

Introdução

Motivações e Objectivos

Este estudo centra-se na noção do desenho-instalado, enquanto processo criativo despoletado pelas características de um espaço-lugar.

A motivação desenvolveu-se na relação do desenho com um espaço anexo ao Convento *Corpus Christi* (CCC), junto ao Rio Douro, em Vila Nova de Gaia onde existiu o antigo Instituto de Reinserção Social para Raparigas. Tendo como ponto de partida a prática específica desenvolvida, o desenho residual como indiciador, por um lado inerente ao processo de transferência de uso de um acto do quotidiano e por outro, por transferência de uma ideia – memória – num espaço concreto, (CCC). O *modus operandi* utilizado como meio riscador, foi ele próprio, não só, auto-referencial, como também, porque remete para um acto de proibição, imanente da memória colectiva de tal espaço. Esta prática artística pessoal, levou-me a considerar as seguintes questões:



Figs.1, 2, 3 Convento Corpus Christi (vista aérea Google)

Como é que o espaço e o modo operativo utilizado indiciou, alterou e construiu diferentes representações, mas sobretudo mediou também a própria construção de imagens?

Encontrar um sentido nas imagens do desenho produzido e reflectir sobre o próprio processo operativo, foram os principais objectivos. Através dos elementos do desenho – como o traço, sinal ou marca que um instrumento apto para aquele fim define sobre um determinado suporte – e recorrendo a uma transferência de uso como modo operativo, desenvolvi um projecto que culmina com desenhos que são, eles próprios, matrizes e possíveis desenvolvimentos de outros desenhos. Ou o resíduo do que ficou ausente.

Desenho (in)Tacto, processo assim designado, consistiu no acto de furar marcando relevos no papel e tendo como desenhos orientadores anteriores impressões do meu rosto, sobre um suporte já grafado em escrita “*braille*”. São desenhos feitos com punção que foram colocados em zonas de passagem: portas e janelas. O que é importante aqui é a relação com o lugar, o uso do suporte como filtro de luz, e a utilização de processos no exercício do desenho associados a actividades



Fig. 4, fachada poente Convento *Cornus Cristhi*



Fig. 5, fachada principal

humanas como a vigilância e a punição.

Estes dois aspectos da actividade, vigilância e punição, são determinados pelas condições do próprio lugar. O antigo Convento *Corpus Christi* é um edifício com indícios de actividades de vigilância permanente, por exemplo: na existência de janelas com vidros transparentes nas portas de algumas casas de banho de algumas sanitas (fig.6); janelas de monitorização entre salas; pátio-jardim no interior, visionável em torno, através das janelas dos corredores do andar superior.

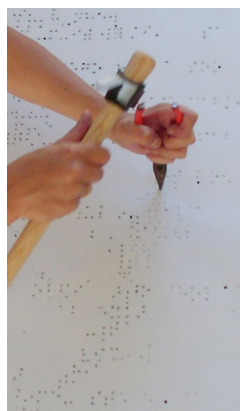


Fig.7 e 8 Desenho (in)Tacto (processo e resíduo), 2005

Fig.9 e 10 Processo dos *Rostos sem voz* no contexto do lugar



Fig. 6 wc, locus encenado

O desenvolvimento das imagens, veio a revelar uma propriedade de semi-transparência, em que os buracos no papel o tornam (ainda mais) translúcido: colocado nas janelas, a uma determinada hora do dia, os raios luminosos irrompem das falhas provocadas na superfície, conferindo uma nova visão do desenho – “*Rostos sem voz*” (figs.11 - 12).

A ausência que desenha, nestes desenhos furados, permitiu perceber - agora literalmente - um trânsito luminoso cuja presença já havia identificado e que me levou a experimentar suportes negros, mais potenciadores, por oposição, daquela percepção.

Colocadas nas janelas as imagens-matriz (invertidas), o traço (resíduo do instrumento indiciador do acto) definidor do desenho permitiu que a determinada hora (18h), a luz solar penetrasse e projectasse



Figs 11 -12 - R. Lamares, *Rostos sem voz*, 2005

esses “pontos”, logo a imagem, num suporte: o chão do atelier. O sentido, destas duas imagens (de perfil e de frente), é análogo aquelas fotografias tiradas aos reclusos, aquando da sua entrada na prisão. Rostos de identidade perdida, sem voz, apenas mais um número.

