Rúbia Gonzaga Pereira da Costa

EXCURSÕES SOBRE A REPETIÇÃO:
uma reflexão sobre um trabalho em gravura e algumas considerações sobre a arte moderna

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado de Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais/Gravura.

Orientador(a): Vlad Eugen Poenaru
Coorientador(a): Leonardo Álvares Vidigal

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2016

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me possibilitaram a oportunidade de continuar estudando; aos orientadores e aos professores que, estes aceitando integrar a banca do TCC, e aquele acompanhando-o, deram atenção ao trabalho resultante da minha experiência na Escola de Belas Artes.

RESUMO

Esta monografia estuda a distinção colocada por Gilles Deleuze entre generalidade e repetição e as implicações dessa distinção para a ideia de representação e para um pensamento sobre a diferença e suas consequências na arte moderna e contemporânea. Utiliza tais conceitos, além de uma análise comparativa com o método poético de Francis Ponge, como instrumentos para refletir sobre uma experiência prática desenvolvida nos ateliês de gravura em metal e que resultou na proposta de uma obra.

Palavras-chave: impressão, cópia , repetição, representação, gravura em metal.

ABSTRACT

This monograph studies the distinction posed by Gilles Deleuze between generality and repetition and the implications of this distinction for the idea of representation and for a thinking about the difference and its consequences in modern and contemporary art. It utilizes these concepts, besides a comparative analysis with the poetic method of Francis Ponge, as tools to think over a practical experience developped in the Metal engraving ateliers' and that resulted in a proposal of a work.

Palavras-chave: print, copy, repetition, representation, Metal engraving.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....6

2 DAS ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS.....7

3 DOS PRECEDENTES E DE UMA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....12
1. Sobre a generalidade da representação, a repetição e a diferença.....13
2. Exemplificação e discussão de algumas obras de arte.....16

4 DO DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO DE ATELIÊ.....24

5CONCLUSÃO.....29
6 REFERÊNCIAS.....30
7 ANEXOS.....33
7.1 Desenhos.....33
7.2 Gravuras.....35

1 APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa teórica funcionou como um complemento ao trabalho prático desenvolvido nos ateliês e se pretende como reflexão deste e sobre este. Fornecemos para introduzi-la um guia do percurso que nela realizamos. Em primeiro lugar, oferecemos um breve histórico do desenvolvimento da gravura, bem como da técnica específica que adotamos em nosso trabalho prático - esse histórico será constituído principalmente a partir dos livros de Arthur M. Hind e Anthony Gross; em segundo lugar, uma breve exposição de algumas definições tomadas de Gilles Deleuze, particularmente de dois textos específicos, "Différence et répétition" e "Platão e o simulacro", que acreditamos relacionarem-se com os problemas que propomos nesse trabalho; acrescentamos ainda uma exemplificação de tais definições em manifestações das artes-plásticas que incorporaram essa discussão também deleuziana, mas que na verdade a precedem, e anteciparam nossas próprias preocupações. Finalmente, apresentamos uma descrição e discussão do processo de ateliê por meio de uma análise comparativa com o método poético de Francis Ponge - esta comparação se estabelece a partir de dois artigos sobre o autor, um de Magali Riva e outro de Christian Bancroft, além de sua obra "Le parti pris des choses".

2 DAS ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

A arte da gravura em metal tem suas origens ligadas aos trabalhos do armeiro, da ourivesaria, prataria e outros metais, já cultivados por todos os povos da antiguidade e que remontariam mesmo às últimas fases da pré-história, quando o homem aprendeu a trabalhar o cobre, o bronze e o ferro.

Engraving, in its broadest signification, is no discovery of the modern world. Goldsmith and metal-chaser have flourished amongst almost every cultured people of antiquity of whom we have any knowledge, and the engraved line is one of the simplest and most universal modes of ornamentation in their craft. [Gravar, em sua mais ampla significação, não é descoberta do mundo moderno. Ourivesaria e decoração de metais desenvolveram-se entre quase todos povos cultivados da antiguidade de que nós temos conhecimento, e a linha gravada é uma dos modos mais simples e mais universais de ornamentação em suas práticas]. [HIND, 1963 (1923)1 : 19].

Quanto à impressão a partir de blocos em relevo, de acordo com Hind [1963 (1923): 19], embora impressões em papel de xilogravuras só fossem datadas a partir da última parte do século XIV (muito antes de 1400, de fato, o papel propriamente dito teria sido dificilmente disponível em quantidade suficiente), conhecidos exemplos de impressões de padrões em tecidos ocorreriam entre os séculos XII e XV, tendo sido o método "*described by Cennino Cennini in his Trattato della Pittura (probably written before 1473)* [descrito por Cennino Cennini em seu *Trattato della Pittura* (provavelmente escrito antes de 1437).]" [HIND, 1963 (1923): 19, nota].

Dado que o processo de transferência de tinta a partir do relevo imporia menor dificuldade que aquele a partir de uma chapa gravada em entalhe, não parece ser surpreendente que tenha se vislumbrado primeiro, o autor acrescenta, acreditando ainda que os dois processos seriam tão diversos entre si que a linha gravada não teria devido à xilogravura mais que a mera sugestão de duplicar seus desenhos por meio da prensa, sugestão que teria tido dois prováveis incentivos para que os ourives interessassem-se pelas artes reprodutivas: a popularidade na época das imagens religiosas em xilogravura produzidas pelos monges e copistas, nas mãos dos quais então se concentrava o lucro, e comercializadas por peregrinos nos templos; a introdução do jogo de cartas na Europa. [HIND, 1963 (1923): 19-20].

Logo, afora a particularidade técnica propriamente dita, outra diferença viria pesar entre os dois processos. Segundo Hind [1963 (1923): 20], o monge que duplicava os panfletos missionários podia ser um copista brilhante, mas não ultrapassava o amadorismo em arte, e o artesão responsável pelo encave da madeira, requisitado em função da demanda a partir da segunda metade do século XV, não chegava a ser um desenhista e era frequentemente mero pião do editor. Já o ourives teria um treinamento artístico mais aplicado e estava, pela natureza de seu material, mais apto a preservar sua independência. Assim, o editor não podia tão facilmente utilizar seus trabalhos em conjunção com o tipo e apenas entre a segunda metade do século XVI e primeira do XVII apareceria a figura do impressor intermediário em função do crescimento na demanda de gravuras para ilustração de livros). [HIND, 1963 (1923): 20, 118-119].

Esse trabalho mais particularizado chamaria a atenção de pintores e exponentes da arte mais cultivados, havendo logo no

desenvolvimento da técnica o aparecimento da figura do "pintor-gravador" (*painter-engraver*, do francês *peintre-graveur*, ou *artist-engraver* ou *original engraver*, denominações menos exclusivas quanto as atividades possíveis do artista), que gravaria seus próprios desenhos originais, em detrimento do "gravador-reprodutor", que meramente traduziria os desenhos de outros [HIND, 1963 (1923): 20], um fator que coloca a impressão a partir da gravação em metal em relação direta com a história da arte ocidental.

As primeiras gravuras teriam sido produzidas no norte da Europa, contemporaneamente na Alemanha e em um grupo que evidencia origens flamencas e borgonhesas, e os primeiros gravadores não têm, contudo, seus nomes conhecidos e foram cunhados pelos historiadores com títulos tais como Mestre do Jogo de Cartas (que aparenta ter trabalhado mesmo antes de 1446), Mestre do Ano de 1446 (a mais antiga data conhecida de uma gravura em entalhe), Mestre do Monte Calvário, e assim por diante. [HIND, 1963 (1923): 20-23 e GROSS, 1970: 30]. De outros, são conhecidas apenas as iniciais (E. S.) ou monogramas, destacando-se assim, entre esses pioneiros, o nome de Martin Schongauer o qual é, dentre os alemães, o primeiro reconhecidamente ter sido mais um pintor que um ourives [HIND, 1963 (1923): 24 e 27]. Embora o Norte a tenha precedido (e mestrado a técnica da impressão primeiro, em vista dos fracos pioneiros exemplares italianos), na Itália, em relação com o Renascimento, a gravura teria se desenvolvido mais autoconsciente artisticamente, apresentando logo um estilo e, se servindo a uma causa prática, foi menos à devoção religiosa que ao desejo de multiplicar desenhos a ser tomados como padrões nas diversas oficinas e à demanda reprodutiva de pintores ou escolas de pintura. [HIND, 1963 (1923): 36-37].

Após 1450, e por um século ou mais, na Itália (bem mais que no Norte), tornaram-se um ramo popular da ourivesaria os trabalhos em nielo, no qual a prata (ou ouro) era gravada e um pó (*nigellum*, que dá seu nome à arte), consistindo de cobre, chumbo, prata e enxofre, era vertido sobre esta superfície gravada e aquecido; então o fluido fundido preenchia a linhas cavadas e, após o resfriamento e endurecimento, a chapa era polida, apresentando-se o produto final - a própria chapa - a aparência de um desenho escuro sobre a superfície clara da prata. [GROSS, 1970: 30 e HIND, 1963 (1923): 42]. A arte foi conhecida dos ourives muitos séculos antes da introdução da gravura, tendo sido, em um modo, praticada entre os romanos e saxões pagãos na Inglaterra em cerca do século VI [1963 (1923): 42 e nota], mas até então (Itália, segunda metade do século XV), era pouco praticada, tendo caído em desuso logo após este período de popularidade.

Essa arte do nielo foi, pois, uma manifestação cuja aparência, similar às das impressões em papel, o desenho escuro sobre fundo claro, faria supor uma direção de gosto. Para além de uma suposição, uma conexão mais estreita com o desenvolvimento estilístico da gravura apontaria para uma convergência entre aspectos (estilísticos) do nielo e das gravuras florentinos, especialmente a partir do trabalho em gravura de Maso Finiguerra, ele próprio um nielista, e o desenvolvimento da então chamada Maneira Fina ("*Fine Manner*"), com determinadas tendências nos estilos das linhas e rachuras nos fundos e modelados.

Cópias de trabalhos em nielo chegaram a ser impressas (apresentando a imagem revertida e perfurações), ou de gravuras do tipo nielo ("*niello-like engravings*"), em muitos casos como modelos para o nielista [1963 (1923): 44], contudo, em uma época em que gravuras originais já eram produzidas, esta não parece ter sido a direção da precedência. A esse respeito Hind afirmaria que

To judge from the niello prints in existence (of which scarcely any go back as early as 1450), the idea of taking impressions of nielli on paper would hardly have been the beginning of engraving in Italy; much more probably it was the niellist who took the suggestion from the already existing practice of engravers. [a julgar das impressões de nielo existentes (das quais escassamente alguma antecipe data tão precoce quanto 1450), a ideia de tirar impressões do nielo em papel dificilmente teria sido o começo da gravura na Itália; muito mais provavelmente foi o nielista que tomou a sugestão da já corrente prática da gravura]. [1963 (1923): 43].

