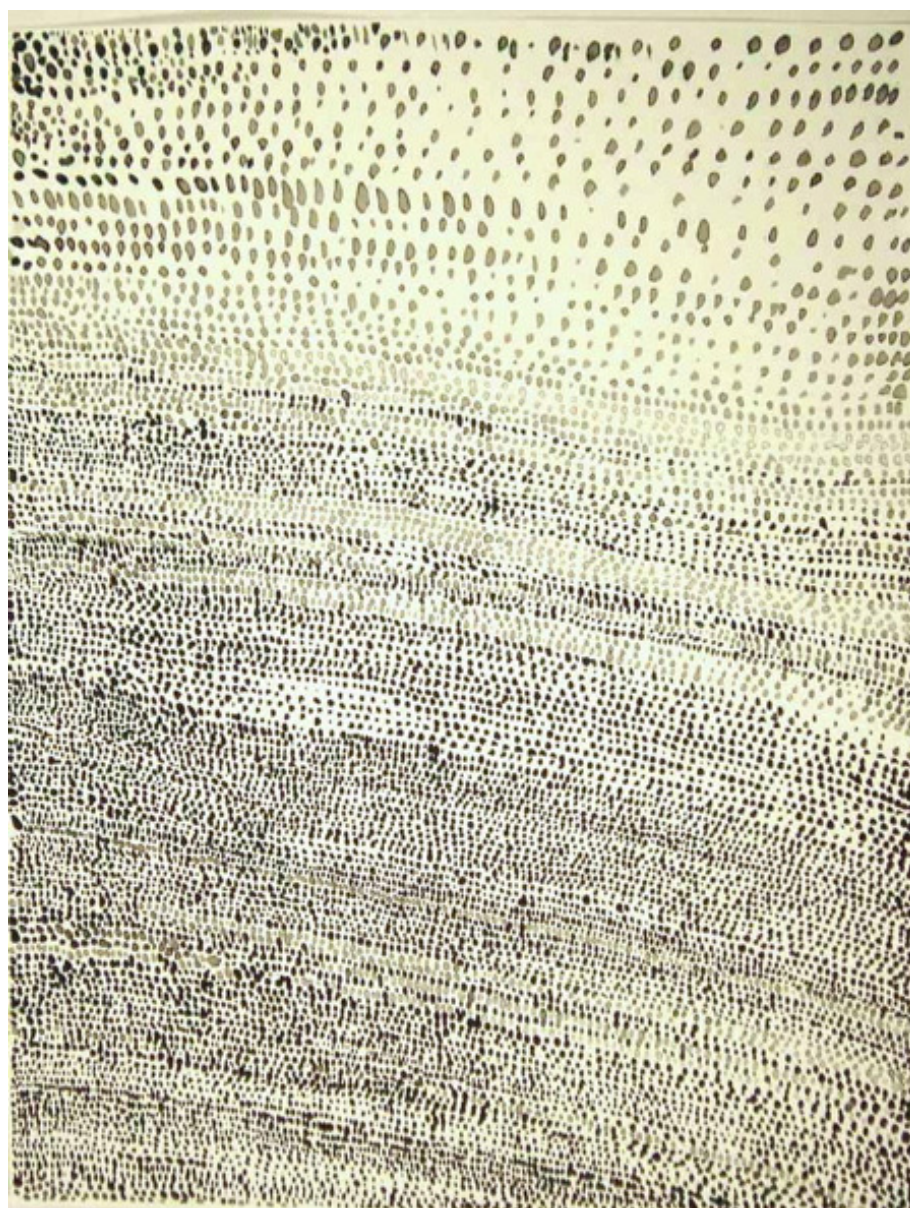
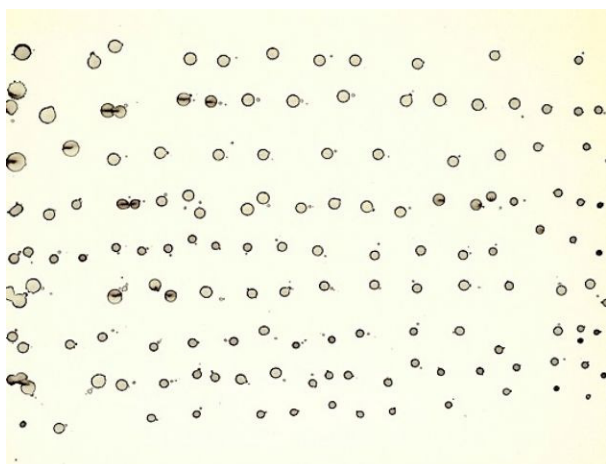
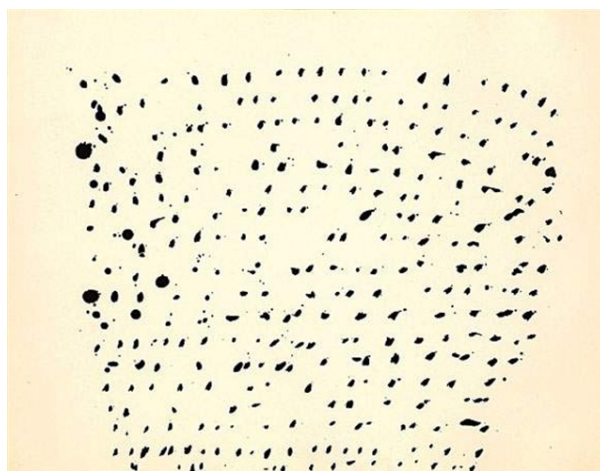
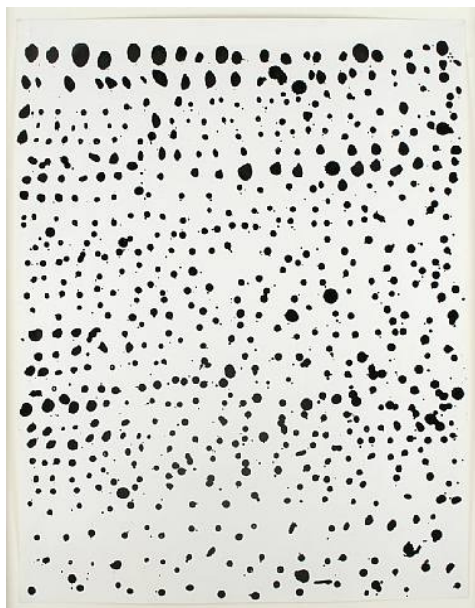


Imagem 51. Pierre Bloch. *Sem título, 2003*.
Tinta sobre papel, 35 exemplares, 50 x 65 cm.
Fonte: <<http://www.alafiac.com/2007/02/>>. Acesso em 25.06.2008.



Imagens 52, 53, 54 e 55. Pierrete Bloch – várias obras com tinta sobre papel, 1978 – 1996.
 Fontes: <<http://www.artnet.com/artist/2624/pierrette-bloch.html>>. Acesso em 25.06.2008;
 <<http://www.oquaidesarts.com/CV/CV-Bloch.htm>>. Acesso em 25.06.2008.

Deleuze (1988, p.49), em suas idéias sobre o que chama de ‘as duas repetições’ (por identidade do conceito e condição negativa; por diferença e excesso na idéia), propõe que o artista, mesmo ao repetir uma figura, não o faz sob o conceito do absolutamente idêntico. Ao invés de justapor exemplares da figura ele estará combinando uns e outros elementos de exemplares diferentes. Por isso estará instaurando um processo dinâmico de construção, a partir do qual introduzirá “um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura” (ibid.), que só será conjurada no efeito total. Vide citação à p.34, em que Deleuze alude ao pensamento de Lévi-Strauss.

Destaca-se neste pensamento a condição de uma falta. Ao mesmo tempo em que há simetria, há o desequilíbrio. Algo não é totalmente preenchido, causando um efeito de dissimetria. O que conta, para Deleuze, no âmbito da causalidade artística, “não são os elementos de simetria presentes, mas aqueles que faltam e que não estão em causa – o que conta é a possibilidade de haver menos simetria na causa que no efeito” (Ibid.). Esta é a repetição por diferença, dinâmica, que diz respeito a uma causa atuante, que implica a “‘evolução’ de um gesto” (Ibid.). Tanto nos trabalhos de Pierre Bloch, quanto nos de Nick Rands vemos esta dinamicidade e abertura.

Neste tipo de repetição, em que subsiste uma diferença interna – não só no efeito total, externo – diz Deleuze que “não há conceito representativo nem figura representada num espaço preexistente. Há uma Idéia [assim, com letra maiúscula] e um puro dinamismo criador de espaço correspondente” (Ibid.). As manchas e marcas presentes nos trabalhos de Rands e de Bloch criam seus espaços de existência, assimétricos não só na forma final, mas desencadeados a partir de um gesto que se desloca errante, mesmo que a partir de uma idéia de espaço possível – como os ‘territórios’ de Rands.

Talvez possamos aprofundar a reflexão sobre o que há de potencial no trabalho com a repetição, na sua relação com tempo e variações, a partir da obra de outro artista, que opera com repetição e num processo que pode se aproximar do de Nick Rands por algumas questões. Refiro-me ao trabalho *Opalka 1965/ 1 - ∞*, de Roman Opalka. Para iniciar o estabelecimento de possibilidades desta relação utilizo uma idéia de Jailton Moreira:

Os dedos sujos de barro de Nick Rands apontam com persistência para a pintura como se dissessem - olhem aqui, eu estive aqui, eu passo por aqui, eu sou só isso. Afirma a materialidade do mundo, sua inserção dentro dele e seus limites. Ao mesmo tempo, os pontos sobre o plano bidimensional da pintura assumem uma dimensão estelar como se a cada trabalho ele fundasse uma galáxia. Cada obra (cada galáxia) soma-se a outra, emenda-se na outra - um universo em expansão. Todas as obras parecem fazer parte de um único projeto, uma única pintura infinita onde o *de novo* acumula-se constantemente criando o *novo*. Onde cada quadro é um recorte autônomo, com leis próprias, mas também um corpo conectado a uma rede muito maior de contornos imprecisos. (MOREIRA, 2005)

O artista francês, de origem polonesa, Roman Opalka, desde 1965, produz o trabalho referido, iniciado em 1965. Este se constitui pelo que chama de “detalhes”. Opalka pinta, fotografa e grava o som de sua voz, cumprindo uma série de determinações criadas por ele mesmo para cada um dos procedimentos. Este caráter de abertura para o ilimitado – ou infinito talvez – de utilização da repetição como método de trabalho, da criação de regras próprias que demarcam o campo e a forma de ação, são algumas das características que aproximam as formas de trabalhar.

Após alguns anos de experiências com pintura de telas preenchidas com letras de vários alfabetos e de outros signos diversos, Opalka começou a preocupar-se com a questão do tempo, do que acontecia entre o tempo de iniciar e terminar uma tela, preenchida com pequenos gestos e signos. A concepção de seu trabalho em curso nasceu destas experiências, em que a questão do tempo, da passagem do tempo, é fundamental.

Opalka pinta telas que têm sempre o mesmo tamanho (196 x 135 cm), com algarismos numéricos. Começou, em 1965, a partir do número 1, e seu projeto é continuar até o último número que puder, enquanto for vivo. É um projeto para toda a vida. Cada tela tinha um fundo cinza escuro e os números eram escritos sempre em branco, com o mesmo tamanho de pincel (nº 0). Em 1972, tendo chegado ao número de um milhão, decidiu acrescentar 1% de branco ao fundo de cada nova tela, o que leva a uma aproximação cada vez maior entre o fundo e os números. Isto o levou a iniciar a gravação de sua voz, dizendo os números que pinta, no momento em que o faz, pois quando estiver pintando em branco sobre branco, é o que permitirá o acesso ao que está traçado na tela.

O elemento fotografia se relaciona neste contexto, com o que o artista chama de “minha decisão irracionalmente racional de visualizar o tempo”.³⁹ Para apreender o tempo que passa, a cada final de sessão de trabalho, ele tira uma fotografia de si mesmo, procurando manter condições invariáveis na tomada da imagem. É sua intenção manter a mesma expressão facial, a mesma pose, mesmo

³⁹ Do original: “Ma décision ‘irrationnellement rationnelle’ de visualiser le temps.” Disponível em: <<http://perso.orange.fr/roman.opalka>>. Acesso em 10.06.2006.

fundo branco, com uma camisa branca, iluminado por uma luz branca, mesmo enquadramento.

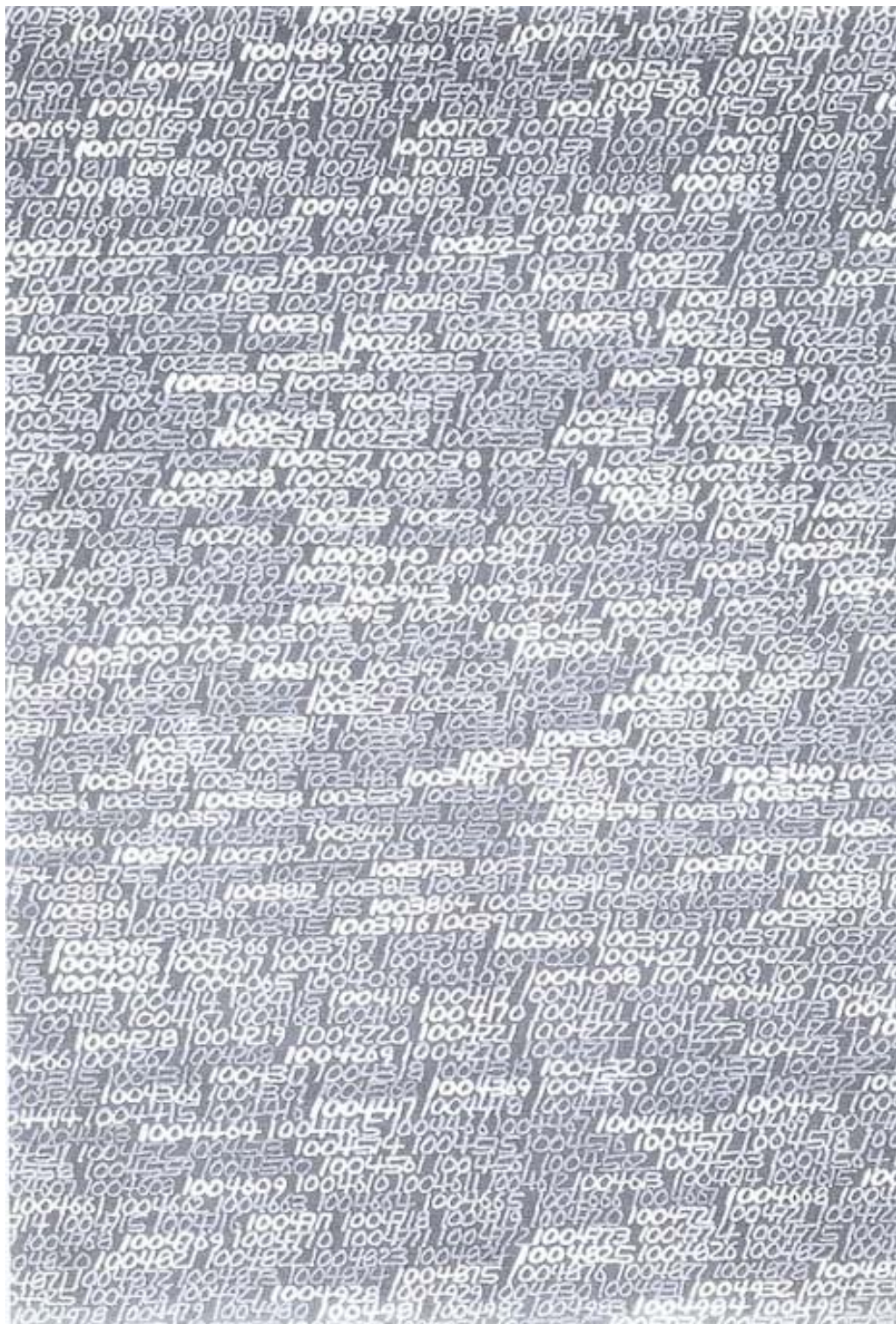


Imagem 56. Roman Opalka. *Detalhe*: 1965 - ∞ (Detalhe).
 Fonte: <<http://www.keepitsacred.com/2007/07/>>. Acesso em 25.06.2008.

De acordo com Opalka :

Uma única categoria de Detalhes comporta uma duração perfeitamente idêntica: o instante de abertura e fechamento da objetiva, correspondente ao número e ao momento em que parei de pintar, a fim de fixá-lo para uma fotografia de meu rosto que se torna também um Detalhe deste momento preciso: captação do tempo sobre meu corpo registrando as mudanças de tempo definido pelos números que eu traço, do tempo para além da numeração, tempo de dormir ou de outras atividades de minha vida. Clichês, realizados no atelier, ao fim de cada dia, tentando sempre manter a mesma expressão impávida, em idênticas condições de luz, de distância entre o Detalhe-quadro e a máquina fotográfica. (OPALKA, 1996) ⁴⁰

Abaixo, imagens de fotografias do artista de 1965 e de 2000, e o aparato montado para tomada das mesmas:



Imagem 57. Opalka em 1965.

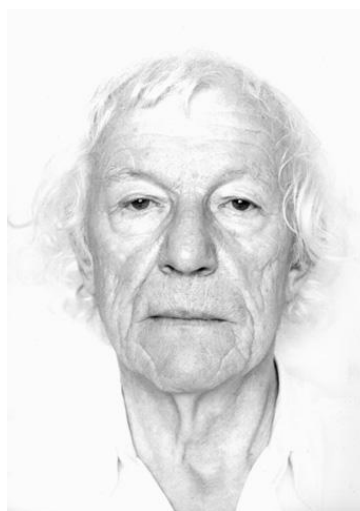


Imagem 58. Opalka em 2000.

Fonte : <<http://pagesperso-orange.fr/roman.opalka>>. Acesso em 25.06.2008.

⁴⁰ Tradução pela autora, do original: "Une seule catégorie de Détails comporte une durée parfaitement identique: l'instant d'ouverture et de fermeture de l'objectif, correspondant au nombre et au moment où je me suis arrêté de peindre, afin de le fixer par une photographie de mon visage qui devient aussi un Détail de ce moment précis: captation du temps sur mon corps enregistrant les changements du temps défini par les nombres que je trace, du temps au-delà de la numération, celui du sommeil et des autres activités de ma vie. Clichés, réalisés dans l'atelier, à la fin de chaque journée, essayant toujours de garder la même expression impavide, dans les mêmes conditions d'éclairage, de distance entre le Détail-tableau et l'appareil de photographie." (OPALKA, 1996). Disponível em : <<http://pagesperso-orange.fr/roman.opalka/L'oeuvre%20de%20Roman%20Opalka.htm>>. Acesso em 10.06.2006.



Imagem 59. O artista fotografando a si mesmo.
Fonte: <<http://pagesperso-orange.fr/roman.opalka>>. Acesso em 25.06.2008.

Edson Sousa faz a leitura da obra de Roman Opalka, aproximando a maneira deste artista operar com a repetição, em sua poética, e o conceito de repetição psicanalítico, desde Freud. De acordo com Sousa, “podemos dizer que todos estes procedimentos funcionam como o elogio por excelência da passagem do tempo e do trabalho da vida diante da morte” (1994, p.69). O próprio artista faz a relação de seu trabalho com o conceito de morte. Porém, conforme destaca em uma entrevista feita com Bernard Lamarche-Vadel, a finitude da vida faz um grande contraste com a infinitude da obra. Diz ele que na criação artística a questão do fim fica sempre aberta, ao passo que a vida termina. A vida, de acordo com seu modo de pensar, é simples. “Nascemos e morremos; a vida é preenchida com o tempo que nos é dado” (apud SOUSA, 1994, p.69).



Imagem 60. Seqüência de fotografias de 1965.

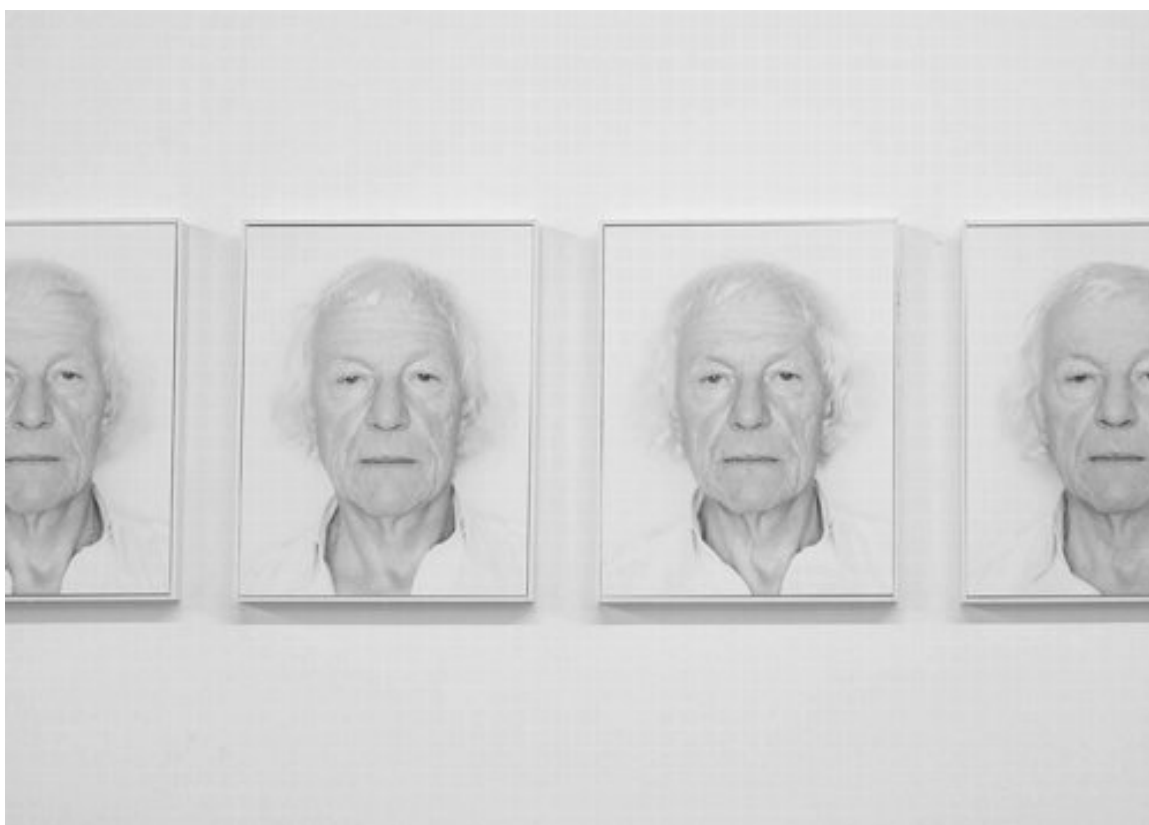


Imagem 61. Seqüência de fotografias de 2000.

Ao visualizarmos um conjunto de fotografias é que nos damos conta desta passagem. De uma fotografia para outra pouco se vê dos efeitos da passagem do tempo. Neste sentido, aponto para o que constitui uma diferença intersticial, que passa quase despercebida entre um e outro elemento da série de fotografias. No conjunto todo - ou se tomando uma imagem de um período ao lado de outra, de um período muito posterior (ou anterior) - é que percebemos o quanto houve o deslocamento de um diferencial.

A repetição, aqui, é constituinte e constitui o corpo do trabalho. A cada gesto de pintar o novo algarismo (uma repetição), a cada enunciação de um número a ser gravada (outra repetição), a cada fotografia feita, após o trabalho (mais outra repetição), é a repetição que está presente. E vemos a repetição do mesmo, mas ao mesmo tempo do diferente. Este é um dos paradoxos da repetição, de acordo com Edson Sousa: “o que caracteriza a repetição é ela não ser de todo uma repetição” (1994, p.68). O outro paradoxo é que, ao mesmo tempo em que ela possibilita o novo, faz obstáculo a ele, o nega. No trabalho de Opalka vemos este jogo. Ele nos aponta também para o caráter paradoxal já mencionado em análises e apreciações de outros trabalhos artísticos nesta pesquisa.

Retomando o trabalho de Nick Rands, vemos em seu processo algo do que ocorre na forma de operar de Opalka. Há repetição a partir de princípios metodológicos, que podem ser também ações repetitivas. Mesmo com a utilização de uma sistemática aparentemente rígida, os trabalhos tomam corpo a partir de variáveis produzidas dentro dos limites de atuação, produzindo a diferença. Segundo Cattani, “o procedimento, mesmo sendo sistemático e recorrente, se diferencia da criação de um padrão” (2004 c, p.85). Apesar de regras imutáveis para a atuação do artista são produzidas variações nos registros desta ação.

Em alguns trabalhos desta série, como se pode ver a seguir (imagem 62), Rands incluiu um aspecto que resulta em uma modificação na visualidade do trabalho a partir de um elemento inserido como espécie de regra nova no método de trabalho. Em meio aos milhares de pontos da tela, se percebe alguns pontos de outra cor, que se sobressaem. Estes pontos marcam instantes em que, por qualquer motivo, o artista parou de pintar, interrompendo o trabalho por algum tempo. Estas

alterações de cor são diferentes das que ocorrem pela diminuição da quantidade de barro no dedo, que vai resultando em variações na intensidade da cor dos pontos.



Imagem 62. *80 x 80 Constellation 1*, 2004.

Barro sobre tela, 80 x 80 cm.

Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

No trabalho de pintura de Opalka também há demarcações visíveis de alguns momentos especiais, como as marcas dos milhares e dos milhões, nas quais se sucedem vários zeros, e alterações de intensidade na cor dos números, que são mais fortes quando o artista precisa colocar o pincel na tinta novamente. Nas fotografias estas alterações também existem, demarcando os efeitos da passagem

do tempo sobre o corpo, como já comentado. Aí são quase imperceptíveis as mudanças de características. Porém elas estão lá.



Imagem 63. Roman Opalka. Detalhe de *Detalhe 1 – 35327*.
Fonte: <<http://pagesperso-orange.fr/roman.opalka>>. Acesso em 25.06.2008.

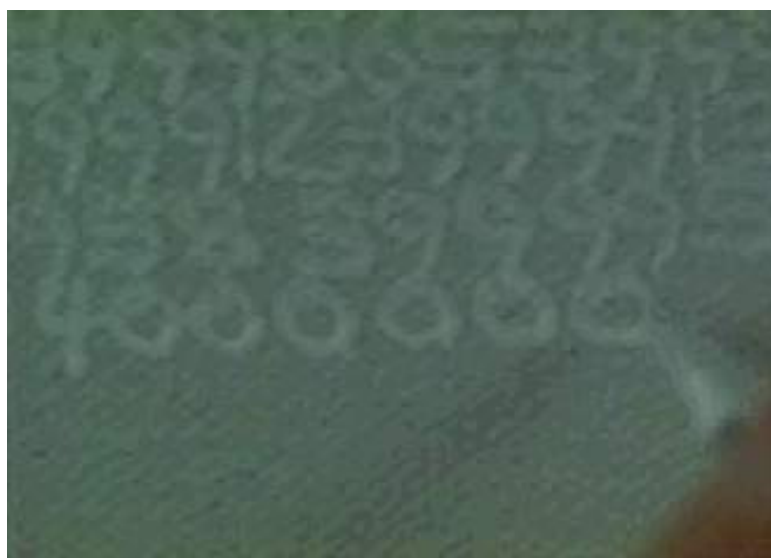


Imagem 64. Passagem dos 4 milhões.
Fonte: <<http://pagesperso-orange.fr/roman.opalka>>. Acesso em 25.06.2008.

O sistema de regras criado e utilizado por estes artistas remete a pensar novamente nas questões do instituído e da utilização de uma forma de poder constituinte. O fazer artístico, como abertura para o novo, com potencial de produzir

o impensado é ativado de que forma neste modo de operação? Penso que podemos atribuir a este sistema dado de regras, criadas pelos próprios artistas, um papel de contenção – no sentido de conter – de algo que ali está e que, ao mesmo tempo extravasa todos os limites que possam ser estabelecidos também pelo mesmo sistema de regras a partir das quais a obra se torna possível. E onde o acaso e o não pensado também têm função produtora.

O fazer criador provoca contornos que se contaminam, absorvendo os acasos e as necessidades, dissolvendo os vácuos entre o que se projeta e não acontece e que não se projeta e acontece, fazendo de si uma ação em estado de gerúndio: híbrida, espessa, irresoluta, inacabada. (DERDYK, 2001, p.28)

Este pensamento de Derdyk encontra ressonância na idéia de ‘coeficiente artístico’, expressa por Marcel Duchamp em seu texto “O Ato Criador”, que foi apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, em 1957, e em que manifesta a diferença que se produz entre o que o artista intencionou fazer e o que efetivamente foi feito. Disse Duchamp:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a incapacidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente. (DUCHAMP in BATTOCK, 1986, p.73)

Esta idéia nos leva a reiterar algumas das questões da utopia, pensando na obra de arte e no fazer criador como formas de colocação em ato – que é o potencial do pensamento utópico. E pensando a própria obra como utopia. Este deslocamento de algo dentro da obra, no seu conjunto e, a partir dela, pelo que a ultrapassa,

dando margem à produção do inapreensível, encontra um paralelo na força produzida pelo pensamento utópico.

Aquilo que surge a partir do ato artístico, entre o que foi intencionado e o que ultrapassou as intenções, circula por entre certas medidas pré-estabelecidas pelo próprio artista, e também pelo que surge nos vazios que as mesmas medidas provocam. Este vazio é espaço de indeterminação, de contaminação, de surgimento do surpreendente, do impreciso talvez. A função da utopia também é a proposição de abertura para o surgimento de algo que não é pré-determinado, não é delineado com precisão racionalista, que não se deixa apreender somente dentro dos limites a partir dos quais foi pensado.

Quando Rands toma notas sobre seu processo de criação (Declarações de 1992-2008, anexo C.2.2, p.355), associa sua prática artística com movimentos como o ritmo do caminhar, passos de dança, a subida e a descida da maré, a respiração; e com elementos como campos arados e semeados, extratos geológicos, cestos trançados, pegadas de Jackson Pollock... Isto tem relação com as possibilidades de variações infinitas na criação de padrões de repetição. Este tipo de associação expõe a relação vital e orgânica que Rands estabelece com seu processo e trabalhos. Não há interesse no estabelecido e já dado pronto como padrão racional, mas sim em ritmos pulsantes e elementos que surgem a partir de práticas manuais, artesanais em que são utilizados gestos repetidos, com implicação do corpo.

Vale destacar que o trabalho de Jackson Pollock, citado nas notas de Rands, tem forte relação com a idéia da obra se fazer a partir do corpo, dos deslocamentos do corpo, como registro das ações deste corpo que se movimenta, quase como que numa dança ao redor e por sobre a tela da pintura, sobre a qual vão ficando 'pegadas', vestígios, rastros, indícios de uma presença. Rands trabalha de maneira análoga, sendo a obra constituída pelo corpo que se desloca e deixa registros no suporte da pintura. Distinguindo-se as marcas da gestualidade menos controlada de Pollock, da organização sistemática dos registros manuais de Rands, vemos um interesse comum em dar vazão a algo que vem do corpo, que só é possível a partir de um gestual investido pelo desejo.

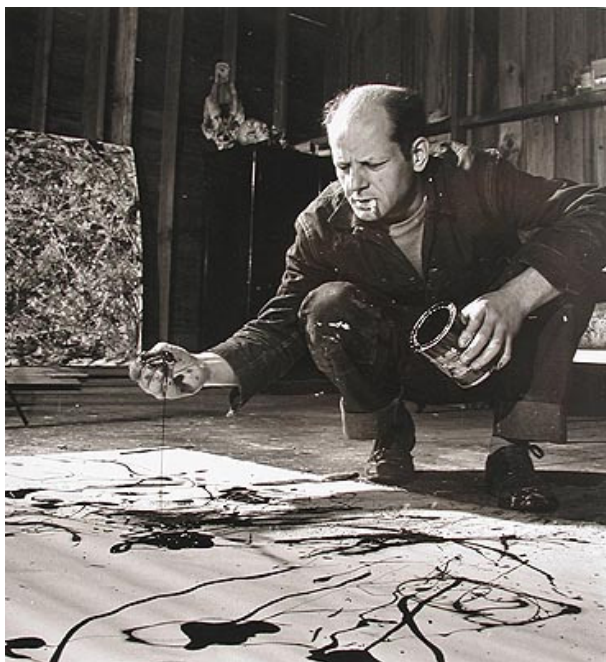


Imagem 65. Jackson Pollock pintando em seu estúdio.
Fotografia de Martha Holmes, 1949, 16 x 20 cm.
Fonte: <http://www.monroegallery.com/display.cfm?id=80>. Acesso em 29.10.2008.



Imagem 66. Jackson Pollock pintando em seu estúdio.
Fonte: http://www.boston.com/.../2008/05/robert_rauschen.html. Acesso em 29.10.2008.



Imagem 67. Nick Rands pintando.

Fonte: http://www.garagemdearte.com.br/news_200210.htm. Acesso em 28.10.2008.

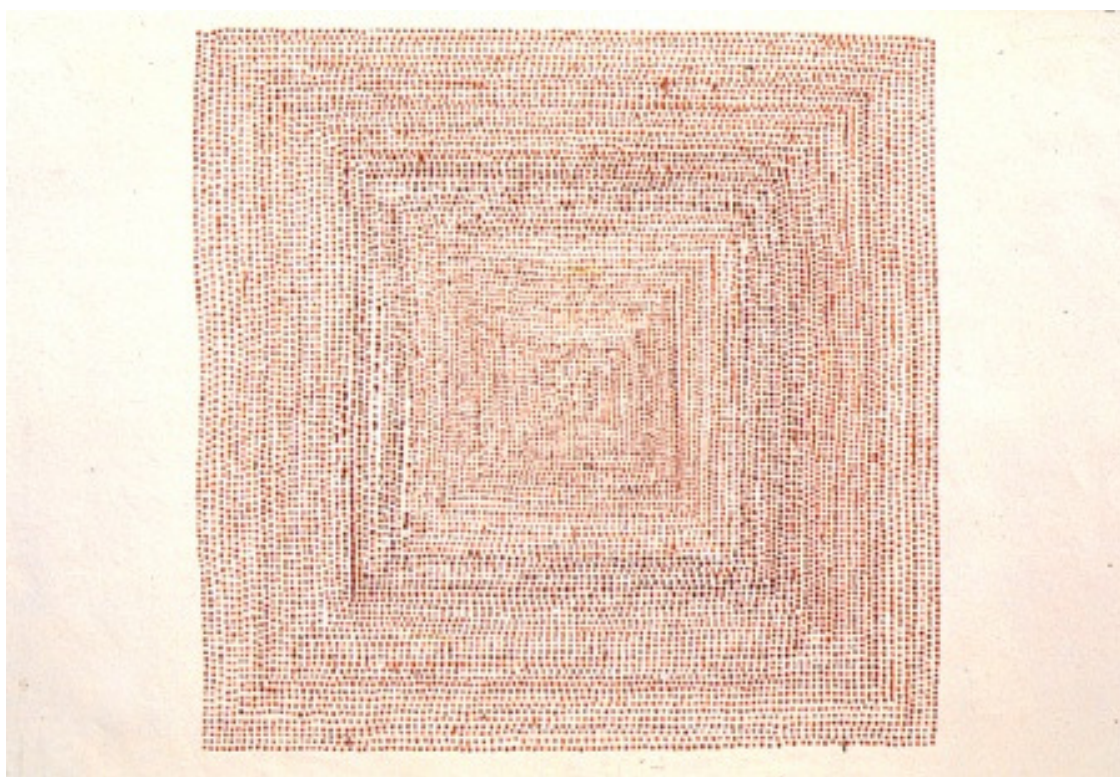


Imagem 68. *Clockwise Spiral Square*, 1996.

Barro sobre parede, 160 x 160 cm.

Fonte: <http://www.nickrands.com>. Acesso em 30.04.2008.

Na imagem 67 (p.105), em que vemos Rands trabalhando, observa-se o contato direto do corpo com o suporte. É uma forma diferente da ação de Pollock em suas “action paintings” ⁴¹ (imagens 65 e 66, p.104). Rands trabalha no sentido vertical, Pollock trabalhava com o suporte na horizontal. Em ambos os casos, contudo, há uma forma de relação muito direta do corpo com o espaço da obra. Na imagem 68 temos o resultado de uma ação executada sobre uma parede. Podemos imaginar como este corpo se movimentou diante desta parede para que num espaço de 160 x 160 cm se ‘desenhasse’ a forma final do trabalho. Apesar de que as ações de imprimir com o dedo tenham seguido um sistema de movimentos, a partir da projeção de um formato desejado, intrinsecamente ligado a este sistema (no caso, um sistema de espiral, dentro de um formato quadrado), percebe-se, pela sinuosidade das linhas demarcadas pelas impressões dos dedos deste corpo, uma organicidade que escapa da forma geométrica exata. É um quadrado ‘dançante’, de linhas ondulantes, que escapa da dureza da reta e da exatidão do ângulo.

Um aspecto interessante, relacionado com este investimento do corpo no corpo da pintura, que faz uso do gestual, mas a partir de um sistema bem definido de regras a serem seguidas à risca, não permitindo nem exigindo um pensar e decidir constante sobre o andamento do trabalho, é que esta forma de atuação nos faz refletir sobre a questão da repetição dos gestos no cotidiano. Assim como diante do trabalho de Anna Maiolino, diante das pinturas de Rands somos remetidos à lembrança de gestos rotineiramente executados, repetidamente vividos. Há uma repetição presente em nossos gestos habituais, da qual nem sempre nos damos conta. Poderíamos dizer que há um sistema de repetições no qual nos achamos emaranhados em nosso dia-a-dia, numa espécie de “institucionalização” do cotidiano.

Chamo a atenção, novamente, para a presença central do corpo neste fazer. É este mesmo corpo que se acha submetido aos mecanismos de repetição cotidiana, do “sempre-mesmo” ⁴², que é forçado e se alinha dentro de padrões

⁴¹ Nome que receberam as pinturas executadas por Pollock e outros, após ele, em que ao invés de utilizar o pincel, como na pintura tradicional, o pintor deixa a tinta pingar ou escorrer de latas, pedaços de madeira, espátulas e ferramentas diversas, caminhando ao redor da tela estendida no chão e mesmo sobre ela.

⁴² De acordo com Ernst Bloch, conforme citação à p.203, este nosso mundo “é um mundo da repetição ou do grande sempre-outra-vez”.

constituídos social e politicamente, ideologicamente comprometidos, e que lhe impõem formas de ser e de estar no mundo, bem como limites para deslocamentos e agenciamentos sociais.

David Lapoujade, num ensaio intitulado “O Corpo que não Agüenta Mais”⁴³, traz algumas questões bem interessantes sobre a submissão à que a *potência do corpo* (nas palavras do autor) se encontra submetida em nosso contexto sócio-histórico-cultural, tanto por agentes de fora, como por forças de dentro. De acordo com sua análise, as formas do exterior são as do adestramento e da disciplina. As do interior são as formas contidas no que se chamou de alma. “O corpo sofre de um 'sujeito' que o age - que o organiza e o subjetiva” (LAPOUJADE, 2002, p.85). A doença, o mal, a culpa, o sofrimento, em suma, fazem parte deste sistema. A imobilidade e a insensibilidade são maneiras de proteção. Por não mais suportar a exposição a este sofrimento, se criam processos de fechamento, de enclausuramento, de resistência e de embrutecimento. Enfim, formas de anestesia.

O que está em questão, para Lapoujade, na reflexão a respeito do que pode o corpo, é o seu potencial latente e não a sua atividade. Apesar de os atos realizados pelo corpo expressarem a sua potência, o fato que o autor aponta como fundamental para se pensar a questão é que “o corpo não agüenta mais” (LAPOUJADE, 2002, p.83). Conforme ele, esta é a condição mesma do corpo.

Tudo se passa como se ele [*o corpo*] não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não agüenta mais, aquele que não se ergue mais. (LAPOUJADE, 2002, p.82)

⁴³ In: LINS, D. e GADELHA, S. (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: O que Pode o Corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Para verificarmos isto, que é um fato – e não uma conjectura ou postulado – basta considerarmos as aparições do corpo no âmbito da arte contemporânea. Ele é apresentado nas mais diversas formas e deformações: sentado, imobilizado, inclinado, esticado, caído, torcido, mutilado, adormecido, estraçalhado, despedaçado... Há, no campo da arte e também no do pensamento filosófico em geral, no âmbito da contemporaneidade, o que o autor denomina de um “desmoronamento” do corpo, cada vez mais arrastado para o “limite da impotência”. Neste sentido, aponta para uma outra concepção de potência liberada do ato, própria deste corpo em sua condição de não agüentar mais, que, paradoxalmente, desenvolveu uma potência de resistência (Ibid.).

Quando Rands diz que, em um estágio de seu trabalho, o que lhe interessava era fazer obras grandes com pequenos gestos (entrevista de 2008, anexo B.2, p.275) pode-se ‘ler’ esta intenção como uma espécie de resistência. Escreve: “Em um determinado estágio estive preocupado em repetir algo muito pequeno (um gesto ou ação) a fim de formar alguma coisa muito grande, na tentativa de alcançar um senso de escala. Grãos de areia, passos dados...” (RANDS, idem, p.277) Continua dizendo que, para ele, repetir processos e estar fisicamente envolvido no processo da fabricação são procedimentos que lhe agradam. Ele também diz que “a repetição é somente um fator, entre muitos, ao fazer o trabalho. Meu interesse nos processos repetitivos está relacionado ao interesse e prazer em objetos feitos à mão, trabalho manual, andar, respirar” (Ibid., p.277).

O corpo que repete, no processo de Rands, age pelo prazer, repete se deleitando com os pequenos gestos capazes de dar forma a algo muito grande. “O ponto inicial para as pinturas é a escala do corpo: a altura da pessoa, a distância que os braços alcançam quando a gente os espicha e o movimento dos membros. [...] As pinturas são tão grandes ou pequenas quanto o corpo e o gesto que as faz” (RANDS, 1992. Anexo C.2.2, p.355). E não são pinturas ‘de’ alguma coisa, diz ele. São os registros dos movimentos do corpo, que ao repetir, imprime as variações que o mesmo gesto produz em seu deslocamento pelo espaço e no tempo.

Queria fazer pinturas que tivessem pouco o que haver com qualquer outra coisa a não ser o movimento da minha mão, braço, corpo e a repetição do gesto – as únicas coisas sobre as quais a gente pode ter certeza. As pinturas desenvolvem um ritmo de respiração e crescem como na natureza. Ao traçar minha linha sobre a superfície, delimito minha presença e meu espaço da mesma forma (talvez), que uma criança fazendo seus primeiros desenhos. Às vezes a repetição leva quase a um transe, como o ritmo de um baterista ou os passos repetidos de um dançarino. (RANDS, 1992. Anexo C.2.2, p.355)

Rands menciona, ao falar de seu processo em ato, que as únicas coisas sobre as quais se pode ter certeza são os movimentos do corpo e a repetição do gesto. O que resta ao corpo é a consciência de si mesmo e das potencialidades do gesto de que é capaz. Os ritmos do corpo asseguram a demarcação de sua presença, na medida em que é com a repetição de gestos e o registro dos mesmos que se pode atestar sua passagem.

Além de trabalhar com as pinturas em barro, objeto principal deste estudo, Rands produziu outras séries de trabalhos em que a repetição de gestos, ligados aos ritmos do corpo, é fundamental. Em 2006 escreveu: “Minha prática artística envolve processos sistemáticos, repetidos, como imprimir marcas, modelar, andar e fotografar” (RANDS, 2006, Anexo C.2.2, p.359). Rands realizou desenhos na areia, desenhos em paredes, sobre suportes diversos, utilizando outros materiais, além do barro, tal como óleo usado de motor, fuligem, alcatrão encontrado na beira do mar...

Trabalho da forma mais simples com os materiais e processos mais simples. Quero fazer um grande trabalho com as ações menores e mais simples. Uso os materiais que encontro: barro, argila, piche da beira da praia, canetas esferográficas, grafite e uso procedimentos simples e repetitivos – desenhando linhas finas ou fazendo uma superfície com as impressões digitais, a fim de fazer um trabalho que cresce em grandes formas e baseado em geometria simples. (RANDS, 1997, Anexo C.2.2, p.357)

Em alguns trabalhos mais recentes Rands pesquisa relações entre a fotografia e processos de andar, registrando imagens repetidas de um mesmo local. Depois de uma série de tomadas fotográficas de um mesmo lugar, num mesmo

período de tempo, estas imagens são manipuladas pelo computador, justapostas e/ou sobrepostas, a fim de criar uma outra imagem. A repetição também está presente neste processo. E o trabalho se estabelece a partir da criação de um sistema estratégico, assim como nas pinturas com barro. Escreve Rands:

Meu trabalho atual envolve andar e fotografar em locais específicos como uma forma de mapear, experimentar, responder a determinados lugares/localizações.