No desenvolvimento do conceito de desenho residual, como transferência de uso de actos que o corpo produz sobre si próprio, foi introduzido um novo modo operativo: desenhar fumando. Esta acção foi planeada abordando dois aspectos. Primeiro, partindo da ideia de um “desenho residual”, ou seja, de um desenho deixado como resíduo ou documento indicial de um acto performativo: através da “transferência de uso” de uma acção experimentada quotidianamente, que associei a um vício pessoal, fumar. Por outro lado, essa acção foi configurada em função das características próprias do espaço, que escolhi - a casa de banho, espaço íntimo e privado em que poderia ter sido saciado, secretamente um tal vício, no contexto deste lugar.

O sentido deste acto do desenho foi associado a uma (eventual) memória colectiva, a um acto proibido, tendo em conta o lugar. Assumiu-se com esta opção uma atitude paralela (de citação) às actividades humanas como a vigilância testemunhada pelas portas e janelas; e a punição, desenhos feitos com punção, promotora de um significado determinado pelas características funcionais e formais do espaço-hospedeiro.

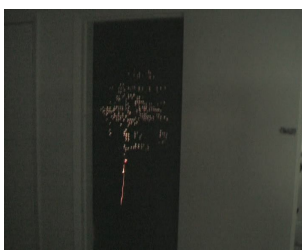


Fig. 13 – R. Lamares, *fumar-queimar-desenhar*, 2005



Fig. 14 e 15 – R. Lamares, *desenho in loco e pormenor de resíduo*, 2005

Esta investigação tem como motivo de pesquisa o desenvolvimento do que foram as minhas próprias questões - viver o fenómeno para o compreender - e é centrada e motivada pela noção do desenho-instalado, enquanto processo criativo despoletado pelas características de um espaço-lugar. Um conjunto de interrogações motivam a investigação em diferentes perspectivas:

1. Como se poderá “criar” um desenho que seja o resíduo do seu modo operativo, sendo o traço revelador dos meios utilizados? Por outro lado, de que modo é que o espaço enquanto variável (histórica, geográfica, ideológica, auto-referencial, arquitectónica, social...) interfere no processo de instauração do desenho?
2. Que implicações de natureza semântica, formal ou funcional existem na definição do desenho enquanto extensão de lugar ?
3. Até que ponto é que o espaço, seja público ou privado, indicia no desenho instalado ou encenado, características próprias desse espaço?
4. De que modo é que o processo utilizado é também ele indiciador de uma relação autoreferencial do autor com esse espaço?
5. De que modo e em que medida os diferentes espaços, com que instrumentos, suportes, ferramentas, meios e máquinas, contém ou constroem eles próprios, uma memória inscrita nos instrumentos? Um desvio imposto pela própria “natureza” dos instrumentos e dos mecanismos?

Um modo de fazer e de ver mediatizado pelos próprios mecanismos?

Investigar sobre desenho instalado, mais especificamente sobre a relação entre um espaço e os processos que podem ser - por este - motivados remete para dois pontos: primeiro para o autor/criador, condicionado pelo seu gesto, enquanto traço indiciador da sua individualidade; segundo, para o próprio espaço, como lugar potencialmente motivador.

Enquanto indivíduo, subjectivo que é, o criador terá uma percepção única de um determinado espaço. Cada lugar terá características, memórias e meios que lhe irão induzir circunstâncias diversas. A percepção do autor, na relação com esse lugar, poderá despoletar uma procura de sentido no desenvolvimento processual, *modus operandi*, que culminará com a instauração da obra.

O termo composto que assim designei - Desenho-Instalado - une os verbos desenhar e instalar, e embora o primeiro seja conscientemente usado como uma forma adjectiva, o segundo comporta-se como um nome operativo.

