

SOBRE A EXPERIÊNCIA DE UMA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA NA CASA/ESTUDIO B'ATZ'

Cláudia França

A experiência pessoal de residência artística na Casa/Estudio B'atz' deu-se em 2 partes: todo o processo de envio de proposta de trabalho, aceite, acerto de datas, solicitação de liberação em minha universidade de origem - para então iniciar de fato a residência, que foi de 23 de junho a 24 de julho de 2015.

Desse modo, diria que houve uma mescla de afetos no processo como um todo: alegria, ansiedade, angústia, raiva, impotência deram lugar ao que considero como um “sentimento de pertença e encontro” pelo deslocamento àquele sítio, no interior da Argentina.

Explico melhor.

Escrevi um projeto que compreendia 03 vertentes práticas simultâneas, uma delas em Desenho, outra em Fotografia, outra em Escrita. Chamei a proposta de “Jogo de Escalas” por considerar que cada uma dessas práticas envolveria instâncias públicas, semi-públicas e privadas de conexões intersubjetivas e com o lugar. Considerava que ali seria um lugar de trabalho constante, trabalho esse que não descartaria, de modo algum, o contato com o lugar e com as pessoas, pois acredito que esse é o sentido das viagens.

No entanto, desde a chegada, ao ser recebida por Graciela de Oliveira no aeroporto de Córdoba, numa fria madrugada, pude já intuir que algumas alterações estavam no devir da proposta. De fato, dois dias depois de minha chegada efetuamos nosso primeiro encontro de supervisão, em que Graciela me alertou do excesso de atividades propostas, e que eu deveria me abrir para a temporalidade do lugar, invernal, ou mesmo para outras ações do acaso.

Habitar aquela residência Casa/Estudio evoca, de fato, os devaneios que Gaston Bachelard tanto nos alimenta em suas discussões sobre “A Casa e o Universo” (em A Poética do Espaço). Ao analisar certas passagens de Baudelaire em “Paraísos Artificiais”, Bachelard concorda com o escritor ao perceber que a casa invernal faz crescer a ideia de intimidade. E complementa, posteriormente: “No mundo fora da casa, a neve apaga os passos, confunde os caminhos, sufoca os barulhos, mascara as cores. Sente-se em ação uma brancura cósmica pela brancura universal. O sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do ser do mundo exterior experimenta um aumento de intensidade dos valores de intimidade.” (BACHELARD, 1975, p.136)

Não tivemos neve no inverno de Villa Cabana. Mas aproveito a citação para dizer de uma névoa ou mesmo de uma neve metafórica que, se obnubila a visão, acende os outros sentidos – a busca pelo calor, o peso das cobertas, o encolhimento do corpo, os ruídos dos afazeres de outros, os cheiros diferenciados, o amanhecer tardio pela época do ano. A neve metafórica não me impediu de perceber a trajetória do sol, uma trajetória quase “horizontal” pelo céu, o que faz com que os panos de vidro recebam luz por todo o dia, quase.

Somam-se a essas percepções, os próprios recursos da casa: uma excelente biblioteca, as visitas de artistas e de agregados, a de Graciela em especial, a revelar, em suas perguntas e silêncios, um desejo de que a experiência breve se convertesse em um *festina lente* (ditado latino que significa apressa-te lentamente) para os exercícios diários de desenho, proposta que percebo foi a que mais lhe agradou. Desse modo, a supervisão se deu de modo informal, com passeios pela cidade e arredores da vila, o arroio, as caminhadas e refeições junto à família – alternados com sugestões de leitura de livros e filmes.

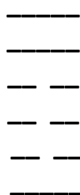
O acaso me fez avançar grau quase zero na proposta fotográfica – fotografar o entorno a partir de meu quadril, ponto de vista de minha bolsa, de modo a tentar diminuir o olhar cultural no enquadramento fotográfico – proposta esta que possuía certo grau de utopia (pois o olhar cultural retorna na organização das imagens). Mas o fato é que minha máquina começou a falhar na abertura do obturador e assim, fui diminuindo a frequência do exercício até deixar de fazê-lo.



Fig. 1 a 3: imagens tiradas com a câmera na altura do quadril, tiradas em 29/06, 07/07 e 09/07, respectivamente.

