

Capítulo 2

Critérios de análise – Os conceitos operativos: sítio; lugar; local; espaço motivo e espaço hospedeiro

“Não sou daqui, mas gosto d’aqui estar. De aprender no lugar do outro a m’encontrar. De poder um lugar achar, no estar aqui. Desejar o lugar de todos neste lugar. E saber, no lugar d’aqui, o meu lugar.

São cantos que convocam os mundos do mundo, entre o aquém e o além das designações identitárias ou dos géneros musicais. Procuram, no território dos poemas, outras geografias para as pertenças, tentando nelas identificar o que já fomos, mas sobretudo o que ainda viremos a ser. As utopias começam na forma como cada um se projecta num mais além. E nesse lá, poderá a canção ser, nem que por breves momentos, ‘o lugar de todos’? Não sou daqui desafia as fronteiras da canção, na procura de um lugar de lugares onde a palavra, qual Gulliver em viagem, se apequena ou se agiganta em função dos territórios que atravessa, gerando percursos, tacteando vazios, perdas e danos, criando rotinas, tédios e alegrias, silenciando-se, para que outras ganhem protagonismo (...) interrogando sobretudo o que somos e o que nos preocupa e sobressalta. E homenageando, sempre, todos os que amamos.” Amélia Muge no seu mais recente trabalho, no concerto na Culturgest, em Lisboa a 17 de Fevereiro de 2007.

Um dos objectivos do presente trabalho foi desenvolver ferramentas analíticas que permitissem sequenciar mecanismos criativos motivados pelo uso do acto performativo, aprofundando possíveis articulações entre o desenho e a prática performativa, quer ao nível da sua convergência histórica, quer ao nível da concepção e projecto de uma acção específica.

Neste capítulo irei descrever o que foi o meu processo de trabalho, no Convento *Corpus Christi* e de que modo o lugar, ou as memórias nesse lugar inscritas, foram definidoras do *modus operandi* utilizado. De que modo, essas memórias, no contexto do local interferiram na configuração do desenho e, como é que os meios e a linguagem utilizados, foram também eles, o reflexo da vivência nesse espaço.

Pontualmente serão citados autores, cujo trabalho nos serve de referência. Neste contexto insere-se, especialmente, o mais recente trabalho de Helena Almeida, “*Intus*”.

Tratar-se-á aqui, não só do gesto como o resíduo de um acto performativo, mas também de que modo esse gesto é indiciador de uma autenticidade na relação com/no lugar. Os desenhos relacionados com o espaço-lugar contêm, em si próprios, significados implícitos que podem ser conotados, não só com o autor como uma projecção, como ainda, e nessa projecção, com o espaço, numa memória colectiva, como uma interacção de percepções.

“A imagética alegórica é imagética apropriada. O alegorista não inventa a imagem, antes confisca-a. (...) Não restaura um significado original que se pode ter perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Ao contrário, ele adiciona outro significado à imagem. Se ele adiciona, contudo, apenas o faz para o substituir. O significado alegórico é um modo de suplantar um significado antecedente.” (Craig Owens, 1984: 54)

Segundo Roland Barthes ⁵⁹(1985), os modos retóricos definem-se pela maneira como se articulam os níveis percebido e concebido, existindo duas variáveis: Presença/ausência; Coincidência/separação espacial.

Vimos atrás como estas variáveis foram revistas pelo Grupo μ (1993: 247) a partir da especificidade do signo visual, sendo que a base isotópica – normas locais que são estabelecidas pelas expectativas geradas pela obra enquanto enunciado - constitui a norma do discurso, estruturando quatro categorias:

1 - *In absentia conjunto*, o tropo. Quando a entidade percebida e a concebida ocupam o mesmo lugar no enunciado por substituição de uma pela outra. A substituta está presente e a substituída está ausente;

2 - *In absentia disjunto*, o emparelhamento, quando as duas entidades estão presentes no enunciado, mas separadas, ocupando lugares distintos. A comparação é o equivalente linguístico deste modo retórico;

3 - *In praesentia conjunto*, a interpenetração acontece nos casos em que a imagem apresenta uma identidade indecisa, cujo significado possui traços de dois ou vários tipos distintos, as duas entidades estão presentes e ocupam o mesmo lugar por substituição parcial de uma pela outra;

4 - *In absentia disjunto*, tropo projectado, manifestando-se quando só uma entidade está presente, estando a outra ausente ou em diferente lugar. O nível concebido, exterior ao enunciado, só se projecta ou sugere pelo nível percebido.

A que melhor se poderá identificar com o nosso projecto de um ponto de vista geral, poderá ser o tropo, pelo facto de haver uma substituição do traço pelo signo da linguagem “braille”, continuando, contudo a existir, em termos figurativos, um rosto.

A analogia que foi feita entre desenho in(Tacto) - desenhos feitos com punção, colocados em janelas e portas - e o *locus* como potenciador do gesto, teve como referencial, um sentido de punição como resposta, ao sentir do Convento, relacionado com memórias de tortura. A alusão à invisibilidade, início do projecto, teve como consecução desenhos que remetem para a clausura, no modo como foram encenados - retratos de frente e de lado, de sujeitos sem voz - mas também para a punição, na utilização de um modo

⁵⁸ Barthes, Roland, (1985), *in* A aventura semiológica, Lisboa: Edições 70, Trad. M. de Santa Cruz.

retórico na sobreposição de uma linguagem “braille” agora transmutada para esse *modus operandi*, desenhos feitos com punção através de um meio (cigarro que se fuma) que queima.

O sentido deste acto foi remetido para a memória daqueles sujeitos que sujeitados, tiveram este tratamento antes da “*Revolução dos Cravos*”: traço que marca, que inflinge, que tortura.

O espaço e os condicionalismos da visibilidade

Andrei Tarkovsky define lugar como o princípio de todas as coisas. Com o filme “Stalker” em 1979, mudou o conceito *environment* para *zone*.

*“Our moods, our thoughts, our emotions, our feelings can bring about change here. And we are in no condition to comprehend them. Old traps vanish, new ones take their place: the old safe places become impassable, and the route can either be plain and easy, or impossibly confusing. That’s how the zone is. It may even seem capricious. But in fact, at any moment it is exactly as we devise it, in our consciousness...everything that happens here depends on us, not in the zone.”*⁵⁹

O mesmo é verdade, se considerarmos o que poderá ser o lugar? Esta é uma questão que tem sido levantada com frequência nas últimas décadas recentes e cuja importância é reconhecida na antropologia, na arquitectura, na ecologia, no feminismo, no globalismo, na literatura, na música, na psicologia, na semiótica, no urbanismo – na verdade em qualquer área da actividade humana e, claro, na arte contemporânea.

