

Conclusões

Esta dissertação nas suas insuficiências abriu contudo um corredor para uma nova fase de aprofundamento e encontro de um mais desenvolvido espaço de criação artística e de investigação.

A arte contemporânea não pode ser pensada, estudada e compreendida da mesma maneira que a arte moderna. Se o modernismo circunscreveu a discussão da arte no campo especializado da forma, da cor e do espaço, a contemporaneidade suscita inversamente, a recondução da questão da arte a outras esferas não artísticas como a política, o corpo, a sexualidade, a ética, e outros interfaces estabelecidos pela produção cultural dos nossos dias.

O objectivo principal da arte contemporânea incide sobre as questões que indiciam um sentido na criação artística contemporânea. Trata-se portanto de “mapear” os principais argumentos que justificam e legitimam a arte dos nossos dias.

As vanguardas históricas do modernismo propuseram, ao longo da primeira metade do sec. XX, novas linguagens sustentadas na verbalização para uma maior legitimação. Desde então, diferentes tipos de discursos tornaram-se essenciais para a sua mediação frente ao público.

Transformações histórico-económicas e culturais que têm ocorrido nos últimos 50 anos fizeram com que a nossa vida real não corresponda já à ordenação e hierarquia inerentes aos valores do passado. A arte contemporânea expandiu o âmbito dos meios, suportes e materiais convencionais que a identificavam como algo separado da esfera quotidiana, infiltrando-se nessa esfera, chega, em alguns casos, a confundir-se com as experiências do dia-a-dia.

Robert Morris (1995: 73) afirma: *“Muita atenção tem sido focada na análise do conteúdo da arte do fazer – as suas imagens finais – mas pouca atenção tem sido dada ao significado dos meios. (...) Estes comportamentos visam testar os limites e possibilidades da interacção particular entre a actuação e os materiais que são envolvidos, aumentando a ‘parte submersa do iceberg’.* As razões que levam a esta ‘submersão’ são provavelmente variadas e derivam da tendência, profundamente enraizada na nossa cultura, de separar os meios dos seus fins, pela simples razão de que quem produz a discussão sobre a arte sabe muito pouco ou quase nada acerca de como ela é feita.”

No processo pessoal, que nestas páginas, foi descrito este facto é evidente: no contexto daquele lugar - Convento - em tudo semelhante a uma prisão - o vício foi expressamente revelado consubstanciado-se num instrumento

desenhador; o suporte foi articulado como uma cortina que esconde/mostrando; a imagem é o resíduo indiciador que referencia uma história de clausura/tortura, numa memória simultâneamente histórica e individual.

As preocupações fulcrais de então centraram-se nas questões operativas, como, através dos meios riscadores (ou sem eles) e respectivos suportes e recorrendo a um enunciado pré-existente, se pensa o acto de desenhar. Sentindo de alguma forma percorrida a investigação formal, passou-se a considerar o enunciado sob duas vertentes: a conceptual e a do tempo, enquanto resíduo e processo, a partir do qual é gerado o desenho.

A impermanência de certas práticas, relacionadas com o tempo, torna-as efémeras, passíveis apenas de continuarem a ser documentadas temporalmente através de vídeos ou fotografia. Uma prática preocupada com a envolvimento, no próprio momento de concepção, não parece passível de ser fruída, da mesma maneira, pelo outro - espectador - que apenas constata o processo, mas não o sente, não é o ser vivente.

Na investigação feita e, na referência a autores contemporâneos, o conceito de lugar é percebido de diversos e diversificados modos, o que resulta em práticas também elas diferentes e únicas.

Marcas ou resíduos, são circunstâncias que envolvem outro tipo de referências e que remetem directamente para o sujeito que actua. O acto criativo pensado apenas como ideia ou, pelo contrário, na sua própria interacção como processo geneológico.

Não podemos aqui deixar de referir, um facto de suma importância, a questão de que qualquer disciplina artística, seja ela confinada no desenho, na escultura ou na instalação, só existe na inter-ligação entre o autor e a obra. Mas ainda, que essa inter-ligação não nasce do nada, mas de uma relação causal do artista com algo, seja esse algo, o espaço, o contexto ou até a memória. Os modos como cada um se exprime, reflectem e projectam a maneira como cada um se situa na vida e esta na obra.

