

“IN-EX-TENSAS, UM PENSAMENTO POÉTICO QUE SE REVELA NA MULTIPLICAÇÃO DAS IMAGENS”

Branca de Oliveira

A Gravura, por história e tradição, quer em sistemas rudimentares de produção, quer em sistemas sofisticados de editoração eletrônica, significa, principalmente, multiplicação de imagens. Isto potencializa o diálogo com os mais diversos suportes.

Esse diálogo não é só desejável, ele é importante para colocar a Gravura em sintonia com a cultura atual, no fluxo interativo entre diferentes mídias, porque favorece um encontro entre diversos sistemas semióticos.

As relações intersemióticas sempre estiveram no conjunto das questões conceituais com as quais trabalho: a tradução intersemiótica como criação, a citação, o comentário.

Neste sentido a alegoria tem sido o meio preferencial de que disponho para pensar e expor esse pensamento, porque ela multiplica imagens e se multiplica nas imagens.

A alegoria, num sentido amplo e atual, é a chave para a compreensão do processo construtivo das imagens em “in-ex-tensas”. Provisoriamente, por alegoria entenda-se aqui a exposição de um pensamento sob forma figurada em que se apresenta alguma coisa para indicar outra.

É no conjunto das figuras que compõem “in-ex-tensas” que reside todo o jogo de significações por meio do qual são realizadas as operações poéticas constitutivas do trabalho. Nessas operações, no que se refere à significância, se desfaz a oposição absoluta entre a semelhança dos termos correspondentes e a sua

diferença, ao mesmo tempo em que semelhança e diferença se afirmam. É complicado e paradoxal porque à medida que se afirma a semelhança se dilui a diferença e, ao contrário, ao se afirmar a diferença é a semelhança que fica dissolvida. Mas, efetivamente, é disso que se trata, de afirmar o jogo de contrários numa coexistência, é isso que as figuras condensam. É na qualidade figurativa do signo que o elemento alegórico revela toda a sua potência, a figura quer dizer sempre alguma outra coisa além de si própria, além daquilo que à primeira vista aparece. Ela é sempre multidimensional, porque, subjacente ao seu nível manifesto está uma variedade de conteúdos. Mais ainda, pois a figura característica de “in-extensas” já vem recortada de outra fonte semiótica. Esse tipo de figura é uma alegoria que se define pela citação como característica principal e que se dá em pelo menos dois níveis: cita o mundo tal como ele existe e cita o mundo tal como é individualmente contextualizado.

As imagens de “in-extensas” são realizadas a partir de figuras confiscadas: aproprio-me de imagens de diversos contextos culturais - livros jornalísticos e artísticos, revistas, documentários videográficos e cinematográficos, fotografias autorais e reproduções fotográficas anônimas.

O caráter alegórico, neste caso manifestado pela citação, re-significa um pensamento por outro, porque relaciona as qualidades comuns entre os seres originais e os atuais, mas não de maneira a estabelecer uma identidade entre os termos. Ele é mais complexo – um dos termos adquire a potência do outro, ou expande a sua potência na direção da do outro. O primeiro, ao apropriar-se das virtualidades do outro, desfaz nele a sua identidade, arruína-o, contamina-o. E não seria esse o grande sentido da fenomenal invenção do Drácula e as suas donzelas? É um caso de contágio, um fenômeno diabólico, pacto de multiplicidade. Uma aliança.

Num primeiro momento desorganizo e desestruturo o original, mas é a mim mesma, enquanto sujeito, que me perco nesse movimento. Só então compreendo verdadeiramente e torna-se possível citá-lo. Citar é deslocar e deslocar-se, é traduzir o outro enquanto me torno estrangeira, é abandonar o familiar pelo

estranho e transformar o estranho em familiar, é desmanchar a identidade de algo usurpando-lhe os caracteres e o destino, ao mesmo tempo que o coloco em movimento. É excitar, provocar, fazer comparecer o outro.

Alegórica, a citação torna explícita a inadequação entre o contexto original e o atual, disse, numa conferência, Olgária Mattos. A citação jamais reapresenta um original, ela é retorno, não do mesmo, mas do diferente. É repetição sem ser coincidência, que se coloca fora da lógica da identidade.

