



Repetição, utopia e fracasso

Andrea Hofstaetter¹

Resumo: Este artigo tem como tema a repetição e sua utilização em processos artísticos na contemporaneidade, propondo a problematização da questão da repetição em arte, vista como modo operacional, como elemento constitutivo do objeto artístico, em seu potencial de produção do novo e, ao mesmo tempo, como forma de operar sobre os mecanismos de repetição presentes nos modos de viver e de organização sócio-cultural e política. Pode-se pensar a repetição em arte como transgressão a partir de suas articulações com as possibilidades de produzir rupturas em sistemas ideológicos que prezam a repetição do sempre mesmo, que interessa à perpetuação de uma lógica de dominação.

Palavras-chave: repetição; utopia; corpo.

Repetition, utopia and failure

Abstract: The topic of this article is the repetition and its contemporary utilization in artistic processes, proposing the problematization of repetition in art, as an operational mode, as a constitutive element of the art object, in its potential of producing newness, and, at the same time, as a way to operate on the mechanisms of repetition present in the ways of living and sociocultural and political organization. Repetition, in art, can be thought of as transgression; from its articulations with the possibilities to produce ruptures in ideological systems characterized by the repetition of the always same, which interests the perpetuation of a logic of dominance.

Keywords: repetition; utopia; body.

Naquele momento, na impossibilidade imaterial de ir mais longe, eu teria sido obrigado a determe, sem dúvida, pronto, a rigor, para voltar a partir em sentido inverso, imediatamente ou muito mais tarde, quando, de algum modo, eu me desatarraxasse de mim mesmo depois de ter-me bloqueado. Isso teria constituído uma experiência rica em interesse e novidade, se é verdade, como fui levado a dizer sem que pudesse fazê-lo de outro modo, que mesmo o mais pálido caminho comporta um andamento totalmente distinto, uma outra palidez, tanto ao retornar quanto ao ir, e inversamente. Inútil tergiversar, sei um monte de coisas.

Beckett

“Trilogia do fracasso, Parte 2: Homem atordado” – este é o título de um vídeo do artista Julian Rosefeldt, apresentado na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004². A figura de um ser capturado pelo empuxo das repetições cotidianas é o que domina a sequência de ações, apresentando-nos uma visão bem particular de um certo estado de atordoamento presente no cotidiano de um morador de um pequeno apartamento.

O título do trabalho fala de fracasso. Onde está o fracasso? De que fracasso se está falando? Há impossibilidade de sair deste circuito do cotidiano? Há impossibilidade de lidar com a demanda da repetição diária? O trabalho do artista se coloca como questionamento, como disparador de uma possibilidade diversa de olhar para este estado de coisas que aí está.

Quando se pensa em repetição, em artes visuais, geralmente se pensa na apresentação de objetos ou ações que se repetem. Há elementos que se identificam, ou por semelhança, ou por analogia e também por variações que remetem a um primeiro dado. Esta obra, entretanto, inicialmente apresentada, propõe pensarmos num sentido inverso: pela quebra de uma lógica de repetição, repetição esta que se coloca em um âmbito que está para além da produção artística em si mesma.

A repetição, na obra em questão, está colocada de diversas formas. O que se repete? Primeiro, a própria sequência de ações. O vídeo é apresentado em *looping*, ou seja, não há começo nem fim. O término é o começo. O início é o fim. As mesmas ações se repetem *ad infinitum*, potencialmente, visto que apresentadas emanel.

Inicialmente, a câmera “recebe” o morador chegando em casa, após um dia de trabalho. À medida que este homem vai executando as pequenas rotinas diárias, do após chegar em casa, como olhar a correspondência, lavar as mãos antes de ir para a cozinha, preparar o jantar, olhar o jornal enquanto come, mexer em alguns livros, no computador, a câmera o acompanha, em movimentos da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, lentamente, passando de aposento a

¹ Doutora em Artes Visuais, Profª Adjunta no Curso de Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Participante do grupo de pesquisa GEARTE/FACED/UFRGS. andreaaho@terra.com.br

² Julian Rosefeldt – Alemanha; 26ª Bienal SP – Trilogy of Failure Part 2: Stunned Man, 2004. Instalação de filme de 2 canais, loop de 33 minutos, filmado em super 16 mm, transferido para DVD 16:9; dimensões variáveis.

apartamento, com vista sempre por uma das paredes laterais do apartamento, como se ela estivesse aberta. Quando o homem para, a câmera para. Quando se movimenta, a câmera o segue. Esta sequência de ações e pausas dura certo tempo (de 15 a 20 min aproximadamente), até que o homem vai até o banheiro, olha-se no espelho acima da pia, que fica numa das paredes extremas do apartamento, e atira-se contra ele, num mergulho que o leva ao simétrico oposto de seu próprio apartamento, do outro lado do espelho.



