

Imperativo e acidente

Conversa entre a artista Maria Laet e os críticos Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 2010.

Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte decidiram, no lugar de cada um redigir um texto, conversar sobre o trabalho de Maria Laet, com a participação da artista. A conversa se deu depois de um jantar e derivou sobre vários assuntos relativos à arte. Essa síntese da conversa, depois de editada, é o que interessa. Enquanto Paulo Sergio se apegou à manifestação material do trabalho, àquilo que permite a sua recepção e o resultado final para quem se encontra no espaço da exposição, Felipe se ateu a sublinhar o processo no qual a obra se desenvolve e a detectar conceitos presentes que são veículos importantes para sua melhor compreensão. Nesse processo há sempre o imperativo e o acidente ou, recuando para termos conhecidos pelo Iluminismo, a necessidade e o acaso ou ainda, se quiserem, o determinado e o indeterminado pela vontade. O resultado plástico nas ações, nos desenhos, nas fotos, e seu processo, contrariam a tendência à busca das manifestações espetaculares e sublinham uma dimensão original da estética da delicadeza. Chega de introdução. Achamos melhor você passar à leitura dos trechos selecionados da conversa.

- Felipe Scovino, Maria Laet e Paulo Sergio Duarte

PAULO SERGIO DUARTE

Hoje o desenho possui uma autonomia que lhe dá o mesmo estatuto da pintura, gravura, instalação, performance, foto ou vídeo. O desenho tem uma vida própria e independente, está longe do seu passado subordinado e dependente como preparação a uma obra final, seja uma pintura, seja uma escultura. A substância da autonomia conquistada pelo desenho se encontra ali onde alguma coisa se traça e se materializa, não apenas na questão da linha — no sentido tradicional do desenho — nem tampouco no sentido que eu acho que os artistas contemporâneos têm adotado largamente, quando toda vez que pintam sobre o papel, chamam isso de desenho, e aquilo pode ser considerado pintura sobre papel. Contudo, no caso da Maria, há o sentido maior de desenhar, de traçar algum caminho, traçar alguma coisa. Não sei se vocês concordam.

FELIPE SCOVINO

Penso que há o sintoma de um acidente no trabalho da Maria, e estou pensando até que ponto essa ocasião do acidente se coloca de maneira intuitiva ou fora do seu controle. Quando falo em acidente estou me referindo por exemplo ao trabalho do balão. Por mais que você preveja o caminho daquele balão sobre um prévio ou pretense roteiro, aquilo foge totalmente ao seu controle e nesse sentido evoca-se uma situação de acidente.

Outra situação que aparece como acidente é a realização do que podemos chamar de monotipias, quando você coloca o papel sobre essas rachaduras, sobre essa memória de uma cidade ou de um chão, e essa prática não deixa de ser um acidente, também. Tudo isso que foge ao seu controle, por mais que evoque um planejamento, resulta num acidente.

MARIA LAET

O acidente, o imprevisível do desenho, acontece em alguns ou em vários trabalhos como consequência ou como reação a uma situação criada (escolhida), na qual existe um diálogo, onde pelo menos um elemento não é previsível ou controlável, está vivo no tempo da ação.

P.S.D.

Mas existem escolhas muito pré-determinadas: o friso no pavimento preto, colocar o leite branco. Essas escolhas se estendem, por exemplo, em costurar a areia numa determinada direção, e ter como resultado diversas fotografias, onde em algumas está tudo em foco, em outras está em foco o plano mais distante e em outras o primeiro plano. Nesse momento, ela tem que escolher entre essas dezenas de fotografias, quais são as que representam a ação dela. Penso que a ação de costurar areia não é tão acidental. É evidente que existe acidente no caso do sopro, quando ela e outra pessoa convidada sopram a tinta sobre o papel. Aqui, existe o resultado do acidente, o desenho é um acidente. Mas nem sempre é um acidente. Penso que existe a escolha de um determinado caminho, mas precisamos amadurecer mais essa conversa para pensar o que é esse caminho que ela escolhe, porque há escolhas muito claras.