Em português não temos um termo distintivo, e a gravação do metal compreenderia diferentes técnicas (e as respectivas imagens) indiferentemente, sendo a mais antiga a incisão direta no metal por meio do buril, trabalhando-o em sentido contrário ao que se utiliza normalmente o lápis ao desenhar. Um outro meio simples de cavar o metal seria por meio da ponta seca, que cortaria o metal no sentido usual ao do traçado do desenho. Podem-se citar ainda vários instrumentos auxiliares tais como a *roulette*, *échoppe*, *stipple*, etc. Em inglês e alemão os termos "*engraving*" e "*gravur*" corresponderiam mais adequadamente a esta abordagem direta do metal, ficando reservados os termos "etching" e "Radierung" para a gravura sobre a qual nos deteremos agora mais especificamente, cuja produção das marcações em linhas advém do ataque ao metal por meio de um mordente ou ácido, conhecida em português pela expressão "gravura à água forte" (pois há outras técnicas de tonalização em que também se utiliza o mordente, a exemplo da água tinta).

O processo de carcomer o metal, como o de forjar incisões, já era utilizado pelos ourives e decoradores de metais, particularmente na fabricação de armaduras e armas, muito antes de ser voltado para a produção de impressões, no fim do século XV, mas desde a Idade Média senão desde a Antiguidade [HIND, 1963 (1923): 105-106 e GROSS, 1970: 55]:

"(...) *It's perhaps impossible to date any weapons with etched decoration before the last three decades of the fifteenth century, but instructions for etching on iron are found in a MS. of the earlier part of the century, and there is every reason to suspect that the method was known well before the fifteenth century, if not in antiquity*. [É talvez impossível datar qualquer arma com decorações gravadas por corrosão antes das três últimas décadas do século XV, mas instruções para gravar a água forte em ferro são encontradas em um manuscrito da primeira parte do século, e há todo motivo para suspeitar que o método fosse conhecido antes do século XV, senão na antiguidade.]" [HIND, 1963 (1923):106].

Podemos acreditar, com Gross, que as prováveis primeiras "gravuras" (*etchings*) teriam sido as simples cópias do desenho gravado por esse processo, tomadas por fricção do papel sobre o metal, e dependuradas na oficina do armeiro para admiração dos clientes [1970: 55]; mas gravações à água forte deliberadamente produzidas para fins de impressão remontariam, de acordo com Hind [1963 (1923):106], provavelmente aos últimos anos do século XV e somente em 1513, com *Girl bathing her Feet*, de Urs Graf, uma seria devidamente atribuída, seguida, entre 1515 e 1518, por cinco outras produzidas por Albrecht Dürer.

Na gravação à água forte dispõe-se sob aquecimento uma camada protetora à corrosão sobre o metal polido, normalmente de cera, que, quando resfriada e endurecida, proporciona uma cama bastante macia onde a agulha trabalhará com uma flexibilidade bastante semelhante à que se tem ao desenhar com lápis, pastel e similares. Trata-se de um processo, nesse sentido, com toda especificidade em relação à incisão direta, à qual se interpõe toda a rigidez do material ao traçado das figuras, e é esse caráter particular - que é possível explorar nessa técnica, libertando a gravura da linha dura e planejada a uma maior espontaneidade na postura do artista -, que se observará em obras como as de Harmenszoon van Rijn Rembrandt (1606-1669), Giovanni Battista Piranesi[2] (1720-1778), James Abbott McNeill Whistler (1834-1903).

Igualmente, é nessa liberdade e rapidez do traçar com a agulha através da cera que residirá uma das razões pelas quais elegemos a técnica da água forte; outras razões são a potencial qualidade do efeito gráfico linear de uma assimilação imediata da forma e um gosto idiossincrático pela sua textura característica[3]. Para o ataque ao metal, utilizamos o percloreto de ferro, cuja ação é menos intensa que a do ácido nítrico; com isso tornava-se mais cômoda a realização de um longo tempo de reação, por meio do qual obtivemos linhas profundas e mais ou menos irregularmente mais largas, que produziriam um relevo na impressão.

Finalmente, é necessário acrescentar a essas particularizações uma razão da opção pela gravura num sentido mais genérico. Esta existe principalmente enquanto meio de reprodutibilidade técnica, daí decorrendo sua aplicação como meio de reprodução de obras de arte; enquanto, no entanto, meio de reprodutibilidade artesanal, diferencia-se de meios mecânicos como a fotografia[4], como o apontou Walter Benjamin, que, a partir de sua invenção, vem suplantar os processos de gravação na reprodução das obras de arte, levando-os, pouco a pouco, à decadência ao distanciá-la dessa funcionalidade, então não marginal e contígua a sua existência artística por si.

> Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. [BENJAMIN, 1994 (1935/36): 167].

Neste fato - a especificidade e limitação da reprodutibilidade artesanal, que instituiria as tiragens e cada tiragem um pouco como a história de um fracasso, ao menos potencialmente, mas também como uma, ao mesmo tempo, reificação e destituição de uma aura do sentido benjaminiano -, reside seu principal interesse aqui: quer dizer, a cópia artesanal consistir, um pouco como a própria obra de arte, numa singularidade, sujeitar-se às contingências das circunstâncias de impressão, às contingências sofridas pela própria matriz - o que coloca em questão também a ideia de um original -, produzir uma imagem que se repetirá, mas, como no teatro, tornando-se novamente presente, e particularmente presente, diferenciando-se incomensuravelmente nesse processo, fundamentalmente, por mais perfeita, mais idêntica que fosse, maiores as constrições da execução[5] - o poeta Benjamin Paul Blood (1822-1919) o exprimiria exatamente (abaixo). Essa última razão apresenta uns dos núcleos das reflexões conceituais desenvolvidas em torno dos trabalhos de ateliê.

« *La nature est contingente, excessive et mystique essentiellement... Les choses sont étranges... L'univers est sauvage... Le même ne revient que pour apporter du différent. Le cercle lent du tour du graveur ne gagne que de l'épaisseur d'un cheveu. Mais la différence se distribue sur la courbe tout entière, jamais exactement adéquate* ». [A natureza é contingente, excessiva e mística, essencialmente... As coisas são estranhas... O universo é selvagem... O mesmo não retorna senão para trazer o diferente. O círculo lento do ciclo do gravador adquire apenas a espessura de um fio de cabelo. Mas a diferença se distribui na curva toda, jamais exatamente adequada]. (apud DELEUZE, 1968: 80-81).[6]

Notas:

[1] Optou-se por especificar a data da publicação original entre parentêses.

[2] A primeira grafia é de Hind [1963 (1923): 229]. Gross anuncia-o como Giambattista Piranesi (1970: 61).

[3] Em alguns trechos de algumas das gravuras, na falha do processo químico, a agulha arranhou o metal produzindo um resultado característico do traço efetuado por ponta seca.

[4] É preciso lembrar que os clichês de Daguerre "eram peças únicas" [BENJAMIN, 1994 (1933): 93] e que nessa categoria mista que é a fotogravura a constituição da imagem realiza-se por transformações químicas análogas às em atividade na fotografia, porém podendo-se empregar processo artesanal na impressão. Hoje em dia, seria necessário acrescentar-se ainda os meios digitais.

[5] No limite dessa diferenciação, poder-se-ia pensar já em algo como uma monotipia. A monotipia gera uma cópia única, cuja matriz se perde após a impressão. A fragilidade das matrizes em chapa de cobre que não sofreram nenhum processo preservativo como a técnica de *steel-facing* {cf. Hind [1963 (1923): 3-4 e 15]}, em cujas cópias tardias as linhas vão desaparecendo, também atestaria essa singularidade com sua baixa pontencialidade reprodutiva.

[6] Deleuze o cita a partir do texto de Jean Wahl.

3 DOS PRECEDENTES E DE UMA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Ao longo do século XX e mesmo já no século XIX as artes plásticas não cessaram de desconstruir a ideia de representação - como exemplifica tipicamente o trabalho de René Magritte (1898-1967), "*La trahison des images*" [A traição das imagens] (Figura 1), conhecida como "*Ceci n'est pas une pipe*" [Isto não é um cachimbo] (1928-1929) - fazendo da própria obra de arte o objeto e o objetivo de seu feitio, numa autorreferencialidade onde as imagens significam a si mesmas antes que a uma outra coisa enquanto imagem do mundo real. É à compreensão desse processo que se dedicam algumas das explanações teóricas expostas neste capítulo, buscando expor um importante referencial conceitual, bem como comentar certas realizações artísticas que se filiam a ele e das quais nossas próprias pesquisas se afastariam ou se aproximariam em maior ou menor medida.



Figura 1[7] - René Magritte, *La Trahison des Images*, 1929, *Oil on canvas*, 60.33 x 81.12 x 2.54 cm, *Framed* 78.42 x 99.38 x 7.62 cm © C. Herscovici, Brussels / *Artists Rights Society*

1. Sobre a generalidade da representação, a repetição e a diferença

Gostaríamos inicialmente de introduzir, ao menos em linhas gerais, na medida em que a extraímos de um texto que a elabora tão exaustivamente, uma orientação conceitual que poderá auxiliar na caracterização das obras a mencionar. Trata-se de uma distinção que Gilles Deleuze apresenta em seu "Diferença e repetição", de 1968, uma discussão que retomará num apêndice de seu "A lógica do sentido", de 1969.

Ele distingue duas disposições que se opõem fundamentalmente, a da generalidade e a da repetição. A primeira diria respeito a uma multiplicidade de seres que se remetem todos a um conceito, a uma representação de uma ideia, a um aspecto do que os define, e que em sua variabilidade tornar-se-iam unos por esta remissão; cada objeto, a despeito de suas diferenças específicas, correspondendo a esse objeto ideal que significa o conceito. Assim, a palavra cachimbo se referiria ao conjunto de todos os objetos variáveis que se subsumiriam sob tal representação nominal, o que excluiria o conjunto das representações visuais desses objetos e de um deles em particular, aquele a que a sentença na obra de Magritte comentaria.

Nesse caso, como em todo um pensamento da diferença ao longo da história da filosofia, de acordo com a exposição de Deleuze, "a diferença", quer dizer, as diferenças particulares entre cada um dos elementos específicos, apareceria somente como uma definição negativa, subordinada em relação à identidade do conceito, a uma analogia do julgamento, a uma oposição imaginada (na memória) e a uma similitude percebida (no objeto). Apenas com Nietzsche e seu "eterno retorno"[8] tal como o interpreta Deleuze, poder-se-ia falar em diferença como afirmação, como potência afirmativa, e, a partir dele, de uma filosofia ou de um conceito da diferença em si. Isto porque o eterno retorno nessa formulação niezstcheana colocaria em jogo um ciclo em seu entorno (entorno da diferença), entorno de um *dispars* como origem, como fundamento, um "precursor sombrio", e se constituiria assim em um ciclo descentralizante, dispersivo, no qual "o Mesmo"[9] é remetido para a superfície, para a borda, como um efeito. Mas essa relação do mesmo com a diferença só pode ser plenamente compreendida a partir de uma reflexão sobre a repetição em sua alteridade à ideia de generalidade, esta com sua figura oposta de centralização da identidade e remissão da diferença para a superfície.

