

A repetição como uma nova experiência

Iracema Barbosa
Universidade de Brasília

Resumo

Este artigo surge como registro de alguns aspectos abordados na conferência oferecida por ocasião das *Jornadas Internacionais sobre ritmo en las artes*, realizada na UnB em 26 de outubro de 2017. Desenvolve uma reflexão teórica sobre certas associações entre as noções de repetição, tempo e ritmo nas artes visuais, e analisa, sob este ponto de vista, alguns trabalhos realizados no ateliê.

Palavras-chave:

Ritmo, tempo e repetição, as artes visuais, arte pós anos 50

Résumé:

Cet article enregistre certains aspects abordés lors de la *Conférence Internationale sur le Rythme dans les Arts*, le 26 octobre 2017, à l'Université de Brasília. Il développe une réflexion théorique sur certaines associations entre les notions de répétition, de temps et de rythme dans les arts visuels, et analyse, de ce point de vue, certains travaux réalisés à l'atelier.

Mots-clés:

Rythme, temps et répétition, arts visuels post-1950.

A Repetição

A repetição de figuras, de padrões, de elementos e de gestos é um procedimento que não poderia ser associado a um momento específico da história da arte. Encontramos repetições nas figuras das pinturas da caverna de Lascaux ; nas representações estilizadas da vida humana, nas pinturas e relevos da antiguidade egípcia ; nos motivos das iluminuras realizadas na Idade Média; nos padrões dos tecidos das roupas das odaliscas de Eugène Delacroix ; nas cores que constroem a *Ilha da Grande Jatte*, de Georges Seurat ; nos quadrados combinatórios de Max Bill, e também naqueles de Joseph Albers ; na *action painting* de Jackson Pollock ; nas imagens impressas de Andy Warhol ; nos retângulos negros de Ad Reinhardt ; nos gestos de Lucio Fontana ; nos elementos industriais de Carl André, e na maior parte das obras concretas e neoconcretas brasileiras.

Mas que pensamentos se unem e se separam em cada uma dessas repetições?

Impossível seria analisar, num único artigo, cada um dos exemplos relacionados acima, mas observou-se que o uso da repetição fica particularmente em evidência nas artes visuais após os anos 1950/60. De algum modo, articula-se aos aspectos culturais e sociais do pós-guerra mundial, e aparece nas experiências dos artistas concretos e neoconcretos no Brasil, assim como em outros países da América Latina, na Europa, e nos EUA, nos trabalhos dos minimalistas. Todos buscaram aproximar seus processos criativos ao modo de produção moderno, envolvendo a indústria, a produção em série, e a combinação de formatos simplificados, muitas vezes aspirando a uma universalidade da forma, servindo-se de procedimentos menos subjetivos, relacionados a uma concepção menos composicional da obra.

De modos bastante específicos, cada uma dessas poéticas, reunidas pela historiografia da arte em grandes grupos, sugere que as construções seriais, dadas principalmente pela produção industrial, sirvam-se ora da combinação de formas geométricas, no plano ou no espaço, ora de uma disposição sucessiva de elementos repetidos num lugar específico. Essas poéticas excluíam a expressividade do gesto corporal do artista na definição da forma, enquanto gesto autoral, individual e evidenciam a fusão de noções há muito tempo separadas na arte, como, por exemplo, as de linha, plano e volume. E, colocaram em questão relações estabelecidas entre objeto artístico e sujeito, e também entre tempo e espaço, aspectos que aparecem tanto na confecção dos trabalhos artísticos, quanto na fruição das obras expostas, engajando todo o corpo do visitante na fruição da obra. (Não apenas nas experiências da Minimal e da Land Art, nos EUA, mas também, diferentemente, nas obras neoconcretas e outras mais conceituais no Brasil)

Servindo-se de métodos construtivos diversos, variações de materiais, disposição formal,

suporte e escalas, suscitam, também, uma reflexão sobre o lugar que o trabalho de arte ocupa no mundo atual. As mudanças paradigmáticas são acompanhadas pela dessacralização tanto da obra de arte, quanto dos discursos sobre as mesmas, trazendo à luz os discursos do artista sobre seu próprio fazer.

