

# REGISTOS FORA DO FORMATO

Relatório de Projeto

**Orientadora**

Professora Doutora Rute Rosas

**Mestranda**

Rebeca Lopes



# Agradecimentos

Começo por agradecer à Professora Rute Rosas, que na nossa primeira reunião de orientadora e mestranda, comentou que eu ia precisar de uma agulha que me picasse e obrigasse a crescer (e a aumentar a escala dos meus trabalhos). Obrigada Professora Rute por ter sido a minha “agulha”. A sua orientação, apoio e dedicação foram essenciais na evolução do projeto.

Um obrigada ao técnico de Escultura Alcides Rodrigues pela sua ajuda, sabedoria e companhia.

E acima de tudo, aos meus pais que, mesmo a 300km de distância estão sempre prontos a apoiar-me em qualquer situação.

## Resumo

Este projeto baseia-se numa investigação prática e teórica na qual o Desenho é experienciado fora do formato do papel e explorado no espaço tridimensional, como uma espécie de ilusionismo ao revés, da representação no Desenho para a apresentação concreta na realidade matérica da Escultura.

Como o título do projeto sugere, “Registos Fora do Formato” procura estudar o Desenho sem restrição a suportes. Uma espécie de libertação baseada na construção de uma expressão plástica fluída entre processos, entre meios, materiais, técnicas e suportes onde o Desenho serve como ferramenta de exploração e ligação entre disciplinas, a partir de uma transferência da cultura visual e características do Desenho estabelecendo sinergias entre Desenho e Escultura.

Numa contextualização teórica foi feita uma investigação e reflexão sobre a definição do *Hyperdrawing* e utilização do Desenho como área de conhecimento e ferramenta de registo e memória. Um jogo entre o que foi desenhado, o seu tempo de execução e reação da nossa imaginação.

Numa contextualização prática deste projeto foram analisados artistas que abordam o Desenho através de outros meios artísticos, materiais e suportes como os portugueses Helena Almeida e David Oliveira, mas também com

diversas referências a outros artistas e obras que contribuem para a reflexão e investigação proposta.

O objeto eleito para este trabalho é a mão humana. Sendo ela instrumento na criação artística, foi feita uma análise através de obras de vários artistas que exploram este mesmo objeto, com a intenção de entender quer a importância da coordenação da motricidade como as capacidades comunicativa e expressiva das nossas mãos.

O resultado final deste projeto assenta em diferentes trabalhos e experimentações que procuram atingir uma relação fluída entre Desenho e Escultura, experimentando características comuns entre ambas as áreas de conhecimento, onde o Desenho parece atingir e adquirir um corpo que contamina o espaço tridimensional.

# Abstract

This project is based on a practical and theoretical investigation where Drawing is experienced out of the paper format and is explored in the three-dimensional space, as a illusionism from the representation of Drawing to the presentation on the material reality of Sculpture.

Like the title suggests, this project studies Drawing without the restriction of a format. A liberation based on the construction of a fluid language of transferring process between materials, techniques and supports where drawing serves as a tool of exploring and connecting disciplines, by transferring the visual culture and characteristics of drawing to establish synergies between Drawing and Sculpture.

On a theoretical context an investigation was made about the definition of *Hyperdrawing* and the uses of Drawing as a discipline and tool of record and memory. A game of what is drawn, its time of execution and reaction of our imagination.

On a practical context we studied artists that approach Drawing through other artistic means, materials and supports like Helena Almeida and David Oliveira, but also references to other artists and artworks that contribute to the proposed investigation.

The elected subject for this work is the human hand. Being the instrument of artistic creation, works of several artists that explore this subject were analyzed to understand the importance of motricity coordination like the capacity of our hands to communicate and express.

The result of this project consists in different works that try to establish a fluid relationship between Drawing and Sculpture, by experimenting with common characteristics of both areas of knowledge, were Drawing seams to achieve and acquire a body that contaminates the three-dimensional space.

# Índice

<b>Agradecimentos</b>	<b>3</b>
<b>Resumo</b>	<b>4</b>
<b>Abstract</b>	<b>6</b>
<b>Introdução</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1: Contextualização Teórica</b>	<b>12</b>
<i>Hyperdrawing</i>	16
Desenho e Memória	18
<b>Capítulo 2: Estudos de Caso</b>	<b>21</b>
Helena Almeida	23
David Oliveira	27
<b>Capítulo 3: As Mãos</b>	<b>29</b>
As Nossas Mãos	32
As Mãos, a linguagem e a ação de criar	33
As Mãos e o toque	37

As Mãos em Louise Bourgeois	40
As Mãos em Pina Bausch	43
<b>Capítulo 4: Processo de Atelier</b>	<b>45</b>
Registo em barro	47
Expandir	49
Toque	50
<b>Capítulo 5: Considerações Finais</b>	<b>52</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>54</b>
<b>Índice de Figuras</b>	<b>56</b>

# Introdução

Este projeto dá continuidade ao trabalho de investigação iniciado no primeiro ano do curso do Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão, no qual a relação com o Desenho que tem vindo a ser desenvolvida, procura construir uma metodologia que trabalha os espaços partilhados entre as práticas do Desenho e da Escultura (espaço, corpo e matéria nas realidades concretas).

O ponto de partida para este projeto de investigação foi a minha licenciatura em Escultura e a ideia inicial, que continua a ser essencial para o desenrolar da investigação, foi criar uma ligação entre a minha licenciatura e o mestrado.

Inicialmente, no primeiro ano do Mestrado, foi colocada uma primeira pergunta que serviu como ponto de partida para a investigação: como tirar o Desenho para fora do formato de papel? Com o desenrolar do projeto, a pergunta perdeu o seu sentido. Em primeiro lugar não seria tirar, mas sim retirar. Em segundo lugar, “Fora do formato” parte do princípio de que existe um formato, mas será que existe? Certamente que não. Não faz sentido a expressão retirar o Desenho para fora do formato porque o Desenho não tem que obedecer a um formato. Em terceiro lugar, o Desenho não é prisioneiro do suporte de papel.

Deste modo, a pergunta não tinha sentido e foi reformulada para: como desenvolver um projeto artístico a partir deste desafio sem que o Desenho seja projeto no sentido de pré-objeto e seja objeto? Como incluir neste processo a

abrangência e liberdade quer para a representação como para a apresentação (incluindo a apropriação)?

Num contexto teórico, é feita uma análise sobre a definição do Desenho e da Escultura nos dias de hoje, onde percebemos que as barreiras entre as disciplinas se dissiparam e os artistas deixam outras práticas artísticas influenciar o seu trabalho. No contexto da prática desenhativa surge o termo Híper Desenho e analisamos como a ambiguidade do Desenho permite criar novos processos criativos. Observamos ainda a função do Desenho como registo e criação de memórias. Como o Desenho pode provocar estímulos sensoriais que levam a nossa mente a lembrar o momento em que o Desenho foi feito e todas as sensações que nos levaram a criar aquele registo.

Como casos de estudo, são analisados dois artistas distintos, mas cujo trabalho se enquadra neste tema. Helena Almeida e os seus Desenhos com fio de crina, que representam as linhas desenhadas a ganhar materialidade e a saírem do suporte bidimensional. David Oliveira e as suas esculturas que se assemelham a esboços no espaço, onde o arame é trabalhado com o pensamento plástico do Desenho.

Sendo a mão o nosso instrumento principal na criação artística, foi feita uma investigação sobre como ela nos permite criar, exprimir e comunicar. Inspirado nos gestos do nosso dia-a-dia e na influência que eles podem ter foram analisados obras de Louise Bourgeois e Pina Bausch, que se inspiram e utilizam representações de gestos quotidianos que se expressam conforme as estruturas conceptuais e procedimentos artísticos tão distantes formalmente, mas tão úteis a esta investigação.

No meu projeto prático foi realizada uma transferência de funcionalidades, como a função de registo do Desenho para a Escultura numa tentativa de criar e explorar uma relação fluída entre as duas áreas de conhecimento e de investigação. Esta transferência consiste na utilização de materiais que adquirem funcionalidades que estudamos no Desenho, mas que adquirem forma no espaço tridimensional. Pretende-se uma relação de transferência de processos entre o Desenho e os materiais que foram utilizados, para servir e transmitir de forma clara o conceito pretendido.

### **Palavras Chave**

Desenho, Escultura, mãos, gesto, registo, marca, matéria, *Hyperdrawing*, espaço, escala, memória

# Capítulo 1

## Contextualização Teórica

Neste capítulo procuramos contextualizar o projeto desenvolvido na prática do Desenho como um meio experimental, investigador e explorador contemporâneo. Uma área multidisciplinar com metodologias e abordagens dentro de um contexto rico e diversificado em formatos e meios.

No decorrer desta investigação, o desenvolvimento teórico focou-se essencialmente na ideia de o Desenho adquirir corpo no espaço tridimensional como forma de o relacionar com a Escultura. Neste projeto estuda-se e aprofunda-se esta relação, esclarecendo como as “fronteiras”, que em tempos delineavam e definiam as disciplinas artísticas, nos dias de hoje não são tão claras e dissipam-se permitindo explorar novas formas de pensar e criar.

Mais do que qualquer outra forma artística, o Desenho esteve historicamente e intimamente ligado ao papel como suporte, e à grafite, ao carvão, à aguarela, entre outros meios riscadores.