Imagens 1 e 2. Julian Rosefeldt. *Trilogy of Failure Part 2: Stunned Man*, 2004

Instalação de filme de 2 canais, loop de 33 minutos, filmado em super 16mm, transferido para DVD 16:9; dimensões variáveis.

Fonte: Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo

Após levantar-se, atordoado, ele começa, então, a quebrar, derrubar e destruir tudo o que se encontra em sua casa – as suas próprias coisas, a sua própria casa. É no seu próprio apartamento, invertido, que a câmera volta a acompanhar, em movimentos laterais, os movimentos e as pausas entre os passos e as ações deste homem, aparentemente ensandecido.

A fala do personagem de Beckett, na epígrafe, se sobrepõe à imagem do mergulho no espelho, dando conta de uma atitude de virada, de inversão, provocada por uma espécie de angústia, diante do marasmo da imersão nas repetições diárias, que bloqueia, que atarraxa, que prende ao sempre e paralisante “mesmo”. Este momento,

de uma certa tomada de consciência, leva à ação, provoca um confronto com a realidade, um atravessamento de suas “paredes” confinantes, um embate com a compulsão a sempre repetir o mesmo. O espelho é o lugar do trespassamento. Por que o espelho? O espelho é o lugar de se olhar para si mesmo – e de se ver ou não se ver. Lembro aqui de uma obra de Magritte: *A Reprodução Proibida*, de 1937. Nesse, a imagem devolvida, ao contrário do esperado, é um avesso, um inverso. O espelho nos devolve alguma imagem de nós mesmos. Há também o espelho de Alice³, com todos os seus contrassensos e não-sentidos, com um outro mundo a desvelar no seu avesso.



Imagem 3. René Magritte. *A Reprodução Proibida*, 1937
Óleo sobre tela, 81,3 x 65 cm
Fonte: KONERSMANN, 1996.

Há aqui, no lugar do espelho, uma operação de transposição. Não do velho para o novo, como preconizava o pensamento moderno (em um de seus eixos) sobre arte e sobre desenvolvimento da humanidade. Há transposição de um espaço, lugar do velho e sempre mesmo, para um outro espaço, avesso, inverso do sempre mesmo e velho. Cria-se um espaço de confronto, de embate, de tensão com aquilo que angustia. Neste espaço o homem age de maneira diferente, extravasando sua angústia, quebrando a lógica do cotidiano, desorganizando aquele seu “mundinho”, aparentemente tão acabado e confortável.

Ao final (e reinício) do filme, o homem pega uma sacola e sai pela porta principal, que liga seu apartamento com o lado de fora. A câmera passa ao outro lado do espelho novamente e, focalizando a mesma porta de entrada, faz ver o homem entrando em seu apartamento, igual como

³ Da obra de Lewis Carroll – *Alice no País dos Espelhos*, de 1871.

no início, com tudo em seu lugar. E aí recomeçam as ações inicialmente descritas.

Além do *looping*, uma segunda forma de repetição que se entrevê nesta proposição artística é um tipo de repetição com a qual lidamos em nosso cotidiano. É o que se deduz ao ver o personagem entrando em casa e fazendo uma série de coisas que são as coisas do dia-a-dia, que dizem respeito ao modo de viver, de estar em casa, de comer, de estar consigo mesmo... Essas práticas são realmente repetidas com a recorrente retomada do “enredo” através da repetição proporcionada pelo *looping*. Há, portanto, a repetição factual, não só desta visão do cotidiano normalmente “habitado”, como também de sua inversão e aniquilamento (respectivamente, primeira e segunda partes do vídeo).