Recorrendo a autores contemporâneos temos uma vasta gama de exemplos, contudo fixar-nos-emos em três: Helena Almeida, Bart Lodewijks e Dan Perjovschi.

De que modo é que determinado espaço, enquanto mundo vivencial, (re)presenta as suas memórias nesse lugar? Como se lida com as memórias, de um mundo na sua globalidade, e que se trazem de outros lugares? O traço aparece como uma marca (in)visível nas suas práticas. Quais os significados desses sinais ou resíduos? Que mensagem oculta está por trás dessas manifestações?

Existem, naturalmente, diferentes modos de pensar o lugar, diferentes direcções e diferentes modos de estar. Algumas vezes, o lugar é assumido como aquilo que já todos sabemos dele, o que esse lugar quer dizer, ou dito de outra maneira, o que todos conhecemos dele, as memórias que nele estão inscritas. Noutras existe apenas como uma definição. Mas, como vimos anteriormente, há mais conceitos de lugar, do que a actual geografia

⁵⁹ Dean, Tacita e Jeremy Millar, 2001, PLACE Art Works, Thames and Hudson, London, p.11

nos descreve, e assim surgem algumas dificuldades na definição do conceito. Alternadamente, a palavra é um sinónimo para “espaço” ou “localização”, “sítio” ou “território”, como o foi no passado recente e, que como sabemos, ainda acontece pelas mais variadas razões, reflectindo-se nas diversas práticas artísticas, dependendo também do contexto do lugar.

Poderíamos dizer que esse “lugar” é para a paisagem como a “identidade” é para o retrato, uma útil crítica do termo que poderá trazer alguma distinção. É certamente uma palavra que é usada para descrever a nossa relação com o mundo. A representação da paisagem, o entorno dos artistas foi sempre um motivo de exploração das tendências ao longo dos séculos. Neste século, não é a representação que está em causa, mas a relação que existe entre o artista e essa (re)apresentação, num dado contexto: a percepção. Tacita Dean, situa o lugar, como uma série de memórias que estão directamente ligadas com o tempo. Uma combinação de sons, cheiros e pessoas, concluindo que o lugar só pode ser sentido de uma forma pessoal, não podendo, por isso, ser generalizado, como o é, numa visão global, nas finanças europeias.

Para Dean, o espaço será sempre conotado com uma experiência pessoal e ligado com um passado. Assim, remete a descrição de lugar, para um poema escrito por W.S. Graham depois do seu amigo ter morrido em Cornwall. Dean, refere ainda que não consegue ler aquele poema sem experimentar sentir a amálgama de sentimentos que a ligam àquele lugar. A descrição de lugar residirá sempre no detalhe. (Dean, 2001: 178)

O desenho como a transferência de uma ideia ou de um acto, remete para esta (in)visão do lugar-mundo. O sentido de lugar, como um redireccionamento de uma experiência ou de uma memória, será sempre um acto individual, com um significado implícito, mas que será percepcionado pelo outro, nas suas próprias projecções desse lugar. Assim, a visibilidade desse lugar, não está na aparência física da coisa, mas nas circunstâncias diversas que lhe advêm e que são percepcionadas, de modo diferente, em cada sujeito criador-vivente ou no observador.

Para Helena Almeida, o seu atelier está directamente ligado, ao facto de ter crescido lá, de ter posado para o seu pai e ter observado, ao longo desses anos de meninice, o pai a trabalhar. Para Almeida o lugar, é conotado com essa memória. Ela sente-se lá, como a própria obra enraizada ao longo dos tempos, tal como o banco ou o candeeiro, companheiros de toda uma vida. Na performance apresentada em Veneza, “*Eu estou aqui*”, de joelhos rastejou por todo o espaço, trazendo consigo tais objectos, o acto foi conotado por quem o observou, como uma espécie de “*ritual que remeteria para as*

práticas fanáticas de Fátima". Contudo o que ela fez foi, tão sómente, com o corpo que desenha, o gesto de sentir o suporte. O rasto deixado no chão, é o indício desse acto performativo. Esse indício, por certo efémero, só é visível enquanto gesto, no próprio momento, o tempo tratará de o fazer desaparecer.

*"...eu posava para o meu pai desde pequena, desde os 10-11 anos, quando não tinha aulas ia para lá. E dava-me imenso prazer posar com os panos... e o silêncio do atelier, o barulho da salamandra; o meu pai a fazer escultura. E o que sobretudo aprendi com ele foram as horas de trabalho: o quanto é necessário trabalhar, horas e horas seguidas, em condições que se tem de deixar de sentir o corpo. O Corpo não existe e o meu corpo é como se também não existisse. Eu estava ali parada: era um modelo, não podia ter frio ou calor. E isso foi muito bom."*⁶⁰

"H. V. - Desde os famosos "Desenhos Habitados" dos anos 70 – que são uma marca, uma espécie de "manifesto" do seu percurso artístico – o que é que mudou?"

H. A. - Tenho feito um longo percurso, é um longo processo de trabalho. Actualmente já não se trata de pôr em questão a pintura ou o desenho. Agora estou sozinha com o meu corpo posicionado no meu atelier. Será que tudo mudou?"

H.V. - É possível dizer que, para si, a passagem do desenho à fotografia – e vice-versa – foi um processo espontâneo, natural, quase orgânico?"

*H.A. - Passei para a fotografia através do desenho. Foi o desenho dos fios (colagens de fios de crina) que me obrigou à necessidade de ser fotografada. Queria pegar no fio com os dedos, para demonstrar que a linha no papel se tinha tornado sólida, se tinha libertado do papel, podia ser sentida com os dedos, entrava por nós, pelas nossas casas, e só através das fotos isso podia ser exprimido e representado."*⁶¹

⁶⁰ Helena Almeida em entrevista a Isabel Carlos in Carlos, Isabel, (2005), Caminhos da Arte Portuguesa no séc. XX, Helena Almeida – in "Dias quasi tranquilos", dir. de Bernardo Pinto de Almeida e Armando Alves, fasc. 4, Lisboa: Caminho. p.6.