Durante o século XX o Desenho procura expandir-se cada vez mais. “A linha do papel sai para a parede ou para o teto.”<sup>1</sup> (Schröder & Lahner, 2015, p. 7). Liberta-se cada vez mais da sua ligação com os suportes de papel e os meios

---

<sup>1</sup> *The line of drawing spreads out from the sheet of paper to the wall or the ceiling.* – tradução de Schröder, K. A., & Lahner, E. (2015). *Drawing Now*. Munique: Hirmer.

riscadores, introduzindo outros materiais e meios. Acima de tudo, o Desenho sofreu uma emancipação processual significativa. O Desenho dos dias de hoje parece não conhecer limites no que diz respeito a técnicas e dimensões.

Estas evoluções e mudanças acontecem em todo o universo artístico, e a Escultura não é exceção. “Olhando para museus, galerias, bienais e feiras de arte hoje em dia, parece que as noções de tradicional de Escultura foram maioritariamente apagadas, ou postas de lado num avanço aparente direcionado à instalação, em que o objeto autónomo (discreto, individual) é ocultado pela combinação de partes, frequentemente posicionado no chão ou apoiado contra a parede”<sup>2</sup> (Moszynska, 2013, p. 6). Para entender o trabalho, o espetador precisa de observar o espaço da sala por inteiro para poder acompanhar a sua extensão e expansão. Em muitos casos, isto significa que a obra foi pensada para ser mais uma experiência fenomenológica do que um estímulo puramente visual ou intelectual.

Neste contexto é oportuno lembrar Rosalind Krauss e o seu texto “A Escultura no Campo Expandido” (1979), que foi fundamental para a definição da Escultura pós-moderna e abriu caminho para a Escultura contemporânea descrita anteriormente por Anna Moszynska.

Krauss afirma que o termo “escultura” começou a abranger uma vasta variedade de formas que não era possível definir com clareza, devido à falta de uma estrutura lógica que permitisse analisar a escultura pós-moderna, porque até então, a verdadeira natureza da escultura era ofuscada por precedentes históricos. O campo expandido veio libertar a Escultura do “tradicional” e criou um espaço ambíguo que permitiu explorar para além de monumento e marco, relacionando-se com Arquitetura (Instalação) e Paisagem (*Land art*).

“Registos fora do Formato” é o resultado da exploração entre espaços do Desenho e da Escultura. Neste primeiro capítulo analisamos como ele se insere nesse espaço, através de uma investigação sobre a ambiguidade que existe na prática do Desenho e outras características do Desenho, sob um ponto de vista que vai para além da relação entre mão, meios e papel.

A não definição rigorosa e exclusiva do que pode ser Desenho permite explorar

---

<sup>2</sup> *Looking around museums, galleries, biennales and art fairs today, it seems that 'traditional' notions of sculpture have largely been effaced, or at least sidelined, in an apparent drive towards 'installation art', in which the autonomous (discrete, individual) object is eclipsed by a combination of parts, often placed on the floor or propped against the wall.* - tradução de Moszynska, A. (2013). *Sculpture Now*. London: Thames & Hudson.

o espaço ambíguo e novas possibilidades de criação artística que poderão beneficiar a investigação do Desenho contemporâneo. No contexto deste projeto e neste mestrado interessa sobretudo *Hyperdrawing*.

## Hyperdrawing

*Hiperdrawing* é o termo desenvolvido por Russel Marshall e Phil Sawdon, membros da revista TRACEY<sup>3</sup>. O prefixo “*hyper*” é utilizado para providenciar uma perspectiva do Desenho que engloba qualquer prática do Desenho que possa estender-se para um outro espaço. Descreve o Desenho como algo que pode manifestar-se ou explorar mais além, o termo é usado para sugerir excesso, exagero ou mais que o normal.

O *Hyperdrawing* reflete uma abordagem multidisciplinar à prática e investigação do Desenho. Questiona preconceitos e procura o potencial sobre o que o Desenho pode ser. Proporciona um ponto de vista contemporâneo sobre como a ambiguidade no Desenho pode ser usada como abordagem estratégica na prática do mesmo.

“O valor da ambiguidade permite a consideração de diferentes perspetivas sem impor uma solução única. (...) Ambiguidade oferece então um incentivo à criatividade a qualquer tipo de produção, neste caso o Desenho, para ir mais além dos limites das suas tecnologias habituais”.<sup>4</sup> (Marshall & Sawdon, 2015, p. 2). Encontramos um potencial no que é ambíguo para questionar as tecnologias e meios representacionais utilizados.

Como referido no início do capítulo, o Desenho está intimamente ligado aos seus meios, técnicas e suportes. Desta forma estamos a estabelecer uma fronteira ou limite sobre a prática, assumindo que o Desenho depende de um processo direto e físico de certos materiais e suportes para reproduzir um resultado representativo. Mas se seguirmos esse pensamento, não estaremos a limitar as oportunidades de expandir o Desenho?

“*Hyperdrawing* emergiu em parte desse espaço limitado, assumindo uma abordagem mais ampla e sem restrições – ir além, em vez de entre – onde Desenho poderia ser identificado através de todas e quaisquer abordagens

---

<sup>3</sup> Tracey é um ‘espaço’ que encoraja e apoia investigações na área do Desenho e visualização, incluindo uma revista de investigação sobre o Desenho contemporâneo. O objetivo é estimular e apoiar o interesse na prática desenhativa, física, cognitiva e criativamente.

<sup>4</sup> *Ambiguity's value is that it allows for consideration of different perspectives without imposing a single view point solution. (...) Ambiguity thus offers an incentive for creativity in any genre of production, drawing in this case, to push itself beyond the limits of its customary technologies.* – tradução de Marshall, R., & Sawdon, P. (2015). *Drawing Ambiguity*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.

materiais.”<sup>5</sup> (Marshall & Sawdon, 2012, p. VIII). O *Hyperdrawing* surge como uma reação às limitações que existem no Desenho (ligado a um suporte, riscadores, meios e técnicas). São desenhos que desafiam e ultrapassam as expectativas previsíveis do que o Desenho pode ser.

---

<sup>5</sup> *Hyperdrawing partly emerged from this bounding space, taking a broader and unconstrained approach - beyond rather than between - where drawing could be identified across any and all material approaches.* - tradução em Marshal, R., & Sawdon, P. (2012). *Hyperdrawing*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.

## Desenho e Memória

Neste projeto procura-se ainda compreender a relação que se estabelece entre o lado mais íntimo e subjetivo do Desenho. Pegando no exemplo de Van Gogh, “para ele o ato de desenhar era uma forma de descobrir e demonstrar porque ele amava tão intensamente o que estava a ver”<sup>6</sup> (Berger, 2008, p. 13). É a subjetividade do Desenho, aquilo que parte do irracional, que nos faz querer guardar assuntos que amamos e que nos despertam interesse. Comparando com outras práticas artísticas, o Desenho é com certeza o mais privado e íntimo, uma vez que é a atividade mais próxima da nossa mente. “A nossa mente é uma entidade cuja atividade existe relacionada com o corpo, todo o corpo, e com todos os sistemas de registo que transportam para o cérebro as sensações tidas a partir dos estímulos do mundo.” (Rodrigues, 2003, p. 91). O Desenho é a prática que nos permite traduzir e materializar esses estímulos numa imagem. Embora possa ser uma ferramenta racional e que recorra a aspetos mais lógicos de construção e processo, é inevitável não partir de uma intuição sensível e afetividade sobre aquilo que se está a desenhar.

John Berger, na sua obra *Berger on Drawing* (2008) fala de três formas distintas pelo qual o Desenho pode funcionar. Aqueles que estudam e questionam o visível, os que comunicam ideias, e os que são feitos de memória. Existem diversificadas razões que nos levam a querer marcar o papel e a criar registo, sejam eles projetos, paisagens, momentos, ideias do nosso imaginário ou emoções e sensações.

Na primeira categoria, desenhos que estudam o visível, são desenhos com a intensão de olhar e captar imagens, e o nosso cérebro consegue processar e dissecar a informação captada e traduzi-la para formas abstratas e desenhar. São desenhos de carácter objetivo.

Na segunda categoria, os desenhos que comunicam ideias, são desenhos onde colocamos o nosso pensamento explícito no papel com a intenção de comunicar através de imagens. Berger dá o exemplo de como teve uma conversa a partir de desenhos num bloco de notas com a escritora turca Latife Tekin. De certa forma são desenhos que servem um propósito de comunicar e projetar o que está na nossa mente. Podemos também, dar o exemplo de

---

<sup>6</sup> *for him the act of drawing was a way of discovering and demonstrating why he loved so intensely what he was looking at* - tradução de Berger, J. (2008). *Berger on Drawing*. Aghabullogue: Occasional Press

estudos para obras finais, que mostram a capacidade de imaginar e de construir da mente. Em suma, ao contrário da primeira categoria onde os desenhos são o resultado de informação captada pelo olhar de quem desenha, os desenhos da segunda categoria são como uma janela para a mente de quem desenha e quer passar ou ilustrar as suas ideias.

Na terceira categoria, os desenhos feitos de memória, são uma forma de colecionar e guardar informação ou exorcismo da memória. “O desenho simplesmente declara: eu vi isto”<sup>7</sup> (Berger, 2008, p. 50). Podemos considerar como desenhos de carácter subjetivo, onde o nosso afeto pelos estímulos que recebemos do mundo leva-nos a memorizá-los.

Cada tipo de desenho comunica de forma diferente. A cada desenho respondemos com diferentes capacidades de imaginação, com diferentes perspetivas, seja objetivo ou subjetivo.