Outro aspecto que poderíamos apontar em relação à problemática da repetição é a sensação de que estas imagens de um cotidiano repetidamente vivido, entre as mesmas coisas, formas de experimentá-las e de mover-se dentro do mesmo espaço, sugerem uma repetição presente em espaços nos quais também nos movemos, habitamos e sentimos. Há uma evocação de aspectos presentes no que poderíamos chamar de uma “institucionalização” do cotidiano.

E não menos evidente é a presença central do corpo, do elemento humano, que é quem está submetido a estes mecanismos e que é também quem manifesta uma atitude de revolta e insubmissão ao cerceamento provocado pelo “sempre-mesmo”.⁴

A epígrafe, de Beckett, foi extraída de um texto de David Lapoujade, intitulado “O Corpo que não Agüenta Mais”, do livro “Nietzsche e Deleuze: O que Pode o Corpo”, organizado por Daniel Lins e Sylvio Gadelha. Este texto traz algumas questões bem interessantes sobre a submissão à que a potência do corpo se encontra submetida, tanto por agentes de fora, como por forças de dentro. As formas do exterior são as do adestramento e da disciplina. As do interior são as formas contidas no que se chamou de alma. “O corpo sofre de um ‘sujeito’ que o age - que o organiza e o subjetiva”. A doença, o mal, a culpa, o sofrimento, em suma, fazem parte deste sistema. A imobilidade e a insensibilidade são maneiras de proteção. Por não mais suportar a exposição a este sofrimento, se criam processos de fechamento, de enclausuramento, de resistência e de embrutecimento. Enfim, formas de anestesia.

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

Tudo se passa como se ele [o corpo] não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em

todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não agüenta mais, aquele que não se ergue mais. (Id., p.82)

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

Uma outra proposta artística que nos remete às mesmas questões, trazendo à cena a impossibilidade de “erguer-se” do corpo (também apontada por Lapoujade) e até uma impossibilidade de ato é a obra *Gravity Room* (Sala de Gravidade), do artista polonês Jaroslaw Kozlowski⁵. O artista trabalhou no espaço de exposição – uma grande sala – com a instalação de móveis domésticos. O peculiar desta instalação é que os móveis e objetos estavam instalados por todo o espaço: paredes, teto e chão, sendo que no chão se encontravam os lustres e nas paredes e teto, conjuntos de quarto, salas, escritório e copa. O único conjunto colocado em posição usual era uma penteadeira com espelho, tapete e cadeira.



Imagem 4. Jaroslaw Kozlowski, *Gravity Room*, 2006
Instalação com móveis e objetos domésticos
Vista parcial
Fonte: arquivo pessoal

⁴ De acordo com Ernst Bloch, este nosso mundo “é um mundo da repetição ou do grande sempre-outra-vez” (2005, p.16).

⁵ Obra de 1995, com uma versão apresentada na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006.

Além deste trabalho, existe uma série de outras instalações, desenvolvidas durante o curso de seis anos (conforme declara o próprio artista, no Guia da 27ª Bienal), que consistiram em arranjos inusitados realizados com mobiliário doméstico, utensílios e objetos decorativos. O artista refere-se a esses trabalhos como sendo uma reflexão sobre “diferentes sistemas políticos que funcionavam no contexto de uma unidade global” (Id.). Faz parte dessa série outro trabalho de Kozlowski, apresentado também na 27ª Bienal de São Paulo. Trata-se da obra *United World: Utopian Version*. Essa consiste em uma longa mesa onde estão dispostas dezenas de pães, fincados com a bandeira de diversos países – uma bandeira diferente em cada pão. Vale referir aqui que o tema da 27ª Bienal foi “Como Viver Junto”.



Imagem 5. Jaroslaw Kozlowski, *United World: Utopian Version*, 2006
Instalação
27ª Bienal Internacional de São Paulo
Fonte: arquivo pessoal

Percebe-se, no conjunto dos trabalhos das últimas décadas, um viés crítico, com vistas ao contexto social e político, imbricado nos modos de viver das pessoas, dos corpos – dos sujeitos e do coletivo. Das obras realizadas por Kozlowski com arranjos de móveis, que se inscrevem neste contexto de reflexão, e, mais amplamente, no contexto da discussão sobre a repetição e a transgressão, ligadas por um viés sócio-político, destacam-se também *Bedroom*(1996) e *Soft Protection* (s/d).

