

Usos desviantes dos meios nas práticas do desenho contemporâneo

Identifica-se uma violência formal e simbólica nos *modus operandi* que remete para um terreno imagético, através de uma dinâmica de penetração: perfurar, rasgar, queimar. Num lugar, cuja memória colectiva, é conotada com castigo, punição ou mesmo tortura. Poder-se-á dizer, por isso, que existe um ritual de uso (sistematicidade estrutural) no gesto e que pode ser identificado, pela acção de furar repetidamente desfragmentando o rosto, e que pode ser identificado com essas palavras, como quem destroi a identidade e individualidade do outro.

No acto performativo, enquanto ritual de uso, o processo consistiu numa correspondência enquanto *modus operandi*. Na transferência do acto de fumar, transmutou-se o traço (então “braille”) para o queimar desenhado.

Em termos expressivos esta correspondência configura um paralelismo, o sentido é que será radicalmente diferente, nesta acção: a utilização de um cigarro e de uma cortina preta que esconde/revelando, remete por um lado para o assumir de um acto por trás de uma máscara como um acto proibido, ou ainda se quisermos, para aquela personagem que executava a pena capital: o carrasco.

O desenvolvimento do trabalho assenta nos modelos discursivos identificados H. Sopher (1996). Pelo seu cunho académico, assenta naturalmente numa estrutura hierárquica, comum aos modelos genéricos do pensamento e, portanto presente em todos os outros modelos estruturais: tópico, desenvolvimento e recapitulação do tema. Porém, a eleger apenas um, o modelo com o qual se identifica o conjunto do trabalho actual é o modelo paralelo: através da analogia que se promove entre desenho cego e desenho “braille”; da simetria, por contraste entre cegueira e visão, preto e branco e escuridão e luz. O modelo linear encontra-se também no conjunto do processo: posto cada problema (e de forma sequencial), trabalho-se na perspectiva de lhe dar resposta, “*avançando de forma dedutiva até à sua resolução*” que me abre horizontes para outro problema que resolvido, abre novos horizontes e questões.

Numa perspectiva formal, a tipologia do instrumento foi determinante. As imagens que surgem, apesar de repetirem o tema do rosto, são formalmente diferentes: nos primeiros trabalhos surgem como manchas de acentuação pontilhada sobre folhas pré-texturadas (com textos “braille”); as posteriores foram exploradas através da repetição do traço, do que resultam efeitos texturais únicos, porque realizados sobre papel liso.

A escrita “braille”, como signo, não tendo sido inventada com este princípio, permitiu-me uma utilização que transcende o registo linguístico. Pôde ser utilizado, não como forma de texto literário, mas como modo de grafar “elemento desenhador”, cujo cunho

é estruturante numa comunicação (in)visual. Os desenhos tácteis podem ser considerados “imagem-acto”, porque remetem para o acto de furar. O desvio reside na manipulação dos meios e dos instrumentos e, por isso, configura um pensamento lateral. Este pensamento pode remeter para o deslocamento de uma ideia ou percepção estabelecidos, o pressuposto de que as ideias ou objectos em associação pertencem a campos diferentes e podem, por isso, ser considerados polissémicos no seu sentido porque prevêm múltiplas leituras.

O acto de desenhar, agora através de furos ou “queimadelas”, em que o instrumento, por desvio, não é o convencional, remete para a acção que fez surgir no suporte o resíduo ou traço dessa mesma acção. O “performativo” assume-se como endogénese, o desenho sinaliza os actos que o produziram.

O traço, como *modus operandi*, subsiste como marca de uma ideia ou de determinada acção apoiada em cânones ou normas de conduta. O desvio por transferência de uso dessa ideia ou acção, foi determinado pela introdução da ideia de performatividade como conceito operativo, o traço que fura, que tortura, que queima. O desenho surge, então, como “sistema eco” de uma acção, a acção de fumar – queimando.

Focalizando agora uma perspectiva semântica, a linguagem como expressão, foi definida como um processo individual de apropriação do dispositivo formal da linguagem “braille”/grafo. A relação estabelecida entre o “braille” e a expressão no desenho, resulta numa associação em que os signos têm algo em comum e são invocados na memória. A associação processual foi definida através do grafo/traço, que se mantém, há uma relação entre o gesto e o que o gesto traduz, como significante da mensagem.