Desenhar está intimamente ligado ao movimento do tempo, viver a temporalidade. No ato do Desenho, o tempo é obliterado pelo tempo presente infinito. Ao registar um movimento, esse registo contém em si o gesto que o criou que por sua vez contém o tempo de realização, e se o gesto for alterado, a configuração dos registos também é alterada, sejam eles movimentos lentos e precisos ou movimentos agressivos e pesados. A configuração da marca registada contém em si todas as conotações no momento de execução. A partir do momento em que riscamos na folha em branco, esse tempo do movimento de colocar a ponta da caneta no papel e arrastá-la para outro local do papel, marcando o espaço anteriormente branco, tem um tempo que, sempre que for observado, será recriado na imaginação de quem observa aquele momento presente. É este jogo que torna o Desenho tão especial para quem desenha. Ele torna-se imediatamente num espaço de memórias e imaginações.

Relacionando o tempo e a memória à ambiguidade do Desenho e ao *Hyperdrawing*, observamos os desenhos geológicos (Figura1) de Ilana Halperin (Nova Iorque 1973 -). “O molde da caverna pode ser comparado a um desenho, um registo de mudanças incrementais”<sup>8</sup> (Marshal & Sawdon, 2015, p. 22) descreve a artista. O seu trabalho é composto por registos geológicos, uma tentativa de contacto físico com o tempo geológico.

---

<sup>7</sup> *The drawing simply declares: I saw this.* - tradução de idem, ibidem

<sup>8</sup> *The cave cast can be likened to a drawing, a record of incremental change.* - tradução de Marshal, R., & Sawdon, P. (2015). *Drawing Ambiguity*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd

O processo consiste na recolha de amostras da formação de estalagmites de calcário nas cavernas de Auvergne, França. É um processo utilizado por geólogos que estudam este fenómeno. O resultado são acumulações de calcário no decorrer de um tempo determinado entre dez meses a um ano, consoante a intenção de Ilana. Nas amostras surgem imagens, desenhos que transportam a conotação do tempo que levou à acumulação do calcário, ou seja, estas imagens tornam-se um locus deste fenómeno natural.

Para este projeto, a função que acabou por ter mais impacto foi a de memória. Um desenho é mais do que uma lembrança - um instrumento de trazer memórias de volta. A partir de um desenho podemos recordar histórias, momentos, emoções e sensações. Foram escolhidas matérias da Escultura que memorizam os gestos e por consequência as formas que ficam marcadas e sempre que forem observados podemos recriar o movimento a partir da marca que ficou.



**Figura 1:** Ilana Halperin, Physical Geology, 19x23cm, escultura de calcário formada em Fonraines Pétrifiantes de Saint Nectaire, 2008-09

# Capítulo 2

## Estudos de Caso

Neste capítulo, são analisados os trabalhos de Helena Almeida e David Oliveira pela capacidade de representação através de materiais e suportes pouco convencionais no Desenho, criando uma ligação entre as diversas práticas artísticas, através do conceito, representação e ilustração.

O interesse por estes artistas deve-se à sua forte ligação com o Desenho com a qual conseguem transformá-lo em algo transcendente à execução gráfica, através de práticas artísticas como a Fotografia e a Escultura.

Os trabalhos de ambos artistas, podem, em certa medida, ser inscritos no contexto do *Hyperdrawing*, referido no capítulo anterior. Onde a prática do Desenho serve de campo de exploração, livre das expectativas habituais da representação e premeditação.

## Helena Almeida

Como primeira referência analisamos Helena Almeida (Lisboa, 1934-), que nas suas obras questiona os limites das linguagens e as disciplinas artísticas tradicionais. Nelas, o Desenho é um passo muito importante no seu trabalho porque é o espaço que permite criar experiências que melhor traduzem o conceito de sair do formato pré-definido, tanto da Pintura como do Desenho, como da Fotografia.

Desde o início, Helena Almeida procura representar a Pintura e não pintar, “creio estar perto da verdade se disser que pinto a Pintura e desenho o Desenho” (Serralves, 1996, p. 34). A artista desmonta e desconstrói a Pintura e cria o seu próprio vocabulário, trabalhando no limiar de diferentes disciplinas artísticas desde Pintura, Fotografia, Desenho, Escultura e Arquitetura. De acordo com Paulo Cunha e Silva, o trabalho de Helena Almeida pode ser descrito como, “uma obra eminentemente experimental que reflete sobre o corpo, sobre o mundo e sobre a arte em si mesma. Deste modo, o corpo de Helena Almeida confunde-se com o da arte e as telas podem ser habitadas. É uma obra sobre a experiência de si, a experiência do mundo e a experiência da arte. O corpo da artista confunde-se com o corpo da arte. Por isso as telas podem ser habitadas e ela pode estar aqui. O seu radicalismo experimental é um radicalismo presencial. (...). Esta radicalização da experiência-do-corpo-enquanto-experiência-do-mundo-enquanto-experiência-da-arte fá-la atravessar todos os domínios plásticos que podem representar um corpo. Não é pintora, não é fotógrafa, não é escultora, não é performer, não é videoasta. E no entanto é tudo isso, ora simultaneamente, ora alternadamente.” (AAVV, 2005, p. 7).

Nas suas primeiras obras podemos observar esta desconstrução da Pintura. A artista inverteu a tela e explorou o físico do próprio suporte. Foram adicionados uma série de objetos tridimensionais que transformaram os quadros em janelas, jogando com os elementos que constituem a tela.

“Fotografia, Pintura e Desenho conjugam-se a partir de 1975 numa prática artística que se constrói nos limiares de todas essas disciplinas, criando a sua própria linguagem e com o corpo da artista como suporte primeiro da intervenção plástica. Se é verdade que é a partir desta altura que Helena Almeida passa a representar-se a si própria em quase todas as obras, não é menos verdade que é através dela – do seu corpo representado – que as outras disciplinas artísticas se enunciam.” (Carlos, 2005, p. 15).

Outra característica importante das obras de Helena Almeida é a de como o seu corpo se inscreve nestas e como se torna corpo e obra num só. Onde o corpo da artista é o próprio suporte e através dele a Pintura, o Desenho, e a Fotografia são expressos. “O seu corpo torna-se, assim, num instrumento de mediação e comunicação, de criação de espaço, de espaço pictural e plástico, num sentido fenomenológico.” (Carlos, 2005, p. 15). O seu corpo veste a pintura, atravessa a tela, habita o Desenho ou o próprio corpo é habitado pela pintura ou a deixa sair. São imagens de um corpo, um corpo ficcional que permite a corporalização da pintura.

Esta investigação focou-se nos seus desenhos e no seu conceito de “sair”. Os desenhos de Helena Almeida são experiências importantes na sua pesquisa, “Os desenhos com os fios foram uma grande ajuda para eu me emancipar, para sair” (Carlos, 2005, p. 13). Os fios de crina materializam-se nos desenhos, a linha ganha tridimensionalidade, ganha uma presença, ganha corpo. Na pintura ela materializa-se através das manchas de acrílico.

Embora sejam desenhos delicados e minimalistas, transmitem o conceito essencial. A mão da artista que começa a desenhar uma linha (*Desenho habitado*, 1975), ou a agarrar mesmo a linha (*Desenho habitado*, 1977) e ainda o desenhar por cima da mão e levantar essa linha com o dedo (*sente-me*, 1979), todos eles mostram o Desenho a sair do espaço bidimensional. Parecem até palpáveis, uma vez que abordam a sensação de toque ou ações da mão que jogam com o Desenho no espaço e lhe atribuem corpo tridimensional.

Relacionando com o contexto teórico investigado, podemos ver características do *Hyperdrawing* na obra de Helena Almeida. Estes desenhos enquadram-se num campo ambíguo do Desenho. São desenhos que dependem do suporte e do meio riscador, mas também exploram um espaço exterior ao suporte através do fio de crina, material não associado ao Desenho, mas identificado pela artista como Desenho. Helena Almeida valoriza o Desenho na forma de estratégia conceptual de criar significado, explorando a natureza do significado que procura materializar.

Um artista a relacionar com Helena Almeida é Robin Rhode (Cidade do Cabo, 1976-). Ele desenvolveu uma abordagem multidisciplinar que junta Desenho, performance, fotografia, vídeo e animação para se expressar. Os seus trabalhos são um reflexo da vida na sua cidade natal, a repercussão da pobreza e o crescimento da cultura urbana (graffiti). De facto, o Desenho é o meio primário que Rhode utiliza para expressar as mensagens que pretende

transmitir, “desenha pequenos dramas que parecem desenrolar-se num espaço imediatamente presente no mundo”.<sup>9</sup> (Schröder & Lahner, 2015, p. 78). Ele utiliza materiais humildes do quotidiano como tinta, giz, carvão, tijolos e outros objetos, e desenha diretamente na paredes e chão que se transformam em pequenas narrativas como acontece em *Stone Flag* (figura 3).

Tal como acontece no trabalho de Helena Almeida, as obras de Rhode dependem da relação com o seu corpo para existirem. Embora os conceitos pretendidos sejam diferentes, ambos partilham o mesmo processo, a presença do corpo e a interação deste com os elementos gráficos para se expressarem.

---

<sup>9</sup> *Draws out small dramas that seem to unfold in a space immediately present in the world* – tradução de Schröder, K. A., & Lahner, E. (2015). *Drawing Now*. Munique: Hirmer.