F.S.

Eu penso que a linha atravessa o trabalho da Maria de uma forma aonde ela não se impõe como um elemento que delimitará um espaço, mas que se coloca exatamente como um personagem central no trabalho. Se pensarmos no trabalho do leite no pavimento que você acabou de citar, aquele vazio ou falta, que é a rachadura, será preenchido com leite, e se pensarmos como esse leite se apresenta — sua cor ou ausência de cor representa exatamente a nulidade. É uma nulidade que preenche uma falta, uma ambiguidade que se coloca na própria permanência / impermanência que o trabalho da Maria apresenta. Nesse momento, evoco novamente as monotipias feitas por Maria: penso que o que se constitui como matéria nessa série de trabalhos é novamente o preenchimento de um espaço com a presença de uma linha.

M .L.

Sim, o preenchimento de um espaço com a presença de uma linha, ou a visualização de um espaço pelo surgimento de uma linha, ou ainda a linha como materialização, incorporação de um movimento, um diálogo, ou em última instância, uma vivência.

P.S.D.

Acho interessante essa conversa pelo fato de como a aproximação do Felipe segue na direção de um conceito, de uma idéia atual de como as coisas se apresentam no mundo, e como o branco, por exemplo é uma nulidade, mas na verdade ele se constitui como o contrário disso. O branco seria teoricamente a soma de todas as cores, enquanto o preto seria a nulidade; o preto seria a ausência da cor, mas é muito interessante essa forma de apresentar a questão porque é o contrário da tradição teórica.

Pensemos que existe uma cor branca sobre preto. Primeiramente como uma coisa dada, que está entregue no mundo, como um readymade, que é a rachadura no chão, e você intervêm sobre aquela rachadura, e de repente aquilo que não aparecia passa a aparecer no mundo. E essa forma de aparecer, não importa como, em todos os trabalhos que eu vi tem um dado comum: nunca aparece de forma espetacular. Sempre aparecem pelo prisma da delicadeza e não pelo prisma do espetacular, ou seja, entre o espetáculo e a delicadeza todos os seus trabalhos primam por escolher o caminho de estar no mundo no momento do aparecer, ou seja, eles apenas aparecem no mundo, e não querem ser flagrados além disso. Eles aparecem e ali cessam o momento do ser deles. Eles são enquanto aparecem, e não existem além disso, ao contrário de muitos trabalhos contemporâneos que, com ou sem legitimidade, dependendo da escolha e potência poética do artista, optam pelo caminho contrário, que é o de acontecer pelo prisma espetacular, ou seja, aparecem com uma contundência enorme e plena. Dessa maneira eu volto ao início, quando comentei que há uma persistência da linha, mesmo quando aparece o sopro, porque ele se esparrama, há os gotejos e de repente surgem linhas possíveis de serem detectadas, como se o aparecer fosse desenhar.

M.L.

Paulo, isso que você diz sobre o trabalho estar no mundo no momento do aparecer, faz muito sentido para mim. Me lembra um verso do Manoel de Barros que diz “eu fiz o nada aparecer”. E desse pensamento saem alguns caminhos possíveis, como o nada no sentido da dimensão invisível que é o encontro de uma pessoa com o mundo e com o outro, e a materialização desse encontro. O nada no sentido do espaço que existe em muitos dos trabalhos, como o espaço entre o corpo e o balão, entre a boca e a tinta, entre o pavimento e o leite, ou mesmo em discursos menos claros, como entre a areia e a linha ou entre a água e a gaze, que passam a aparecer.

F.S.

Eu complemento o que o Paulo está dizendo com duas palavras: suavidade e silêncio. São dois temas recorrentes, que reverberam e atravessam o trabalho da Maria. E, ao mesmo tempo penso que não deixa de ser espetacular o fato de você costurar um trecho de praia; contudo a qualidade com que você faz isso, evoca o que o Paulo acabou de dizer. O trabalho tem tudo pra se tornar espetacular, mas ao mesmo tempo ele se transforma numa atitude e discurso tão íntimo que uma suavidade e um silêncio são conclamados.