Nestes trabalhos vemos o acúmulo compactado de móveis de uma peça da casa, ou de móveis da casa inteira. O que pode o corpo nestes espaços? São espaços que remetem aos lugares de viver no cotidiano, às maneiras de habitar o espaço de viver, mais especificamente de morar. São espaços da esfera privada, íntima. O ambiente doméstico, em que se realizam as ações repetidas dia a dia, é apresentado de tal forma, que estas repetições não se tornam mais possível.

Novamente, lembro o mundo de Alice, de Carroll, no país das maravilhas ou no mundo para lá do espelho. Seja pela subversão da gravidade, ou pelo acúmulo em blocos maciços, o modo de operar do artista sobre estes objetos da casa suprime a possibilidade do ato – pelo menos do usual – e até mesmo a possibilidade de estar, de “erguer-se”. Se o corpo se coloca de alguma forma

nestes espaços, não é pelo modo convencional.

Quebrando com a lógica do mesmo: utopia?

“Chaque oeuvre artistique et chaque philosophie ont eu et ont encore une fenêtre utopique où s’inscrit un paysage qui ne fait que s’esquisser...”

Ernst Bloch

Existem alguns questionamentos, na atualidade, sobre como a arte se situa no terreno da organização política, e de como pode ainda intervir no espaço público. Um texto de Jacques Ransière – “A Partilha do Sensível” (2005) debate a questão da relação entre a estética e a política, colocando que a dimensão estética é imanente à política. Não é mais a arte que reconfigura a organização política, como pretendia o pensamento iluminista. A política é que configura o mundo. Mas ganha forma a partir de uma estética, que designa os objetos e suas relações. Os lugares da arte são contaminados pelas questões sociais, políticas. O terreno da luta política, hoje, é terreno estético. Procura-se reconfigurar um potencial crítico e uma forma de participação no espaço público.

Celso Favaretto, em algumas considerações sobre o tema⁶, levanta algumas questões: Na arte contemporânea, ao falarmos em participação, deparamo-nos com a questão da indiferença perante a obra e seu potencial. A participação, a intervenção na realidade parece inoperante, ineficaz. O campo da arte não se configura como autônomo. Está generalizado e é determinado pelo lugar onde aparece – em todos os lugares. O modo de apresentação faz parte da obra. A arte não se coloca mais como denúncia. Isso nem faria sentido – já foi feito. É, talvez, evocação. Pergunta-se: O que pode a arte hoje?

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

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

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

A perspectiva de Bloch é a de transformação da realidade cotidiana, presente, a partir da consciência do ato de vontade criadora. Somente um ser humano que

⁶ Em conferência realizada no Instituto de Artes da UFRGS, em 15.7.2005.

produz sonhos, acordado, poderá vislumbrar o que ainda não é, mas que pode ser. Não que poderá ser – mas que pode ser, no presente. O ato de criação tem, para ele, a força de instaurar uma nova realidade. E nova não porque de todo desconhecida, mas porque institui uma nova possibilidade pelo rompimento do que está aí, sempre repetido. Para Bloch, existe uma dimensão ideológica nos mecanismos de repetição, de reprodução do que já está dado. E que visa justamente a continuidade, a permanência do que está aí.

Lorraine Verner, em seu texto *“L’utopie comme figure historique dans l’art”* (2000), aponta para o que chama de traços de uma presença utópica, tanto em práticas artísticas contemporâneas, como em discursos sobre estas práticas. Para refletir sobre as relações entre arte e utopia, desde os inícios do século XX, a autora discute algumas ideias dos filósofos Ernst Bloch e Louis Marin, e do artista alemão Jochen Gerz. Em suas reflexões estes autores vêem, na arte, a possibilidade de olhar de forma diferente para o mundo, questionando as ideologias dominantes, no sentido de uma transformação da realidade.