**Figura 2:** Helena Almeida, Desenho Habitado, 1976, série de doze fotos, 40x50cm



**Figura 3:** Robin Rhode, Stone Flag, 2004

## David Oliveira

David Oliveira (Lisboa, 1980-), utiliza arame como matéria para desenhar no espaço, criando esculturas complexas que se assemelham a esboços. O arame é um material que lhe permitiu desenvolver a sua técnica e experimentar novas formas de clarificar a sua intenção de representar a expressão efêmera da vida, criando uma linguagem e processo baseado no Desenho, trazendo-o para o espaço tridimensional. “Eu costumo dizer que faço esculturas com o pensamento do Desenho” (Veras, 2015, p. 157), afirma o artista.

O seu processo artístico consiste em trabalhar o arame aliado ao pensamento plástico do Desenho, ou seja, como se o arame se tratasse das linhas de uma caneta e o espaço fosse a sua folha de papel. No entanto são desenhos livres desse suporte. Para além do arame utiliza ainda tecidos semitransparentes, como o tule, para criar um efeito de aguarela nas suas esculturas (*2mm of skin to protect you*, 2016), atribuindo outros valores, como cor, luz, sombra aos seus desenhos tridimensionais.

As temáticas que o artista aborda, circulam sobre as formas naturais, como animais e ser humano. Ele pretende capturar ações, movimentos e momentos de vidas fugazes como uma celebração delas, como o voo de aves (*O Lugar das aves é o céu*, 2016) ou os saltos de sapos (*Dendrobates Azueros*, 2015). Ora aqui, podemos relacionar as suas esculturas com o pensamento e a função do Desenho como registo e memória. Através dos seus desenhos em arame no espaço tridimensional, David consegue imortalizar o momento no espaço.

O trabalho do artista Fritz Panzer (Judenburg, 1945-), consiste também no “pensamento de sair da superfície plana, de tentar levar o seu meio para a terceira dimensão, para entrar no espaço”.<sup>10</sup> (Schröder & Lahner, 2015, p. 168). Como David Oliveira, Panzer utiliza o arame para desenvolver este processo em que a linha sai do plano bidimensional.

Os temas abordados no seu trabalho são peças de mobiliário e aparelhos da vida urbana e moderna e do espaço público. São desenhos de contornos e desenhos gestuais para criar volume de um objeto através da sua silhueta. O arame que cria a forma e serve de estrutura é mais grosso, enquanto arames mais finos flutuam casualmente à volta deste. Uma forma surge desenhada do espaço. Ele cria um jogo com a linha e a nossa mente cria o volume.

---

<sup>10</sup> *Thought of leaving the flat surface, of trying to take his medium into the third dimension, to break into space* - tradução de Schröder, K. A., & Lahner, E. (2015). *Drawing Now*. Munique: Hirmer.

Desta maneira, Panzer “redescobre os valores da arte gráfica bidimensional e explora, com grande sensibilidade ao significado que o material simples e economicamente implantado possui como portador de expressão”.<sup>11</sup> (Schröder & Lahner, 2015, p.168).

Embora os temas abordados pelos dois artistas sejam diferentes, ambos criam obras cujo o suporte é o espaço físico tridimensional e exploram a expressão e elementos fundamentais e estruturadores (linha, anamorfose) do Desenho. A utilização de um ponto de vista mais privilegiado para a fruição dos objetos, são bidimensionais na tridimensionalidade, acabam por resultar em um plano de imagem para a representação.



**Figura 4:** David Oliveira, Denbrobates Azueros, arame e tule, 12x4x3cm, 2015

**Figura 5:** David Oliveira, 2mm of skin to protect, arame e tule, 2016

**Figura 6:** Fritz Panzer, Rolltreppe, arame, 320x450x145cm, 2006

<sup>11</sup> *Rediscovered the values of two-dimensional graphic art and exploits them, with great sensitivity to significance that the plain, economically deployed material possesses as a bearer of expression.*  
- tradução de idem, ibidem

# Capítulo 3

## As Mãos

O objeto escolhido para explorar o tema deste trabalho de investigação e no qual se centram os projetos desenvolvidos em atelier, é a mão humana. Sendo ela o nosso instrumento principal na criação artística, foi feita uma investigação sobre a mão para melhor compreender o seu valor e como ela nos permite criar, exprimir e comunicar.

O interesse por este objeto de estudo surge da ideia de como os nossos gestos diários, quotidianos ou repetitivos, por muito insignificantes que pareçam, vão desencadear situações e sensações para além do próprio gesto. Muitas vezes nem nos apercebemos da grande importância que estas possuem para o ser humano. A mão “constitui o instrumento, por excelência, do toque, da preensão e do trabalho” (Brun, 1990, p. 12), é o instrumento que nos permite explorar o mundo à nossa volta, que nos permite criar e até mesmo ligarmo-nos uns aos outros.

Flusser (2014), nos seus estudos sobre gestos, refere que “gestos expressam e articulam aquilo que representam simbolicamente”<sup>12</sup> (Flusser, 2014, p. 4), ou seja, os nossos pensamentos, emoções, sentimentos e sentidos podem

---

<sup>12</sup> *gestures express and articulate that which they symbolically represent* – tradução de Flusser, V. (2014). *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press

manifestar-se através de movimentos corporais que os caracterizam. Este projeto está focado essencialmente nos gestos criados a partir da mão humana, uma vez que aqui esta surge como elemento simbólico na ação de desenhar e de expressar através dos trabalhos desenvolvidos.

Para melhor compreender este aspeto simbólico, apresentam-se seguidamente diversos textos, nos quais a mão e os gestos são abordados sob diferentes pontos de vista, numa tentativa de tornar consciente a importância deste fragmento do nosso corpo e da sua expressão, num sentido quase antropológico.

## As Nossas Mãos

Desde a Antiguidade que a mão é assunto de estudo para filósofos como Aristóteles, Platão, Darwin e Kant. São abordadas questões sobre a evolução natural do ser humano, onde a mão surge como organismo essencial para o progresso da humanidade. Graças à sua anatomia, é o único órgão do nosso corpo que se pode deformar e articular para envolver qualquer volume para tocar, conhecer e reconhecer. Esta característica é o que faz da mão o instrumento ideal para o intelecto humano, que permite apreender e compreender todas as formas do universo material.

Segundo Jean Brun na sua obra *Mão e Espírito* (1990), a mão é o centro de toda a criação e conhecimento desde o início da humanidade, devido à sua vocação exploradora que procura e sonda a dimensão que nos separa daquilo que não somos.

A mão procura aperfeiçoar-se no exercício do trabalho a que o Homem está limitado para sobreviver, com a experiência e conhecimento adquiridos consegue construir máquinas e utensílios baseados na habilidade das suas mãos, como uma extensão delas.

A mão “é o órgão que está na origem de todas as técnicas graças às quais o homem pode modificar a natureza, imitando os artifícios desta” (Brun, 1990, p. 21), tentando orientar a sua progressão e oferecendo ao ser humano a possibilidade de evoluir. As mãos têm um papel fundamental como instrumento do conhecimento e do desenvolvimento humano.

A mão exprime a ideia de atividade, potência e domínio, sempre revestida de significado simbólico.

## As Mãos, a linguagem e a ação de criar

A mão é o membro mais articulado do nosso corpo e isso permite criar diferentes posições e formas, podendo moldar-se aos objetos que toca. “Ao fazê-lo, não se contenta com envolver um volume para o agarrar, mas desposa uma forma para a tocar e a conhecer.” (Brun, 1990, p. 131). Os ossos do carpo permitem-na fletir em todas as direções e em círculos. Os músculos e tendões proporcionam uma maior flexibilidade.

Esta capacidade da mão humana de se deformar e reformar torna-a útil e informadora. “É por essa razão que numerosos usos deram aos dedos da mão uma função que não é só a expressão de uma utilização pragmática” (Brun, 1990, p. 134). mas que ultrapassa o domínio fisiológico. A repetição do gesto em determinados momentos que acaba por definir o sentido, como por exemplo, o dedo indicador estendido está designado a direcionar e não é apenas uma tensão muscular.

“E foram elas que delinearam a linguagem, inicialmente veiculada pela totalidade do corpo e mimada pela dança.” (Focillon, 2016, p. 103). Esta linguagem da ação é anterior à palavra, dá a conhecer as coisas por imitar formas, lançando as bases da comunicação. Um exemplo a dar são os mudrás, “figuras coreográficas onde intervêm apenas os jogos dos dedos e das mãos, que caracterizam danças orientais” (Brun, 1990, p. 141). As mãos assumem formas para dar significado a objetos existentes na natureza, a algo concreto. Ou para exprimirem ideias, conceitos, sentimentos, formas sem matéria.

Um artista a referenciar é Rodin (Paris, 1840 – Meudon, 1917) que tinha uma fascinação por mãos que o fez colecionar centenas de obras, tanto antiguidades como peças modeladas por ele, nas mais variadas atitudes e posições. *A Catedral* (1908) (Figura7) é uma das esculturas mais conhecidas de Rodin. Mãos delicadas e estilizadas, esculpidas em pedra, que tentam abraçar gentilmente e cujos dedos apontam para o céu. Alguns falam em mãos na posição de oração e o fascínio de Rodin pelas catedrais francesas. Mas pode-se verificar que estas mãos pertencem a duas pessoas diferentes, visto que são duas mãos direitas e criam um espaço entre elas na ação de entrelaçar as mãos por realizar. “Esculpida em pedra e ainda coberta de marcas de ferramentas, *A Catedral* é a combinação de duas mãos direitas, que pertencem a duas figuras diferentes. (...) Pode ser feita uma relação paralela entre o espaço misterioso interior que parece emanar da composição e da arquitetura Gótica. (...) Mas, mais abrangente, enfatiza o gosto e paixão de Rodin por estas mãos, que ele

isolava, como os fragmentos na sua coleção de Antiguidade, a fim de lhes dar um acabamento e forma autónoma”<sup>13</sup> (Musée Rodin, s.d.).