P.S.D.

Eu acho que suavidade e silêncio são atributos da delicadeza. Estardalhaço e ruído são atributo do espetáculo. Não tem nada de espetáculo em costurar aquelas linhas na areia. Nisso eu discordo do Felipe. É impossível aquilo se transformar num gesto espetacular. Estamos no mundo dos Rolling Stones, não são quatro freiras anônimas cantando dentro de um monastério na Idade Média, onde costurar uma areia poderia ser um espetáculo condizente com esse coro de quarto freiras num monastério cantando um canto monofônico do século XII, e dessa maneira entenderíamos o que é a delicadeza, e o espetáculo dentro da delicadeza. No mundo de hoje aquilo não pode jamais atingir uma dimensão espetacular.

Costurar areia não será espetacular, a não ser por fatores externos ao ato de costurar areia como chamar uma grande estrela — ou essa coisa recém inventada — uma “celebridade” para participar da ação. Mas o ato de costurar areia por você, Maria, e da forma como você registra essa costura, penso que tem uma coerência total com o resto do trabalho, que é isso que o Felipe apontou com muita propriedade: ele vai além da delicadeza, e se conecta com a suavidade e o silêncio.

F.S.

Eu quis dizer que o trabalho tinha tudo para ser espetacular, mas ao contrário disso, ele preservou sua autonomia como poesia.

M.L.

Existe silêncio enquanto se faz o trabalho, existe uma atmosfera que é necessária, que eu não sei se posso chamar de ritual, mas há um silêncio necessário, que é o contrário de uma ação automática. Há um silêncio na hora de fazer, que eu não sei se é outro diferente desse à que vocês se referem, mas ele precisa existir e é sentido, se configura em uma espécie de concentração, e de entrega ao ato. Por isso eu dizia que a ação vem antes da linha ou do desenho.

P.S.D.

Entendi, é que eu insisti no que as pessoas verão, o trabalho do artista. Eu sei que o trabalho do artista está muito longe de ser o que vemos como resultado final, mas a chamada obra de arte ainda existe ainda não acabou. Então o que vemos é aquilo, são aqueles elementos que eu tentei sublinhar. Eu acho que persiste aí o que o Felipe colocou, a suavidade e o silêncio. Achei muito importante ele acrescentar esses atributos. E é importante sublinhar isso, porque suavidade e silêncio são atributos substantivos, predicados e não adjetivos do seu trabalho. Outra situação é que o processo que é tão importante num trabalho como o seu, a forma de fazer a coisa, em outras épocas se diria o ‘modo de produção’, como você o realiza, e ao qual você atribui uma importância. O que interessa para o trabalho de arte, na época em que entra em contato com o outro, não é essa intimidade do ateliê, do seu modo de fazer, ele entra em contato pelo que está lá, diante dos olhos da pessoa, e no entanto há muito disso no que você fala. Ninguém pode imaginar você fazendo carnaval no ateliê.

Existem artistas que precisam de uma banda no ateliê pra realizar uma boa tela. Se não tem a banda, ele coloca um som muito alto, e eu não imagino você escutando uma banda punk, um funk ou qualquer coisa desse tipo para fazer aquele tipo de trabalho. O silêncio — que o Felipe comentou como atributo do trabalho — é incorporado quando você diz que realmente faz todo sentido como parte indispensável do seu processo.

Existe também a linha do percurso que você faz com balão, aqueles desenhos efêmeros, que são linhas que estão sendo traçadas naquele momento. Não quero entender essa linha pela tradição acadêmica do desenho. Estou me referindo à linha como um caminho que é traçado. Sempre esse caminho que vai do nada ao lugar nenhum, no melhor sentido da palavra, da falta

de destino. Ou seja, é um sem destino, não no sentido beatnik, existencial, mas no sentido de algo que pode existir sem ter começo nem fim, e que está flagrado no momento da sua existência, ou seja, num interstício, num meio. A linha não está nem no começo nem no fim da sua existência.