A produção do sentido, nestes desenhos, advém das marcas semânticas físicas ou denotativas que os constituem, ou seja, são auto-representações em suporte de papel, gravadas de modo a poderem (também) ser “lidas” através do tacto. A estas marcas denotativas, é necessário adicionar um conjunto de marcas conotativas, baseadas nas primeiras e que dão o verdadeiro sentido aquilo que se quer dizer, sem precisar de o dizer.

A mensagem de um acto criativo, como meio de comunicação assenta em dois pressupostos de acção: no primeiro, essa mensagem é lida de forma objectiva, isto é, no sentido literal da expressão, constituindo o nível denotativo e este é o grau-zero da imagem; o segundo pressuposto assenta no conteúdo, do que essa expressão quer dizer, ou com o que é conotado, suscitando a interrogação e a descoberta do significante no uso de determinada expressão, o que é que está implícito nessa expressão.

Neste trabalho, existem óbvias referências à cegueira, através da utilização de uma linguagem invisual, através de um continuado desenvolvimento, do ritual de uso, do traço (índice do autor) como modo operativo. O interesse é através deste modo operativo,

por desvio de uma linguagem normalizada, convocar a questão da visão/cegueira relacionando-a com a estrutura social do saber/poder para o âmbito das artes plásticas, também ditas artes visuais.

Mas há ainda uma perspectiva funcional, o meio como gesto foi transmutado, numa relação de transferência entre o “traço” e a “escrita braille”. Através da transposição semiótica do signo, do grafo, para o traço do desenho, há uma alteração, não só na natureza física dos sinais, mas também naquilo que é conotado com essa mudança. O uso desviante aconteceu primeiro no suporte, na impressão de fotografias de imagens manipuladas no computador, com recurso a xilol, sobre páginas escritas a “braille” e, posteriormente, no meio riscador - que é substituído por uma ponta seca de gravura. Há uma transmutação, ou uma transposição semiótica que se refere à conversão de um conteúdo em sistemas de signos distintos. Esta alteração resulta numa alteração do código e por consequência na natureza física dos sinais.

Acerca desse assunto, diz Lúcrecio Parret *“O tacto, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do corpo e da alma, visa, afinal, a conjunção do sujeito e do objecto, única via conducente à aesthesis. (...) O tacto é algo mais do que a estética clássica lhe quer reconhecer (...) situa-se entre as ordens sensoriais mais profundas, exprime, no plano cognitivo e de forma proxémica, intimidade potencial e manifesta, a vontade de conjunção total.”*⁶⁶

Desenho (in)Tacto, pode, por isso, ser considerado como um campo da comunicação (in)visual, em que a linguagem é “multi-sensorial”, percebida através do tacto, mas não abdicando do poder de comunicação visual.

E Parret continua: *“Ocupar-me-ei aqui da natureza e funcionamento da semiose de uma obra de arte sincrética (...) uma experiência estética, no caso de uma obra de arte sincrética, não pode ser senão sinestésica: é pela exploração das afinidades sensoriais que uma obra de arte sincrética impõe a sua complexidade semiótica.”* (Parret, 2001:199) É pela exploração das afinidades sensoriais que uma obra sincrética impõe a sua complexidade semiótica, então o resíduo de uma acção performativa só pode ser um objecto sincrético, porque o sincretismo reflecte-se objectivamente na sinestesia de uma experiência. Chegando a uma definição, o autor diz: *“Na sua definição mais simples, a sinestesia é um fenómeno de permanente associação, no mesmo sujeito, de impressões provenientes de domínios sensoriais diferentes, Sunaisthèsis (...) sensação ou percepção simultânea.”* (Parret, 2001:206) As imagens modificaram-se, subseqüentemente, aparecendo finalmente definidas apenas

⁶⁶ Parret, Herman, (Maio de 2001), “A Intersemiotividade das correspondências artísticas e das afinidades sensoriais”, in Comunicações e Linguagens, O campo da Semiótica, fasc. (29), Lisboa: Relógio D'Água, p. 213

por incisões, traços que resultam em desenhos visuo-tácteis. Podem, por isso, estes desenhos ser considerados sincréticos e sinestésicos intersensorialmente, porque sobrepõem a percepção visual e a táctil. O facto de se olhar e ver que existe uma textura, presume-se, faz com que de imediato se queira experimentar o toque; existe uma correspondência entre o desenho sincrético e as sensações sinestésicas que ele provoca. Então esta experiência só poderá ser pensada em termos de dualidade, de uma reflexão intersemiótica.