A percepção de cada autor, na experiência de um espaço, está directamente ligada à sua própria história de vida e ao contexto em que o lugar está inserido. Essa percepção não é condicionada apenas pelo espaço enquanto arquitectura, de um modo físico, mas e também, enquanto memória colectiva de um tal lugar. Cada autor comunica aquilo que o espaço lhe induziu e, este facto é visível através da maneira como cada um utiliza os meios, na sua prática artística.

Para uns a arte, como contexto, é um processo de acumulação e de alerta para problemas, como a destruição do planeta, a xenofobia nos vários lugares e da cultura global a nível mundial. Para outros, a paisagem é a terra transformada, através da qual, o acto físico de habitação ou enclausuramento, clarividência ou cultivo, ou simplesmente, através da percepção humana. Há muitos lugares como lugar, muitas regiões com as suas próprias identidades, dialectos e dialéticas.

A pergunta que se põe, é de que forma é que esses factos são relevados nas várias práticas artísticas contemporâneas?

Enquanto para alguns, são esses factos que tornam o trabalho coerente, para outros é apenas um suporte hospedeiro em que os factores, história e cultura, não têm tanta importância. Para outros, contudo, são eles próprios o suporte e motivo de manifestação.

Gabriela Vaz-Pinheiro revê esta noção de sítio e de lugar, tomando em consideração a dimensão do espaço enquanto socialmente produzido, mas tendo em conta a questão do observador como sujeito múltiplo, concluindo que a diferença entre *site-specific* e *place-specific*, está na possibilidade do objecto poder ser trasladado, tendo como objectivo na sua própria concepção artística a incorporação do novo lugar.

*“No processo de ser removida (a obra), ao contemplar, no seu processo criativo, a possibilidade do seu próprio desaparecimento; e no processo de ser transferida para um outro lugar, ao permitir que as suas premissas conceptuais sejam refeitas pelas determinantes do novo espaço, pelo novo contexto de lugar (...) Por forma a contemplar o seu próprio desaparecimento, a obra de arte incorpora a importância do rasto, da memória, do residual. Assim sendo, o carácter evanescente da obra reconhece que parte da prática vive no documental (...) questionar o lugar do autor é, portanto, realizado no e através do fazer artístico.”*⁷¹

As práticas expandem-se em manifestações diversificadas, em que os conceitos perene e/ou efémero, são por vezes, elementos cruciais de actos de criação.

Entendendo a prática artística e esses modos como uma relação de

⁷¹ Vaz-Pinheiro, Gabriela, “Para além do site: para uma definição da ideia de place-specificity”, in *Margens e Confluências*, ESAP Guimarães: revista nº 3, A ideia de paisagem. (Dezembro, 2001), p. 23-47

comunicação com o mundo, com o outro, não podemos deixar de enfatizar que a expressão de cada autor, está intrinsecamente ligada ao traço, ao resíduo indicial do gesto único de cada um. Assim, pode-se assitir na contemporaneidade a práticas narrativas que, comunicam ou convocam as suas próprias referências num contexto que, contudo contém uma revelação autoral.

Questões como perene ou efêmero, prendem-se agora com conceitos como visibilidade ou invisibilidade no acto de desenhar. Para Lodewijks o acto de desenhar em espaços sociais, só é visível enquanto ele permanece nesse lugar, visto de costas como um actor-vivente, actuante-actor no teatro da vida, actuando para ninguém específico. Desenhando com giz e, comparando estes desenhos com o que as crianças fazem no chão, assume o acto de desenhar como o factor mais importante, na sua envolvência com esse lugar, registo efêmero dessa vivência. No fim o desenho pode ser apagado, por ele próprio - como aconteceu no Muro do Complexo Habitacional da Bouça, por imposição dos locatários – ou pelo Tempo.

Segundo o que diz Anne Cauquelin, Lodewijks transformou aquele vazio num lugar, porque lhe incorporou algo: “O vazio permite todo um jogo entre o lugar, a linguagem e o tempo” (2006:111),

Para Helena Almeida, esta questão da efemeridade prende-se com outros pontos de vista. O desenho é ela própria, o lugar é uma contigência da sua própria vida. O acto de desenhar em que o corpo é o gesto, é a própria obra, remete para outros campos das sensações como o tacto, o som, o tempo, o cheiro: o corpo como obra transforma-se num objecto sincrético, as sinestésias ou sensações simultâneas.