"*La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple: cette thèse célèbre de Hume nous porte au coeur d'un problème.*" [A repetição não altera nada no objeto que se repete, mas ela altera alguma coisa no espírito que a contempla: essa tese célebre de Hume nos leva ao coração de um problema.] (DELEUZE, 1968: 96). Essa frase, de fato, conduz ao cerne da relação que é necessário esclarecer, pois a repetição deve ser compreendida a partir de algum tipo de síntese, alguma relação da consciência com a temporalidade, e da sucessão com a simultaneidade.

Deleuze primeiro supõe que esse processo passaria ao mesmo tempo pela fundação do tempo e de uma subjetividade primária no hábito, o que ele chama síntese passiva, que se efetuaria por meio da contemplação e da contração do instante presente no percebido. Tomando tanto o exemplo, também de Hume, de uma repetição de elementos - poderia ser um som duplo - AB, AB, AB..., indefinidamente, como um exemplo de Bergson, de uma repetição singular do tipo A, A, A, ..., na medida em que o segundo caso pode sempre ser decomposto no primeiro por desdobramento dos instantes; ele demonstra que, ao se perceber A, experimenta-se na espera por B, de um instante de contração que se exprimiria nessa diferença entre A e B como presente vivo; e, por extensão, entre AB e AB, ou entre A e A, e nos demais padrões de repetição, já que é a espera que se repete. Alem disso, cada contração experimentada na percepção é seguida de dispersão, em função de os instantes sucessivos serem independentes entre si.

A esse estado mais contraído de instantes sucessivos que o presente propriamente dito seria na síntese passiva, corresponder-se-ia um outro caso, no qual o presente designaria o grau o mais contraído de um passado inteiro que é em si como totalidade coexistente[10]. Assim, cada presente pode remeter a um instante que foi presente e ao mesmo tempo refletir sobre si mesmo, porque supõe essa totalidade coexistente a priori. Este segundo caso envolveria não o hábito, mas a memória e o entendimento, rememoração e reflexão, numa síntese ativa que relaciona o instante presente com o Mesmo ou com o semelhante ou síntese passiva da memória onde o tempo emana como fundamento.

Quando se considera, dados esses dois casos, a repetição em uma vida espiritual, o que se apreende? "*Des présents se succèdent, empiétant les uns sur les autres. Et pourtant nous avons l'impression que, si fortes soient l'incohérence ou l'opposition possibles des présents successifs, chacun d'eux joue « la même vie » à un niveau différent.*" [Os presentes se sucedem, imbricam-se uns nos outros. E contudo nós temos a impressão de que, tão forte sejam a incoerência ou oposição dos presentes sucessivos, cada um deles representa « a mesma vida » em um nível diferente. (DELEUZE, 1968: 113). O autor diferencia então duas repetições, a material, repetição de instantes ou elementos sucessivos independentes no hábito, e a espiritual, repetição do Todo em níveis diversos coexistentes da memória; e afirma que cada uma teria uma ligação com a "diferença". Esta seria subtraída na primeira, na medida em que os instantes ou elementos se contraem em um presente vivo, seria incluída na outra, na medida em que o Todo compreende a diferença entre dois níveis. Nenhuma das duas seria representável: a material se desfazendo a medida que se faz e sendo representada somente numa "*synthèse active qui en projette les éléments dans un espace de calcul et de conservation* [síntese ativa que projeta seus elementos num espaço de cálculo e de conservação]" (id.: 114); a espiritual se elaborando no ser em si do passado, sendo que a representação atinge e concerne somente aos presentes na síntese ativa, subordinando toda repetição seja à identidade dos presentes atuais na reflexão, seja à semelhança do antigo na reprodução. (id.: 114). É interessante notar como tanto a reflexão, como a reprodução remetem a essa anterioridade apriorística, a esse fundamento, já que somente se dão em relação (ou em oposição) aos outros níveis de presente dados no Todo.

Finalmente, a essas duas sínteses passivas, correspondentes à fundação do tempo no hábito e ao fundamento do tempo na memória, Deleuze acrescentaria uma terceira síntese na qual presente e passado são somente dimensões do futuro, respectivamente, como agente e condição - um eterno retorno nietzscheano, no qual o repetido ocorre a partir de uma diferença fundadora.

Se na primeira síntese constituía-se o tempo como presente vivo, simples passagem, numa fundação passiva de que dependiam o passado e o futuro; na segunda, como passado puro, do ponto de vista de um fundamento que faz passar o presente e advir um outro; nessa terceira, o presente reduzir-se-á a um agente destinado a se apagar, o passado a uma condição operando por deficiência (como uma matriz que se deforma a cada cópia) e o futuro vem afirmar tanto o caráter incondicionado do produto em relação a sua condição quanto a independência da obra em relação a seu autor ou ator. Através de cada uma destas sínteses, passado, presente e futuro revelar-se-iam como repetição sob modos diferentes: como a repetição propriamente dita, como o repetidor e como o repetido. (DELEUZE, 1968: 125).

Uma filosofia da repetição passaria por todos esses estados, mas consistiria em 1. fazer da repetição a categoria do futuro, recusando tanto o hábito - no qual se subtrai a diferença (na passagem) -, quanto a memória - quando se a subordina ao Mesmo e ao semelhante (na representação e na analogia, com suas referências a algum tipo de termo médio, de termo comum) -, modificando o fundamento da memória em simples condição deficiente (a deficiência desse termo médio, dessa referência apriorística) e o hábito, em falência do hábito, em metamorfose do agente, expulsando condição e agente em nome do produto; 2. fazer da diferença não aquilo que se subtrai nem o que a compreende como variante, mas o pensamento e a produção do absolutamente diferente, fazer com que nela mesma a repetição seja diferença em si. (DELEUZE, 1968: 125-126).

Esses sistemas diferenciais que concerniriam e fariam retornar o eterno retorno designar-se-iam fantasmas, simulacros, que devem ser compreendidos a partir de sua referência platônica[11] como cópias degeneradas, mas, para além desta, numa reversão do platonismo, como imagens simplesmente, num sentido em que as relações entre original e cópia, cópia e simulacro (de onde se subsume a ideia de derivação, de imitação espiritual e representação, e de diferença como valor negativo) são destituídas, e em seu lugar é instituída a repetição. "*Mais dans le mouvement infini de la ressemblance dégradée, de copie en copie, nous atteignons à ce point où tout change de nature, où la copie elle même se renverse en simulacre, où la ressemblance enfin, l'imitation spirituelle, fait place à la répétition*. [Mas no movimento infinito da semelhança degradada, de cópia em cópia, nós atingimos a esse ponto em que tudo modifica de natureza, em que a própria cópia se reverte em simulacro, em que a semelhança enfim, a imitação espiritual, dá lugar à repetição.]" (DELEUZE, 1968: 168).

Quando nos perguntamos sobre a relação das obras de arte com essas definições um pouco abstratas que procuramos apre-

sentar, observamos que esta diz respeito à ligação destas com o estatuto da representação e que é no contexto de uma filosofia da repetição, e de sua relação com a "diferença" como potência afirmativa, de um eterno retorno nieztscheano, que se deve compreender a obra arte moderna e contemporânea[12]. Isto porque, se, como Deleuze nos relata, os conceitos elementares da representação seriam categorias definidas como condições da experiência possível, a estética tradicional (a kantiana, por excelência) cindindo-se, em decorrência, em dois domínios irredutíveis, teoria do sensível e teoria do belo, uma retendo do real sua conformidade a essa experiência possível, concernendo ao objeto visto, a outra, recolhendo a realidade do real como reflexo de outra coisa, concernendo ao sujeito que vê; tais condições seriam, porém, muito gerais, muito amplas para o real (o termo médio é muito genérico para a experiência concreta): "*Le filet est si lâche que les plus gros poissons passent au travers. (...) Ce que l'on reproche à la représentation, c'est d'en rester à la forme d'identité, sous le double rapport de la chose vue et du sujet voyant.*" [A rede é tão frouxa que os maiores peixes passam através. (...) O que se reprova à representação, é de permanecer na forma da identidade, sob a dupla relação da coisa vista e do sujeito que vê.]. Assim, ao se determinarem as condições da experiência como não mais largas que o condicionado e como diferentes em natureza das categorias, subvertendo por princípio a representação, esses dois sentidos da estética se confundem, o ser do sensível se revelando na obra de arte ao mesmo tempo em que esta se manifesta enquanto experimentação. (id.: 94).

La représentation infinie a beau multiplier les points de vue, et les organiser en séries; ces séries n'en sont pas moins soumises à la condition de converger sur un même objet, sur un même monde. La représentation infinie a beau multiplier les figures et les moments, les organiser en cercles doués d'un automouvement; ces cercles n'en ont pas moins un seul centre qui est celui du grand cercle de la conscience. Quand l'oeuvre d'art moderne, au contraire, développe ses séries permutantes et ses structures circulaires, elle indique à la philosophie un chemin qui conduit à l'abandon de la représentation. Il ne suffit pas de multiplier les perspectives pour faire du perspectivisme. Il faut qu'à chaque perspective ou point de vue corresponde une oeuvre autonome, ayant un sens suffisant: ce qui compte est la divergence des séries, le décentrement des cercles, le « monstre ». L'ensemble des cercles et des séries est donc un chaos informel, effondé, qui n'a pas d'autre « loi » que sa propre répétition, sa reproduction dans le développement de ce qui diverge et décentre. [A representação infinita[13] pode bem multiplicar os pontos de vista, e os organizar em séries; essas séries não não são menos submetidas à condição de convergir sobre um mesmo objeto, sobre um mesmo mundo. A representação infinita pode bem multiplicar as figuras e os momentos, os organizar em círculos dotados de um automovimento; esses círculos não têm dela menos um único centro que é aquele do grande círculo da consciência. Quando a obra de arte moderna, ao contrário, desenvolve suas séries permutantes e suas estruturas circulares, ela indica à filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação. Não basta multiplicar as perspectivas para fazer perspectivismo. É necessário que a cada perspectiva ou ponto de vista corresponda uma obra autônoma, tendo um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos, o « monstro ». O conjunto dos círculos e das séries é então um caos informal, effondé[14], que não tem outra « lei » que sua própria repetição, sua reprodução no desenvolvimento do que diverge e decentra.] (DELEUZE, 1968: 96).

Somente um exame de algumas obras em particular poderá relevar as características dessas definições mais explicitamente e a dinâmica em que estão inseridas.

2. Exemplificação e discussão de algumas obras de arte

Se a obra de Magritte veio questionar de modo bem-humorado o caráter de evidência ilusória da representação, o movimento problematizador esboçado por ele não cessou de ser refeito diferentemente pela arte moderna em geral, a evolução para o abstracionismo constituindo um desses caminhos. Em especial, este é o destacado por Clement Greenberg, que escreve entre os anos 30 e 60, e o grupo de outros críticos, como Michel Fried, reunidos em torno dele, mas antes para de-

fender, não o abstracionismo em si, embora este constituísse o seu paradigma por excelência, mas um tipo de trabalho artístico cujas preocupações fossem estritamente formais e voltadas para o próprio meio, a pintura ou a escultura [HARRISON E WOOD, 1998 (1993): 179].