Ao longo dos vários capítulos foram sendo referidos autores que, de um modo ou de outro, foram indicadores de percursos análogos ao nosso. Foram por isso sendo citados, não só neste capítulo mas também, no todo da dissertação.

Neste capítulo descreveu-se, parte do que foi o processo de trabalho, no Convento *Corpus Christi* e de que modo as memórias nele inscritas, foram definidoras do *modus operandi* utilizado. Entende-se, no entanto, necessário referir que esse processo teve como referente, não só o lugar, mas também o desenvolvimento de um trabalho, no campo da auto-representação, que já se encontrava em desenvolvimento, o desenho cego e que no contexto do lugar e outras circunstâncias, como o “encontrar” do suporte se transformou em desenho (in)Tacto.

Neste sentido e porque a questão da autenticidade no traço foi aqui referida como uma das características que remetem, para o autor como gesto indiciador de um acto artístico mas e, simultâneamente, o próprio espaço como contexto motivador, resultou numa interacção de percepções e de relações sócio-temporais como a memória, e cujo resultado é o resíduo desse processo.

Os desenhos, nos quais foram utilizados diferentes meios e instrumentos são o desenrolar desse processo. Uns de de cariz mais performativa, outros podendo ser considerados apenas como o desenvolvimento de uma ideia, mas os sinais que foram sendo dados, tiveram como motivo de comunicação, a própria memória que esse lugar despertou.

Assim e para finalizar apresentaremos agora alguns exemplos retirados da história da Arte Contemporânea que poderão ajudar a contextualizar e enquadrar alguns dos pressupostos que foram desenvolvidos ao longo deste trabalho.



Fig. 72 - Chuck Close,
Phil/Watercolor, 1977

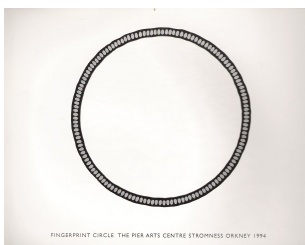


Fig. 73 - Richard Long, *Finger Print*,
1994

Enquanto as performances, os trabalhos que usavam a própria paisagem, como meio e suporte de intervenções artísticas e a arte conceptual, de um modo geral, pareciam indicar o fim da arte como objecto físico permanente, o movimento do foto-realismo defendia o regresso a técnicas e temas mais tradicionais. Chuck Close, por exemplo, pintou a partir de fotografia. A sua obra “*Phil 1*”, é um desenho de grandes dimensões que representa o compositor Philip Glass, em que o traço é dado através da impressão digital do autor. Existe neste trabalho uma transferência de um acto que pode ser o de afagar, as marcas que surgem como resultado da anatomia desse gesto são elas próprias o resíduo desse gesto. Ou do traço desse gesto?

Em termos formais foram encontradas grandes afinidades com este autor: pelo paralelismo que existe na abordagem de desfragmentação do rosto, pela transferência de uso no traço do desenho e pela repetição desse traço através da impressão digital, o que culmina (também) com uma imagem “desfocada”, em que a dimensão do módulo o torna visível, como *pixels* de uma imagem digital sem grande definição ou extremamente ampliada; mas também, num registo mais processual, pela afinidade com a impressão da mão.

A afinidade torna-se evidente, através da impressão táctil, na impressão das minhas mãos e do meu rosto, como marca pessoal. Tal como no círculo de Long “*Finger print*”, em que o traço é a própria impressão do dedo, como instrumento/corpo/gesto .

Àcerca deste *modus operandi*, o artista diz: “*When I was actually, physically making the paintings with my fingerprints, ‘(...) using skin to make skin (...)’ . It was almost as if I was caressing the faces of people I love.*”



fig. 74 - Helena Almeida, *Ouve-me*,
1979

No campo da auto-representação e da procura do traço, enquanto elemento do desenho, encontramos uma identificação com as propostas, mais próximas, de Helena Almeida. Embora ela não considere que os seus trabalhos sejam auto-retratos, mas experiências artísticas em que ela própria é suporte, por assim dizer, a própria

obra. Enquanto que nas auto-representações de Cindy Sherman, esta parte do cânone e representação pictórica, fazendo referência à pintura através de cenários elaborados, poses encenadas, adereços sofisticados ou maquilhagem complexa, Helena Almeida parte apenas do seu próprio corpo fotografado. A referência à pintura, no seu caso, surge através da mancha e do traço que têm sempre como ponto de partida e de chegada, o seu próprio corpo: “A tela sou eu”.