Ritmo, tempo e forma

A origem da palavra ritmo nos conduz a uma combinação entre noções vividas de tempo, lugar, ordem dos acontecimentos e movimento. A ideia de ritmo implica na disposição de elementos e nos intervalos que os unem. Tal arranjo cria um fluxo, ou seja, uma frequência da aparição do elemento, num tempo e espaço específicos. Este fluxo pode ser contínuo ou não, de acordo com as dimensões dos intervalos que unem os elementos. A cadência de aparições pode transmitir sensação de pulsação, que podemos associar às do nosso próprio corpo. Porém, foi somente muito depois do surgimento da noção de ritmo, na Grécia Antiga, que a ideia de ritmo se viu associada ao ir e vir das ondas, às estações do ano ou às batidas do coração, tal qual percebemos hoje. (SAUVANET, 1999)

O fato é que a repetição de elementos visuais, em cada poética e em cada obra, nos conduz a diferentes noções de tempo e de ritmo, de andamento, de pulsação, de movimento, de algo linear que acontece ao longo de um período de experiência, ou de algo que se repete como ciclo, de ligações e pausas, dando a impressão de continuidade e/ou descontinuidade da forma. Todos esses são aspectos que remetem a uma forma temporal espacializada.

Quando falamos de tempo e ritmo, é inevitável que se estabeleça alguma relação com a natureza. Porém, mesmo que o homem aprenda certos princípios com a natureza, é o uso da linguagem que modela nosso pensar, como há muito escreveu o linguista Emile Benveniste (BENVENISTE, 1966). Mesmo que nos dias de hoje ainda façamos referências poéticas - na poesia, na música ou nas artes visuais - à natureza, somos nós que projetamos nossos esquemas na natureza, e não o mundo que impõe seus ritmos ao homem !

Nas artes visuais, muitas vezes nossa experiência é encarnada nos materiais e inscritas nos lugares onde vivemos, e é a partir daí que apresento algumas experiências diferentes de obras realizadas, e o modo como venho, na prática poética, navegando entre tais pensamentos.

Experiências realizadas entre 1992-2017

As obras que escolhi apresentam, de maneiras muito distintas, como se deu a « articulação rítmica » em cada trabalho realizado. Ao mesmo tempo, exibem diferenças nessas proposições, o que me conduz a outra questão : qual seria o papel deste modo operatório, que associa repetição e acaso, e insiste em aparecer na construção do meu trabalho de ateliê ao longo dos anos.



A corça da Cerínia, 1992, colagem, tempera e óleo sobre tela sobre madeira. 160 x 80 cm.
Série *Os doze trabalhos de Hércules*, 1992
Exposição na Galeria Cândido Mendes de Ipanema, Rio de Janeiro Brasil.

Como está dito acima, *A corça da Cerínia*, 1992, faz parte de uma série de doze pinturas, em que utilizei a mesma técnica, suportes e dimensões, inspiradas na história mitológica dos *Doze trabalhos de Hércules*. Este conjunto de pinturas constituiu a mostra da primeira exposição individual, realizada em 1992. Naquela ocasião, o crítico Frederico de Moraes escreveu a respeito dos trabalhos expostos : « Cada trabalho de Hércules impôs à artista uma solução diferente, um questionamento sobre aspectos diversos da pintura, sobre sua inserção na história da arte, sobre sua função emocional e reflexiva.»

Esta pintura, que pode ser vista apenas como a ilustração de um episódio da história de Hércules, no qual o herói precisava capturar uma corça que percorria o continente europeu, indo e voltando da Grécia até o polo norte, foi concebida com o pensamento da montagem cinematográfica, do princípio da sucessão dos fotogramas, então utilizada pelo cinema em 16 ou 35 mm.

Na construção deste trabalho me servi de alguns recursos distintos para expressar as noções de tempo, movimento, deslocamento, ciclo e ritmo. Inicialmente, separei os recortes da « corça » em tecido e coleí-os em linhas, de modo equidistante, sobre a tela, trabalhando assim com os limites do retângulo do quadro. O segundo aspecto, que dá a sensação de passagem do tempo e opera entre repetição e diferença, é a pintura que representa o perfil de montanhas, sugerindo diferentes cenários no caminho da corça. E, para acentuar o desenrolar desta narrativa, os pequenos traços verticais de cor laranja criam separações em partes consecutivas, porém desiguais.

Um dos preconceitos que se tem em relação às repetições é que elas são enfadonhas por serem mecânicas. Mas aí, ao contrário, há uma brincadeira com a pintura através das cores e da evidência das pinceladas. Há um deleite com as questões da pintura de cavalete, com a relação figura fundo, a utilização de velaturas, e motivos decorativos na construção do quadro. Identifico diálogos com as pinturas Pop de Warhol, tratadas aqui com certa ironia através do tema mitológico e clássico : uma corça na paisagem, na referência à origem grega da arte que nos é ensinada na escola. Neste sentido, é interessante também refletir sobre a noção de ritmo e de tempo, como resgate cíclico de um conceito, que se manifesta de modos diferentes – desde sua formulação na Grécia Antiga, ressurgindo de outro modo na Pop Arte, no Minimalismo, no Neoconcretismo, até os dias de hoje.