O trabalho se desenvolve por sistemas pré-determinados de rotas e fotografias repetidas. Pode-se caminhar por uma rota repetidamente de acordo com os períodos do dia, os níveis da maré, a luz do sol ou outras formas de medição. Fotografias podem ser tiradas de localizações específicas ou de acordo com sistemas numéricos pré-determinados, ritmos de contagem ou intervalos de tempo estabelecidos, por exemplo. Isso produz um corpo de imagens que não foram selecionadas visualmente, e sim de acordo com aqueles sistemas de acaso pré-determinados, como um tipo de registro ou traço de tempo usado para mover-se por um lugar. (RANDS, 2006, Anexo C.2.2, p.359).



Imagem 69. *White Square*, 2000.

Fotografia.

Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 15.10.2008.



Imagem 70. *Red Light*, 2000.

Fotografia.

Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 15.10.2008.



Imagem 71. *Fachada Fechada*, 2007.

Fotografia.

Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 15.10.2008.

I.3 DESDOBRAMENTOS DA DIFERENÇA NAS SÉRIES DE PATRÍCIA FRANCA

Outro trabalho que tem relação com as questões desta pesquisa e que suscita reflexões acerca do conceito de repetição em entrelaçamentos conceituais, é a obra de Patrícia Franca. A artista realizou, na década de 90, uma série de trabalhos intitulada “*Seis Famílias de Objetos*”, que será o foco principal desta análise. Chama a atenção neste fazer artístico a intenção declarada da artista em trabalhar com repetição.

Ao pensar sobre a questão da repetição a partir de seu próprio trabalho artístico, Patrícia Franca propõe: “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.” (FRANCA, 2004, p.54). Este posicionamento frente à repetição em seu trabalho, que evidencia não só a intencionalidade, mas também o pensamento a respeito de que repetição se trata e de como é articulada na ação da artista suscitou o interesse para esta investigação.

Além das questões que a própria artista apresenta e desenvolve a respeito de um conjunto de obras suas, é relevante a questão da serialidade presente em suas propostas. Vários artistas operaram e operam pela construção de séries de trabalhos, que estabelecem um certo tipo de lógica interna e da qual trataremos mais adiante.

Patrícia Franca chama a atenção para o caráter rítmico da repetição, para sua dimensão temporal. A repetição de um mesmo gesto, de uma mesma atitude, gera elementos múltiplos em uma condição múltipla. Uma repetição esconde uma série, uma ação que se desenvolve. Diz ela: “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” (Ibid.). Este sentido é o princípio dinâmico da repetição, que introduz a noção de desequilíbrio, de instabilidade, conforme aponta Deleuze. A repetição implica desejo,

a pulsão do fazer, levando-nos a uma percepção de realidade mais ampla, mais profunda, porque calcada no ato. Em toda repetição existe um sujeito latente que se repete, através do gesto, de atitudes, situações ou formas. Este seria o espírito mesmo da repetição: A afirmação de uma repetição no interior de cada repetição - a do sujeito que a produz. “Eis porque a repetição seria mais profunda que o simples gesto de refazer objetos plásticos homogêneos” (FRANCA, 2004, p. 54).

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. (DELEUZE apud FRANCA, 2004, p.54)

A reflexão desta artista sobre seu próprio trabalho, nos dá uma visão sobre a repetição no processo poético, calcada no modo de pensar a repetição justamente em conjunção com o pensamento de Deleuze. A artista situa sua práxis num modo de construção – do objeto e do pensamento – que considera os aspectos da multiplicidade, da temporalidade, da instabilidade e da dinâmica de um diferencial atuante no jogo da repetição. Para além da análise do que é visível, material, físico, em termos de repetição, a artista coloca seu trabalho num universo mais abrangente, que abarca também o que não é visível, que está oculto, que se esconde no entremeio de gestos, atitudes, formas e sujeito que atua implicado no desejo.

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 percepção profunda. Seria esta percepção que nos induz a crer que em toda repetição existe um sujeito latente que se repete, ele mesmo, através destes gestos, atitudes, formas ou situações, ‘formando uma outra repetição no coração da primeira. [...] Essa outra repetição [...] é [...] o espírito de toda repetição’”. (FRANCA, 2004, p.54,55)

No conjunto de trabalhos “*Seis Famílias de Objetos*”, da década de 90, como já referido, Patrícia Franca se debruçou mais detidamente sobre estas questões. As “*seis famílias*”, por ordem de elaboração, são: *Acolhida do Silêncio*, *Repousos*, *Envelopes*, *Mácula*, *Fios Condutores* e *Receptáculos de Coisas*. A repetição se dá no interior de cada família e na articulação de todo o conjunto, onde também há algo que se repete. Para Franca “empreender uma série é, desde o começo do jogo, criar um espaço de um mesmo nome, onde todas as obras devem ter a memória deste nome, isso é, o seu nome de família, [...] a inseparável identidade de um mesmo plural” (FRANCA, 2004, p.56).

O início da construção deste processo deu-se pela desconstrução de algumas telas pintadas, que tinham deixado de ter significado para a artista. Retirou as telas dos chassis, repintou-as de branco e as dobrou. Estas pilhas de telas, assim deixadas, começaram a interpelar a artista, conforme ela mesma afirma, em artigo intitulado: O tempo de um repouso – Uma família de objetos (FRANCA, 1996 b).⁴⁴

Gostaria de sublinhar esta dimensão (do silêncio da imagem) dizendo que - no canto do atelier, telas empilhadas, abandonadas e retiradas dos chassis em um tempo anterior, me faziam sinal, me interpelavam. Elas eram vivas e presentes. Elas eram ainda pinturas e continham, possuíam uma imagem em suas tramas; num sentido semiológico e não uma imagem representada sobre o plano de uma tela. Seria o centro da tela, desalojada de certa maneira, que fazia imagem - que se dava ao entrever, ao compreender, ao escutar. Seria isto a iconicidade? A tela que faz a imagem por si e que dá ao pensar o fenômeno que deita raiz em nós: mesmo diante e sem dúvida por causa da imagem monocromática que faz mancha, nós tomamos consciência da imagem. (FRANCA, 1996 b)

Em sua reflexão sobre o início de seu trabalho, nesta série, Franca chama atenção para o trabalho do vazio, do silêncio a que estas telas foram deixadas. Elas foram esvaziadas de seus objetos originais, deixando de ter função representativa. Nesta condição foi possível recuperar outro sentido para a pintura, desta vez instalada no silêncio da pintura apagada, virada ao avesso, velada com branco. *Acolhida do Silêncio* ouviu o apelo do vazio: “O silêncio é mono-fone, mono-cromo. Acolhida dele” (Ibid.).

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/revistadearte/patricia/patricia.htm>>. Acesso em 14.05.06.

Abaixo, imagem do primeiro conjunto denominado de “família”, de rolos justapostos em vários metros, lado a lado pelo chão, que recebeu o nome de *Acolhida do Silêncio*, em 1991. A imagem 73, na página posterior, mostra outra versão desta mesma “família”, de 1993.



Imagem 72. *Acolhida do Silêncio*, 1991.

Telas pintadas com base branca enroladas, presilhas, cordões, arame, fita adesiva. Medidas aproximadas: 30 cm, 60 cm.

Fonte: <<http://www.arte.unb.br/revistadearte/patricia/patricia.htm>>. Acesso em 14.05.2006.

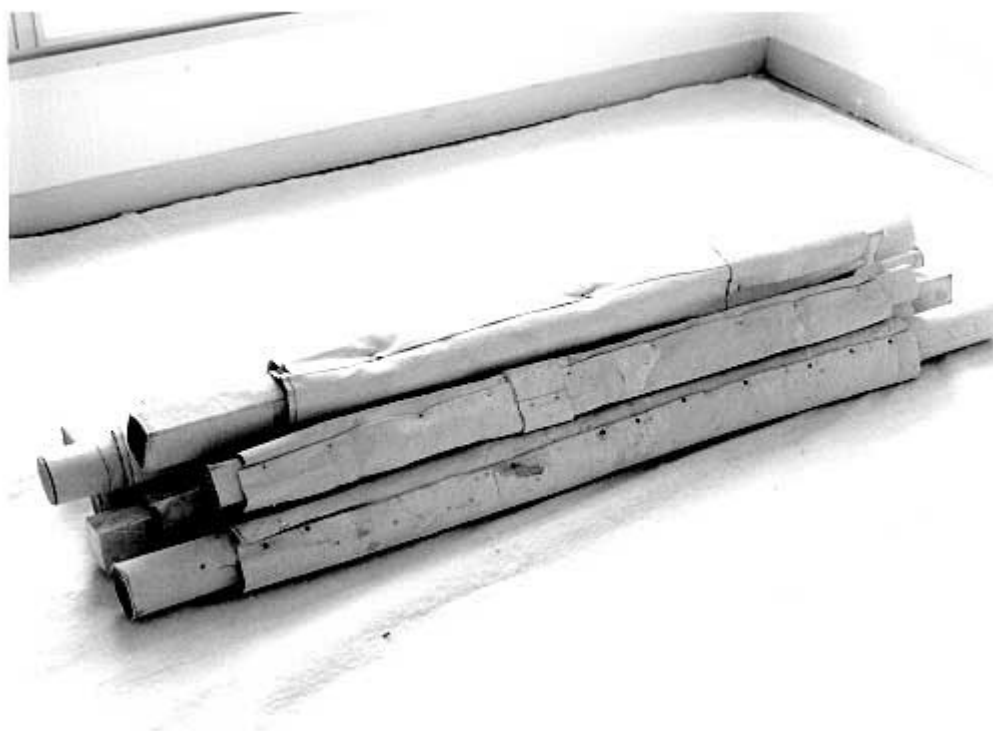
O primeiro procedimento, após a desconstrução inicial, pelo relato da artista, foi enrolar as telas e amarrá-las com fios, encobertos com base. Estes rolos foram dispostos no chão, formando faixas de vários metros. Aí se identifica a constituição de um corpo formado pelo ato repetitivo, pelo gesto que se repete (já desde o princípio, com o procedimento de pintar cada uma das telas com base branca). Primeiro o gesto de enrolar, depois o gesto de dispor os rolos lado a lado. Há, além do gesto, um elemento que se repete. Cada um deles, porém, em si mesmo, possui

características particulares. Cada rolo, feito com uma pintura desconstruída, reimprimada, tem a mesma estrutura dos outros, mas é diferente. A artista, ao falar deste processo se refere ao palimpsesto, que se constitui numa espécie de apagamento preparatório para o recebimento de outra camada sobreposta (FRANCA, 1996 b).



Imagem 73. *Acolhida do Silêncio*, 1993.
3 metros, apresentados na exposição Tremplin, no Moulin du Roc, em Niort.
Fonte: FRANCA, 1994.

Este trabalho, com início em 1991 (imagem 72, p.115), levou a outro, que levou a outro, que levou a outro... Constituíram-se seis famílias de objetos, como referido anteriormente. A seguir imagens de *Repousos*: na vertical e na horizontal.



Imagens 74 e 75. *Repousos*, 1992.
Bastões de madeira, telas repintadas com base branca e enroladas, presilhas, cordões, fita adesiva, pregos, panos. Medidas aproximadas: 120, 150, 170 cm.
Fonte: <<http://www.arte.unb.br/revistadearte/patricia/patricia.htm>>. Acesso em 14.05.2006.

Esta família se apresenta como uma variação da primeira. Estrutura-se de outra forma, coloca-se no espaço de outra maneira, articulando os elementos entre si e em relação ao conjunto de modo diferente. Ainda são os rolos, as telas “apagadas” enroladas. Agora, porém, estão enroladas em bastões de madeira e cada um deles é disposto, num primeiro momento, apoiado à parede, como que em descanso. Num segundo momento “descansam” agrupados, novamente no chão.

Assim, sucessivamente, a artista vai levando/sendo levada para outras formas de constituição dos conjuntos, que se abrem também para alterações mais evidentes, como o caso dos Envelopes. Os Envelopes “são feitos em papel, tela com base, fios costurados, grampos, alfinetes, arames, *mousseline*, algodão e pigmento” (FRANCA, 2004, p.56). O que se repete nesta família é a ação de envolver coisas, que envolve outros gestos, como: dobrar, espetar, costurar, enrolar, fechar, talhar e cortar.



Imagem 76. *Envelopes*, 1992.

Pacotes de papel embrulhados com tela pintada com base, arame, cordões, grampos, alfinetes, *mousseline*, algodão. Medidas: 10 x 9 x 5 cm.

Fonte: FRANCA, 1994.

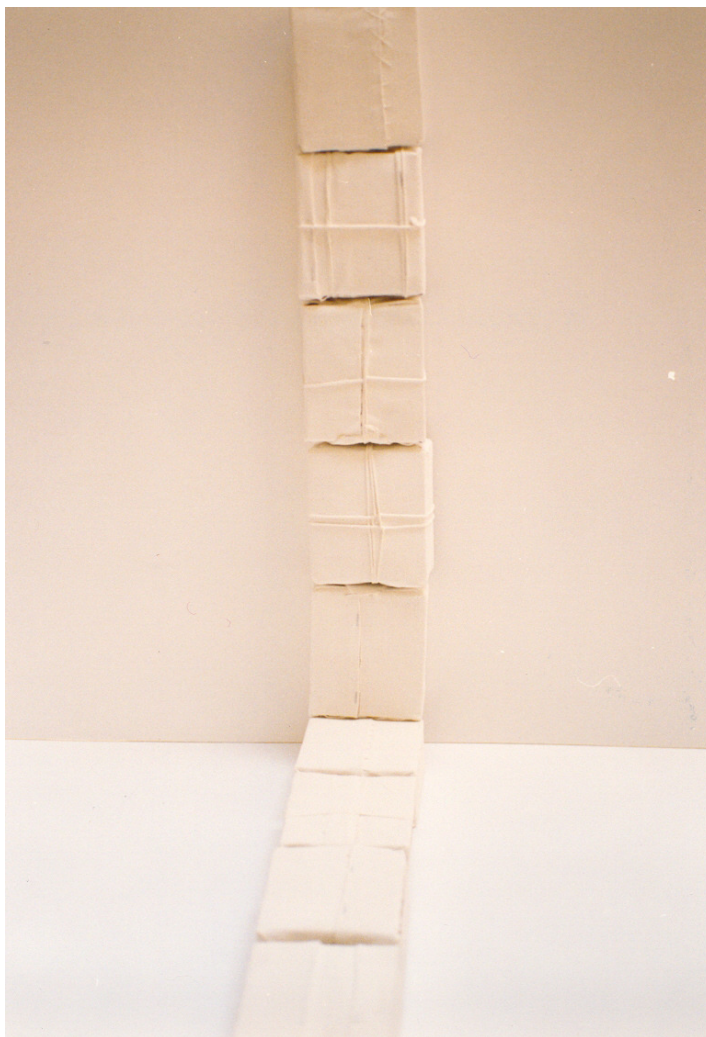


Imagem 77. *Envelopes*, 1992.
Foto de atelier.
Fonte: FRANCA, 1994.

Este ato, o de enrolar, envolvendo, objetos diversificados, é um ato reflexivo, pois o objeto enrolado coloca-se em sua forma, reage, interage, sugerindo modos de produzir-se. Cada um deles é um momento de uma sucessão. A artista os encara como fragmentos que se repetem, mas que se distinguem uns dos outros, criando “diferenças e repetições nas transformações de suas faces e de seus efeitos surdos segundo esse ou aquele acomodamento, disposição, lugar, exposição” (FRANCA, 2004, p.56). Eles podem agrupar-se na parede, no chão, em linhas, em grades... Nas imagens 76 e 77 podemos ver duas formas de apresentação dos envelopes. Sobre o ato de envolver, a artista escreve:

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. (FRANCA, 2004, p.57)

Este tipo de ação e reflexão remete ao trabalho '*A bruit secret*' (Com Barulho Secreto), de 1916, de Marcel Duchamp. Trata-se de um '*ready-made* ajudado', conforme expressão criada pelo artista.



Imagem 78. Marcel Duchamp. *A Bruit Secret*, 1916.
Ready-made ajudado: novelo de cordel entre duas chapas de latão ligadas por quatro parafusos, 12,9 x 13 x 11,4 cm. Collection Louise and Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
Fonte: <<http://arthist.binghamton.edu/.../Hidden%20Noise.html>>. Acesso em 15.10.2008.

Quando este trabalho é agitado ouve-se um ruído, de algo que está solto dentro dele. Ao fazê-lo, Duchamp pediu que Walter Arensberg colocasse dentro do

novelo um objeto que ele mesmo desconhecia. Duchamp, em contrapartida, inscreveu duas frases nas chapas de latão, com supressão de algumas letras, impedindo que seu significado fosse reconhecível por Arensberg (MINK, 1996).

Os envelopes de Franca também escondem coisas desconhecidas. Para a artista, os Envelopes não são apenas um conjunto de informações visuais, não se restringem ao universo do puramente óptico. Moldam e, ao mesmo tempo, ingerem 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” (FRANCA, 2004, p.57). O interesse da artista é suscitar a relação entre ‘fatos fisicamente falantes’ e uma ‘zona de sensações’. Vê cada envelope como um momento de uma sucessão, temporal e espacial, que nos envia a “uma gestualidade compulsiva, genésica e rítmica e a uma riqueza plástica do processo de nos autogerar como continuação de nossa pulsão em fazer...” (Ibid.).

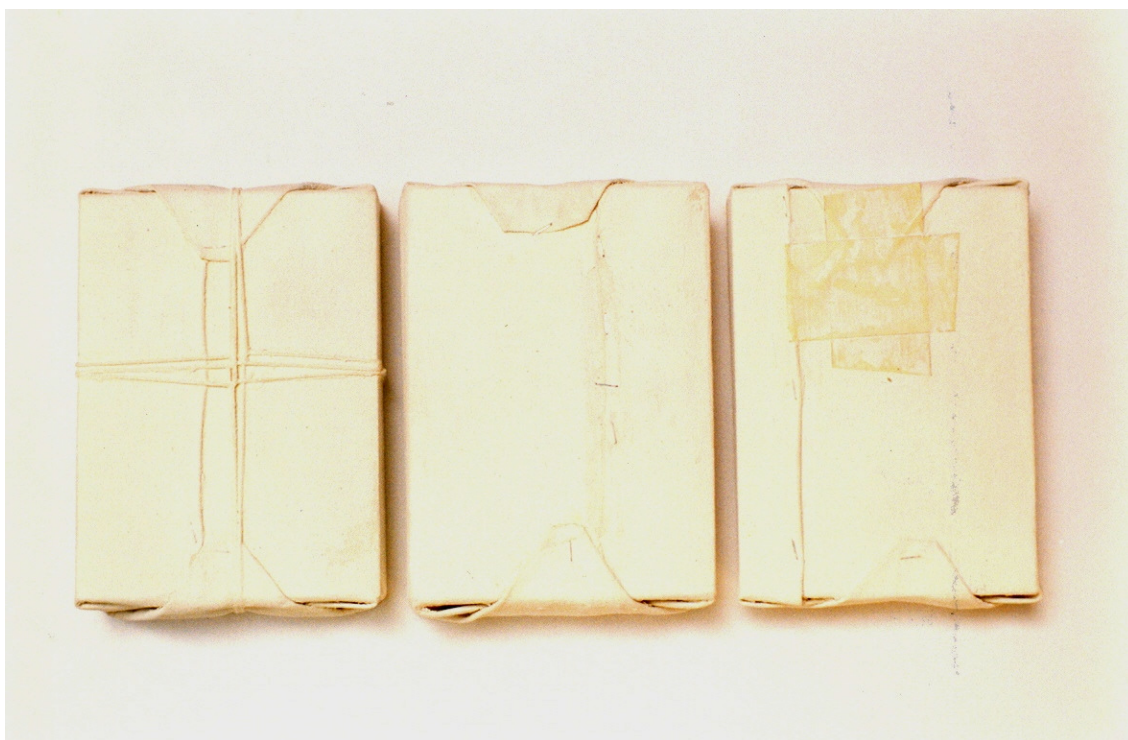


Imagem 79. *Envelopes*, 1992.
Pacotes de papel embrulhados com tela pintada com base, arame, cordões, grampos, alfinetes, algodão. Medidas: 16 x 22 x 30 cm.
Fonte: FRANCA, 1994.

Patrícia Franca vê esta família como um todo, não fechado em si mesmo, mas articulado de pontos que, embora isolados no espaço, se colocam numa relação de continuidade. E isto porque o processo, além da série, é a repetição. E diz que neste trabalho, assim como em todas as outras cinco famílias, “uma repetição esconde uma série, uma ação que se desenvolve” (FRANCA, 2004, p.58). Para ela há, aqui, uma série no fazer e uma repetição com diferença no mostrar. E o resto, de acordo com ela, seria o espaço ainda não preenchido, porém investido. “A repetição potencial dos envelopes está neles tramada” (Ibid.).



Imagem 80. *Envelopes*, 1992.

Pacote de papel embrulhado com tela pintada com pigmento e cola. Medidas: 30 x 22 x 5 cm.

Fonte: FRANCA, 1994.

A artista reflete sobre este seu trabalho aludindo ao que chama de “lei contemporânea herdada das pesquisas seriais”. Esta lei, conforme ela, “ 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” (Ibid.). Desta forma, em muitas das séries contemporâneas, podemos contar o número dos elementos que se repetem – ou o número deles nos é dado, como em *1024 Farben*, de Gerhard Richter, que apresenta 1.024 amostras de cor, de acordo com uma progressão programada de 4, 16, 64, 256 e 1.024 amostras (exemplo apresentado por Franca em seu artigo de 2004).

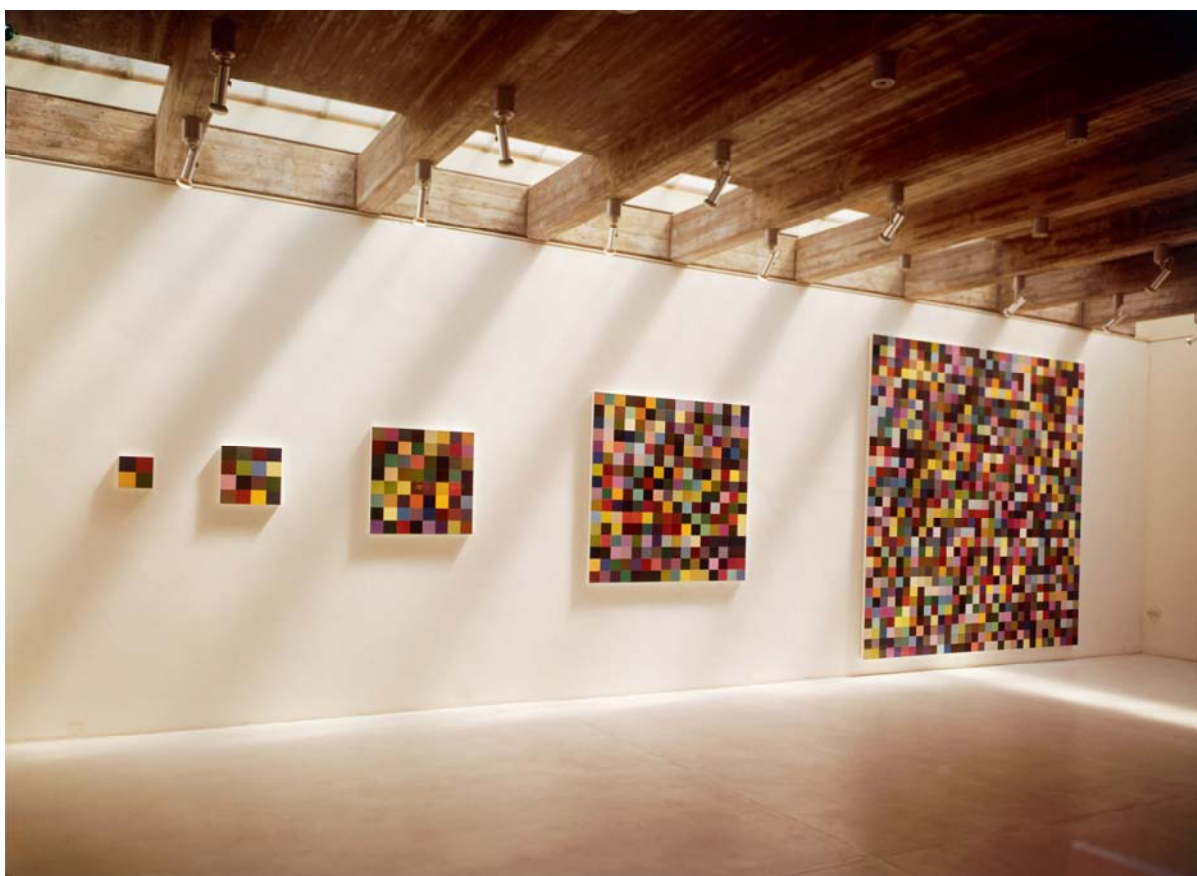


Imagem 81. Gerhard Richter. *4, 16, 64, 256, 1024 Farben* (*4, 16, 64, 256, 1024 Colours*), 1974.

Laca sobre tela.

Fonte: <http://www.serpentinegallery.org/2008/03/gerhard_richter23_september_16.html>. Acesso em 08.11.2008.

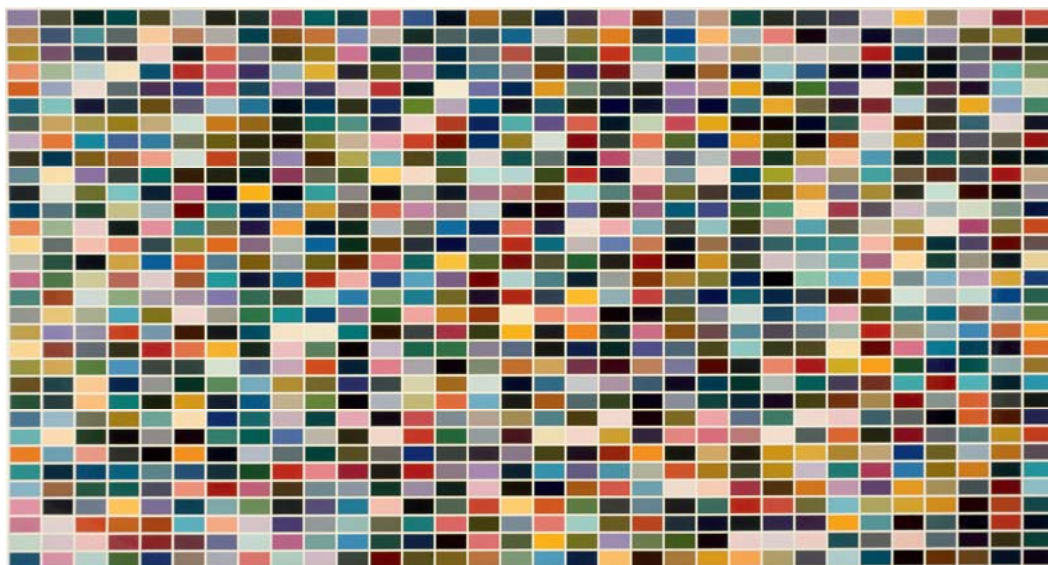


Imagem 82. Gerhard Richter. 1024 Farben (1024 Colours), 1966.

Laca sobre tela, 254 x 478 cm.

Fonte: <http://www.serpentinegallery.org/2008/03/gerhard_richter23_september_16.html>. Acesso em 08.11.2008.

Franca destaca que “o infinito potencial da repetição contemporânea será então o inventário do resto, que poderia ser repetido sem cessar, por um princípio de desenvolvimento $n+1$.” Esta idéia é citada de Titus-Carmel, quando pensa as possibilidades da abertura da série como inventário de um resto, deixado na série pelo artista. 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”. (TITUS-CARMEL, apud FRANCA, 2004, p.58) O resto, segundo Franca, seria o espaço ainda não preenchido, mas investido por aquilo que se desdobra para além do que é visível na série. É aquilo que desliza pela ação de repetir e que possibilita a criação de outras estruturas, situações, objetos e relações espaço-temporais, bem como novos pensamentos plásticos.

Todas as seis famílias de Franca são desdobramentos que se constroem em relação ao que vai se constituindo em cada ‘família’, articuladas a partir das mesmas questões relativas à repetição, constituindo séries que se comunicam entre si. A seguir imagens das “famílias” *Mácula*, *Fios Condutores* e *Receptáculos de Coisas*:

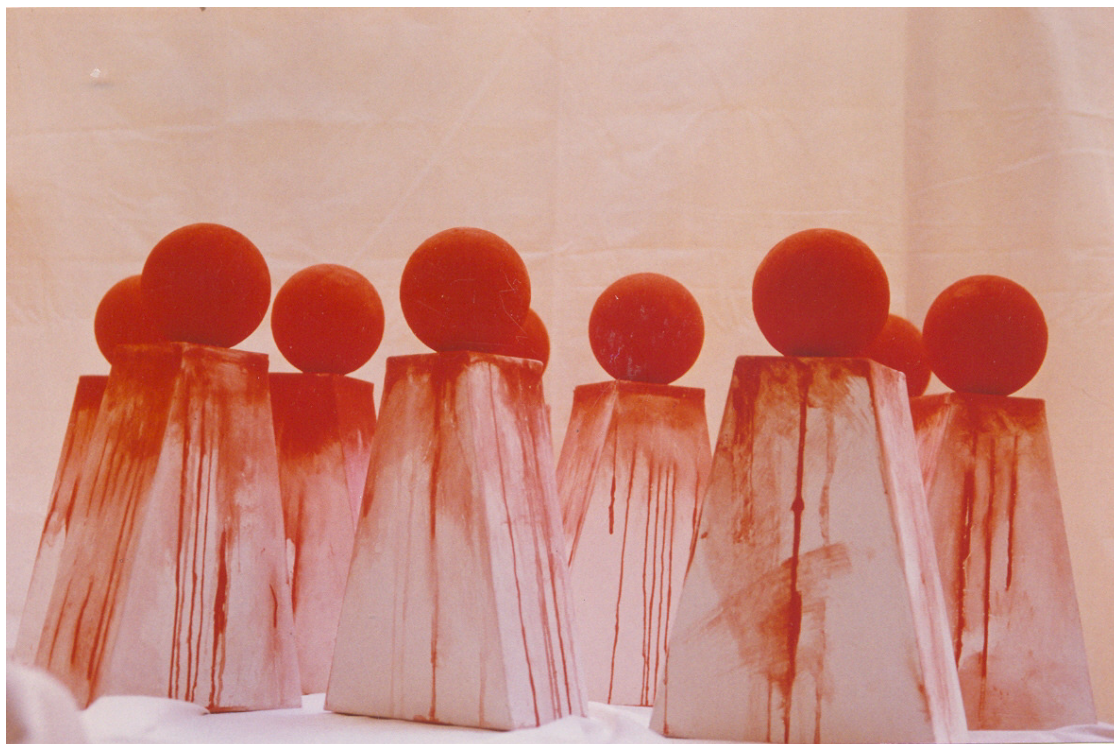


Imagem 83. *Mácula*, 1992.

Chassis de madeira recobertos por tela pintada, pigmento, cola e poliestireno. 39 x 25 x 13 cm.
Fonte: FRANCA, 1994.

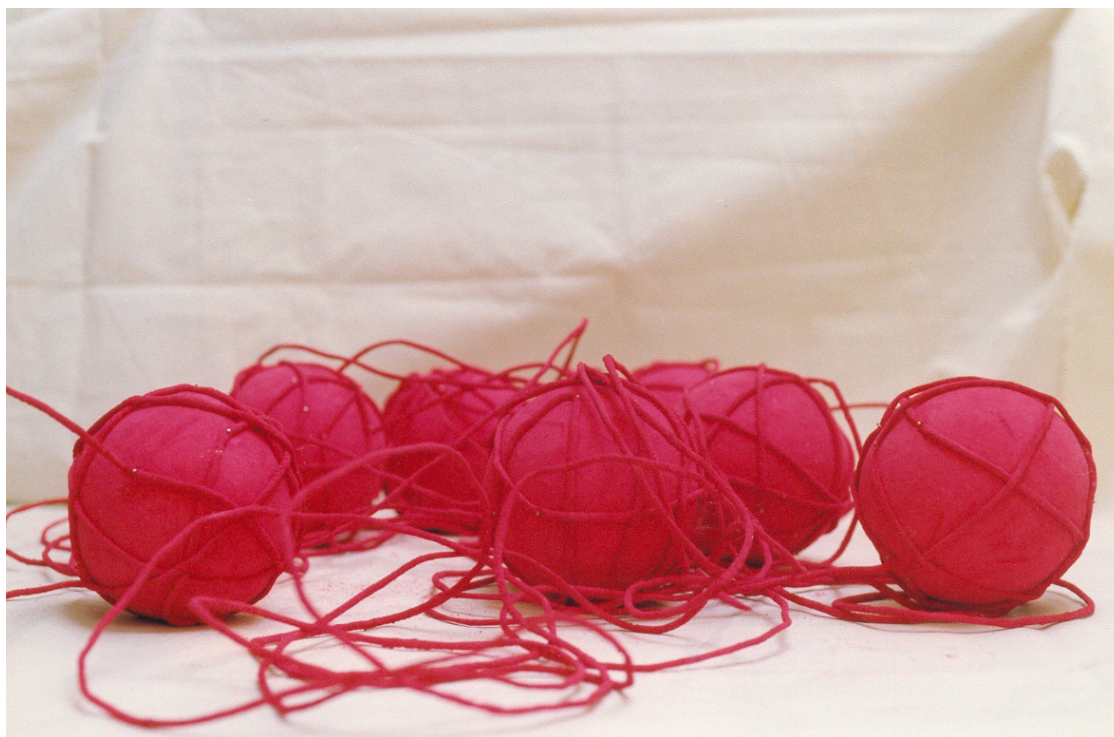


Imagem 84. *Fios Condutores*, 1992.

Poliestireno, tela pintada, fios de espessura variada, pigmento, cola, alfinetes e fios costurados.
Fonte: FRANCA, 1994.



Imagem 85. *Receptáculos de Coisas*, 1992.
Madeira, tela, poliestireno, base branca.
Fonte: FRANCA, 1994.

As séries de Patrícia Franca se instauram a partir de relações, como já apontado. Podemos perceber a imbricação da repetição com a diferença, pensando cada conjunto de trabalhos a partir dos intervalos e entendendo o resultado de seus procedimentos como operação sobre o resto. É como se um vazio determinasse o surgimento de cada elemento e do que passa por entre eles e mesmo por entre as séries que vão se constituindo. “E a força que trabalha no interior da repetição é o intervalo de um objeto ao outro, uma espécie de equilíbrio” (FRANCA, entrevista de 2008, anexo B.3, p.281).

Quando fala em condição múltipla dos objetos na forma de repetição de que faz uso, Patrícia Franca aponta para diferenças internas que irão “reger a visibilidade do trabalho final e da situação onde ele se realizará, sobretudo sua situação espacial” (2004, p.56). As seis famílias, que foram iniciadas em 1991, foram apresentadas em vários momentos posteriores, tendo sofrido transformações e desdobramentos a cada nova exposição. Em cada uma de suas apresentações se constituíram como nova invenção. Houve também exposições em que mais de uma família foram colocadas em relação, estabelecendo novos espaços a partir dos cruzamentos realizados em/com suas formas, materialidades, conceitos e questões imbricadas por cada uma das instalações. São conjuntos ‘mutantes’, que abrem-se à múltiplas possibilidades de configurações espaciais e temporais.

Desde *Acolhida do Silêncio* isto ocorre, como pode-se ver nas imagens 72 e 73. Abaixo, momentos diferentes da ‘família’ *Mácula*, que se apresenta aqui de duas maneiras distintas. Há um primeiro trabalho deste conjunto, de 1992, e um último de 1996. Como se pode ver nas imagens abaixo, há grandes diferenças entre elas. Os elementos, a cor e os materiais são os mesmos, mas os contextos espaciais para os quais foram projetadas mudou (cfme. entrevista de 2008, anexo B.3, p.280).



Imagem 86. *Mácula*, 1992.

Chassis de madeira recobertos por tela pintada, pigmento, cola e poliestireno. 39 x 25 x 13 cm.

Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.



Imagem 87. *Mácula*, 1996.

Chassis de madeira recobertos por tela pintada, pigmento, cola, poliestireno, telas pintadas e recobertas de pigmento, com medidas variadas.

Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.

O conjunto das séries de '*Seis Famílias*' se constitui em séries mais ou menos fechadas, no sentido de haver um número limitado de trabalhos em cada uma. Há, porém, variações em que este número se modifica. E não só o número. As mudanças de espaço e tempo exigem e ocasionam outro tipo de disposição, de resolução de aspectos diversos, como tamanho, número de peças e outros detalhes. Com relação a esta experiência a artista comenta:

Assim, a repetição no processo poético está na experiência com o tempo. Posso até mesmo acreditar que a repetição é uma das figuras do tempo, pois a percepção dele é sempre uma consciência dos instantes, com intervalos e ritmos, uma imagem da própria vida com seus anos, meses, dias, horas, minutos se repetindo indefinidamente e nossas atividades: acordar, se lembrar dos sonhos, levantar, tomar o seu café, preparar o dia, viver o dia. Um dia após o outro e um dia diferente do outro. Aliás, uma prática que se repete, em um tempo de uma vida – vinte e cinco anos por exemplo – começa a fazer um sentido, a criar uma cartografia que se estende para dentro de você. (FRANCA, entrevista de 2008, Anexo B.3, p.281)

Este aspecto observado por Franca, em relação aos efeitos que uma repetição constante, diária produz no corpo, nos faz retornar às reflexões de Anna Maiolino e de Nick Rands, sobre o gesto cotidiano, que deixa marcas, registros, não só no que é visível na obra, mas em algo que se manifesta nas formas de sentirmos o corpo em nosso dia-a-dia. Temos novamente aqui a referência a uma consciência despertada pela repetição – a partir da obra que nos faz perceber nossos gestos de todos os dias. No caso de Franca há uma reflexão sobre estas questões sustentando o fazer poético, em que outras repetições fazem surgir o objeto poético.

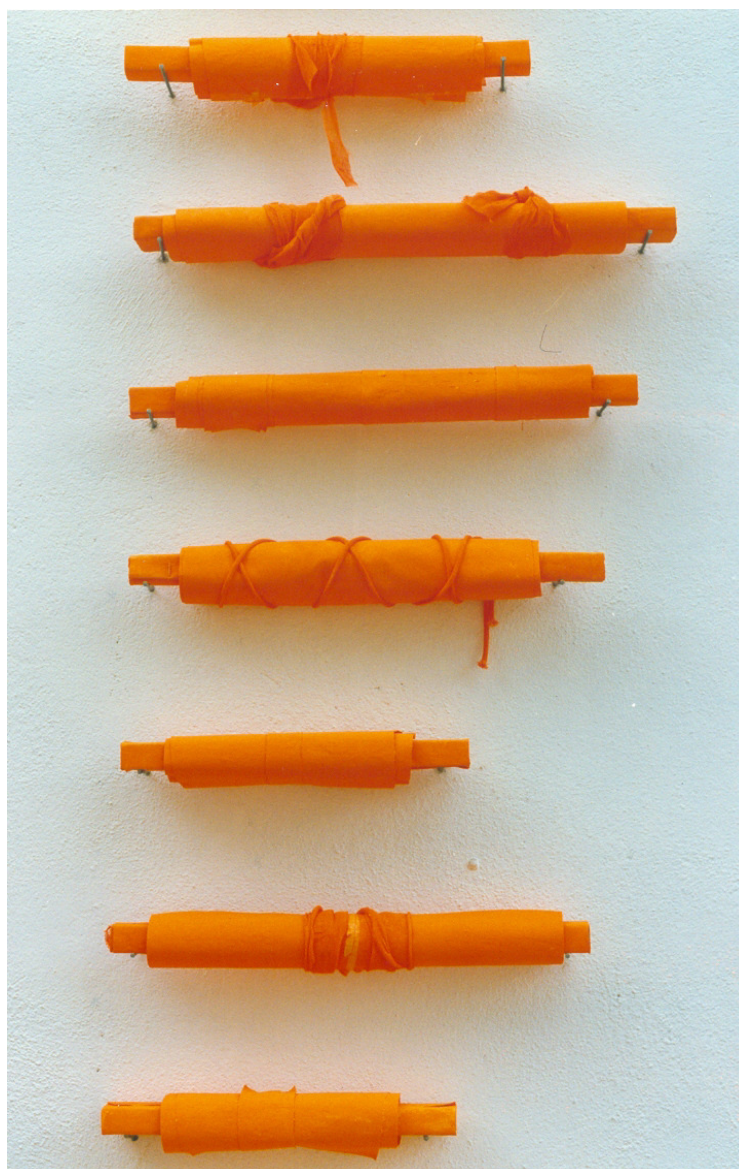


Imagem 88. Rolos da instalação *Oranges*, 1994.
Bastões de madeira, tela, cola, pigmento, gaze, fita adesiva, alfinetes, algodão.
Medidas variadas.
Fonte: FRANCA, 1994.

Da mesma forma que em *Mácula*, pode-se ver que as famílias *Acolhida do Silêncio* e *Repousos*, em conjunto, foram retomadas em algumas instalações, em que seus objetos e questões retornaram de outro modo. Na exposição *Oranges*, realizada na Fondation Danae, em Pouilly, França, em 1994 os rolos de tela são reapresentados em uma versão em que se mostram impregnados em pigmento laranja, suspensos na parede, dispostos horizontalmente em forma de coluna, ao lado de outros elementos e conjuntos distintos (imagens 88 e 89).

Há, aqui, a repetição de gestos de *Acolhida do Silêncio* e *Repousos*. Também há uma forma de disposição que repete uma certa lógica, porém introduz variantes, como a forma de suspender por pregos, horizontalmente, na parede e o distanciamento entre um rolo e outro. E há a variável da cor. Do branco para o laranja. Também aparece aqui, retornando, o pigmento, que apareceu em *Mácula* pela primeira vez. Nesta exposição, elementos das 'famílias' se apresentam ao lado de outros objetos e proposições, dando a ver a abertura da série para o múltiplo.



Imagem 89. Vista parcial da instalação *Oranges*, 1994.
Fonte: <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/>. Acesso em 08.11.2008.

Franca relata (em entrevista de 2008, anexo B.3, p.280) que a própria prática e os 'movimentos' com as 'seis famílias' é que levaram a repetir. A repetição, para a artista, é uma prática de conhecimento. E cada proposta, além de se abrir

para desdobramentos, produz uma necessidade de permanência. O jogo entre o que permanece e o que se transforma dá visibilidade e voz a uma espécie de narrativa muda, conforme ela:

Era preciso, quase como um sentimento, reiterar para que alguma coisa permanecesse. A possibilidade de aprendizado – prazer, desafio e tudo o que podemos aqui implicar quando trabalhamos – me parecia e ainda me parece impossível com apenas um objeto (no meu caso). Repetir introduz necessariamente uma diferença, um ritmo, uma temporalidade, uma lógica espacial. Ela também introduz uma espécie de narrativa muda, mesmo que o trabalho esteja voltado para uma forma abstrata ou esteja lidando e relacionando com os espaços do não. O não sentido, o não entendimento, o por que não. Essa narrativa muda é o que um conjunto de trabalhos oriundos da repetição começa a nos revelar. Algo daí começa a surgir, a criar um sentido, uma direção, uma força e de repente, algo que estava escondido atrás da repetição é desvendado, sentido, conhecido. (FRANCA, entrevista de 2008, anexo B.3, p.280)

Franca aponta para o que há de não-sentido numa série de repetições. Há, de acordo com sua experiência poética, algo como uma narrativa muda, cuja existência é revelada pela repetição, na série. Podemos nos perguntar, a partir desta condição, qual seria a função da série? Trata-se de um fracasso, de uma tentativa frustrada de recompor o que falta? De qualquer forma há um gesto que se refaz, na produção do mesmo e diferente. Um desejo sustenta o gesto que se repete.

A questão da série, para Freud, é pensada a partir do que podemos chamar de encontro fracassado. A função de uma construção serial seria a de resgate de um elemento primeiro, cuja perda constitui uma falta – a falta constituinte do ser. O que é encontrado na série nunca reconstitui a fissura original. Cada termo da série é a tentativa fracassada de recompor o que falta. Isto move o processo de repetir e, na série, dá abertura ao elemento da novidade. Existe um fracasso e um encontro, que determinam a continuidade da série.

Em seu seminário sobre “A carta roubada”, Jacques Lacan se debruça sobre o conto de Edgar Allan Poe, para discorrer sobre o princípio do automatismo de repetição, extraído do que chama de *insistência* da cadeia significante (1998, p.11). Esta ficção apresenta a condição de aprisionamento do ser humano numa

ordem simbólica, sob as exigências de uma cadeia simbólica, na qual está situado o 'desejo inconsciente em sua persistência indestrutível'. A ordem do símbolo constitui o humano, com o significante precedendo o significado. "O deslocamento do significante determina os sujeitos em seus atos, seus destinos, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte" (LACAN, 1998, p.34). E, não importa sua condição social, sexo, caráter e quaisquer outras variantes de sua situação de vida, tudo aquilo que é da 'ordem do dado psicológico' seguirá o 'rumo do significante' (Ibid.).

No automatismo de repetição o significante é aquilo que está sempre se deslocando, que sofre desvios. Este é o traço que caracteriza o significante. Ele "só se sustenta num deslocamento". O funcionamento do significante é alternante por princípio. Isto faz com que ele sempre deixe um lugar, nem que seja para retornar a ele circularmente (Ibid, p.33). E é isto que se opera no automatismo de repetição. O sujeito se desloca de acordo com o momento da cadeia significativa que o está percorrendo. O que se repete é aquilo que não se deixa apreender.