⁶¹ O excerto desta entrevista feita por Helena Vasconcelos, aconteceu no intervalo das filmagens que o Canal Arte está a levar a cabo, sobre Helena Almeida, a sua personalidade e obra e foi publicada na revista ELLE portuguesa.

Isabel Carlos⁶², num estudo introdutório, explica que Helena Almeida se exprime através do corpo fotografado mas que nunca se detém no aspecto meramente fotográfico. Há "um permanente aparecimento de uma imagem de mulher que se transforma em pintura ou desenho". Ainda segundo a ensaísta Isabel Carlos, existe uma espécie de mote que se exprime assim "a minha pintura é o meu corpo, a minha obra é o meu corpo". Mas não é este corpo concreto que interessa: o que importa é a presença de um corpo. Helena Almeida usa o seu próprio corpo apenas porque (como nos confessa) mais ninguém resultava naquelas cenas específicas. É uma explicação que encontramos por exemplo em Woody Allen. E essa não é a única nota cinematográfica: na sequência *Estudo para Dois Espaços*, 1977, as mãos femininas quase evocam os austeros enquadramentos de Robert Bresson. É como se em Helena Almeida o corpo praticasse uma performance *in absentia*, conjunto - tropo, ao mesmo tempo conceptual, minimal, irónica e elegante. É um corpo quase sempre coberto ou desfigurado por manchas azuis e vermelhas, densamente simbólicas, mas que valem, nas palavras de artista, pela sua "comunicação imediata". É também essa comunicação que torna um mundo cerebral num mundo



Fig.53 - Helena Almeida, *A experiência do lugar*, 2004, vídeo, 23,6x20,32cm,

Isto acaba por ser levado ao extremo no vídeo a preto e branco "A experiência do lugar II", com duração de doze minutos, e câmara fixa, num plano de chão e parede branca, por onde Helena rasteja sempre de joelhos, qual peregrina em sacrifício, desafiando o lugar e tentando penetrar a parede. Depois qual lemming frustrado, limita-se a deslizar no seu comprimento e largura, regressando à origem e beijando o chão diversas vezes. Vem ter connosco, à câmara, para arfar, e levar consigo um banco que arrasta e beija, num ritual do sacrifício do quotidiano. Finalmente apodera-se de um candeeiro desligado que transporta consigo, utiliza para "aspirar" o chão, e também para perfurar a barreira em que a parede alva se transforma. Toda uma performance carregada de simbolismo e ao mesmo tempo de uma simplicidade arrepiante e aterradora, que nos convida a uma reflexão do valor do nosso corpo enquanto seres humanos transcendentais e limitados, presos a uma vida quotidiana e questionados no sacrifício da terra.

⁶² Helena Almeida em entrevista a Isabel Carlos in "Helena Almeida" (1997), Milão: Electa, p.46



Fig.54 - Helena Almeida *Eu estou aqui*, 2005, representação portuguesa na Bienal de Veneza

Talvez, como em nenhuns outros trabalhos anteriores, as obras recentes de Helena Almeida possuam uma dimensão quase religiosa e sacrificial, um registo de ritual e celebração animista; *“uma espécie de promessa subjectiva e individual feita não num momento de dificuldade ou de dor, mas num momento jubilatório.”* (Carlos, 1998)

Em redor da sala estão as 12 fotografias de *Eu Estou Aqui* (2005), a série concebida propositadamente para a Bienal de Veneza. De joelhos no cimento encerado e mãos abertas, palmas voltadas para cima, para o chão, para o vestido negro que envolve o corpo, Helena Almeida transforma-se num torso escultórico com uma coreografia de gestos que evocam os agradecimentos de um actor.

“Em Veneza reenviaram muito isso para o lado católico português. É outra leitura possível daquela que a Helena Almeida tinha em mente mas creio que não prejudica a obra”, diz Isabel Carlos.

Movimentos suspensos que são *“quase de oferenda, como fosse um cordeiro imolado que se oferece ao público”*, acrescenta Isabel Carlos. Mas que *“encerram também alguma ironia para com estes altares (as bienais) da arte contemporânea”*.

Tal como nas fotografias de *“Eu Estou Aqui”*, o corpo *“entra”* pelo chão do atelier com o seu reflexo. Uma entrega ao espaço arquitectónico (e de memórias) onde trabalha, uma performance privada em que, sempre de joelhos, apresenta ao espectador um candeeiro e um banco, objectos de toda a vida.

Para Perjovschi e Lodewijks, a questão da memória é diferente, como artistas nómadas a sua visão global é diferente e diversificada. Eles trazem memórias de outros lugares do mundo, numa visão panóptica, eles instalam-se de modo a fazer-nos compreender, o como e o porquê, daquele desenho naquele lugar.

“Modern myths about place change when we move from a situation of rootedness to one of itinerancy”
(Dean, 2001: 184)

Perjovschi, nos seus desenhos sobre paredes em lugares anónimos, conta histórias, através de pequenas ilustrações. Lodewijks não conta histórias, apenas desenha nos lugares. Porém, tanto um como outro, usam meios que depressa desaparecem com o tempo. Tornam-se por isso invísíveis, só serão visíveis no próprio acto de os desenharem.

Para descrever esta questão servir-nos-emos de Merleau-Ponty e do seu texto “O visível e o Invisível”.

“Agora que tenho na percepção a própria coisa e não uma representação, acrescentarei sómente que a coisa está no ponto extremo do meu olhar e, em geral, da minha exploração: sem nada supor do que a ciência do corpo alheio me possa ensinar, devo constatar que a mesa diante de mim mantém uma relação singular com os meus olhos e com o meu corpo: só a vejo se ela estiver no raio de acção deles.”⁶³

Para Ponty, a relação de si para com o mundo, com as coisas ou com os outros é sempre uma relação carnal. Toda a forma de pensamento ou de actos com o outro, passa a pertencer-lhe, porque é nessas intersecções dos seus actos e dos seus actos com os dos outros, que o mundo sensível e o mundo histórico faz com que sejam sempre intermundos, pois são o que, além das nossas vistas, o tornam solidários entre eles e solidárias com as dos outros, instâncias a que nos dirigimos desde que vivemos, registos onde se inscrevem o que vemos, o que fazemos, para aí vir a ser coisa, mundo, história. (Ponty, 1971)

“ O invisível é: 1 – o que não é actualmente visível, mas poderia sê-lo (os aspectos ocultos ou inactuais da coisa, - coisas ocultadas, situadas alhures – ‘aqui’ e ‘alhures’); 2 – aquilo que, relativamente ao visível, não poderia, contudo, ser visto como coisa (os existenciais do visível, as suas dimensões, a sua membrura não-figurativa); 3 – aquilo que só existe tactilmente ou sinestesticamente; 4 - O cogito.”
(Ponty, 1971: 232)

Esta definição de invisibilidade remete por um lado: para aquilo que se dizia no início deste estudo sobre os desenhos *obscena*; como desenhos para não serem vistos por outro para o desenho como prática *incena*, em aue simultaneamente se associam sinestésias visuais, tácteis, espaciais - ou seja como um objecto sincrético.