F.S.

A linha tende a um esvaziamento ou quase desaparecimento porque ela foge da obviedade de ser linha, mas ambigualmente ela é presente e complementa um vazio. Essa afirmação decorre do fato do trabalho da Maria recorrer a um repertório de uma quase invisibilidade da linha ao mesmo tempo em que ela, como eu disse, é o personagem central daquela narrativa. Nas monotipias ou em Milk on pavement, a linha nunca é ressaltada — graficamente — de uma forma majestosa; ela mantém uma discrição ou silêncio, ao mesmo tempo em que não nega de forma alguma o seu vínculo primordial como estrutura de pensamento daquela obra. Ainda em Milk on pavement, a linha que atravessa esse trabalho possui uma força gráfica mesmo sendo um dado do lugar da invenção, e portanto não pertencente ao mundo “real”. Ela instaura uma realidade (também gráfica) apesar de sabermos que aquele estado de existência transita por um território da fantasia aliado a esse transbordamento de delicadeza, que o Paulo anunciou.

P.S.D.

Ela não tem origem nem destino, ela existe por si só. Isso é muito corajoso: dar existência plástica a um ato desse tipo, de uma linha cuja origem e destino não interessam, mas que existe naquele percurso. A linha só existe ali, naquele ato, onde pouco interessa a origem e o destino. Poderia se dizer que você conseguiu nessas linhas produzir um ser sem origem e sem destino, que só existe ali. Mas o problema disso tudo é a forma como ela aparece. Primeiro, existe uma ausência completa de cor e isso é muito importante sublinhar no seu trabalho. Você até agora abdicou da cor. Só existe preto e branco, e todas as variações de cinza, às vezes, inevitáveis para quem só trabalha com preto e branco.

F.S.

Retomando o que você está dizendo Paulo, eu acho que o trabalho da Maria tende ou pressupõe um esvaziamento, que não se conecta a uma negação, mas um esvaziamento que se associa — se é que se pode dizer isso, por mais ambíguo que essa frase possa parecer — com uma afirmação. É a afirmação de um espaço, de um exercício com o qual essa linha se conecta. Eu concordo inteiramente com o que você disse, mas o fato é a quantidade de sentido que transborda nessa economia de linguagem, com a qual a Maria trabalha. A quantidade de sentidos que você transmite, transforma ou cria, aponta o seu trabalho na direção do impossível e estimula vontades inesperadas — vem do mais simplório, que é uma ausência de cor, e o papel ou tecido como suporte, e constrói sobre essa superfície nada mais do que uma linha, nada mais que um traço. E a ambiguidade que eu estou dizendo não se constitui somente como linha, mas ela transborda em uma série de potências e significados, e daí vem o que eu estou dizendo: você transforma essa nulidade ou possível ausência, em um primeiro olhar ainda leigo sobre o seu trabalho, na constituição de um espaço, e em um número significativo de leituras.

P.S.D.

