

SUBJETIVIDADE E EXPERIÊNCIA: FORMAÇÕES DE RESERVATÓRIOS DE DESENHOS

Vivian Herzog

Resumo

Este trabalho parte de minha pesquisa em poéticas visuais sobre a formação de reservatórios de desenhos que são constituídos por diversas materialidades: como apreensão de vestígios, lembranças e pensamentos. Todos esses procedimentos são atravessados pela linguagem do desenho que materializa determinadas vivências. Em meio a essas formações a subjetividade é pensada a partir das experiências e trocas do eu com o mundo que se dá num processo de transversalização em que a experiência é tão importante quanto o que resulta dela. Nesse sentido a prática artística em questão problematiza a ideia de um produto unificado separado do sujeito e de suas formações. Trata-se de um conjunto flexível e permeável que se estabelece através de junções e extensões nem sempre coesas. O fazer admite e incorpora esses lapsos tornando-os parte desse todo que é o reservatório.

Palavras-chave: desenho, reservatório, subjetividade, junções.

Abstract

This part of my research work on visual poetry on the reservoir creation of drawings that consist of various materiality: as seizure of traces, memories and thoughts. All these procedures are crossed by language of drawing that embodies certain experiences. Within these formations, subjectivity is conceived from the experiences and exchange of self an world that occurs in a process of mainstreaming as the experience is a important as what results from it. In this sense the artistic practice in question discusses the idea of a unified product apart from the subject and its formations. It is a flexible, permeable that is established trough junctions and extensions are not always cohesive. Doing acknowledges and incorporates these lapses by making them part of all this is that reservoir.

Key Words: design, reservoir, subjectivity, and joints.

O presente artigo apresenta parte da pesquisa em poéticas visuais delimitada pela produção prática cujo foco consiste na elaboração de reservatórios¹ de desenhos constituídos por junções, vestígios, lembranças e experiências. O conjunto de experiências que geram os desenhos é tão importante quanto a sua configuração. É sob esse viés que a subjetividade está atrelada ao fazer como um processo de transversalização que atravessa fazeres e percepções que se dão entre as relações e

trocas do sujeito com o mundo. Esse sujeito conforme Félix Guattari (2004) não é um sujeito uno, mas reterritorializado, reconstruído por trocas e intersecções múltiplas entre diversos processos. Guattari (2004) expõe que existem três vozes fundamentais que permeiam o entrelaçamento dos processos de subjetivação ocidental:

1. as vozes do poder: que circunscrevem e cercam, de fora, os conceitos humanos, [...] 2. as vozes de saber: que se articulam de dentro da subjetividade às práticas técnico-científicas e econômicas; 3. as vozes de auto-referência: que desenvolvem uma subjetividade processual autofundadora de suas próprias coordenadas, autoconsistencial [...], o que não impede de instalar-se transversalmente às estratificações sociais e mentais. (GUATTARI, 2004, p. 179).

Conforme o autor (2004) a dupla capacidade da singularização e transversalização da existência com sua capacidade local e transversal não pode ser captada por modos racionais do conhecimento discursivo. “Ela só pode ser dada através de uma apreensão da ordem do afecto, uma captura transferencial global” (GUATTARI, 2004, p. 180). É por essa via do afecto e do transversal que são impregnados mutuamente, que podemos ver os processos da arte, sua formação e problematização. A experiência do fazer seja ela individual ou propositiva perpassa por essas instâncias.

Suely Rolnik (2002), no texto *Subjetividade em obra Lygia Clark, artista contemporânea*, expõe que a arte contemporânea no momento em que passa a trabalhar a matéria do mundo se instaurando e se movendo nele, se coloca também como uma prática problematizadora. “Fica mais explícito que a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios onde ela opera” (ROLNIK, 2001, p.04).

A noção de reservatório aparece nesse contexto como uma das possibilidades do desenho contemporâneo no sentido de que este é visto como um fazer não hierárquico em que cada etapa e constituição faz parte de sua formação e totalidade. É a experiência do recolhimento e das junções dos elementos calcados na apreensão de lugares, espaços e percepções que torna o fazer/reservar possível. E é também o carácter de experimentação que move suas elaborações.