“in-ex-tensas” é assim: um composto de citações de diferentes naturezas. O objeto dessas citações diversas foram, em primeira ordem, obras já acabadas que, no entanto, foram quebradas, dispersadas, descaracterizadas para, através da montagem e colagem, articularem uma nova combinação. Costurar pedaços de vários corpos em vários outros corpos, recortar fatos acontecidos a diversos indivíduos em diferentes tempos e fundi-los num só. O resultado não foi a soma das partes mas a invenção de novos seres, trata-se de um modo de singularização que nunca é totalizante.

Os trabalhos de “in-ex-tensas” não são resultados de projetos, porque não há projeto anterior à própria composição. A composição é ao mesmo tempo modo de pensar e modo de produzir. O caráter alegórico dessas composições revela descontinuidades e conteúdos não formados, e por isso a leitura de “in-ex-tensas” é sempre inacabada, podendo se intensificar nas disjunções e refazer-se na atomização que a funda. Intermitência que impede “in-ex-tensas” de retornar ao uno, ao símbolo.

Allos significa outro, enquanto agorenei traduz falar — dizer o outro. Dizer o outro é aqui projetar a potência metafórica das figuras sobre a metonímica, o eixo paradigmático sobre o sintagmático. É o princípio poético de “in-ex-tensas”. A alegoria põe em conexão elementos que se alteram sem cessar. Ao contrário do símbolo, que unifica, a alegoria divide, transforma, metamorfoseia, jamais se completa, é o diábolo — aquele que joga cortando, separando. A alegoria é a voz dissolvente diabólica, múltipla, dissonante. Nunca concorda ou repousa. Trágica, ela é irresolúvel no que tange à significância. Está sempre fugindo de um significado

fundante. Sendo produção que se complexifica na leitura continuamente, ela é transmutabilidade de sentidos, é devir.

Cada figura de “in-ex-tensas” é trabalhada inteira, mas já sendo parte de outra; cada grupo de figuras é também parte de outro, e o conjunto que completa a imagem, igualmente. São composições que se encaixam umas nas outras e se desdobram segundo articulações próprias. E tudo é composto cuidadosamente para imprimir uma sensação de impermanência da forma, isto é, para configurar um processo onde nenhuma forma possa resistir por muito tempo. Constante movimento de passagem de um plano de organização para um plano de desterritorialização, onde um não cessa de extrair-se do outro, sem jamais retornar ao mesmo; é a própria sensação da virtualidade — quando ainda não está pronta, uma forma já está se desfazendo, e outras mais subjacentes se engendrando; é a sensação de um limiar ao qual não se para de chegar, potencialmente infinito.

Composição de sensações por meio de figuras que não representam, antes revelam outros seres de sensação — esse é o trabalho. A figura não reproduz tudo ou qualquer coisa do modelo. A semelhança com ele é apenas produzida. *“É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo”* (Deleuze e Guattari, 1993:224).

A figura é a qualidade com a qual um sistema sensível será fabricado — uma “linguagem” de sensações. Para realizar “in-ex-tensas” crio uma sintaxe de figuras que as introduz numa sensação que rompe o senso comum. O objetivo foi abrir fendas na língua corrente para arrancar-lhe os afetos e com eles construir compostos intensivos. Blocos de afetos e perceptos que se conservem e que se tornem desde o início independentes de seu modelo. Signos estéticos que não mais têm referência fora deles, que existem em si. *“Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos”* (Deleuze e Guattari, 1993:p. 216).

Autoconservante e durável, o signo estético tem a natureza de um monumento, mas enquanto bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua duração. Portanto não se trata de um monumento como aquele que comemora um passado, que evoca a lembrança de antigas percepções, nem mesmo que faça aparecer uma recordação involuntária, ou que acrescente alguma reminiscência. O ato deste monumento não é a memória mas a fabulação, disse Deleuze. Trata-se de inventar seres de sensação que conservem em si o momento de um dia, o grau de calor de uma certa hora, a luminosidade de um instante, a transparência de um corpo, o reflexo de uma superfície... Os personagens não podem existir, o autor tem de criá-los. Eles não sentem, já são a sensação, a exemplo da “máquina de Morel” que produzia imagens, que tudo podia registrar e eternizar: as aparências, a tridimensionalidade dos corpos, os seus suores, só não podia dar-lhes a consciência, eternizá-la (Santaela 1998: p.137). A figura enquanto signo tem existência além da vida emprestada. Existe sozinha apesar de existir como representação. Isto está tematizado na maravilhosa experiência do personagem principal de Kagemusha, a Sombra do Samurai (filme de Kurosawa). Entre as coisas e as figuras que as representam abre-se a fenda da diferença, há algo do objeto que a figura não pode capturar. O signo não pode ser o objeto. É essa radical impossibilidade da figura que é, propriamente, a sua potência de fabulação.