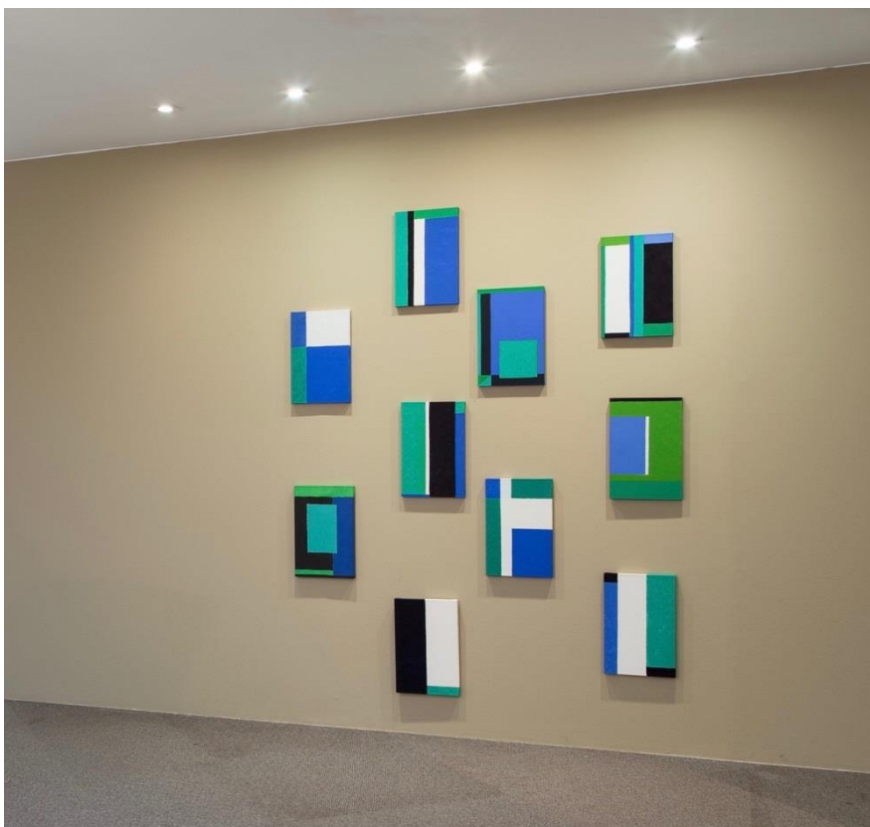


Caixas Vazias, 1998-2000, caixas de madeira, 120 x 180 cm.
Exposição Passagens, no Solar Grandjean e Montigny, Rio de Janeiro, 2000.

Caixas Vazias foi construído num sistema combinatório, com caixas quadradas e retangulares, de modo a permitir que a montagem destas seja variável em relação às aberturas dos anteparos fixados. É o material, lâminas de madeiras de cedro e mogno, que cria uma unidade, apesar da variação nos formatos e dimensões das caixas e dos anteparos .O fato de as caixas serem

semelhantes nos formatos, mas não nas dimensões nem em seus recortes, faz com que nossos olhos, mesmo « lendo » a estrutura como um todo, percorra vários caminhos.

A disposição das caixas na sala expositiva funciona como outro elemento unificador para esta « leitura » do trabalho, que também é dada pelos jogos de luz e sombra, pela opacidade dos obstáculos, jogos criados pelos diferentes anteparos e pela possibilidade de ver o lado de lá.



Caixas Coloridas, 1999, óleo sobre tela, 12 telas, 30 x 45 cm.
Exposições no Atelier d'Estienne (2006-2007), França e no Museu Nacional Brasília (2017)

A escolha do nome *Caixas Coloridas*, 1999, para estas pinturas faz referência à sua origem, relacionada ao pensamento combinatório das *Caixas Vazias*, 1998-2000, e também aos enquadramentos da paisagem das janelas dos prédios na cidade do Rio de Janeiro, que revelam partes das montanhas verdes e do céu.

A leitura deste trabalho se faz da mesma maneira rítmica que as *Caixas Vazias*, porém agora, o olhar é dirigido pelas quatro cores usadas : preto, branco, azul, verde.