No campo das artes visuais, as séries, de acordo com Cattani, "sistemáticas ou assistemáticas, constituem uma modalidade da repetição" (CATTANI, 2004 c, p.86). Para a autora, na contemporaneidade "as práticas repetitivas são múltiplas e diferenciadas, envolvendo o jogo, o acaso, as lógicas combinatórias e as serialiades" (Ibid., p.80) A modernidade e a contemporaneidade apresentam questões diferenciadas em relação à repetição e à serialização. Na modernidade o trabalho da série se conecta com as questões da produção serial industrial, de uma atitude investigativa sobre aspectos formais e de um questionamento sobre sistemas de valoração a partir de uma tradição artística. A constituição de uma série, na modernidade, implica no estabelecimento de um corpus de pesquisa formal, acima de tudo. É o caso de Monet, por exemplo, com suas séries em que apresenta o mesmo motivo. Também renuncia à narração e se liga "à teorização da obra inacabada, à valorização do esboço como sinal do processo de produção e ao questionamento da unicidade da obra" (Ibid., p.81).

As séries contemporâneas se abrem para outras perspectivas, para além das preocupações da modernidade. Há um envolvimento com elementos que, além

de estarem vinculados a princípios formais, estabelecidos pelo próprio artista, retomam referências anteriores, utilizam procedimentos anteriormente abandonados e concepções construídas a partir de outros paradigmas – não mais o da necessidade absoluta de produção do original. Procura-se, sim, a produção da diferença, especialmente em se tratando de repetição. Muitos artistas, pela criação de processos repetitivos em seu trabalho, envolvendo uma série de normas, sistemas de produção e formas até de condicionar o gesto, criaram não a apresentação do sempre mesmo e indiscernível – como acontece na série industrial presumidamente, mas sim de uma marca individual, singular.

Mais do que pesquisa formal, na contemporaneidade o que está em jogo é a construção de sentido, e um sentido ligado a um modo de fazer e pensar a obra. Pode ser recuperada uma certa noção de narratividade, uma retomada de reflexões sobre o corpo, um aspecto comunicacional, expressivo...⁴⁵ Pode ocorrer, inclusive, um borramento dos limites entre obra e vida, como é o caso de Roman Opalka. Enfim... cada artista cria seu modo de fazer repetições e de produzir séries a partir de uma ou mais questões intimamente imbricadas no fazer em se fazendo da obra.

Um artista que trabalhou a série com um sentido singular e com o qual se pode dialogar nesta reflexão, trazendo aspectos que ampliam a questão, foi Ad Reinhardt (Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt – EUA, 1913-1967). Reinhardt iniciou a pintar nos anos 30, com abstração geométrica. Nos anos 40 participou do grupo do expressionismo abstrato americano. Na década de 50 partiu para uma pintura que se reduziu a tons escuros, quase pretos, e pretos intensos, sendo que, a partir de 1953 até 1967, ano de sua morte, quase não a modificou. Suas telas, a partir de então se tornaram monocromáticas, com variações muito sutis entre os tons escuros, quase pretos e preto. Outra característica marcante e inconfundível de suas telas é a presença de um cruzamento entre uma faixa horizontal e uma faixa vertical centrais, que ocupam um terço da tela, o que produz uma forma de cruz com quatro

⁴⁵ Faço alusão aqui à retomada de aspectos evitados pela tendência ao esvaziamento e redução das práticas artísticas a suas especificidades mais características, preconizadas por teorias modernas denominadas de 'puristas', como o pensamento de Clement Greenberg, que nega à obra qualquer referência a aspectos externos a ela mesma. Houve também tendências mais conceituais, em que se pretendia apagar qualquer traço de autoria, de subjetividade e de narratividade nas proposições artísticas.

braços iguais, ou uma justaposição de nove quadrados do mesmo tamanho aproximadamente. A imagem abaixo mostra uma das telas que pintou em 1960-61:



Imagem 90. *Abstract Painting*, 1963.
Óleo sobre tela, 152.4 x 152.4cm.

Fonte: <<http://painting.about.com/od/arthistorytrivia/ig/Gallery-of-Famous-Paintings/Ad-Reinhardt-.htm>>. Acesso em 02.06.2008.

Em um ensaio sobre Reinhardt, Nancy Spector descreve suas telas como “quadrados em preto *mudo* [*neutro, não luminoso, baixo* ⁴⁶] contendo contornos cruciformes escassamente discerníveis (mal discerníveis) que desafiam os limites da visibilidade” ⁴⁷. Na fotografia (imagem 90), a mão tenta apontar para as subdivisões

⁴⁶ Possibilidades de leitura para a palavra *mudo*, que não tem equivalente em português para cor.

⁴⁷ Versão do original: “These canvases as muted black squares containing barely discernable cruciform shapes [that] challenge the limits of visibility.” Disponível em: <<http://painting.about.com/od/arthistorytrivia/ig/Gallery-of-Famous-Paintings/Ad-Reinhardt-.htm>>. Acesso em 02.06.2008.

dos nove quadrados, cada qual contendo um matiz diferente de preto, mas que mesmo diante da pintura são difíceis de enxergar ⁴⁸.

De acordo com Nancy Spector, em ensaio para o Museu Guggenheim ⁴⁹, o próprio artista, ao escrever sobre estas pinturas, sua marca registrada, diz que elas são “um livre ícone não manipulado, não manipulável, sem utilidade, não negociável, irreduzível, não fotografável, não reproduzível, não explicável” ⁵⁰. Para a autora, Reinhardt utiliza uma estratégia de negação, de recusa, mas que, ao mesmo tempo, reafirma sua convicção de que o modernismo se caracteriza por ser um tipo de progressão negativa, e que a abstração desenvolveu-se como uma série de subtrações. E ele estaria criando a pintura final ou derradeira. Mas, de acordo ainda com Spector, menos que projetar a “morte da pintura” como uma forma viável de arte, ao contrário, o artista estava afirmando o potencial da pintura para transcender a retórica contraditória que a cercava na crítica contemporânea e no crescimento das influências comerciais do mercado de arte.

Na tela *Pintura Abstrata Número 5* (imagem 91, p.136), são perceptíveis a cruz e os quadrados formados pelas alternâncias entre tons muito próximos, azulados. Quase não há vestígio da mão do artista, da marca da pincelada. Este tipo de ação em pintura traduz uma busca por um estado o mais puro, o mais absoluto possível em pintura – por consequência também do ser. É um tipo de pensamento e atitude que chegou ao extremo com a proposição dos monocromáticos ou monocromos, em que a pintura se reduz a um plano de uma só cor, em que desaparecem inclusive os vestígios da ação pictórica. São precursores desta prática artistas como Kasimir Malevitch, em 1918, com seu “*Quadrado Branco Sobre Fundo Branco*”, e Yves Klein com seus monocromos azuis da década de 50.

Para Malevitch, o “*Quadrado Branco Sobre Fundo Branco*” (1918) foi o limite de uma busca pela sensibilidade pura, anterior mesmo à representação. Foi a tentativa de formular o informulável. De acordo com palavras do próprio artista russo,

⁴⁸ Disponível em: <<http://painting.about.com/od/arthistorytrivia/ig/Gallery-of-Famous-Paintings/Ad-Reinhardt-.htm>>. Acesso em 02.06.2008.

⁴⁹ Disponível em: <http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_133A_1.html>. Acesso em 02.06.2008.

⁵⁰ Versão do original: “A free, unmanipulated, unmanipulatable, useless, unmarketable, irreducible, unphotographable, unreproducible, inexplicable icon.”

significou alcançar o deserto. “*Mas este deserto – que é o mundo sem objetos – não está vazio. Ele está, por assim dizer, cheio da ausência dos objetos.*”⁵¹ E se traduz por uma linguagem que ameaça desaparecer no silêncio. Malevitch, pois, não chega ao vazio absoluto em seu *Branco sobre Branco*. Existe a presença da ausência dos objetos. O alcance do vazio absoluto seria somente a inexistência da obra, seu desaparecimento iminente. Este é o limite onde esbarra sua procura pela pureza total da sensibilidade.

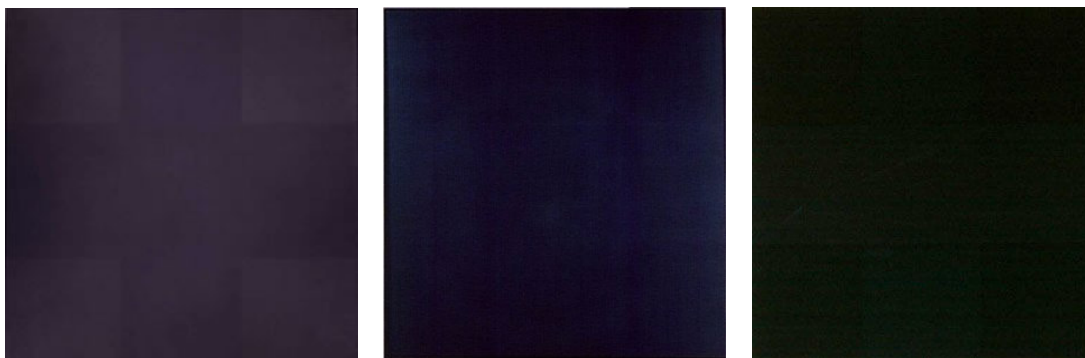


Imagem 91. *Abstract painting number 5*, 1962.

Óleo sobre tela, 152,4 x 152,4 cm.

Fonte: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=12353>>. Acesso em 02.06.2008.

⁵¹ In GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea : do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p.126.



Imagens 92, 93 e 94. Seqüência de telas da década de 1960, de Ad Reinhardt.

Fontes: <<http://projectminimalism.info/.../Communication.htm>>. Acesso em 04.06.2008.

<http://rescuezone.weblogg.no/030107124456_ad_reinhar...>. Acesso em 04.06.2008.

<<http://www.sciam.com/article.cfm?id=deconstructing-a...>>. Acesso em 04.06.2008.

A série formada por este tipo de operação, em Reinhardt, tem um caráter diferente das séries de Patrícia Franca. Porém podemos ver aqui também uma seqüência de desdobramentos a partir da própria ação do artista. Sua pintura se restringe a um mínimo de elementos, sua ação se fixa em uma forma de dispor dos mesmos que não varia muito e que chega ao extremo de quase não se tornar visível. Em algumas pinturas, como mencionado anteriormente, é difícil distinguir os quadrados. Mas há uma ação que se repete, uma forma que se repete, uma maneira de pintar que se repete. O resultado, entretanto, produz a diversidade. Mesmo nas telas em que praticamente não se distingue mais a cor e a forma.

Este tipo de série é uma série aberta, porém sistemática. Pode-se aproximar este modo de construção poética também do trabalho de Opalka, já apresentado, como um trabalho que se faz a partir das mesmas variáveis e constantes, constituindo-se como “o” trabalho do artista a partir de determinado momento.

Um elemento interessante neste trabalho é o jogo que faz com a questão da visibilidade. O que se torna visível na série? O que desaparece numa espécie de cegueira produzida pelo modo de pintar? Em *Acolhida do Silêncio* também há um aspecto que produz uma espécie de cegueira. As pinturas originais das telas utilizadas desaparecem quando são enroladas e apresentadas em forma de rolos. Cobrir de branco, enrolar, amarrar, deitar lado a lado... Repetir outras vezes a mesma série de ações... Desdobrar estas ações em outras, por sua vez também

repetitivas e repetidas vezes... Retomar elementos, retomar idéias, sustentar o desejo por esta ou aquela coisa... O que se esconde na relação da série que se oculta sob uma outra, naquilo que se repete?

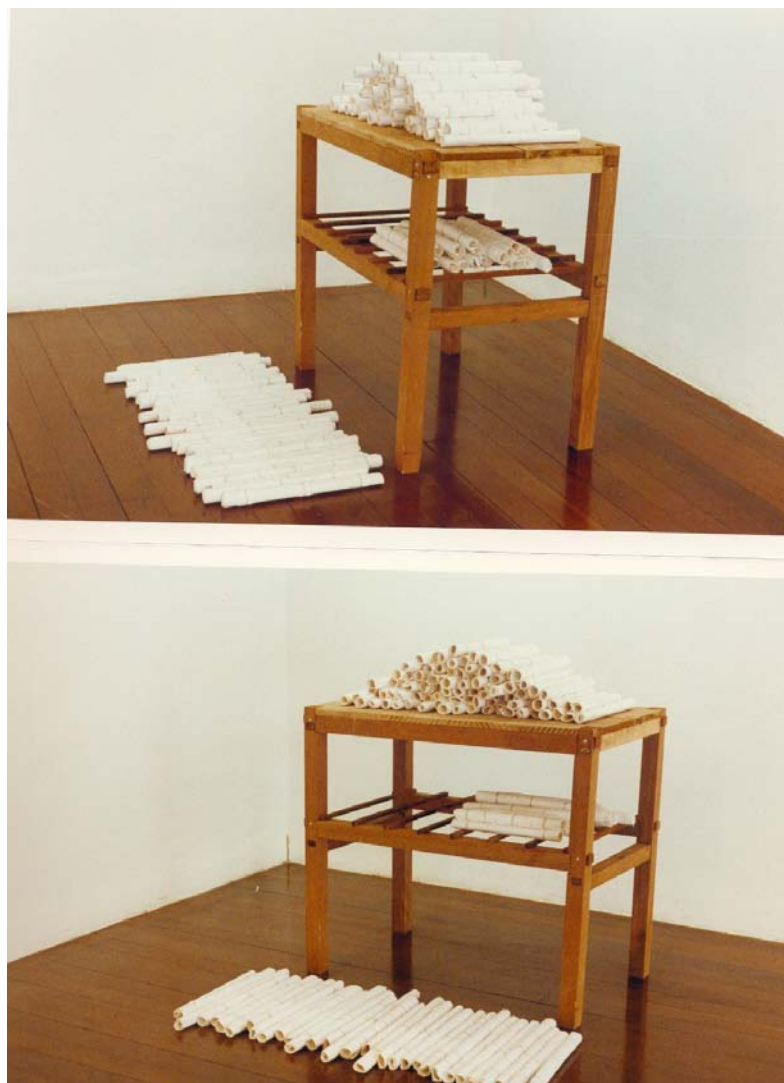


Imagem 95. *Acolhida do Silêncio*, 1992.
Telas pintadas com base branca e enroladas, presilhas, cordões, arame e fita adesiva.
Medidas aproximadas: 15 cm, 30 cm, 60 cm.
Fonte: FRANCA, 1994.

A relação dos trabalhos com e no espaço também é um aspecto de fundamental importância na forma de apresentação das séries. Cada lugar define a obra a ser nele exposta, como já se pode apontar ao discorrer sobre as diferenças estabelecidas a cada vez que uma 'família' é rerepresentada. Nas instalações de Patrícia Franca há o trabalho do lugar sobre os objetos. E há consciência disto. Escreve a artista:

In Situ - A implicação do trabalho com o seu lugar de exposição. Para que um lugar possa se chamar Lugar, é preciso criar o espaço

de sua constituição. Procuo sempre criar, em cada lugar, novas configurações onde tal ou tal família se reencontra sob um novo aspecto, uma nova expressão. A mostrar suas faces escondidas, a se re-desdobrarem até suas implicações as mais insuspeitadas. (FRANCA, 1996 a).⁵²



Imagens 96 e 97. Vista parcial da exposição *Zona de Impermanência. Receptáculos de Coisas*. Galeria e Projeto Macunaíma, Rio de Janeiro, 1994. Fonte: FRANCA, 1994.

A passagem de cada 'família' de um espaço de exposição para outro, em um tempo diferente, de uma para outra condição, tem relação com a idéia da constituição da diferença na repetição. Há algo que permanece e algo que não

⁵² Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/anpap/franca.htm>>. Acesso em 14.05.06.

permanece nesta passagem. E as ‘famílias’ estão sempre em estado de passagem. Não há modelos nem para a posição dos objetos, nem para sua forma de exposição. A denominação de *Zona de Impermanência* para uma das instalações (imagens 96 e 97, p.139) tem a ver com esta reflexão.

É por isso que podemos falar de permanência conjugada à impermanência. A permanência seria a idéia das famílias, suas características formais e plásticas. A impermanência é a situação renovada de cada família de objetos a cada vez. As famílias reenviam umas às outras de uma instalação à outra. As imagens de um espaço ao outro de cada família é muito próxima, mas ela é também diferente o suficiente para criar uma dinâmica de proposições visuais do "quase mesmo" nas instalações sucessivas. Espaço de reenvio então, pela brecha da diferença - onde acontecem relações entre os significados, o pensamento e o corpo. (FRANCA, 1996 a)

A proposição de mobilidade entre os objetos de cada ‘família’ e entre as ‘famílias’, em seus conjuntos, faz pensar numa condição de nomadismo, de permanente deslocamento. Isto aproxima esta proposta de trabalho das produções dos outros dois artistas estudados nesta pesquisa. E nos leva a pensar novamente em algumas idéias a respeito de utopia.

Evgen Bavcar, ao falar das relações entre utopia e arte, tendo como pano de fundo o pensamento de Ernst Bloch, fala-nos sobre o espaço utópico que há em cada obra de arte, por detrás de sua aparência. Trata-se do que Bloch chamou de pré-aparência ou pré-aparição – uma categoria de interpretação que nos leva ao que está para além da percepção imediata da obra. Também se utiliza do conceito de pré-imagem, o que leva a uma dimensão utópica. Ou seja, é uma imagem que se abre para o ‘ainda-não’ (outra categoria de Bloch), para o não-acabado, para o não-determinado.

Com esta forma de pensamento, Bloch contrapõe-se à tradição hegeliana, que considera a “obra como algo já terminado e morto e investe a arte de uma função antecipadora” (BAVCAR, 2008, p.9). Por isso as obras do passado ainda contêm “uma latência que não pode ser terminada no seu tempo e testemunha-nos

assim de um espaço utópico ainda não atingido” (Ibid.). Bavcar faz a relação destas idéias com o pensamento de que, para Bloch, pensar significa transpor. Ou seja, para cada obra de arte há sempre algo que nos leva adiante, não prendendo-se num lugar do passado – remoto ou recente, incluindo o presente – como uma lembrança imóvel, cristalizada. Para Bloch, cada obra de arte – do passado ou do presente – está impregnada de futuro. Isto significa que não pertence ao universo do já conhecido e previsto. Isto seria o ‘ainda-não’ da obra e do pensamento, a dimensão utópica do que ainda não aconteceu e que permanece sempre imprevisível.

No pensamento tradicional no campo da estética e da arte, o presente sempre já pertence ao passado, o que acaba com qualquer perspectiva utópica. Neste sentido, Bloch recupera também para as obras do passado uma condição de não-finalidade, não-realização. É esta condição que as atualiza e que faz com que mesmo o presente não ‘envelheça’. De acordo com Bavcar, para Bloch “a arte é, portanto, uma forma de experimentação sobre os possíveis, e se instaura sempre como uma alternativa ao que já está estabelecido e reconhecido” (BAVCAR, 2008, p.10).

Penso que podemos nos reportar às obras de Maiolino, Rands e Franca a partir de idéias como a de ‘ainda-não’ e de pré-imagem, pois é possível perceber em seus trabalhos aberturas para o não instituído, para o inacabado e para novas possibilidades de existência. E o fato de trabalharem com repetição, numa perspectiva de produção do diferente, evidencia ainda mais esta característica.

A repetição está presente em toda a trajetória de Patrícia Franca. Em seus trabalhos posteriores a *Seis Famílias de Objetos* e nos atuais não se percebe diretamente a presença dos elementos das ‘famílias’. Porém o trabalho com a repetição já existia anteriormente e permanece, de acordo com palavras dela mesma: “Percebo que todo o meu trabalho está sob o signo da repetição” (FRANCA, entrevista de 2008, Anexo B.3, p.281). Antes das ‘seis famílias’ ela havia trabalhado com séries de desenhos, séries de fotografias e séries de pintura. E depois foram realizados os seguintes trabalhos: *Absorção*, *Impregnação*, *Opacidade e Recobrimento* em três movimentos; *Questão*

Longínqua em duas partes; *Amar(elos)* e *Anarquivos*, em três partes novamente. O trabalho atual chama-se *Os Quatro Temperamentos*, em que a repetição continua fomentando os procedimentos (cfme. a mesma entrevista). *Os Temperamentos* já são quatro:

o colérico, o fleumático o melancólico e o sangüíneo. Mas cada um possui no trabalho a mesma grade estrutural, por exemplo: suas imagens, seu texto, sua cor, seu desenho e sua instalação. O curioso é que as diferenças começam a se agrupar e fazem depois novas repetições. (FRANCA, entrevista de 2008, B.3, p.282)

As imagens de *Os Quatro Temperamentos*, abaixo, nos mostram a estrutura que se repete em cada um dos conjuntos, bem como a recorrência de elementos de mesma natureza em cada um deles. Em cada instalação se fazem presentes a cor, o desenho, a imagem e o texto.



Imagem 98. *Os Quatro Temperamentos – Colérico*, 2008.
Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.



Imagem 99. *Os Quatro Temperamentos – Fleumático*, 2008.
Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.



Imagem 100. *Os Quatro Temperamentos – Sanguíneo*, 2008.
Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.



Imagem 101. *Os Quatro Temperamentos – Melancólico* (Detalhe), 2008.
Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.

Continuam presentes, neste trabalho, as preocupações sobre a relação da obra com / no espaço e corpo.

A instalação é um procedimento que deixa surgir, pouco a pouco, o resultado. Por isso, o que temos de fazer é criar o espaço, um espaço feito para alguém, um espaço formado e definido pelas nossas linhas de atuação dentro dele. Cor, desenho, imagem e texto precisam ser capazes de deixar vivo esse espaço, criado e novo, que se sobrepõe à arquitetura do ambiente. (FRANCA, 1996 a)

Cada 'temperamento' tem uma árvore genealógica, tendo a artista pensado em criar uma genealogia para cada qual. Para cada 'temperamento' há também um herbário, onde se verifica, também, um novo grupo construído a partir de procedimentos de repetição, como se pode ver nas imagens a seguir, do herbário do melancólico (cfme. contato pessoal).



Imagem 102. Do *Herbário do Melancólico*, 2008.
Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.

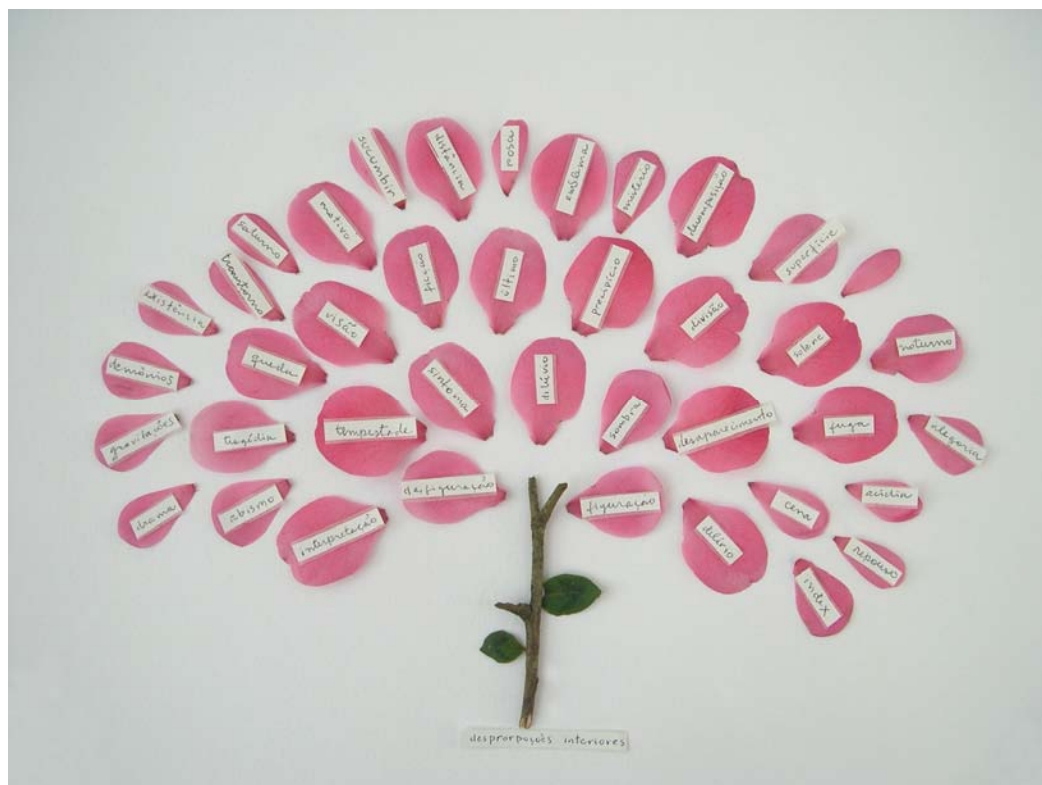


Imagem 103. Do *Herbário do Melancólico*, 2008.
 Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.



Imagem 104. Do *Herbário do Melancólico*, 2008.
 Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.



Imagem 105. Do *Herbário do Melancólico*, 2008.
Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.



Imagem 106. Do *Herbário do Melancólico*, 2008.
Fonte: imagem cedida diretamente pela artista.

II O QUE PODE A REPETIÇÃO?

II.1 QUESTÃO PARADOXAL

A análise realizada nos trabalhos artísticos aqui apresentados levanta algumas questões que encontram ressonâncias no campo de intersecção entre arte, utopia, psicanálise e filosofia da diferença. Uma das perguntas que permanece como zona aberta e de trânsito inter-remissivo é: em que medida a repetição é possível?

Vimos nos trabalhos de Anna Maria Maiolino, Nick Rands, Patrícia Franca e outros artistas a partir de cujos trabalhos podemos discutir repetição e questões a ela ligadas, que esta interrogação pela possibilidade da repetição é recorrente e não se resolve facilmente. Há repetições de ordens diferentes, seja pelo gesto, pelas ações, pela forma de articular gesto e objeto, pelos elementos objetuais que se repetem... Porém cada gesto é outro gesto, cada objeto é outro, cada série se abre para o novo...

Podemos identificar fundamentalmente dois grandes paradoxos inerentes à formulação do conceito de compulsão de repetição. O primeiro paradoxo poderíamos definir da seguinte maneira: o que caracteriza a repetição é não ser inteiramente uma repetição. [...] O segundo paradoxo é que a repetição funciona como algo que, ao mesmo tempo, faz obstáculo ao novo e o possibilita igualmente. (SOUSA, 1994, p.68)

A repetição, como já mencionado, é um conceito estudado por alguns autores a partir da questão da própria possibilidade de sua existência. Sören Aabye Kierkegaard trouxe uma das primeiras referências a este problema em seu texto *A Repetição*⁵³, de 1843, publicado sob o pseudônimo de Constantin Constantius. Kierkegaard, nesta obra, questiona a existência da repetição. Já no primeiro parágrafo apresenta suas principais questões: "Uma repetição é possível? Que significação ela teria? Uma coisa ganha ou perde ao se repetir?"

⁵³ O livro relata uma história de amor, dividida em dois capítulos: no primeiro Constantius conta a história vivida por um rapaz e uma moça, e sua própria tentativa de repeti-la; e no segundo trata da repetição em si, fazendo referência à história bíblica de Jó. Título original, em dinamarquês: *Gjentagelsen*, que pode ser traduzido melhor por retomada do que por repetição, de acordo com Nelly Viallaneix, tradutora francesa da obra em questão, de acordo com Almeida (2001). Disponível em: <<http://www.ifen.com.br/artigos/leo-2001.htm>>. Acesso em 25.06.2006.

A filosofia de Kierkegaard é intimamente relacionada com suas experiências de vida, muito marcada por questões éticas e religiosas. Neste contexto também se refere à repetição. Para ele não existe a possibilidade de o ser humano repetir suas experiências estéticas e éticas, a fim de retomar um prazer passado. Ela se torna possível apenas na perspectiva de um futuro, numa idéia de conversão e de aceitação da vida como recomeço. Ou seja, está submetida ao desconhecido. A repetição, para ele, não é uma reminiscência, uma repetição reprodutiva.

De acordo com Leonardo Pinto de Almeida (2001):

...podemos dizer que a natureza da retomada kierkegaardiana é a diferença que emana desse ato criador no seio da existência. Repete-se, porém com diferença. Uma diferença que não tem uma relação com uma evolução da humanidade apontada pelo movimento racional da história, e sim uma repetição que marca a singularidade existencial (uma reconciliação). No movimento temporal da retomada kierkegaardiana não está em jogo a verdade histórica, no sentido hegeliano do termo, mas sim a verdade existencial que leva em conta o fenômeno da angústia. (ALMEIDA, 2001)

Deleuze, na introdução de *Diferença e Repetição* faz referência ao pensamento de Kierkegaard no sub-título: *Programa de uma filosofia da repetição segundo Kierkegaard, Nietzsche e Péguy* (1988, p. 28-31). Apresenta as aproximações e as singularidades do pensamento de cada um dos autores. Destaca de Kierkegaard, a ligação que faz entre repetição e liberdade, vontade, ética, esquecimento e inconsciente.

O problema dos paradoxos existente no conceito de repetição está, pois, colocado desde estas iniciais reflexões de Kierkegaard. É retomado por Nietzsche, por Freud, por Lacan e por Deleuze, dentre outros tantos. Um dos importantes elementos que aproxima as discussões destes autores, sendo ainda ponto de investigações atuais, é a questão de uma permanente tensão entre a necessidade e a impossibilidade de repetir – conforme nos aponta Edson Sousa (SOUSA, 1994, p.68).

Este problema pode ser discutido também a partir dos trabalhos de Anna Maria Maiolino, Nick Rands e Patrícia Franca. Cada qual, a seu modo, traz a discussão presente nos desdobramentos de suas propostas e nas derivações possíveis. A dimensão do fracasso em repetir, que implica uma necessidade e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade, está presente, latente, potencializada e potencializando o próprio paradoxo. Cada um dos artistas trabalha com questões bem específicas, sendo possível analisar em cada obra a maneira pela qual o paradoxo é potencializado.

Os aspectos múltiplos abertos pelo trabalho dos artistas já foram apontados no capítulo I, verificando-se a existência de relações com a questão da repetição nos outros campos, que não o artístico. Retomamos aqui alguns pontos importantes para ampliar e aprofundar a discussão, fazendo com que se estabeleça um diálogo mais amplo com algumas das questões mais específicas de cada um dos campos implicados – a saber, a teoria psicanalítica, a questão da utopia e a filosofia da diferença, especialmente a de Deleuze.

II.2 A REPETIÇÃO COMO DEMANDA DO NOVO

A repetição é um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise para Lacan. É um conceito utilizado para a compreensão de sintomas e processos inconscientes. Segundo Lacan, no Seminário 11 (*O Seminário: Livro 11 – Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, 1988), o inconsciente caracteriza-se pela descontinuidade, pela função estruturante de uma falta, da ordem do não-realizável – uma fenda, ruptura, rachadura.

Neste contexto a repetição se coloca como parte da própria definição de inconsciente. Ela é o encontro evitado, faltoso, a chance falhada. A função da repetição necessita de dois termos: o acaso e o arbitrário. “O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz como por acaso” (LACAN, 1988, p.56). E se coloca na relação do pensamento com o real. O real da psicanálise não é um dado objetivo, mas está na ordem de um “suposto”. “Opera como causa, mas só conhecemos os seus efeitos distorcidos: as máscaras” (GARCIA-ROZA, 1986, p.65). Em outras palavras, o real se constitui na relação diferencial entre o acaso e a ordem.

O acaso e a ordem, aliados, são fatores que produzem a diferença no trabalho de Rands. Em sua poética são determinadas regras que definem uma organização desde a escolha do tipo, tamanho e formato do suporte utilizado para a pintura, que é quase sempre um quadrado. E que tem dimensões variáveis, de acordo com as séries de trabalhos em que cada tamanho tem uma razão de ser. No de grandes dimensões, por exemplo, é necessário que as medidas não excedam as possibilidades de o corpo do artista alcançar suas margens a partir de determinado ponto de localização, o que permite trabalhar por toda a superfície sem ser necessário locomover-se. Há a determinação também do local do ponto inicial e do ponto final e uma dinâmica de ação: de fora para dentro, de cima para baixo, nos sentidos inversos alternadamente... E a partir daí opera também o acaso. Como o próprio artista afirma, trata-se então de preencher um grande vazio.

Talvez pudéssemos pensar este vazio em relação à falta estruturante. E a repetição do gesto de pintar com a ponta do dedo, entintada com barro, ininterruptamente, dentro de limites – mas que abrem um enorme vazio – como a tentativa de preenchê-lo. Esta tentativa também se repete muitas vezes, formando séries e dentro de cada série, como se cada uma delas não fosse o suficiente no intento de superar a falta.

De igual forma, na produção de argila da série Terra Modelada de Maiolino, que “persegue a repetição da ação do gesto” (MAIOLINO, 2007, p.15), temos uma possibilidade de projeção infinita, na medida em que a série é aberta, é “obra não concluída, pois no uso do módulo, encontramos a possibilidade de retomada, de acréscimo” (Ibid.). E o módulo, conforme a artista, é pausa, segmento, que existe na continuidade possível ao infinito. Há também aqui a abertura para o vazio, a perspectiva de preenchimento de uma falta, que remete ao imponderável e irrealizável.

De acordo com Márcio Doctors, as peças de Maiolino possuem potência própria, “podendo ser deslocadas e rearranjadas infinita e indistintamente”, sendo que a cada nova proposição não perdem suas singularidades. “Têm forças sozinhas, têm força em conjunto, têm força como expressão do vazio”. Coloca ainda que: “A potência da obra de Anna Maria Maiolino está no fato de querer dar forma ao vazio que existe entre as coisas, em querer dar materialidade ao outro da matéria, ao buscar surpreendê-la como manifestação imanente da metafísica”. Há uma relação do que está na obra com forças que estão para além dela. As forças do vazio seriam algumas. (In: MAIOLINO, 2007, p.28,29)

A forma de ordenação na montagem das instalações com as peças modeladas, de acordo com Maiolino, não obedece a princípios formais, não está interessada em nada além do seu próprio “sonho, escapando à tirania da visão. [...] Expressa devaneios de força material, movida pelas suas grandes funções psíquicas: a vontade e a imaginação” (Ibid.). O acaso está imiscuído na forma de instauração da obra, desde o gesto, que é natureza e não se repete, até a ordenação casual do que restou dele. Conforme a artista a mesma vontade que sustentou o gesto move o ordenamento da obra como um todo ao acaso.

Novamente o acaso na função da imaginação criadora, que é produtivo a partir da ação de uma vontade, sobre a matéria que se dá a moldar docilmente. E o processo nunca se conclui... Por isso pode ser *Um, Nenhum, Cem Mil...* Nenhum, porém, será o mesmo.

A compulsão à repetição faz parte da constituição do ser humano, segundo Freud. A produção da repetição está ligada à condição da falta estruturante. De acordo com Freud, repetição não é reprodução, nem retorno, nem rememoração. “A repetição é algo que, em sua verdadeira natureza, está sempre velado na análise – por causa da identificação da repetição com a transferência” (LACAN, 1988, p.56). O que se produz como que por acaso, nesta relação, é o encontro do real, mas um encontro faltoso. Cria-se um outro espaço, um outro lugar entre a percepção e a consciência.

A *fantasia* assume um papel preponderante neste processo. Coloca-se como tela que dissimula algo de absolutamente primeiro, de determinante na função da repetição. De acordo com Freud, “a repetição demanda o novo” (apud LACAN, 1988, p.62). E “ela se volta para o lúdico que faz, desse novo, sua dimensão”. Freud vai mais adiante, afirmando também que “a diversidade mais radical que constitui a repetição em si mesma é o verdadeiro segredo do lúdico” (ibid., p.62).

Freud e Lacan realizam uma análise deste conceito – a repetição – à luz de suas descobertas no campo psicanalítico e que podem fundamentar algumas abordagens estéticas com toda a propriedade, no âmbito do contemporâneo. Este caráter, da repetição como produção do novo, da diferença, é que é retomado por Deleuze, em *Diferença e Repetição*.

Luiz Alfredo Garcia-Roza, em *Acaso e Repetição em Psicanálise – uma introdução à teoria das pulsões* (1986), nos dá uma visão do percurso do conceito de repetição na teoria psicanalítica, desde Freud, apresentando também as contribuições de Lacan e a relação com o pensamento de alguns outros autores, como Hegel, Kierkegaard, Nietzsche e Deleuze.

Na elaboração inicial da teoria psicanalítica, ligada à prática terapêutica, o método de tratamento era baseado no objetivo da reminiscência. Ou seja, ao paciente deveriam ser dadas condições para recordar o fato infantil que teria sido a causa da doença. O recurso inicial foi a hipnose, substituído depois pelo método da associação livre, mas ainda com o objetivo de se chegar à “verdade da doença”, ocultada pelo esquecimento. Visava-se preencher os vazios da memória, rompendo seus bloqueios, através da recordação.

À época da publicação de *A Interpretação dos Sonhos*, em 1900, durante o tratamento da jovem Dora, foi que Freud se deparou com um novo elemento, que viria desempenhar um papel determinante para o desenvolvimento da teoria e da técnica psicanalítica. Este foi justamente o observável da repetição – *Wiederholen*. Formula sua descoberta da seguinte maneira: “O paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e recalçou, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o* sem, naturalmente, saber que o está repetindo” (FREUD apud GARCIA-ROZA, 1986, p.22).

A partir daí o conceito de *repetição* passa a ser incorporado e desenvolvido, como referencial privilegiado da prática clínica, sendo associado ao conceito de transferência. O mecanismo da repetição é o que possibilita o processo terapêutico, já que, sendo a transferência o processo que funda a relação analítica, e constituída como um caso particular de repetição⁵⁴, é somente quando o paciente produz uma repetição deste tipo que se inicia o processo de tratamento psicanalítico. “Assim, se a repetição é o que impede a reminiscência, ela é, ao mesmo tempo, o sinal irrecusável do conflito psíquico; se por um lado é uma forma de resistência, por outro é o mais poderoso dos instrumentos terapêuticos” (GARCIA-ROZA, 1986, p.22).

Lacan, ao discorrer sobre o mesmo tema, faz observar um aspecto importante. Trata-se do fato de que, embora a transferência seja constituída por repetição, esta repetição não se dá pela reprodução de situações reais vividas, mas pelo que ele chama de “equivalentes simbólicos do desejo inconsciente” (Ibid.). Lacan introduz a idéia de *repetição diferencial*, em contrapartida a uma repetição do

⁵⁴ De acordo com Freud (apud Garcia-Roza, 1986, p.22): “Logo percebemos que a transferência é, ela própria, apenas um fragmento da repetição e que a repetição é uma transferência do passado esquecido”.

“mesmo”. A repetição, na transferência, só faz sentido em relação ao analista. Portanto, é uma repetição diferencial, e é só desta forma que pode constituir-se como elemento do tratamento.

Freud aborda novamente o tema da repetição em 1912, no artigo *A Dinâmica da Transferência*, e depois em *Recordar, Repetir e Elaborar*, de 1914. Neste último é que vai discorrer sobre o conceito de forma mais abrangente, relacionando e distinguindo recordação e repetição. Aqui é que Freud identifica repetição com resistência, sendo que a compulsão a repetir padrões arcaicos substitui a recordação. Porém, se a repetição opera como resistência, é ela que, por intermédio do analista, vai possibilitar o processo de cura.

Em 1919, em *Das Unheimlich*⁵⁵, o tema da repetição é retomado, desta vez associado a outras questões: o estranho e o assustador. O *Unheimlich* relaciona o estranho ao que é conhecido, familiar – e por isso provoca o assustador. Diz Garcia-Roza, comentando o teor do artigo:

O que caracteriza o estranho é, pois, essa proximidade e essa familiaridade aliadas ao oculto. Mas o absolutamente novo, o que jamais se deu na experiência, não pode ser temido. Só há *Unheimlich* se houver repetição. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que ao mesmo tempo se apresenta como diferente. O *Unheimlich* é uma repetição diferencial e não uma repetição do mesmo. (GARCIA-ROZA, 1986, p.24)

O conceito de repetição passa a ocupar uma posição fundamental na teoria psicanalítica, entretanto, somente a partir de *Além do Princípio de Prazer*, de 1920. Aqui Freud faz a ligação dos conceitos de repetição e de pulsão. Apresenta a repetição, ou a compulsão à repetição, como o que caracteriza e mesmo constitui a pulsão. Só que, neste momento, o tipo de repetição que se produz a partir da pulsão, de acordo com Freud, é uma repetição do mesmo, de caráter conservador, de resistência à mudança. Trata-se de conjugar a pulsão inerente à vida orgânica no sentido de restaurar um estado anterior de coisas – o estado anterior à vida, que seria um estado inorgânico. A pulsão de morte, pois, inscreve o objetivo de toda a

⁵⁵ Que pode ser traduzido por: O Estranhamente Familiar, de acordo com Miriam Chnaiderman.

vida – a morte, como estado inicial, sem perturbações, em um equilíbrio estável de que se constitui o inorgânico. Nesta obra, pois, Freud deixa claro que, quando se refere à repetição, está se referindo à repetição do mesmo, do idêntico. O que levará Freud a postular a pulsão de morte, porém, é o fato de que a compulsão à repetição, mesmo mantendo o caráter pulsional, não atende, necessariamente, e sempre, às exigências do princípio do prazer – especialmente a repetição de experiências traumáticas por parte do adulto ⁵⁶.

Lacan, ao retomar a questão da repetição (em *O Seminário: Livro 11*, 1979), a partir de Freud, vai abordá-la a partir de duas noções desenvolvidas por Aristóteles, em sua teoria dos princípios, da *Física*. São as noções de *tyche* e *automaton*, que integram a noção mais ampla de causa accidental, no que tange às causas apontadas como os princípios das coisas. *Tyche* é associada à idéia de *fortuna*, como sendo uma necessidade desconhecida para o homem, mas dotada de algum grau de deliberação. *Automaton* está ligada ao sentido de *acaso*, sendo dado por alguma causa accidental, não se interpondo nenhuma deliberação humana ou mesmo divina (GARCIA-ROZA, 1986, p.40). Estas duas noções foram freqüentemente entendidas como ligadas à noção de acaso. Porém seus significados se situam numa relação de oposição. *Tyche* pressupõe a interferência divina sobre o destino humano, muitas vezes estando oculta a sua origem, mas de todo modo, constituindo a idéia de uma entidade presente no cotidiano do homem grego, responsável por fenômenos da vida individual e da coletividade.

Em todo caso, o que aproxima estas duas noções é a característica de serem, além de causas reais, que se incluem na categoria de causa eficiente de Aristóteles, noções de causas que se distinguem das outras por seu caráter de excepcionalidade. *Tyche* e *automaton* pressupõem uma ordem natural em relação à qual são exceções. Vale apontar que, para Aristóteles, e depois Tomás de Aquino, o acaso não é entendido como ausência de ordem, “mas como um acidente que articula séries causais independentes” (Ibid., p.41). Lacan retoma estes termos para nos falar de repetição, e da repetição que caracteriza a pulsão.

⁵⁶ Freud faz uma distinção entre a compulsão à repetição infantil e adulta. Considera que a criança, mesmo quando estão presentes elementos de situações traumáticas, repete de forma a desenvolver um meio de dominação sobre o conteúdo desagradável, não havendo, portanto, contradição com o princípio do prazer, conforme Garcia-Roza (Ibid.).

Para Lacan, a repetição tem relação com o real. O real é o que se repete e é essa repetição que realiza a fundação do mundo enquanto realidade. A função da repetição (*Wiederholen*), no entanto, não deve ser confundida com a função de retorno (*Wiederkehr*) ou rememoração (*Erinnern*). “O real não é o que retorna – o que retorna são os signos – mas o que se repete como falta” (GARCIA-ROZA, 1986, p.43). Este encontro faltoso é designado como *tyche* por Lacan. E é ele – o real do encontro faltoso - que confere realidade ao mundo, na medida em que o que constitui a realidade é a nossa procura por ela. Ou seja, há um fator determinante, da ordem da necessidade. “O real não se situa entre os objetos do mundo, entendidos estes como objetos possíveis do desejo, mas como o impossível, como o que falta ao encontro marcado, e em cujo vazio toma lugar o significante” (Ibid., p.43).

Enquanto a *tyche* é entendida como o “encontro do real”, o *automaton*, para Lacan, é a rede de significantes. Ou seja, para além de todo o jogo de signos e da configuração de redes de significantes (*automaton*), regidos pelo princípio do prazer, há o encontro com o real, ainda que faltoso (*tyche*). “O real é o que se repete, e ‘o que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz [...] *como por acaso*” (Ibid, p.42). Para Lacan está em jogo a função do real, que é o que ele tenta esclarecer. A função do real situa-se entre dois objetos: o presente ilusório e o ausente absoluto, ou seja, entre a ilusão do objeto absoluto, constituído pelo imaginário e marcado pela castração, e a presença do desejo, marcado pela falta.