Já os desenhos foram feitos quase que diariamente, entre 11h30min e 14h30min, período em que o sol deixava menos reflexos nos vidros de água que usei como motivo para desenhar. Meu arsenal constituiu-se em 3 garrafas de vidro transparente, juntamente com 3 copos de água de matéria similar aos vidros. A composição diária era dada pelo resultado do lançamento de moedas no jogo do *I Ching*, que atuava como dispositivo a me fornecer combinatórias.

A estrutura do oráculo trabalha com 04 tipos de desenho (linha cheia, linha interrompida, linha com um X no meio e linha com um círculo no meio – chamadas de linhas fixas e mutantes). Por meio desses tipos é construído um hexagrama, conjunto de seis linhas empilhadas. O desenho final desse hexagrama é interpretado como mensagem oracular. No total, existem 64 possibilidades de interpretação. Cada tirada é formada pelo lance de 3 moedas. A face da cara (frontal) da moeda é lida como linha yang (ativa) e a face da coroa (posterior) é lida como linha yin (passiva). A esse conjunto de seis linhas empilhadas, trabalhei as 3 linhas inferiores como norteadores para a composição de copos (linhas cheias indicando copos cheios de água, linhas interrompidas indicando copos vazios), obedecendo ao mesmo raciocínio para a disposição de garrafas. No desenho abaixo, a interpretação se dá inicialmente dividindo-se o hexagrama em dois trigramas:



O superior é constituído por 3 linhas cheias e 1 com uma interrupção, o que significaria o uso de 2 garrafas cheias e uma garrafa vazia. No trigrama inferior, há 2 linhas interrompidas

e uma cheia, o que interpreto como 2 copos vazios e 1 cheio de água. Cada copo se alinha a uma garrafa. Desse modo, a composição a ser desenhada ficou assim:



O número de desenhos realizados se deu mais ou menos em função do número de dias da residência, conforme mencionado; houve alguns dias em que não desenhei por conta de outras demandas; como são jogos combinatórios, algumas composições se repetiram e isso caracteriza, em parte, nossa rotina. Cada página recebeu 2 desenhos de observação: no canto esquerdo, um croqui de 1 a 2 minutos. Mais à direita, uma representação mais elaborada, e, que em muitas vezes, não chegou a ser finalizada.

E assim foi sucessivamente, até que um dia, em uma das supervisões, ocorreu-me desdobrar o exercício numa espécie de representação do tempo. Expus a ideia a Graciela, que prontamente me trouxe uma grande folha de papel vegetal, que foi cortada em pedaços de 10 x 15 cm. Sobre cada uma delas, eu copiei os croquis feitos até então, entendendo que a sobreposição de todos me daria uma “representação” completa da cena com as três garrafas e três copos.

Disso resultou um desenho imperceptível, pois a soma de todos produziu uma grande “neblina”, como algo difícil de ser percebido. Foi uma ótima ação do acaso, por dois motivos: o primeiro, porque essa era a sensação que tinha da cena quando retirava os óculos (e de fato, o argumento para tal exercício diário de desenho de observação provinha de minhas dificuldades visuais de ajuste à nova realidade, que era o uso de óculos para leitura e desenho); o segundo motivo, que se referia à terceira vertente – a elaboração de um dicionário da ausência, cujas ações na residência se deram pela busca por verbetes de dicionário em espanhol e português, como termos equivalentes à noção de ausência e invisibilidade. A palavra neblina, no sentido de turvação da visão, era perfeita para as semânticas que buscava nos dicionários.

Ainda com relação às sobreposições de papéis translúcidos, uma segunda possibilidade era a separação por blocos, o que possibilitaria ver, na contraluz, a vibração dos contornos das garrafas e copos. Isso me impeliu então a fazer um segundo desdobramento, que seriam desenhos sobre alguns cartões pretos em formato A5, por meio de lápis brancos e grafites.



Eram desenhos semi-cegos. Fazia um primeiro desenho, somente com a primeira parte da marcação, somente olhando o papel para posicionar o lápis. Depois avançava olhando somente para a cena. Terminado o desenho, recomeçava o mesmo, sobre o mesmo suporte, com outro material, sem olhar para ele, até o limite de quatro atuações sobre o mesmo suporte. Ao final, cada desenho nos dava a reincidência dos contornos, mas os desajustes e diferenças de cada uma das inscrições fazia o desenho “vibrar”.