Procurar perceber quais são as operações despoletadas na dialética deste termo, será, portanto, o objectivo, sustentado na experiência prática do fenómeno fazer-criar, num

lugar centrado em actividades humanas. Trata-se de estudar o desenho instalado, enquanto fenómeno, motivado pelo tempo e lugar como modalidades de experiência. O lugar determina o recurso a estratégias pictográficas que podem ser conotadas com as vivências emanadas pelo próprio espaço.

Este trabalho visa, portanto, interrogar de que modo o espaço, enquanto variável (histórica, geográfica, ideológica, sociológica), interfere no processo de instauração do desenho, na prática artística contemporânea.

Por um lado, procurar perceber como é que o desenho se instaura ou se envolve no espaço e qual a relação semântica entre lugar e desenho. Por outro, de que meios é que o autor dispõe ou utiliza para comunicar o que determinado espaço lhe induziu e que processos pictográficos são despoletados na instauração de um desenho instalado. Ao contrário do desenho instalado, o termo instalação tornou-se desde há muito um termo generalizado, englobando várias formas de práticas artística que desafiam uma definição mais precisa. Derivando da sua raiz, instalação significa o processo de compor e colocar, sendo o seu resultado daí extraído.

As instalações, independentemente das formas que poderão tomar, instituem o aqui e agora espacial que determina a sua recepção como experiência actual, como acontecimento e não como ilusão ou como evocação da ausência. O enunciado aparece assim como indissociável do tempo e do lugar da sua enunciação e recepção. A relação interactiva que promove é o resultado dessa indissociabilidade entre enunciado e acto de enunciação. As instalações oferecem-se, assim, ao receptor, como uma “obra aberta”, onde a construção e reconstrução do sentido se encontram em constante mutação. No entanto, essa construção de sentido é inseparável do acto de recepção como evento ou como experiência.

Como nos objectos específicos de Donald Judd, as instalações são sempre tridimensionais, relacionam-se com o espaço que as envolve e evocam uma experiência espacial. Aqui diferem da Escultura – mesmo se a escultura fizer parte, ela própria, da instalação – na medida em que estabelecem uma relação com algo mais. Em contraste com a escultura, a instalação dissolve as fronteiras entre a obra e o campo de observação que a circunda, embora comunguem de uma envolvimento tridimensional.

Num estudo e definição acerca do que é o desenho instalado, poderemos encontrar também interrelações entre a obra e o lugar? Embora o desenho seja bidimensional, o desenho instalado relaciona-se com o espaço que o envolve e, por isso, evoca ou impõe, mesmo, uma experiência tridimensional.

Pressupondo que o desenho instalado só o será, quando em relação com o suporte integrador (parede ou outro), num determinado espaço-lugar. Estamos perante uma divergência relativamente ao desenho tradicional. Por isso, se a instalação dissolve as

fronteiras entre o trabalho e o campo de observação que o circunda, o mesmo se poderá dizer acerca do desenho instalado, deixando de ser visto como “a Obra”, e passando a requerer uma interpretação integral que remete para uma espécie de memória colectiva, indissociável do tempo e do contexto do lugar onde se instaura.

O desenho instalado, no sentido que aqui se apresenta, questiona uma possível expansão do campo onde se possa situar, constituindo-se como uma síntese de evento artístico e obra de arte, de presença e representação, de materialidade e imaterialidade. O desenho, num dado lugar, apresenta-se como elemento simultâneamente gerador e constitutivo da instalação.

Bart Lodewijks e Dan Perjovschi são os artistas apresentados para ilustrar esta dialética, neste campo de investigação. As instalações do seu trabalho (desenho-instalado) no mesmo *lugar*, a Culturgest, no Porto, em Julho de 2006 e em Fevereiro de 2007, respectivamente, apresentam-se com especial pertinência, enquanto casos de estudo específico.