Diz Lacan: “O real é o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, não o encontra” (apud GARCIA-ROZA, 1986, p.52). O real se coloca como presença silenciosa, que se faz sentir pelas máscaras. Estas, portanto, não são ocultamento do real, mas o que permitem seu aparecimento. “O real está além das máscaras, dos disfarces, dos significantes, está além do princípio do prazer. O real está além da repetição, não porque seja contrário a ela, mas porque a funda” (Ibid., p.52). A relação da repetição com o real ou com a função do real é determinante na medida em que o real é que funda a repetição e a repetição é que dá acesso ao real, constituído que é por ela.

Esta idéia de relação da repetição com o real nos faz retornar à noção da falta estruturante. O que se repete na repetição, como diferente, é o real. Mas se repete como falta. De que forma se pode pensar nas produções artísticas que lidam com a repetição em seus processos fundantes e em suas poéticas, realizando aproximações com esta idéia? Não seria também algo desta ordem que se manifesta a partir da criação artística?

Em cada desdobramento de uma série ou família de objetos emerge, nos intervalos criados pela repetição do gesto, do sujeito desejante, algo que não é da ordem do visível. Há espaços não preenchidos, mas que estão investidos – conforme palavras de Patrícia Franca. A repetição, em sua forma de pensar o ato artístico, investe o espaço / tempo da obra de um aspecto também oculto. Há algo que se esconde por entre os gestos e as formas. A artista se refere a uma operação que implica algo que resta.

Também no trabalho de Maiolino temos referência a um vazio que quer ser preenchido e que se abre sempre novamente, a cada gesto, a cada forma, a cada investida do ato criador. A repetição aqui também não sutura a fenda aberta. A infinidade de peças que nascem do gesto da mão, a partir de grandes quantidades de matéria trabalhada não dá conta da demanda voraz deste vazio. O que se dá a ver, a tocar na obra de Maiolino é também o que escapa, o que não se deixa apreender.

Para a teoria psicanalítica a repetição é potencialmente investida de uma força presencial, que abarca o oculto, o estranho - contudo familiar, o fantasmático, o novo... O que se mostra na repetição é o que não quer se deixar ver. Ela é máscara dissimuladora. A repetição, assim pensada, no contexto da teoria psicanalítica, é também espaço de abertura de proposições. Nas obras artísticas em que vemos repetições, tanto objetuais, físicas, materiais, como de ações e gestos do artista – como é possível ver nas obras aqui analisadas, também se faz perceptível esta condição. E se produz esta abertura para a diferença.

A partir deste cruzamento somos levados a pensar num contexto mais amplo, que abarca o social, o humano. Assim como as próprias obras nos fazem

ver, existe uma relação entre as proposições artísticas e modos de pensar outras problemáticas do social. Há um aspecto utópico neste modo de operar com a repetição, pensada a partir da diferença e da constituição de um campo para novas possibilidades?

Tanto na arte, como na psicanálise, a construção de sentido sobre as formas resultantes da repetição e de processos repetitivos, se pauta sobre o que daí emerge como campo de possibilidades. Nas perspectivas abertas pela utopia o que se propõe é também uma abertura para o que não está aí, no sentido de operar sobre a realidade de modo a produzir um corte.

Edson Sousa, ao refletir sobre utopia e ato criativo, afirma: “Criar é abrir descontinuidades, interrupções neste fluxo do mesmo, neste abismo que o discurso reitera sobre a segurança que perderemos diante do risco” (2008, p.44). E ainda: “O ato criativo adquire necessariamente uma potência crítica e de desequilíbrio dos saberes vigentes” (SOUSA, 2008, p.46). O ato criador tem uma força utópica no sentido de fazer frente ao instituído e totalizante. A realidade é dada por um saber constituído e constituinte. Como escapar das prescrições já traçadas pelas formas de ajustamento, adestramento e acomodação formuladas constantemente e ininterruptamente pela sociedade da tecnologia e informação? Walter Benjamin, em sua percepção desta condição, exclama: “Que as coisas continuem como antes, eis a catástrofe!” (Apud SOUSA, 2008, p.44).

Antonio Negri chama de “poder constituído” a estas forças que controlam o ordinário, com sua exigência por um apagamento das diferenças, pela homogeneização das formas de relação e produção. E contrapõe a elas um outro tipo de poder, chamado de “poder constituinte”, que é a potência do ato criador, ato aberto “infinidamente ao inacabado do processo” (Ibid.) Esta força do ato criador abre uma brecha, como uma ferida que incomoda e é indesejável. Sousa, ao refletir sobre este confronto, questiona:

Como podemos suportar o inacabado dentro de um mundo em que o estilo da qualidade total e do prêt-à-porter se impõem? Vão sendo criados espaços de obediência, de servidão voluntária, de timidez, de descrédito das ações, da melancolia como a virtude serena do

consumidor entregue aos fogos de artifícios escancarados nas vitrines: aquários modernos do sonho. (SOUSA, 2008, p.44)

Bloch, em seu *Princípio Esperança*, aponta também para esta força do ato criador, tido como “a revolta necessária que nos conduz ao amanhã” (SOUSA, 2005 a). Conforme Sousa, “Bloch vê na esperança a perturbação que aposta no novo, que busca construir o que ainda não foi pensado reagindo desta forma à eterna repetição do mesmo” (SOUSA, 2005c). Para Bloch o que há é uma aglomeração de coisas havidas que “obstrui totalmente as categorias do futuro”. Para este pensador das utopias no século XX “é no ato de criação que a vida é possível e assim podemos nos poupar um pouco da morte, já que viver cada dia as mesmas coisas vai matando aos poucos” (Idem, 2005 a).

Há, pois, na perspectiva do pensamento utópico, uma profunda relação entre ato de criação e possibilidade de futuro – um futuro com a presença do novo, do diferente, sem a repetição das mesmas coisas de sempre.

Fredric Jameson é um outro autor que pensa as questões da utopia e que aponta para este aspecto de cerceamento e embotamento das consciências que vivemos no presente. E a função da utopia, em seu entendimento, seria a de criar possibilidades de detectar o sempre mesmo que obnubila nossas percepções até mesmo a respeito de nossa própria condição. Diz ele:

Historicamente, portanto, esse é o sentido em que a vocação da utopia é o fracasso, o seu valor epistemológico está nas paredes que ela nos permite perceber em torno das nossas mentes, nos limites invisíveis que nos permite detectar, por mera indução, no atoleiro das nossas imaginações no modo de produção [...]. (JAMESON, 1997, pg.85)

O gesto de artistas como Anna Maiolino, Nick Rands e Patrícia Franca nos perturba. As suas ações repetitivas, mas abertas ao inacabado e múltiplo, produzem aberturas, fissuras, talvez feridas. Através de suas poéticas podemos pensar ou repensar os gestos do cotidiano. Os seus gestos de artista, lidando com repetições e com elementos e formas de pensar da arte, nos remetem a um novo olhar sobre as ações banais que repetimos a cada dia. Nossa percepção pode ser ativada diante

de trabalhos como a série *Terra Modelada* ou as pinturas de barro, e rolos e envelopes...

II.3 REPETIÇÃO E DIFERENÇA

A obra *Diferença e Repetição*, de Gilles Deleuze, publicada na França em 1968, é referencial para a discussão da problemática da repetição, sendo utilizada por diversos pesquisadores, de diversas áreas do conhecimento, desde então. Permanece como obra de importante e atual referência para qualquer aporte à questão. Assim sendo, ao abordar as problemáticas da repetição em artes visuais, esta pesquisa se funda em alguns dos conceitos discutidos e desenvolvidos por Deleuze. Soma-se, nesta escolha, o fato de Deleuze fazer uma reflexão a partir de contribuições da psicanálise, e de abordar alguns aspectos relativos à constituição do objeto artístico.

Inicialmente, cabe dizer que, para Deleuze, há, basicamente, duas formas de pensar a repetição:

- a repetição pensada com base na identidade, que pode ser afirmativa ou negativa;

- a repetição pensada a partir da diferença – uma repetição “fora dos eixos” (FERRAZ, 1998, p.73). Nesta pode-se pensar em transformação, em singularidade e em multiplicidade. Esta repetição transgride a dimensão do tempo e do espaço, produzindo um outro tipo de ordem. Ela produz deslocamentos. Ela agencia, de outra maneira, a nossa busca de traçados em direção ao sempre mesmo – e perdido. Ela lida com o jogo, com o acaso, com diferentes lógicas combinatórias de múltiplos fatores. Introduce a noção de serialidade. Não é o um que se repete, mas uma série que se cria.

A repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei. (DELEUZE, 1988, p.27)

A repetição “fora dos eixos” traz em si mesma um paradoxo, quando coloca a questão da singularidade, equivalente a dizer-se, do novo:

- desmente o pressuposto ideológico da novidade absoluta, tão caro ao modernismo;

- por lidar com a questão da diferença reitera o postulado do novo.

Deleuze, em *Diferença e Repetição*, propõe uma leitura da arte do século XX, especialmente do romance contemporâneo, através do enfoque do jogo que se dá entre estes dois conceitos. Sua abordagem sugere que a repetição tem uma potência própria, revelada pelas *pequenas diferenças* que se deixam entrever nas repetições, em um sistema ou série de elementos coexistentes e ressonantes.

Duas grandes questões que aborda em seu trabalho são: a “pequena diferença”, que não se subordina ao idêntico, e a “repetição”, a qual é constituída, em sua estrutura mais profunda e oculta, de um deslocamento do que chama de “diferencial” (apud FERRAZ, 1998, p.115).

Para Deleuze, a repetição é “verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que se constitui ao se disfarçar” (DELEUZE, 1988, p.45). Um dos pontos trabalhados por Deleuze é a retomada da ligação que Freud faz da repetição com a pulsão de morte, a partir de *Além do Princípio do Prazer*. Ele aponta para o fato de que o domínio e o sentido da repetição estão no que chama de pulsão de morte, a qual desempenha um princípio positivo originário para a repetição (Idem, p.44). Esta condição tem a ver com os disfarces de que a repetição se reveste e que tornam possível sua aparição. Os disfarces são os elementos internos, as partes integrantes e constituintes da repetição.

Deleuze, porém, faz a ressalva de que para Freud continua existindo uma forma de repetição bruta, nua, física ou material. Isto porque acredita que se mantém um modelo inicial, material para a repetição. Para Deleuze não há primeiro termo que seja repetido (Ibid., p.46). Diz ele que “nada há de repetido que possa ser isolado ou abstraído da repetição em que ele se forma e em que, porém, ele também se oculta. Não há repetição nua que possa ser abstraída ou inferida do próprio disfarce” (Ibid., p.46).

O fechamento desta série de idéias é que a repetição é simbólica na sua essência, sendo que o símbolo, o simulacro, é a própria repetição. A diferença constituinte da repetição só pode ser compreendida sob esta óptica: pela ordem do

símbolo, do disfarce. As variantes constantes no que se repete são, portanto, oriundas de dentro, da própria estrutura e da essência do que se repete. Há uma inversão de relações entre o que se repete na aparência, evidenciando mecanismos e elementos, e o que realmente é repetido, que está disfarçado. Isto porque o repetido não pode ser representado. Ele é mascarado pelo que o significa, mascarando o que significa. Ao invés de ser representado, o repetido é significado.

A relação entre repetição e representação constitui-se como ponto de tensão na intersecção do pensamento de Deleuze com a teoria psicanalítica, como já apontado no capítulo 1.2. Para Deleuze “a repetição não é representação” (apud GARCIA-ROZA, 1986, p.44). Deleuze, ao relacionar os conceitos de repetição e de representação o faz pela noção de oposição⁵⁷. Diz ele também que:

O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um ‘efeito’ ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição. Queremos pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independentemente das formas da representação que as conduzem ao mesmo e as fazem passar pelo negativo. (DELEUZE, 1988, p.15,16)

Uma das discussões que o conceito de representação acarreta é a sua implicação no que diz respeito às relações das formas simbólicas com a realidade da qual são representantes. A etimologia da palavra representação diz que as relações entre as coisas se dão por similitude⁵⁸. Há uma relação das representações com o plano da realidade, que se faz pela ausência. A imagem, idéia ou objeto substitui o objeto representado. Neste processo é instituído um

⁵⁷ Vide discussão à página 84.

⁵⁸ Etimologicamente, *representação* provém da forma latina ‘*repraesentare*’ – fazer presente ou apresentar de novo. Significa imagem ou reprodução de alguma coisa. Segundo Murilo César Soares “trata-se de um termo medieval, introduzido na filosofia escolástica para indicar uma imagem, idéia ou ambas as coisas, sugerindo uma ‘semelhança’ com o objeto ou a coisa representada” (2007). Representar seria, portanto, estabelecer relações entre as coisas representadas e suas formas de re-representação. Neste sentido pode-se dizer que alguma forma de analogia ou de *mimese* está implícita no ato de representar. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_204.pdf>. Acesso em 27.09.2007.

representante da coisa representada, dentro de um certo contexto de limitações e de um código compreendido para que tal processo se efetue.

Em seu artigo: “Representação – a palavra, a idéia, a coisa”, Sandra Makowiecky (2003) ⁵⁹, citando vários autores, nos apresenta uma série de considerações a respeito do conceito de representação, bem como de suas relações com a realidade. Cita que em Chartier (1991) “vemos que a representação é o produto, o resultado de uma prática”. A literatura e as artes plásticas, por exemplo, são representações porque são produto de práticas simbólicas que se transformam em outras representações. Um fato, então, nunca é o fato. “Seja qual for o discurso ou o meio, o que temos é a representação do fato. A representação é uma referência e temos que nos aproximar dela para nos aproximarmos do fato” (MAKOWIECKY, 2003, p.4).

Para Le Goff, citado no mesmo artigo, representação é “a tradução mental de uma realidade exterior percebida e liga-se ao processo de abstração”. O imaginário tem papel preponderante no campo da representação. Expressa pensamento, manifestado por “imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade”. Aponta, porém, que estas imagens e discursos sobre o real “não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho”. O processo de representação do real é um processo de transformação e de atribuição de sentido ao mundo (apud MAKOWIECKY, 2003, p.4,5).

Para Bordieu (apud PESAVENTO, 1995, p.15), “no domínio da representação as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto”. O imaginário, enquanto representação do real é sempre referência a um ‘outro’ ausente. Além do que se manifesta há algo não explicitamente enunciado ou evocado. Há, pois, uma dimensão simbólica implicada neste processo de relação entre significantes e significados – ou representações. Ainda de acordo com a análise feita por Makowiecky:

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno57.pdf>>. Acesso em 27.09.2007

Pesavento (1995) ao fazer uma síntese entre o pensamento de Castoriadis, Le Goff e Gilbert Durand, diz que a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que se convencionou chamar de real (mas sim sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica. Embora de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real (Le Goff), é por seu turno um sistema de idéias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de idéias – imagens, que constituem a representação do real (Castoriadis). Portanto, o imaginário enquanto representação revela um sentido ou envolve uma significação para além do aparente. É, pois, epifania, aparição de um mistério, de algo ausente e que se evoca pela imagem e discurso (Durand). Para Gilbert Durand, diz a autora, o imaginário é um conjunto de imagens e de relações de imagens que constituem o capital pensante do *homo sapiens*. (MAKOWIECKY, 2003, p.5)

Para Freud, e sendo este um dos aspectos que interessa a Deleuze, o que se repete não é da ordem do rememorado, do lembrado. Mas a relação inversa repetição-rememoração se mostra pouco satisfatória a Deleuze, na medida em que faz a repetição depender do recalque (DELEUZE, 1988, p.47). Neste ponto está a diferença, no sentido de que a repetição não se constitui como o Mesmo, retomando um recalque original. O “nunca visto” e o “já visto” são a mesma coisa. A máscara constituída na repetição é a própria repetição, alimentada pela pulsão de morte.

Não repito porque recalco. Recalco porque repito, esqueço porque repito. Recalco porque, primeiramente, não posso viver certas coisas ou certas experiências a não ser ao modo da repetição. Sou determinado a recalcar aquilo que me impediria de vivê-las deste modo, isto é, a representação que mediatiza o vivido ao relacioná-lo com a forma de um objeto idêntico ou semelhante. (DELEUZE, 1988, p.47)

A maneira pela qual Deleuze fala da repetição é uma inversão. Ele parte da idéia de que não são os princípios da identidade e da semelhança que submetem a diferença, na repetição. O modo costumeiro de pensar a diferença é em função de que só o que se assemelha difere. Ao contrário, ele diz que só as diferenças se assemelham. Neste sentido, podemos lembrar de uma experiência interessante, proposta por Rudolf Arnheim (2002), na qual postula conforme a primeira posição: “A semelhança é um pré-requisito para se notar as diferenças.” Ou: “A semelhança

atua como um princípio estrutural apenas em conjunção com a separação, isto é, como uma força de atração entre coisas separadas” (ARNHEIM, 2002, p.70).

A experiência mencionada trata-se de um teste proposto a adultos e a crianças, em que teriam de apontar, em um grupo de figuras, qual de duas era a mais diferente em relação ao conjunto restante. As duas primeiras figuras eram a de um navio e a de um carneiro. O conjunto restante era composto de várias figuras de pequenos mamíferos, como macacos, por exemplo. Os adultos apontaram o navio como sendo o mais diferente. As crianças apontaram o carneiro. E esta era a resposta mais apropriada, já que o carneiro pertencia à mesma classe de “objeto”, sendo possível, somente a partir desta semelhança, estabelecer a diferença.

Deleuze propõem uma outra direção de pensamento, que aponta para a diferença que se relaciona com o diferente, sem a mediação pelo idêntico, semelhante, análogo ou até oposto. Neste caso, haveria um conceito idêntico para duas coisas que diferem e cada coisa relaciona-se com o mesmo conceito. Nesta outra forma de pensar a diferença, constituinte da repetição, ele aponta para o múltiplo, para a pluralidade e para o acaso, num sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da diferença. Este sistema afirma a divergência e o descentramento.

Uma obra de arte que trabalha com repetição, tal como *Mais de Mil* (da série *Terra Modelada*, de Anna Maria Maiolino, imagem 107), ou *Eye Levels* (de Nick Rands, imagens 108 e 109, p.171) nos ajuda a pensar este outro tipo de sistema. Cada marca de barro feita com o dedo é uma afirmação da diferença, mesmo implicando a repetição do gesto e do que fica como seu registro. Cada registro de cada gesto é outra coisa. Assim como na modelagem de mais de mil rolos de argila.

De que maneira mais de mil rolos de argila modelada, empilhados num espaço de exposição de objetos artísticos, pode ser afirmação de divergência e descentramento? No momento em que a artista se propõe a fazer este tipo de ação, coloca em jogo alguns conceitos fundamentais do campo artístico, como a própria noção da categoria escultura. Um fazer milenarmente constituído como a modelagem de formas em argila, associada à produção de objetos em cerâmica

para os mais diversos fins, com níveis de aprimoramento técnico cada vez mais desenvolvidos, aparece, na série Terra Modelada, em algumas de suas mais rudimentares formas.



Imagem 107. Anna Maria Maiolino. *Mais de Mil*, 1995.
Instalação *Inside the Visible*, Institute of Contemporary Art, Boston.
Fonte: MAIOLINO, 2007.

Ao olharmos para as diversas propostas da série Terra Modelada, de Maiolino, podemos perceber um sutil e nada primitivo modo de fazer frente a conceitos e noções já constituídas no meio artístico, sem contudo negá-las. As proposições de Maiolino não se afirmam a partir da negação. A partir do gesto, gesto

ligado ao fazer artístico e também à produção do utilitário, a artista reafirma e apresenta algo intrínseco ao ato criador.

A repetição da mesma forma mais de mil vezes ou uma infinidade de vezes em outras instalações, afirma a força produtora de cada gesto ou conjunto de gestos instauradores da forma plástica. No contexto do contemporâneo em arte, assim como diversos outros artistas, Anna Maiolino apresenta o potencial do gesto artístico levado ao extremo – na repetição excessiva de gesto e forma, que não produz a obra única, obra prima, como ápice de um processo de pesquisa direcionado a isto. A série de peças modeladas se abre à possibilidade de projeções infinitas e de múltipla compleição. Neste sentido pode-se falar em descentramento. Talvez pudéssemos pensar mais no trabalho como deriva.

A divergência se poderia traduzir a partir da idéia de diversidade, do que se insinua como diferente a cada nova investida, em cada conjunto de decisões e maquinações do gesto, em cada peça presente na série, em cada gesto que faz parte do processo de moldagem de cada uma dessas peças. Aquilo que, a princípio, poderia ser pensado a partir da idéia de homogêneo, passa a apontar para o divergente.

A obras *Eye Levels* e *Grizedale Forest Line* de Nick Rands também nos levam a pensar em afirmação da diferença a partir da repetição. Diferentemente das pinturas sobre suportes quadrados, realizadas a partir de um conjunto aproximado de regras estabelecidas pelo próprio artista para esta forma específica de trabalho em pintura com barro, estes trabalhos se caracterizam por serem feitos para determinados espaços, o que se pode chamar de *site specific*. São constituídos também pela impressão da marca da ponta do dedo ‘entintada’ com barro, mas diretamente sobre parede ou pedra, na forma de uma linha contínua que adere a esta superfície, interferindo sobre a forma de percepção da mesma e na relação do corpo e do olhar com o entorno assim demarcado.



Imagem 108. Nick Rands. *Eye Levels*, 1999.
Barro e grafite sobre parede, 3000 x 2000 cm.
Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

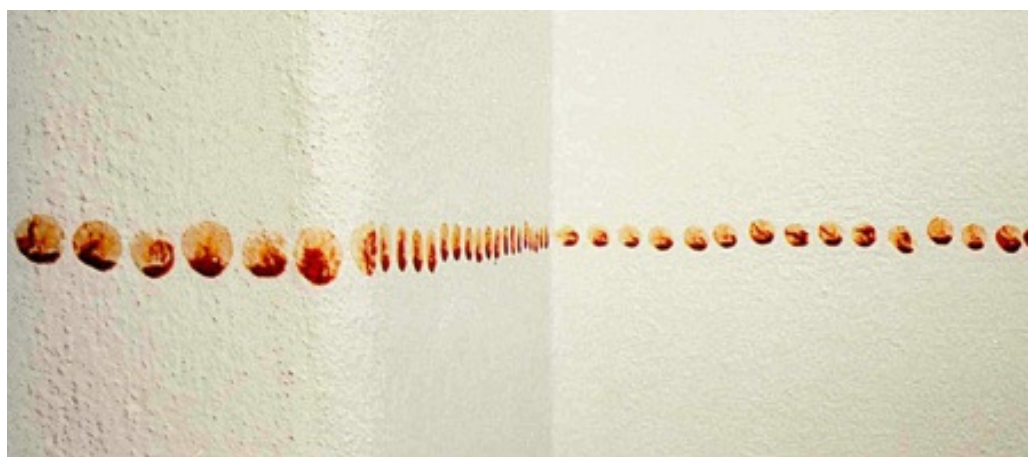


Imagem 109. Idem, detalhe.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.



Imagem 110. Nick Rands. *Grizedale Forest Line*, 1996.
Barro sobre pedra, 10.000 cm.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.



Imagem 111. Idem, detalhe.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

Nesta forma de interferência no espaço, seja interno – na altura dos olhos na parede da galeria de arte, ou externo – na parede de pedra da floresta, a linha de impressões com marcas de barro feitas com o dedo delimita um território em trânsito. A marca do dedo assinala a passagem do artista, trazendo uma presença a partir da repetição. A linha de pontos se cria a partir de um deslocamento e impele a

um outro deslocamento – o de nosso corpo diante dos vestígios da passagem daquele. Cada um destes deslocamentos será outro. Cada ponto deste percurso é o registro preciso de uma parcela de tempo sendo, ao mesmo tempo, investido da soma de todos os instantes dos olhares que o percorrerem em outros diversos momentos. Outras repetições, portanto, são criadas a partir da indicação de uma primeira.

Do mesmo modo que Maiolino, Rands se volta sobre processos primitivos e ancestrais como procedimentos artísticos, tratando-se agora de pintura. A aplicação de barro sobre a pedra pode ser vista como o início da arte; a impressão digital – uma das marcas mais simples, como traço de presença humana, conforme o artista (RANDS, 1996, anexo C.2.2). Quando deixa a marca de seus dedos nas superfícies de paredes ou telas Rands está colocando em xeque o conceito de pintura e de relação da obra com o espaço, com o tempo, com o espectador. A noção de representação, fortemente ligada à pintura, mesmo em suas formas mais abstratas, também é questionada, na medida em que cada ‘impressão digital’ não representa uma outra, que seria a origem de todas. É apenas a mesma, repetida inúmeras vezes. Mas que se apresenta diferente em cada uma delas.

Icleia Cattani, ao referir-se aos trabalhos com pintura de Nick Rands, aponta para este aspecto de criação de territórios, tanto pelo próprio artista, como pelos ‘olhadores’ e sobre o efeito de vertigem que tal experiência proporciona – novamente podemos pensar em obra que é criada a partir de e propõe uma espécie de deriva.

Nick Rands possui vocação migratória. Os limites espaciais (da tela, do espaço ocupado, mensurado) definem territórios pessoais do artista. O percurso simbólico, ao pintar, une-se ao espaço simbólico: eu estou aqui, ou eu passei por aqui. O gesto que imprime a tinta sobre a tela, simultaneamente cria a trajetória e delimita o território. [...] Essa espécie de “fechamento” do espaço lembra o percurso mítico, circular, de retorno às origens – mas um retorno que é sempre outro, diferenciado da partida. Do mesmo modo, as espirais, redondas ou quadrangulares, que o artista elabora em algumas obras, criam labirintos, às vezes quase invisíveis para quem não sabe que eles estão lá. Sua presença, no limite da visibilidade, cria vertigens onde o olhar se perde e se reencontra constantemente: como em percursos dos quais desconhecemos os caminhos e os desígnios. Os territórios simbólicos da pintura são assim feitos: de

vertigens, de névoas, de processos cegos, de abismos. (CATTANI, 2004 a, p.132,133)

Algumas outras noções desenvolvidas por Deleuze podem nos ajudar a pensar a diferença na repetição, a partir da idéia de retorno, que está presente também nesta apreciação crítica de Cattani. Deleuze toma alguns termos ‘emprestados’ de outras áreas, tais como: ritornelo, territorialidade, diagrama, rizoma, platôs, intensidade, dobra, sensação, figura, personagens rítmicos, tempo liso, plano de imanência e plano de composição, paisagens melódicas, devir, heterogênese.

A fórmula de ritornelo que é desenvolvida na obra *Mil Platôs* é útil para pensar em uma espécie de demarcação – que é o que vemos nas obras acima referidas. Ritornelo, para Deleuze, “é a repetição que demarca um território, mas que, ao mesmo tempo lhe traça suas linhas de fuga” (FERRAZ, 1998, p.26).

Mas, de todo modo, o que é um ritornelo? *Glass harmonica*: o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. O ritornelo seria portanto do tipo cristal ou proteína. Quanto ao germe ou à estrutura internos, eles teriam então dois aspectos essenciais: os aumentos e diminuições, acréscimos e subtrações, ampliações e eliminações com valores desiguais, mas também a presença de um movimento retrógrado que vai nos dois sentidos, como ‘nos vidros laterais de um bonde andando’. [...] É próprio do ritornelo concentrar-se por eliminação num momento extremamente breve, como dos extremos a um centro, ou, ao contrário, desenvolver-se por acréscimos que vão de um centro aos extremos, mas também percorrer estes caminhos nos dois sentidos. O ritornelo fabrica tempo. (DELEUZE E GUATTARI, 1997 a, p.430)

Uma definição de ritornelo é: “s.m. *Música* Termo que exprime ação de retorno e é aplicado em variadas circunstâncias: refrão de madrigais, estribilhos,

repetição de introdução instrumental a composição vocal, coro, etc”⁶⁰. Constitui-se, pois, de uma ação de repetição, no curso da música. Em outra definição temos: “HIST. MÚS refrão, frase repetida em cantos ou versos, como nos madrigais italianos dos séc. XIV e XV.” E ainda: “VRS repetição mais ou menos regular de um verso no fim ou no início (como *antecanto*) de diversas estrofes, ou ainda no corpo da mesma estrofe, criando uma espécie de rima ou base rítmica para o poema.” E mais: *p.ext.* qualquer coisa que se repete ou se reproduz em demasia” (HOUAISS, 2001, p.2463).

Este é um conceito muito importante para Deleuze, sendo criado em conjunto com Guattari. O ritornelo serve para pensar uma série de questões. Em sua concepção, tomando o termo para criar um conceito filosófico, constitui-se numa repetição, mas é do tipo de repetição que se abre ao múltiplo, inclui o acidente, produz algo da ordem do indizível, demarca território. A relação do conceito de ritornelo com a idéia de território é muito clara no pensamento de Deleuze e Guattari.

O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, ali se instala ou dali sai. Num sentido genérico, chama-se ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motrizes, gestuais, ópticos etc.). [...] O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos. (apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 94)

De acordo com comentários de Zourabichvili sobre os conceitos de Deleuze e Guattari, o ritornelo produz uma espécie de sistema do desejo, que se compõe por três dinamismos implicados entre si, coexistentes. Este sistema é explicitado por duas tríades. A primeira tríade é: “1. Procurar alcançar o território, para conjurar o caos; 2. Traçar e habitar o território que filtre o caos; 3. Lançar-se fora do território ou se desterritorializar rumo a um cosmo que se distingue do caos” (Ibid.). A segunda tríade é levemente distinta da primeira, mas a complementa, entendendo-se que a defasagem entre uma e outra decorre de uma bipolaridade na própria relação terra-território, que tende para duas direções em sua função

⁶⁰ Disponível em: Dicionário Kinghost, em: <www.kinghost.com.br>. Acesso em 20.09.2008.

desterritorializante – uma transcendente e outra imanente. Assim, a segunda tríade compreende: “1. Procurar um território; 2. Partir ou se desterritorializar; 3. Retornar ou se reterritorializar” (ZOURABICHVILI, 2004, p.95).

A bipolaridade expressa pela relação entre estes três dinamismos, que envolve movimentos para, em, através e fora de territórios, tem ligação com uma função desterritorializante da terra na medida em que se entende a inclinação do território para a terra como lar íntimo e, ao mesmo tempo, sua rejeição e ejeção para o infinito. Pois, conforme os dois autores, “assim é a terra natal, sempre perdida” (Ibid., p.95).

O ritornelo mereceria seu nome duas vezes. Uma pela idéia de traçado que retorna sobre si mesmo, retomando-se, repetindo-se. E outra pela circularidade presente entre os três dinamismos, que remete à procura de um território e ao ato de alcançá-lo. Neste movimento qualquer começo seria também um retorno implicado numa diferença, numa distância, pois a reterritorialização, correlato da desterritorialização, nunca pode ser vista como retorno ao mesmo. “Não há chegada, nunca há senão um retorno, mas regressar é pensado numa relação avesso-direito, *recto-verso* com partir, e é ao mesmo tempo que se parte e se regressa” (Ibid., p.95,96).

O trabalho de Nick Rands pode ser lido, assim, como um ritornelo, que cria novas paisagens através de um constante ir e vir, por territórios desterritorializados e reterritorializados através do trabalho do deslocamento e do gesto repetido. O deslocamento é o do corpo que parte, que retorna e que se movimenta diante do suporte da pintura para deixar registros. O gesto que se repete é a forma de criar novos territórios, de demarcar novas possibilidades de instauração de territórios. Os sistemas de regras criadas pelo artista para produzir suas demarcações com terra sobre superfícies diversas poderiam ser lidos como tentativas de conjuramento do caos?

Para Zourabichvili “há duas maneiras distintas de partir-regressar, e de infinitizar este par: a errância do exílio e o apelo do sem-fundo, ou então o deslocamento nômade e o apelo do fora (a terra natal sendo apenas um fora

ambíguo – idéia de Mil Platôs)” (Ibid., p.96). Estas duas formas de ‘ritornelo’ são também duas formas de distanciamento de si mesmo. Uma seria um “dilaceramento do si ao qual não se cessa de retornar como a um estrangeiro, uma vez que ele está perdido [...]; extirpação de si ao qual só se regressa como estrangeiro, desconhecível ou tornado imperceptível [...]” (Ibid., p.96).

É interessante observar que Rands é nascido na Inglaterra, já trabalhou em Botswana e estabeleceu-se no Brasil em 1998, dando continuidade a seu trabalho artístico. Reside e trabalha em Porto Alegre e Londres. Coleta suas terras em diversos países, viajando constantemente. Suas viagens têm ligação com suas pesquisas artísticas. Não necessariamente é estrangeiro somente fora de seu país natal. A errância é praticada em seu trabalho no momento em que está deixando as marcas de seus dedos sujos de barro sobre paredes ou telas. Neste pequeno espaço delimitado, entre bordas de formatos quadrados, ou mesmo entre as paredes de uma galeria, ou até na extensão de uma parede de pedra da floresta, se coloca como estrangeiro. O partir-regressar está expresso em cada ‘digital’ impressa. Cada marca do dedo é apelo do fora e do sem-fundo, testemunho de uma presença/ausência.

Outro conceito chave, ligado a este, e que nos ajuda a pensar os territórios demarcados por Nick Rands (assim como os de Maiolino e Franca), é o conceito de eterno-retorno. Deleuze retoma a idéia de eterno-retorno de Nietzsche, recolocando a questão em termos de um eterno retorno do diferente. Um pensamento começa sempre pela diferença. Diz Deleuze: “Quando dizemos que o eterno retorno não é o retorno do Mesmo, do Semelhante ou do Igual, queremos dizer que ele não supõe qualquer identidade. Ao contrário, ele diz de um mundo sem identidade, sem semelhança, sem igualdade” (DELEUZE, 1988, p.385). O eterno retorno aponta para um mundo que se funda na diferença, e no qual tudo repousa sobre disparidades, diferenças de diferenças, que se repercutem indefinidamente. E a repetição, no eterno retorno, não é qualitativa, nem extensiva, mas intensiva – diz de um mundo da intensidade.

O que está em jogo é o sentido existencial do retorno como problema (a palavra ritornelo evoca, à maneira de uma palavra-valise, o Eterno Retorno): o que faz o traçado que, ao regressar

sobre si, diferencia um interior de um exterior (instauração do território)? Mergulha ele no turbilhão louco em torno da origem cujo simulacro ele secreta (terra natal)? Ou será que repete, ao fazê-lo, o fora que ele engloba e que ele cavalga embora dele se distinguindo (o limite é ao mesmo tempo um crivo)? Vê-se nessa tensão lógica em que medida o traçado, a marca, o signo do território se confundem com o ritornelo. Os dois sentidos do retorno compõem o 'pequeno' e o 'grande' ritornelos: territorial ou fechado sobre si mesmo, cósmico ou levado sobre uma linha de fuga semiótica. E é sob a relação dos dois estados do ritornelo, pequeno e grande, que a música e, depois, a arte em geral tornam-se pensáveis. (ZOURABICHVILI, 2004, P.96)

Há, no ritornelo, uma constante passagem, de idas e voltas por sobre traçados que vão se refazendo a cada ida e retorno, sendo o território demarcado sobre a própria desterritorialização. É no entre, no intervalo entre os pontos de um traçado em se fazendo que se encontram e refazem o já demarcado e o por ser marcado. O reminiscente e o devir compõem juntos, no plano do presente, o território desterritorializado na própria repetição – contendo em si a diferença / decalagem / defasagem do retorno.

A questão amplifica-se no conceito de rizoma. O rizoma é um tipo de sistema que se contrapõe ao sistema da árvore e ao da raiz pivotante. Estes dois são sistemas binários, que remetem sempre a uma matriz principal, que é a origem de tudo. No rizoma a relação é outra. Quando se pensa em rizoma, se pode pensar em: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura não significativa, cartografia, multilinearidade. Todos os pontos de um rizoma se conectam. Não há uma ordem pré-determinada, pode-se acessar qualquer ponto de qualquer parte. A imagem do rizoma, como conceito e imagem de pensamento, é revolucionária dentro da forma tradicional de conceber pensamento e construção de saber na cultura ocidental.

Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$. Tal sistema poderia ser chamado rizoma. [...] Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo

qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades.
(DELEUZE e GUATTARI, 1997 a, p. 13, 31)

Para Deleuze e Guattari este conceito remete a pensar numa poética da irreduzibilidade. O rizoma é o método do anti-método, remetendo à experimentação e opondo-se aos conceitos de representação, pois não há ponto de origem ou princípio primordial que comande o pensamento. Está mais para o real, que desloca tudo que está condicionado por preconceitos e ‘verdades primeiras’, ou pela idéia de Uno. Envolve, como método, um quê de tateamento cego, englobando o que ainda não foi pensado. Não descarta, porém, uma espécie de vigilância do pensamento, que diferencia o fecundo do estéril. Não é a simples junção de elementos aparentemente desconexos que produzirá efeitos interessantes e criativos / criadores.

As poéticas dos artistas aqui enfocados podem ser pensadas a partir desta perspectiva, de uma poética da irreduzibilidade, acrescentada da idéia de densidade e intensidade, presentificada a partir da repetição – mas de uma repetição que produz o diferente a partir das diferenças que engendra no interior da série que se desdobra em múltiplos e a partir dos gestos investidos de singularidade. O que seria uma poética da irreduzibilidade?

Quando Patrícia Franca fala de suas *Seis Famílias de Objetos*, aponta para o trânsito que há entre elas e entre os elementos de cada uma delas – no interior de cada uma. As repetições de gestos originaram elementos que, por sua vez se repetem, criando reverberações internas e nos intervalos entre as séries mesmas. Segundo a própria artista, como já referido, a repetição de um mesmo gesto, de uma mesma atitude, gera elementos múltiplos em uma condição múltipla. Também alude à criação de territórios a partir de tateamentos, onde nada está determinado a princípio e tudo se constrói a partir do desejo de repetição. O sistema de rizoma é muito pertinente para pensar esta relação entre as famílias de objetos de Franca.

Repetição, ritornelo, eterno-retorno, rizoma... Todos estes conceitos e outros mais, ligam-se uns aos outros, num mesmo contexto. A noção de diferença permeia todos eles. Deleuze faz um movimento de afastamento da diferença de sua

“maldição” de estar sempre ligada, ou associada, dependente, do conceito de semelhança. Ele constrói um conceito próprio para a diferença. Diferença com D maiúsculo. Recusa a diferença determinada como negação ou oposição ao idêntico. Para ele, em sua essência, a diferença é “objeto de afirmação” (DELEUZE, 1988, p.101).

A diferença não é o diverso. O diverso é dado. Mas a diferença é aquilo pelo qual o dado é dado. É aquilo pelo qual o dado é dado como diverso. A diferença não é o fenômeno, mas o número mais próximo do fenômeno. [...] Todo fenômeno remete a uma desigualdade que o condiciona. Toda diversidade e toda mudança remetem a uma diferença que é sua razão suficiente. Tudo que se passa e que aparece é correlativo de ordens de diferenças: diferença de nível, de temperatura, de pressão, de tensão, de potencial, *diferença de intensidade*. (DELEUZE, 1988, p.355)

A utopia não seria também algo como uma afirmação da diferença no seio da repetição? A forma de operar do pensamento utópico é um desvio da negação do semelhante. Não interessa apontar o que não é e como não é. Mas abrir brechas para que o diferente se afirme tal como ocorre pela instauração do ato poético. O artista cria abrindo brechas, em busca do que pode advir, num processo de deriva constituinte.

III REPETIÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Na representação que uma obra de arte é, ela não representa algo que não é, não sendo, portanto absolutamente uma alegoria, ou seja: ela não diz algo para que se pense outra coisa, mas justamente nela se encontra o que ela tem a dizer (GADAMER, 1985, p.59).

Ao refletirmos sobre o conceito de repetição, a partir dos trabalhos artísticos focalizados e dos cruzamentos com os campos de estudo implicados nesta abordagem nos deparamos com vários outros conceitos diretamente relacionados. Alguns destes conceitos são: cópia, imitação, reprodução, *mímesis*, representação. Um conceito leva ao outro. Não é possível falar em repetição sem tratar também destes outros conceitos, de alguma forma.

O conceito de representação é fundamental para muitas das reflexões acerca do fenômeno da repetição em processos artísticos. Este já foi abordado em alguns pontos deste texto, especialmente no capítulo I.2 e II.3. A questão da cópia e da reprodução também já estiveram presentes em algumas das considerações sobre aspectos dos trabalhos artísticos analisados. Aprofundaremos alguns aspectos destes conceitos, tecendo a partir deles algumas outras relações, com o objetivo de ampliar o alcance de nossas percepções sobre a repetição e suas implicações nos campos de estudo aqui imbricados.

O princípio de *mímesis*, vindo desde os gregos, foi a base da produção e da teorização em arte durante muitos séculos, tendo estabelecido o pressuposto de compreensão da arte como imitação, como já apontado. E de acordo com muitos pensadores, inclusive no contemporâneo, este princípio ainda pode ser utilizado para a compreensão do fenômeno artístico. Há um artigo de Maria Ozomar Ramos Squeff, em que esta autora, a partir do pensamento de Theodor Adorno de que a *mímesis* é característica invariante da arte, apresenta e discorre sobre o caráter mimético de todo tipo de arte, incluindo o abstracionismo, os monocromos e o *ready-made* de Marcel Duchamp – para citar alguns casos.

Para Squeff, a partir desta forma de pensar a questão da relação da arte com o princípio mimético, quando a arte se afasta desta sua característica, começam os problemas da crítica de arte. Quando um objeto de arte não mais mimetiza a realidade, mas se confunde com a mesma, tornando-se parte dela, não há mais como distinguir um objeto artístico de outro objeto qualquer. Afirma ela que:

A crítica de arte fica sem condições para julgar a produção artística sempre que esta deixa de ser *mímesis* - à medida que perde uma das características que compõem, tradicionalmente na cultura ocidental, sua diferença específica e que, com ela, perde-se o sentido da interpretação e análise crítica. (SQUEFF, in: ZIELINSKY, 2003, p.100)

Squeff aponta para o fato de que no contemporâneo este caráter mimético é negado à arte nas formas de manifestações em que arte e vida se aproximam tanto que se perde o limite entre ambas. Neste caso não haveria mais representação e, portanto, nenhum tipo de mediação entre arte e realidade. Talvez, sim, uma sobreposição, em que se confundem uma e outra.

Carlo Ginsburg quando se refere à representação diz que se, por um lado, a representação se faz da realidade representada e, portanto evoca a ausência, por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Há um jogo possibilitado pela ambigüidade do termo. A forma de representação (seja imagem, idéia ou coisa) é, ao mesmo tempo, presença e ausência (apud MAKOWIECKY, 2003, p.3).

No campo da filosofia geral o conceito de representação refere-se, geralmente, ao conhecimento que podemos ter da realidade. Kant, no século XVIII “considerou a representação como o gênero de que todos os atos ou manifestações cognitivas seriam espécies, atribuindo significação máxima ao termo” (SOARES, 2007, p.4). Esta formulação determinou o modo de pensar filosoficamente a questão da representação desde então. Conforme Soares:

Nessa perspectiva, o mundo cognoscível para nós é constituído por representações, as quais são condicionadas pelas limitações de nossos sentidos e das nossas capacidades cognitivas, processo que vem sendo denominado representação mental. As representações

estão no centro de qualquer ação especificamente humana, uma vez que o próprio pensamento é uma atividade representacional. Mesmo as ciências baseadas na observação do mundo empírico se constituem de conceitos, modelos, diagramas, esquemas, teorias, sistemas, hipóteses, leis, explicações, interpretações, ou seja, de representações simbólicas do mundo, construídas. Muitas dessas representações, além do seu conteúdo conceitual, apresentam implicitamente ou suscitam uma analogia - que nos parece peculiar ao conceito - com o mundo empírico. (SOARES, 2007, p.4)

Assim sendo, pode-se afirmar que o conceito de representação indica a construção de formas simbólicas ou de discursos sobre fatos, objetos e fenômenos, implicando uma relação intrínseca entre sistemas de representação e construção de conhecimento.

Fredric Jameson, ao se referir à relação entre utopia e representação, ou mais precisamente, entre utopia e realidade, coloca que “a Utopia pareceria oferecer o espetáculo de um dos raros fenômenos cujo conceito não se distingue de sua realidade, cuja ontologia coincide com sua representação” (JAMESON, 2004, p.263). Ou seja, a representação é a coisa mesma; a representação não está em lugar de, mas é, em si mesma, o conceito e a realidade.

Também se pode pensar na relação entre repetição e o real da psicanálise, como o âmbito do impensável e irrepresentável. O real, que é o que retorna na repetição, a partir de uma demanda de construção da sempre nova forma de aparição, é aquilo que se constitui no âmago mesmo da repetição. O real não caberia na ordem da representação. Roberto Harari, em *La Repetición del Fracasso* (1988), apresenta e desenvolve a idéia de uma repetição real, produzida pelo acaso, que seria da ordem de um encontro fracassado e produtora do informe. A angústia é o sentimento que acompanha esta espécie de encontro.

Nas obras artísticas em que a repetição é conceito operatório fundamental, como é o caso dos artistas aqui abordados, temos a presença de um diferencial que se desloca por entre as repetições, que nos leva a pensar na idéia de irrepresentável. A repetição conforme pensada pelos próprios artistas é da ordem do inacabado, aberto ao múltiplo e ao informe. Ao percebermos seus trabalhos não

pensamos tanto em representação, mas muito mais em significação, em que sentido atribuir ao que foi posto em ato.