Este trabalho foi montado pela primeira vez no Solar Granjean de Montigny, na PUC-Rio, um prédio tombado, construído pelo arquiteto com esse nome, da missão francesa no Brasil, responsável também pela construção da atual Casa França- Brasil (original Casa da Moeda), que

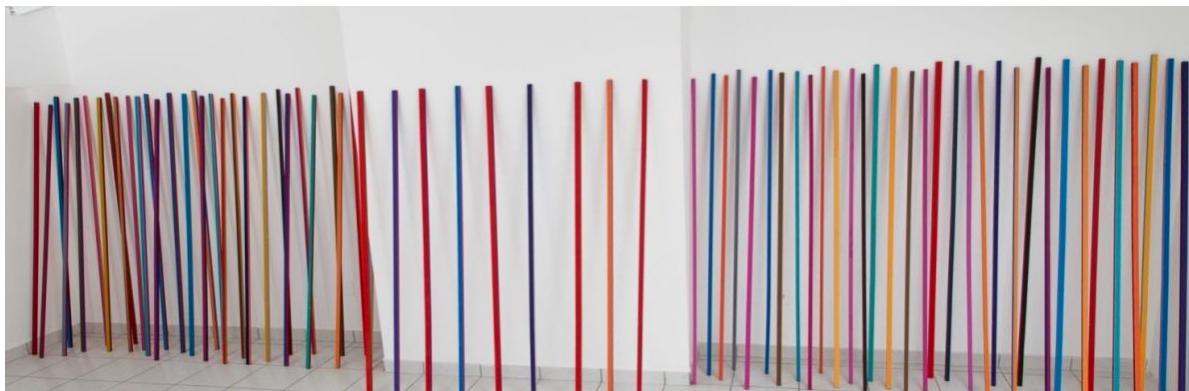
tinha uma grave deficiência auditiva. A sala desta montagem tem o teto redondo, convexo, possibilitando a ampliação do som, de modo que o trabalho, ficou disposto de uma maneira musical.



Bois de Carnaval, 2003-2009, instalação galhos de carvalho e bétula amarrados e costurados em fios de seda e lã e fitas de cetim, dimensões variáveis, ~ 2,40 m x 3,00 m Ø.
Exposição Cité International des Arts, Paris.

Bois de Carnaval, 2003-2009, é um dos primeiros trabalhos realizados a partir de material coletado na rua. Neste caso, galhos caídos numa tempestade, em 1999, no *Bois de Vincennes*, onde vivi durante 10 anos.

Este é mais um trabalho rítmico em sua estrutura e percepção, no qual os galhos são costurados com fitas coloridas em estruturas lineares. Em seguida, essas estruturas são reunidas para montagem, dispostas em forma de cilindro, num ambiente de pouca luz, provocando dois efeitos óticos: a projeção de sombras dos galhos nas paredes e o surgimento lento de cores que se repetem aqui e acolá.