A oportunidade de estudar dois autores, de origens diferentes (um holandês, outro romeno), mas cujos trabalhos se instauraram num mesmo espaço público, permite a interpretação do *Modus Operandi*, no gesto indiciador de cada um dos autores, perante as suas próprias idiossincrasias, no contexto das práticas artísticas contemporâneas. A analogia estruturou-se numa perspectiva semântica, formal e funcional, considerando especificamente aquele lugar como suporte hospedeiro do acto criativo. De que modo se instalaram no espaço? Com que meios? Que influência tiveram a própria filosofia de vida e as memórias de cada um, no ritual de uso do gesto, nesse lugar específico?

E qual a consideração havida - se é que existiu - pelo contexto social? Os trabalhos apresentados são *site-specific* ou *context-specific*?

E o resíduo indiciador de cada um dos sujeitos é visível ou invisível? É perene ou é efémero?

Delimitação do Campo

Por uma questão de economia e pertinência, esta dissertação irá incidir na relação com um lugar determinado: Instituto de Reinserção Social, associado a uma prática reeducativa. No entanto pretende-se que o estudo sirva a relação desenho-lugar (*place-specific*) noutras perspectivas.

Trata-se de estudar e definir o termo composto desenho-instalado, enquanto fenómeno, motivado pelo tempo e lugar como modalidades da experiência. O lugar determina o recurso a estratégias pictográficas que podem ser conotadas com as vivências emanadas pelo próprio espaço.

O conceito de panóptico como critério de selecção do corpus de análise

Em “Vigiar e punir”¹, apresentando uma perspectiva histórica dos métodos de punição e vigilância, Foucault desenvolve o conceito do panóptico. Este conceito nasce da designação de prisões modelo, construídas por Jeremy Bentham² e que se torna modelo de construção, para manter os indivíduos debaixo de permanente vigilância, ou pelo menos num estado de consciência de que a visibilidade é permanente. Baseando-se na visibilidade, na regulamentação minuciosa do tempo e na localização precisa dos corpos no espaço, aquelas construções possibilitariam o controle, o registo e o acumular de saber sobre os indivíduos vigiados, tornados dóceis e úteis à sociedade.

Segundo Foucault, a rede dos poderes-saberes estende-se a toda a sociedade moderna. Os dispositivos do poder disciplinar que compreendem saberes, poderes e instituições recobrem todos os domínios da vida humana, instaurando-se assim uma tecnologia do poder que se torna cada vez mais complexa e abrangente. Passa-se então do panóptico ao panóptico.

Ainda antes do nosso século, o poder disciplinar vai atingir o indivíduo naquilo que tem de mais íntimo e pessoal: a sexualidade. O *panopticon* é apresentado como um diagrama de poder por Foucault, contudo continua a poder observar-se ainda (e sempre?) no quotidiano, através do termo composto saber-poder de que longinquamente deriva.

¹ Foucault, Michel, (2005), “O panóptico” in *Vigiar e Punir*, Trad. de Raquel Ramalhe, Petrópolis: Vozes.

² Segundo Foucault, “o princípio é: na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta possui grandes janelas que se abrem para a parte interior do anel. A construção periférica é dividida em celas, cada uma ocupando toda a largura da construção. Estas celas têm duas janelas: uma abrindo-se para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, dando para o exterior, permite que a luz atravessasse a cela de um lado a outro. Basta então colocar um vigia na torre central e em cada cela trancafiar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um estudante. Devido ao efeito de contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se na luminosidade, as pequenas silhuetas prisioneiras nas celas da periferia. Em suma, inverte-se o princípio da masmorra; a luz e o olhar de um vigia captam melhor que o escuro que, no fundo, protegia.” Op.cit. p.165.



Fig. 16. Prisão de Petit Roquett.