Talvez possamos aproximar estas formas de produção, em que a repetição é abertura para o diferente, que, para além da representação estão implicados significantes que escapam ao nosso desejo de apreensão total, com a forma de articulação do pensamento utópico. A utopia, conforme Jameson, é “um dos raros fenômenos cujo conceito não se distingue de sua realidade, cuja ontologia coincide com sua representação” (supracit.). Ela é também, para além de representação, abertura para a diferença.

De acordo com Sousa, o ato criativo revela “uma experiência que não é pura continuidade do ‘vivido’”. Propõe que seja visto mesmo como “interrupção do vivido”. E que a obra de arte “aponta, sempre, mais para um horizonte de possibilidades do que para uma simples radiografia do que aí está” (SOUSA, 2002 b, p.146,147). Também se poderia dizer que, muito mais do que satisfazer nossos anseios por completude, o ato artístico dá “visibilidade a uma experiência de vazio que é constitutiva e necessária” (Ibid., p.149). O pensamento poético, como ato utópico e político, faz explodirem os modelos já dados e as prescrições de novos modelos, em todos os sentidos.

III.1 REPRESENTAÇÃO, REPRODUÇÃO E CÓPIA

Giulio C. Argan, ao situar o que nomeia de ‘crise da representação’, em “Arte e Crítica de Arte” (1988), coloca que o ponto de clivagem entre a arte do século XX e tudo o que a antecedeu é justamente a questão da passagem à abstração – do figurativo ao não figurativo. E este seria o indicativo de uma crise em relação a todo um sistema representacional, tradicionalmente alicerçado nos princípios da representação naturalista ou mimética.

A ‘crise da representação’ (sua concepção clássica e racional) encontra-se estreitamente ligada à da idéia de ‘real’ ou ‘realidade’ como referente extra-discursivo. Assim sendo, é na verdade o ‘realismo’ como pressuposto filosófico que está em questão nas críticas à representação. (MAKOWIECKY, 2003, p.3)

O princípio de representação artística, em qualquer de suas linguagens, seria o de um modelo natural a partir do qual se elaboraram esquemas formais, e que se estende também para mesurar outros valores sociais, como o Estado e a religião. É sabido que já desde o romantismo até o impressionismo e posteriores linguagens ditas modernas, entre as quais o abstracionismo de Kandinsky, muitos foram os movimentos de ruptura com relação às idéias tradicionais sobre a forma artística. Outras questões passaram a fazer parte das determinantes da produção artística, entre as quais: “a vontade interior do sujeito”, como proclamava Kandinsky em seu “Do espiritual na Arte”, de 1912; estados emotivos independentes de sensações visuais; o efeito sobre o sujeito de uma relação incondicionada, autêntica e direta com a realidade; uma idéia de sensibilização da matéria pictórica a partir de dentro (da memória, das sensações, do sentimento) e não da mera reprodução de sensações... Criam-se novas possibilidades de representação formal, atendendo às demandas de uma crise da própria idéia de forma, aberta pelas pesquisas e poéticas de muitos artistas desde as primeiras chamadas vanguardas.

Diz Argan, porém, que “a grande novidade” destas novas formas, citando especialmente Kandinsky e o movimento *Der Blaue Reiter* “não foi a renúncia à figuração, mas a renúncia à representação como processo intelectual próprio da

arte: noutros termos, a substituição da forma pelo signo”⁶¹. Nasce daí, e da tensão entre “uma cultura da representação ou da forma e uma cultura da intuição ou do signo” uma ‘ciência’ dos signos, no contexto da arte. Kandinsky elabora uma primeira ‘teoria dos signos’ ao fazer uma análise dos elementos básicos da linguagem visual: o ponto, a linha, a superfície, a cor... “Às teorias da forma substituiu-se uma teoria dos signos” (ARGAN, 1988, p.108). O ponto culminante dos desdobramentos desta renúncia à figuração e da substituição da idéia de signo à de forma é o abandono total da representação – de acordo com Argan.

Um dos momentos de intensa formulação teórica a respeito da questão da representação em arte foi o proposto pelo concretismo, desde os anos 30, na Europa e, posteriormente, nos anos 50, no Brasil. Os artistas que fundaram este movimento⁶² pretenderam resolver a “contradição conceitual entre o termo abstração e intenção não-representativa que constituiu a arte abstrata desde suas origens em 1910” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987). Conforme estes:

A idéia de abstração não dá conta, do ponto de vista teórico, do projeto de uma arte não alusiva ao mundo exterior a ela, porque um processo de abstração vincula, necessariamente, seu resultado – abstração – ao universo no qual, embora abstraído, ele tem origem. A noção de arte abstrata era equívoca, pois continha uma contradição de enunciado: pretendia fundar a ruptura radical com a representação naturalista e, simultaneamente, mantinha-se, pelo menos conceitualmente, ligada ao mundo da natureza do qual era abstração. (COCCHIARALE; GEIGER, 1987)

Para o concretismo, o que estava em jogo era a definitiva ruptura entre arte e representação em todos os sentidos, tanto da aparência visível das coisas, como

⁶¹ O grupo O Cavaleiro Azul/*Der Blaue Reiter* sucede *A Ponte/Die Brücke* em 1911, levando consigo alguns de seus integrantes, como Karl Schmidt-Rottluff. Enquanto que *A Ponte* é um núcleo de jovens que tem a apresentação de seus trabalhos em torno de uma idéia, O Cavaleiro Azul é mais intelectual, composto por alemães, pelo suíço Paul Klee, o austríaco Alfred Kubin e o russo Wassily Kandinsky, entre outros. O denominador comum foi a expressão subjetiva. Kandinsky comenta, na primeira exposição do grupo: "Nesta pequena exibição, nós não tentamos propagar um preciso e particular estilo pictórico; nós, melhor do que isso, tentamos mostrar, pela variedade de formas representadas, a multiplicidade de caminhos nos quais os artistas manifestam seu desejo interior". Disponível em: <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/cavaleiroazul/index.html>. Acesso em 14.08.2008.

⁶² Theo Van Doesburg, Helion, Carlsund, Tutundjan e Wantz – cfme. Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger in: Catálogo de exposição: Abstração Geométrica 1 – Concretismo e Neoconcretismo. Projeto Arte Brasileira – São Paulo: FUNARTE, 1987.

da expressão subjetiva do artista. Desta forma o objeto artístico seria um objeto como qualquer outro – algo concreto, real. Daí a idéia de pintura-coisa, como manifestavam em seus escritos: “Pintura concreta e não abstrata, pois que nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície”.

Ferreira Gullar (1993) aponta para o aspecto da destruição do quadro como suporte da pintura, como o passo seguinte, já no neo-concretismo. Diz ele que, ao abandonar o suporte tradicional e entendendo-se a pintura como objeto, se passa do terreno da representação para o da *apresentação*. E a partir daí a obra constitui-se como linguagem em si mesma. Cada obra cria a sua própria linguagem.

Teixeira Coelho, ao discorrer sobre a questão da modernidade e de traços que podem caracterizá-la, aponta como um deles, que é questão nuclear, a da linguagem. Aponta para este caráter da obra da modernidade falar de si e de sua especificidade – de sua linguagem, antes de se referir a qualquer realidade exterior. Diz que a obra da modernidade “é uma obra que se auto-refere constantemente, que continuamente se auto-questiona e que vai procurar sua essência, sua verdade, na linguagem, isto é, em seu próprio código de representação” (COELHO, 1990, p. 45). Ainda aponta para o fato de que, na sua opinião, “alguns modernismos farão isso mais e melhor do que outros (o impressionismo mais do que o realismo, o dadaísmo mais do que o impressionismo), mas é um traço que atravessa toda a modernidade” (Ibid.).

Para ele, quando se diz que a questão nuclear da modernidade é a linguagem, estão em jogo duas funções: a metalingüística e a estética. Ou seja, a obra moderna fala sobretudo de si mesma ou de outra obra. E cita Octavio Paz, para quem, na modernidade, “a linguagem surge como o duplo do Universo” (In: COELHO, 1990, p.46).

Surgem daí muitas das práticas que vão caracterizar mais intensamente a arte produzida a partir dos anos 80, tais como: a auto-referência, a citação, o pastiche, a releitura, todas tidas como práticas de apropriação. Ora, estão aí procedimentos que operam também por repetição. Repetição do já feito em outra

obra ou por outro artista. Nestas formas de retomada, entretanto, o artista re-elabora as imagens ou elementos dos quais se apropriou.

Uma das discussões daí decorrentes e que está em foco também ao pensarmos as repetições em arte mais amplamente e o conceito de repetição como diferença, é o questionamento dos limites da representação. Se a linguagem pode ser vista como 'duplo do universo', em que medida o conceito de representação é suficiente para abarcar a produção de algo que se afigura como uma duplicação do já existente?

Teixeira Coelho ainda apresenta mais um elemento para ampliar a discussão. Trata-se da contribuição de Antonin Artaud, artista que também se ocupou da questão do duplo. Artaud afirma que "a representação deve conter, deve abrir um espaço para a 'irrupção do real'" (COELHO, 1990, p.47). Coelho comenta que esta presença do real na representação foi percebida e acionada de diferentes maneiras por diferentes artistas. Porém que um traço comum seria o "desejo de não ver a arte representando apenas uma irrealidade, como em momentos anteriores, do 'projeto da Antigüidade', de que fazem parte a Renascença ou o neoclassicismo". E acrescenta que, "de certo modo, essa irrupção do real na representação significa também a realização do ideal romântico (ele mesmo uma parcela desta modernidade) de uma união entre arte e vida..." (Ibid., p.47,48). E é prenúncio da contemporaneidade...

Está em discussão, nestes processos de transformação artística e estética, a questão da relação entre a arte e a realidade, como já evidente. O conceito de *mimese* sempre foi fundamental para pensarmos estas relações. Cabe citar aqui que na sua origem, o conceito de *mimese* (do grego *mímesis*) é mais abrangente do que comumente entendido: como cópia ou reprodução, mais ou menos fiel, da aparência sensível. Na concepção original a idéia de *mimese* implica representação através de um processo de transformação, de mudança. Através da *mimese* temos o que poderia ser chamado de uma segunda presença do objeto.

Em Platão há dois princípios de formação mimética: a cópia, que se afigura pela idéia de semelhança; o simulacro, que se constitui pelo princípio da

dessemelhança. Aristóteles introduz outro princípio, que coloca em cena a noção de diferença: o princípio da verossimilhança. Este apresenta o potencial persuasório da formação mimética: o que parece verdadeiro parece possível.

É importante acrescentarmos a esta reflexão que o que se entende por mimese abrange uma dimensão histórica no que diz respeito à elaboração de estruturas representativas e sua interpretação. E que, como diz Francastel, a própria percepção e imaginação têm um caráter transformativo. Em qualquer “leitura” não existe o “olho inocente”. O signo jamais coincide com o percebido e o interpretado. O signo é fixo e único. A interpretação é múltipla e móvel. *Mímesis*, pois, implica a referência ao objeto representado para além de seu físico. Está vinculada às convenções que circunscrevem os momentos de realidade social. E condicionada às raízes das estruturas miméticas em sistemas de convenções, nos quais se elaboram representações pertinentes. (SQUEFF, 2003).

Além das questões sobre representação e *mímesis*, que nos levam a pensar em sistemas de produção de imagens inseridos em contextos sócio-histórico-culturais, e que lidam com repetição de alguma maneira, não podemos deixar de abordar mais detidamente a noção de reprodução, tão presente em algumas das propostas artísticas da contemporaneidade, sendo que em algumas delas, como poderemos ver mais adiante, ainda neste capítulo, é o próprio sistema de reprodutibilidade que se torna o meio operacional.

Walter Benjamin, no já clássico texto “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”⁶³, em que retoma o pensamento de Paul Valéry sobre as repercussões das inovações técnicas no campo da arte e da produção de imagens, nos apresenta uma série de implicações a partir das possibilidades de reprodução em arte decorrentes dos desenvolvimentos tecnológicos desde o século XIX, especialmente, que levaram a realizações antes impensadas no âmbito da produção, circulação e teorização da arte. Ainda hoje, na contemporaneidade, podemos pensar os conceitos aqui implicados a partir das contribuições de Benjamin. Escreve ele na primeira parte de seu texto:

⁶³ Tradução do original alemão: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, conforme a publicação em *Textos Escolhidos / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.3.*

A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser refeito por outros. Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material. As técnicas de reprodução são, todavia, um fenômeno novo, de fato, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido. (BENJAMIN in TEXTOS ESCOLHIDOS, 1980, p.5)

Após discorrer sobre algumas das importantes inovações técnicas de interesse artístico, desde a litografia e a fotografia, no século XIX, Benjamin situa no século XX as grandes transformações tecnológicas responsáveis não só pela reprodução de imagens, mas também por sua imposição como forma de produção artística original. Destaca, porém, uma diferença fundamental entre a reprodução feita anteriormente, por processos mais artesanais, como o da fundição e da cunhagem, que os gregos já utilizavam, e as reproduções mediadas por aparatos tecnológicos.

De acordo com seu pensamento, a noção de autenticidade é colocada em xeque quando realizada uma reprodução. E tanto mais se é realizada por meios técnicos. Diz ele que “a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não” (Ibid., p.7). Mas a reprodução técnica está mais distante e independente do original. E recorre à noção de *aura* dizendo que o que fica irremediavelmente abalado na obra de arte, na época das técnicas de reprodução, é a sua *aura*⁶⁴. Destituída de sua *aura*, a imagem – não só da obra de arte – reproduzida ou copiada é transformada num fenômeno de massas, desvinculando-se de qualquer ligação com a tradição cultural.

Estas novas formas de produção e de concepção artística, a partir das técnicas de reprodução, acarretaram em uma mudança de qualidade no relacionamento do ser humano com a arte, afetando intensamente os modos de percepção da realidade e da sociedade. Se a reprodução ocasiona a perda do que é chamado de *aura*, por um lado, de outro pode dar a ver o que pelas técnicas tradicionais não se alcança. Conforme Benjamin:

⁶⁴ Benjamin define *aura* como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” (TEXTOS ESCOLHIDOS, 1980, p.9).

No caso da fotografia, é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; graças a métodos como a ampliação ou a desaceleração, pode-se atingir a realidades ignoradas pela visão natural. Ao mesmo tempo, a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado. (BENJAMIN in TEXTOS ESCOLHIDOS, 1980, p.7)

Os meios de reprodutibilidade técnica permitiram uma maior aproximação do espectador ou do ouvinte com a obra. Benjamin coloca que talvez estas novas condições de apreciação e contato com obras de arte, mediadas pelas técnicas de reprodução, não alterem o conteúdo delas. Porém, de acordo com sua visão, “desvalorizam seu *hic et nunc*”, isto é, “a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra” (Ibid.).

No próximo sub-capítulo discutiremos estas e outras questões a partir da aproximação com algumas propostas de produção artística que se valem de meios de produção tecnológicos, de maneira a provocar tensões entre formas de produção, objetos de pesquisa poética e relação com o público. A questão da repetição é o pano de fundo, sendo que os artistas e obras aqui apresentados nos ajudam a pensar em formas de articulação de sentido, problematizando sua presença em processos de reprodução e cópia de imagens e de procedimentos artísticos. E que podem nos ajudar a pensar a repetição como transgressão.

III.2 O PROBLEMA DA AUTORIA OU DA ORIGINALIDADE

Além do foco sobre os trabalhos dos artistas cuja forma de operar com repetição é o mote desta investigação, e a partir dos quais podemos discutir a questão da relação entre os conceitos de representação, reprodução e cópia com a repetição em obras e processos artísticos, pensamos ser importante estender a análise para alguns casos bem específicos que nos ajudam a levar adiante a reflexão sobre esta problemática.

Neste contexto pensamos em alguns artistas que utilizam a fotografia, ligada à questão do desenvolvimento de meios técnicos de reprodução de imagem, que remontam, especialmente, à modernidade⁶⁵, e que trazem uma série de novas questões a serem pensadas no campo da arte, particularmente no da pintura. Entre estas questões estão também as discussões sobre o novo, original e único. As possibilidades de reprodução da mesma imagem, através da cópia fotográfica, transformam-se num dos principais focos de reflexão. Portanto, ao pensar em reprodução e cópia, estamos nos referindo à relação entre representação e repetição.

Quero focar aqui o trabalho de alguns artistas que se utilizam da fotografia, como já dito, relacionada ou não a outros meios técnicos e procedimentos artísticos⁶⁶, em que se evidencia, de alguma forma, a utilização da repetição. Os trabalhos escolhidos para esta análise são: a série de fotografias de Sherrie Levine, da década de 1980, em que se apropria de fotografias de outros autores, consagrados; e os trabalhos *AfterWalkerEvans.com* e *AfterSherrieLevine.com*, de Michael Mandiberg, inicialmente. Após, em decorrência de aspectos desta reflexão, abordarei o trabalho de Elaine Sturtevant, com pintura, mas que se utiliza de uma 'lógica' semelhante na produção de seu trabalho.

⁶⁵ O surgimento da fotografia foi anterior ao que chamamos de modernidade na arte, porém o século XIX foi o momento de construção desta modernidade, que já se esboça desde o Romantismo.

⁶⁶ Note-se que, na contemporaneidade, é comum o uso de diversas técnicas, materiais e procedimentos, concomitantemente, pelo mesmo artista.

Os trabalhos de Sherrie Levine e de Michael Mandiberg situam-se no contexto de novas inserções da fotografia no âmbito da arte contemporânea, tendo muito a contribuir nas discussões sobre as relações entre pintura e fotografia ou sobre a questão da autoria, por exemplo. Neste sentido dialogam com algumas das questões levantadas por Douglas Crimp e Joan Fontcuberta, que discutem a relação entre fotografia e verdade, bem como as formas de aparição do fotográfico no campo artístico. Douglas Crimp, em seu texto *La Actividad Fotográfica de la Posmodernidad* (2004), aborda a discussão sobre a pluralidade na pós-modernidade a partir do que chama de pluralidade de cópias (e não pluralismo de originais). Nesta discussão entra em jogo a questão da fantasia de liberdade da arte, muito presente nos discursos modernos. O texto também alude à questão do esvaziamento da *aura*⁶⁷ pensando nesta em relação à pintura e à fotografia. E traz o debate sobre a questão da cópia, principalmente em fotografia, em suas muitas variações. Para ele, na atividade fotográfica da contemporaneidade, verifica-se que o sentido das ações artísticas se situa no âmbito da subversão e superação de todas as questões de estilo, das modalidades da fotografia como arte. E a relação com a *aura* se faz no sentido de deslocá-la, e não de recuperá-la, “*para demostrar que también ahora (a aura) es solo un aspecto de la copia, y no el original*” (CRIMP, 2004, p. 157).

Os trabalhos de Sherrie Levine e de Michael Mandiberg inscrevem-se nesta reflexão, pois, a partir de algumas questões bem específicas, que ajudam a pensar a repetição em arte, tanto em relação ao processo de construção, quanto à poética resultante. Sherrie Levine, a partir de 1979, realizou uma série de fotografias de fotografias. Em uma destas séries, apropriou-se de fotografias constantes em um catálogo sobre o trabalho do fotógrafo Walker Evans, da exposição “First and Last”. Este trabalho insere-se na reflexão sobre as possibilidades técnicas de reprodução e sobre as condições oferecidas a partir da pós-modernidade no que concerne à apropriação de imagens, e de imagens de imagens.

Douglas Crimp, em suas reflexões sobre as manifestações do fotográfico na arte pós-moderna, refere-se ao trabalho de Sherrie Levine, contextualizando-o no que chama de subversão e deslocamento da *aura* – e não de sua desaparecimento, conforme preconizou Benjamin. Para Crimp (2004), a *aura*, neste deslocamento

⁶⁷ Referência ao pensamento de Walter Benjamin.

operado por trabalhos como este, de Sherrie Levine, se torna um aspecto da cópia. Obras como esta, tocam na questão da originalidade, da autoria. Em Sherrie Levine, o “original” do qual se apropria é, ele mesmo, uma cópia. Levine os toma de catálogos, de revistas, de cartões postais – enfim, de reproduções já realizadas, de representações das representações.

Neste sentido, aproximamos também seu trabalho das reflexões sobre repetição em arte. Aqui vemos uma operação de retomada, de reprodução, de cópia, por assim dizer, de imagens já existentes no contexto artístico. A autora as toma de outros autores, e as apresenta como cópias. Além das próprias imagens, o título também dá esta informação: *After Walker Evans*, ou *After Edward Weston*, por exemplo. A imagem é a repetição de outra imagem, que, em si mesma, já se constituía como repetição. E a fotografia primeira seria também uma repetição, no sentido de representação fiel da realidade apreendida pela objetiva? Esta é uma discussão que acompanha o estatuto da fotografia desde os seus inícios e que se liga às discussões sobre o conceito de *mimese* também em outros campos, como o da pintura. Para Platão já a própria pintura, como qualquer outra manifestação artística, seria a cópia da cópia – e, portanto, imperfeita demais para levar ao conhecimento da verdadeira natureza das coisas.

Ora, nas imagens de Sherrie Levine sobre imagens de Walker Evans, temos imagens idênticas. A cópia da cópia é perfeita. A artista não introduz nenhuma modificação. Não faz nenhuma interferência na imagem. Porém elas não são a mesma coisa. Onde está a diferença entre elas? Sherrie Levine nos apresenta, ao lado da imagem, uma referência textual – o título, que nos aponta para o contexto de onde a imagem foi retirada. Ela nos dá uma visão de uma fotografia, declarando abertamente o que Rosalind Krauss chamou de “pirataria” – não no sentido pejorativo (apud FABRIS, s/d).⁶⁸ Ela retoma a fotografia que, a partir do original, havia sido deslocada para uma página de revista ou catálogo, recolocando-a, com a mesma qualidade da primeira, no contexto do qual ela se origina – um contexto artístico.

⁶⁸ Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em 10.06.2006.

Há, aqui, uma repetição, que poderíamos chamar de terceira ordem. É a terceira imagem produzida a partir de uma primeira, que circula por um contexto diverso, por um meio estranho ao original, e que volta, a partir desta operação para o primeiro. O que se desloca, como diferencial, neste processo, é a declaração que remonta todo este processo. É uma espécie de vertigem, que nos recoloca de outra forma diante da imagem, aludindo ao que temos como referencial em termos de autoria, originalidade, falsificação, realidade... A artista recoloca, também, uma reflexão sobre o estatuto do artista. Num mundo de perda de referenciais, resta ao artista debruçar-se sobre os signos e simulacros que aí estão, à disposição, substituindo um mundo real, passível de atuação direta.

No contexto da repetição em arte, que nos interessa, se coloca aqui a questão do que está por trás de uma aparente repetição nua e direta. Um gesto refletido, de um sujeito que se desloca, uma atitude de afirmação, produzindo uma outra ordem de repetição. Há uma proposição, uma intenção e um algo aparentemente invisível, no “entre” as imagens que se colocam, e no deslocamento da terceira em relação à primeira. Por mais objetiva e impessoal que seja esta ação, há uma operação de deslocamento. E surge um objeto – no caso, uma imagem fotográfica – que se repete, mas que é diversa da que a originou.

Para complexificar mais ainda a questão, temos “after” Sherrie Levine, o trabalho de Michael Mandiberg – AfterSherrieLevine.com e AfterWalkerEvans.com. Trata-se de um site na internet, em que o artista oferece para venda, as suas imagens das imagens de Sherrie Levine, desta vez *scaneadas*⁶⁹. Oferece um conjunto de textos, referências sobre o trabalho de Sherrie Levine e de imagens com as seguintes legendas e contato para a venda, inclusive de certificado de autenticidade:

Untitled (AfterSherrieLevine.com/1.jpg)
Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001
[Right-Click\(PC\) or Hold-Click\(Mac\) here](#)
[to save the Hi-Res Version to your disk for Printout](#)
[Click Here to download the Certificate of Authenticity](#)
[Click Here for downloading, printing, and framing instructions](#)⁷⁰

⁶⁹ Termo que se refere ao uso do *Scanner*, periférico que torna possível a digitalização de imagens e textos, no meio da computação.

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.aftersherrielevine.com>>. Acesso em: 10.06.2006.

Oferece também as imagens de Sherrie Levine, que são intituladas *After Walker Evans*, com a mesma legenda, só com o título diferente, conforme segue:

Untitled (AfterWalkerEvans.com/1.jpg)
Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001
[Right-Click\(PC\) or Hold-Click\(Mac\) here](#)
[to save the Hi-Res Version to your disk for Printout](#)
[Click Here to download the Certificate of Authenticity](#)
[Click Here for downloading, printing, and framing instructions](#)⁷¹

Os dois segmentos do site, cujos títulos modificam-se de acordo com o autor – ou Sherrie Levine ou Michael Mandiberg, têm as mesmas características: os mesmos textos, as mesmas imagens, a mesma formatação... É tudo igual. Só o título é diferente. Mandiberg leva a um outro extremo a atitude de Sherrie Levine, distendendo os significados de sua ação. Oferece para venda, na rede, virtualmente, as mesmas imagens que Levine havia recolocado na galeria. Agora elas estão aí, à disposição de todos, no universo da virtualidade por excelência. Quem quiser pode adquirir uma imagem das fotos de Levine, agora já de quarta ou quinta ordem. A quarta seria a imagem *scaneada*, que é apresentada no site – digitalizada. E a quinta é a sua recomposição digital a partir do site. Ela sai da galeria novamente e é oferecida em outro formato, que modifica radicalmente sua forma.

Aqui temos novamente a presença da repetição. Mandiberg retoma, apresenta como suas, e põe à venda, as fotografias de Sherrie Levine, feitas a partir do catálogo de uma exposição de Walker Evans. À parte as várias discussões que se podem tecer a partir desta proposição – como a relação da fotografia com a realidade – o que nos interessa enfocar aqui são os aspectos que envolvem o ato de repetir. Há, nas propostas destes artistas, algo que nos escapa, algo que se faz quase imperceptível, algo que perpassa e vai além das imagens, colocando-se nos entremeios das atitudes e ações levadas à termo. O conceito de repetição diferencial de Gilles Deleuze nos auxilia nesta abordagem.

⁷¹ Disponível em: <<http://www.afterwalkerevans.com>>. Acesso em: 10.06.2006.

No trabalho de Sherrie Levine vemos uma distensão do ato de fotografar, a partir do momento em que não existe um original do qual se realizará uma cópia – uma repetição. A repetição da imagem não se constitui como o mesmo. Algo se produz a partir do ato de repetir, pela fotografia, uma imagem que já é uma cópia. Uma terceira ordem de qualidade, ou de atributo se coloca neste entremeio. E Mandiberg leva esta tensão mais adiante ainda, quando propõe uma quarta e ainda uma quinta “categoria” de imagem repetida. Estes atos discutem também a questão do fotográfico e suas possibilidades no contemporâneo, ao se “imiscuir” no cruzamento entre linguagens e possibilidades tão distintas quanto possível, abrindo-se a uma multiplicidade de formas de produção e de apresentação.



Imagem 112.
Untitled (AfterSherrieLevine.com/1.jpg)
Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001
[Right-Click\(PC\) or Hold-Click\(Mac\) here
to save the Hi-Res Version to your disk for Printout
Click Here to download the Certificate of Authenticity
Click Here for downloading, printing, and framing instructions](#)

Fonte: <[http:// www.aftersherrielevine.com](http://www.aftersherrielevine.com)>.
Acesso em 10.06.2006.

Uma outra modalidade da mesma forma de operação, no contexto da repetição e da cópia em arte, é o trabalho de Elaine Sturtevant. Esta artista trabalha com pintura e se dedica a “copiar” trabalhos de Andy Warhol, Jasper Johns, Beuys, Anselm Kiefer, Lichtenstein e Marcel Duchamp, entre outros. Abaixo, um dos seus trabalhos, em que copia um trabalho de Andy Warhol.

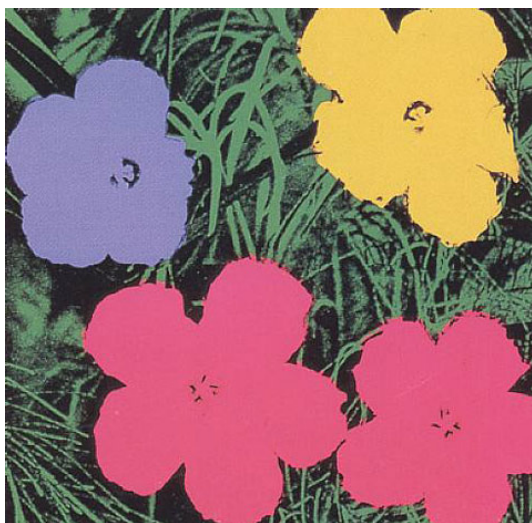


Imagem 113. Elaine Sturtevant.
Warhol Flowers, 1990.

Fonte da imagem 113: <<http://www.artnet.de/.../huttenlauch11-22-06.asp>>. Acesso em 10.06.2006.

Fonte da imagem 114: <<http://www.icollector.com/itemlisting.aspx?sid=14251...>>. Acesso em 10.06.2006.

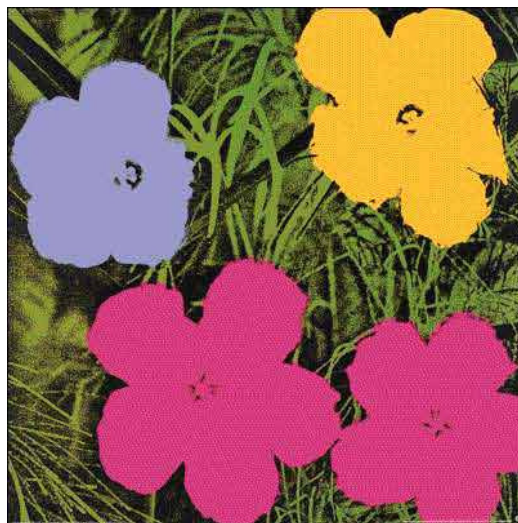


Imagem 114. Andy Warhol.
Flowers, 1964.

Em matéria publicada na revista *Wish Report*, em junho de 2005, Juliana Monachesi apresenta uma reflexão sobre o trabalho de Sturtevant, ligado ao de Mike Bidlo (já apresentado anteriormente e cujo trabalho se aproxima muito do de Sturtevant). Ela inicia o artigo apresentando um tipo de crítica preconceituosa que cerca o trabalho de Sturtevant, bem como o de Bidlo, como segue:

Se uma bandeira de Johns ou um all-over drip de Pollock não estão dentro do seu orçamento, você pode fazer uma jogada puramente apropriadista e adquirir uma Elaine Sturtevant ou um Mike Bidlo, que tiveram uma performance surpreendente no último leilão da Sotheby's, muito acima das estimativas. Estes artistas fazem exatas réplicas de mestres modernistas sob a rubrica conceitual... talvez eles apenas não sejam capazes de inventar algo com que preencher a tela em branco. Uma cópia feita por Sturtevant de uma bandeira

de Johns, estimada entre US\$ 8.000 e US\$ 10 mil, foi vendida pela espantosa soma de US\$ 41 mil, e para um Pollock intitulado *Not Pollock*, de Bidlo, o resultado foi US\$ 32.900, depois de uma estimativa entre US\$ 10 mil e US\$ 15 mil. Talvez agora seja a hora para os eruditos Sturtevant ou Bidlo adquirirem uma máquina giratória de pintar em sua loja de brinquedos preferida? (MONACHESI, 2005) ⁷²

De acordo com Juliana Monachesi, há mais ou menos 40 anos Elaine Sturtevant enfrenta críticas deste tipo. A opinião corrente em relação a esta forma de atuação é de que ela simplesmente realiza cópias, o que seria uma apropriação indevida da imagem de outro. A artista responde que "The brutal truth of the work is that it is not copy" ⁷³. E *Sturtevant - The Brutal Truth* foi o título da exposição que aconteceu no Museu de Arte Moderna de Frankfurt entre setembro de 2004 e janeiro de 2005 e, em maio de 2005, no MIT List Visual Arts Center, nos Estados Unidos. A primeira sala da exposição mostrava três obras: uma bandeira de Jasper Johns, uma *Marilyn* de Andy Warhol e uma instalação de Gonzalez-Torres que faz alusão à América, feita de lâmpadas e fiação que se esparramam pelo espaço. Todas elas eram feitas e assinadas por Sturtevant.

Uma das questões candentes em torno deste trabalho é sobre se as obras poderiam ser ou não consideradas originais. O trabalho de Sturtevant se inscreve no que é chamado de "*appropriation art*" e se sustenta por 40 anos de trajetória nesta tendência ou afirmação. Sua estréia ocorreu em 1965, na galeria Bianchini, em Nova York.

Na análise de Monachesi, esta aponta que "do ponto de vista do conceito, é possível ver na atuação de Sturtevant uma crítica às noções de autoria e originalidade, além de uma proposta de revisão da história da arte". Vemos aqui referência a uma das questões que a idéia de repetição levanta: o paradoxo da quebra da originalidade, ao mesmo tempo em que uma autoria é negada e outra se afirma, concomitantemente. Outro aspecto apontado é a relação da realização da cópia com a questão da representação.

⁷² Disponível em:

<<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/julmonachesi/folderjul/sturtevant>>. Acesso em 20.11.2008.

⁷³ Tradução da autora: "A verdade brutal do trabalho é que ele não é cópia".

Ao notar que a bandeira de Johns, naquela primeira sala do museu, não era realmente dele, o visitante não podia mais se perguntar, ecoando séculos de teoria da representação, se estava diante de uma bandeira ou de uma pintura; ele de repente se via confrontado por uma pergunta completamente diversa: é um Johns ou uma Sturtevant? "A dinâmica do trabalho é que ele joga fora a representação" é outra afirmação da artista. (MONACHESI, 2005)

Um aspecto interessante é que, à primeira vista as 'cópias' parecem idênticas ao original, tanto que confundem o espectador. Mas quando se olha com mais atenção, percebe-se diferenças sutis em relação à origem. No processo de trabalho a artista não utiliza a imagem como fonte direta. Diz ela: "É importante que eu veja, conheça e implante visualmente todo trabalho que eu realizo. Fotografias não são tiradas e catálogos [são] usados apenas para checar tamanho e escala. A obra é feita predominantemente de memória, utilizando as mesmas técnicas, cometendo os mesmos erros e assim resultando no mesmo ponto de chegada. O dilema é que a técnica é crucial, mas não importante" (entrevista para a revista *Frieze*). Vários dos trabalhos são feitos várias vezes – repetidas vezes. Assim a artista passa pelos mesmos erros e acertos do processo criativo original. Seus *Warhol Flowers* datam de 1964-65, 1969-70, 1990 e 1991. *Duchamp Fresh Window* e *Beuys Fat Chair* também foram obras que ela fez mais de uma vez.

IV QUEBRANDO COM A LÓGICA DO MESMO: UTOPIA?

Cada obra artística e cada filosofia tiveram e ainda têm uma janela utópica onde se inscreve uma paisagem que apenas e permanentemente se esboça...⁷⁴

Ernst Bloch

Vemos em Bloch, e no seu modo de refletir sobre as questões artísticas, vale dizer, sobre o potencial do ato criador diante da “mesmice” do mundo, uma perspectiva muito singular.

Este mundo, onde ele é compreendido historicamente, é um mundo da repetição ou do grande sempre-outra-vez, é um palácio de fatalidades, como Leibniz o denominou sem romper com ele. O evento torna-se história; o conhecimento, rememoração; a festividade, comemoração do que já ocorreu. (BLOCH, 2005, p.16).

Para Bloch o passado está sempre aí, novamente. Ele aponta para o caráter do “dado pronto” que marca todo o pensamento e desenvolvimento do conhecimento no mundo ocidental. Vivemos numa cultura, num modo de organização social que determina o cotidiano dos indivíduos, institucionalizando valores, juízos, padrões e identidades. No processo de homogeneização da sociedade não há muitas alternativas para a construção da subjetividade, sequer de uma articulação entre o individual e o coletivo, que leve em conta a multiplicidade e a diversidade que dele fazem parte. Tampouco se percebe, neste contexto, a existência de um desejo de vontade transformadora. “A repetição embota até mesmo estímulos fortes...”(Ibid., p.115).

A perspectiva de Bloch é a de transformação da realidade cotidiana, presente, a partir da consciência do ato de vontade criadora. Somente um ser humano que produz sonhos, acordado, poderá vislumbrar o que ainda não é, mas que pode ser. Não que poderá ser – mas que pode ser, no presente. O ato de

⁷⁴ Versão da autora, do francês: “*Chaque oeuvre artistique et chaque philosophie ont eu et ont encore une fenêtre utopique où s’inscrit un paysage qui ne fait que s’esquisser...*” (BLOCH apud VERNER, 2000, p.175).

criação tem, para ele, a força de instaurar uma nova realidade. E nova não porque de todo desconhecida, mas porque institui uma nova possibilidade pelo rompimento do que está aí, sempre repetido. Para Bloch, existe uma dimensão ideológica nos mecanismos de repetição, de reprodução do que já está dado. E que visa justamente a continuidade, a permanência do que está aí.

Lorraine Verner, em seu texto “*L’utopie comme figure historique dans l’art*” (2000), aponta para o que chama de traços de uma presença utópica, tanto em práticas artísticas contemporâneas, como em discursos sobre estas práticas. Para refletir sobre as relações entre arte e utopia, desde os inícios do século XX, a autora discute algumas idéias dos filósofos Ernst Bloch e Louis Marin, e do artista alemão Jochen Gerz. Em suas reflexões estes autores vêem, na arte, a possibilidade de olhar de forma diferente para o mundo, questionando as ideologias dominantes, no sentido de uma transformação da realidade. A utopia tem um caráter paradoxal. Ao mesmo tempo em que faz a crítica do presente, projeta-se num discurso de ficção. Não é utilizável, segundo Gerz. De acordo com Marin, a utopia “faz emergir a face de sombra da ordem estabelecida, numa ficção, figura de negatividade histórica”. Daí sua força de transgressão. E, segundo Bloch, longe de nos assegurar de qualquer coisa, a utopia introduz a categoria do possível, de um “ainda-não”, que tem caráter dinâmico, mas também de inacabado, indeterminado e incerto.

Segundo Ernst Bloch, a utopia é a esfera do desejo, das esperas e da esperança, e ela engloba a arte em geral, toda espécie de antecipação cultural. A obra de arte nos coloca no limite de possibilidades atuais-reais do mundo e da sociedade: ela é, em si mesma, abertura de um espaço de manifestação do que ainda não é, espaço utópico que Bloch designa como “um laboratório mas também uma festa de possibilidades executadas como também de alternativas nelas experimentadas. (VERNER, 2000, p. 188)⁷⁵

Para Bloch a obra de arte tem a força utópica de participar da reconstrução da sociedade presente. Esta força consiste em fazer estremecer as “fronteiras da

⁷⁵ Versão do original, pela autora: “Selon Ernst Bloch, l’utopie est la sphère du désir, des attentes et de l’espérance, et elle englobe l’art em général, toute espèce d’anticipation culturelle. L’oeuvre d’art nous met à la limite des possibilités actuelles-réelles du monde et de la société: elle est par sa force même ouverture d’un espace de manifestation de ce qui n’est pas encore, espace utopique que Bloch désigne comme ‘un laboratoire mais aussi une fête de possibilités exécutées ainsi que des alternatives expérimentées en elles’”.

ordem estabelecida e abrir um ‘não-lugar’”, um novo espaço, onde o sonho e a imaginação realizem seu trabalho de quebrar com a lógica dominante (Ibid.). O que retoma as palavras da epígrafe deste capítulo: cada obra artística e cada filosofia tiveram e ainda têm uma janela utópica onde se inscreve uma paisagem que apenas e permanentemente se esboça...

Para Jameson, assim como para Marin, a utopia tem esta característica de negatividade. Diz ele: “A utopia é, de alguma forma, negativa, e é tanto mais autêntica quanto menos pudermos imaginá-la...” (JAMESON, 2004, p.274). A função desta negatividade é justamente demonstrar nossa completa incapacidade de imaginar, “revelando a clausura ideológica do sistema no qual nos encontramos confinados e presos” (Ibid.).

Isto posto, retomamos nossa tentativa de articulação entre pensamento utópico, teoria psicanalítica, filosofia da diferença e ato criativo, tendo como eixo de ligação entre estes campos, nesta investigação, a questão da repetição.

Os trabalhos que tomamos como fios condutores desta reflexão, a saber, a série *Terra Modelada* de Anna Maria Maiolino, as *pinturas com barro* de Nick Rands e as *Seis Famílias de Objetos* de Patrícia Franca, nos conduzem a pensar a repetição a partir da diferença, da produção do novo, da abertura para múltiplas possibilidades de articulação entre o gesto instaurador da obra e a poética resultante.

Estes artistas operam com repetição do gesto, numa lógica diferente da apontada por Bloch no contexto do plano sócio-político-histórico. A produção da repetição, tal como a encontramos no campo da arte e especificamente nestes trabalhos, talvez possa criar condições para vislumbrar a quebra de mecanismos de repetição dentro da lógica que está aí, no cotidiano – a da repetição estagnante, que embota os sentidos e que anestesia ou paralisa – tal como vista por Bloch.

Este modo de intervenção no cotidiano também é possível desde o ponto de vista da psicanálise, onde a repetição é a tentativa, sempre frustrada, de chegar a

um ponto inacessível. Este trajeto, porém, é sempre refeito com a construção de diferentes traçados. Ele demanda o novo.

De acordo com Sousa, “precisamos cada vez mais de um pensamento poético que, uma vez instaurado, produza efetivamente um fazer político no sentido pleno da palavra”. A produção poética tem uma capacidade de revigorar, de tocar nos limites do representável, de contornar com determinação as fronteiras do informe. “Produz, portanto, um pensar contra. Assim busca esburacar o véu de cegueira que a racionalização e o tecnicismo contemporâneo nos impõem” (SOUSA, 2008, p.49). Diz ainda que:

Vivemos contaminados pelo ontem, pelo mesmo, pelo senso comum que anestesia as potências criativas que todos em algum canto da alma possuem. A utopia está tanto nos grandes movimentos sociais que a história já conheceu, mas também nos pequenos atos que podem revolucionar o dia de qualquer um de nós. Superar o velho hábito confortável que nos conduz à mesma trilha no meio do deserto, dizer o que ainda não se disse, imaginar o que ainda não existe é o que alimenta a esperança. (SOUSA, 2005a)

O fazer poético de Anna Maria Maiolino se abre para esta potência do pequeno ato, repetido inúmeras vezes, com grande investimento de energia gestual e corporal. As formas em argila se amontoam em suas instalações como que inquirindo sobre os limites da possibilidade de existência da própria forma, do fazer do artista, da presença do informe...

Em *N Vezes Um*, de 2001, ainda da série Terra Modelada, a acumulação de formas curvilíneas pelo chão e as formas aderidas à parede, cada uma pela pressão do dedo sobre uma pequena porção de argila, nos dão, em parte, a dimensão desta potência. Não se pode falar de representação, mas talvez de presença do gesto, ‘encarnado’ na matéria argila. A forma resultante da ação das mãos e do corpo da artista deixa registro. Cada forma, cada porção de massa de barro seria uma representação do gesto? Aqui estamos diante de um limite proposto a partir da poética singular de Maiolino.



Imagem 115. Anna Maria Maiolino. *N Vezes Um*, 2001.
Vista parcial, Série Terra Modelada.
Art in general, Nova York.
Fonte: MAIOLINO, 2007.



Imagem 116. Idem, Detalhe.
Fonte: MAIOLINO, 2007.

A lógica operante nesta proposta é a da repetição, mas não aquela repetição que “embota” os sentidos, segundo Bloch. Vemos nesta investida do ato e de formas repetitivas um outro tipo de lógica, que diz mais de uma força produtora da diferença. O olhar sobre o trabalho convoca o pensamento no sentido de voltar-se para o gesto do cotidiano. Este é um dos aspectos presentes na obra. Outro é aquele que faz pensar na qualidade deste tipo de produção, oferecida no seio de uma sociedade regida pelos meios tecnológicos mais avançados e que permitiriam a produção em grande escala de peças deste tipo, com muito mais precisão e muito mais semelhantes entre si a partir de um modelo original – também forjado tecnologicamente.

Os meios técnicos de que dispomos hoje poderiam apagar todas as imperfeições, todas as pequenas diferenças entre uma peça e outra, dando um aspecto menos rude e mais padronizado, homogêneo e impessoal. A carga de envolvimento pessoal, do corpo e de um processo lento e constituído por um saber que vai se construindo no fazer se perderiam, caso a forma de constituição se pautasse pela rapidez e eficiência de formas tecnológicas de produção.

Neste sentido o trabalho se elabora numa contramaré. No contexto da produção contemporânea, tempo da qualidade total, que inclui rapidez, precisão e otimização na produção de grandes quantidades, e de produtos que tenham utilidade bem definida e garantia de boas vendas, esta forma de fazer não tem lugar. Mesmo no circuito artístico há uma demanda pelo objeto vendável, que não é o caso destas grandes quantidades de formas modeladas em argila, cruas, quebradiças, disformes...