A fábula é uma alegoria desenvolvida. A dimensão corpórea é o instrumento de transmissão da significação, é o significante; e a dimensão ideal, incorpórea, é o sentido. Na fabulação a figura procura dizer um real, ainda que subjetivo, tanto quanto o real procura se dizer na figura, como faz todo elemento alegórico. Isso quer dizer que fora da realidade o extraordinário não tem sentido. É que para fabular é preciso descolar-se da trivialidade, exceder os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. Nada de lembranças mesmo que ampliadas. Nada de fantasmas do passado. É um caso de vidência, ver demasiado, e não de imaginação. É preciso tornar-se. *“Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos contemplando-o. Tudo é visão, devir.”* (Deleuze e Guattari, 1993:220)

Fabular é inventar personagens que, ordinários, tenham as dimensões de gigantes, e é mesmo por força da medianidade que se tornam gigantescos. A fabulação é, segundo Bergson, uma faculdade visionária que consiste em criar gigantes, potências semi-pessoais ou presenças eficazes, muito diferente da imaginação, que seria mais uma fantasia subjetiva, uma questão pessoal. Os personagens da fábula são vivos demais para terem sido vividos. Eles excedem qualquer imaginação.

A qualidade de visionário não poderia ser a de alguém, assim também a vidência. A paisagem vê, disseram Cézanne e depois Deleuze. E esta visão é o que do invisível se torna visível. É ver além. Eis a fábula do olhar: através daquilo que vejo algo me olha, mas enquanto um outro. Quase como um espelho, me devolve, “num reflexo”, aquilo que a primeira vista não me aparece. Abre-me em fenda e libera-me os afetos. Dissolve-me na ação do olhar. Conjuga-me. Vejo-me acontecimento. Torno-me com ele.

Aquilo que vejo seria mais como um portal, um acesso, um lugar de transporte. Passagens — meu olho é pele. Mas de maneira nenhuma é uma vista que orienta. Ao contrário, ela me leva, em labirinto, a perder países e, quem sabe, encontrar outros. Diafaneidade óptica. Não é qualquer coisa que, ao olhar, vejo. Parece que só tenho mesmo visão para o que me olha, é como se eu só tivesse olhos para ver do plano daquele que me vê. Um olho que se inaugura junto com a visão. Trata-se de um encontro. Ver é entrar num devir. No ato da visão duas direções se dão, abre-se um diante e um dentro — o meu olho é porta. O meu olho é entre.

Ver é fender-se, abrir espaço e colocar-se em relação. É abrir portas. Portas da luz. E nesse sentido, alegoricamente, se poderia dizer que a visão coincide com a porta, que se constitui propriamente como um limiar. É virtualidade de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo — diante-dentro. E a imagem está no meio, faz a separação do que me olha no que vejo — é superfície sem fundo. É aquilo mesmo que se experimenta em Kafka ao estar em frente a uma porta

aberta, da qual não se pode passar nem se pode entrar. Afastamentos e contiguidades são colocados em jogo nessa alegoria porque a visão opera um duplo movimento, mantém o mundo afastado lá onde se pode vê-lo, ao mesmo tempo que o aproxima aqui onde me aparece.

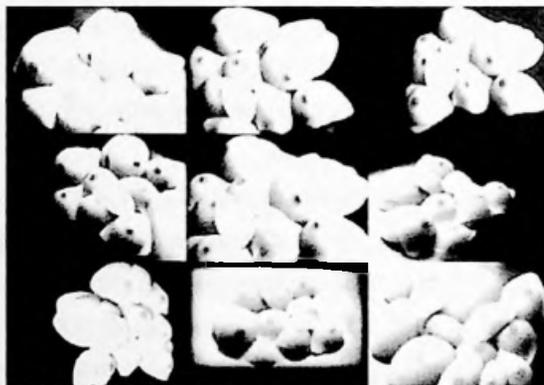
As imagens, elementos com os quais se constrói uma fábula, se abrem ao sujeito, se abrem no sujeito, e abrem o sujeito incorporando-o. Em relação a isso Kafka nos diz numa passagem: “... *estando deitado e tendo alguém girado rapidamente uma chave na fechadura, tive no espaço de um instante fechaduras por todo o corpo, como num baile de fantasias; uma fechadura, ora aqui, ora ali, era aberta ou fechada a breves intervalos.*” Isto já é o resultado, em fábula, de uma produção de imagem engendrada na relação sujeito e mundo se auto-inventando. Nessa altura, Kafka já se encontrava com a respiração reduzida e talvez os breves intervalos, a que se referia no texto, fossem uma imagem do ritmo da abertura de sua pleura, segundo relata Didi-Huberman. Mas vale reafirmar que o texto de Kafka nunca seria uma interpretação ou descrição de sua doença, é antes uma invenção ressonante.