⁶³ Ponty, M. Merleau, (1971), O visível o o invisível, trad. José A. Gianotti e Armando M. D’Oliveira, colecção debates, Dir. J. Grinsburg, S. Paulo: Perspectiva S.A., p. 18.

Refererimos atrás os desenhos de Rubens que, configurados como uma ideia - neste caso referimo-nos a P.P. Rubens - exemplificado com a reserva e o *pentimento*, não deveriam ser vistos pelo outro numa leitura estética, mas como um processo – a poiética - visível (eticamente) apenas para quem a criou. Tal como Rubens, também Miguel Ângelo teve esta relação de pudor com o seu processo de trabalho. No fim da sua vida queimou quase todos os seus desenhos.

Trata-se então de uma invisibilidade relativa, porque, na realidade os desenhos são passíveis de ser vistos, contudo não era esta a vontade do seu autor.

Por seu lado, o desenho como uma prática incena, o desenho encenado pode configurar-se como um fenómeno sinestésico. O acto de desenhar, como o acto que se sente, o sentido háptico: o tacto e o som do gesto, no acto performativo de Helena Almeida. Ou ainda naquilo que foi o meu próprio processo de trabalho, o sincretismo do traço, enquanto desenho *tacto-visual*.

“Aquilo que um desenho dá a ver sugere sempre a força do visível e da imaginação figural: forte sugestão do corpo, do movimento e do traço que rasga a superfície, amplificando a sensação de contacto, de tacto, de hapticidade entre corpo e ideia do corpo, entre a proximidade e a relatividade do visível.”⁶⁴

No meu processo de trabalho, esta questão da forte sugestão do corpo, do movimento que rasga a superfície, literalmente e não apenas enquanto resíduo de um gesto, é passível de ser percepcionado tanto através da visão, como do próprio conceito de hapticidade. Um misto entre desenho tátil e visual.

O desenvolvimento do meu processo de trabalho, foi pensado por um lado tendo como motivo de pesquisa o conceito de traço e do seu desvio, numa alusão à cegueira: primeiro através do uso de um suporte de texto escrito em “braille; depois num uso desviante do *modus operandi* utilizando a punção como traço do desenho; finalmente estas questões tiveram um significado no suporte motivador, o próprio lugar como hospedeiro da instalação. Este significado foi (re)presentado através da dialética, entre contexto-memória-meios, que se configurou em desenhos instalados em portas e janelas, numa alusão à (in)visibilidade dos sujeitos que permaneceram neste estado de, eventual,

⁶⁴ Vitor Silva, (2004), *Ética e Política do Desenho - teoria e prática do desenho na arte do séc.XVII*, Porto: FBAUL, p. 63.

permanente visibilidade. Remetendo para aquilo que dizia Foucault “o par ver/ser visto”. Para Michael Newman *“When the subject is no longer able to function as the synthesizing term, the duality of drawing becomes visible. It does so in an exemplary way in the drawings of Sol leWitt, notably the wall drawings, where the transparency of the instruction that generates the configuration of lines, usually executed by assistant, gives rise to lines inflected by irregularities of the surface and the contingencies of the process of execution. the dimensions that le Witt still hold together, by means of procedure, take their separate courses in the drawings of other artists, interested either in drawing as process, or as the proposal of a concept. It is no longer possible to think of these alternatives in terms of concepts of form and matter, which imply that art moves in the direction of their unity in the sensuous presentation of the idea, with ‘form as idea’ given materiality. This rupture leads to an interest in temporalities that no longer presume a movement toward ‘present ness.’”*⁶⁵

O facto destes desenhos só terem sido vistos no momento em que foram “encenados” e terem deixado de “existir” enquanto *locus* motivador, remete para a invisibilidade que defende Newman. Por se tratarem de desenhos que foram pensados para aquele lugar específico, enquanto processo significativo, e não como obra final, passível de ser exposta em qualquer outro sítio.

O que Newman refere acerca da invisibilidade ou visibilidade do acto de desenhar, pode centrar-se na vontade de cada autor, enquanto que, na Renascença a configuração da ideia através do desenho (esquisso) era um segredo de estúdio, na contemporaneidade, essa questão – a conceptualidade do acto – agora, é o próprio cerne da questão, o processo e não a obra final como fruição. Pensar o acto de desenhar, enfatizando como aconteceu e não porque aconteceu.

⁶⁵ Newman, Michael (2003) *The Stage of Drawing: gesture and act*, selected from the Tate collection by Avis Newman, M Catherine de Zegler; Tate Gallery Ny: Drawing Center, p.95

O Locus como potenciador/condicionador do gesto na relação desenho/performance

Esta visão do mundo com o outro é o que queremos introduzir na relação que tivemos com o espaço-lugar: Convento *Corpus Christi*.

Este lugar sendo conotado, numa memória colectiva, com condicionalismos da visibilidade, no encarceramento da pessoa: o sujeito, aquele que é sujeitado a permanecer naquele lugar, visível para os outros na sua sujeição, contudo invisível enquanto sujeito na sua individualidade, rosto sem voz, levou-nos a enunciar uma relação semântica com esse lugar.

Esta (in)visibilidade permanente (ou aparente), enquanto projecto pessoal, centrou-se, então, numa (in)visão do mundo equacionando-nos como (potencial) obra de arte (in)visual. A partir daqui, algumas questões orientaram, decisivamente, o projecto: Como se poderá “criar” um desenho, que seja o resíduo do seu modo operativo sendo o traço revelador desse meio?