Estava pensando agora — tem muita coisa nessa fala do Felipe — mas eu gostaria de retomar aqui as monotipias das rachaduras na parede, e a forma como elas aparecerão, para quem não assistiu a ação da captura. As pessoas verão sempre, em primeiro lugar, essa captura do desprezível, daquilo que ninguém presta atenção. Ninguém anda olhando rachaduras na parede e transformando isso em acontecimento plástico. Segundo, a forma como você faz aquilo é a mais delicada e tênue possível, ou seja, exigirá certo esforço de um olhar, certa inteligência de olhar, para perceber que estão diante de rachaduras de parede e de chão. Na verdade o que será visto são linhas, manchas, traçados como desenhos. A forma como elas são alinhadas, não obedecendo ao paradigma tradicional da paisagem, da horizontal absoluta, mas o fato de abrigarem certa música, no sentido de como um tom vem mais baixo, outro vem mais alto, de passagens. Tudo isso afeta profundamente o resultado para quem vê aquilo. É evidente que não pode ser aproximado de qualquer uma das monotipias do Vergara, como já foi citado aqui. No seu trabalho, Maria, o que está sendo coletado não tem significado, não é uma figura, não tem um sentido a priori, não é uma boca de forno nem uma parede das Missões (como nas monotipias de Carlos Vergara), o que está sendo coletado no seu trabalho é o anônimo, é a figura sem sentido nenhum a priori, e que você decide produzir sentido a partir dela. Elas serão como segmento de uma partitura. Assim elas foram feitas, e assim você irá apresentá-las. Então eu acho que essa escolha de atribuir sentido em algo que é absolutamente desprezível ao olho leigo e embrutecido que é o da nossa época, e a decisão de você coletar e dar sentido poético a isso é um gesto revelador. A captura da rachadura não é igual à intervenção do leite na rachadura, existe um ato ali de decisão extrema, uma oposição cromática evidente. Existe uma tradição do preto no branco muito forte na nossa cultura, a partir das investigações concretas e neoconcretas, e ali você faz no informe de um achado, um readymade, que não é uma lata de sopa, mas sim uma rachadura no pavimento, transformando aquilo em um gesto plástico contundente. São momentos diferentes num mesmo processo de trabalho, que por sua vez exibem uma coerência extrema, com todas essas diferenças entre eles. Isso é impressionante para mim.

F.S.

É um registro que coloca para a posteridade algo que é descartável ou desprezível...

P.S.D.

Que não é nem para posteridade, é para nós mesmos, para mim e para você. Eu nunca tinha visto uma rachadura daquela maneira, eu conheço muita rachadura fotografada, existem vários artistas que fotografam rachaduras de parede e transformam em um acontecimento plástico contundente, com cores, em cibachromes, em fotos enormes de rachadura de parede ou de chão. Isto é inteiramente diferente do procedimento da Maria. Esse procedimento da segmentação, de possibilitar o papel descer ou subir em relação à rachadura. O acontecimento também existe regido por um determinado formato do papel onde ela começou a inscrever a rachadura. É muito interessante, porque isso determina uma linha. A linha que nós estamos pensando não é uma linha no sentido geométrico da palavra. É a linha no sentido daquele que realmente desenha e traça uma linha no papel, e que não tem nada a ver com geometria.

F.S.

Penso que é justamente o contrário disso. Você não segue um programa pré-determinado, porque traz o acaso como método para o seu trabalho.

M.L.

É a geometria, o limite do papel é que se submete a continuidade da linha.

P .S.D.

Tampouco é a linha do desenho que resistiu até o século XIX. Até o famoso mestre Guignard, no século passado, que, como contam seus alunos, para desenhar tinha que se utilizar de lápis duro para marcar o papel, e não poder apagar a linha que traçou no exercício do desenho. Estou falando aqui do aparecimento da linha. Você flagra no seu trabalho como a linha aparece no mundo, seja através de procedimentos intencionais, como o de costurar a areia, seja através de achados, mas que acabam numa construção da linha.

M.L.

Assim como o leite no pavimento (e todos os outros trabalhos), as monotipias de rachadura são uma forma de contato extremo, na qual o papel é vulnerável a aspereza da rachadura, ao ponto de eventualmente rasgar o papel em pontos seguidos. São formas de contato (de encontro e de separação) que formam todos os desenhos. E, nas monotipias, o desencontro das folhas de papel é que permite que as linhas continuem.

P.S.D.

De qualquer modo, tanto no seu método como nas suas configurações finais, seu trabalho se desenvolve sempre no plano da delicadeza e numa evidente recusa do espetacular, muito mais fácil de ser perseguido no mundo de hoje.