É sempre a vidência de algo muito grande, demasiado, intolerável, que é fabulador. O desespero é fabulante para Kafka; para mim, é a luta da vida com o que a ameaça. A afirmação da vida ali onde ela está prestes a desaparecer produz uma visão de intensidades que me estouram as percepções cotidianas: nada mais tem cor, o preto e o branco tramam as tensões; as manchas desfocadas substituem os contornos e pervertem as relações de peso e volume, de proximidade e distância; e as transparências, as brilhâncias, as durezas, as asperezas, as solidezs, se descolam dos objetos para, num novo arranjo e com outros graus de intensidade, recaírem sobre espaços inventados. É que ter a visão de algo violento demais, tal como ocorre quando nos encontramos com imagens de embate de vida, significa lançar-se num movimento desterritorializante. Nesse desterro, a morte imprime suas marcas, mas é na figura do vivente que é possível abrir-me ao extravio do desejo para criar.

A prótese é, para mim, um elemento de fabulação, justamente porque prefigura, tragicamente, a dor de uma perda e já o ser do devir. Ela é, propriamente, uma condensação expressiva da presença de uma ausência e da potência do corpo — potência de andar, de morder, de bater o coração, de enxergar... Ela é um substituto parcial do corpo para algo que foi perdido. Mas o que ela pode restaurar? O que está ausente em termos de sentido senão a própria sensação do corpo? As próteses não sentem, elas impedem a sensação de penetrar o corpo. Elas são como partes desnervadas ou anestéticas. Trato-as, no trabalho, com a qualidade das superfícies nervosas, como figuras vivas. Tornam-se figuras/problemas, cujos sentidos ultrapassam a sua condição original de serem partes ou substitutos. São seres de sensação que, como problemas, provocam perguntas que não são solucionáveis, que desafiam o pensamento e o lançam em direção ao desconhecido. São multiplicidades abertas mas inteiras, às quais nada falta.

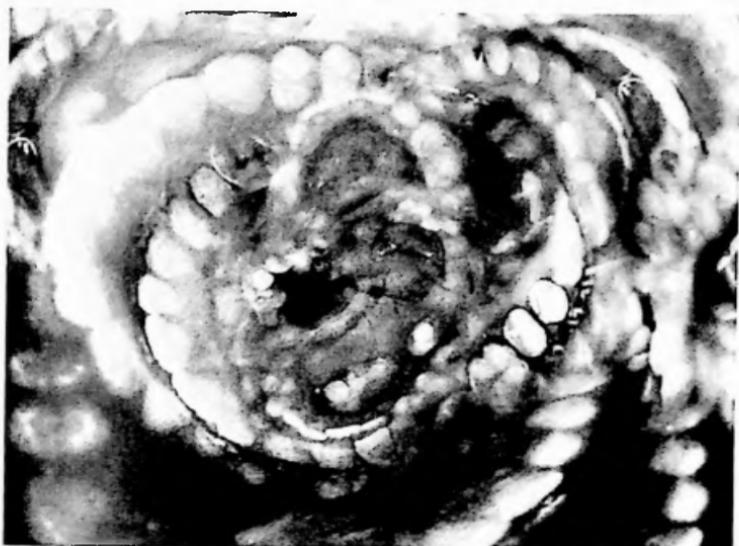
A contradição que se configura na prótese não é resolvida nas imagens de “in-ex-tensas”; ao contrário, é para afirmá-la que todo trabalho se realiza. Há dois planos principais de composição que o definem: um que é o da estrutura caracterizada pela montagem, e outro das operações de tratamento plástico aplicado às figuras. O primeiro, que só é primeiro como um modo de referência, se formaliza no programa de construção e articulação das sequências de cada trabalho. Porque cada trabalho de “in-ex-tensas” é composto de várias cópias feitas de uma mesma matriz, e cada composição segue outra organização, mas todas mantendo o mesmo sentimento de infinito no qual procurei construir os trabalhos. O segundo plano é aquele que, oposto ao primeiro, opera no sentido de dissimular toda formalização, de mascarar os limites físicos, de desfigurar as figuras, de fragmentar, de empilhar, de acumular; de sabotar e de deformar. Trata-se de um plano de trabalho dirigido à decomposição das formas. No entanto, a par do dualismo que os divide, entre um e outro plano, um trânsito permanente se revela, eles se reconstituem um no outro.