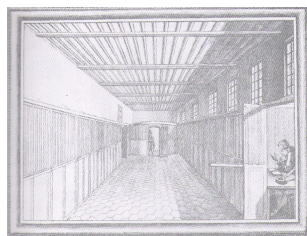


Fig. 17. Colégio de Navarra.
Desenhado e gravado por François-Nicolas Martinet, por volta de 1760

“Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exactamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em actor está sózinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível (...) A plena luz e o olhar vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (...) é visto mas não vê, objecto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação.” (Foucault, 2005: 166)

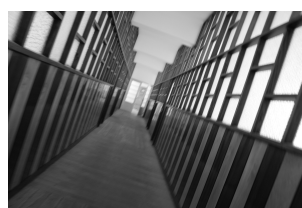


Fig. 18. Corredor de acesso
ao atelier no (C.C.C.), 2005

Ao contrário da escuridão das masmorras ou da punição-espectáculo que era o do corpo do sujeito³ perante o corpo do Rei, o poder disciplinar projecta luz sobre cada condenado, baseando-se na visibilidade, na regulamentação minuciosa do tempo e na localização precisa dos corpos no espaço, o que possibilita o controle, o registo e o acumular de saber sobre os indivíduos vigiados, tornados úteis à sociedade .

“Momento importante. O corpo e o sangue, velhos partidários do fausto punitivo, são substituídos. Novo personagem entra em cena, mascarado. Terminada uma tragédia, começa a comédia, com sombrias silhuetas, vozes sem rosto, entidades impalpáveis. O aparato da justiça punitiva tem que ater-se, agora a esta nova realidade, realidade incorpórea.” (Foucault, 2005: 18)

Desde o séc. XVIII até aos nossos dias assiste-se à sua multiplicação através de todo o corpo social, ou seja, à formação de uma sociedade disciplinar cujo objectivo seria colocar o indivíduo num estado de consciência em que a sua visibilidade permanente é, pelo menos, uma possibilidade. Esta visibilidade é, pois, uma armadilha porque o indivíduo sentindo-se (potencialmente) observado, auto-censura-se. *“O Panóptico é uma máquina*

³ O termo “sujeito” tem duplo significado: designa o indivíduo dotado de consciência e auto-determinação, mas pode significar também, como adjectivo, aquele que está submetido, sujeito à acção de outros agentes. De alguma forma, todas as pessoas são, ao mesmo tempo, dotadas de poder e a ele sujeitas. “ Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder na qual ele desempenha simultâneamente os dois papeis; torna-se o princípio da sua própria sujeição,” (Foucault, 2005: 168)

*de dissociar o par ver/ser visto: no anel periférico, é-se totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto”*⁴.

Segundo Foucault, o poder é uma prática social e, por isso mesmo, é constituído historicamente e articula-se com a estrutura económica. O que Foucault chamou microfísica do poder significa um deslocamento do espaço de análise, no mesmo nível em que este se efectua. De acordo com a sua categorização, as sociedades e os seus respectivos regimes de visibilidade podem ser divididos em: sociedades de soberania, onde o rei ou senhor exercia o poder, por meio de uma vigilância externa e geral; e sociedades disciplinares, nas quais as instituições são um dos maiores dispositivos de visibilidade, relativamente ao funcionamento dos operários institucionais. A sociedade de controle, veio substituir a sociedade disciplinar, na qual ocorre a implementação progressiva e dispersa de um novo regime de dominação, ou seja, o exercício do poder à distância.⁵

Actualmente, encontramos-nos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento da sociedade disciplinar e assistimos à instalação de uma sociedade que controla à distância. O exercício de controle sobre o espaço urbano aperfeiçoa-se e expressa-se na arquitectura do medo. Barreiras físicas e de vigilância – muros, grades, guaritas, cercas eléctricas, alarmes, sistemas de monitorização – aperfeiçoam e diversificam a cidade carcerária, de Foucault, fazendo emergir a cidade-prisão, lugar em que a polícia substituiu a polis.

Tal como Soja diz, a cidade é produzida para um segmento, não para o todo. Incluídos e excluídos passam a disputar o espaço e os eventos, postos lado a lado. Ao mesmo tempo em que usos voltados aos segmentos de média e alta renda invadem as, já adensadas, periferias carentes, concorrendo com loteamentos baratos, parcelas de solo ainda disponíveis, a ocupação pobre cada vez mais adentra as áreas nobres degradadas, preenchendo ilegalmente os interstícios possíveis.