Poder-se-ia objetar, contudo, que mesmo nas manifestações gestuais do Expressionismo Abstrato[15], deixando de lado os antecedentes dos raionistas, suprematistas, de Vasily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944), Joan Miró (1893-1983), dentre outros, a imagem constituísse ainda, por seu "peso da emotividade" - ao qual diretamente reagem as intenções de pintores como Kenneth Noland (1924-2010), ligados ao crítico Greenberg, "em nome da absoluta e exclusiva "visualidade"" [ARGAN, 1992 (1988): 570] - ; um certo tipo de representação subjetiva, de "fato mental". Representatividade esta que já seria inteiramente transcendida em obras de movimentos como a *Pop-Art* ou o Minimalismo (e diferentemente da arte eleita pelo grupo de Greensberg).

> A Pop-Art, em suma, assinala o ponto de chegada do processo de degradação e dissolução do objeto enquanto termo individualizado num dualismo cognitivo, em que o outro termo é o sujeito, a pessoa; naturalmente, é também a degradação ou dissolução da pessoa enquanto sujeito, cuja atividade pensante fundamental consiste em pôr as coisas como diferentes de si, como objetos. Visto que o objeto é sempre "distinto" no contexto do real, a regressão do objeto a coisa comporta uma condição de indistinção e, portanto, a regressão da noção distinta de espaço à noção indistinta de ambiente. É, pois, o fim ou a negação radical da concepção humanista, para a qual a arte era distinção entre sujeito e objeto e definição de sua relação ao mesmo tempo espacial e dialética. [ARGAN, 1992 (1988): 579].

Tanto os minimalistas quanto os artistas *pop* o realizariam através da repetição (tal como compreendida na terceira síntese exposta por Deleuze), esta que adquire um significado diverso de acordo com suas preocupações particulares, para os últimos assumindo um caráter parodístico em relação às imagens extraídas da indústria de produção de massa, seja dos veículos de comunicação, seja da publicidade associada à necessidade capitalista de escoamento das mercadorias produzidas em série por essa indústria - sua repetição, nesse caso, simularia a repetição da própria produção, apontando para ela e dessa forma provocando algum tipo de reflexão. No trabalho do artista pop Andy Warhol (1928-1987), a propósito, os procedimentos "pictóricos" de origem expressionista que utiliza em suas foto-gravuras serigráficas funcionariam apenas como um acento, comentário, o essencial sendo a maneira repetitiva como dispõe das imagens já estereotipadas de que parte (Figura 2, na próxima página), maneira que, por exemplo

> Analisa os efeitos da repetição da notícia: o acidente de carro, a cadeira elétrica, Marilyn Monroe e Che Guevara vistos no jornal, no cinema, por toda parte. Estuda como essas imagens-notícias são "digeridas" no inconsciente, esquematizam-se, transformam-se em *slogans* visuais: bastará uma mancha vermelha para "dizer" a boca de Marilyn Monroe, uma mancha negra para a barba de Che Guevara. [ARGAN, 2013 (1970): 584].

Do mesmo modo, Claes Oldenburg (1929 -), ao reproduzir suas imagens colossais de alimentos provenientes da indústria de *fast foods* americanos certamente tem uma intenção muito diferente das dos pintores holandeses de natureza morta do século XVII. Por meio de suas duplificações magnificadoras de suas imagens publicitárias, ele identifica a "sociedade de consumo" com o "artigo de consumo" lançando mão do repulsivo para acrescentar um ponto de vista crítico [ARGAN, 2013 (1970):

577 e 579], para "fazer a diferença" no sentido exposto previamente. A Figura 3, na página 19, ilustra o procedimento de Oldenberg, que, assim como Warhol, gera simulacros em sua repetição de uma imagem em si, em seu meio de origem, já repetitiva.

Já para os minimalistas a repetição assume um papel libertador num sentido estritamente estético: constituiria as estruturas plásticas de suas obras como "uma coisa depois da outra" [apud KRAUS, 1998(1977): 292], igualmente como a sucessividade de uma produção industrial, mas com o objetivo mais específico e endógeno ao universo das artes plásticas de destituir as composições hierárquicas e relacionais características de toda uma tradição da arte ocidental - por meio da qual a obra passaria por uma metáfora material da interioridade do artista, ou de uma ordem orgânica dotada de centro e partes dependen-



Figura 2[16] - Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, *acrylic on canvas*, 2054 x 1448 mm (Tate) © *The* Andy Warhol *Foundation for the Visual Arts*, Inc. 2015

tes, metáfora da vida, que também não deixaria de ser uma maneira de humanizar ou racionalizar as coisas inanimadas -, e opor a estas uma nova concepção.

Rosalind Krauss explicita as motivações que parecem fundamentar essa oposição dos minimalistas ao citar o escultor Donald

Judd (1931-).

Em 1964, Donald Judd falou sobre essa qualidade de repetição tanto em sua própria escultura como nas pinturas de Frank Stella. "A or-



Figura 3[17] - Claes Oldenburg, *Two Cheeseburgers, with Everything (Dual Hamburgers)*, 1962, *Burlap soaked in plaster, painted with enamel*, 17.8 x 37.5 x 21.8 cm. *The Museum of Modern Art, New York*; Philip Johnson *Fund*, 1962 © Claes Oldenburg

dem", escreveu, "não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade; uma coisa depois da outra." (...) Ao explicar os motivos por que se opunha à composição relacional, Judd reforçou: "É que eles estão ligados a uma filosofia - o racionalismo, a filosofia racionalista (...) Toda essa arte está baseada em sistemas construídos de antemão, sistemas apriorísticos; eles expressam um determinado tipo de pensamento e de lógica amplamente desacreditados hoje em dia como meios de descobrir como é o mundo." [KRAUSS e JUDD apud KRAUSS, 1998 (1977): 292-293].[18-]

Essas observações de Donald Judd, extensivas aos demais minimalistas, como uma reação ao ilusionismo escultural ou pictórico que retira o objeto "do espaço literal e o instala em um espaço metafórico" [KRAUSS, 1998 (1977): 318], parecem ecoar as considerações conceituais extraídas de Deleuze acerca do esgotamento da representação como modelo ou sistema de conhecimento, e que, afinal, também dizem respeito, muito além da própria filosofia, à autorreflexividade sempre associada à atividade artística, principalmente a esta ao longo do século XX e contemporaneamente - nas manifestações desta que De-

leuze designaria como "arte moderna".

É interessante compreender numa escultura sem título de 1965, de Judd (Figura 4, abaixo), como ele cumpriria ou estabeleceria seu programa, assimilando à sua estrutura, "três grandes Ls de compensado" [1998 (1977): 318], uma pura exterioridade, uma literalidade da experiência, bem descritas por Rosalind Krauss (a seguir), que romperiam completamente com a ideia de representatividade num objeto de arte.

> Nesse trabalho, Morris apresenta três formas idênticas em diferentes posições com relação ao piso. O primeiro L é vertical, o segundo se apóia na lateral e o terceiro se apóia em suas extremidades. Tal disposição altera visualmente cada uma das formas, adensando o elemento inferior da primeira unidade ou curvando os lados da terceira. Dessa forma, por mais claramente que possamos *entender* que os três Ls são idênticos (em estrutura e dimensões), é impossível enxergá-los como uma mesma forma. Por conseguinte, Morris parece estar dizendo que o "fato" da similitude dos objetos pertence a uma lógica que existe *anteriormente* à experiência; isso porque, no momento da experiência, ou *na* experiência, os Ls derrotam essa lógica e tornam-se "diferentes". Sua igualdade pertence tão-somente a uma estrutura ideal - um ser interior que não podemos enxergar. Sua diferença pertence a seu exterior - ao ponto em que despontam no mundo público de nossa experiência. Essa "diferença" consiste em seu significado escultural; e tal significado depende do vínculo dessas formas com o espaço da experiência.
> (...)
> Ao concentrar-se no momento em que o trabalho se apresenta em um espaço público, Morris invalida o modo em que a superfície, na escultura tradicional, é entendida como o reflexo de um arcabouço ou estrutura interna preexistente. (...) [1998 (1977): 318, 319 e 321].

Os minimalistas, de acordo com Krauss, a fim de provocar esse despojamento da "privacidade do espaço psicológico" como

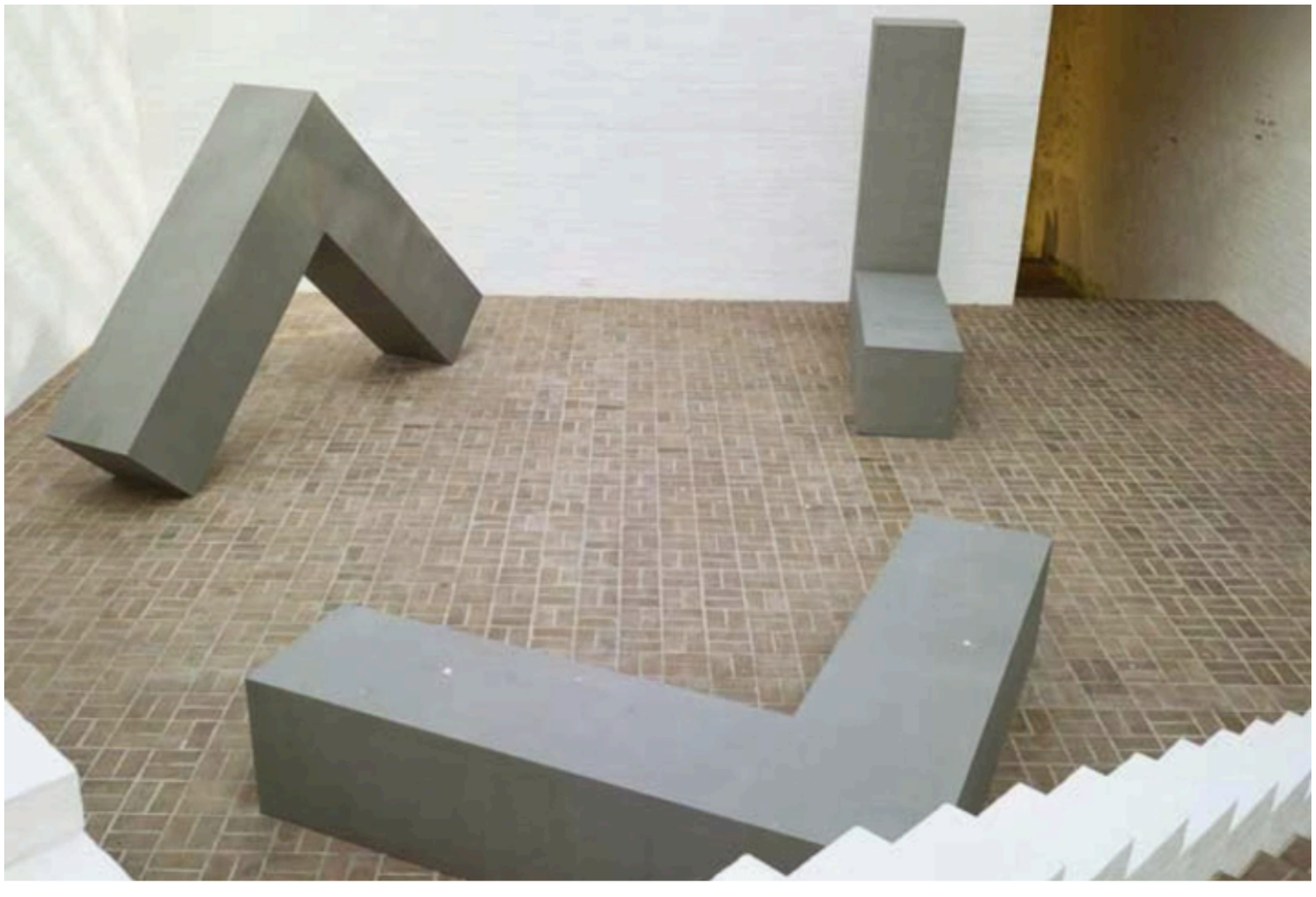


Figura 4[19] - Robert Morris - Sem título, 1965-1970. The Philip Johnson Glass House, a National Trust Historic