É o próprio devir que as imagens de “in-ex-tensas” condensam nas figuras das próteses. O devir faz passar o fio tênue de um conjunto que se abre à relação, que é ele próprio relação. Relação que, ao invés de opor seus termos ou transformá-los uns nos outros, os integra em um todo aberto, que nunca se totaliza no somatório de suas partes. A relação, de fato, se distingue radicalmente dos termos ou das partes. Trata-se, pois, de dinâmica e acontecimento.



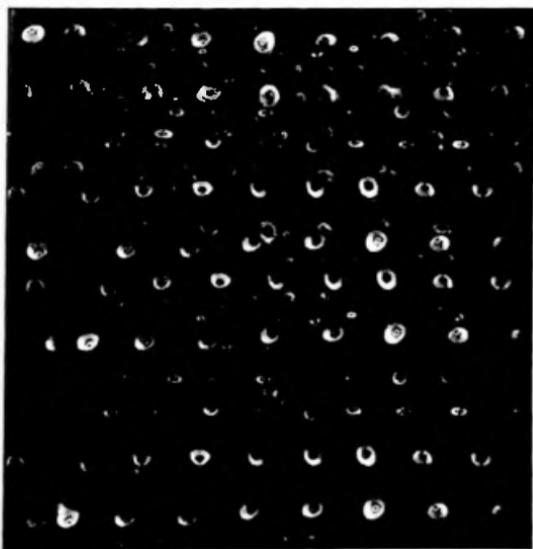
axestésicas

Cópia fotográfica digital sobre papel
Medidas: 0,84 x 1,20 m



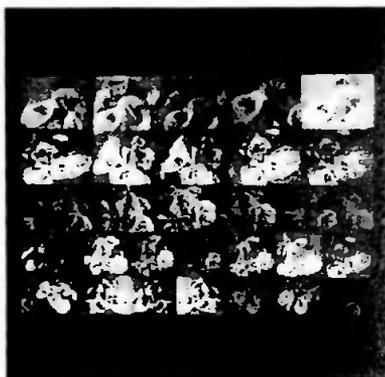
dragó

Còpia fotogràfica digital sobre paper
Medida: 1,20 x 1,20 m



contraltz

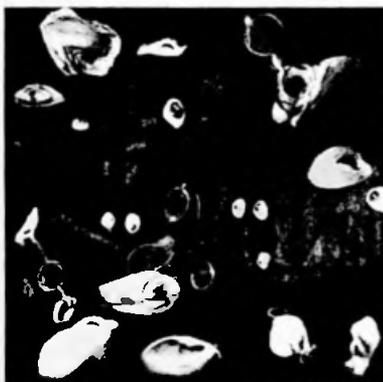
10 còpies fotogràfiques digitals sobre paper
Medidas: 2,00 x 2,00 m



encarnados

Cópia fotográfica digital sobre papel

Medida: 1,20 x 1,20 m



retalhes

Cópia fotográfica digital sobre papel

Medida: 1,20 x 1,20 m



individuais
40 cópias fotográficas digitais sobre papel
Medidas: 2,00 x 2,00 m

Bibliografia

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O Que É a Filosofia*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O Que Vemos. O Que Nos Olha*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo, Nova Época Editorial, s.d.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. Imagem: *Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Paulo, Iluminuras, 1997.

Dados da Autora

Branca de Oliveira, Doutora em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Atualmente é professora de Desenho e Gravura na mesma Universidade. Desde 1977, vem participando de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Recentemente apresentou "in-ex-tensas" no Centro Cultural de São Paulo e "des-dobras" na Galeria Mônica Filgueiras em São Paulo.