Um dos motivos que levaram à escolha da mão como objeto deste projeto foi a sua ligação à nossa capacidade de criação, particularmente a criação artística. “Elas são o instrumento de criação, mas antes de mais, o órgão do conhecimento.” (Focillon, 2016, p. 106). Podemos ver as mãos como seres curiosos e incansáveis que procuram, recebem, agarram, compreendem, avaliam e investigam o mundo à nossa volta para depois conseguir criar, fabricar e produzir.

“O artista prolonga o privilégio da curiosidade da infância bem para lá dos limites dessa idade. Ele toca, apalpa, calcula o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para aí prefigurar a forma, acaricia a superfície de todas as coisas, e é com a linguagem do tato que compõe a linguagem da vista – um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom profundo, uma linha dura, uma linha suave. Mas o vocabulário falado é menos rico do que as sensações da mão, e é preciso mais do que uma linguagem para traduzir o seu número, diversidade e plenitude” (Focillon, 2016, p. 106).

Os gestos que fazemos com as mãos multiplicam o nosso conhecimento e através do tato analisamos e sentimos a pele, a textura, o peso, o volume e forma dos objetos. O tato é uma ferramenta da nossa perceção no mundo e que nos permite trabalhar nele, intervir na sua ordem natural através do gesto de criar.

Seguindo o pensamento de Flusser (2014), o gesto de criar é uma ação da mão que desafia a definição, mas que pode ser vista como uma complexidade de relações entre outros gestos.

No mundo objetivo, as nossas mãos curiosas agarram os objetos (matérias) e retiram-nos do seu ambiente. Analisam o que é perceptível ao toque e categorizam as suas características. Compreendem o objeto comparando com conhecimentos adquiridos por experiências anteriores. Uma vez

---

<sup>13</sup> *Carved in stone and still covered in tool marks, The Cathedral is a combination of two right hands, belonging to two different figures. (...) Parallels may be drawn between the mysterious inner space that seems to emanate from the composition and Gothic architecture. (...) But, more broadly, it emphasizes Rodin's fondness and passion for these hands, which he isolated, like the fragments in his collection of Antiques, in order to give them a more finished and autonomous form.* – tradução de *The Cathedral*. Obtido em: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/cathedral>

compreendido, as mãos parecem saber como o objeto deveria ser. É feita uma avaliação da forma que o objeto vai ter. Flusser dá o seguinte exemplo, o objeto 'cabedal' serve a forma 'sapato' e a forma 'sapato' é adequada ao objeto 'cabedal'. A partir desse ponto as mãos começam a produzir os meios para alterar a natureza do objeto para a forma desejada e mudar o mundo objetivo como pretendemos. Nas situações em que o objeto mostra resistências as mãos devem investigar o objeto, penetrando-o, revelando a sua estrutura interior e conhecendo os seus segredos. Assim podemos alterar o objeto para a forma desejada. As mãos impõem novas formas no mundo objetivo.

“As palavras que usamos para descrever este movimento das nossas mãos – tirar, agarrar, segurar, manusear, trazer, produzir – tornaram-se conceitos abstratos, e frequentemente esquecemo-nos de que foram retirados de movimentos concretos das nossas mãos.” (Flusser, 2014, p. 32). Observando as etapas do gesto de criar, podemos perceber como o nosso pensamento é modelado e formado pelas nossas mãos. Nós temos duas mãos, que é como o mundo pode ser recolhido, agarrado, entendido e manuseado.

Outra obra a referenciar neste texto é *Fifteen Pairs of Hands* (Figura 8) por Bruce Nauman. “Por instantes, um conjunto de mãos parece espelhar-se, enquanto, noutros momentos, outros pares de mãos criam formas para se complementar. Eles trabalham em uníssono para produzir configurações distintas ou surrealmente estendem-se a partir dos pulsos em direções opostas. O resultado é uma coleção de esculturas figurativas que parecem quase abstractas.”<sup>14</sup> (Pinar, 2013). Flusser descreve o gesto de criar como uma tentativa de convergir as nossas mãos e nesta obra de Nauman podemos fazer essa associação, onde as mãos parecem comunicar e criar uma relação entre elas através de gestos simbólicos. “A simetria das nossas mãos é tal que a mão esquerda deve ser virada numa quarta dimensão para coincidir com a mão direita. Uma vez que esta dimensão não é acessível às nossas mãos, elas são condenadas a espelhar uma a outra. (...)

---

<sup>14</sup> *In some instances, the team of hands seem to mirror each other while, at other times, the figures in each pair are creating their own shapes to complement each other. They're either working in unison to produce distinct configurations or surreally extending from their wrists in opposite directions. The result is a collection of figurative sculptures that seem almost abstract.* – tradução de *Incredible Bronze Hand Sculptures by Bruce Nauman* – obtido em <http://mymodernmet.com/bruce-nauman-fifteen-pairs-of-hands/>

nós podemos fazer um gesto através do qual as mãos podem chegar a um acordo. (...) Este gesto completo é o gesto de criar”<sup>15</sup> (Flusser, 2014, p. 32).



**Figura 7:** August Rodin, A Cathedral, pedra, 64x29.5x31.8cm, 1908

**Figura 8:** Bruce Nauman, Fifteen Pairs of Hands, bronze, 1996

---

<sup>15</sup> *The symmetry of our hands is such that the left hand must be turned in a fourth dimension for it to coincide with the right hand. Because this dimension not actually accessible to hands, they are condemned to forever mirror each other. (...) we can make a gesture through which the two hands reach agreement. (...) But we can try to make the two hands converge on an obstacle, a problem, or an object. This “full” gesture is the gesture of making.* – tradução de Flusser, V. (2014). *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

## As Mãos e o toque

“Até o gesto mais simples, um beijo ou o toque de uma mão, pode conter um mundo de significados”<sup>16</sup> (Classen, 2012, p. xi). O toque e a experiência sensorial no geral, são muitas vezes negligenciados. As práticas corporais e os valores sensoriais que definem a vida podem ser tão subtis que podem ser tomados por garantidos e não mencionados.

“Psicologicamente, toque é uma modalidade que resulta de inúmeras informações combinadas de recetores e nervos ligados à pressão, temperatura, dor e movimento.”<sup>17</sup> (Paterson, 2007, p. 1). Mas existe muito mais no toque. É uma forma de comunicação que é recetiva, expressiva e cria empatia. É o sentido de proximidade com o mundo à nossa volta. Por exemplo, se observarmos o gesto de uma mão a acariciar suavemente a pele exposta, o contacto cutâneo imediato com a pele podem desencadear e revelar um universo de significados do toque se observarmos psicológica e filosoficamente o corpo.

A intenção aqui, é analisar como o toque nos permite criar ligações com outros e o papel importante que a mão pode conter ou adquirir.

Observando de um ponto de vista histórico, o toque na época medieval era visto como essencial para criar fortes ligações sociais, o que significava uma maior probabilidade de sobrevivência nos tempos cruéis que se viviam, onde a comida era escassa e a violência e guerras eram muito comuns. Por isso era importante a união do corpo social que era estabelecida e fortalecida através de práticas comuns nas famílias feudais como comer e dormir. Era comum nos banquetes comer com as mãos e partilhar a comida de tigelas comuns, indicava que não havia barreiras que separassem a comida entre companheiros. “Quando a utilização de garfos começou a ser espalhada pela nobreza no século XVII, os utilizadores eram considerados por muitos como ridículos e ofensivos como alguém nos nossos dias insistisse em apertar as mãos com um

---

<sup>16</sup> *A world of meaning can lie within the simplest gesture, a kiss, or the touch of a hand* – tradução de Classen, C. (2012). *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. University of Illinois Press.

<sup>17</sup> *Psychologically, touch is a modality resulting from the combined information of innumerable receptors and nerve endings concerned with pressure, temperature, pain and movement.* – tradução de Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, affects and technologies*. New York: Bloomsbury.

pau.”<sup>18</sup> (Classen, 2012, p. 2). O importante era criar um ambiente de confiança e abertura com outros. O mesmo acontece na hora de dormir, em vez de cada um se retirar para os seus quartos privados, o quarto e a cama eram partilhados pela família. Isso oferecia um maior sentido de segurança e calor, dois valores que eram muito apreciados na época medieval, e o facto de dormirem despidos, aumentam a intimidade.

Formas comuns de tocar na sociedade incluíam abraçar, beijar e dar as mãos. Isto não era apenas em relações amorosas ou parentais, homens poderiam beijar homens, mulheres podiam dar as mãos a outras mulheres e vice-versa. “Na Idade Média dar as mãos e beijar poderiam acontecer como um ritual e signo legal de obrigações contratuais. (...) A troca de um beijo na boca, o “beijo da paz”, muitas vezes seguido de a mão era uma forma de selar o contrato.”<sup>19</sup> (Classen, 2012, p. 4;5). Um beijo e mãos dadas são símbolos de união e compromisso.