A utopia tem um caráter paradoxal. Ao mesmo tempo em que faz a crítica do presente, projeta-se num discurso de ficção. Não é utilizável, segundo Gerz. De acordo com Marin, a utopia “faz emergir a face de sombra da ordem estabelecida, numa ficção, figura de negatividade histórica”. Daí sua força de transgressão. E, segundo Bloch, longe de nos assegurar de qualquer coisa, a utopia introduz a categoria do possível, de um “ainda-não”, que tem caráter dinâmico, mas também de inacabado, indeterminado e incerto.

Segundo Ernst Bloch, a utopia é a esfera do desejo, das esperas e da esperança, e ela engloba a arte em geral, toda espécie de antecipação cultural. A obra de arte nos coloca no limite de possibilidades atuais-reais do mundo e da sociedade: ela é, em si mesma, abertura de um espaço de manifestação do que ainda não é, espaço utópico que Bloch designa como “um laboratório mas também uma festa de possibilidades executadas como também de alternativas nelas experimentadas. (VERNER, 2000, p. 188)⁷

Para Bloch, a obra de arte tem a força utópica de participar da reconstrução da sociedade presente. Essa força consiste em fazer estremecer as “fronteiras da ordem estabelecida e abrir um ‘não-lugar’”, um novo espaço, onde o sonho e a imaginação realizem seu trabalho de quebrar com a lógica dominante (Id.).

De acordo com Jameson, “a vocação da utopia é o fracasso”. E ainda:

[...] o seu valor epistemológico está nas paredes que ela nos permite perceber em torno das nossas mentes, nos limites invisíveis que nos permite detectar, por mera indução, no atoleiro das nossas imaginações no modo de produção, a lama da época presente que se gruda nos sapatos da Utopia alada, imaginando que isso é a própria força da gravidade. (JAMESON, 1997, p.85)

Esta forma de ver a utopia aproxima-se do que Bloch afirma com as palavras da segunda epígrafe: cada obra artística e cada filosofia tiveram e ainda têm uma janela utópica onde se inscreve uma paisagem que apenas e permanentemente se esboça...⁸

A repetição em artes visuais constitui-se em formas de pensar a diferença, de produzir o novo. Mesmo utilizando-se de gestos e elementos que se repetem, aparentemente, o paradoxal da repetição é a presença do diferente, de algo que escapa, que se esvai nos entremeios do que se repete. Ela demanda o novo. A produção da repetição, pensada desta forma, e como a encontramos no campo da arte, talvez possa criar condições para a quebra de mecanismos de repetição dentro da lógica que está aí, no cotidiano – a da repetição estagnante, que embota os sentidos e que anestesia ou paralisa – tal como vista por Bloch.

Referências

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Volume I. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

_____. **O Princípio Esperança**. Volume II. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª edição, 2006.

FREUD, Sigmund. Recuerdo, Repeticion y Elaboracion. In: **Obras Completas**, Volumen II. Madrid: Ed.Biblioteca Nueva, 1948.

HOFSTAETTER, Andrea. **Repetição e transgressão: dispositivos poéticos e potencial utópico**. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

JAMESON, Fredric. **As Sementes do Tempo**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. **Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**. São Paulo: Ed.Estação Liberdade, 2002.

KONERSMANN, Ralf. **Magritte: La Reproducción Prohibida**. Madrid: Siglo XXI, 1996.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (orgs). **Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo**. Rio: Relume-Dumará, 2002.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs). **Nietzsche e Deleuze – Que pode o Corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Ed.Exo/Ed.34, 2005.

SOUSA, Edson Luiz André de. **A Burocratização do Amanhã: Utopia e Ato Criativo**. Revista Porto Arte. Porto Alegre: UFRGS/IA/PPGAV, v.14, n.24, p.41-51, maio de 2008 a.

_____. Furos no Futuro: Utopia e Cultura. In: SCHÜLER, Fernando e BARCELLOS, Marília de Araújo [orgs]. **Fronteiras: Arte e Pensamento na Época do Multiculturalismo**. – Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. **Uma Invenção da Utopia**. São Paulo: Lumme Editora, 2007.

VERNER, Lorraine. *L’Utopie Comme Figure Historique Dans L’Art*. In: BARBANTI, Roberto (Org.): **L’Art au XXe.Siècle et l’Utopie**. Paris: L’Harmattan, 2000, p.175-211.

⁷ Tradução do francês, da autora.

⁸ Versão da autora.