Edson Sousa, a partir do pensamento de Claude Amey, entende utopia “como experiência de um fazer; experiência poética onde a forma se encontra, inúmeras vezes, ameaçada pelo informe do amanhã. A utopia seria manter o amanhã como informe” (SOUSA, 2008, p.48). Nenhuma utopia, para este autor, “pode prescindir de uma prática que é condição mesma de sua enunciação. Assim, ela não pode se dizer de todo antes da ação e ao mesmo tempo sabemos que esta ação é fundamental para seu conceito” (In: SOUSA, Idem).

Utopia e desejo estão intrinsecamente ligados, sendo que, para Roger Dadoun esta relação é sempre inconclusa e aberta. Utopia implica desejo. Amey, citado por Sousa, quando se refere à produção contemporânea em arte, afirma que a utopia está presente quando se pode perceber, nas obras e ações artísticas, um efetivo desejo de se desprender do “fluxo da cultura-mercadoria hegemônica” (AMEY, apud SOUSA, Idem)

Este é um dos aspectos mais fortemente marcantes da obra de Maiolino, no que toca à série *Terra Modelada*. A artista propõe outra forma de relação com a matéria, com o fazer manual, com o gesto simples da mão sobre um material também muito simples. No entanto a carga de significado desta ação sobre esta materialidade é muito potente e tem a ver com o que se pode chamar de força de transgressão da utopia. Estas intervenções de Maiolino sobre os fazeres, tanto da arte como fora dela, são reinvenção, ação levada a termo no aqui e agora, propondo outra forma de olhar e se abrindo para o inconcluso.

“O ato criativo adquire necessariamente uma potência crítica e de desequilíbrio dos saberes vigentes” (SOUSA, Idem, p.46). Penso que o trabalho de Maiolino se coloca como força crítica, no âmago de uma sociedade que se crê cada vez mais sabedora em relação ao domínio sobre os fazeres, a matéria e as formas, tecnologicamente falando. Por extensão há, também, uma crença na infalibilidade dos processos técnicos e um efeito disso tudo sobre as mentes e olhares de pessoas cada vez mais necessitadas disto. Neste sentido a obra funciona como ato utópico.

Luiz Camillo Osório, ao se referir à poética de Maiolino utiliza o termo ‘utopia do significante’, utilizado pelo poeta Haroldo de Campos, para aludir à “capacidade da linguagem artística produzir sentidos sem uma segurança referencial pré-determinada” (OSÓRIO, s/d, Anexo C.1.1, p.284). De acordo com este ponto de vista, nos aproximamos novamente de um dos pontos cruciais da psicanálise, onde o significante e o significado pertencem a lógicas divergentes. O significado é o saber já instituído. O significante é da ordem do enigma, produzindo a desestabilização do sentido, a suspensão da significação, a instauração do inacabado (SOUSA, 2008, p.44,45).

O trabalho de Nick Rands também se inscreve nesta forma de inversão da lógica de produção e consumo contemporâneos, além de ser pensamento crítico dentro do próprio campo artístico.

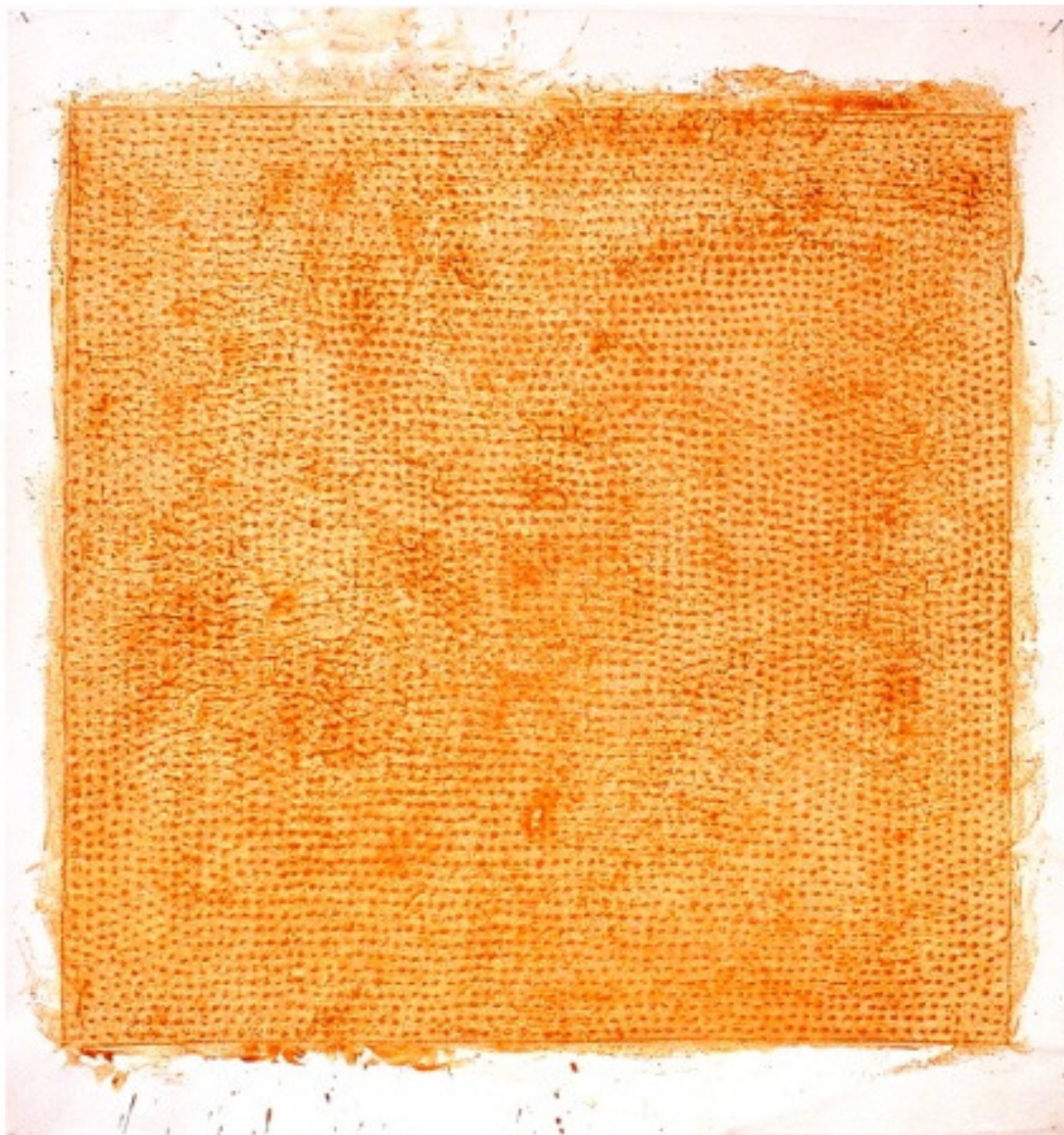


Imagem 117. Nick Rands. *Orange frottage*, 2001.
Barro sobre papel, 140 x 140 cm.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

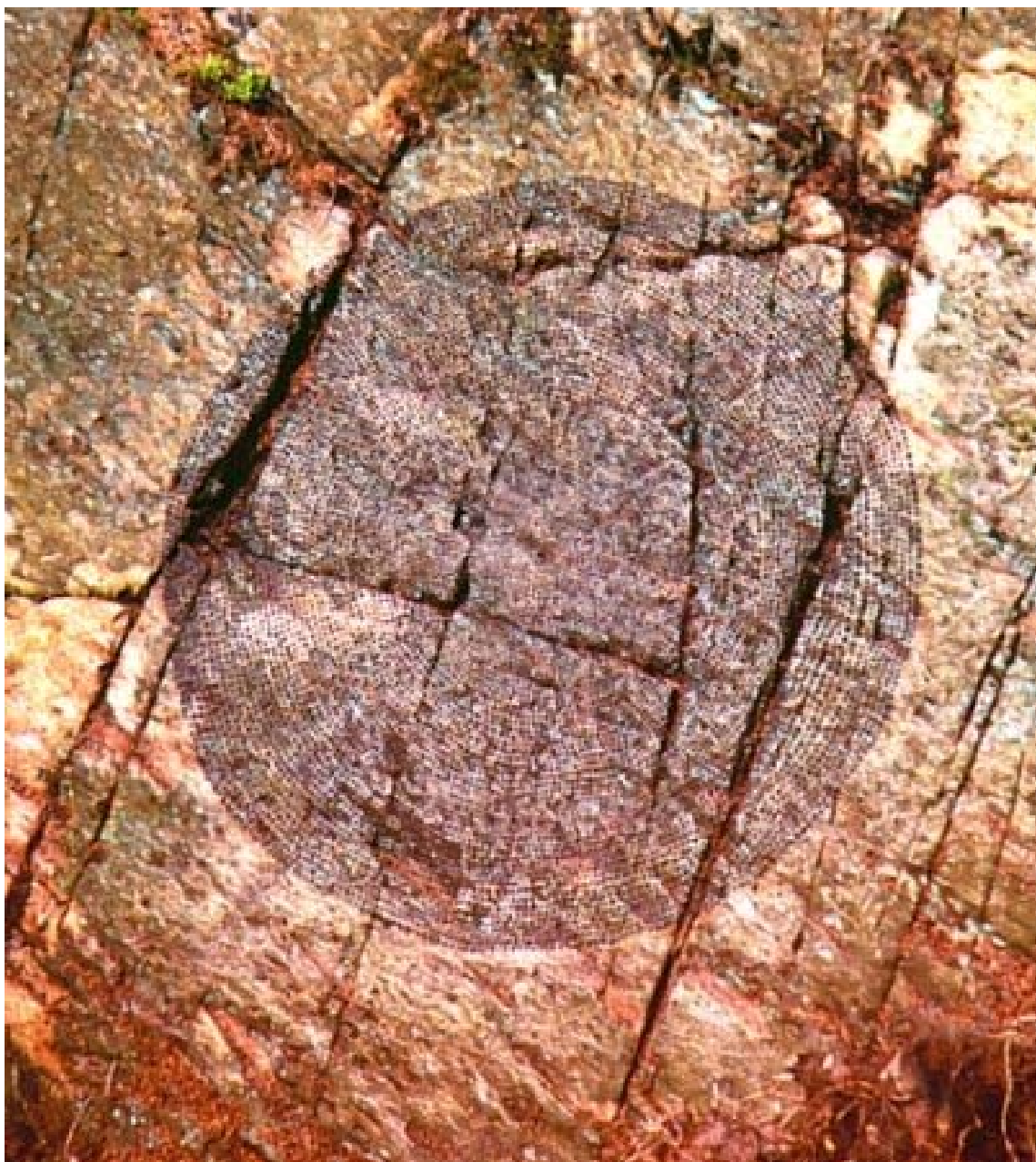


Imagem 118. Nick Rands. *Grizedale Forest Circle*, 1996.
Barro sobre pedra, Ø 300 cm.
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em 30.04.2008.

Casualmente Rands trabalha com o mesmo tipo de material que Maiolino, da mesma origem – a terra, o barro. A começar por este aspecto, a rudeza e simplicidade do material utilizado contrastam vivamente com a sofisticação e

aprimoramento técnico conseguido em outro tipo de materialidade e instrumental de trabalho, falando-se em pintura ou em imagem bidimensional.

Este tipo de ação não responde a uma demanda por respostas prontas, por resultados programados, por objetos padronizados e definitivamente bem acabados. O registro de ação do artista se situa num outro patamar da existência, que pressupõe outro tipo de relação com o mundo, o entorno e os fazeres e pensares possíveis a partir de cada um. Contra o fluxo do poder constituído, a obra se faz por outra espécie de articulação de poder. Retomo a idéia de Negri, apresentada anteriormente, para pensar na força deste trabalho criador, como poder constituinte.

O poder constituinte se define emergindo do turbilhão do vazio, do abismo da ausência de determinações, como uma necessidade totalmente aberta. É por isto que a potência constitutiva não se esgota nunca no poder, nem a multidão tende a se tornar totalidade, mas conjunto de singularidades, multiplicidade aberta. (NEGRI, apud SOUSA, 2008, p.45)

Para Sousa, “este poder deriva das condições de enunciação do sujeito. ‘Deriva’ que desconhece qual o ponto de destino do percurso. Viagem , portanto, sujeita a todas as surpresas. Viagem poética” (Ibid.). De acordo com Rands, o trabalho se desenvolve a partir de uma pontuação inicial e depois disto, é preenchimento do vazio. Existem parâmetros para as ações, mas estes impulsionam para o vazio a ser preenchido.

O processo de feitura da obra é como viagem, em que a passagem vai sendo demarcada. Assim como acontece na coleta das terras com as quais pinta, que são decorrentes das passagens do artista por vários territórios, em viagens diversas. Há algo de nômade em seu trabalho. Algo está sempre em movimento, se deslocando errante, mas não a esmo. Cada ponto de terra demarcado na superfície da pintura é um rastro, um pouco de outro lugar, rearranjado, reterritorializado. Conforme aponta Moreira, a pintura, na poética deste artista, “é um território que deve ser ocupado, percorrido e vivido” (MOREIRA, 2005).

No trabalho de Nick Rands há um investimento também do corpo, que viaja, que caminha e que ‘dança’ na frente da tela ou parede em que deixa marcas. É algo pessoal, que diz de alguém. Porém é feito com a despreensão de quem segue um traçado estratégico, que é elaborado a partir do momento em que a ação inicia e termina quando a tarefa está cumprida – quando um vazio foi preenchido. E que deixa brechas para quem se dispõe a encontrá-las. Pois, “o caminho dos seus gestos reconstitui uma paisagem que não é imagem, mas matéria. É a compreensão de que um lugar, com sua complexidade perceptiva, só pode ser evocado e nunca representado” (Ibid.). O vazio se torna lugar de evocação.

Há um aspecto utópico neste fazer, que lida com a constituição de possibilidades sempre diversas, a partir de elementos deslocados de vários lugares para outros. É como se neste fazer se reconfigurassem outros possíveis, pela presença de algo do real, reordenado, e que se afirma pela repetição – mas uma repetição que não embota os sentidos.

“Criar é abrir discontinuidades, interrupções neste fluxo do mesmo” (SOUSA, 2006, p.11).⁷⁶ O ir e vir de Rands cria condições de rearranjos constantes com o que vai sendo trazido para preencher vazios. Os espaços de trabalho são sempre outros, solicitando a marca do viajante de passagem. E cada espaço investido desta forma, ao mesmo tempo em que responde a uma demanda de preenchimento aponta para o vazio que ainda permanece. Cada espaço trabalhado por Rands, no tempo necessário para seu ‘preenchimento’, é demarcação de intervalo. Contém nele mesmo muito mais do que é visível e abarca a presença do que está para muito além de seus contornos.

Para Bloch a categoria da esperança é o que vai permitir pensar um futuro que se engendra no presente, sendo o ato criativo uma força que pode causar perturbações ao instituído e sempre mesmo. Pela ação criadora se pode construir o que ainda não foi pensado, já que, como ele diz, “a aglomeração das coisas havidas obstrui totalmente as categorias do futuro” (BLOCH, 2005, p.180).

⁷⁶ Disponível em: <<http://loja.fronterasdopensamento.com.br/site2007/default1.asp?menu=artigos>>. Acesso em: 22.11.2008.

Através da repetição pela diferença, que se sobrepõe às repetições aniquilantes do sistema vigente, se opera uma reviravolta no processo de constituição de imagens possíveis. De acordo com Sousa,

Podemos situar a função das utopias como uma espécie de furo no plano dos conceitos e imagens instituídas, abrindo, portanto, a possibilidade de novos conceitos e novas imagens. A utopia instaura um outro tipo de contato acionando uma compreensão que vem plena de esperança, de invenção, recusando a repetição das catástrofes, a que assistimos passivos e resignados. A utopia é aqui pensada como marca maior da função da cultura, ou seja, aquela que ainda sabe cultivar o solo e que, mesmo que possa planejar o plantio, não sabe exatamente qual será o contorno e a dimensão da colheita. (SOUSA, 2006, p.3)⁷⁷

Um sistema de re-elaboração de imagens, através da repetição, é o que percebemos também na poética da artista Patrícia Franca. A artista evoca o que chama de princípio dinâmico da repetição, que introduz a noção de desequilíbrio e de instabilidade, baseada em Deleuze, para situar o seu trabalho com as famílias de objetos.

Há, para a artista, uma repetição visível, mas que esconde outra, de natureza diversa, que é calcada no desejo de quem a produz. Suas repetições são acionadas pelo desejo de gerar espaços e de criar territórios; de deixar o gesto explorar infinitas possibilidades de configurações, gesto este que dá margem a tateamentos (FRANCA, 2004) – fala mencionada no capítulo I.3. A maneira de perceber as próprias ações é de que no processo criador vão sendo geradas margens. É nestas margens que acontece a aparição do múltiplo, do possível, a partir dos tateamentos exploratórios. A imagem do tatear é chave para entender a ação da artista. Ela leva a pensarmos em um fazer que vai se fazendo enquanto o processo está em curso. Não há o pré-determinado, o já concebido como produto final. Cada ação leva à outra. Cada coisa que surge remete à outra. Novamente a idéia da poética, como fazer em se fazendo.

As famílias de objetos foram surgindo aos poucos, a partir de uma ação inicial sobre telas abandonadas, sobre as quais se produziram uma série de

⁷⁷ Idem nota 76.

intervenções utilizando a repetição. Refletindo sobre esta parte inicial do processo, Patrícia Franca escreve:

Os rolos foram criados em séries, mas cada um conservou sua presença individual. O idêntico não nos interessa, mas sim a idéia de nele criar diferenças; são rolos, mas como numa família seus membros se diferenciam por tamanho e forma. A repetição nos ensina que é, de fato, impossível fazer a mesma coisa duas vezes seguidas, as nuances são mais fortes a cada vez. Daí a possibilidade de uma leitura no sentido dinâmico: decompor é recompor, destruir é reconstruir e é de se esperar novas redes de pensamento através da desconstrução. (FRANCA, 1994)⁷⁸

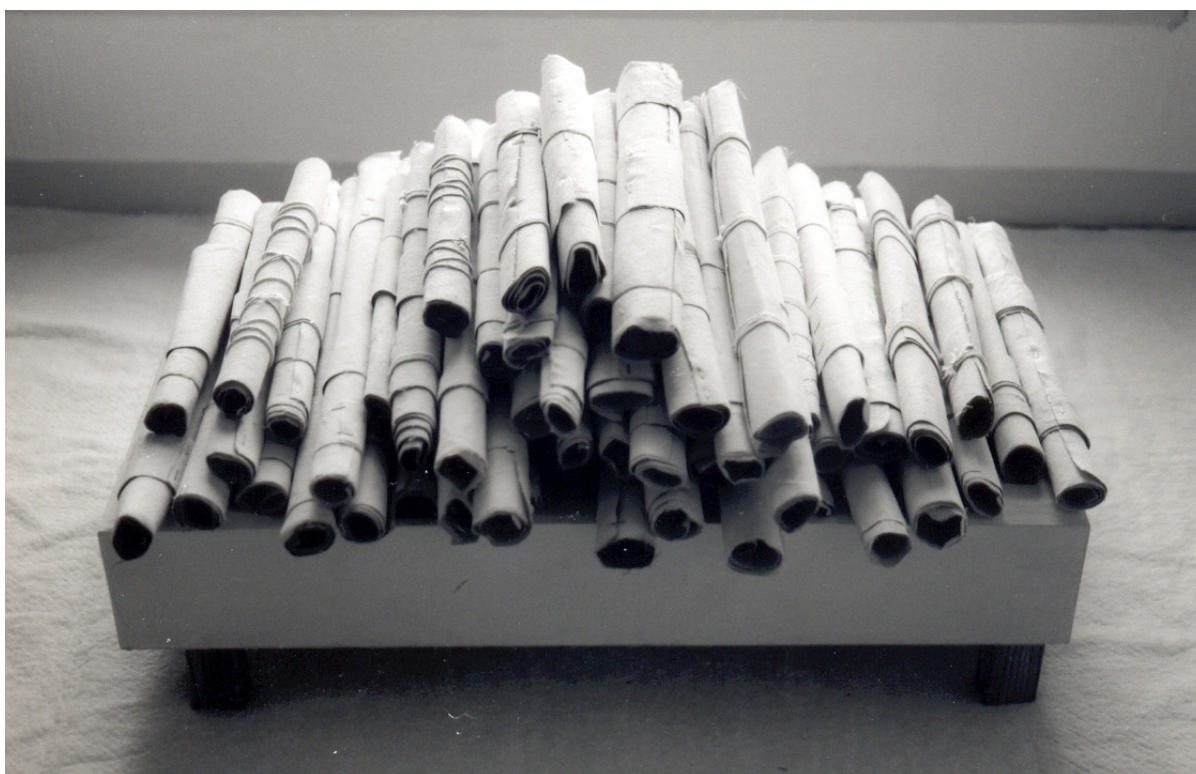


Imagem 119. Patrícia Franca. *Receptáculos de Coisas*, 1992.
Suportes de dimensões variáveis, aqui chassis de madeira recoberto com tela pintada (aqui com “acolhida do silêncio”).
Fonte: FRANCA, 1994.

⁷⁸ Do original: “Les rouleaux ont été créés en séries, mais chacun gardait sa présence unitaire. L’identique ne nous intéresse pas, mais l’idée de créer des différences dans le même; ce sont des rouleaux, mais comme une famille, ses membres se différencient par leur taille et forme. La répétition nous apprend qu’il est en fait impossible de faire le même deux fois de suite, les nuances sont plus fortes à chaque fois. D’où la possibilité d’une lecture dans le sens dynamique: décomposer c’est recomposer, détruire c’est reconstruire et l’on peut attendre de nouveaux réseaux de pensée à travers la déconstruction.”

Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/assolementdelapeinture.html>>. Acesso em 22.05.2008.

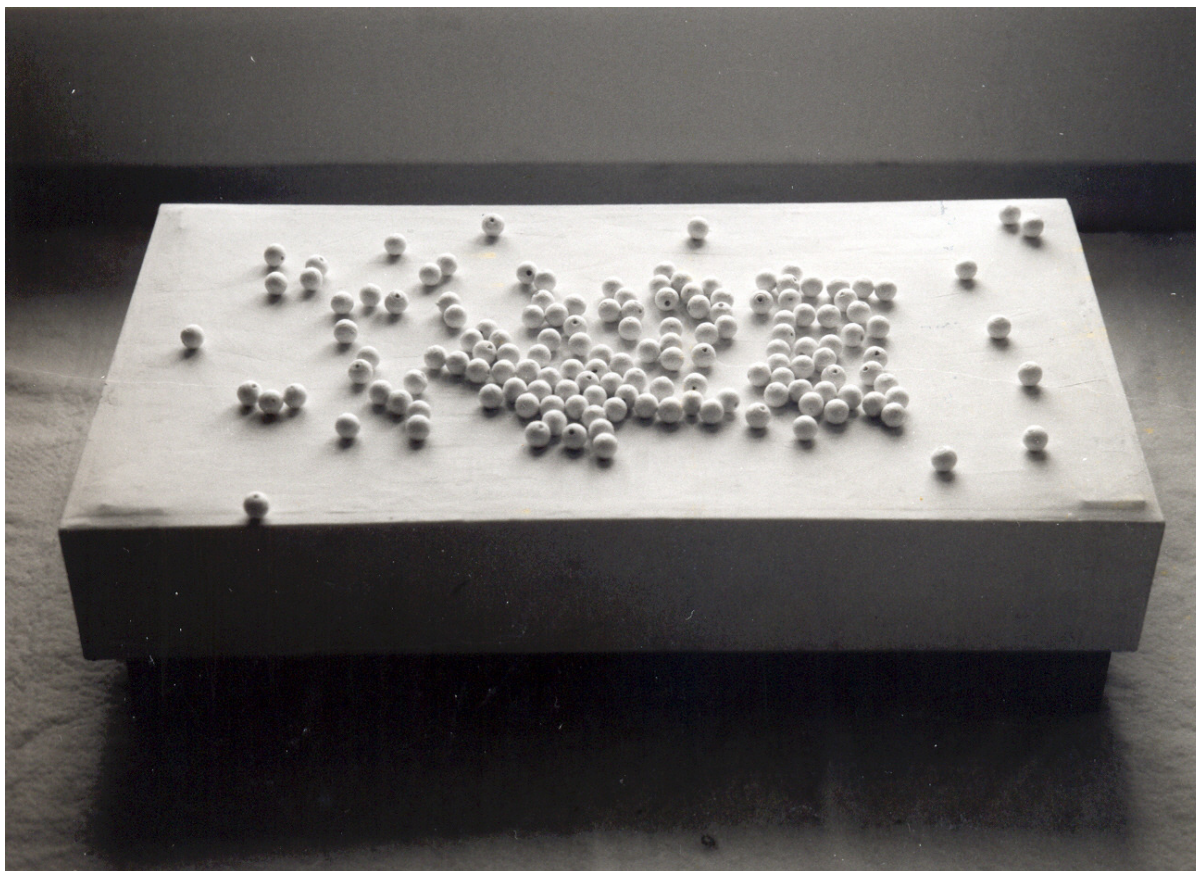


Imagem 120. Patrícia Franca. *Receptáculos de Coisas*, 1992.
Suportes de dimensões variáveis, aqui chassis de madeira recoberto com tela pintada.
Fonte: FRANCA, 1994.

Durante o fazer, mesmo repetindo os procedimentos sobre o mesmo tipo de objeto ou materialidade, cada um dos rolos de tela iniciais se configura como algo diferente. E este aspecto, enfatizado pela percepção, no momento da feitura, torna-se o mote para a continuidade do trabalho. A constatação de uma impossibilidade no repetir é percebida na práxis. E passa a fazer parte das intenções daí por diante, no desdobrar-se desta e de outras séries interligadas entre si. Cada família é uma série, formada por elementos que se assemelham, mas que diferem entre si. Conforme a artista, “a repetição que nos interessa é a apresentação das mesmas coisas, mas com aspectos diferentes” (FRANCA, 1994).⁷⁹

⁷⁹ Versão do original: “La répétition qui nous intéresse c'est la présentation des mêmes choses, mais avec des aspects différents.” Fonte: idem nota 78.

No jogo da semelhança, do querer, do gostar, da identidade, subsiste como um tecido escuro e calado o outro lado do parecer: a dessemelhança. A relação com o mundo muitas vezes trai essa sombra oculta, onde preferimos tentar modificar tais formas, resistir a elas ou guardá-las em segredo na intimidade de nós mesmos. É como olhar as próprias mãos e sentir nelas uma independência elucidativa, uma disparidade em relação à lógica geral na ordem dos termos reconhecidos. Esse elo, que podemos chamar de brecha, distância, separação ou perda, subsistiu na arte e subsiste mais do que nunca para aqueles que trabalham com o objeto artístico agora. (FRANCA, 1996)⁸⁰

A artista parece aludir ao jogo entre semelhança e diferença que permeia o cotidiano, como parte da existência. Há uma lógica geral, do saber instituído, do que é de imediato reconhecido. Há, porém, um lado oculto, que esconde as diferenças, divergências, disparidades, que se pretende sempre apagar. O saber vigente não tolera o que não se identifica. Na arte, ao contrário, o dessemelhante é matéria que interessa. Pela criação de brechas, onde algo se perde, onde não encontramos ressonância, sintonia é que a arte subsiste, como força movente de pensamento e do ato.

Afora o aspecto das diferenças entre os objetos das famílias, a cada nova exposição, para cada família, percebe-se uma busca por novas maneiras de configuração, como se pode ver nas figuras 72 e 73, p.115 e 116. O todo das seis famílias, que se desdobram em variadas configurações, é um conjunto orgânico de objetos, que se abre a muitas novas possibilidades quando articuladas entre si. A cada nova configuração, objetos reaparecem, recolocados em uma nova situação, num novo contexto de relações. Na imagem 119 (p.216), podem-se ver os rolos de *Acolhida do Silêncio* sobre uma 'mesa', com uma outra forma de existência, agora em *Receptáculos de Coisas*.

Como já apontado, Franca entende suas articulações com e entre as séries, nesta busca por sempre novas configurações, em que retoma estados precedentes, reelaborando-os, como abertura para pensar a série, em si, como inventário do resto (FRANCA, 2004). Este resto seria aquilo que se abre em cada série para ser

⁸⁰ Disponível em: <<http://eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/dessemelhanca.html>>. Acesso em: 22.05.2008.

explorado na seguinte, sucessivamente, indefinidamente. A repetição, neste processo, é estratégia e possibilidade de exploração, de ampliação das margens... “É seguramente nas bordas e nos interstícios entre intuição e pensamento, materiais e possibilidades, que se processam e se renovam nossos trabalhos”, diz Franca (1994, p. 260).⁸¹

Retomando o pensamento de Sousa, à pág. 215, podemos nos referir ao jogo com a repetição nas famílias de Franca e entre elas, nas diversas formas de apresentação que vão se engendrando como rizoma, utilizando a figura de esburacamento no plano de imagens e conceitos constituídos. Esta é função da utopia e do ato criativo. A utopia quer quebrar com a reprodução e repetição do mesmo. O ato criativo, utilizando a repetição pela diferença, faz o mesmo. Novas possibilidades, configurações e redes de conceitos e imagens se formam a partir da articulação da repetição diferencial. O que nos faz pensar na relação do fazer artístico com o laço social, juntamente com Sousa:

A utopia implode qualquer burocracia pela sintonia que tem com o fazer poético tanto na sua condição de invenção de novas metáforas bem como (e talvez seja este o ponto mais radical) uma suspensão de sentido que reativa a imaginação. (SOUSA, 2006, p.12)⁸²

Neste sentido pensamos na repetição como dispositivo de transgressão. A idéia de criação de novas metáforas e de suspensão de sentido – que reativa a imaginação – joga com a idéia de repetição como fracasso. O fracasso em repetir o sempre mesmo faz abertura para o diverso, novo, diferente. E quebra com a lógica vigente na realidade ordinária.

A transgressão, num sentido positivado, que não comporta a perversão (vide introdução), pode ser entendida como aquilo que faz surgir o novo, o estranho, o desconhecido, o outro. Este sentido para a transgressão aponta possibilidades de

⁸¹ Do original: “C’est bien sur les bords et les interstices entre intuition et pensée, matériaux et possibilités, que se jouent et que se renouvellent nos travaux.”

⁸² Idem nota 76.

invenção e criações que ultrapassem o já existente, protegido pela interdição (as proibições da lei ou tidas como 'naturais')⁸³.

A problemática da transgressão situa-se entre a normalização e a resistência a ela, na medida em que, numa sociedade disciplinar – conforme a crítica de Michel Foucault – este é o embate fundamental em que as individualidades encontram-se lançadas. Ou, em outras palavras, conforme Joel Birman:

O poder disciplinar se exerce pelo enunciado de normas inscritas em dispositivos que visam à normalização das individualidades. Como essas resistem de diferentes maneiras ao assalto do poder, a lógica normalizadora das disciplinas as considera anormais e mesmo francamente patológicas. Os dispositivos disciplinares, por sua vez, exercem ações de correção para devolver ao campo do normal tudo aquilo que penetrou nos territórios interditos da *anomia* e da *patologia*. (BIRMAN in: PLASTINO, 2002, p.47)

A individualidade, portanto, ao transgredir, resiste ao imperativo da disciplina e da normalização, ultrapassando e ampliando os limites circunscritos pela norma através do gesto de resistência. Por conseqüência se estabelece um conflito entre o ato transgressor e as instâncias da norma. A resistência precisa ser então enfrentada através de corretivos disciplinares, para voltar a enquadrar-se no âmbito do normal. O gesto de transgressão comporta, portanto, um risco e funda-se num registro ético. A experiência transgressiva é marcada pela dor e pela angústia na medida em que, por sua interferência em ato na realidade do mundo, enfrenta as forças contrárias do instituído. E o risco maior é a perda da segurança oferecida pelo sistema normativo, que lança o transgressor numa condição de desamparo – pelo menos momentaneamente – frente ao incerto, desconhecido e imprevisível.

A transgressão questiona o sistema normativo propondo a singularidade e a diferença como outras maneiras de regulação, que conduzem a novas *formas de subjetivação* (FOUCAULT apud BIRMAN, in: PLASTINO, 2002, p.49). “Como conseqüência, a *descontinuidade* e a *ruptura* são as marcas inconfundíveis da

⁸³ De acordo com Maria Izabel Oliveira Szpacenkopf, transgressão e interdição se complementam, sendo ambas fundamentais para o viver em sociedade. E a interdição só tem sentido quando a transgressão refaz constantemente seus limites. (Apud. PLASTINO, 2002, p.38).

experiência transgressiva” (Ibid., p.49). E a transgressão não pretende apresentar e impor um novo sistema de normas, a partir dos quais se instituiria outra forma de dominação. A questão é justamente a derrocada de qualquer sistema normalizador e a afirmação de uma subjetividade, através da singularidade e diferença a ela inerentes.

Penso que podemos pensar, nestes termos, na utopia e no ato criativo como dispositivos de transgressão e afirmação de singularidades contra as ‘generalidades da lei’ (aludindo a Deleuze novamente). Pudemos ver nos trabalhos artísticos aqui abordados o quanto um diferencial se faz circular por entre as ações, gestos e desdobramentos das poéticas implicadas. E o quanto cada obra nos remete a refletir nos fazeres e pensares que permeiam a sua existência, bem como naquilo com o qual nos vemos envolvidos em nosso cotidiano, tanto em nossa subjetividade como no laço social. Ou o quanto este contato ativa nossa capacidade de imaginação e de invenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Patrícia Franca expressa, nas palavras da epígrafe inicial, que o que define o trabalho é o “lugar de onde irradiamos nossas questões”. A artista se refere ao processo de pesquisa poética, que resulta na construção de uma obra artística. O trabalho de elaboração de uma tese não é necessariamente artístico. Mas envolve também um fazer criativo e constitui-se, sobretudo, como um lugar de onde questões são irradiadas. Estas questões são também pessoais, além de estarem inseridas num contexto de pensamento sobre arte – neste caso, em que o trabalho está situado no campo da pesquisa em história, teoria e crítica de arte.

A artista também alude àquilo que permanece não preenchido por este fazer. Há um pensar envolvido nele, que se expressa por palavras, mas também há o que resta não expresso – que falta, que difere ou que se apaga. Por isso, talvez, o trabalho não seja o que pensamos. Me agrada pensar este trabalho, aqui apresentado, assim: como um lugar de irradiar questões, mas que não as encerra no definitivamente acabado e que, mais do que irradiar, produz aberturas para outras questões.

O início desta pesquisa esboçou-se a partir da delimitação de um lugar. Este lugar situa-se num ponto de intersecção entre alguns campos de produção, artística e teórica. Fazem parte dele os campos da criação artística, da teoria psicanalítica, da filosofia da diferença e do pensamento utópico. A pesquisa se relaciona com cada um deles a partir de uma questão central: a repetição. Para esta delimitação foram realizados alguns ‘recortes’ dentro de cada campo, que se constituem pela escolha dos artistas e das produções que operam com repetição, a serem analisadas; pela abordagem do conceito psicanalítico de repetição a partir de alguns autores fundamentais nesta área (neste caso, Freud e Lacan); pela abordagem de um determinado ponto de vista filosófico sobre a questão, que abarca a diferença na repetição (com referência principal no pensamento de Deleuze); e pela contextualização destas práticas e pensamentos a ela relacionados, no âmbito de uma visão crítica, possibilitada a partir do pensamento de alguns pensadores

sobre a questão das utopias e do potencial de transgressão presente no ato artístico.

Antes da delimitação do lugar desta pesquisa há que dizer também do lugar de onde eu venho para realizá-la. Venho do campo de estudos da história, teoria e crítica das artes visuais. O meu olhar sobre o campo da psicanálise, sobre algumas questões da filosofia a partir do pensamento de Gilles Deleuze e sobre as reflexões de Ernst Bloch sobre as utopias está marcado pelas minhas possibilidades de aproximação e pelas formas de contribuição e colaboração possíveis e necessárias para pensar a questão da repetição em relação às práticas artísticas enfocadas.

Penso que esta forma de colaboração, entre diferentes campos de saber sobre uma mesma questão, de interesse para a abordagem de produções artísticas contemporâneas que operam com ou por repetição, se mostrou profícua, na medida em que foi possível tecer entrelaçamentos e ampliar o alcance das reflexões sobre o fazer artístico. A utilização de diferentes aparatos conceituais, mesmo que nem sempre alinhados num mesmo registro, numa mesma forma de conceber os conceitos e suas implicações teóricas específicas, se mostrou pertinente e produtiva. Há diversos modos de abordar algumas questões teóricas, conceitos ou noções. Porém existem formas de dialogar e de relacionar as questões com as produções artísticas abordadas, que vêm ampliar a compreensão sobre seus modos de existência, processos de instauração e reflexos das obras sobre o contexto de produção.

O eixo central desta pesquisa se constitui, assim, por uma perspectiva sobre poéticas e poéticas que operam com repetição, com ênfase na repetição do gesto, em que estão imbricados aspectos que remetem a pensar o cotidiano, o corpo, o campo da produção social e da construção de ideologias. Esta perspectiva é traçada a partir de pontos de vista diversos e nem sempre convergentes, com vistas à produção de uma percepção sobre seu potencial de transgressão, isto é, de produzir intervalos, brechas, rupturas nas formas constituídas de conceber a realidade, o social e as relações que nele se operam. Neste sentido estas práticas artísticas poderiam ser percebidas como potencial utópico. Ao lidar com e por repetição

remetem a pensar por uma lógica que investe sobre as repetições do cotidiano, que são as repetições do sempre mesmo.

Um dos pressupostos gerais desta investigação é que todo ato criativo é constituído de repetição, assim como a repetição faz parte da constituição do ser humano, de acordo com a psicanálise, conforme apontado na introdução. Penso que podemos dizer também que todo e qualquer ato criativo constitui-se como dispositivo de transgressão, evocando a fala de Bloch de que “cada obra artística e cada filosofia tiveram e ainda têm uma janela utópica onde se inscreve uma paisagem que apenas e permanentemente se esboça...” (in: VERNER, 2000, p.175).

A repetição, entretanto, que constitui tanto o ato criativo como o ser humano, é uma repetição pela diferença, o que se relaciona com a idéia de Bloch, de que, pelo fato de cada obra estar sempre aberta à produção da novidade, projetando-se como inacabada, estando sempre em permanente recomposição, comportando a diferença, o múltiplo, a diversidade, o ilimitado, o indeterminado, o incerto é que se pode pensá-la como dispositivo de transgressão.

A transgressão de que tratamos não é a supressão da norma para que seja possível a instauração de outra. Não se trata de prescrever uma forma melhor para substituir a vigente. Tampouco se trata de impor ao outro uma norma própria, subjugando-o à subjetividade daquele que transgride um sistema normativo, o que seria mais próximo da perversão. Pensamos em transgressão da forma como a pensaram as utopias – ou o que se poderia denominar de um pensamento utópico: como esburacamento do instituído, como aniquilamento daquilo que se impõe como verdade e poder constituído, que não abre espaço para as construções da subjetividade, com suas singularidades e diferenças, e para a produção do novo.

Penso que os trabalhos artísticos aqui abordados nos dão a ver este tipo de intervenção, justamente ao operarem com a repetição – e pelo fato de estarem trabalhando com repetição. Cada um dos artistas, em sua poética própria e através de uma forma singular de tratar a repetição, nos dá possibilidades de pensar a repetição como abertura para a diferença e para o múltiplo. Pudemos ver na análise de cada conjunto de obras abordado como cada um opera e incorpora a repetição

em seu trabalho, desde o processo de produção, em que está profundamente imbricado o gesto intencional de repetir – mesmo que isto não seja declarado abertamente ou que nem esteja assim tão conscientemente presente no momento da construção poética.

No trabalho da série *Terra Modelada* de Anna Maria Maiolino podemos ver que existe uma clara intenção de repetir – tanto o gesto, como as formas resultantes deste gesto que se repete. A reflexão sobre a repetição e até elaborações teóricas sobre este tipo de ação, incluindo a de Deleuze, acompanham o trabalho, mas não desde o seu início. A partir do que vai surgindo, em que está implícita a intenção de repetir, vem a reflexão e a busca de referenciais para pensar a prática artística. O trabalho vem antes, a reflexão o acompanha. Na sua reflexão sobre seu processo e trabalho, Anna Maiolino, através de sua fala e de seu compartilhar com outros pesquisadores, nos dá a ver o quanto tem intenção de produção do diferente através da repetição. Ou melhor, o quanto vê em seu trabalho que a cada gesto ou elemento que se repete a diferença está lá. Aquilo que se repetiu não é o mesmo. É sempre outra coisa, que vai se imiscuindo por entre o acúmulo do aparentemente igual.

O contraste que se estabelece entre as formas modeladas de Maiolino e outras formas de produção da sociedade pós-industrial é algo que faz pensar em seu potencial crítico. Maiolino produz insistentemente acúmulos de peças produzidas de modo muito rudimentar, com os procedimentos mais básicos da modelagem em argila – um material, por sua vez, dos mais simples e mais utilizados desde os primórdios da humanidade, para a produção de peças tanto utilitárias como artísticas. O material utilizado, a forma de operar com ele, a forma de apresentação do trabalho e a quantidade de material e peças produzidas nos fazem perceber que, por detrás destes atos e elementos que se repetem há mais do que uma simples afirmação do gesto. Como já referido, é possível, a partir dele, até um questionamento sobre a prática da escultura e do que se entende por escultura, em relação à categorização do fazer artístico, ligada a uma tradição milenar.

No meu entender o trabalho se inscreve nas discussões sobre borramentos de limites, expansão do campo de atuação do artista e das formas de utilização das práticas mais tradicionais, dentro de um contexto de proposições contemporâneas

que vêm desestabilizar o pensamento já constituído sobre a arte e seus modos de produção. Porém, como foi possível analisar a partir do pensamento de outros campos de reflexão e sobre as questões da repetição, tão presente neste trabalho, há, na forma de operar desta artista, algo que aponta para outras possibilidades de leitura e produção crítica.

As repetições de Maiolino, ao se abrirem para o ilimitado, quando nos apresenta milhares de quilos de argila modelados em elementos mínimos, como bolinhas e rolinhos, abrem uma perspectiva muito singular. O gesto que se repete milhares de vezes para a produção de milhares de peças aparentemente iguais nos faz pensar no lugar da diferença. O que se afirma neste trabalho é a diferença presente em cada gesto e em cada elemento que se repete. Esta ação nos remete aos gestos cotidianos, em que repetimos sem nos dar conta, em que não vemos o que se produz nos gestos repetidos pelo corpo. As ações rotineiras dão conta de uma forma de repetição que se pretende como repetição do mesmo, pois atende às demandas de necessidades que se impõem sempre novamente, a cada dia ou a intervalos mais ou menos regulares de tempo. Como lidamos com nossas repetições diárias? Que efeitos produzem sobre nosso corpo? E mesmo neste contexto: é sempre o mesmo que se repete?

Também podemos refletir acerca da produção do trabalho na sociedade industrial e pós-industrial a partir deste trabalho. Os modos de produção de uma sociedade refletem os modos de inserção do sujeito e do corpo neste contexto. O corpo se submete a uma certa lógica de produção para dar conta de uma maneira de produzir o que é necessário para sustentar este mesmo sistema. As repetições do sempre-mesmo embotam até mesmo os estímulos mais fortes, conforme Bloch. E a repetição presente nos contextos de vida em nossa sociedade e em nossa história é uma repetição institucionalizada, institucionalizadora e estagnante. Diante do trabalho de Maiolino somos convocados a repensar estas formas de produção e remetidos à idéia de outra lógica: do inconcluso, investido de desejo, porque feito com o investimento do corpo, que produz aberturas na ordem do sempre-mesmo.

O trabalho de Nick Rands também nos leva a pensar em outras formas de produção: tanto no campo artístico como no campo do social. A materialidade

utilizada, coincidentemente é a mesma de Maiolino. Muda a forma de operar e o suporte da ação. Rands elabora sistemas de atuação, no sentido de programar o seu fazer pictórico de modo que este se desvincule de uma idéia 'tradicional' sobre a inspiração do artista, que conduz o processo de feitura da obra. No seu trabalho não é a inspiração criadora que conduz a execução do trabalho. Há uma programação que simplesmente é executada. O momento da criação precede o da feitura. Por outro lado, temos um resultado que não se assemelha ao que faria uma máquina. As pinturas mostram o fazer de um corpo que se desloca e que vai deixando marcas singulares.

Há também uma idéia de deriva em sua forma de trabalho, que se percebe na forma de contato com a materialidade utilizada e com o suporte de suas ações. As terras que ele utiliza são carregadas de memória e evocam a idéia de *despatriamento*, na medida em que foram deslocadas de seus locais de origem para serem agregadas a outras terras nas novas paisagens construídas por Rands. E produzem uma espécie de repatriamento. As terras depositadas no suporte das pinturas são também o registro, a marca do corpo do artista, que se desloca diante do suporte assim como que inscrevendo um traçado de um outro tipo de viagem. Há também aqui o gesto, mas um gesto que não preenche tudo. Ele percorre o vazio e deixa intervalos.

Desta forma se conecta com algumas idéias de utopia, sendo que sua pintura se oferece como território a ser percorrido e vivido, conforme palavras de Jailton Moreira. E, como já observado, este vazio que permanece na obra é espaço de indeterminação e de contaminação. Assim como a função da utopia, que se propõe como abertura para o indeterminado, imprevisível, ainda não pensado e que ultrapassa os limites do até então possível. E é o pequeno gesto que produz algo maior.