A partir do século XIV, começam a surgir sinais de desintegração social e barreiras começam a emergir devido à idealização do modelo de hierarquização social. Quanto mais os nobres se distinguiam dos aldeões, menos contacto queriam e mais marginalizados se sentiam os aldeões. Outro fator que contribuiu para estas barreiras sociais foi a educação, cada vez mais pessoas aprendiam a ler e escrever, separando-as dos analfabetos. O toque começou a ser visto como algo animalesco e bruto, enquanto a visão era socialmente o sentido superior.

No entanto o sentido do toque está em todo o lado, está presente em todas as interações com objetos e seres. Para falarmos sobre este tema devemos ter em consideração a tensão entre o contacto cutâneo quotidiano e a profundidade filosófica do toque. Devemos considerar a experiência imediata tacto-espacial, “a sensação cutânea de quando um objeto roça a nossa pele é simultaneidade e consciencialização da materialidade do objeto e dos limites espaciais e

---

<sup>18</sup> *When the use of forks began to spread among the nobility in the seventeenth century, the users were considered by many to be as ridiculous and offensive as someone would in our own day insisted on shaking hands with a stick.* – tradução de Classen, C. (2012). *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. University of Illinois Press

<sup>19</sup> *In the Middle Ages both handholding and kissing could be employed as ritual and legal signs of contractual obligations. (...) An exchanged kiss on the mouth, the “kiss of peace”, often followed handholding as a way of sealing a contract.* – tradução de *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. University of Illinois Press

sensações do nosso corpo.”<sup>20</sup> (Paterson, 2007, p. 2;3). Num sentido filosófico o toque pode cimentar o laço de empatia ou afeto, abrindo um caminho de comunicação, movendo na direção do toque metafórico, um toque com conotação emocional. Nós consideramos tocar e ser tocado por outros, a relação entre corpos, uma proximidade e empatia.

No sentido do toque, a pele é o órgão principal. É a superfície que nos separa daquilo que é exterior ao nosso corpo e que nos permite entrar em contacto imediato com objetos. No entanto, são as nossas mãos que procuram, exploram, agarram e apalpm. A nossa consciência procura tocar através da mão, sendo ela o instrumento ao serviço da nossa mente, capaz de projetar para o exterior os nossos sentimentos e intenções. “Por si própria, a pele é muito mais tocada do que aquilo que toca; só a mão é, ao mesmo tempo, tocante e tocada pois é uma espécie de micro-organismo, carregado com os nossos desejos, os nossos receios, as nossas esperanças e as nossas emoções, partido à aventura para sondar a dimensão que separa cada um de nós do que não é.” (Brun, 1990, p. 123;124).

---

<sup>20</sup> *The feeling of cutaneous touch when an object brushes our skin is simultaneously and awareness of the materiality of the object and an awareness of the spatial limits and sensations of our lived body.* – tradução de Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, affects and technologies*. New York: Bloomsbury.

## As Mãos em Louise Bourgeois

Nas suas obras, Louise Bourgeois (Paris, 1911 – Nova Iorque, 2010) utiliza diversificados tipos de materiais desde borracha, madeira, tecidos, metal e até vidro, papel, cimento e pedras, através dos quais ela conta as histórias da sua vida.

Para esta investigação são apenas analisadas obras onde as mãos aparecem representadas. Mãos que surgem frequentemente no trabalho de Bourgeois como símbolos de suporte e dependência. *The Welcoming Hands* (1996) mostra as mãos da artista agarradas às mãos de Gorovoy, o seu assistente e amigo durante mais de trinta anos a quem Bourgeois recorre como modelo em alguns dos seus trabalhos.

*Give or Take* (2002), como o nome indica, visualiza os atos físicos de dar e tirar. Moldadas também a partir das mãos do seu assistente Gorovoy, a mão esticada parece estar a oferecer suporte, conforto e segurança, enquanto a mão fechada parece negar contato humano sugerindo retiro ou contentamento. Esta peça apresenta um ponto de vista ambíguo sobre relações humanas. Este membro único, em vez da interação de dois corpos, representa dois gestos opostos, referindo talvez a experiência de sentimentos e desejos contraditórios.

Em *10 am Is When You Come To Me* (2006), um retrato que expressa a amizade entre Bourgeois e Gorovoy, as suas mãos são retratadas numa série de gestos, desenhados a lápis, aguarelas e guache em pautas musicais, como se criassem uma sinfonia ou coreografassem uma dança com os gestos de tocar, alcançar e agarrar.

As mãos de Bourgeois são identificadas pela sua aliança de casamento. A cor vermelha, recorrente nos trabalhos da artista, pode simbolizar a intensidade emocional presente na amizade entre os dois, segundo Bourgeois “vermelho é uma afirmação – independente dos perigos de lutar – de contradição, de agressão. É simbólico para intensidade das emoções envolvidas.”<sup>21</sup> (Askew and d’Offay, 2013 apud Madden, 2014). As diferentes poses sugerem o trabalho e a convivência quotidiana, a hora indicada no título seria o início do horário de Gorovoy no estúdio e o facto de serem Desenhos de contorno das mãos, podem ser vistos como um registo direto ou uma narrativa do tempo partilhado no

---

<sup>21</sup> *Red is an affirmation at any cost – regardless of the dangers in fighting – of contradiction, of aggression. It’s symbolic of the intensity of the emotions involved.* – tradução de Madden, A. (Novembro de 2014). Louise Bourgeois: *10 am is When You Come To Me*, 2006.

estúdio.

Outra série importante a analisar é *The Cells*, obras enigmáticas e extremamente autoreferenciais, refletem a tendência humana de isolamento e as suas próprias memórias. Construídas durante as últimas duas décadas de vida da artista, são obras simultaneamente intimistas, complexas e provocadoras. Muitas são espaços pequenos nos quais o espectador é levado a espreitar o interior e as composições ou organizações espaciais dos objetos simbólicos, outras são pequenas salas onde o espectador é convidado a entrar. Esta série de trabalhos revela a diversidade de abordagens ao espaço e ao fruidor de Louise Bourgeois assim como os temas recorrentes de dor física e emocional, voyeurismo, integração e desintegração.

Tomando como exemplo *Cell (Glass, spheres and hands)*, podemos observar um par de mãos em mármore pousado sobre uma mesa, que se agarram e apertam, num gesto quase desesperado, desconfortável e nervoso. “As mãos, apertadas firmemente por causa da dor, são feitas de pedra. A dor é como a pedra, é indestrutível. Ela vem da raiva que se sente por não conseguir entender nem aprender. Esta resistência é inconsciente e a minha incapacidade de progredir deixa-me doente”<sup>22</sup> (Paris, 1995, p. 179), diz Bourgeois. As mãos são um reflexo do seu interior, elas são a expressão da sua dor.

Nesta curta análise de uma obra tão extensa, podemos perceber como Bourgeois se apropria das mãos para expressar plasticamente emoções e ligações humanas muito presentes na sua vida, desde os seus momentos de infância até à sua amizade com Gorovoy.

---

<sup>22</sup> *Les mains, crispées ferment à cause de la douleur, ses faites de pierre. La douleur, c'est comme la pierre, c'est indestructible. Elle vient de la rage que l'on éprouve à ne pas savoir comment comprendre et comment apprendre. Cette résistance est inconsciente et mon incapacité à progresser me rend malade* – tradução de Paris, M. d. (1995). *Louise Bourgeois: Sculptures, environnements, dessins*. Paris: Éditions de la Tempête.



**Figura 9:** Louise Bourgeois, The Welcoming Hands, bronze e nitrato de prata, 1996

**Figura 10:** Louise Bourgeois, Give or Take, bronze e nitrato de prata, 2002



**Figura 11:** Louise Bourgeois, 10am is when you come to me, aguarelas, lápis e gouache sobre papel, 2006

## As Mãos em Pina Bausch

Se estamos a analisar gestos, a sua expressividade e capacidade de comunicação, a dança será certamente outra área do conhecimento artístico relevante para este estudo enquanto arte performativa que consiste em sequências de movimentos do corpo e dos valores estéticos e simbólicos. “A dança, como linguagem do gesto e do movimento, pode ser usada como um meio comunicacional não-verbal das emoções e dos afetos.” (Rosas, 2002, p. 120).

Após a visualização de *Pina* (2011), um filme realizado por Wim Wenders, a sua peça *Le Sacre du Printemps* serviu de fonte de inspiração para este projeto. O cenário desta obra é constituído apenas pelo chão coberto de terra onde os bailarinos executam a coreografia. A inspiração surge a partir da terra onde ficam marcados os gestos e movimentos executados.

Pina Bausch (Solingen, 1940 – Wuppertal, 2009) é também um exemplo de como um gesto quotidiano desencadeia situações para além do gesto. As sequências de movimentos nas suas coreografias nascem de gestos que utilizamos no nosso dia-a-dia e que exprimem diferentes conceitos.

O seu método de composição funciona com dois elementos básicos: a fala e o gesto. “Acabámos de ver como Pina Bausch procede. Chega de manhã, e propõe uma palavra-chave: ternura, ou um tema: contar uma armadilha a alguém, ou uma pergunta: como é que você abre o seu ovo à la coque? Como constrói Pina Bausch, a partir de questões por vezes insignificantes, movimentos gestos tão carregados de emoção?” (Gil, 2001, p. 217).

De início nem a própria Bausch sabe para onde vai, mas não impede que os primeiros gestos e respostas desenvolvam relações e progressivamente ganhem lógica. São desenvolvidas associações de sentido que ligam gestos e movimentos a expressões e emoções e que, eventualmente, se tornam em ideias.