Helena Almeida remete esta noção de corpo no espaço para as suas próprias memórias enquanto modelo do pai, corpo que se transforma em obra no tempo. Tacita Dean comunga desta noção de lugar, como memória dos sítios habitados.

Será que o modo como, Lodewijks e Perjovschi, se instalaram no espaço Culturgest, foi manifestamente diferente, na maneira como o sentiram e se expressaram, dos outros lugares onde antes se instalaram?

Conhecendo o trabalho de um e de outro, poderíamos dizer que aquele sítio, faz parte de mais um lugar onde se instalaram, e de onde irão recolher algo para contar, na continuidade nómada das suas práticas artísticas. Contudo, enquanto que Perjovschi faz questão de ser um actor (*perform*) com um público específico e de interagir com esse público - até porque tem uma

mensagem para passar - na sua prática artística; Lodewijks, recusa esse acto performativo, o trabalho dele pode ser situado naquilo que, atrás, dizia Robert Morris àcerca do “*lado oculto do iceberg*”, na enfatização do lado processual da obra.

Tanto um como o outro se revelaram no traço autoral relativamente ao que é o seu projecto artístico. Diversos nas suas práticas, contudo semelhantes na revelação indicial dos seus actos, enquanto registo do gesto autoral. Lodewijks assumindo-se como um artista *site-specific*, revelou-nos que a sua intenção nos lugares é “alindar” os espaços, na resposta à pergunta feita na entrevista, acerca da relação que existiu no espaço Culturgest e o Muro da Bouça, afirma que essa relação é de um para um. Pensamos que essa relação tem a ver com o facto dele se manifestar num e noutro lugar, de forma purista, numa apresentação do contexto-lugar quase poderíamos dizer minimalista na depuração das linhas e utilização do *trompe l’oeil*.

Identificamos perguntas que ficam para um eventual prosseguimento da investigação ou para outra investigação que sobre elas se queira debruçar. Existem desenhos que são denominados projectuais, como os esboços do escultor, as plantas de edifícios dos arquitectos e que não têm autonomia como obra acabada. Mas são considerados desenhos.

Porque é que aos resíduos que resultam de um acto performativo, se chama necessária e exclusivamente resíduo e não, em qualquer circunstância, traço? Michael Newman baseia-se, na história de Plínio quanto ao delinear da linha à volta da mancha do homem amado, ser uma projecção de uma história de desejo, questionando o enunciado, que uma narrativa consiste em dois actos: a linha de contorno e a sombra. Mas onde, precisamente é a origem do acto? Os desenhos começam pela linha de contorno ou pela mancha? O que é que aparece primeiro? Ou será qualquer coisa no meio dos dois, a marca, não é uma coisa nem outra.

Poder-se-á falar de desenhos performativos, resultantes de acções cujo resíduo é o registo indicial dessas acções. Neste sentido, o resíduo considerado como o traço do desenho, não poderá configurar “*desenhos performativos*”? Os desenhos projecto-de-desenho, como as cartolinas furadas que irão condicionar as projecções de luz, enquanto desvios impostos pela sua própria natureza matricial, promovem desenhos performativos.

Sendo “*Sol que queima desenhando o seu percurso*”, de John Cage, um acto performativo, deve ser analisado como um desenho ou um resíduo de uma

acção? Enquanto desvio dos elementos do desenho, não poderá ser considerado um “*desenho performativo*”?

Chegada a esta altura, as questões que coloco centram-se, fundamentalmente, nos termos resíduo e traço. Qual a diferença?

O traço será o registo que fica marcado no suporte, através de um acto físico, controlado pela mente, com a intervenção do corpo (normalmente a mão...) e um instrumento. O resíduo, como testemunho de algo (um gesto?) que passou, pode ser um enunciado de uma acção.

E se um desenho for pensado enquanto luz solar, por exemplo, em que a acção é pensada de tal modo que os elementos primordiais do desenho sejam o tempo e o espaço? A acção parece prescindir do instrumento directo como meio operativo, donde, o que fica é traço ou resíduo? Prescindindo do autor, da sua marca pessoal, através da mão ou do corpo, considera-se o resultado como traço ou resíduo? Segundo os cânones do desenho, sendo o traço uma marca que remete para o autor, esta questão parecerá utópica. As principais conclusões que consigo extrair desta tentativa de esclarecer conceitos, é que o traço marca. Resulta de um acto físico, remete para o autor enquanto produtor de um acto singular e tem durabilidade (perene?). O resíduo, por sua vez, pode acontecer por desvio a esses cânones, através de enunciados conceptuais.