Nesse processo de apropriação, a cidade torna-se violenta. O poder e a propriedade que já se apartaram da miséria com muros invisíveis, passam a proteger-se em fortificações com acesso controlado por seguranças armados, constituindo enclaves, comunidades fechadas, criando espaços

⁴ Ducpétiaux, E., “Des colonies agricoles”, 1851, p..61, citado por Foucault em Vigiar e Punir, p. 167

⁵ Crampton, Jeremy W e Stuart Elden, Fevereiro, 2007, Space, Knowledge and Power: Foucault in Geography, London: Ashgate Publishing

invioláveis, autênticos cofres-fortes, que dão a sensação de protecção a uma minoria iludida que, dessa forma, “*sobreviverá, encouraçada, à barbárie social que a cerca*”. Os simulacros materializados nos condomínios fechados, centros comerciais, centros culturais, edifícios ‘inteligentes’ são os novos guetos pós-modernos da minoria incluída nos comércios locais das empresas transnacionais.⁶

A ostentação da cidade hegemónica, com direitos e lugares, é uma agressão à cidade dos não-cidadãos. A arquitectura da protecção, fruto da exclusão explícita, recria as fachadas e as funções do edifício, abre acessos privados aos condomínios fechados e entre centros comerciais, *designs* que transformam espaços públicos historicamente heterogéneos em passarelas isoladas da “tensão da rua”, negando “as expressões espontâneas e inesperadas da vida”, evitando o “confronto com a realidade”.⁷

Tais condomínios e centros comerciais, controlados por regras de admissão e exclusão, inibem a passagem e a convivência democrática, antes garantida por ruas abertas, restringindo o direito da cidadania. A cidade fragmentada em territorialidades afronta e recua, provoca e protege-se, enclausura-se em espaços vigiados. Ao mesmo tempo vigia.

O temor da cidade imperfeita, insegura, torna a casa uma cela. O contacto com o mundo passa a ser mais e mais mediado pela televisão e outros média, como a internet que, ao mesmo tempo que entretém, actualiza factos sobre os perigos da rua e do mundo em geral. O *reality show* recria, dessa forma, o quotidiano abdicado pelo medo; e o olhar electrónico desloca-se do debate e do conflito colectivo para colocar em destaque o conflito individual, absorvido pela passividade dos cidadãos em viver o seu quotidiano projectado nesse espectáculo da vida.⁸

É possível, agora, aceder com cada vez maior definição e actualidade à vigilância de ruas, casa, ao mundo inteiro, sem sair da frente de um dispositivo como o computador. A visão panóptica que passámos a ter e às quais também estamos sujeitos, é de uma amplitude à escala da paisagem, do

6 Soja, Edward W., (1989), *Postmodern geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London: Verso, pp165-6.

7 Arantes, Paulo, “Cidades Blindadas”, *Correio da Cidadania*, www.cprreiodacidadania.com.br

8 Não é por acaso que foi neste século que assistimos, ao vivo e em directo, a duas situações de saber-poder que provavelmente não nos esqueceremos nunca mais: a primeira diz respeito ao 11 de Setembro quando dois aviões entraram pelos *World Trade Center*, queimando vivos, os milhares de pessoas que lá se encontravam; a segunda, mais recente (ainda que não ao vivo) o enforcamento de Saddam Hussein, o qual passou vezes sem conta, nos noticiários.

território.

Os sistemas do tipo “GPS”, ligados via satélite, não se constituirão, também eles, na sociedade contemporânea, em relações de saber e por isso de poder, quando permitem uma vigilância, constante do que se passa em todo o mundo?

Os dispositivos electrónicos de telecomunicação distribuídos na sociedade do século XXI, tais como os telemóveis, são extremidades de grandes sistemas interconectados que capturam, processando e transmitindo voz e imagem, dados pessoais, comerciais, bancários, corporais e de outras espécies de uma forma de desenvolvimento, tendendo a ser imperceptível pela onipresença.

A combinação de acessibilidade e a vulgarização desses dispositivos com a disseminação das redes de telecomunicações está inevitavelmente a reunir, de modo perverso, uma gigantesca variedade de recursos de monitorização dos cidadãos, recursos que passam a estar disponíveis para governos, empresas, instituições ou para o crime organizado. Pelas mais variadas razões, o controle desses recursos torna-se estratégico para a sobrevivência de grupos, organizações, processos ou Estados. O atentado de 11 de Setembro, consolidou definitivamente essa necessidade. De agora em diante, a privacidade é apenas um conceito bipolar: lícito para o Estado, suspeito para o cidadão.