modelo em proveito da "natureza convencional, pública" de um "espaço cultural" adotariam uma série de outras estratégias compositivas. Despolarizadoras de uma estrutura subjacente, estas incluiriam, por exemplo, a adoção da homogeneidade serial dos materiais de origem industrial, como tijolos refratários, associados, ademais, a veículos utilitários e não deliberadamente expressivos; e a utilização de signos convencionais. São o caso do tapete de placas de metal de dimensões uniformes, de Carl André (1935-) (144 *Magnesium Square*, de 1969, na Figura 5), ou da pintura formando uma cruz, de Frank Stella (1936-) (*Die Fahne Hoch*!, de 1959, na Figura 6, na página seguinte).

O minimalismo e a arte *Pop* exemplificam, assim, a maneira como uma série de imagens (a repetição de Marilyns de Warhol ou a série de percepções associadas a cada um dos Ls de Morris) repete outra "fazendo a diferença", produzindo, com isto, um simulacro; e a maneira como, nesse caso, essa diferença tem um sentido positivo: não difere porque não é igual (como seria o sentido de uma cópia em relação ao original), mas porque é outra. Além disso, tornam clara a diferença entre repetição e representação: suas séries não representam coisa alguma - que seja metaforicamente; de outro modo, simulam. É esse comportamento das imagens que terá ressonância em nossa experiência prática, e ao qual retornaremos ao procurar discuti-la.



Figura 5[20] - Carl Andre, 144 *Magnesium Square*, 1969, *Medium Magnesium*, 10 x 3658 x 3658 mm.
© Carl Andre/VAGA, *New York and DACS, London* 2016

Notas:

[7] Disponível em: http://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily.htm. Acesso: jun. 2016.

[8] Mito ou doutrina com precedentes muito antigos "segundo a qual o universo nasce e perece em uma sucessão cíclica. (...) As causas empíricas que promoveram sua adoção são provavelmente a observação do caráter cíclico de muitos processos naturais." (MORA e TERRICABRAS, 1994: 929).

[9] O Mesmo remete ao conceito retomado por Deleuze de Platão, tendo um sentido de essencialidade identitária. No eterno retorno essa essencialidade seria transcendida em pura aparência, na semelhança como efeito de superfície.

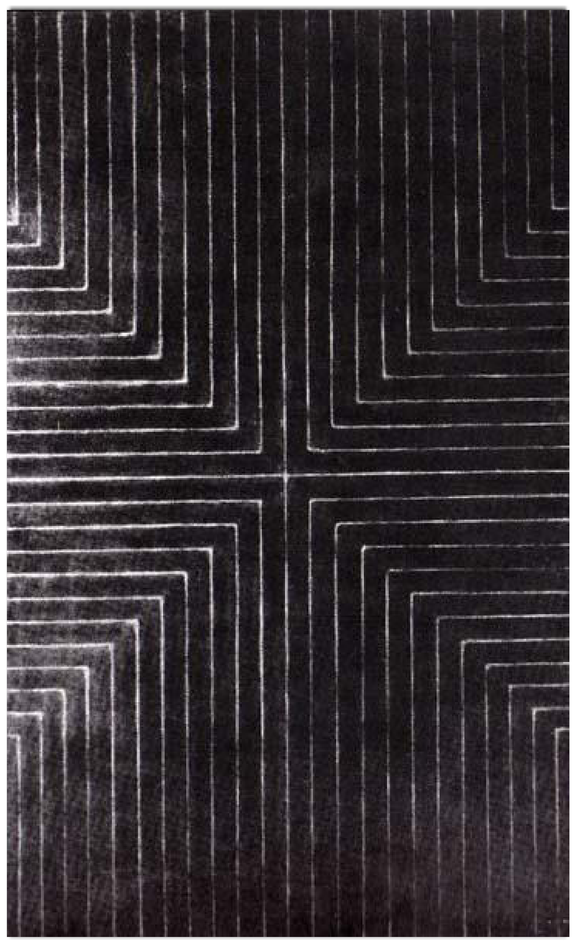


Figura 6[21] - Die Fahne hoch!, 1959, Enamel on canvas, 308.9 × 184.9 cm. © 2015 Frank Stella/Artists Rights Society (ARS), New York. Digital Image © Whitney Museum, N.Y.

[10] Acreditamos que é graças a esse segundo caso que a experiência da repetição é garantida. Além disso, que o que os passos efetuados por essas três sínteses que serão descritas estabelecem, além de refletirem toda uma série de contribuições conceituais ao longo da história da filosofia, é a formação de uma consciência dotada de autonomia.

[11] Cf. o "Sofista" e o apêndice de Deleuze (1969), "Platão e o o simulacro".

[12] Por contemporânea compreender-se-iam expressões produzidas após a segunda guerra mundial.

[13] A representação infinita é remetida por Deleuze (1968) às teorias leibnizianas e hegelianas do conhecimento.

[14] Esse termo, que parece ser um trocadilho entre *fonder* (fundar) e *effronder* (colapsar, desmoronar), uma junção desses dois sentidos, Deleuze o define algumas linhas acima: "Par « *effondement* », il faut entendre cette liberté du fond non médiatisée, cette découverte d'un fond derrière tout autre fond, ce rapport du sans-fond avec le non-fondé, cette réflexion immédiate de l'informel et de la forme supérieure qui constitue l'éternel retour." [Por « effondement », deve-se entender essa liberdade do fundo não mediatizado, essa descoberta de um fundo inteiro atrás de outro fundo, essa relação do sem-fundo com o não-fundado, essa reflexão imediata do informal e da forma superior que constitui o eterno retorno.] (1968: 92).

[15] "A noção de expressionismo abstrato, utilizada pela primeira vez em 1952 pelo crítico H. Rosenberg, refere-se a um movimento artístico que tem lugar em Nova York, no período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial. Trata-se do primeiro estilo pictóri-

co norte-americano a obter reconhecimento internacional. (...)". Adiante: "Os emaranhados de linhas e cores que explodem nas telas de Pollock afastam qualquer idéia de mensagem a ser decifrada. Do mesmo modo que os quadros de Rothko, com suas faixas de pouco brilho e sutis passagens de tons, ou mesmo as soluções figurativas de De Kooning, não querem oferecer uma chave de leitura. A ausência de modelos, a idéia de espontaneidade relacionada ao trabalho artístico e o gesto explosivo do pintor que desintegra a realidade não impedem a localização de problemáticas que pulsam nas obras produzidas. (...)"
Seria representado por artistas como Jackson Pollock (1912 - 1956), com seu "action painting", Mark Rothko (1903 - 1970), Adolph Gottlieb (1903 - 1974), Willem de Kooning (1904 - 1997), Ad Reinhardt (1913 - 1967), D. Smith, Isamu Noguchi (1904 - 1988). Conferir o restante do verbete em "Expressionismo Abstrato" in: Enciclopédia Itaul Cultural.

[16] Disponível em: https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/pop/a/warhol-marilyn-diptych. Acesso: jun. 2016.

[17] Disponível em: http://www.walkerart.org/image/claes-oldenburg-two-cheeseburgers-with-everyt. Acesso: jun. 2016.

[18] O primeiro texto citado por Donald Judd provém de "Objetos específicos", de 1965, o segundo, não especificado por Krauss, de "Questões para Stella e Judd", de 1966. Cf. 2006: 102, 125.

[19] Disponível em: http://arteseanp.blogspot.com.br/2013/11/robert-morris.html. Acesso: jun. 2016.

[20] Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767. Acesso: jun. 2016.

[21] Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/frank-stella-die-fahne-hoch. Acesso: jun. 2016.

4 DO DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO DE ATELIÊ

Gostaríamos aqui de oferecer um relato seguido de uma discussão. Para isso propomos antes, contudo, uma digressão que se justificará adiante.

LE CAGEOT

A mi-chemin de la cage ou cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie.
Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme.
A tous les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques, - sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement. (PONGE, 1942: 38).[22]

Se escolhemos iniciar essa "prestação de contas" do desenvolvimento prático por um dos textos poéticos de Francis Ponge, é porque reconhecemos no seu método uma disposição comum à que buscamos e que nos chamou a atenção por sua afinidade mais que outros precedentes das artes plásticas propriamente. Ele procede em seus escritos por uma atitude descritiva que flerta com a ciência e outros saberes, ou com a fenomenologia[23], mais do que aspira a criar poesia, ao menos uma poesia no sentido lírico[24].

Em "*Le parti pris des choses*", a propósito, de onde foi extraído "*Le cageot*", ele realiza uma série de definições escrupulosas e até humorísticas de objetos do cotidiano, aparentemente irrelevantes, nas quais a observação do objeto, o caminho objetivista serve a uma atividade de articulação da linguagem na qual o trabalho poético se manifestaria e manifestaria ao mesmo tempo um questionamento da própria objetividade do conceito através dessa aspiração por se colocar lado a lado de múltiplas outras definições - enciclopédicas, de dicionários (enciclopédicos, etmológicos, de sinônimos, etc.), literárias, que se presumem verdadeiras.

É interessante destacar que, dentre essas articulações da linguagem, ele empregaria, por exemplo, de acordo com Christian Bancroft (ref. sem data, acesso: jun. 2016), assonâncias, consonâncias, paronomasia, etc., quer dizer, todas figuras de linguagem que remetem à repetição, e o faria jogando em certa medida com as diferenças conceituais que se subsumiriam em cada emergência do repetido e que pareceriam apontar para uma inadequação, "uma correspondência daí por diante impossível entre a palavra e a coisa" (RIVA, 2014: 447), uma "inexatitude da linguagem que revela nossa relação com o mundo"[25] (id.). É nesse sentido, ao que retornaremos, que sua disposição se assemelha à nossa, que passamos a relatar.