Se o trabalho vai sendo construído na medida em que são recolhidas certas marcas, o processo se sobrepõe à concepção de um objeto unificado. Então, quando percebo que um trabalho está pronto? Quando se dá sua instauração? O momento de montagem dos reservatórios² é sempre um ato de suspensão do trabalho, e isso não quer dizer que ele esteja pronto, quer dizer apenas que é o momento em que o lanço para poder olhá-lo. A exposição é, então, uma espécie de prolongamento do atelier.

A montagem e configuração dos conjuntos de trabalhos é uma possibilidade, entre outras. A trajetória dos desenhos que vai da realização à reunião e acúmulo que culmina na elaboração de conjuntos, traz consigo não apenas um momento que poderia ser aquele em que o trabalho está pronto, mas se apresenta como uma incerteza, uma indeterminação. Se considerarmos o fato de que a instauração, segundo Bernard Paquet (2004), se dá na ambivalência entre a sutura e a cisão, ela pode ser considerada não tanto sob o ângulo da antecipação, da realização de certa etapa anteriormente traçada ou calculada, mas é construída pela dinâmica do trajeto. Esse se coloca através dos vacilos da mão, das diversas tentativas de agregação de elementos como palavras e manchas. Por fim, a trajetória dos desenhos se mostra através daquilo que pertence ao inacabado, ao abandono, ou seja, o lançamento total da produção aos olhos. Esses desenhos (fig. 01) são como conjunções de pensamentos reunidos sob algumas afinidades de espaço, densidade e corporeidades.



Fig. 01. Reservatório lápis de cor, tinta guache, acrílica e óleo sobre papel, 23 x 23 cm (cada desenho), 2008-2010.

A cada nova elaboração e montagem da série dos *Reservatórios* (fig. 02) podem estar repetidos alguns desenhos, mas suas colocações serão sempre movidas pelo lugar, pelo espaço expositivo e pelas relações internas que eles podem proporcionar. As instaurações, ou seja, os diversos movimentos e trajetórias que formam e transformam o trabalho, suas cisões, rupturas são, segundo Paquet (2004), como cicatrizes que deixam indícios das modulações temporais do trajeto, com todas as suas marcas e características. Assim, cada gesto ou cada desenho novo remete a outros anteriores, num percurso em que o repetir conduz à experiência e ao desejo de retomar, de apreender algo de um estado inapreensível e almejado. Para Benjamin, “[...] toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial” (2002, p. 101).



Fig. 02. Reservatório, lápis de cor, tinta guache e óleo sobre papel camurça, 40 x 60 cm, (cada desenho), 2009-2011.

No texto *O desenho e a infância das imagens*, Flavio Gonçalves (2001) discorre sobre a experiência gráfica relacionada à origem do pensamento, da criação que se faria presente no desenvolvimento do trabalho. Dessa forma, os desenhos trariam em si, os vestígios de seus trajetos, movimentos e oscilações em que a obra, concluída¹ ou momentaneamente concluída, seria a soma de seu estado nascente com as probabilidades geradas por seus outros percursos. Segundo o autor: “É através do desenho que muitas vezes uma imagem começa seu percurso de transformações; o que representa ao mesmo tempo um exercício do gesto de se repetir sem se igualar, de se transferir sem se esgotar [...]” (GONÇALVES, 2001, p. 2). O repetir sem se igualar remete a todo o fazer que consiste na elaboração dos conjuntos dos desenhos e são intrínsecos à noção de experiência como vivência dada através dos sentidos que remetem ao corpo e às ações colocadas por ele sobre a superfície.

O corpo do qual discorro, vai ao encontro daquele que Maria Rita Kehl (2004) denomina como sendo o corpo que vive, sofre, que se comunica e estabelece trocas com o meio circundante. Essas trocas são como possibilidades de experiências. Segundo a autora: “O corpo/experiência é indissociável da linguagem. Aliás, como escreveu Walter Benjamin, não se pode pensar a experiência fora do campo da narração; ela é o vivido quando compartilhado com o outro através da narração” (KEHL, 2004, p.10).