Uma palavra vem sempre rodeada de emoções, afetos, movimentos corporais. Existe uma atmosfera não-verbal que rodeia a palavra, conceitos que estão agregados a ela. O exemplo da palavra “ternura” provoca movimentos que traduzem essa palavra, talvez acariciar a face de alguém pode traduzir esse sentimento de ternura, o corpo torna visível a ação palavra. Cada palavra vem acompanhada de um pensamento que só pode ser exprimido através do corpo. “Em suma, toda a fala é um «acto de fala». Toda a fala se prolonga em gestos

virtuais. Quer dizer, toda a fala comporta múltiplos gestos.” (Gil, 2001, p. 220).

A palavra tem um significado que vai para além dela, assim como, o gesto desencadeia situações que vão para além dele.



**Figura 12:** Le Sacre du Printemps, coreografia de Pina Bausch

# Capítulo 4

## Processo de Atelier

A premissa, o Desenho sair da folha de papel, tem vindo a ser trabalhada desde o início do Mestrado de Desenho e Técnicas de Impressão. Este projeto *Registo Fora do Formato* é uma continuação do projeto anterior, *Linhas Fora do Papel*.

Enquanto que no projeto anterior o foco principal foi a essência da linha no Desenho, como através dela criamos desenhos precisos, diretos e analíticos, que fácil e eficazmente criam desenhos de leitura simples, este projeto procura algo mais profundo do Desenho.

Em *Linhas Fora do Papel* foram utilizados o arame e o bordado com a intenção de materializar a linha e criar desenhos tridimensionais e fora do suporte do papel.

A utilização de materiais pouco convencionais no Desenho permite criar uma nova dimensão no seu processo. Uma vez que os materiais carregam conotações e significados próprios, é possível dar ênfase às intenções que o trabalho procura transmitir, o que através do Desenho a grafite numa folha de papel não seria possível atingir.

## Registo em barro

Este projeto começou por centrar-se nos materiais a utilizar, de acordo com a ideia e intencionalidade a transmitir. Como o interesse principal é a função do Desenho de registar e materializar, de criar uma memória dos gestos das nossas mãos, coloquei a hipótese de os materiais utilizados na Escultura poderem ter a mesma função.

O primeiro material escolhido foi o barro. Graças à sua plasticidade e maleabilidade consegue memorizar a forma que lhe é dada e que por sua vez torna-se registo desse gesto. A decisão de escolha deste material foi tomada após a visualização da peça coreografada por Pina Bausch, *Le Sacre du Printemps* (1975). O cenário desta obra é constituído apenas pelo chão coberto de terra onde os bailarinos executam a coreografia. A inspiração surge a partir da terra onde ficam marcados os gestos e movimentos executados. A ideia seria marcar gestos com as mãos no barro e de seguida criar um molde em gesso para tirar o positivo com pasta de papel. A escolha da pasta é para manter simbolicamente a relação com o Desenho, o suporte de papel que se molda à forma registada e que adquire tridimensionalidade.

Foi realizada uma primeira experiência em que a mão esquerda arrasta/empurra e agarra o barro e os dedos da mão direita puxam e agarram o barro. Foram escolhidos estes movimentos pela sua expressividade e pelas marcas que ficaram no barro, para testar o material que seria utilizado no positivo. Arrastar, empurrar e agarrar são conceitos extraídos dos movimentos das nossas mãos. A forma de pensarmos é moldada através delas e é como o mundo à nossa volta pode ser tomado, agarrado, projetado e manipulado. Foi utilizada uma mistura de cola branca e água com papel vegetal de cozinha, que não foi satisfatório, uma vez que ganhou um aspeto muito plástico e a intenção seria algo mais próximo da folha de papel que vulgarmente e intuitivamente definimos – branca, limpa, opaca.

Realizando uma segunda experiência, o gesto registado foi o movimento das mãos a arrastarem barro para o centro, calcando as mãos quando estas se encontravam, dando uma forma concava ao barro. O positivo realizado consistiu numa mistura de acetato de polivinil e água com papel *canson edition*, por ser um papel com uma gramagem maior a sua capacidade de absorção ser maior. Neste positivo, embora se tenha trocado o tipo de papel, o resultado foi o mesmo que a experiência anterior, um aspeto plástico (no sentido de pouco orgânico, com brilho).

Numa terceira experiência, foi aumentado o tamanho da lastra de barro e o movimento dos dedos a perfurar e rasgar o barro ficou registado, o pretendido era um gesto que tivesse mais expressividade. Como anteriormente, foram feitos o molde em gesso e o positivo em pasta de papel. A receita desta pasta é a mistura de cola branca com o papel canson triturado.

Quarto trabalho a ser realizado foi inspirado num vídeo de Douglas Gordon *Feature Film* (1999), onde a imagem se foca nas mãos do maestro que conduz a orquestra. Elas começam a mover e a música começa a tocar, conduzindo os instrumentos e músicos através de gestos que traduzem compassos e até emoções. Aumentado o tamanho da lastra de barro, as mãos foram calcadas numa composição que sugere o gesto que o maestro executa ao conduzir a orquestra.



**Figura 13:** primeira experiência em barro

**Figura 14:** molde e positivo em pasta de papel, segunda experiência

**Figura 15:** positivo em pasta de papel, terceira experiência

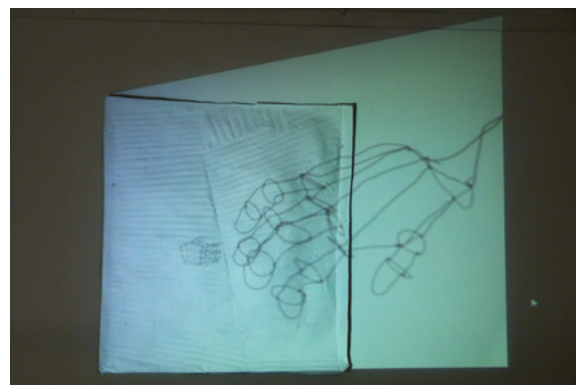
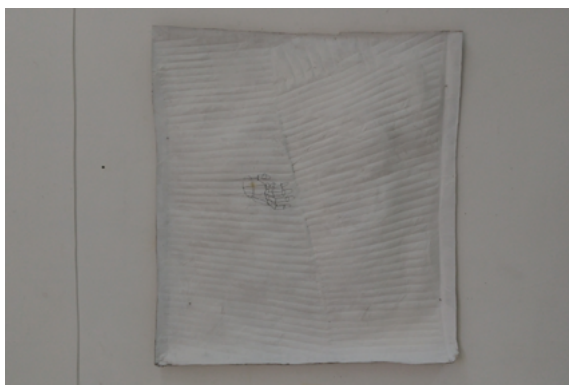
**Figura 16:** molde e positivo em gesso, quarta experiência

## Expandir

O seguinte trabalho surge da vontade de expandir o Desenho para espaço tridimensional. Embora as experiências anteriores tentem criar uma relação entre Desenho e Escultura através da transferência do registo desenhado para o registo na matéria, continuam a ser apresentados num formato bidimensional limitado pela sua dimensão (altura, largura – plano).

Numa experiência de aumentar as dimensões do suporte e criar volumes através do molde de uma estrutura, foi feita uma pasta de papel de bacalhau e por camadas bem prensadas contra a estrutura, conseguindo uma boa impressão da forma. Uma vez que esse suporte estaria sobre a parede branca, foi pintado com uma mistura de alvaiade e cola branca. Ao tentar criar volume no suporte que seria plano, também ele se torna objeto.

No seguimento da ideia de expandir o Desenho e retirá-lo do formato foi utilizado o arame para desenhar uma mão sobre o suporte. Uma vez que o arame é um corpo material, sobre um foco de luz surge o Desenho da sua sombra e consoante a posição do foco ela pode ser reduzida ou expandir-se pelo espaço. A sombra da mão em arame foi fotografada e projetada contra a parede onde o suporte estava exposto, mas em vez desta ocupar apenas o formato do suporte, ela expande-se para cobrir também a parede, alterando a escala, forma e formato.



**Figura 17:** suporte e mão em arame

**Figura 18:** expansão, suporte, mão de arame e projeção

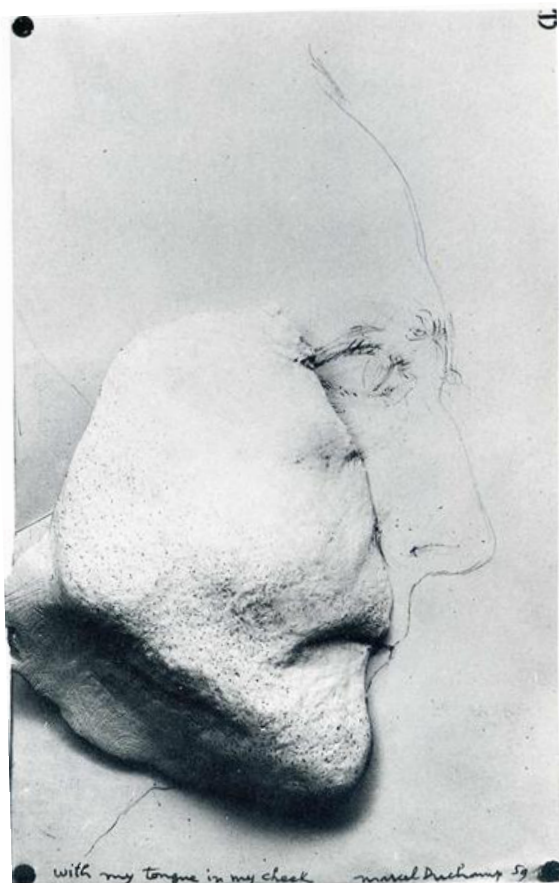
## Toque

Na investigação sobre as mãos e o sentido do toque, houve características que despertaram interesse para realizar um outro trabalho. Partindo de como o toque pode trazer-nos mais próximo de outros e como o gesto de tocar na pele pode criar emoções e energias partilhadas entre o que toca e o que está a ser tocado.