O desenho é uma construção de um enunciado, onde todos os elementos são importantes: a função e o desígnio, os sentidos, a matéria, os instrumentos e, todos eles, devem estar condicionados ao acto de fazer, sob orientação desse enunciado. De forma irónica, metafórica, alegórica, sob reserva mas, para construir um desenho que comunique, é preciso que ele seja pensado como num enunciado. Senão, é “apenas mais um desenho”. Encontrar um sentido nas imagens do desenho produzido e reflectir sobre o próprio processo operativo, foram os principais objectivos.

O desenho, enquanto representação, remete para as questões processuais, que se colocam a partir do momento da sua construção, sendo esta construção reveladora da sua própria identidade, tanto a nível conceptual como ao nível operativo. A representação torna-se a imagem de uma dada realidade.

Como processo especular, obedecendo a um determinado enunciado, remete para os meios e suportes, ou seja, para o próprio processo operativo. Sendo que o traço é auto-reflexivo, remete para as condições da sua própria produção, é puramente gráfico: corpo /mão/risco, é uma acção visível que remete para o autor. Os meios que se escolhem são determinantes no modo como se articulam os instrumentos, suportes e corpo, seria desta interacção que surgiria então, o traço, revelador da sua própria construção. Se neste processo houver um uso desviante dos elementos do desenho, a verdade do desenho surge como obra singular, porque remete para o pensamento (enunciado) que nele existe. A percepção, por seu lado é um processo de leitura de uma realidade exterior ao observador, porque depende do conhecimento cultural de cada indivíduo. A

representação consuma-se, assim, no acto de quem observa.

Segundo Jacques Lacan (1999/1966), a auto-representação como desenho de ideias fornece sinais que, para o espectador, complementam a obra. Como projecção da imagem, remete para o conceito de espelho ou de auto-projecção. Quem desenha é sujeito e objecto do desenho, simultaneamente, porque representa e representa-se. A história da auto-representação é a história do desejo, da projecção de uma vontade de ser, o desejo de se ver projectado, num misto de imaginação e sensibilidade. O assumir da imagem do espelho é fundamental para a consciência de si mesmo como um outro.

Interessou-nos pensar o desenho como um campo de transferência do uso de uma ideia ou de um acto do quotidiano, relacionando deste modo, a nossa percepção com/no lugar.

Neste capítulo proceder-se-á à descrição de cariz pessoal. Por essa razão, o sujeito relata na primeira pessoa. Assim, o processo de trabalho desenvolveu-se no campo da auto-representação, pensado através do traço, enquanto elemento do desenho, e do seu desvio, através da apropriação de outro código da linguagem, a escrita “braille”. A possibilidade do uso da escrita “braille” como traço do desenho, surgiu do interesse visual e plástico suscitado por cadernos de textos em “braille”. O mais impressionante e sedutor nesses objectos foram as variadas e expressivas texturas, quer físicas quer visuais, de cada página.

O uso da escrita “braille” em “desenhos tácteis” de auto-representação aparece, assim, como uma transmutação ao nível dos procedimentos e dos materiais. O suporte são folhas de papel específico para escrita em “braille”, de uma transferência/impressão com recurso a um solvente (xilol) fotocópias de fotografias, em alto contraste, do rosto; o instrumento ou meio riscador é uma ponta-seca, algo que fura ou produz relevo. O traço que surge, por transferência de uso de uma linguagem invisual para uma simultaneamente visual e táctil, é o resíduo desta dialética aplicada.

Sendo que um traço é, na sua essência, determinado pelo instrumento e pela mão/corpo/mente que o produziu, até que ponto é que a “apropriação” do “braille”, como desvio do traço, pode ser desenho?

Rudolph Arnheim, na introdução do seu livro *Arte e Percepção Visual*, afirma que “os elementos do desenho como a linha, sinal, ou o traço gráfico, são considerados como um

cunho que um instrumento apto para aquele fim e manobrado pelo Homem, deixa sobre qualquer superfície com a finalidade de comunicar qualquer coisa.” (1986: s/pág.)

Poder-se-á concluir então que o uso do instrumento, fica á mercê do artista criador, desde que apto para aquele fim?

Será que o desenho tem de ser visual, ou pode (também) ser “visto” apenas com o tactear da ponta dos dedos?

Michael Newman questiona a dialética entre traço e marca, referindo o seguinte: *“In drawing, I have suggest, the question of the trace to the mark. Is the mark also a trace? Is the trace that which with-draws from the mark? (As Damisch suggests, this is implicit in Pliny’s story, in the relation of the trait to shadow.) It follows from this that there is a blindness implicit in the act of drawing, and a blinding in its reception: that blindness would be the proper comportment toward the trace as not visible. If drawing is the art of the trace, this would mean that it has a privileged to the non-visible. However, the question remains of what would be the distinctive mode – or modes – of the manifestation of drawing.”* (Newman, 2003: 95)

A relação entre desenho e espaço pode ser também construída por aqui, o desenho como “imagem tátil”. Sabe-se que a nossa compreensão e experiência de espaço depende mais da percepção háptica do que da óptica. Ou seja, “vemos” com o toque e movimentação do corpo. Como diria Merleau Ponty (1971), a propósito disto, não vemos “apesar” do corpo, mas vemos “com” o corpo. A percepção háptica como dispositivo de compreensão do espaço, os modos através dos quais os “desenhos instalados” implicam aspectos da percepção háptica (do toque e da movimentação do corpo) e da comunicação relacionados com o gesto.

Os desenhos (in)Tacto, processo assim designado, foram explorados através de um instrumento (ponta seca) e na repetição do traço do que resultaram efeitos texturais. Este processo teve continuidade no acto de furar, tendo como desenho orientador as anteriores impressões, sobre suporte “braille” em alguns desenhos, foram acentuados os valores de claro-escuro através da textura, a cor permanece a do próprio papel; noutros, enfatizando apenas a linha de perfil do rosto, excluindo todos os elementos que constituíam a mancha.

A intenção foi procurar obter obter um valor plástico semelhante ao dos textos “braille”. Estes desenhos, furados por ponta seca, têm uma textura mais agressiva e menos homogénea, portanto menos suave, que a dos textos “braille”, mas produzem claramente uma sensação simultaneamente visual e tátil. O rosto aparece como resíduo de uma

visão. A ideia é provocar, em quem os vê, vontade de os tocar, de um contacto cutâneo, tendo como objectivo comunicar, desenhando com os grafos da linguagem “braille”, relevar a “escrita a branco” (designação usada na escrita “*braille*”).