Partimos, após alguma experimentação na técnica da gravura[26], da ideia de produzir desenhos de observação de objetos - naturezas mortas, num encaminhamento descritivo que nisto já se corresponderia em um primeiro aspecto com o método de Ponge. Realizados na dimensão do formato A3, seriam bastante reduzidos a fim de os gravarmos posteriormente em

metal, em pequenos formatos. Fizemos então vários desses desenhos decupando composições de alguns, também, objetos do cotidiano, dois ou um isolado. Dentre essas explorações, foram escolhidos três, que talvez seriam melhor qualificados como "esboços de observação", de um mesmo objeto - um abajour, visto de três pontos de vista diversos (Anexo 7.1, p. 33).

A partir desses primeiros, continuamos escolhendo objetos isolados e desenhando-os em alguns pontos de vista; assim, tomamos um vaso de flor, uma cadeira e um tacho (Anexo 7.1, p. 33 e 34), cada qual sendo decupado em três, duas ou quatro vistas diferenciadas. Além disso porém, a gravação e a impressão dos primeiros desenhos, ainda nos despertou para a questão fundamental da própria natureza da cópia artesanal. Isto ocorreu quando, ao empregarmos os mesmos procedimentos para a realização de cada uma dessas cópias, verificamos que havia diferenças marcadas entre elas.

Por que isso teria ocorrido? Utilizamos um banho bastante longo para o ataque químico das inscrições. Em consequência, obtivemos um resultado característico que procuramos repetir nos seguintes: tais inscrições formaram um tipo de cavidade relativamente mais larga e profunda, que produziram, na impressão, submetidas à prensa, uma espécie de relevo seco sobre o qual a tinta não cobriu uniformemente e, dessa maneira, cada cópia apresentou então para as linhas em relevo uma variação diversificada de brancos e pretos, que consideramos bastante sugestiva, pois colocava em evidência a própria natureza suscetível de diferenciação do processo de reprodução artesanal (Anexo 7.2, p. 35-38).

Também observamos, entre os esboços de um mesmo objeto, no momento mesmo em que os executávamos, modificações sensíveis em função da contingência da nossa atenção, de nossos erros perceptivos, que só vinham acentuar o fato de uma inapreensibilidade absoluta, simultânea, de todas suas facetas.

Tomando consciência disso, e desejando dar visibilidade a essas evidências, decidimos expor as cópias uma ao lado da outra, junto às vistas diversas, tornando, por sua vez, visíveis aspectos variados de um mesmo objeto numa pequena montagem de gravuras. Procuraríamos nisso provocar, ou gostaríamos que provocasse, uma certa reflexão sobre a simultaneidade, a coexistência implicadas no um tornado múltiplo, e, ao mesmo tempo, sobre a diferenciação, a contingência, reproduzindo-se, refazendo-se em cada imagem, sensivelmente, e um pouco também jocosamente, na medida em que leva a confrontar as disparidades nas formas gêmeas, mas para afirmá-las na singularidade do elemento e na configuração da série como devir do repetido. Além disso, optamos por não assinar ou atribuir título às gravuras, evitando, dessa forma, que o excesso de informação em torno das figuras dispersasse a atenção para essa colocação em sequência das suas diferenças.

Trata-se de um exercício simples, sob o risco de ser simplório; porém, ao confrontar as cópias de uma tiragem, colocamos em relevo a própria essência do processo de impressão; ao confrontar diferentes vistas, o caráter fugitivo do desenho de

observação; e, dessas séries de repetições somadas do referente, uma certa dissolução de sua representatividade significa - o representativo transfigurando-se - na ressonância das séries, perdendo sentido referencial, anulando-se por um curto-circuito entre as imagens repetidas. É nesse sentido que, pensamos, nosso trabalho tem alguma relação com o método de Ponge, por um lado, e com as manifestações da arte *Pop* e do minimalismo, por outro.

No primeiro caso, Ponge também assume uma escolha de objeto referente de modo a fazer de sua descrição a própria matéria poética, no entanto essa relação do autor com o referente só se realiza por meio de cuidadosos desdobramentos linguísticos e semióticos[27], literários e retóricos.

Há, por exemplo, no poema transcrito, uma recorrência da letra c (*mi-chemin*, *cachot*, *cageot*, *caissette*, *claire-voie*, *ces*, *suffocation*, *coup*) na primeira estrofe, cujo formato côncavo pode remeter à ideia, que é ressaltada também nas caracterizações reiteradas, da utilidade continente, recipiente, do objeto descrito. Assim, o processo de referenciações sucessivas no qual se desdobra a repetição encontra diferentes níveis de significação, o próprio significante adquirindo um estatuto de referente simulacro do objeto, a se somar aos significados de cada contexto anedótico em funcionamento a cada estrofe. Esse tipo de articulação semiótica é destacada por Christian Bancroft no artigo já citado. Tomando o poema como signo, este afirma ainda que "*the labyrinthine structure of the semiosphere is governed by codes that originate from the re-production of Ponge's perception of the referent*. [a estrutura labiríntica da semiosfera é governada por códigos que se originam da re-produção da percepção de Ponge do referente.]", quer dizer, as ferramentas que ele utiliza constroem uma estrutura de reificações que refaz sua percepção pessoal, transformando o referente linguisticamente; analogamente, como a série de figuras gêmeas (no nosso trabalho em discussão) transformam imageticamente a coisa observada e, ao mesmo tempo, traduzem-na (presentificando - eu distingo suas diferenças, que tornam cada figura concreta, singular e as levam a remeter a si mesma enquanto significante) e comunicam-na (representando - eu reconheço a figura, relacionando-a a uma ideia ou conceito na memória), mas comunicam somente na medida em que, como em Ponge, questionam seu conceito por meio das traduções manifestas. O efeito disso, que Bancroft designa uma polifonia semiótica, seria não a tautologia, mas a criação de um signo opaco - onde o significado seria "produzido" (menos circundado, que apreendido) "e produtivo", aberto à interpretabilidade, criaria uma reciprocidade entre objeto e leitor.

Dessa análise comparativa, algumas questões se distinguem que podem ser realçadas igualmente do lado das artes-plásticas. Retomamos o que já se afirmou a respeito do caráter de simulação nas séries de imagens associadas ao minimalismo e a arte *Pop*. Em tais manifestações, a repetição ocorre introjetando, incluindo, uma diferença que é o essencial, o fundamento dela, como o ponto de vista crítico do artista na segunda ou, no primeiro, os aspectos que fazem com que cada elemento repetido remeta mais ao outro e a si mesmo, como num jogo dos erros, que a ideias anteriores que o representariam.

Especificamente, a obra sem título de Morris (a dos Ls), precedentemente descrita, ao oferecer as mesmas formas distribuídas diferentemente no espaço da sala de exposição, dando-as diferentemente (e simultaneamente) ao devir fenomonológico da apreensão pelo fruidor, teria estabelecido uma convergência dispar de universos-forma, na verdade, uma divergência, que possivelmente corresponde a esse curto-circuito que buscamos dispondo múltiplas formas gêmeas lado a lado, algo que talvez não se distancie daquilo que foi expressado por um eterno retorno nietzschiano.

Embora tenhamos utilizado um desenho de observação, logo figurativo, haveria um efeito obtido pela simultaneidade, pela perda de unidade, de desconstrução do reconhecimento do objeto, tal como ele se daria por meio do caminho, exposto por Deleuze, da representação; o conceito deste não serve mais à leitura da forma ora distribuída num devir onde cada uma simula a outra - há antes um desconhecimento, e a atenção se volta para a própria forma, o particular, suas características concretas (suas diferenças fundamentais, suas singularidades - no nosso trabalho, a distribuição irregular da tinta sobre o branco do papel). É em tal efeito, que procuramos provocar com a disposição proposta das imagens, que se ressoariam as questões distinguidas nas obras que analisamos.

Notas:

[22] Proponho uma livre e simples tradução de sentido, que, no entanto, não preserva as qualidades do texto na lingua original: O caixote/A meio caminho da jaula (cage) ao calabouço (cachot) a lingua francesa tem caixote (cageot), simples escondereijo (caissette) a claraboia devotada ao transporte desses frutos que, da menor sufocação, ficam, a golpe certo, doentes./Arranjado de maneira que ao termo de seu uso ele possa ser quebrado sem esforço, ele não serve duas vezes. Assim dura ele menos ainda que as mercadorias fundentes ou nubladas que ele encerra./Em todas as esquinas que levam aos salões, ele luz então de brilho sem vaidade da madeira branca. Todo novo ainda, e ligeiramente encabulado de estar numa pose desajeitada, à via lançado sem retorno, esse objeto é, em resumo, dos mais simpáticos, - sobre a sorte do qual convém, todavia, não se ressentir longamente.

[23] "Quando se fala de fenomenologia na época atual tende-se a entender por ela principalmente a fenomenologia de Husserl e dos fenomenólogos que partiram de Husserl ou que (...) se relacionaram com Husserl de modo diverso do de seus discípuplos e continuadores - mais ou menos fieis. Tomada em sua generalidade máxima, a "escola fenomenológica" é complexa e variada, e ainda mais o "movimento fenomenológico" (...)
(...) a fenomenologia é ao mesmo tempo um "método" e um "modo de ver". Ambos estão estreitamente relacionados porque o método se constitui mediante o modo de ver, e este se torna possível por meio do método. (...) Este se constitui após a depuração do psicologismo. É preciso mostrar que as leis lógicas são leis lógicas puras e não empíricas ou transcendentais ou procedentes de um suposto mundo inteligível de caráter metafísico. É preciso mostrar sobretudo que certos atos, como a abstração, o juízo, a inferência, etc. não são atos empíricos: são atos de natureza intencional que têm correlatos seus em puros "termos" da consciência como consciência intencional. Essa consciência não apreende os objetos do mundo natural como tais, mas tampouco constitui o dado enquanto objeto de conhecimento: apreende puras significações na medida em que são simplesmente dadas e tal como são dadas. A depuração (...) conduz, assim, ao método fenomenológico e ao mesmo tempo constitui esse método. Com o fim de colocá-lo em marcha é preciso adotar uma atitude radical: a da "suspensão" do mundo natural. A crença na realidade do mundo natural e as proposições a que essa crença dá lugar são "postas entre parênteses" por meio da epoché fenomenológica. Isso não significa que se negue a realidade do mundo natural. (...) como consequência da epoché, coloca-se, por assim dizer, um novo "signo" na "atitude natural". Em virtude desse

"signo", procede-se à abstenção de juízos sobre a existência espacio-temporal do mundo. O método fenomenológico consiste, portanto, em considerar todos os conteúdos da consciência. Em vez de examinar se esses conteúdos são reais ou irreais, ideais, imaginários, etc. procede-se a seu exame na medida em que são puramente dados. Mediante a epoché é possível à consciência fenomenológica limitar-se ao dado enquanto tal e descrevê-lo em sua pureza. (...). O dado é o correlato da consciência intencional. Não há conteúdos de consciência, mas apenas fenômenos. (...)" (MORA e TERRICABRAS, 1994: 1018, 1019). Para o verbete "Fenomenologia" completo, conferir pp. 1017-1022. Christian Bancroft contesta o tratamento fenomenológico da poesia pongiana, abordagem que segundo ele imputaria abstrações que concernem mais a ideias e minimiza o investimento linguístico. Allain Robbe-Grillet discordaria (1963: 78, 79) provavelmente de Christian Bancroft e da interpretação que propusemos.