Os *Reservatórios* são uma forma de compartilhar os vestígios de um processo, uma trajetória de atravessamentos e lembranças que se dá através da linguagem. Mesmo que pertençam a um sujeito, eles podem ser comunicados através de suas junções que perpassam por situações muito próximas ao rabisco, à anotação rápida e despreziosa. Assim, eles podem ser pensados enquanto uma ideia partilhada do desenho como pensamento e formação, origem e desencadeamento dos movimentos iniciais. Cada movimento da trajetória de produção, seja ele do gesto ou das conjunções dos trabalhos, traz algo como a possibilidade de *um vir a ser*. Segundo Lorenzo Mammi, o que faz a obra de arte não é tanto a escolha do objeto em si, como justamente esse *vir- a- ser*, o processo que se dá no conjunto. “Esse processo se dá hoje não tanto, ou não apenas, na feitura do objeto quanto nas modalidades de sua exposição” (2001, p. 85). Desse modo, uma das questões levantadas pela produção prática está vinculada ao fato de que a exposição se torna um tipo de extensão do atelier, uma extensão do espaço de experimentação destinado à tentativa e ao erro.

O desenho tem, na experimentação, algo que atravessa tanto o fazer do atelier quanto a montagem nos locais de exposição. O que os torna um fazer oscilante entre o experimentar e o articular, o pensar e o reelaborar. Assim, os trabalhos estão sempre sendo reconstruídos, inclusive no ato da montagem. Por esta via, o caráter de possibilidade de agregação dos elementos e as modificações de disposição e configuração são características do trabalho e não tanto do lugar onde ele está (atelier/casa ou espaço expositivo).

Por se tratarem de vestígios, o caráter de incerteza dos trabalhos se mostra não apenas nas possibilidades de novas disposições das séries, mas recai, também, sobre a característica de ser uma espécie de visualização do pensamento. Pensamento visual que se coloca como marcas, inscritas pelas trajetórias das linhas e das manchas sobre a superfície, marcas confessionais presentes através de palavras e traços aparentemente rápidos. Por vezes, traço algum comentário que é escrito junto aos desenhos e tento voltar atrás, no entanto, deixo as palavras riscadas, pois elas são a demarcação de um instante que, mesmo que se queira esquecê-lo, está ali gravado e, ao mesmo tempo, é mascarado. O arrependimento imediato é uma das marcas do pensamento; ele se faz presente; pode não ser lido, mas é percebido e está demarcado.

Tais reflexões remetem, em certo sentido, aos desenhos de Louise Bourgeois (1995), os quais ela denominava como sendo “pensamentos pluma”, pois são frágeis, efêmeros e movediços. Eles permeiam a produção da artista e possuem a característica de serem pensamentos visuais. Conforme Marie-Laure Bernadac (1995), seus desenhos eram quase obsessivos e consistiam num exercício mais revelador que podia percorrer os pensamentos numa teia complexa de lembranças, em que várias imagens eram sugeridas por fortes emoções (figs. 03 e 04). Sua forma enquanto compulsão simbólica do pensamento, afirma, em certa medida, a especificidade de serem lançados em uma atitude audaciosa, sujeita a vacilos e arrependimentos. Para ela, o desenho é uma espécie de diário. Segundo suas próprias palavras: “[...] Não posso me impedir de fazê-los porque eles são a maneira de exorcizar ou de analisar os medos de cada dia. Os temas recorrentes são agudos e nítidos, eles são auto-acusatórios e imediatamente me arrepenho. No entanto, não posso deixá-los, porque a verdade é melhor que nada”³. Os desenhos abordados nesse contexto são de outra natureza daqueles utilizados como projetos e esboços para esculturas. Para ela, são como segredos guardados em gavetas de seu atelier; uma prova disso é o fato de terem permanecido sem serem expostos, mais de trinta anos⁴.