Desenhos a branco, em textura, em que os brancos são forma. Branco com branco. A forma é nutrida por esta caligrafia, que se torna ela própria matéria, que se adensa através da repetição compulsiva destes pontos relevados num processo rítmico que avança e que se volta para fora e se (des)forma, como (des)figuração de um rosto. Na transparência que se produz com os efeitos texturais resultantes da repetição do traço, aquele rosto aparece como resíduo.

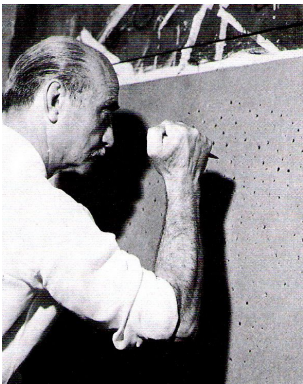


fig. 55 – Lúcio Fontana, perfurando uma tela, 1961

Este tipo de reflexão apontará para uma procura do sentido do conceito. No Tratado do Traço, de Damish: “(...) *Lucio Fontana* (...) apresenta uma tela lacerada por um golpe vertical que a rasga quase de cima a baixo. O golpe sobre a tela contém todos os termos e conceitos que poderemos usar para definir traço, como o vestígio do gesto da mão, ou o registo sobre a superfície bidimensional, sendo, por um lado, mais do que um traço, é um golpe, um rasgão, um traço cuja violência destrói a própria superfície que o apresenta.” (in, Damich citado por Rodrigues, 2003)



Fig 56 – R. Lamares, *Modus operandi*, 2005

O próprio Lucio Fontana corrobora este ponto de vista, ao afirmar, enquanto trabalha em telas que perfura: “*O material usado revela o seu ver por inteiro, quando se desdobra no tempo e no espaço e no processo de mudança passa por vários estados de existência. Nós pedimos que os valores primários da existência sejam completamente entendidos.*”¹

Tendo como objectivo comunicar, desenhei com os grafos da linguagem “braille”, relevando a “escrita a branco”. A escrita “braille”, como signo, não tendo sido inventada com este princípio, permitiu uma utilização que transcende o registo linguístico. Pôde ser utilizada, não como forma de texto literário, mas como modo de grafar, “elemento

desenhador” cujo cunho é estruturante nesta comunicação (in)visual. Será sob estes contrastes que poderão ser fruídos estes desenhos, “lidos” (tacteados) e/ou vistos, através de um jogo de correspondência entre alegoria e artista, entre sentido, significado e pertença.

“Twombly entende que por mais leve, frágil ou superficial que o TRILHO do traço possa ser, significa um pouco do conhecimento, ou sentido manifestado no todo do desenho. Numa acepção mais larga todos os recursos do desenho estão documentados nos toques e traços que o comprometem. Aí se arrisca às cegas ou se retrai vendo (...) Os traços criam texturas, sensações tácteis, espaciais, sonoras, passíveis de transfiguração.”⁶⁷

Quem, como e com que finalidade desenha, serão os aspectos mais importantes, a reflectir neste capítulo. O desenho permite pensar, interrogar o acto de desenharmos. Como é que o corpo utiliza os elementos do desenho para se expressar e comunicar, num determinado lugar?

Um desenho pode constituir-se como traço que será o vestígio do corpo, através da mão, num suporte. Tem uma relação, quase diríamos, de marca pessoal de quem o desenharmos. Por muito subjectiva que possa ser a afirmação, esse desenho será sempre um desenho reflexivo.

Tal como se referiu atrás, a auto-representação como desenho de ideias fornece sinais que, para o espectador, complementam a obra. Daí também, o recurso a cânones ou normas sociais, promovendo que a mensagem seja perceptível ao outro.

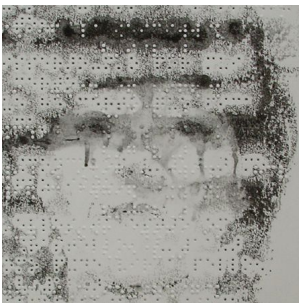
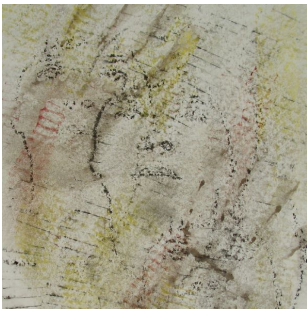
A ênfase do traço, através do nivelamento gráfico, no sentido de relevar a textura, veiculando a leitura da (re)apresentação a um possível observador, levou-nos a excluir outros elementos da linguagem plástica, como por exemplo o claro-escuro (opostamente, criador da “ilusão” do volume) ou a cor (virtualmente inexistente, ao tacto). O método, então sistematizado, orientou-se para uma leitura o mais purista possível da imagem. Desta maneira, aquilo que se quer (re)apresentar é reforçado pela reserva dos outros elementos. Procurou-se assim, reduzir o risco de que os dados visuais fornecidos ao observador se tornassem demasiadamente ambíguos ou até produzissem situações de conflito comunicacional.

Desenho (in)Tacto, consistiu no acto de furar, marcando relevos no papel e tendo como

⁶⁷ Rito, Paula “Cy Twombly o Traço como Trilho do Pensamento”, in Arte e Teoria, Revista do mestrado em teorias da Arte da F.B.A.U.L., (nº 3), 2002, pág.7.

desenhos orientadores anteriores impressões, sobre um suporte já grafado em “braille”: em alguns desenhos, foram acentuados os valores de alto-contraste gráfico, traduzidos na textura.

O uso do “braille” como traço, elemento do desenho, permitiu criar texturas que, plasticamente, definem manchas, perfis e mesmo valores de claro-escuro.



Não deixa, no entanto, de ser questionado que o desenho seja (d)escrito: ao desenhar o rosto, num processo de escrita em “braille” a designação dos seus elementos nas suas posições relativas - ou seja, na zona dos cabelos “escrever” cabelo, no lugar dos olhos, “escrever” olho. Ter-se-á continuado a produzir sob a ideia de desenho?

E se estes eventuais desenhos, por serem conjuntos de “legendas”, não forem “visualizados”, na sua unidade, por invisuais, deixam de fazer qualquer sentido como desenhos? Se forem apenas percebidos visualmente, enquanto séries de marcas/traços, o que foi feito das “legendas”?