[24] «il ne s'agit vraiment pas de contemplation à proprement parler dans ma méthode, mais d'une contemplation tellement active, où la nomination s'effectue aussitôt, d'une opération, la plume à la main, que je vois cela beaucoup plus proche de l'alchimie par exemple (hum!), et en général de l'action (aussi bien de l'action politique) que de je ne sais quelle extase qui ne vient que du sujet, et qui me ferait plutôt rire.» [não se trata verdadeiramente de contemplação, para falar apropriadamente, no meu método, mas de uma contemplação realmente ativa em que a nomeação se efetua de uma operação, a pluma à mão, tanto que eu vejo esta muito mais próxima da alquimia, por exemplo (hum!), e em geral, da ação (assim como da ação política), que de eu não sei qual êxtase que não vem senão do sujeito, e que me faria antes rir.] (PONGE apud RIVA: 451).

[25] Cito o trecho completo: "Toute l'œuvre de Ponge est hantée par cette correspondance désormais impossible entre la chose et le mot, par l'inexactitude du langage qui trahit notre rapport au monde: « Les paroles sont toutes faites et s'expriment: elles ne m'expriment point. » Comment faire, dans ces conditions, pour simplement parler?" [Toda a obra de Ponge é assombrada por essa correspondência daí por diante impossível entre a coisa e a palavra, pela inexatitude da linguagem que trai/revela nossa relação com o mundo: « As palavras são todas feitas e se exprimem: elas não me exprimem de forma alguma. » Como fazer, nessas condições, para simplesmente falar?] (RIVA, 2014: 447-448). O trecho citado é de Ponge.

[26] Nos ateliês iniciais fizemos um tipo de gravura mais clássica, de imagens fotográficas e ornamentos.

[27] Christian Bancroft, adotado como referência aqui, utiliza as definições da semiótica, de uma semiótica geral, de signo, significante e significado elaboradas por Umberto Eco. Cf. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana U P, 1986. Em particular, Bancroft cita de Eco: para semiótica, que é "simply a philosophy of language which stresses the comparative and systematic approach to languages (and not only to verbal language) by exploiting the result of different, more local inquiries" [simplesmente uma filosofia da linguagem que realça a abordagem comparativa e sistemática das linguages (e não unicamente da linguagem verbal) explorando o resultado de investigações diversas, mais locais]; que "signs...reproduce something, in a stylized form, so that recognizing the object represented is less important than recognizing a 'content' other for which the represented object stands" [signos... reproduzem alguma coisa, em uma forma estilizada, assim, reconhecer o objeto representado é menos importante que reconhecer um 'conteúdo' diferente pelo qual o objeto representado é tomado]; que "the sign can be known only through the signifier" [o signo pode ser conhecido somente pelo significante], (quer dizer, aqui, as ferramentas lingüística e poética); para o significado, que este seria "a concept rather than a particular thing" [um conceito mais que uma coisa particular]. (ECO apud op. cit.). Por fim, completa-se, afirmando ele mesmo, que "The referent, on the other hand, is the object itself" [O referente, por outro lado, é o próprio objeto] e que "Together, sign, signifier, signified, and referent operate in a quaternary relationship, constituting a linguistic force that charges the universe of Ponge's poetry." [Juntos, signo, sinificante, significado, e referente operam em um relacionamento quarternário constituindo uma força lingüística que carrega o universo da poesia de Ponge.]

5 CONCLUSÃO

Nessas últimas considerações, poderíamos acrescentar que a pesquisa teórica que desenvolvemos aqui forneceu um instrumental conceitual e ferramentas metodológicas para expressar o que percebemos na experiência, no dia a dia da prática no ateliê, lidando com as chapas, os ácidos, observando as impressões e pensando sobre o trabalho. Podemos, a respeito dessa experiência, fazer um pouco nossas as palavras de Jean Dubuffet descrevendo suas empreitadas com as impressões

> Disse eu que é como uma caçada. Não sei, com efeito, quando ponho a funcionar minha maquininha de produzir lugares e seres, como é que a sessão se orientará desta vez, para qual terreno desconhecido ela se abalançará a arrastar-me, quais os encontros que terei hoje e que gênero de caça se exibirá sobre o meu assoalho no fim do dia. É isso aí: apaixonante como uma caçada. Também aqui se preparam armadilha, seguem-se pistas, encurrala-se, enquanto a presa surge de um lugar totalmente inesperado. (...) (DUBUFFET, 1957)[28].

Esperamos, finalmente, que tenha ficado claro aquilo que descobrimos - a própria essência da técnica da gravura e sua potencialidade para tratar de temas e questões pertinentes na contemporaneidade -, e aquilo que pretendemos exprimir a partir dessas descobertas por meio da obra proposta. Num mundo onde a reprodução das imagens generalizou-se, e em que o factício tende a substituir a própria vida, a afirmação do desvio, através de uma repetição criadora, pode talvez revelar-se uma abertura de perspectiva, uma saída do mesmo para o porvir.

Notas:

[28] Empreintes. In: CHIP, 1999 (1968): 622.

6 REFERÊNCIAS

'144 Magnesium Square', Carl Andre | Tate. Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767. Acesso: jun. 2016.

Andy Warhol | MoMA. Disponível em: http://www.moma.org/collection/artists/6246. Acesso: jun. 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. de Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (1970).

BANCROFT, Christian. The Mechanics of Semiotics in Francis Ponge's Poetry. In: *Assymptote*. Disponível em: http://www.asymptotejournal.com/criticism/the-mechanics-of-semiotics-in-francis-ponges-poetry/ Acesso: jun. 2016.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol.1: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

Carl André Biography, Art, and Analysis of Works | The Art Story. Disponível em: www.theartstory.org/artist-andre-carl.htm. Acesso: jun. 2016.

CHIP, Herschel B. com a colaboração de SELZ, Peter e TAYLOR, Joshua C.. *Teorias da Arte Moderna*. Trad. de Waltensir Dutra, João Azenha Jr., Antonio de Pádua Danesi e Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes 1999 [1968].

Claes Oldenberg | MoMA. Disponível em: http://www.moma.org/collection/artists/4397?locale=en. Acesso: jun. 2016.

DELEUZE, Gilles. *Différence et repétition*. Paris: Presses Universitaires des France, 1993 (1968).

_____. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974 (1969).

Expressionismo Abstrato - Enciclopédia Itaul Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/term03785/expressionismo-abstrato. Acesso: jun. 2016.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas*: anos 60/70. Trad. de Pedro Süssekind, Flávia Anderson,

Fernanda Abreu, Eliana Aguiar e André Telles. Rio de Janeiro: Zaha, 2006.

Frank Stella Biography, Art, and Analysis of Works | The Art Story. Disponível em: http://www.theartstory.org/artist-stella-frank.htm. Acesso: jun. 2016.

Frank Stella | Die Fahne Hoch! (1959) | Artsy. Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/frank-stella-die-fahne-hoch/zoom. Acesso: jun. 2016.

Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) | Essay | Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art. THOMPSON, Wendy, Octobre 2013. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/pira/hd_pira.htm. Acesso: abr. 2016.

Gross. Anthony. *Etching, engraving, & intaglio printing*. London: Oxford University Press, 1970.

HIND, Arthur Mayger. *A History of engraving & etching*: from the 15TH to the year 1914. New York: Dover Publications, Inc., 1963 (1923).

James McNeill Whistler (1834–1903) | Essay | Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art. WEINBERG H. Barbara, April 2010. Disponível em: http://global.britannica.com/biography/James-McNeill-Whistler. Acesso: abr. 2016.

Joan Miró Biography, Art, and Analysis of Works | The Art Story. Disponível em: http://www.theartstory.org/artist-miro-joan.htm. Acesso: jun. 2016.

Kenneth Noland | MoMA. Disponível em: http://www.moma.org/collection/artists/4326. Acesso: jun. 2016.

KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (1977).

MORA, José Ferrater e TERRICABRAS, Josep-Maria. *Dicionário de filosofia*, vol. 2. Trad. de Maria Stela Gonçalvez, Adail U. Sobral, Marcos Bagno e Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

Piet Mondrian Biography, Art, and Analysis of Works | The Art Story. Disponível em: http://www.theartstory.org/artist-mondrian-piet.htm. Acesso : jun. 2016.

PONGE, Francis. *Le parti pris des choses*, précédé de Douze petits écrits et suivi de Proêmes. Paris: Éditions Gallimard, 1926 pour petits écrits, 1942 pour Le parti pris des choses, 1948 pour Proêmes.

Rembrandt | artist | 1606 - 1669 | National Gallery, London. Disponível em: https://www.nationalgallery.org.uk/artists/rembrandt. Acesso: abr. 2016.

Rene Magritte Biography, Art, and Analysis of Works | The Art Story. Disponível em: http://www.theartstory.org/artist-magritte-rene.htm. Acesso: jun. 2016.

RIVA, Magali. Francis Ponge: la méthode poétique. In: Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*. Ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site Épistémocritique, www.epistemocritique.org. p. 441-454. Disponível em: http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/23_RIVA.pdf. Consulta: mai. 2016.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.

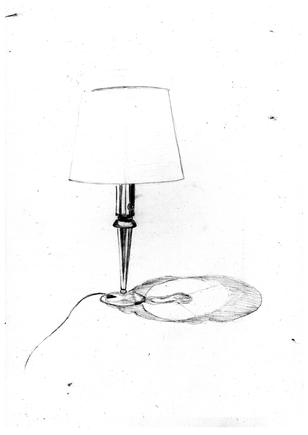
The Treachery of Images (This is Not a Pipe) (La trahison des images [Ceci n'est pas une pipe]) | LACMA Collections. Disponível em: http://collections.lacma.org/node/239578. Acesso: Jun. 2016.

Wassily Kandinsky Biography, Art, and Analysis of Works | The Art Story. Disponível em: http://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily.htm. Acesso: jun. 2016.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. *Modernismo em disputa*: a arte desde os anos quarenta. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998 (1993).