Nick Rands declara não estar interessado diretamente sobre as questões da repetição. Há outras questões que lhe interessam mais como matéria de reflexão e pensamento. Porém o trabalho de concepção de um sistema de regras para cada trabalho se pauta pela repetição e sua ação sobre o suporte atesta isto. A existência dos trabalhos do modo como são só é possível através da repetição. E da repetição

do gesto que, por sua vez, acarreta na repetição de elementos no resultado final da obra. Portanto é princípio fundamental em sua poética e poética. E nos remete a pensar nas várias questões ligadas à produção do novo e do diferente na repetição, como foi possível perceber nas análises realizadas.

Patrícia Franca nos apresenta um conjunto de trabalhos elaborados em estreita ligação com uma reflexão teórica, a partir da constituição do corpo do trabalho, ligada com a questão da repetição e da repetição diferencial. As suas seis famílias de objetos e as combinações resultantes dos cruzamentos entre seus elementos são percebidas como desdobramentos da repetição e como deslocamento de um diferencial que se introduz por entre as séries. Para a artista são as diferenças constituintes do trabalho e que revelam uma diferença que é produzida na subjetividade de quem realiza o ato criativo – portanto, de quem repete – que tornam possível o surgimento de cada novo conjunto de objetos, que recebe o nome de família. E declara abertamente que o que lhe interessa é justamente a produção da diferença no conjunto de mesmos elementos da série. A ela interessa apresentar a mesma coisa, mas com aspectos diferentes, como já declarado.

A artista alude a uma espécie de ‘resto’, que seria o que se abre em cada série e que permite a elaboração de um novo conjunto, de uma nova série. Ela utiliza a expressão ‘inventário do resto’ para falar disto que vai surgindo de uma série à outra. Cada uma delas é resultado do que resta da anterior, como possibilidade, como abertura a partir da qual é possível a criação de uma nova condição de existência de outra coisa. Isto também tem a ver com a idéia de utopia, que não produz o definitivamente acabado e fechado, mas que vai se desdobrando como sempre outra nova possibilidade de outra coisa.

Franca comenta o que há de não sentido e sobre o aspecto de fracasso presente na constituição de cada nova série. A própria necessidade de elaborar uma nova série, desejo suscitado através de um resto da anterior atestaria a impossibilidade de chegar a um termo do considerado como final para aquele conjunto de ações e desdobramentos. Cada nova série seria, nas palavras da artista, uma tentativa frustrada de recompor o que falta.

Para Freud também, como vimos, cada termo da série é a tentativa fracassada de recompor uma falta. E é isto o motor da repetição. É o que também possibilita a aparição da novidade. Neste sentido existiria um fracasso e também um encontro, o que determina a continuidade da série.

A utopia também é marcada pelo fracasso, sendo que aquilo que propõe não é nunca aquilo que determina o fim da série. A dimensão utópica, presente em qualquer obra de arte, seria da ordem do 'ainda-não'. Aponta para o que não aconteceu e que permanece sempre imprevisível, não pertencendo ao universo do já conhecido e previsto – nas palavras de Evgen Bavcar (2008, p.9).

Foi possível, também, no decorrer da pesquisa, perceber relações entre as questões presentes nos trabalhos dos três artistas estudados, com as questões de outros trabalhos, de outros diversos artistas. Estas relações possibilitaram a ampliação da reflexão em diversos sentidos e aspectos, sendo que as considero muito produtivas e interessantes. Também foi uma forma de contextualizar a reflexão no âmbito da produção artística em geral, principalmente na contemporaneidade. Há alguns trabalhos mais recentes e outros um pouco mais antigos. Todos eles, porém, nos fazem ver alguns aspectos diferentes sobre a temática em questão.

Em um dos capítulos abordo mais diretamente as questões da representação, reprodução, originalidade, autoria e cópia. Não é possível falar em repetição sem aludir a estes conceitos e sem percebê-los em algumas proposições artísticas exemplares. O texto de Benjamin sobre a questão das possibilidades técnicas de reprodução, que dão aos artistas novas e instigantes possibilidades de articulação poética é um dos referenciais para estas discussões. A questão da representação, como já dito, é uma discussão complexa e que acarreta diferentes formas de abordagem, por diferentes campos de saber.

Dentre estes conceitos acima considero o conceito de representação o mais complexo e que se constitui como um dos pontos de tensão deste cruzamento de referências diversificadas. Para a psicanálise não há repetição sem representação. Tudo o que é da ordem do simbólico ou do imaginário, registros nos quais se

inscreve a produção artística, é constituído de representação. Há também o irrepresentável, mas este situa-se no registro do real, que é inacessível, a não ser sob a forma de simbolização – aí já entra no terreno da representação. No pensamento de Deleuze a repetição nunca é representação, como foi possível apontar no decorrer do texto. Na repetição não há retomada nem alusão a um primeiro termo da repetição – ou da série. A repetição, para ele, é máscara que se constitui como sendo a própria repetição. Cada coisa repetida é a própria repetição e não se coloca no lugar de outra. Neste sentido não representa, mas sempre se constitui como outra coisa.

Realizei uma tentativa de expor o pensamento teórico acerca da repetição na psicanálise e no pensamento de Deleuze em conexão com a reflexão sobre os trabalhos artísticos abordados mais diretamente. Considero essencial para a compreensão da discussão, que vai se delineando desde o capítulo I, com a aproximação dos trabalhos e suas questões, o aprofundamento de algumas questões teóricas específicas. Penso que este aprofundamento foi importante para a apreensão do processo dos trabalhos, do que nele está implicado em termos de repetição e para o estabelecimento de algumas reflexões que se relacionam ao conceito de utopia e suas possibilidades de pensar o trabalho artístico com repetição.

As questões da utopia e das formas de conceber o ato criativo como utópico, por princípio, são abordadas a partir do pensamento de Ernst Bloch. Este autor é importante referência para pensar a criação artística em sua função de abertura para o novo. A arte, para ele, liga-se com a esfera do desejo e com o que está oculto no sistema de ordem vigente. Assim como a utopia. E a utopia, que engloba a arte, é que consegue abrir um lugar para o impensado, para o que não estava previsto, para uma possibilidade de implosão do poder constituído e que determina a vida de todos nós. A utopia, ligada à arte, produz a esperança sobre possibilidades de novas formas de existência.

“A utopia está tanto nos grandes movimentos sociais que a história já conheceu, mas também nos pequenos atos que podem revolucionar o dia de qualquer um de nós” (SOUSA, 2005 a). Neste sentido os fazeres artísticos de

Maiolino, Rands e Franca podem ser vistos como fazeres políticos, pois como produções poéticas e tendo a força de alargar os limites do até então formalizado e do representável, colocam-se como produção que desloca as fronteiras do conhecido. Nos remetem a outras formas de pensamento e a uma consciência sobre nossos atos e formas de relação cotidianos. E isto especialmente por sua forma de utilizar a repetição.

A elaboração desta pesquisa exigiu a aproximação com as produções dos artistas escolhidos e com diversas áreas de conhecimento que possibilitassem uma articulação teórica sobre a repetição presente nestes processos poéticos. Penso que foi possível realizar esta leitura e que esta oportunidade se mostrou muito rica. A partir desta investigação se abrem muitas novas possibilidades de pesquisa, a partir de desdobramentos das questões abordadas. Uma possibilidade de ampliação da pesquisa seria um aprofundamento das questões do corpo, da relação entre gesto e corpo na repetição.

Enfim, considero que a pesquisa se concluiu, mas que não está fechada a novas formas de abordagem. E espero que tenha sido possível trazer contribuições relevantes para a construção do pensamento sobre arte e para o campo da pesquisa em poéticas visuais, em particular sobre a questão da repetição e suas formas de utilização no contexto da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ALBORNOZ, Suzana. Ética e Utopia: Ensaio Sobre Ernst Bloch. Porto Alegre/Santa Cruz do Sul: Movimento/EdUNISC, 2ªed.revista, 2006.

ALLIEZ, Eric. A Assinatura do Mundo: O Que é a Filosofia de Deleuze e Guattari? São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. (Org.). Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.

AMEY, Claude. L'Utopie à l'Envers in: JIMEMEZ, Marc. (Org.) Imaginaire et Utopies du XXI Siècle, Paris: Klincksieck, 2003.

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio C.. A Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Ed.Estampa, 1988.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora: Nova Versão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

BARBANTI, Roberto (Org.). L'art au XX siècle et l'utopie, Paris: L'Harmattan, 2000.

BARDÈCHE, Marie-Laure. Répétition, Récit, Modernité. Paris: Revista Poétique n° 11, Setembro de 1997, p 259-287.

BARTUCCI, Giovanna (Org.). Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BAVCAR, Evgen. A Estética Como Utopia. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.14, n.24, p.07-12, maio de 2008.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Carmela Gross. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. In: TEXTOS ESCOLHIDOS: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. A Modernidade e os Modernos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERRIEL, Carlos E.O. O que é Utopia? Gênero e Modos de Representação. Programa do II Congresso Internacional de Estudos Utópicos: Revista *MORUS – Utopia e Renascimento*, 7 – 10 de junho 2009 (UNICAMP), 2008.

BIRMAN, Joel. Nas Bordas da Transgressão. In: PLASTINO, Carlos Alberto (Org.). Transgressões. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

BLAUTH, Lurdi. Marcas, Passagens e Condensações: (des)encaminhamentos de um Processo de Gravura. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 2005.

BLOCH, Ernst. O Princípio Esperança. Volume I. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

_____. O Princípio Esperança. Volume II. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006.

BOUSSO, Vitória Daniela. Felix Bressan. In: Por que Duchamp?, São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1999, p.12-21.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo - Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1985.

BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização. São Paulo: Unicamp, 1999.

CARDOSO, Sérgio. O Olhar Viajante (do Etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). O Olhar. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

CATTANI, Icleia Borsa. A Criação de Territórios nas Pinturas de Nick Rands. In: Icleia Cattani. Organização: FARIAS, Agnaldo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004 a.

_____. Icleia Cattani. Organização: FARIAS, Agnaldo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004 b.

_____. Imagem e Semelhança. In: KERN, Maria Lúcia... [et alii]. Espaços do Corpo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, PPG em Artes Visuais, 1995, p.159-203.

_____. Imagens Mestiças. In: Alfredo Nicolaiewsky. Porto Alegre: FUNPROARTE, 1999 a, p.91-101.

_____. (Org.). Mestiçagens na Arte Contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

_____. O Corpo Repetido. Anais das VIII JORNADAS DE TEORÍA E HISTÓRIA DE LAS ARTES – “EPILOGOS Y PROLOGOS EN EL FIN DEL SIGLO”. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999 b.

_____. Série e Repetição na Arte Moderna e Contemporânea. In: Icleia Cattani. Organização: FARIAS, Agnaldo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004 c.

CAUQUELIN, Anne. L'Art Contemporain. Paris: PUF, 1993.

_____. Petit Traité D'Art Contemporain. Paris: Seuil, 1996.

_____. Teorias da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHALUMEAU, Jean Luc. Lectures de l'art. Paris: Chêne, 1991.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação, Coleção, Justaposição. In: Catálogo da Exposição Apropriações | Coleções. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

_____. Colocando Dobradiças na Arte Contemporânea. In: Arte Internacional Brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CHIPP, Herchel B.. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CLANCY, Geneviève & TANCELIN, Philippe. La pensée poétique comme utopie, in: JIMEMEZ, Marc. (Org.) Imaginaire et Utopies du XXI Siècle. Paris: Klincksieck, 2003.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Abstração Geométrica 1 – Concretismo e Neoconcretismo. Projeto Arte Brasileira – São Paulo: FUNARTE, 1987. Catálogo de exposição.

COELHO, Teixeira. Moderno - Pós-Moderno. 2ª edição. Porto Alegre: LPM, 1990.

CRIMP, Douglas. La Actividad Fotográfica de la Posmodernidad. In: RIBALTA, Jorge (Org.). Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

DADOUN, Roger. Utopie: l'émouvante rationalité de l'inconscient in: BARBANTI, Roberto (org.) L'art au XX siècle et l'utopie. Paris: L'Harmattan, 2000.

DANTO, Arthur C.. Après la Fin de L'Art. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

_____. La Transfiguration du Banal: Une Philosophie de L'Art. Paris: Editions du Seuil, 1989.

DELEUZE, Gilles. Crítica e Clínica. São Paulo: Editora 34, 2ª reimpressão, 2006.

_____. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Francis Bacon: Lógica de la Sensación. Madrid: Arena Libros, 2002.

_____. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Proust e os Signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª edição, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: O Rizoma. In: Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Volume I. São Paulo: Editora 34, 1995, p.11-37.

_____. Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Volume V. São Paulo: Ed. 34, 1997 a.

_____. O Que é a Filosofia? São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 5ª reimpressão, 2007.

_____. Rizoma: Introducción. Valencia: Pre-textos, 1997 b.

DERDYCK, Edith. Linha de Horizonte: Por Uma Poética do Ato Criador. São Paulo: Escuta, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que Vemos e o que nos Olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOCTORS, Márcio. Anna Maria Maiolino: Um, Nenhum, Cem Mil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. Catálogo de exposição.

_____. A Sarça Ardente. In: MAIOLINO, Anna Maria. Anna Maria Maiolino. Coleção Portfolio Brasil *Artes Plásticas*. São Paulo: J.J.Carol Editora, 2001.

DUCHAMP, Marcel. Le Processus Créatif. In: Duchamp du Signe. Paris: Flammarion, 1994.

_____. O Ato Criador. In: BATTOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1986.

DUPRAT, Camila. Objetos do Desejo. In: Catálogo da Exposição *Objetos do Desejo*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

FABRIS, Annateresa. Arte e Política: Algumas Possibilidades de Leitura. Belo Horizonte: Fapesp / Editora C/Arte, 1988.

FARIAS, Agnaldo. O Fim da Arte Segundo Nelson Leirner. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

_____. (Org.) Icleia Cattani. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e Pós-Modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

_____. O Desmanche da Cultura - Globalização, Pós-Modernismo e Identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FERRAZ, Silvio. Música e Repetição. A Diferença na Composição Contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Org.). Corpo, Arte e Clínica. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

FONSECA, Tania Mara Galli; FRANCISCO, Deise Juliana (Org.). Formas de Ser e Habitar a Contemporaneidade. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

FONTCUBERTA, Joan. El Beso de Judas: Fotografia y Verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FOSTER, Hal. Recodificação. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FRANCA, Patrícia. L'Asselement de la Peinture. Vers une pratique de l'installation. Tese de doutorado em Artes Plásticas. Universidade de Paris I – Pantheon Sorbonne. UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art. Novembro, 1994.

_____. L'infra-mince, Zona de Sombra e o Tempo de Entre-dois. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.9, n.16, p.19-26, maio de 1998.

_____. Uma Repetição Pode Esconder Uma Outra? Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.1, n.21, julho a novembro de 2004.

FRANCA, Patrícia; NAZARIO, Luiz (Org.). Concepções Contemporâneas da Arte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FRANÇA, Maria Inês. Psicanálise, Estética e Ética do Desejo. São Paulo: Perspectiva. 1997.

FRAYZE-PEREIRA, João A.. A Tentação do Ambíguo. São Paulo: Editora Ática, 1984.

FREUD, Sigmund. Recuerdo, Repetición y Elaboración. In: Obras Completas, Volumen II. Madrid: Ed.Biblioteca Nueva, 1948.

_____. Mas Alla Del Principio Del Placer. In: Obras Completas, Volumen I. Madrid: Ed.Biblioteca Nueva, 1948.

GADAMER, Hans George. A Atualidade do Belo. Rio de Janeiro: Ed.Tempo Brasileiro, 1985.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Acaso e Repetição em Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

GOMBRICH, E.H.. Arte e Ilusão. Um estudo da Psicologia da Representação Pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. Freud y la Psicologia del Arte. Estilo, Forma y Estructura a la Luz del Psicoanálisis. Barcelona: Barral Editores S.A., 1971.

GUATTARI, Félix. Caosmose: Um Novo Paradigma Estético. São Paulo: Editora 34, 4ª reimpressão, 2006.

GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea – do Cubismo ao Neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. Argumentação Contra a Morte da Arte. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HARARI, Roberto. La Repetición del Fracasso. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HOFSTAETTER, Andrea. A Poética da Repetição. Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP – Salvador/BA. Salvador: ANPAP, 2007, Vol. I, pág. 67-76.

_____. Ato Criativo e Repetição - Para Além da Série, do Múltiplo e de Outros Dispositivos Poiéticos. Anais do IV Encontro Nacional de Pesquisa em Arte – FUNDARTE –Montenegro/RS. Montenegro: Ed. Da FUNDARTE, 2006, pág. 124-128.

_____. “Desenho de De Kooning Apagado” ou “Wo Es War, Soll Ich Werden”. Revista da FUNDARTE, Ano 8 – Número 15, janeiro a junho/2008, pág. 16-21. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2008.

_____. Fotografia e Repetição: Um Lugar Para a Diferença. Anais do 20º Seminário Nacional de Arte e Educação – FUNDARTE – Montenegro/RS. Montenegro: Ed. Da FUNDARTE, 2006, pág. 81-85.

_____. Objetos Estranhamente Familiares. Revista da FUNDARTE. Ano III, Volume III, Número 06, Julho a Dezembro/2003, pág. 9-22. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2003.

_____. Objetos, Fragmentos e Repetições – Processos de Resignificação e Representação Artística no e do Contexto Contemporâneo. Anais do 19º Seminário Nacional de Arte e Educação – FUNDARTE – Montenegro/RS. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2003, pág. 95-100.

_____. O Objeto Transfigurado – A Escultura de Felix Bressan. Porto Alegre: 2000. Dissertação de Mestrado/UFRGS/IA.

_____. Repetição e Transgressão - Dispositivos Poéticos. Anais do 5º Encontro Nacional de Pesquisa em Arte - FUNDARTE – Montenegro/RS. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2007, pág. 355-359.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JACOBY, Russel. Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico Para Uma Época Antiutópica. Rio da Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, Fredric. As Sementes do Tempo. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

JEUDY, Henri-Pierre. O Corpo como Objeto de Arte. São Paulo: Ed.Estação Liberdade, 2002.

JIMEMEZ, Marc. (Org.). Imaginaire et Utopies du XXI Siècle. Paris: Klincksieck, 2003.

_____. La critique, crise de l'art ou consensus du culturel? Paris: Editions Klincksieck, Coll. "D'esthétique", 1995.

_____. O Que é Estética?. São Leopoldo: Ed.Unisinos, 1999.

KERN, Maria Lúcia B.; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa. Espaços do Corpo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, PPG em Artes Visuais, 1995.

KIERKEGAARD, Sören. Diário de um Sedutor; Temor e Tremor; O Desespero Humano. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1988.

_____. La reprise. Tradução, introdução e notas de Nelly Viallaneix. Paris: Flammarion, 1990.

KRAUSS, Rosalind E.. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. L'Originalité de L'Avant-garde et autres Mythes Modernistes. Paris: Macula, 1993.

LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. O Seminário: Livro 1 – Os Escritos Técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

_____. O Seminário: Livro 11 – Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel e GADELHA, Silvío (orgs). Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo. Rio: Relume-Dumará, 2002.

LE BOT, Marc. Figures de l'Art Contemporain. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs). Nietzsche e Deleuze – Que pode o Corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MACHADO, Ana Méri Zavadil. A Repetição como procedimento Plástico nas Obras de Maria Lucia Cattani e Nick Rands: diálogos com a filosofia e a psicanálise. Porto Alegre: 2004. Monografia de conclusão de curso, IA/UFRGS.

MAIOLINO, Anna Maria. Anna Maria Maiolino. Coleção Portfolio Brasil *Artes Plásticas*. São Paulo: J.J.Carol Editora, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. O Olho e o Espírito. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

_____. O Visível e o Invisível. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MICHELI, Mario de. As Vanguardas Artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MINK, Janis. Marcel Duchamp – A Arte como Contra-Arte. Köln: Taschen, 1996.

NASIO, Juan David. A Criança Magnífica da Psicanálise – O Conceito de Sujeito e Objeto na teoria de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. O Olhar em Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

NEGRI, Antonio. O Poder Constituinte – Ensaio Sobre as Alternativas da Modernidade. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2002.

NELSON LEIRNER: Uma Viagem... Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997. Catálogo de Exposição – 21 de maio a 29 de junho de 1997.

NELSON LEIRNER: Retrospectiva. Paço das Artes, São Paulo: 1994. Catálogo de Exposição.

NERY, Roseli. Intimidades Entrelaçadas: Gestos, Olhares e Objetos na Arte Contemporânea em uma Experiência Singular. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2003.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). Catástrofe e Representação. São Paulo: Escuta, 2000.

NOVAES, Adauto (Org.). O Desejo. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. ...[et alii]. O Olhar. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

OPALKA, Roman. Rencontre par la séparation - Begegnung durch Trennung. München: Verlag Walter Storms, 1991.

ORTEGA Y GASSET, José. A Desumanização da Arte. São Paulo: Cortez, 1991.

PAREYSON, Luigi. Estética: Teoria da Formatividade. Petrópolis/RJ: Ed.Vozes, 1993.

_____. Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PASSERON, René. A Poiética em Questão. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.13, n.21, p.9-15, maio de 2004.

_____. Da Estética à Poiética. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.8, n.15, p.103-116, novembro de 1997.

_____. La Naissance d'Icare: Elements de Poïétique Générale. Paris: ae2cg Éditions & Presses Universitaires de Valenciennes, 1996.

PAZ, Octavio. Apariencia Desnuda – La Obra de Marcel Duchamp. México: Biblioteca Era, 1995.

PECCININI, Daisy Valle Machado. Figurações. Brasil Anos 60. São Paulo: Itaú Cultural, Edusp, 1999.

PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em Crise. 2ª Ed., São Paulo: Perspectiva,

1986.

PESAVENTO, Sandra J.. Representações. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/Contexto, vol.15, n.29, 1995.

PLASTINO, Carlos Alberto (Org.). Transgressões. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo: Ed.Exo/Ed.34, 2005.

REPETERE. Catálogo de Exposição. Porto Alegre: Solar dos Câmera, 14 de abril a 21 de maio de 1993.

REY, S. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.13, n.21, maio de 2004.

_____. Da Prática à Teoria: Três Instâncias Metodológicas Sobre a Pesquisa em Poéticas Visuais. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.7, n.13, p.81-95, novembro de 1996.

RICHTER, Hans. Dadá: Arte e Antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RIVERA, Tânia. Arte e Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

RIVERA, Tânia; SAFATLE, Vladimir (Org.). Sobre Arte e Psicanálise. São Paulo: Escuta, 2006.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Corpos de Passagem: Ensaio Sobre a Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org.). A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria da Cultura/Editora da UFRGS, 2004.

SCHÖPKE, Regina. Por Uma Filosofia da Diferença: Gilles Deleuze, o Pensador Nômade. São Paulo: Edusp, 2004.

SLAVUTZKY, Abrão, SOUSA, Edson L.A., TESSLER, Elida. A Invenção da Vida – Arte e Psicanálise. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2001.

SOUSA, Edson Luiz André de. A Burocratização do Amanhã: Utopia e Ato Criativo. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.14, n.24, p.41-51, maio de 2008 a.

_____. Ainda há Esperança? Jornal do Brasil - Caderno Idéias, Rio de Janeiro, p. 6, 06 ago. 2005 a.

_____. A Repetição e a Poética do Infinito. Boletim Pulsional. São Paulo, nº 61, maio, 1994.

_____. (Org.). DOSSIÊ: Utopia e Ato Criativo. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.14, n.24, maio de 2008 b.

_____. Freud. São Paulo: Ed. Abril, 2005 b.

_____. Furos no Futuro: Utopia e Cultura. In: SCHÜLER, Fernando e BARCELLOS, Marília de Araújo [orgs]. Fronteiras: Arte e Pensamento na Época do Multiculturalismo. – Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. Por uma cultura da utopia. In: Claudia Mara Boettcher. (Org.). Unicultura - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002 a, p. 36-45.

_____. Qual Esperança Precisamos? Jornal Zero Hora - Caderno de Cultura, Porto Alegre, p. 6, 20 ago. 2005 c.

_____. Quando Atos se Tornam Formas. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação. Rio de Janeiro: Imago, 2002 b.

_____. Tempo e Repetição: Intersecções entre a Psicanálise e a Poesia. In: SLAVUTZKY, Abrão; BRITO, César Luiz de Sousa; SOUSA, Edson Luiz André de (Org.). História Clínica e Perspectiva nos Cem Anos da Psicanálise. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1996.

_____. Uma Invenção da Utopia. São Paulo: Lumme Editora, 2007.

_____. Utopias como Âncoras Simbólicas. In: Tania Mara Galli Fonseca; Patricia Gomes Kirst. (Org.). Cartografias e Devires: a Construção do Presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, v. , p. 63-67.

SOUSA, Edson L.A.; TESSLER, Elida. Artur Bispo do Rosário: Furos na Imagem. Revista Polêmica, v. 7, p. 29-42, 2008.

SOUZA, Priscilla Machado de. Repetição e Pulsão de Morte: Uma Leitura sobre Ética, Invenção e Intervenção em Psicanálise. Monografia de Especialização. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. Mimesis na Arte: os Limites da Crítica. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). Fronteiras: Arte, Crítica e outros Ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

STANGOS, Nikos (Org.). Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SUBIRATS, Eduardo. A Cultura Como Espetáculo. São Paulo: Nobel, 1989.

_____. Da Vanguarda ao Pós-Moderno. São Paulo: Nobel, 1991.

SZPACENKOPF, Maria Izabel Oliveira. Um Espaço para a Instituição e Para a Transgressão. In: PLASTINO, Carlos Alberto (Org.). Transgressões. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

TESSLER, Elida S. . Obras e Sobras: Rupturas na Arte Contemporânea. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/PPGAV/IA, V.4, nº 4, 1997, p.16-23.

TEXTOS ESCOLHIDOS: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W.Adorno, Jurgen Habermas. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

VALÉRY, Paul. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 3ª reimpressão, 2007.

VERNER, Lorraine. L'Utopie Comme Figure Historique Dans L'Art. In: BARBANTI, Roberto (Org.): L'Art au XXe.Siècle et l'Utopie. Paris: L'Harmattan, 2000, p.175-211.

WOOD, Paul. Arte Conceitual. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZIELINSKY, Mônica (Org.). Fronteiras: Arte, Crítica e outros Ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

ZOURABICHVILI, François. O Vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Notas Sobre o Gjentagelsen Kierkegaardiano. 2001. Disponível em: <<http://www.ifen.com.br/artigo2001leo.htm> - acesso em 25.06.2006>. Acesso em 01.04.2005.

ANDRADE, Regina Glória Nunes. A Repetição e o Acontecimento - Horrores de Guerra. Disponível em: <http://www.universo.br/publicacoes/inter_pdf/a_repeticao.pdf>. Acesso em 01.04.2005.

ANNA MARIA MAIOLINO. Página eletrônica da artista em site especializado. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/maiolino/targets/hands/languages/portuguese/html/index.html>>. Acesso em 14.05.06.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. Pintura e Pós-vanguarda na Década de 80. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/posvan2.html>>. Acesso em 26.05.2008.

CARMELA GROSS. Site da artista. Disponível em: <<http://www.carmelagross.com.br/>>. Acesso em 30.06.2008.

CARVAJAL, Rina. Anna Maria Maiolino. Seção Roteiros da 24ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/erotamemaio01.htm>>. Acesso em 14.5.06.

ENTREVIDAS – Anna Maria Maiolino. Documentário. Direção e edição: Gustavo Moura. Roteiro: Anna Maria Maiolino, Gustavo Moura e Paulo Venâncio Filho. Série RIOARTE Vídeo – Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2004. Vídeo, 20 min. Disponível em: <<http://br.youtube.com/duasaguas>>. Acesso em 22.05. 2008.
 Parte 1: <<http://br.youtube.com/watch?v=D91CWA9w0ts&feature=related>>
 Parte 2: <<http://br.youtube.com/watch?v=Gm1Y-PWx9NY&feature=related>>
 Parte 3: <<http://br.youtube.com/watch?v=jfJzUgcHhho>>

FABRIS, Annateresa. Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: Autoria e direitos autorais na fotografia. s/d. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em 10.06.2006.

FRANCA, Patrícia. O afolhamento da pintura. Reflexões sobre a prática da instalação. 1996 a. Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/anpap/franca.htm>>. Acesso em 14.05.06.

_____. O tempo de um Repouso. Uma família de objetos. Revista de Arte, Universidade de Brasília, 1996 b. Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/revistadearte/patricia/patricia.htm>>. Acesso em 14.05.06.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/erotamemaio01.htm>>. Acesso em 14.05.06.

IMAGELESS: The Scientific Study and Experimental Treatment of an Ad Reinhardt Black Painting. July 11, 2008 - September 14, 2008. Guggenheim Museum. Disponível em: <http://www.guggenheimbilbao.org/press_releases/release_219.html-20k>. Acesso em 04.06.2008.

ITAÚ CULTURAL. Site disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 24.07.2008.

MAKOWIECKY, Sandra. Representação: a Palavra, a Idéia, a Coisa. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, n.57. Florianópolis: UFSC, 2003. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno57.pdf>>. Acesso em 27.09.2007.

MANDIBERG, Michael. Disponível em: <<http://www.aftersherrielevine.com>>. Acesso em 10.06.2006.

_____. Disponível em: <[http:// www.afterwalkerevans.com](http://www.afterwalkerevans.com)>. Acesso em 10.06.2006.

MONACHESI, Juliana. A brutal Verdade de Sturtevant. Artigo publicado na Revista Wish Report, junho de 2005. Disponível em: <<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/julmonachesi/folderjul/sturtevant>> Acesso em 20.11.2008.

MOREIRA, Jailton. Texto do catálogo da exposição ...and still counting... Julho de 2005. Disponível em: <<http://www.nickrands.com/>>. Acesso em 24.06.2008.

NICK RANDS. Site do artista disponível em: <<http://www.nickrands.com/>>. Acesso em 24.06.2008.

PATRÍCIA FRANCA. Site da artista disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/>>. Acesso em 30.07.2008.

PIERRETE BLOCH. Disponível em: <<http://www.alafiac.com/2007/02/>>. Acesso em 25.06.2008.

POUGY, Eliana Gomes Pereira. O que é Diferença, Afinal? 2006. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/blogdotexto/blog.asp?id=1484>. Acesso em 20.11.2008.

_____. Pelas Vias de Uma Didática da Obra de Arte. São Paulo: Revista Educação e Pesquisa, v.3, n.3, p.485-498, set/dez 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v33n3/a07v33n3.pdf>>. Acesso em 20.11.2008.

RANDS, Nick. Mud on a Rock - the Beginning of Art. Texto sobre *Grizedale Forest Painting Residency*, 1996. Disponível em: <<http://www.nickrands.com/>>. Acesso em 24.06.2008.

ROMAN OPALKA. Página do artista em site especializado. Disponível em: <<http://www.perso.orange.fr/roman.opalka>>. Acesso em 10.06.2006.

SOARES, Murilo César. Representações da Cultura Mediática: Para a Crítica de Um Conceito Primordial. In: 17o. Encontro da COMPÓS (Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação), 2007, Curitiba. Anais COMPÓS 2007. Curitiba : COMPÓS-UTP, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_204.pdf>. Acesso em 27.09.2007.

SOUSA, Edson Luiz André de. Artur Bispo do Rosário: Furos na Imagem. Revista Eletrônica Polêmica. ISSN 1676-0727 - Volume7 (2) - abril/junho 2008. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol24/lipis_3.htm>. Acesso em 21.09.2008.

_____. Furos no Futuro: Utopia e Cultura. Fronteiras: Arte e Pensamento na Época do Multiculturalismo, 2006. Disponível em: <<http://loja.frenteirasdopensamento.com.br/site2007/default1.asp?menu=artigos>>. Acesso em 22.11.2008.

SPECTOR, Nancy. Ad Reinhardt. Disponível em: <http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_133A_1.html>. Acesso em 02.06.2008.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. A Mão Que Faz. Catálogo da exposição Inside the Visible. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Anna Maria Maiolino. Acesso em 14.05.2006.

ANEXOS

A – CURRÍCULO RESUMIDO DOS ARTISTAS

A.1 ANNA MARIA MAIOLINO

Nasceu em 1942, em Scalea, na Itália; Brasileira; vive e trabalha em São Paulo/SP.

Em 1954, devido à escassez provocada pelo pós-guerra, muda-se para Caracas, Venezuela, onde estuda na Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas entre 1958 e 1960, ano em que transfere-se para o Brasil. Em 1961, inicia curso de gravura em madeira na Escola Nacional de Belas Artes - Enba, no Rio de Janeiro, e integra-se à “Nova Figuração”, movimento de reação à abstração e tomada de posição frente ao momento político brasileiro. Freqüenta o ateliê de Ivã Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/MAM. Em 1967, participa da “Nova Objetividade Brasileira” que, entre outros preceitos, propunha a superação do quadro de cavalete em favor do objeto, sendo organizada por críticos e artistas, entre eles Hélio Oiticica. Entre 1968 e 1971, estuda no Pratt Graphic Center, em Nova York.

A partir da década de 1970, começa a trabalhar com diversas mídias, como a instalação, a fotografia e filmes. Participa, em Curitiba, do 1º Festival do Filme Super-8, premiada com o filme *“In-Out, Antropofagia”*, seu primeiro trabalho em vídeo. Participa também do Festival Internacional do Filme Super-8, no Space Cardin, em Paris; da 5ª Jornada Brasileira de Curta-Metragem, em Salvador; e do 2º Festival Nacional de Curta-Metragem, na Alliance Française du Brésil, no Rio de Janeiro. No final da década de 1970, a artista passa a se dedicar à performances. Em 1978, realiza *“Mitos Vadios”*, num terreno baldio da rua Augusta, em São Paulo, e, em 1981, na rua Cardoso Júnior, *“Entrevidas”*, quando dúzias de ovos de galinha são espalhados pelo chão, para que o público tivesse que driblar um “campo minado”. Na década de 1980, começa a trabalhar com a argila por influência do artista argentino Victor Grippo. Em 1990, recebe o prêmio de melhor mostra do ano, da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA, pela exposição individual realizada em 1989, no Centro Cultural Cândido Mendes. Realiza em Nova York, em 2002, exposição retrospectiva acompanhada do livro *“A Life Line/Vida Afora”*.

Exposições Individuais

2008

“Anna Maria Maiolino”, Galeria Manoel Macedo, Belo Horizonte, Brasil.

“Laços do Olhar – Itinerância Japão”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil

2007

“O acaso e a necessidade”, Galeria Millan em São Paulo, Brasil.

“Pharos Centre for Contemporari Art”, Ilha de Chipre.

“Anna Maria Maiolino”, Galeria Graça Brandão, Lisboa, Portugal

2006

“Anna Maria Maiolino: Territories of Immanence”, exposição retrospectiva, (MAC), Miami Art Central. USA.

2005

“Muitos”, Exposição retrospectiva. Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

- "Hilomorfor-esculturas", Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil
2004
- "Segmentos", Galeria Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil.
2003
- "Indícios, Vestígios & Outros", Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.
2002
- "Mostra Antológica de desenhos, a Life Line/Vida Afora", The Drawing Center, Nova Iorque, EUA
 Residência: montagem de uma instalação "in locus" e projecção retrospectiva de filmes Super e Videos, Art in General, Nova Iorque, EUA
1999
- "Codificações Matéricas", Galeria de Arte Celma Albuquerque, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
 "+&-", Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil
1997
- Joel Eldestein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil
 Projetos Eventos Especiais. FUNARTE, Rio de Janeiro, Brasil
1995
- "Inside the Visible - Begin the Begine in Flanders", Kanaal Foundation, Kortrijk, Bélgica
 Galeria Debret, Embaixada do Brasil em Paris, França
 Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil
 Casa das Artes Miguel Dutra, Piracicaba, São Paulo, Brasil
1994
- Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil
1993
- Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil
1991
- Museu do Ingá, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
 Fundação Romulo Maiorana, Belém, Pará, Brasil
 Performance Galeria de Arte, Brasília, Distrito Federal, Brasil
 Galeria de Arte e Acervo da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil
 Galeria IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos) Rio de Janeiro, Brasil
 Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, Brasil
1989
- Pequena Galeria, Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil
1987
- Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro, Brasil
1984
- Arco - Arte Contemporânea, São Paulo, Brasil
1983
- Matias Marcier, Rio de Janeiro, Brasil
1982
- Galeria de Arte "Casa do Brasil", Roma, Itália
1981
- Escritório Brasileiro de Artes, São Paulo, Brasil
1980
- Feijão com Arroz, Núcleo de Arte Contemporânea NAC - Universidade Federal da Paraíba e Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil

1979

Feijão com Arroz, Galeria Aliança Francesa, Rio de Janeiro, Brasil

1976

Petite Galerie, Rio de Janeiro, Brasil

1974

Galeria Arte Global, São Paulo, Brasil

1973

Galeria Grupo B, Rio de Janeiro, Brasil

1967

Galeria Goeldi, Rio de Janeiro, Brasil

1964

Galeria G., Caracas, Venezuela

Exposições Coletivas (Seleção)**2008**

"Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade: Arte no Brasil 1911-1980 na Coleção Itaú". Instituto Itaú Cultural, MASP, São Paulo, Brasil

"Revolutions – Forms that turn", Sidney, Austrália

2007

"New Perspectives in Latin American Art. 1930–2006: Exposição de Obras de uma década de aquisições". MoMA, New York, U.S.A.

"La Batalla de Los Géneros", CGAC – Centro Galego de Arte Contemporanea, Espanha

"Role Play: Feminist Art Revisited 1960-1980", Galerie Lelong, Nova Iorque, E.U.A

"wack! Art and the Feminist Revolution", MOCA, Los Angeles, E.U.A.

"Atlas América, Oi Futuro", Rio de Janeiro, Brasil.

"Desenho Contemporâneo". Oficina Cultural de Uberlândia. Minas Gerais, Brasil.

"Arte em Questão – Anos 70 no Brasil". Instituto Tomie Otake, São Paulo, Brasil.

2006

"The sites of Latin American Abstraction". CIFO, Miami, Flórida. USA

"Desenho Contemporâneo", Galeria Lourdes Saraiva Queiroz. Minas Gerais, Brasil.

"Manobras Radicais", CCBB, São Paulo, Brasil.

"Entre a Palavra e a Imagem", (exposição itinerante) Fundação Luis Seone, A Corunha, Espanha.

"Museu de Amadeo Souza Cardoso", em Amarante, Portugal.

.Accrochage 06, Galeria Graça Brandão, Porto, Portugal

Constelações Afectivas II, Galeria Graça Brandão, Lisboa, Portugal

Territories of Immanence – retrospectiva, MAC, Miami, EUA

2005

Entre Muitos – retrospectiva, Pinacoteca do estado de São Paulo, Brasil.

O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira – Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

Aspectos da Coleção 1960-1970- Arte Contemporânea: os primeiros anos, MAM, Rio de Janeiro, Brasil

Trajatória/Trajatorias, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil

2004

CASA - poética do espaço na arte brasileira Museu Vale do Rio Doce, Espírito Santo, Brasil.

Arte contemporânea Brasileira nas Coleções do Rio, MAM, Rio de Janeiro, Brasil
 UNBOUND. Victoria Miro Gallery – Parasol Unit, Londres, Inglaterra
 Arte Contemporânea: Uma História em Aberto – Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil

Da Gravura a Arte – Arte SESC / Rio de Janeiro, Brasil
 On Paper - Nicole Klagsburn Gallery, Nova Iorque, EUA
 Conversa Contemporânea – Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil
 MoMa et el Museo Latin American and Caribbean Art from the Collection of the Museum of Modern Art – El Museo Del Barrio, Nova Iorque, EUA
 30 Artistas, Galeria Mercedes Viegas, Rio de Janeiro, Brasil
 Papel & Tinta, Espaço Cultural Santander, Rio Grande do Sul, Brasil
 Arte Visceral, MAM, Rio de Janeiro, Brasil

2003

Ateliê FINEP. “Arroz & Feijão - 2003”- Instalação, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil
 Arte e Sociedade - Uma Relação Polêmica. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil
 Layers of Brazilian Art. Faulconer Gallery, Iowa, EUA
 Coletiva 2003, Galeria Mercedes Viegas, Rio de Janeiro, Brasil
 Coleções III, Galeria Luisa Strina, coord.: Nessia Leonzini, São Paulo, Brasil

2002

Genealogia do Espaço, Espaço Experimento, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, Brasil
 Caminho do Contemporâneo 1952/2002, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil
 BEU: 1991 a 2001, uma década de Arte Contemporânea, Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro, Brasil.
 Mostra Paralela no Galpão Design, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.
 Gilbero Chateaubriand: aspectos de uma coleção II, MAM, Rio de Janeiro.

2001

Virgin Territory – The National Museum of Women in the Arts. A experiência brasileira e Lucio Fontana – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil
 Trajetória da Luz na Arte Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo, Brasil
 Aquarela Brasileira, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, Brasil
 “Mulheres de Laura”: Um Nó Cego, Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro, Brasil
 “O Século das Mulheres – Algumas Artistas”, Casa de Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil
 “Situações”, anos 70, Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Brasil
 Mostra Marginalia - Anos 70 – O experimentalismo no Superoitto Brasileiro. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil

Gilbero Chateaubriand: aspectos de uma coleção, MAM, Rio de Janeiro, Brasil

2000

"An Experiment, The Sixties Legacy", exposição internacional itinerante. Organizada pela IC Nova Iorque, EUA. Inagurane Collection of Modern and Contemporary Art of the National Gallery, Praga, República Checa; Zacheta-National Gallery of Contemporary Art, Varsóvia, Polónia; Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil; University of California, Berkeley, EUA; Portland Art Museum, Portland, Oregon, EUA
 Obra Nova, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, Brasil
 "Acervo MAM uma seleção", Rio de Janeiro, Brasil
 Exposição. Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna, São Paulo, Brasil

Duas Fases do Brasil, MAM, Rio de Janeiro, Brasil

1999

“A forma na Floresta”, Museu do Açude, Rio de Janeiro, Brasil

Gravura Brasileira Contemporânea, X Bienal de Serveira, Coleção Relia Grece Editora, Vila Nova de Serveira, Portugal

The Third Eye, Art in General, Nova Iorque, EUA

Book As Art XI, The National Museum of Women in The Arts, Nova Iorque, EUA

Realigning Vision: Alternatives Current in South America – Drawing, Museum of Art in Miami, Florida, EUA

Fidelidade e Mémoi, Litografia na Unid, São Paulo, Brasil

1998

Roteiros, XXIV Bienal de São Paulo, Parque do Ibirapuera, Brasil

Realigning Vision: Alternatives Current in South America – Drawing, Museum of Contemporary Art, Monterrey, Mexico

Realigning Vision: Alternatives Current in South America – Drawing, Museum of Fine Arts, Caracas, Venezuela

Formas Transitivas: Arte Brasileira, Construção e Invenção – 1970/1998, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud

1997

In Site 97. San Diego (USA), Tijuana (México)

Realigning Vision: Alternatives current in South. El Museo del Barrio, Nova Iorque; Arkansas Art Center, Little Rock, Arkansas; Huntington Gallery, Austin (Texas); Still undecided U.S. venue - Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela

Mostra Comemorativa IBEU (60 anos) 1937-1997, Galeria IBEU, Rio de Janeiro, Brasil

Projeto Impressões Itinerantes. Casa do Brasil (fevereiro), Madrid, Espanha

Projeto Impressões Itinerantes. Centro de Estudos Brasileiros (outubro), Buenos Aires, Argentina

1996

Inside the Visible, The Institute of Contemporary Art, Boston, EUA (Mostra Itinerante de Mulheres Artistas do Século XX); The National Museum of Women in the Art, Washington, EUA; Art Gallery of Western Australia, Perth, Austrália.