As imagens, compostas, elas próprias, pelo traço e pela sua ausência, são resíduo de uma investigação - que continua - sobre o próprio desenho. Vejamos o que diz Thierry Jousse a propósito deste assunto: *“A imagem não é neutra, não é dada, é o obscuro objecto de um desejo, o produto de um jogo de dissimulação e revelação, de uma relação de forças entre uma vontade, uma necessidade de esconder e um desejo de desvendar e portanto de olhar.”*⁶³

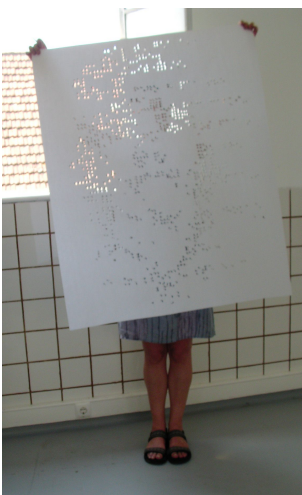
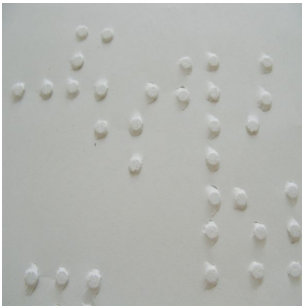
Acerca do desenho poderíamos então dizer que a procura de sentido, pela enfatização e/ou exclusão de alguns elementos formais no desenho, como a zona dos olhos (reserva), e a acentuação de elementos estruturais, como a textura, “promoveu” novas imagens plásticas que, até pelo contraste e o acaso, se enriqueceram de expressão.

De uma leitura retrospectiva pode perceber-se, nestes desenhos, a acentuação de uma certa imprecisão, uma falta de nitidez que inviabilizam a inscrição numa representação convencional e reforçam os valores do imaginário. Pense-se num “excesso de grão”, a que se

Figs.57 a 61 – R. Lamares, *Desenho in(Tacto)*, 2005

⁶³ Jousse, Thierry, *Cahiers du Cinema*, Fevereiro de 1993.

chegou por depuração, acentuando os valores texturais e, portanto, de leitura ainda táctil, numa relação de equivalência física com os iniciais cadernos de textos escritos a “braille”. Cada desenho fragmentado não se esgota em si mesmo, antes abre perspectivas e a cada confronto com um enunciado cumprido, abrem-se novas possibilidades, novas cadeias de sequências. A leitura global da composição deve assegurar, não uma, mas múltiplas leituras relacionais.



A partir de certa altura, sentiu-se a necessidade de trabalhar a uma escala maior, até pela relação com as janelas do espaço-hospedeiro. Através da ampliação, por processos reprográficos, obteve-se uma primeira matriz a partir de um prévio desenho branco (táctil). Na série iniciada pelo desenho assim obtido, o traço continuou a ser trabalhado através de pequenos furos, num suporte de maiores dimensões, mas ainda à escala da escrita “braille” convencional.

Nos desenhos seguintes, a escala moduladora foi, também ela, aumentada, através de instrumentos adequados à expressão de que o novo processo operativo é concludente. Os traços que surgiram, fruto dessa dialética, sugerem novas imagens. É possível continuar a ver estes desenhos de um modo sincrético, através dos relevos que ficaram marcados (continuando a ter sensações tácteis) e das sombras que a luz rasante produz a partir desses mesmos relevos. Do ponto de vista táctil, o gesto que os abarque é, também ele, ampliado. Mantém-se, porém, o processo de uma progressiva desfiguração ou fragmentação da imagem, patente já na utilização de papel “braille”, mas também nos últimos desenhos de maior dimensão, onde finalmente se fura o suporte, extraindo as pequenas porções de papel que, entretanto, foram relevadas.

A ausência que desenha, nestes desenhos furados, permitiu perceber - agora literalmente - um trânsito luminoso cuja presença já fora identificada, o que me levou a experimentar suportes negros, mais potenciadores, por oposição, daquela percepção. Os desenhos furados em suportes negros revelar-se-ão matrizes de desenhos subsequentes e, por isso, pareceu possível designá-los desenhos projecto-de-desenho, dos “rostos sem voz”.

Fig. 62 a 65 – R. Lamares, *Ampliação da escala do desenho (pormenores) e projecção da minha sombra sentada na janela*, 2005

As máquinas de desenho do séc.XX, computador/impressora/fotocopiadora (...), vieram revolucionar o que se entende por desenho (analógico). Através de desenho digital ou pela cópia e/ou ampliação de desenhos, é possível agora pensar e executar enunciados de forma mais rápida e eficaz, promovendo até acções efémeras, em que o desenho se torna uma projecção. Mas – põe-se a questão - será que estes “desenhos”, não conhecendo a intervenção do corpo e da mão, registada no suporte como presença do autor (e, portanto, sem que o traço - a existir - possa ser marca pessoal), podem ser considerados desenho?

De qualquer modo, o que me importa, mais do que as características técnicas de cada trabalho, é o conjunto de ideias, pesquisas, métodos e temas (obsessões?) que, no processo, é convocado e se constitui também (inevitavelmente ?) como seu resíduo.



Figs. 66 - R. Lamares, *Rostos sem voz*, 2005

Conferindo ao suporte de desenho - que é o papel - a condição de meio reproduzível, o que começou por ser sobretudo figurativo, mesmo fotográfico, torna-se progressivamente projecto de outro desenho. Estes desenhos projecto-de-desenho, podem ser entendidos como matrizes que, através de actos performativos, resultem em novos desenhos, já que existe uma transferência da acção enquanto esquema: “o (eco)sistema da acção”.

Os desenhos são colocados na janela, de tal forma que a projecção no solo dos raios solares que os atravessam tem uma leitura intencionalmente valorizada.

O que é que significa fazer um desenho com a luz do sol? O desenho transfere-se sem a minha intervenção sobre o suporte (chão) e há uma ausência do gesto como índice do sujeito, através da selecção de uma hora específica e de um momento efémero, que apenas fica registado numa imagem fixada por fotografia. Podemos sempre argumentar que a matriz teve a minha intervenção, mas esse é outro desenho, não o desenho projectado.