O autorretrato de Duchamp, *With My Tongue In My Cheek*, 1959, veio servir de inspiração para este exercício e consiste no retrato do artista a grafite e o molde da ação da língua tocar o interior da sua bochecha que por sua vez se torna saliente no exterior. O registo dessa ação a partir de um molde parece salientar a sensação do toque.

Para estes exercícios foram realizados moldes, com alginato, de ações de unir as mãos, acariciar a face e tocar no ombro. O intuito de registar o momento do toque em gesso é de tornar visível e palpável aquilo que a mão sente e conhece. A escolha do alginato é devido à capacidade de retirar o mais ínfimo pormenor e detalhe.

A ideia é criar uma relação entre Desenho e Escultura partindo dos sentidos da visão e do toque. Ambos são ferramentas que nos permitem conhecer e experienciar o mundo que nos rodeia. Relacionando o Desenho à visão, sendo uma das funcionalidades do Desenho registar aquilo que vemos, e o toque à escultura porque através do toque podemos sentir e perceber a pele, a textura e o volume de matérias e a partir da informação adquirida podemos trabalhá-las.



**Figura 19:** Marcel Duchamp, With My Tongue In My Cheek, 15x24.8cm, 1959

**Figura 20:** Toque

# Capítulo 5

## Considerações Finais

Este projeto procurou responder a perguntas pessoais sobre a relação entre Desenho e Escultura e a minha ligação com estas disciplinas. A tentativa de sair do formato da folha de papel para a forma tridimensional, foi o meio para relacionar e trabalhar ambos os campos, conforme o exposto na introdução.

Enquanto David Oliveira faz as suas esculturas de arame com o pensamento de Desenho, neste projeto foi o contrário, fazer Desenho a pensar na Escultura e Desenho. O trabalho prático realizado resume-se a desenhar a partir de materiais tridimensionais que adquirem funcionalidades do Desenho. Desenhos que são memórias, que simbolizam algo que esteve presente, e quando observados revelam imagens, ou imaginações, do tempo que passou. O Desenho é a ferramenta de qualquer projeto, mas aqui serviu de inspiração e de ignição do projeto até ao final das experiências realizadas.

Ao longo do projeto, a relação Desenho e Escultura foi crescendo, mas também a minha consciencialização da importância e da relação das nossas mãos com a nossa mente e com o mundo que nos rodeia. Como nos podemos exprimir através delas e como nos permitem evoluir, sempre ligadas ao nosso pensamento, corpo, razão e emoções. As mãos são nossas aliadas na criação artística e, num projeto onde o Desenho se torna “palpável”, foi central investigar tal instrumento que temos tão próximo, no nosso corpo e ao nosso dispor.

# Bibliografia

AAVV. (2005). Intus - Helena Almeida. Civilização Editora.

Berger, J. (2008). Berger on Drawing. Aghabullogue: Occasional Press.

Brun, J. (1990). Mão e o Espírito. Lisboa: Edições 70.

Carlos, I. (2005). Helena almeida: dias quasi tranquilos. Lisboa: Editorial Caminho.

Classen, C. (2012). The Deepest Sense: A Cultural History of Touch. University of Illinois Press.

Flusser, V. (2014). Gestures. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Focillon, H. (2016). A vida das formas; seguido de Elogio da mão. Lisboa: Edições 70.

Gil, J. (2001). Movimento total: Corpo e a Dança. Lisboa: Relógio D'Água.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. October, Vol. 8, 31-44.

Madden, A. (Novembro de 2014). Louise Bourgeois: 10 am is When You Come To Me, 2006. Obtido de TATE: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-10-am-is-when-you-come-to-me-al00345>

Marshal, R., & Sawdon, P. (2015). Drawing Ambiguity. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.

- Marshall, R., & Sawdon, P. (2012). *Hyperdrawing*. London: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Moszynska, A. (2013). *Sculpture Now*. London: Thames & Hudson.
- Musée Rodin. (s.d.). *The Cathedral*. Obtido de Musee Rodin:  
<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/cathedral>
- Paris, M. d. (1995). *Louise Bourgeois: Sculptures, environnements, dessins*. Paris: Éditions de la Tempête.
- Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, affects and technologies*. New York: Bloomsbury.
- Pinar. (2 de Setembro de 2013). *Incredible Bronze Hand Sculptures by Bruce Nauman*. Obtido de My Modern MET:  
<http://mymodernmet.com/bruce-nauman-fifteen-pairs-of-hands/>
- Rodrigues, A. L. (2003). *O que é Desenho*. Quimera.
- Rosas, R. R. (2002). *A Percepção Somatossensorial da Obra de Arte: Pressupostos de um Projeto Artístico*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Schröder, K. A., & Lahner, E. (2015). *Drawing Now*. Munique: Hirmer.
- Serralves, F. d. (1996). *Helena Almeida: dramatis persona: variações e fuga sobre um corpo*. Porto: Fundação de Serralves.
- Veras, C. C. (2015). *A essência da linha e do desenho para a escultura : Alexander Calder, Amílcar Pereira de Castro, David Oliveira*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

# Índice de Figuras

**Figura 1:** Ilana Halperin, Physical Geology, 19x23cm, escultura de calcário formada em Fonraines Pétrifiantes de Saint Nectaire, 2008-09 **20**

[<http://www.ilanahalperin.com/new/cavecast.html>]

**Figura 2:** Helena Almeida, Desenho Habitado, 1976, série de doze fotos, 40x50cm **26**

[[https://gulbenkian.pt/museu/en/works\\_cam/Desenho-habitado-inhabited-drawing-150401](https://gulbenkian.pt/museu/en/works_cam/Desenho-habitado-inhabited-drawing-150401)]

**Figura 3:** Robin Rhode, Stone Flag, 2004 **26**

[<https://www.moma.org/collection/works/94113>]

**Figura 4:** David Oliveira, Denbrobates Azueros, arame e tule, 12x4x3cm, 2015 **28**

[<http://davidoliveiraescul.wixsite.com/davidoliveira/2015?lightbox=datalt-em-ipzu73i4>]

**Figura 5:** David Oliveira, 2mm of skin to protect, arame e tule, 2016 **28**

[<http://davidoliveiraescul.wixsite.com/davidoliveira/2016?lightbox=datalt-em-ity5kl5v>]

- Figura 6:** Fritz Panzer, Rolltreppe, arame, 320x450x145cm, 2006 **28**
- Figura 7:** August Rodin, A Cathedral, pedra, 64x29.5x31.8cm, 1908 **36**  
[\[http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/cathedral\]](http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/cathedral)
- Figura 8:** Bruce Nauman, Fifteen Pairs of Hands, bronze, 1996 **36**  
[\[http://mymodernmet.com/bruce-nauman-fifteen-pairs-of-hands\]](http://mymodernmet.com/bruce-nauman-fifteen-pairs-of-hands)
- Figura 9:** Louise Bourgeois, The Welcoming Hands, bronze e nitrato de prata, 1996 **42**  
[\[http://www.stmoritzartmasters.org/portfolio\\_page/louise-bourgeois\]](http://www.stmoritzartmasters.org/portfolio_page/louise-bourgeois)
- Figura 10:** Louise Bourgeois, Give or Take, bronze e nitrato de prata, 2002 **42**  
[\[https://www.artslant.com/ew/works/show/227852\]](https://www.artslant.com/ew/works/show/227852)
- Figura 11:** Louise Bourgeois, 10am is when you come to me, aguarelas, lápis e gouache sobre papel, 2006 **42**  
[\[http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-10-am-is-when-you-come-to-me-al00345\]](http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-10-am-is-when-you-come-to-me-al00345)
- Figura 12:** Le Sacre du Printemps, coreografia de Pina Bausch **44**  
[\[https://www.ballet.org.uk/wp-content/uploads/2017/01/Le-Sacre-du-Printemps-Ensemble-photo-by-Ulli-Weiss-Copyright-Pina-Bausch-Foundation.jpg\]](https://www.ballet.org.uk/wp-content/uploads/2017/01/Le-Sacre-du-Printemps-Ensemble-photo-by-Ulli-Weiss-Copyright-Pina-Bausch-Foundation.jpg)
- Figura 13:** primeira experiência em barro **48**  
 (Fonte própria)
- Figura 14:** molde e positivo em pasta de papel, segunda experiência **48**  
 (Fonte própria)
- Figura 15:** positivo em pasta de papel, terceira experiência **48**  
 (Fonte própria)
- Figura 16:** molde e positivo em gesso, quarta experiência **48**  
 (Fonte própria)
- Figura 17:** suporte e mão em arame **49**  
 (Fonte própria)
- Figura 18:** expansão, suporte, mão de arame e projeção **49**  
 (Fonte própria)
- Figura 19:** Marcel Duchamp, With My Tongue In My Cheek, 15x24.8cm, 1959 **51**  
[\[https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/with-my-tongue-in-my-cheek-1959\]](https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/with-my-tongue-in-my-cheek-1959)
- Figura 20:** Toque **51**  
 (Fonte própria)