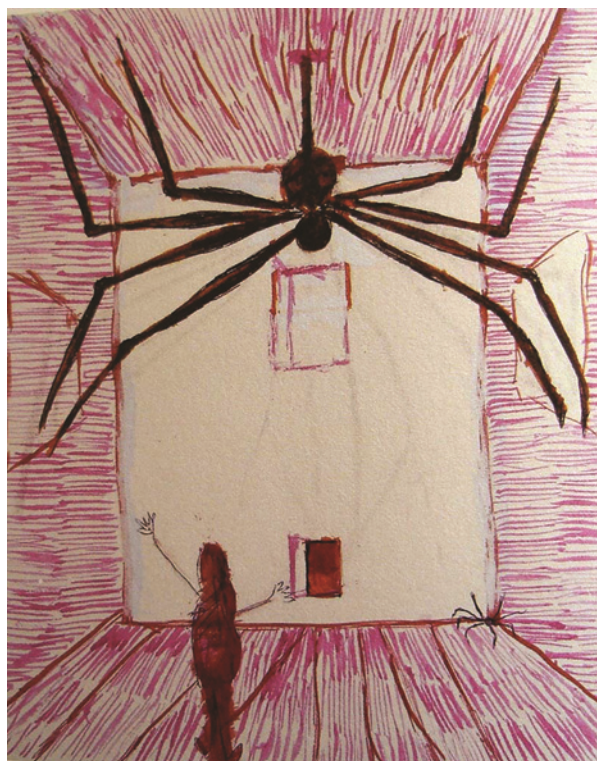


Fig. 03. Louise Bourgeois, Aragnée (L'indispensable), tinta aquarela e guache sobre papel, 1994.



Fig. 04. Louise Bourgeois, sem título, tinta sobre papel, 1947.

As séries dos reservatórios de desenhos guardam algo dessa relação diária do anotar, dos pensamentos gráficos, que carregam o início das proposições como origem e percurso. Pensar a produção por esse viés é de certa forma admitir as diversas instaurações que surgem no meio do caminho e em situações diversas. É também deslocar o espaço idealizado, para um fazer corriqueiro e banal de um desenho realizado sobre uma prancheta, sobre uma mesa ou uma escrivaninha qualquer. Nesse processo não há mais a idealização das formas, mas a instauração de mundos calcados na experiência diária do pensar e do existir em que a subjetividade se dá na intersecção indiferenciada entre um corpo/sujeito e os outros (o mundo).

¹ Ao mesmo tempo que tomo os Reservatórios gráficos como conceitos operatórios que englobam ações como reunir, marcar e guardar, ações essas que são dotadas de significação, eles são também designações, nomes dados às séries. Os conjuntos de trabalhos são organizados em retângulos formados por disposições regulares de papéis (grade) que vão sendo construídos através de camadas e sobreposições de elementos, de registros e anotações.

² A montagem e a exposição são partes do trabalho, dos conjuntos e de suas formações.

³ Tradução da autora. Texto original: Je ne pourrais m'empêcher de les faire car ils sont un moyen d'exorciser ou d'analyser les peurs de chaque jour. Les thèmes sont récurrents précis, aigüs, il sont auto-accusateurs et immédiatement regrettés. Cependant, je les laisse faire parce que la verité est mieux que rien (BOURGEOIS, 1995, p. 5).

⁴ Eles são datados a partir de 1940, e a exposição onde foram apresentados foi realizada na década de 1990.

Referências

Benjamin, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora. 34, 2002.

BERNARDAC, Marie-Laure (org). **Louise Bourgeois: pensées-plumes**. Paris: Édition Du Centre Pompidou, 1995.

GONÇALVES, Flavio. Um olhar de través, In: MARTINS COSTA, C.; JOHN, R. (orgs). **Vetor**. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2009.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, ANDRÉ. (org). **Imagem Máquina**. São Paulo: Editora 34, 2004.

KEHL, Maria Rita. O desejo da realidade. In: NOVAES, Adauto. (org). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

Naify, 2008.

MAMMÍ, Lorenzo. À margem. In: **Ars publicação do Dep. De Artes Plásticas**. Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, Vol.1, n.3, 1º Semestre de 2004.

_____. Mortes recentes da arte. In: **Tempo social** Revista de Sociologia da USP, n2 volume 12. Departamento de Sociologia USP. São Paulo, 2001.

RIVERA, Tania. O retorno do sujeito e a Crítica na arte contemporânea. In: FERREIRA, G; PESSOA, F. (Org.) **Criação e Crítica**. Seminários internacionais Museu do Vale, 2009.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra Lygia Clark, artista contemporânea. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em: 5 mar. 2011.

ZIELINSKY, Mônica. Criação e Crítica. Substâncias da arte. In: FERREIRA, G; PESSOA, F. (Org.). **Criação e Crítica**. Seminários internacionais Museu do Vale, 2009.

Vivian Herzog

Mestre em poéticas visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre RS). Bacharel em Artes Visuais e especialista em Memória, identidade e Cultura Material pela Universidade Federal de Pelotas. Exerceu atividade docente nessa mesma instituição no período de 2006 a 2008.