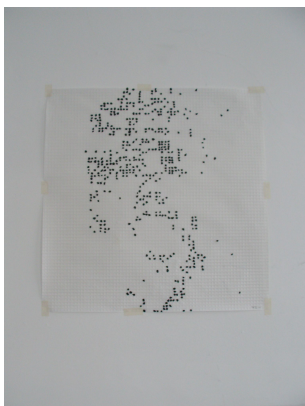


fig.67 – R. Lamares, *resíduos colados*, 2005

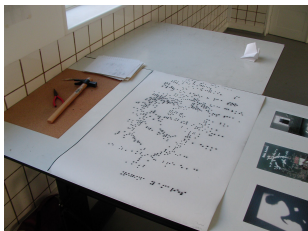


fig. 68 – R. Lamares, *prova de contacto*, 2005

É, de resto, enquanto matriz, que o desenho projecto-de-desenho - ao servir de máscara de pintura - pode originar múltiplas “provas de contacto”, da mesma maneira que se desdobra num novo desenho (agora único), emergente da colagem, dos próprios pontos que lhe foram extraídos (resíduo de um desenho projecto-de-desenho).

A progressiva dispersão da textura marcada sobre o papel deve ser lida tendo também em linha de conta, a frugalidade na escolha da cor do próprio papel. Em termos de cores, foram usadas exclusivamente o branco e o preto, invocando ainda a dicotomia dos contrastes (in)visual - tátil, visão/cegueira, luz/escuridão. Esta opção foi tomada no sentido de adoptar uma relativa austeridade, uma sóbria recusa de efeitos espectaculares, mesmo por um certo pudor, associado à escolha de um tema tão dramático.

Na relação estabelecida com aquele lugar, interessou-nos explorar os modos performativos, na significação dos meios e do espaço. Assim, utilizou-se como instrumento meio como referência conceptual.

*“Poderemos, a propósito, estabelecer uma diferença entre happening e performance, dizendo que, enquanto aquele geralmente rejeita muitas alusões respeitantes ao conteúdo, esta visa precisamente referências e metáforas expressivas, ou melhor, expressionistas com implicações conceptuais.”*⁶⁴

Renato de Fusco, enquadra a performance, o Happening ou a arte conceptual em geral na “linha da redução” e considera-os, de modo geral, pertencentes a um “conceptualismo comportamentalista”.

Se o desenho for entendido como algo do domínio do mental, é possível encontrar

⁶⁴ Fusco, Renato, (1988) *História da Arte Contemporânea*, Lisboa: Ed. Presença, p.356



Fig. 69 - Regina Lamares, *desenho instalado (processso)*, 2005

indícios de actividade processual em quase todas (senão em todas) as manifestações artísticas. Desenhar é representar um confronto com a obra em si e pertence ao domínio do pensamento. Neste contexto existirá uma fronteira entre o conceito e a sua manifestação, a representação será o resíduo do processo especular que lhe é inerente.

Delfim Sardo considera que *“a performance pode ser traçada a partir de inúmeros contextos diversos: a partir das transformações na dança, com Merce Cunningham e Jonh Cage, a partir da ideia de “Happening” (o “Untitled Event”, de 1952) continuada por Robert Morris (antes do seu percurso minimal), Robert Rauschenberg e Allan Kaprow. (...) É, no entanto, verdade que a ideia de performance nasce do contexto das artes visuais, mas teremos que alargar o campo da sua origem à Europa, nomeadamente a Yves Klein ou, mesmo mais recuadamente, ao Cabaret Voltaire.”*⁶⁵

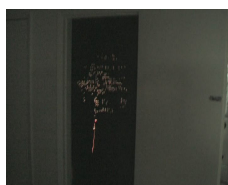
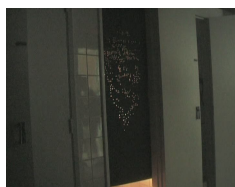


Fig. 70, 71 - Regina Lamares, *desenho instalado in loco (processso e pormenor de desenho residual)*, 2005

Os artistas que apresentam instalações transformam a “galeria” num espaço teatral, através da abordagem de temas do quotidiano. Também eu transformei uma casa de banho num espaço teatral, convocando uma performance, um hábito quotidiano meu, num gesto que desenha queimando, numa instalação fechada a negro e sufocante, alumiada por um candeeiro a gaz, portátil, possível cúmplice de uma escapadela nocturna ..., em que eu própria me constituo um elemento do enunciado, pois permaneço silenciosamente (escondida por trás do suporte cortina - máscara) no espaço, ocupada com essa tarefa simples e repetitiva – FUMAR.

Este acto foi realizado de forma sequencial, numa actuação definida por um postulado, a desfragmentação do meu rosto, sem paragens ou interrupções, que não as inerentes a “acender outro cigarro”.

⁶⁵ Sardo, Delfim, (2001), *Escultura e Performatividade*, in “Revista do Mestrado em Teorias de Arte da F.B.A.U.L.”, n° 2, pág. 89

Durante cerca de 30 minutos, fumei-desenhando, queimando pontos assinalados no suporte de papel negro.

A forma processual como este acto foi desenvolvido, segue um modelo linear, foi sequencial intenso e sofrido, até atingir o que me tinha proposto fazer. Fechada num espaço (por mim isolado a negro), com o oxigénio a ser extinguido por um “petromax”, a fumar cigarros seguidos (durante cerca de 30 minutos, o tempo de desenhar), queimando o meu rosto no suporte, cortina, que me separava do exterior. Este acto foi executado com o silêncio próprio de quem comete um acto que não quer denunciado. Num local íntimo e privado. Como um acto proibido.

O facto do rosto aparecer como resíduo de um acto, numa cortina de casa de banho, fragmentado, remete para a ideia de desmaterialização, e esta ideia pode ser pensada como refractária do conceito de forma, classificando-se como per(forma)nce e in(forma)ção. Pragmáticamente, poder-se-ia afirmar que todo este processo de trabalho aborda a questão da performatividade como conceito operativo, porque assenta nesta base fenomenológica, de ser aquilo que é: o traço como resíduo de uma acção.

Qualquer desenho contém a ideia de performatividade como conceito operativo, no resíduo que deixa sobre o papel, porque também remete para a acção de desenhar. Ainda assim, para um desenho poder ter várias abordagens, terá de ser desviante, quer em termos operativos (por transferência de uso de um instrumento), quer em termos processuais, quando a acção se sobrepõe à obra acabada – imagem-acto -, quer ainda pela transferência do próprio corpo, como acção performativa.

Poder-se à questionar, em síntese que nem todas as acções de desenho, despoletam a ideia de performatividade.