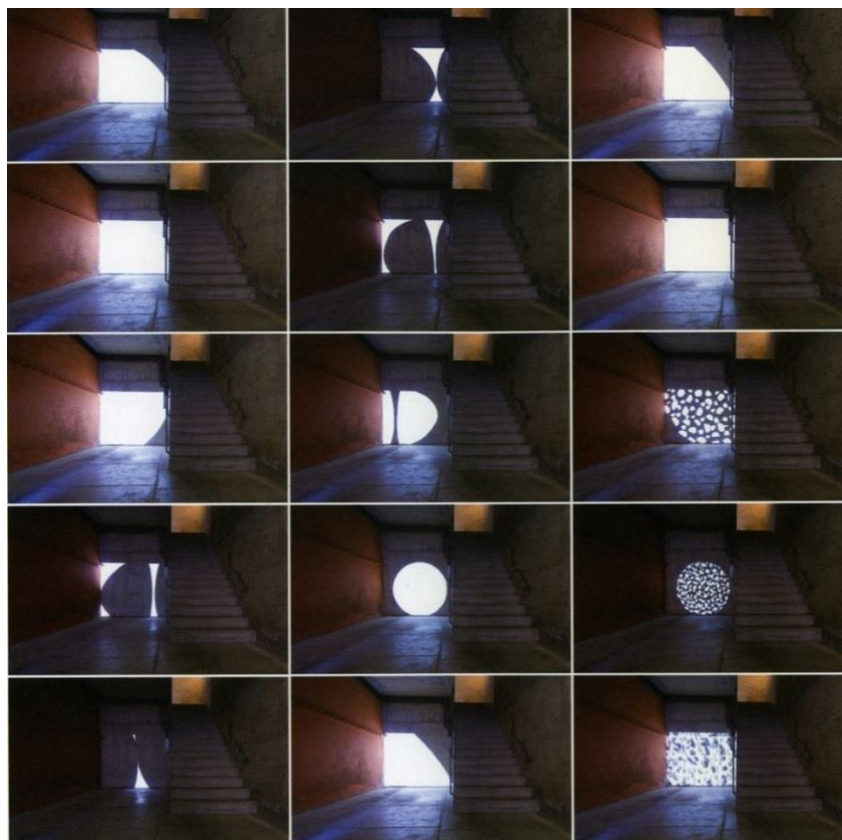


Les équilibristes, 2005-2006, pintura poliuretana sobre 90 ripas de madeira, 2 x 3 x 200 cm.
Exposições no Convento de La Tourette (2007/2008) e Cite des Arts, Paris (2009), na França;
Elefante Centro Cultural (2017) e Espaço Piloto (2017), em Brasília.

Seguindo o mesmo princípio combinatório, a instalação *Les équilibristes*, 2005-2006, reúne 90 ripas de madeira. Cada lado de cada ripa é pintado de uma cor, numa paleta de 7 cores : laranja, amarelo, azul cobalto, azul turqueza, violeta, marron e cinza. As ripas podem ser dispostas de diferentes maneiras, de acordo com o lugar onde se instalam.

Todos esses trabalhos dialogam com questões antigas das artes visuais : a passagem da forma do plano para o espaço tridimensional, a dramaticidade da forma em função das disposições de claro-escuro, a repetição de motivos geométricos na criação de diferentes espaços, relações figura-fundo na construção e percepção visual, a repetição de elementos na criação de uma estrutura única, a utilização de materiais banais para realização do trabalho em arte, e também outras conversas com questões tratadas pelos artistas Neoconcretos, no Brasil, pelo grupo *Support-Surface*, na França e também por parte da vanguarda japonesa entre os anos 1950-70.

Por último, apresento uma imagem montada do vídeo *Propagation*, que segue o mesmo modo de fazer combinatório, e que abriu possibilidades de realização de vários outros vídeos a partir de desenhos, ou melhor, a partir de séries de desenhos, em sua maioria em preto e branco. A utilização do tempo de exposição de cada imagem-desenho e a relação entre elas são acentuadas e costuradas pela música, composta exclusivamente para este trabalho.



Propagation, 2006, vídeo, música de Alvaro Lazzarotto.

Exposição no Couvent de La Tourette, 2007-2008, e na exposição « Costurando Sombras » Casa da América Latina em Brasília, em 2017-18.

Para terminar

Antes de concluir, parece-me interessante ressaltar que cada um dos trabalhos se realiza no ateliê em diálogo com outros, anteriores ou simultâneos. O projeto de cada um surge mais como esboço, direção, intenção, do que precisão ou design. Há uma experiência que escapa completamente à minha consciência enquanto estou fazendo o trabalho, o que quer dizer que só depois de pronto, às vezes alguns anos depois de pronto, é que tenho certa distância e visão do processo e das escolhas que foram feitas.

Digo isto porque somente hoje percebo, ao longo desses 26 anos de pesquisa em ateliê, como o trabalho se realiza numa forma que busca reunir uma estrutura construída, projetada, histórica, com um tratamento sensível do material. Como procuro, através deste modo operatório que combina repetição e diferença, reunir noções que aprendemos a separar, como, por exemplo, as de clássico e de romântico, de belo e de sublime, de cultural e de natural.

Só hoje se evidencia para mim o desejo de reunir saberes e sentires distintos. Uns relacionados a noção de harmonia, e, deste modo, ao pensamento clássico, outros a uma certa

nostalgia da natureza fundamental do nosso ser no mundo, que é relacionada ao espírito romântico.

Para finalizar, pode-se dizer que a associação desses saberes distintos, operando através da repetição e do acaso na construção do trabalho, aparece como costura, ligação, colocando o gesto humano, suas histórias e construções num fluxo mais vasto, aquele de um mundo que nos precede e, parece, irá nos suceder.

Referências

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I. Paris: Gallimard, 1966.

BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* [1985]. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition* [1968]. Paris: Puf, 2008.

SAUVANET, Pierre. *Le rythme Grec, d'Héraclite à Aristote*. Paris : Puf, 1999.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Art, Nature, Paysage*. France: Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage, Centre du Paysage, 2001.