O resíduo surge sem a necessária utilização do corpo, mas apenas como enunciado de um fenómeno (solar, como no exemplo apresentado, de Jonh Cage, em que é o sol que desenha).

Estas interrogações pertencem ao domínio do acto efémero, que só se faz uma vez. Não fará especial sentido, em termos de criatividade, perpetuar (repetindo-a) uma acção fenomenológica, por natureza, efémera. Enquanto acto criativo, acontecerá no momento em que é pensado e executado. O objecto final, enquanto obra artística, ou a marca pessoal como traço desse autor, não farão também especial sentido, antes será de esperar o desenvolvimento do pensamento que o criou.

Em alguns casos e artistas, como Chuck Close, o traço é a sua própria impressão, a marca do autor. Na imagem que apresento, o desenho é feito com a mão, literalmente, e é passível de uma continuidade (continuar a mostrar e fazer), porque pressupõe outro tipo de enunciado, o de utilizar esse tipo de expressão, ou esse modo de grafar na representação das pessoas que gosta. É um desenho que remete para o acto corporal de quem o fez, para o autor.

Poderá haver uma significativa diferença entre acto conceptual e acto conceptual e físico?

Os desenhos de Sol leWitt são desenhos conceptuais, existindo apenas o enunciado como obra autoral e em que a obra final era feita pelos seus assistentes, no entanto dizemos “*os desenhos murais de Sol leWitt*”.

Poder-se-à concluir, assim, que os desenhos projectados no chão, são desenhos conceptuais porque essas projecções não têm a marca pessoal directa e não ficam marcadas no chão, de forma perene, poderão ser considerados desenhos performativos.

Se a questão fundamental, a distinção entre resíduo e traço do desenho, passar por esta questão do corpo, mão e instrumento que opera sobre um determinado suporte, poder-se-á considerar que o resíduo do acto performativo é o traço do desenho. Na performance executada no CCC e através de um enunciado conceptual, a utilização do corpo, da mão e de um instrumento, marcaram de forma perene o suporte. Ou estaremos apenas perante os resíduos (no seu sentido mais restrito) do acto que lhes deu origem, porque só se produziu esse acto uma única vez?

Nos desenhos in(Tacto) ou brancos, que surgem numa mesma linha de expressão, como sinal (*grafo*), a consideração do traço como uma marca será semelhante às produzidas no acto performativo.

Pensamos que estas questões se apoiam em campos diferentes: a Praxis, enquanto acção imanente ao agente; e a Poiética, enquanto processo criativo, motivada pela experiência do tempo e do espaço como uma modalidade experimental - viver o fenómeno para o entender.

No contexto da investigação “*como pensar o desenho e não o que é o desenho*”, esta reflexão tem sentido, enquanto hipótese de partida para uma investigação aprofundada.

Como professora de desenho do ensino secundário verifica-se que os alunos, no início do ciclo, estão de algum modo habituados a responder a propostas de trabalho, em que “o que interessa” é o valor plástico da solução final, sem grandes preocupações com a configuração da ideia ou com o significado implícito desse resultado. No continuado exercício da prática docente, tem-se constatado que a partir de um enunciado, após um período de pesquisa de conceitos e através de uma metodologia experimental, são estimulados simultaneamente os conteúdos teóricos e práticos, do que resultam, naquele contexto, experiências inovadoras e ricas de significado.

Esta dissertação veio a revelar-se também, nesse aspecto uma mais valia.

O facto de lhes poder ter mostrado como exemplo o *modus operandi* na significação dos meios e de resolução de um problema, no contexto daquele lugar •'5f C.C.C. •'5f , tornou possível fazer entender aos alunos que a articulação entre a prática e a teoria se impõem como uma necessidade para significar algo mais do que unicamente a obra final.

É fundamental para os nossos alunos, a vivência de experiências práticas no campo da poiética para que as estruturas conceptuais em formação, favoreçam a consciência crítica e não se construam a partir de preconceitos ou de esteriótipos.

Muito do que ficou por abordar precisaria de um outro quadro cronológico que não é o de partida.

Regista-se pois, finalmente, uma motivação (que apenas aumentou) para um tal aprofundamento, “resíduo” maior que se extrai do processo de execução desta investigação.