Resta ainda mencionar a terceira vertente de ação, que na verdade, não foi iniciada na residência artística, mas tem sido um longo projeto trabalhado em situações intervalares. Trata-se da elaboração de um “dicionário da ausência”. Ele foi iniciado em 2010 e tem sido lentamente trabalhado, em breves momentos vagos do trabalho de docência e pesquisa, sendo também periférico com relação à produção artística.

Trata-se da compilação de verbetes relacionados ao vocábulo “ausência”. A depender do momento/contexto em que estou (em atividades de leitura, escrita ou conversação, em que o uso de dicionários é importante), o livro-dicionário torna-se um objeto de uso constante, estando presente no campo visual, à mão. Não há um horário fixo e frequência contínua dessa prática; pode ser feita à noite, em períodos de insônia, por exemplo. Valho-me então de “brechas” no trabalho usual com a palavra para usar o(s) dicionário(s) em um ritmo de leitura-busca diferente. Se normalmente o usamos com uma palavra em mente para realizar a busca de seu significado, no caso da busca de termos para a composição do “dicionário da ausência”, o método se diferencia, pois o que está em mente são termos correlatos à ideia de ausência, como por exemplo: *vazio, distância, desencontro, turvação, além*, entre outras.

Desse modo, pego-me lendo dicionários de um modo diferenciado, que está entre uma leitura técnica e uma leitura por deleite. Está certo que abro o livro já pensando em um significado em busca de significantes afins; por outro lado, há o encontro com alguma palavra insuspeitada. Isso me faz lembrar um pouco a noção de “acaso objetivo”, formulado por André Breton: um encontro que, objetivamente, ocorre ao acaso e que, de fato, parece não ter sido um acaso, isto é, parece significar alguma coisa. Eu pego o dicionário querendo encontrar uma palavra que eu não sei muito bem qual ela é: só sei que ela deve me dar a noção de ausência, de afastamento, de evasão.

Eu ainda não sei como será o corpo do dicionário da ausência. Na verdade, questiono até mesmo o seu título. Se não seria melhor um dicionário da invisibilidade, termo que abarca a questão da ausência e avança para outros lugares, processuais, como desaparecimento, ocultamento, apagamento. Então, essa questão de como tornar visível algo que tem em seu bojo a problematização do visível, ainda permanece em latência, permanece submersa no lago do imaginário.

Haver passado um mês tendo como atividade prioritária a execução de experimentações conectadas ao cotidiano como tema, fez-me reaproximar do processo de criação, sua dinâmica interna e até mesmo como as transformações do corpo do artista, com o

tempo, podem transformar a percepção do entorno, provocando uma postura mais reflexiva sobre o tempo, a corporeidade, a atuação dos sentidos e a interpenetração da arte com a vida.

Havia muito tempo que não desenhava, precisamente, 5 anos. Refiro-me ao desenho como prática autônoma, desvinculada de ser estudo para outro trabalho em outra linguagem, ou mesmo desenho como projeto, requisitando para isso, os recursos da racionalidade e inteligibilidade da linguagem. Na prática autônoma do desenho, ficam evidentes os procedimentos que revelam a dificuldade de obtenção da imagem final. Desenhar por todos os dias, supostamente o mesmo objeto, levanta a reflexão sobre a repetição como ação heurística e a diferença, como ação artística. Os desenhos realizados durante a residência não se colocam como trabalhos qualitativos como finalizados, mas são interpretados como “clareiras” no fazer, pois me abriram possibilidades de construções de séries de garrafas, em escalas maiores.

Quanto às outras duas vertentes, elas me parecem ser coadjuvantes nas proposições em desenho. Isso porque de algum modo, o enquadramento da câmera no quadril do corpo, em certo modo, despotencializa o olhar no ato fotográfico; a busca por palavras que digam da invisibilidade e do deslocamento, retira a soberania do ponto fixo central, promovendo o fluxo e a dúvida do que se vê.

A despotencialização do olhar, ou melhor, a dificuldade de ver, a dúvida no que estava vendo, eram situações diárias na montagem e representação de cada cena, aparentemente igual. Havia uma luta constante em tornar presente o ato de ver a cena, contra um movimento natural de recorrer à memória da experiência dos dias anteriores. Essa luta tornava lento o ato de desenhar; vários desenhos permaneceram inacabados, deixando-me frustrada e vencida pelos objetos comuns e transparentes.