Projeto Impressões Itinerantes, Palácio das Artes (setembro), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Projeto Impressões Itinerantes. Uisna do Gasômetro (julho), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Projeto Impressões Itinerantes. Casa da América Latina (maio), Brasília, Brasil

Projeto Impressões Itinerantes. Museu da Gravura (abril), Curitiba, Paraná, Brasil

1995

Bienal Barro de America, Caracas, Venezuela

Três Gerações Artistas Mulheres, Museu da República, Rio de Janeiro, Brasil

Segmentos, Galeria P.A. Objetos de Arte, Rio de Janeiro, Brasil

Fronteira dos Vazios, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil

Mostra América, Fundação Cultural, Curitiba, Paraná, Brasil

Projeto Impressões Itinerantes. Museu de Arte de Santa Catarina (maio),

Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

V Bienal Nacional de Santos: Artes Visuais. Santos, Brasil

1994

Fronteira dos Vazios, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil

Multiple Word - An International survey of artists books. The Atlanta College of Art Galery, Atlanta, EUA

Arte com a Palavra - Coleção Gilberto Chateaubriand, Bolsa de Valores do Rio de Janeiro, Brasil

Preto no Branco e/ou... Escola de Artes Visuais Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil

A Espessura do Signo - Desenho Brasileiro Contemporâneo, Karmeliter Kloster, Frankfurt, Alemanha

Brasil Século XX. XXII Bienal de São Paulo, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil

Projeto Impressões Intinerantes. Galeria do Museu do Ingá (abril), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Projeto Impressões Intinerantes. Escola de Artes Visuais do Parque Lage (janeiro), Rio de Janeiro, Brasil

.oética da Resistência: Aspectos da Gravura Brasileira, MAM/RJ, Rio de Janeiro, Brasil

1993

Brasil: "Segni D'Arte", Veneza, Itália

O Desenho Moderno no Brasil, Coleção Gilberto Chateaubriand, Galeria de Arte Sesi, São Paulo, Brasil

Xilogravura do Cordel. Fundação Espaço Cultural da Paraíba, FUNESC, João Pessoa, Paraíba, Brasil

Eduardo Sued, Nuno Ramos, Frida Baranek, Anna Maria Maiolino..., Shopping Morumbi, organização Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil

1992

Gravura de Arte no Brasil: Proposta para um mapeamento, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil

AMERICA - Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries, Royal Museum of Fine Arts, Antuérpia, Bélgica

X Mostra de Gravura, Curitiba, Paraná, Brasil

Diferenças. Coletiva Acervo do Centro Cultural Cândido Mendes. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil (Curadoria: Marcio Doctor)

O que você faz agora, Geração 60. Jovem Arte Contemporânea Revisitada, MAC, São Paulo, Brasil

Litogravura: métodos e conceitos. Santo André, São Paulo, Brasil

1991

O Clássico no Contemporâneo. Paço das Artes, São Paulo, Brasil. (Curadoria: Paulo Herkenhoff)

XXI Bienal de São Paulo (Instalação De Vita Migrare: Anno MCMXCI), São Paulo, Brasil

1990

Gente de Fibra (Instalação), SESC Pompéia, São Paulo, Brasil

1989

Figura e Objeto, Galeria Millan, São Paulo, Brasil

Rio Hoje, MAM, Rio de Janeiro, Brasil

1987

IV The International Drawing Triennale, Wroclaw, Polónia

Ao Colecionador. Exposição comemorativa do lançamento do livro "Entre dois séculos, a Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

Nova Figuração Rio / Buenos Aires. Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, Rio de Janeiro, Brasil

1986

Sete Décadas da Presença Italiana na Arte Brasileira. Paço das Artes, Rio de Janeiro, Brasil

Gravura no Brasil: Anos 60. Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, Brasil
 Brasil Desenho. Exposição itinerante, FUNARTE, Rio de Janeiro, Brasil
 Destaque Arte Contemporânea Brasileira, MAM, São Paulo, Brasil
 Caligrafias e Escrituras. FUNARTE, Rio de Janeiro, Brasil

1984

I Bienal de La Habana, Cuba

A Xilogravura na História da Arte Brasileira. Exposição Itinerante, FUNARTE, Rio de Janeiro, Brasil

1983

VI Bienal Internacional de Arte, Valparaíso, Chile

XVI Bienal de São Paulo, Brasil - Cinema de Artista

1982

Brazilian Super-8, Millenium, Film Workshop, Inc. Nova Iorque, EUA

O.V.S.I. (Objetos Voladores Si Identificados) - Instalação. Caracas, Venezuela

Salviamo Venezia. Associazione Culturale per la Ricerca Visiva. Prodenome, Itália

Por la Victoria. Exposición Internacional de Trabajos Gráficos. Festival Internacional en solidaridad con los pueblos de Centro América y el Caribe, México

1981

II Trienal Internacional de Desenho, Wroclaw, Polónia

HMST: 4 Instalações e 4 Artistas. Paulo Herkenhoff, Anna Maria Maiolino, Katie van Scherpenberg e Celeida Tostes. Instalação de Anna Maria Maiolino: Entrevistas.

Paço das Artes, São Paulo, Brasil

1980

III Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, Brasil

1979

Os Artistas Amélia Toledo, Anna Maria Maiolino, Luiz Ferreira, Maria do Carmo Secco, Maria Luiza Saddi, Mauro Kleiman, Osmar Fonseca e Rogério Luz ocupam com atividades, mostras e debates o Espaço da Aliança Francesa de Botafogo, Rio de Janeiro, Brasil

Multimídia Internacional ECA-USP, São Paulo, Brasil

Contemporary Brazilian Works on Paper, Nobé Gallery, Nova Iorque, EUA

II Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, Brasil

1978

Mitos Vadios (performance). Terreno baldio na rua Augusta, São Paulo, Brasil

Objeto na Arte. Brasil, Anos 60. Museu de Arte Brasileira, Fundação Álvares

Penteado, São Paulo, Brasil

1977

Arte Brasileira, Anos 60 e 70, Coleção Gilberto Chateaubriand, Casarão João Alfredo, Recife, Pernambuco, Brasil

Arte Atual de Ibero-América, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Espanha

1976

II Festival de Arte FPA: O Corpo. Exposições e Projeções, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

II Festival Nacional de Curta Metragem, Alliance Française du Brésil, Rio de Janeiro, Brasil

V Jornada Brasileira de Curta Metragem, Salvador, Bahia, Brasil

Arte Brasileira Anos 60 e 70. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte da Bahia, Salvador, Brasil

III Mês do Cinema Brasileiro. Cineclube Gláuber Rocha, Rio de Janeiro, Brasil

1975

Desenho Brasileiro 1974. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

Mostra de Arte Experimental de Filme Super-8, Audiovisual, videoteipe. Maison de France, Rio de Janeiro, Brasil

28 Artistas do Brasil (exposição itinerante): Museo de Arte de Lima; Museo de Bellas Artes de Caracas; Museo de la Tetulia de Cali; Museo de Zea de Medelin, Banco Central del Ecuador. Promoção: Itamaraty

1974

Panorama de Arte Atual Brasileira. Desenho. Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil

Carnival at New York, Museum of Modern Art, Nova Iorque, EUA

XXIII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

12 Desenhistas do Rio de Janeiro. Galeria Maison de France, Rio de Janeiro, Brasil

I Festival de Filme Super-8, Curitiba, Paraná, Brasil

IX Salão de Arte de Campinas: Desenho Brasileiro. Campinas, São Paulo, Brasil

Festival Internacional do Filme Super-8, Space Cardin, Paris, França

II Feira Nacional. Centro Cultural D.C.E., Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Galeria Intercontinental, Rio de Janeiro, Brasil

1973

Indagação sobre a Natureza, Significado e Função de Obra de Arte, Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro, Brasil

Trienal Internacional de Gravuras originais em cores, Renchen, Suíça

XXII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

Exposição "O Rosto e a Obra". Galeria Grupo B, Rio de Janeiro, Brasil

X Bienal dos Jovens, Paris, França

II Mostra de Artes Visuais, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

II Salão de Artes Visuais, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Expo-Projeção (som, audiovisual, Super-8, 16 mm). Organização e coordenação de Aracy de Amaral, São Paulo, Brasil

V Salão Nacional de Arte. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

1972

II Bienal del Grabado Latino-Americano, San Jose de Porto Rico

XXI Salão Nacional de Arte Moderna. Rio de Janeiro, Brasil

I Salão de Artes Plásticas de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Salão de Campinas, São Paulo, Brasil

1971

Salão Jovem. Campinas, São Paulo, Brasil

I Salão da Eletrobrás. Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil

1968

XXII Salão Municipal de Belas Artes. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Domingo das Bandeiras. Praça General Osório, Rio de Janeiro, Brasil

II Salão Esso. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

1967

VIII Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil

Nova Objetividade Brasileira. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

Ciclo de Estudos do E.N.S.A. (Vanguarda Brasileira). Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

II Exposição Jovem Gravura Nacional. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Brasília, Brasil

III Salão de Arte Contemporânea de Campinas, São Paulo, Brasil

XXI Salão Municipal de Belas Artes. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Gravura Brasileira Contemporânea. Galeria Domma Omladine, Belgrado, Jugoslávia

1966

III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Brasília, Brasil

I Bienal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Opinião 1966. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

1965

Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

1963

XX Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba, Paraná, Brasil

Três Artistas, Anna Maria Maiolino, Rubens Gerschman e Antonio Grosso. Clube

Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro, Brasil

Coletiva. Enba, Rio de Janeiro, Brasil

1962

Salão do Trabalho. Galeria das Folhas, São Paulo, Brasil

1960

IV Salón de Jóvenes Pintores, Caracas, Venezuela

XXI Salón Oficial de Arte Venezoelano, Caracas, Venezuela

1959

III Salón de Jóvenes Pintores, Caracas, Venezuela

1958

Salón de Jóvenes Pintores, Caracas, Venezuela

Outros**2006**

“Arte en América Latina, Articulaciones. Encuentro Académico Artbo 2006, Bogotá, Colômbia.

2004

Cultura Brasileira – Diálogos. Anna Maria Maiolino & Silviano Santiago. Fundação Casa Rui Barbosa, 15 de abril. Rio de Janeiro, Brasil.

Transnational Art Seminar – University of Arts London / The London Institute, 20 de maio. Londres, Inglaterra.

II Ciranda de Psicanálise e Arte – Os Discursos Delirantes. “Desejo-Subjetividade-Hibridade”. Museu Nacional de Belas Artes (em nome do Sr. Paulo Herkenhoff) e Escola Lacaniana de Psicanálise e, 29 de agosto. Rio de Janeiro, Brasil

2001

Symposium: Brazil: Cross-Cultural Terrains, Janeiro 12-13 Museo Solomon R. Guggenheim e El. Museum del Barrio. Painel com Cristopher Dunn; Roberto Da Matta; Anna Maria Maiolino e Gabriel Perez-Barreiro. Nova Iorque, EUA

Dialogos três, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil

Coleções

Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EUA

Museo del Barrio, Nova Iorque, EUA

MoMA. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA

Museu de Arte de Campina Grande, Paraíba, Brasil

Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba
 Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Prefeitura Municipal, São Paulo, Brasil
 Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
 Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, Brasil
 FUNARTE - Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro, Brasil
 Fundação Álvares Penteado, São Paulo, Brasil
 Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, Brasil
 Coleção Gilberto Chateaubriand
 Coleção Banco de Boston
 Coleção do Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil
 Museu Nacional La Habana, Cuba
 Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
 Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil
 Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, Brasil
 Museu D. João VI. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
 Museu do Açude, Rio de Janeiro, Brasil
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil
 University of Essex – Latin American Collection, Inglaterra
 Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Brasil.
 Coleção Ella Cisneros, Miami, USA
 Museu de Arte de Campina Grande, Paraíba, Brasil.
 Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.
 Fundação Cisneros, Caracas, Venezuela.

Prêmios

1994

Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) - Os Melhores de 1993 - Pesquisa de Linguagem, exposição "Um, Nenhum, Cem Mil", Galeria de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil

1989

Prêmio Mário Pedrosa - Melhor Mostra, concedido pela ABCA 1990 (Associação Brasileira de Críticos de Arte), Rio de Janeiro, Brasil

1980

Prêmio de Aquisição - III Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, Brasil

1974

(IN-OUT Antropofagia) - Filme premiado no I Festival de Filme Super-8, Curitiba, Paraná, Brasil

Prêmio Intercontinental 1974 - Galeria Intercontinental, Rio de Janeiro, Brasil

Fontes:

Disponível em:

<http://www.galeriagracobrandao.com/index.php?menu=art&artista_id=65&art_menu=bio>. Acesso em 30.11.2008.

<http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=63>. Acesso em 30.11.2008.

A.2 NICK RANDS

Nick Rands nasceu em Chester, na Inglaterra em 1955.

Estudou Artes Plásticas na Reading University e Arte Educação na Bristol University. Ensinou arte na Inglaterra e em Botswana, e trabalhou com Educação em Galerias na Inglaterra. Participou como artista no Intercâmbio Southern Arts - Brasil em 1992, e mudou-se para o Brasil em 1998. Reside e trabalha em Porto Alegre e Londres.

Estudos

1974-78 - University of Reading, Dept Fine Art. B.A. Hons Fine Art (Bacharelado).

1980-81 - University of Bristol/Bristol Polytechnic. P.G.C.E./A.T.D. (Pós Graduação).

Exposições Individuais

2007 - *Obras Fotográficas*. Galeria Gestual, Porto Alegre RS, Brazil

2005 - *...and still counting...* Bermondsey Street Studio, London

Galeria Gestual, Porto Alegre RS, Brazil

2004 - *Painting by Numbers*. Galeria Gestual, Porto Alegre RS, Brazil

2003 - *Where the sea meets the sky*. Fotogaleria, Porto Alegre Brazil

2001 - *Mud Works*. Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ Brazil

Pinturas. Fundação Cultural de Curitiba, PR Brazil

Mud Works. Fundação Cultural de Criciúma, Criciúma SC Brazil

Earthy Spheres. Norderm Farm Arts Centre, Maidenhead, England

The Winchester Gallery, Winchester, England

Pinturas. Galeria Sotero Cosme, Casa de Cultura Mario Quintana,

Porto Alegre RS. Brazil

2000 - *Pinturas*. Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo, RS, Brazil

Eye Levels Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, Brazil

1999 - *Esferas Terrestres*. Torreão, Porto Alegre, Brazil

1998 - *Watching the waves/Sowing the seed*. Windsor Arts Centre Windsor, England

Earthly spheres. Warehouse, Norwich, England

1996 - *Line by Line*. Evreham Iver, Bucks, England

Gallery in The Forest. Grizedale, Cumbria, England

1995 - *Line by Line*. Isambard Brunel School. Portsmouth, England

1994 - *Line by Line*. The Peveril Centre. Eastleigh, England

Atrium Gallery. Bournemouth University, England

Windrush Leisure Centre, Witney Oxon, England

Bridgemaury Community School, Gosport, England

Ensor Byfield. Southampton, England

The Bracknell Gallery, South Hill Park Arts Centre. Bracknell,
England

1992 - *Staying in Line*. Bedales Gallery, Petersfield, England

Upstairs Gallery, Upton Park. Dorset, England

Instituto de Artes UFRGS Porto Alegre, RS Brazil

1982 - *Photographic Pieces/Timed Activities*. Axiom Centre, Cheltenham, England

Exposições Coletivas

2004 – *Heterodoxia*. MASC Florianópolis , SC Brazil

1+1+1. Museu da Gravura, Bagé, RS Brazil

2003 - *1+1+1*. Galeria Gestual, Porto Alegre RS Brazil

Um território da fotografia. Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, Porto
Alegre RS Brazil

III Salão National de Arte de Goiás. Goiania, GO Brazil

24º Salão de Arte de Riberão Preto. Riberão Preto, SP Brazil

2002 - *III Salão de Porto Alegre.* Porto Alegre RS Brazil

II Salão National de Arte de Goiás, Goiania, GO Brazil

II Salão de Arte UNI-BH, Belo Horizonte, MG Brazil

Forest The Southern Arts Touring Exhibition Service, England

2000 - *Bah-zart.* Obra Aberta Porto Alegre RS Brazil

II Salão de Porto Alegre. Porto Alegre, Usina do Gasômetro, Porto Alegre

1999 - *Chart.* Angel Row Gallery, Nottingham, England.

Coletiva Obra Aberta. Galeria Chaves, Porto Alegre

1998 – 2001 - *Sticks.* The Southern Arts Touring Exhibition Service, England

1997 - *The Space of the Page.* Henry Moore Institute, Leeds, England

1996-7 – *Repetition.* Corn Exchange Newbury, Winchester Gallery

The Gantry Southampton, England

Nuova Icona, Venice

Milton Keynes Crafts Guild

Artsway, Sway, England

Cacco Zanchi, Aalst, Belgium

1995 - *Words.* Aspex Gallery Portsmouth, England

Artspace. Square Tower Portsmouth, England

1994 - *Art Kites.* Milton Keynes Kite Festival. Milton Keynes, England

1993 - *On Paper.* Contact Gallery, Norwich, England

Repetere. Solar dos Camara, Porto Alegre RS Brazil

1992 - *East End Open Studios.* Deborah House, Hackney, England

1990 - *Artists in Botswana.* National Gallery of Botswana. Gaborone, Botswana

1984 - *R.W.A.* Annual Exhibition. Royal West of England Academy, Bristol, England

1982 - *Group Photography 2.* Axiom Centre , Cheltenham, England

1978 - *Wessex Artists.* Southampton City Art Gallery, England

Livros de Artista

1993 - *Line By line.* Full Stretch The Winchester Gallery

2003 – *Premonitor.* Arte Especifica para Livro / Book specific works

Residências de artista

1998 - Warehouse Artists' Studios. Norwich, England

1996 - Grizedale Forest Painting Residency Grizedale, Cumbria, England

1992 - Instituto de Artes, UFRGS Porto Alegre Brasil. Southern Arts/ British Council
Brazil Exchange

Atividades didáticas, assessorias e outros

1981-89 - Professor de Arte e Fotografia. Barton Peveril College. Eastleigh
Hampshire, England

1989-90 - Chefe do departamento de artes. Kgosi Kgari Sechele II Sênior Secondary
School, Molepolole, Botswana

1990-91 - Art Teacher. Southfield Comprehensive. Workington, Cumbria, England

1991-98 - Orientador pedagógico. The Southern Arts Touring Exhibition Service. The
Winchester Gallery, England

1995-8 - Conselheiro de artes visuais e educação do comitê Southern Arts,
Inglaterra

2000 - Curso de desenho: Atelier Livre da Prefeitura. Porto Alegre, Brazil
Júri de Seleção para Espaços de Exposições da SMC da Prefeitura
Municipal de Porto Alegre
Artista Convidado – Projeto de Extensão, Instituto de Artes da UFRGS
Velhas Mãos – Novas Tecnologias

2000 e 2001 - Curso de extensão. UFRGS, Art in English

Fonte:

Disponível em: <<http://www.nickrands.com/>>. Acesso em 30.11.2008.

A.3 PATRÍCIA FRANCA

Patrícia Dias Franca Huchet nasceu em 1958. Graduada pela Université de Paris VIII (1987), mestre (1991) e doutora pela Université de Paris I, Panthéon/Sorbonne (1995). Professora titular da EBA/UFMG e colaboradora em grupo de pesquisa da Université de Paris I (Pantheon-Sorbonne/CRAV – Centre de Recherches en Arts Visuels) e CRECI Paris III. Coordena o grupo Concepções Contemporâneas da Arte na EBA/UFMG. Foi residente na Fondation Danae, França. Em 2003 participou do colóquio de artistas pesquisadores *Lê Contresens dans l'art*, na Sorbonne, França. Realiza exposições individuais e coletivas em diferentes países desde 1983. Participou de várias exposições na França, com destaque para o Salon de la Jeune Peinture, em Paris, onde obteve uma Sala Especial em 1993 ocasionando a exposição Mácula. Em 1993 participou do Projeto Tremplin do FRAC Niort, França, do Projeto Kunstverein Hurth, Alemanha e da Bienal de Nice. No ano seguinte foi artista residente na Föndation Dänae, onde desenvolveu pesquisa, editoração e uma exposição individual, Orange. A convite do Professor Júlio Plaza (1995) foi bolsista recém-doutor no CAP Centro de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, trabalhando na graduação e pós-graduação. Ingressou na Escola de Belas Artes da UFMG em 1997, no Departamento de Desenho, atuando também no Mestrado em Artes Visuais. Através da introdução da fotografia no seu trabalho, iniciou um novo processo com a imagem: Absorção Impregnação Opacidade Recobrimento, que resultou em pesquisas, publicações e exposições. Com essa obra ganhou o Prêmio Brasília de Artes Visuais em 1998. Recentemente mostrou o trabalho Os quatro temperamentos e participou da exposição *Transparence et Opacité*, no Québec. Em 2008 segue suas pesquisas no CRECI, na Universidade de Paris III, em estágio Pós Doutoral com orientação de Philippe Dubois.

Exposições Individuais

2008 - *Os Quatro Temperamentos*, Galeria Genesco Murta, Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG

2006 - *Alegoric Motiv: Variações*, instalação

2005 - *Pequena Constelação Semântica*, instalação

2004 - *Anarquivos [Pérolas]; Anarquivos: Sentimentos Topológicos I; Anarquivos [Perda]; Lençóis; Sentimentos Topológicos I; Anarquivos: O Gabinete Verde; Anarquivos: Sentimentos Topológicos II*

2003 - *Orange*, Re-instalação

2001 - *Uma Questão Longínqua*, Usina do Gasômetro, Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre e Palácio das Artes

1998 - *Absorção, Impregnação, Opacidade, Recobrimento*, Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro/RJ

1996 - *Dessemelhanças*, Centro Cultural São Paulo/SP

1994 - *Oranges*, Foudation Danäe, Centre International de Recherche et de Création Transdisciplinaires, Pouilly, França

1994 - *Zona de Impermanência*, Galeria Macunaíma, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, Funarte, IBAC, Rio de Janeiro/RJ

1993 - *Mácula*, Grand Palais, Paris

1990 - *Pinturas*, Palácio das Artes

Exposições Coletivas

2008 - *Colagens Contemporâneas: Cruzamentos Impuros*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre/RS

2008 - *O Terceiro Espaço*, Galeria Emma Thomas, São Paulo/SP

2008 - *Transparence et Opacité, Le Fabrique*, Québec, Canadá

- 2007** - *Anunciação* [Colagem], Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte/MG
- 2007** - *Ciudad Invadida*, Projeto de Curadoria Internacional Itinerante, Galeria da Escola de Belas – Artes da UFMG, Belo Horizonte/MG
- 2006** - *Ciudad Invadida*, Projeto de Curadoria Internacional Itinerante, Valência, Espanha
- 2005** - Exposições coletivas: *Pequenos Formatos; Pequenos Formatos II; Acervo Espelhado; Disposição*
- 2004** - *Cinco + Sete*, Exposições 1 e 2, PACE Galeria de Arte, Belo Horizonte/MG
- 2004** - Exposições coletivas: *Microlições de Coisas; Contato II; Plasticidade; 8 Olhares; Proposta; Formar; Modular; L-Atitudes; Anarquivos: Contato*
- 2003** - Exposições coletivas: *Travessia em Suspenso; Desenho; L-Atitudes II*
- 2002** - *14 na Rua*, Pelotas/RS
- 2002** - *Regras do Jogo*, Galeria Manoel Macedo, Belo Horizonte/MG
- 2002** - *Contato*, Paço das Artes, São Paulo/SP
- 2001** - Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte/MG
- 2001** - *Linhas de Fuga*, Espaço Cultural Cemig, Belo Horizonte/MG
- 2000** - *L-Atitudes*, Galeria da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte/MG
- 1999** - *Panorâmica 98*, Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro/RJ
- 1999** - *Grande Círculo das Pequenas Coisas*, Museu de Arte de Florianópolis/SC
- 1998** - *Prêmio Brasília de Artes Visuais*, Museu de Arte de Brasília
- 1997** - *Dublês de Corpo - Visões do Múltiplo Contemporâneo*, Galeria Múltipla, SP

- 1996** - *Arte no Campus*, IV Congresso da Associação Internacional de Semiótica Visual, PUC
- 1994** - *Projet "Le Créer"*, Fondation Danäe, Pouilly, França
- 1993** - *Territoires*, Le Parvi, Paris
- 1993** - *Projeto Macunaíma*, Funarte, Rio de Janeiro/RJ
- 1993** - *Skulpturen Kunstpreis E.V*, KunstVerein Hürth E.V, Hüth, Alemanha
- 1993** - *Jeune Peinture*, Palais Acropóli, Nice, França
- 1993** - *Tremplin 1993*, Moulin du Roc, FRAC, Niort, França
- 1993** - *Histoire des Femmes*, Galeria La Ferronnerie, Paris
- 1992** - *Locus Suspectus - La Ligne l'Objet*, Espace Latino-Américain
- 1992** - *Prix Rencontres des Deux Mondes*, Espace Latino-Américain, Paris
- 1990** - Galerie Annie Lagier, Isle-sur-Sorgue
- 1990** - *Nuit Paris Beaubourg*, Galerie La Ferronnerie, Paris
- 1990** - *Quatre Bresiliennes Contemporaines*, Galerie La Ferronnerie, Paris
- 1988** - *Blanc Papier - Une Hommage a Krasno*, Espace Latino-Américain, Paris
- 1988** - *Festival Révolutionnaire de la Jeynesse*, Parc Départemental Chérioux, Vitry-sur-Seine, França
- 1988** - *Jeune Peinture, jeune Expression*, Galerie de Nesle, Paris
- 1988** - *Tempus Motus*, Galeira Métamorphose, Paris
- 1988** - *Kleine Formate von Latein-Amerikanischen Kunstler*, Galeria El Patio, Bremen, Alemanha

Participação em salões

1993 - XIII Bienal Méditerranéenne, Palais Acropolis, Nice, França

1990 - Salão Paulista, São Paulo

1988 – 43º Salon de Mai, Grand Palais, França

1988 - Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco

1987 - 42º Salon de Mai, Grand Palais, França

1983 - 23º Salão de Arte de Belo Horizonte

Prêmios

1998 - Prêmio Brasília de Artes Visuais, Brasília

1994 - Fondation Danãe, Centre International de Recherche et de Création Transdisciplinaire, Pouilly, França

1993 - Salle Spéciale *Un Jour, Un Peintre*, Salon de La Jeune Peinture, Grand Palais, França

1989-88 - *Jeune Membre de L'Espace Latino-Américain*, Paris

Fontes:

Disponível em: <<http://www.comartevirtual.com.br/patfranc.htm>>. Acesso em 30.11.2008.

Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9065267896846482>>. Acesso em 30.11.2008.

FRANCA, Patrícia; NAZARIO, Luiz. Concepções Contemporâneas da Arte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

B – ENTREVISTAS

B.1 ANNA MARIA MAIOLINO

Perguntas enviadas:

1. Em seus trabalhos com argila, da década de 90, há uma poética que opera com repetição. A repetição está presente desde o processo de feitura. Que aspectos de sua produção produzem esta repetição?
2. Como é pensada a questão da repetição em seu trabalho? Existe intenção prévia de trabalhar com repetição? Em que sentido?
3. Há algum autor de referência pessoal para abordar a repetição em seu trabalho? E referenciais artísticos também para esta questão?
4. A repetição está presente também em outras séries, outros trabalhos? De que maneira se articula nestes? Há relação com os trabalhos de argila?
5. A presença do múltiplo, ligado à repetição, destaca-se em seu trabalho. Em alguns conjuntos há uma quantidade muito grande de múltiplos, com muita quantidade de matéria trabalhada. Qual a importância deste aspecto neste contexto?
6. Conforme Deleuze, “em todos os sentidos, a repetição é transgressão”. Você poderia considerar a repetição em seu trabalho como um dispositivo de transgressão? Por quê?
7. Os trabalhos com argila são queimados ou crus? São feitos no local, transportados...?

Resposta em forma de texto:

Iniciei em 1991, passei a utilizar a repetição de forma espontânea e intuitiva. Foi o interesse no processo de elaboração da obra que me fez valorizar a serialidade implícita desse processo. Há de se ter presente que minha primeira formação foi a de gravadora. Na técnica da gravura, a tiragem da imagem é feita por repetição. Entretanto, mesmo tendo utilizado a repetição na série de desenhos Aleph realizada nos anos 80, somente nos anos 90 que a repetição como pulsão de vida, por tanto sempre singular, tomou espaço na esculturas/instalações e no desenho. Nestes trabalhos existe uma relação direta entre os materiais utilizados e meu próprio corpo,

a inter-relação com os gestos utilizados. A primeira exposição que realizei com uma grande visão desse encontro com a repetição foi Um, Nenhum, Cem Mil em 1993 no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, quando escrevi o texto que lhe coloco a seguir.

Estas esculturas-objetos (1991-1993) são imagens de conteúdo material, formadas na conjuntura do tempo infinito e do instante. Esta obra persegue a repetição da ação do gesto. Gesto que, por ser natureza, não se repete. No igual há o diferente. Essa igualdade/diferenças da ação da mão sobre a argila são recolhidas no molde no segundo estágio do trabalho e logo petrificadas no positivo final, em gesso ou cimento. Nestas esculturas-objetos há aspectos de trabalho em aberto -obra não concluída-, pois no uso do módulo encontramos a possibilidade de retomada, de acréscimo. O módulo, além de facilitar o transporte, a manipulação, é pausa, segmento, é jornada de trabalho, que existe na continuidade possível ao infinito. No ordenamento causal o instante se personifica no gesto em repouso. A obra foge, assim, à “supremacia da imaginação formal”. Trata-se de uma obra dinâmica, trabalho de continuidade da “mão criadora autônoma e, pôr isso, feliz, que sonha seus próprios sonhos e escapa à tirania da visão, enfrenta os desafios concretos do mundo concreto, levada pela vontade de poder, pelo poder da vontade. Expressam devaneios de força material, movida pelas suas grandes funções psíquicas: a vontade e a imaginação”. Movida por essa mesma vontade se dá o ordenamento da obra ao acaso. Na intimidade da obra, a repetição do gesto: a forma (o rolinho, a bolinha) se afirma e se anula dinamicamente, forçando a ação de um outro gesto, na busca de uma identificação que nunca se conclui. Assim ela sempre será: “Um, Nenhum, Cem Mil”.

Este meu escrito foi baseado num texto “*Bachelard e Monet: O Olho e a Mão*” de José Américo Motta Pessanha, e o título foi tomado emprestado de uma obra de Pirandello.

Foi a partir desta exposição e deste texto que por sugestão de meu filho, Micael Herschmann, que em 1997 li Deleuze pela primeira vez. Lendo Diferença e Repetição deste, me senti íntima do seu pensamento e pude perceber que eu, artista, através da experiência, resultante do fazer, havia chegado a perceber o que Deleuze havia feito com o pensamento. É evidente que há muita maneira para a elaboração do pensamento e a reflexão. Como nos sabemos, a arte em todos os

tempos, foi e é uma das metodologias que nos proporciona elaborar o conhecimento.

É possível que a repetição seja paradoxalmente uma transgressão, no sentido que ela busca uma continuidade e uma permanência, que contrasta com nosso mundo contemporâneo, acelerado, em que vivemos. Este nos exigindo sempre novidades apressadas e superficiais. Esticar o tempo do fazer, escapar da aceleração contemporânea, buscar profundidade na relação do processo com as matérias e perceber o gasto energético do cansaço do trabalho extensivo com a repetição é um ganho para mim, pois posso me perceber renovada em toda repetição. Afirmo-lhe que através da experiência pude perceber claramente o que diz Deleuze: a repetição é sempre diferença. E há modéstia na repetição que nos engrandece, pois afirma sempre a singularidade do ato criativo.

* A artista enviou vários textos de outros autores que discutem a questão da repetição e outras em seu trabalho. Os textos estão na seção seguinte dos anexos.

B.2 NICK RANDS

Perguntas enviadas:

1. O seu trabalho com pintura se constitui a partir de uma prática que opera com repetição. E resulta em uma poética onde esta se faz presente, se deixa ver. Que aspectos de seu processo de produção produzem repetição?
2. Existe a intenção prévia de trabalhar com repetição? Em que sentido?
3. Em outras séries de trabalhos também é perceptível a presença da repetição. Em todos seus processos há uma mesma maneira de perceber, pensar, operar com ela?
4. Como você vê a relação entre repetição e variação em suas pinturas com barro?
5. Há algum autor de referência pessoal para abordar a repetição em seu trabalho? E referenciais artísticos também para esta questão?
6. Você vê alguma relação entre seu trabalho e o trabalho em processo de Roman Opalka (*Opalka 1965/ 1 - ∞*)? Se sim, qual ou quais?
7. Conforme Deleuze, “em todos os sentidos, a repetição é transgressão”. Você poderia considerar a repetição em seu trabalho como um dispositivo de transgressão? Por quê?
8. As esferas foram feitas no local de coleta ou depois? Guardas as terras úmidas para utilizar depois? As esferas são queimadas?

Respostas:

It's really quite difficult to answer your questions, as they are not really things I think of much. Neither do I think it beneficial to think of them much. I am very reluctant to make any form of critical (or other) analysis of my work or my practice as I do not believe that I can pin it down. I leave that task to other people - please feel free! There are things I consider when I set about the process of making work, but these things are constantly varying, and emphasising one thing to the exclusion of another would be imbalanced and would still not get to the heart of what I do or how and why I do it, which can only be found in the work itself and its relationship with the spectator.

So, I'm not going to be able to answer your questions directly, but here are a few thoughts.

Repetition is just one factor of many in making a work. My interest in repetitive processes is related to an interest and enjoyment of hand-made objects, manual labour, walking, breathing.

At one stage I was concerned with repeating something very small (a gesture or action) to form something very big, in the sense of attempting to achieve a sense of scale. Grains of sand, footsteps walked...

Repeating processes is as good a way as any as becoming physically involved in the process of making.

Making work using systems (and perhaps systems are really what it's about) avoids the unproductive time in the studio spent staring at a canvas trying to make creative decisions. When I make work using systems, most, if not all of the creative decisions are made beforehand, and my work as a maker is simply to follow the system, almost as a machine.

I don't consciously acknowledge any individual writers or artists. I do what I do. It is doubtless affected by what I see and what read and hear, but there are no direct sources. Everything, from pulp fiction to country music to Piero della Francesca to Jackson Pollock to Robert Browning to Shakespeare etc., etc., it's all in there somewhere, but I'm not going to try and separate it out to 'explain' things.

So, not much help I suppose, but that's all I can tell you at the moment.

I'm attaching one or two statements I have made about the work at certain stages over the years, which may or may not be of assistance.

1. O seu trabalho com pintura se constitui a partir de uma prática que opera com repetição. E resulta em uma poética onde esta se faz presente, se deixa ver. Que aspectos de seu processo de produção produzem repetição? **That's for the spectator to decide if they think it's important**
2. Existe a intenção prévia de trabalhar com repetição? Em que sentido? **Please see attached statements and draw your own conclusions**
3. Em outras séries de trabalhos também é perceptível a presença da repetição. Em todos seus processos há uma mesma maneira de perceber, pensar, operar com ela? **It's not really something I think about. Please see the attached statements**
4. Como você vê a relação entre repetição e variação em suas pinturas com barro? **I'm not especially interested in the relation between repetition and variation. If the spectator finds that interesting, that's fine**
5. Há algum autor de referência pessoal para abordar a repetição em seu trabalho? E referenciais artísticos também para esta questão? **Not really**

6. Você vê alguma relação entre seu trabalho e o trabalho em processo de Roman Opalka (*Opalka 1965/ 1 - ∞*)? Se sim, qual ou quais? **Not particularly**
7. Conforme Deleuze, “em todos os sentidos, a repetição é transgressão”. Você poderia considerar a repetição em seu trabalho como um dispositivo de transgressão? Por quê? **Not really**
8. As esferas do trabalho "Esferas Terrestres" foram feitas no local de coleta ou depois? **Sometimes where the mud was found, sometimes later**. Guardas as terras úmidas para utilizar depois? **Not particularly, it's just a matter of adding water**. As esferas são queimadas? **No**

* Na seção seguinte dos anexos constam os apontamentos que Rands enviou em resposta às questões, juntamente com o exposto acima.

Tradução das respostas de Nick Rands:

É realmente bem difícil responder suas perguntas, já que são coisas nas quais realmente não penso muito. Tampouco acho benéfico pensar muito sobre elas. Estou muito relutante em fazer qualquer forma de crítica (ou outra) análise do meu trabalho ou prática, já que não acredito que eu possa esclarecer. Deixo esta tarefa para outros – por favor sinta-se à vontade! Há coisas que considero quando determino o processo de fazer o trabalho, mas estas coisas estão constantemente variando, e enfatizar uma coisa para excluir outra, seria desequilíbrio e ainda não chegaria no âmago do que faço ou como e por quê o faço, o que pode ser encontrado somente no trabalho em si e na sua relação com o espectador.

Então, não serei capaz de responder suas perguntas diretamente, mas aqui vão alguns pensamentos.

A repetição é somente um fator, entre muitos, ao fazer o trabalho. Meu interesse nos processos repetitivos está relacionado ao interesse e prazer em objetos feitos à mão, trabalho manual, andar, respirar.

Em um determinado estágio estive preocupado em repetir algo muito pequeno (um gesto ou ação) a fim de formar alguma coisa muito grande, na tentativa de alcançar um senso de escala. Grãos de areia, passos dados ...

Repetir processos é uma forma tão boa quanto a de estar fisicamente envolvido no processo de feitura.

Fazer o trabalho usando sistemas (e talvez sistemas sirvam para isto mesmo) evita o tempo improdutivo no estúdio gasto com o fixar de olhos na tela tentando tomar decisões criativas. Quando faço trabalhos usando sistemas, a maioria, se não todas as decisões criativas são feitas antecipadamente, e meu trabalho como um fazedor é simplesmente seguir o sistema, quase como uma máquina.

Não faço o reconhecimento consciente de nenhum escritor ou artista. Faço o que faço. Há sem dúvida influência do que vejo, leio e escuto, mas não há fontes diretas. Tudo, desde pulp fiction a música country, Piero della Francesca, Jackson Pollock, Robert Browning, Shakespeare, etc, etc, está tudo lá em algum lugar, mas não vou tentar separar para 'explicar' coisas.

Então, pouca ajuda, suponho, mas isso é tudo que realmente posso lhe dizer no momento. Desculpa pela demora em responder. Simplesmente acabo esquecendo.

Estou anexando uma ou duas declarações que fiz sobre o trabalho em certos estágios ao longo dos anos, que podem ou não ser de ajuda.

1. O seu trabalho com pintura se constitui a partir de uma prática que opera com repetição. E resulta em uma poética onde esta se faz presente, se deixa ver. Que aspectos de seu processo de produção produzem repetição? **Isso é para o espectador decidir se ele achar que é importante.**
2. Existe a intenção prévia de trabalhar com repetição? Em que sentido? **Por favor, veja as declarações em anexo e tire suas próprias conclusões.**
3. Em outras séries de trabalhos também é perceptível a presença da repetição. Em todos seus processos há uma mesma maneira de perceber, pensar, operar com ela? **Realmente não é algo sobre o qual eu pense. Por favor, veja as declarações em anexo.**
4. Como você vê a relação entre repetição e variação em suas pinturas com barro? **Não estou especialmente interessado na relação entre a repetição e a variação. Se o espectador achar isso interessante, está bem.**
5. Há algum autor de referência pessoal para abordar a repetição em seu trabalho? E referenciais artísticos também para esta questão? **Não realmente.**
6. Você vê alguma relação entre seu trabalho e o trabalho em processo de Roman Opalka (*Opalka 1965/ 1 - ∞*)? Se sim, qual ou quais? **Não particularmente.**

7. Conforme Deleuze, “em todos os sentidos, a repetição é transgressão”. Você poderia considerar a repetição em seu trabalho como um dispositivo de transgressão? Por quê? **Não realmente.**
8. As esferas do trabalho "Esferas Terrestres" foram feitas no local de coleta ou depois? **Às vezes onde o barro foi encontrado, às vezes mais tarde.** Guardas as terras úmidas para utilizar depois? **Não particularmente, é só uma questão de acrescentar água.** As esferas são queimadas? **Não.**

B.3 PATRÍCIA FRANCA

Perguntas enviadas:

1. Em “Seis Famílias de Objetos” há uma poética que opera com repetição. Onde está a repetição no processo poético? Que aspectos do processo de feitura de seus trabalhos produzem repetição?
2. Existiu uma intenção consciente de trabalhar com a repetição nestas séries? Em que sentido?
3. Há, em outras séries ou outros trabalhos, a presença de repetição? Se sim, de que forma se manifesta? Há relação com Seis Famílias de Objetos?
4. Além dos autores citados no artigo da Revista Porto Arte, há outros referenciais teóricos para a questão da repetição em seu trabalho? E artísticos?
5. A partir de seu trabalho se poderia pensar na série como desdobramento da diferença?
6. Conforme Deleuze, “em todos os sentidos, a repetição é transgressão”. Você poderia considerar a repetição em seu trabalho como um dispositivo de transgressão? Por quê?

Respostas:

Em “Seis Famílias de Objetos” há uma poética que opera com repetição. Onde está a repetição no processo poético? Que aspectos do processo de feitura de seus trabalhos produzem repetição?

A prática com as seis famílias, aconteceu de forma natural, mas percebi que o movimento com elas me levava a repetir. Era preciso, quase como um sentimento, reiterar para que alguma coisa permanecesse. A possibilidade de aprendizado – prazer, desafio e tudo o que podemos aqui implicar quando trabalhamos – me parecia e ainda me parece impossível com apenas um objeto (no meu caso). Repetir introduz necessariamente uma diferença, um ritmo, uma temporalidade, uma lógica espacial. Ela também introduz uma espécie de narrativa muda, mesmo que o trabalho esteja voltado para uma forma abstrata ou esteja lidando e relacionando com os espaços do não. O não sentido, o não entendimento, o por que não. Essa narrativa muda é o que um conjunto de trabalhos oriundos da repetição começa a nos revelar. Algo daí começa a surgir, a criar um sentido, uma direção, uma força e

de repente, algo que estava escondido atrás da repetição é desvendado, sentido, conhecido. Posso dizer que, para mim, a repetição é uma prática de conhecimento. E a força que trabalha no interior da repetição é o intervalo de um objeto ao outro, uma espécie de equilíbrio. Podemos pegar o exemplo do trabalho *Mácula*. Fiz um primeiro trabalho em dezembro de 1991 e o último em 1996. Do primeiro ao último tem uma grande diferença: os seus corpos são os mesmos, os materiais e a cor também – o vermelho e o branco – mas os contextos espaciais para os quais foram projetados é que mudou, porque fui aprendendo com a família que crescendo, pedia mais espaço, mais resolução, mais movimento e experiência.

Assim, a repetição no processo poético está na experiência com o tempo. Posso até mesmo acreditar que a repetição é uma das figuras do tempo, pois a percepção dele é sempre uma consciência dos instantes, com intervalos e ritmos, uma imagem da própria vida com seus anos, meses, dias, horas, minutos se repetindo indefinidamente e nossas atividades: acordar, se lembrar dos sonhos, levantar, tomar o seu café, preparar o dia, viver o dia. Um dia após o outro e um dia diferente do outro. Aliás, uma prática que se repete, em um tempo de uma vida – vinte e cinco anos por exemplo – começa a fazer um sentido, a criar uma cartografia que se estende para dentro de você.

2. Existiu uma intenção consciente de trabalhar com a repetição nestas séries? Em que sentido?

Percebo que todo o meu trabalho está sob o signo da repetição. Antes mesmo das Seis famílias, que são *A acolhida do silêncio*, *Repousos*, *Mácula*, *Fios Condutores*, *Envelopes* e *Receptáculo de coisas*, eu já havia trabalhado com séries de desenhos, séries de fotografias, séries de pintura. Depois das seis famílias veio o trabalho *Absorção Impregnação Opacidade e Recobrimento* em três movimentos. O vermelho que era a imagem do corpo (1998) o azul noturno que se chamou o sono (1999) e o verde que foi a *Claraevidência* (2000). Depois veio a *Questão Longínqua* em duas partes, em seguida os *Amar(elos)* que é um conjunto de fotografias desenhos e pequenos objetos para uma instalação. São muitas fotografias onde a questão é o amarelo. Assim passei para os *Anarquivos*, que foi uma grande repetição em três partes novamente.

Agora estou trabalhando com *Os quatro temperamentos*, onde a repetição continua

a fomentar outro procedimento. Já são quatro; o colérico, o fleumático o melancólico e o sangüíneo. Mas cada um possui no trabalho a mesma grade estrutural, por exemplo: suas imagens, seu texto, sua cor, seu desenho e sua instalação. O curioso é que as diferenças começam a se agrupar e fazem depois novas repetições.

Sobre o referencial teórico que pergunta, posso te dizer que li Diferença e Repetição de Gilles Deleuze, mas que foi através da prática que percebi o que é repetir. Mas, leituras diversas de textos de artistas e textos de autores fenomenólogos, que abordam a questão do tempo, ajudaram a elucidar pouco a pouco sobre esse procedimento: Merleau-Ponty, Bergson, Georges Didi-Huberman são autores que li.

Acho que os artistas que trabalham com processos sempre elaboram repetições. Por exemplo: a figura do livro no trabalho de Waltércio Caldas, a recuperação de uma imagem fotográfica no trabalho de Rosângela Rennó, a recorrência do signo no trabalho de Hélio Ferverza, a linha no trabalho de Edith Derdyk, a colagem no trabalho de Jean-Luc Godart, a publicidade no trabalho de Philippe Thomas, a ironia no trabalho de Ben, o formal para Daniel Buren e por ai podemos escrever páginas e páginas de tantos artistas. E a repetição também se repete em suas modalidades para cada um desses artistas, penso em minha prática, que tem a cor, mas que também tem a instalação, a fotografia, a imagem da mão, a colagem como alguns signos de repetição trabalhada.

3 . Conforme Deleuze, “em todos os sentidos, a repetição é transgressão”. Você poderia considerar a repetição em seu trabalho como um dispositivo de transgressão? Por quê?

Preciso saber o contexto específico em que ele falou isso, não sei se posso dizer que todos os movimentos de repetição no trabalho que desenvolvo e desenvolvi são transgressões. Mas posso afirmar que uma certa quantidade de trabalho com a repetição, criando e gerando uma espacialidade concreta, afirmando um enunciado que possua razão e sensibilidade pode sim, ser uma transgressão; no sentido que penetramos em um espaço de conhecimento através da e com a arte, onde ai, não existem leis estabelecidas e, por isso, podemos transgredir nossos limites de percepção sobre nós mesmos e o mundo que nos envolve.