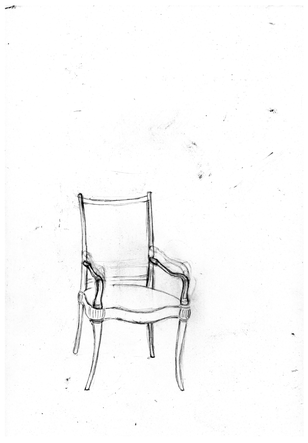
7 ANEXOS

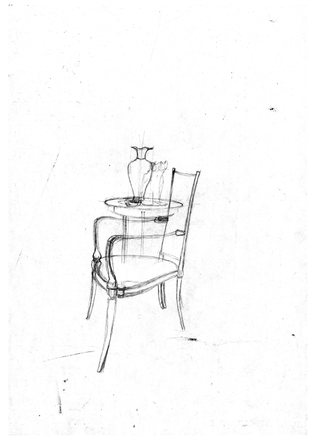
7.1 Desenhos

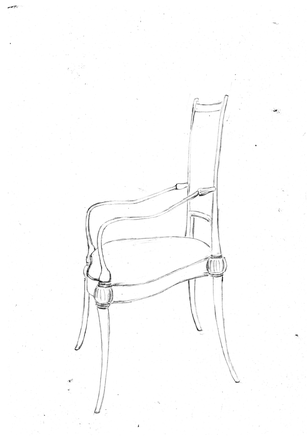


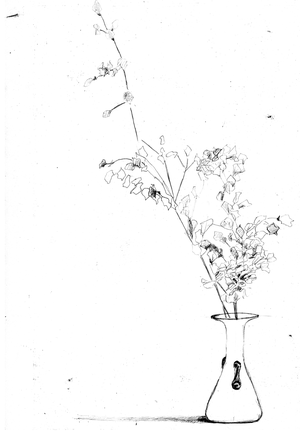


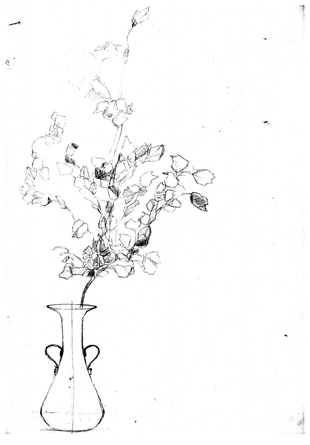


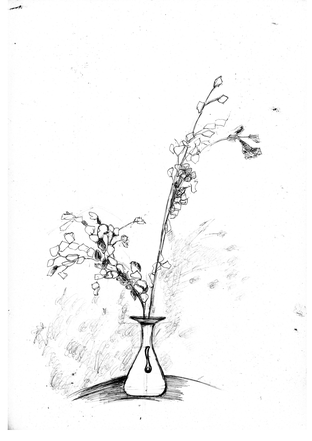


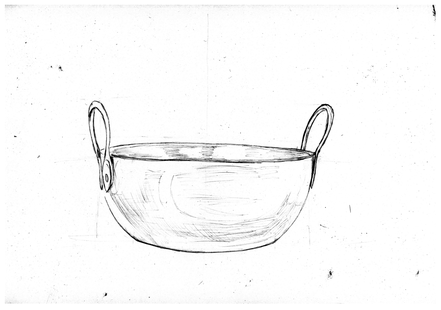


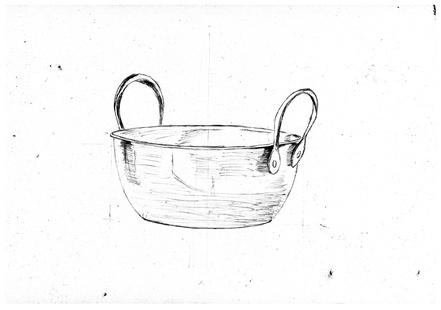


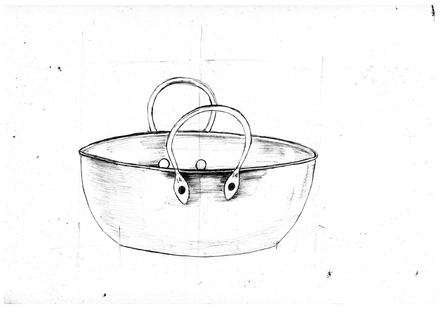


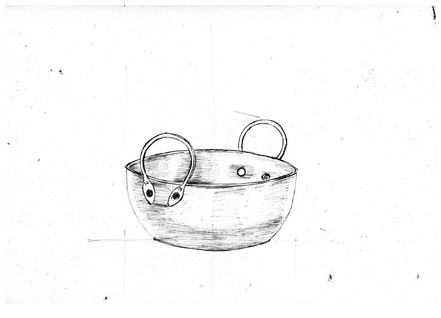
















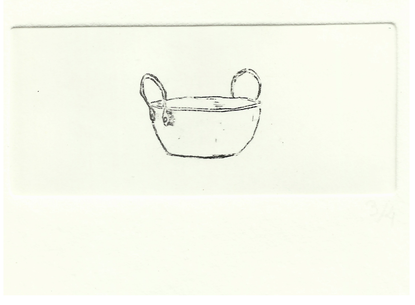
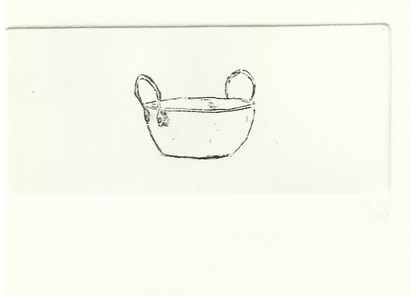
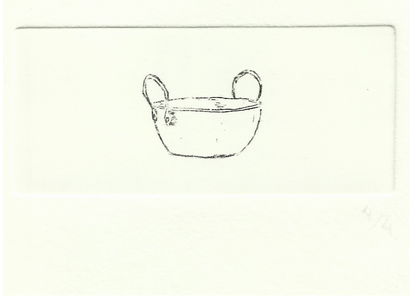
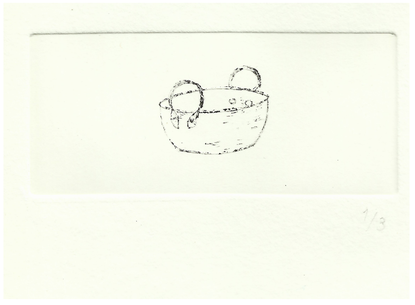
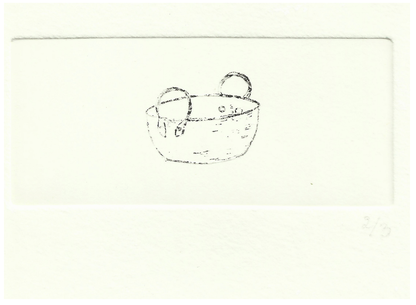


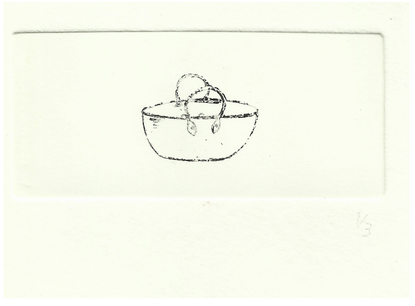




Vaso





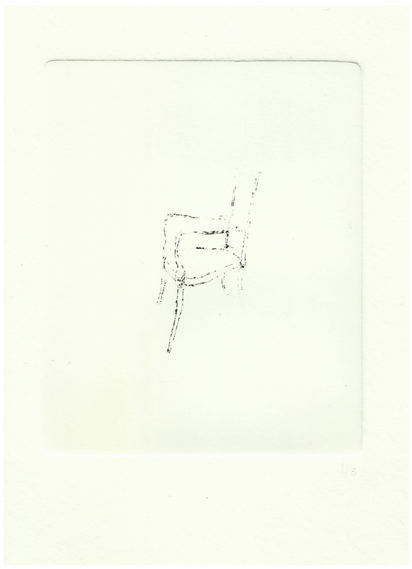


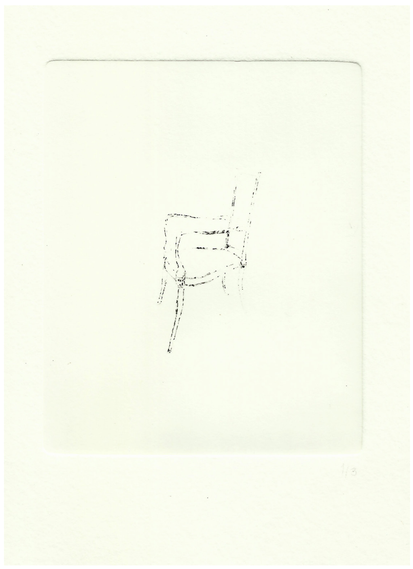
Tacho

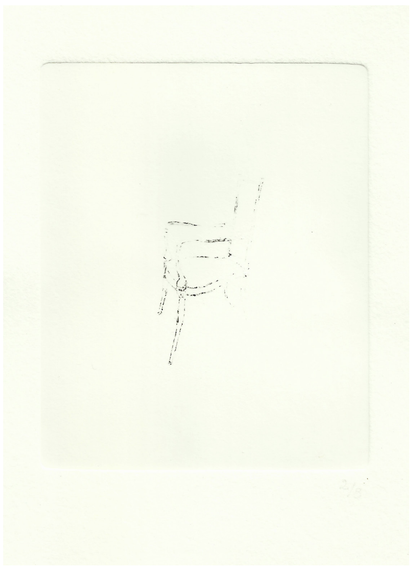




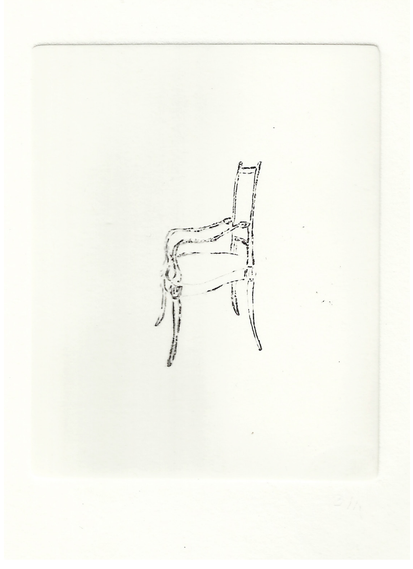


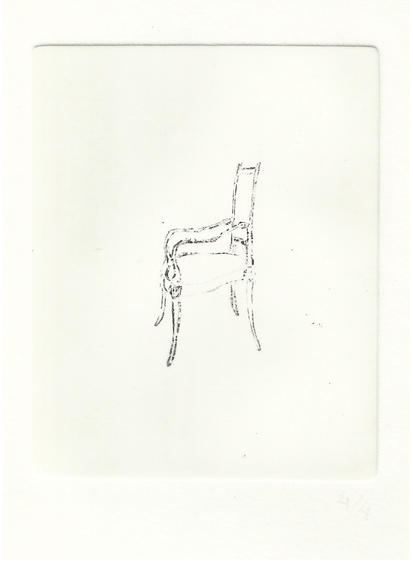












Cadeira



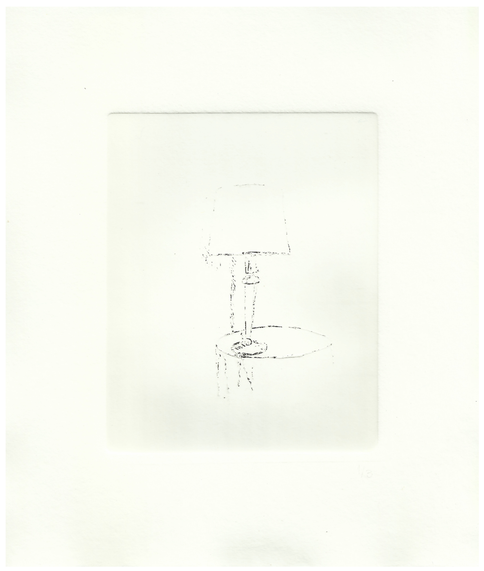
















Abajour