Essa questão remeteu-me ao processo de construção de um retrato do norte-americano James Lord, feito por Alberto Giacometti, iniciado em 12 de setembro de 1964. Aquilo que seria a elaboração de um retrato do escritor, realizado apenas em uma sessão, prolonga-se por 18 encontros pelo mês de setembro, mesclando, sobre uma mesma tela, apagamentos, arrependimentos, reforços, dúvidas. Giacometti desacredita dos resultados e solicita-o novamente, criando uma interminável rede de expectativas, dúvidas e solicitações, um acordo tácito, enfim, entre ambos – neste acordo, o fato era a interminabilidade da obra. Giacometti, que já era um artista renomado, confessa a Lord de sua incapacidade de terminar seus trabalhos:

G: “A coisa vai mal, mas pouco importa, já que, de toda maneira, não se trata de terminar”.

L: “Lamento fazer você trabalhar tão duro para nada, eu disse”.

G: “Oh, é útil para mim, respondeu. Aliás, é o que mereço por trinta e cinco anos de desonestidade.”

L: “O que você está querendo dizer?, perguntei”.

G: “Simplesmente que, durante todos esses anos, expus coisas que não estavam terminadas e que nunca deveriam ter sido começadas. Mas, por outro lado, se não tivesse exposto, teria parecido covardia, como se eu não ousasse mostrar o que tinha feito, o que não era verdade. De modo que eu estava entre dois fogos.” (LORD, 1998, p.26-7)

A questão é que, quanto mais desenhamos acreditando que o próximo desenho será melhor, trabalhamos, num misto de decepção e esperança, o próprio desenho. Desse modo,

posso pensar que fiz um curso intensivo de desenho de observação, em que era aluna e professora, ao mesmo tempo. Isso também me ressignificou a atuação como docente, na medida em que ensino Fundamentos do Desenho para alunos do primeiro ano de Artes Visuais.

Atenta àquele movimento reiterativo, Graciela indicou-me o filme “El sol de los membrillos”, que assisti em 2 sessões. E de fato, encantei-me com a persistência do pintor em retratar a circularidade do tempo, materializada nos frutos amadurecidos da pequena árvore. Ele prepara um atelier ao seu redor, prevenido das chuvas e repleto de dispositivos de estudo das formas dos frutos. Desse modo, vamos percebendo a metamorfose de uma dupla natureza: o amadurecimento dos frutos, até seu apodrecimento, no compasso similar ao da natureza naturada posta no fazer da pintura.

A indicação desse filme e de outros, a indicação de leituras de textos, os passeios a pé pelos arredores da residência, as conversas sobre as pesquisas em desenvolvimento, todos foram momentos somados às conversas objetivas sobre o meu fazer, estabelecidas por Graciela Oliveira. Disso, decorreu outro importante momento da residência, que é a socialização das experimentações realizadas naquele período, com outros visitantes da Casa/Estúdio. Trata-se da culminância da residência e efetivação do sentido social do projeto como um todo.

Diante de pessoas relativamente desconhecidas, ou pouco conhecidas, tive de colocar algumas considerações sobre o processo, conectando-o a trabalhos anteriores, de modo a se fazer perceber a historicidade dos trabalhos propostos. Não está em jogo o dado qualitativo dos trabalhos artísticos, mas sim suas potências como multiplicidades qualitativas, ou seja: suas capacidades de tramarem relações entre fatos aparentemente desconexos, suas capacidades de friccionarem, no discurso sobre a invisibilidade, a invisibilidade que empoeira o cotidiano, fazendo “vibrar”, novamente, a situação dos objetos e formas.

Concluo que cresci como sujeito, exposta às alteridades do lugar, das pessoas, do clima e do idioma. No entanto, creio que a alteridade maior foi a própria priorização das ações artísticas no cotidiano com relação a outras, tidas como mais fundamentais do que o fazer sensível. Essa mudança de eixo agora clama por sua recolocação necessária na ordem diária, desde o meu retorno à cidade de origem.

Uberlândia, 31 de outubro de 2015.