“ Os desenhos como um fio foram uma grande ajuda para eu me emancipar, para sair. O desenho é muito importante, porque é a escala que permite experimentar, pôr as coisas em equação de um modo sintético. A materialização do fio dá-se primeiro no desenho, nos livros – que eu início em 69-70. Em 79 são as fotografias com a corporização do traço. Nas primeiras ainda aparece o meu rosto, mas depois é só a mão. Percebi que o rosto distaria muito. Depurei. Tornar-me num desenho: o meu corpo ser um desenho: eu ser o meu trabalho – era o que eu perseguia.” Helena Almeida em entrevista a Isabel Carlos, in “Helena Almeida”, Electa, Milão, 1998, pág 50



fig.75 - R. Lamares, *desenho residual* (pormenor)



fig. 76 - Lúcio Fontana, 49-50 B4 Concetto Spaziale, 1949-50

Em termos da transferência de uso de uma acção encontramos ainda afinidades operativas com o bordar de Ghada Amer, pois também se constitui a partir de duas importantes bases de acção: perfurar e repetir. Contudo e, enquanto elemento formal e conceptual, a afinidade é mais estreita com Lúcio Fontana. A relação corpo/traço/obra reenvia para aquelas imagens, atrás já referidas, e que foram denominadas como imagens-acto.

Nos anos 60, em “*Sol que queima Desenhando o Percurso*”, Jonh Cage apresenta um desenho (papel queimado por uma lupa que ampliou os efeitos térmicos dos raios solares), resíduo da passagem do sol, durante um dia. Esta obra constitui uma óbvia referência: quer relativamente aos desenhos projectados pelo sol, como um acto efémero, sem haver interferência directa do autor no desenho (seja uma projecção efémera, seja o resíduo que aparece, existindo apenas como enunciado de um acto); quer ainda quanto às próprias marcas, queimadas, testemunho de algo que passou por ali (decididamente).

“Não avalio o que é mais importante e o que é menos: em vez disso, trabalho com justaposições” Marcel Odenbach (Colónia, 1954)

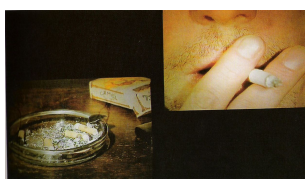


Fig. 78 - Marcel Odenbach, *O Colégio do Tabaco ou estou desejoso de...*, 1994/95

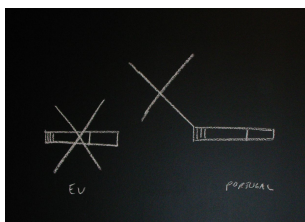


Fig. 79 – Dan Perjovschi, *Desenho-parede-discurso*, 2007

O acto e o resíduo que esse acto impõe são temas que, de alguma forma, são retomados no enunciado do acto performativo no WC do Convento Corpus Christi. A proximidade existe desde logo no tema, o acto de fumar. Odenbach analisa o modo como as imagens manipuladas pelos média influenciam a nossa percepção com a realidade.

Na instalação-vídeo de Odenbach, o resíduo consubstancia-se no que está dentro do cinzeiro, restos de cigarros e cinza, na instalação do acto performativo, o resíduo é o papel queimado pelo cigarro. O seu rosto aparece a fumar, o meu aparece pelo acto de queimar, fumando. Ao acto de fumar, por ser um vício ou um hábito nocivo, socialmente vedado a menores, estão associadas de forma muito clara, embora com carácter conotativo estas palavras: Violência (auto-destruição) transgressão (casa de correcção), obsessão (não passa um dia que não fume) e regularidade (1 maço por dia).

No desenho de Perjovschi (fig 79), existe a associação entre o fumar e o não fumar, no desenho há uma ambiguidade no facto de em Portugal se poder ou não, pela cruz que traça ao lado, mas torna-se claro que ele não fuma.

Finalmente, na descrição do seu trabalho, encontrou-se um paralelismo relevante com o trabalho performativo de Ulrike Rosenback “*Isolamento é transparente*” (1973). A artista executou a sua performance por trás de um tecido transparente, e nele teceu, como uma aranha, uma rede de corda espessa e branca. O público podia observar a performance num monitor que dava uma vista geral dos procedimentos da artista.