O poder não é uma coisa, algo que se tem ou se dá, que se ganha ou que se perde. É uma relação de forças, circula em rede e perspassa todos os indivíduos, neste sentido não existe o “fora” do poder. Trata-se de um jogo de forças, de luta, transversais presentes em toda a sociedade. Onde há saber, há poder. Mas é importante acrescentar: onde há poder, há resistência. Se por um lado novos saberes, novas tecnologias ampliam e aprofundam os poderes na sociedade disciplinar em que vivemos – pensamos no alcance dos meios de comunicação de massa como possíveis formas de controle e manipulação – por outro, sujeitos cada vez mais conscientes lutam contra as forças que tentam reduzi-los a objectos, contra toda a heteronomia, contra as múltiplas formas de dominação, sempre criativas e renovadas.

As diversas forças de resistência articulam-se em rede, nas lutas pela auto-determinação, pela conquista efectiva de democracia, nas denúncias contra o racismo e o sexismo, nas revoltas contra toda a forma de discriminação, exclusão e violência, na preocupação com a ecologia e na reflexão crítica

sobre os limites de conquistas científicas e tecnológicas. E é desta dualidade que surgem expressões artísticas urbanas: por afrontamento ou provocação do poder (em paredes brancas de prédios burgueses), com conotações políticas ou simplesmente para sinalizar um território, como é o caso dos *graffitis*; ou através de atitudes contemplativas nos desenhos efémeros, de Bart Lodewijks, em zonas degradadas e em bairros sociais, ou ainda como uma mensagem numa linguagem irónica em Dan Perjovschi.

O Desenho Instalado numa visão panóptica contemporânea

*"Space is fundamental in any form of communal life,
space is fundamental in any exercise of power"*⁹

Aproximar a noção de desenho instalado da noção de cidade, aproximar a linguagem da instalação à dinâmica urbana pode ser uma forma instigante de pensar sobre um objecto a partir das suas representações, no diálogo sempre enriquecedor que privilegia o *"entre"*, principalmente quando esse diálogo entre o um e o outro se faz com uns e outros tão múltiplos e mutáveis em si mesmos: diferentes cidades no espaço e no tempo abordadas por práticas artísticas igualmente variadas.

A instalação de desenho, em lugares urbanos, desde o início que se inter-relaciona, com momentos laudatórios, outros críticos, umas vezes cenário, outras personagem. De qualquer modo, a instalação de um desenho numa parede, pode sempre instigar a cidade a ver-se pelo olhar do outro, não encarar o desenho como um espelho, mas como um prisma, não para ver o objecto reflectido na instalação, mas um desenho para ver através da cidade e da sua pulsão urbana.

Segundo Foucault, o espaço pode ser pensado como motivador de um processo do ponto de vista do diagrama: o espaço determina qual a função e a organização das partes. Por isso, o espaço determina o recurso a estratégias pictográficas que conotamos com

⁹ Foucault, Michel, (1984) "Space, Knowledge and Power", entrevista com Paul Rabinow, trad. Christian Hubert, the Foucault Reader, ed. Paul Rabinov, Pantheon, New York, in Land and Environmental Art, Brian Wallis, 1994, p. 202

formas de vigilância e de evasão: perfurar (ver e ouvir através de..., pense-se nos guichets, nos confessionários); fumar; enclausurar. Numa reflexão crítica acerca do que pensamos ser, aquilo que temos de mais íntimo e pessoal - a sexualidade - e apoiando-nos nesta visibilidade permanente, conotando-a com uma atitude *voyeurista* (agora que o pudor emerge como questão, levantada por uma visão panopticista) enunciámos uma relação semântica com o lugar.

Gostariamos de sublinhar uma série de conceitos como visibilidade, regulamentação do tempo, localização precisa dos corpos no espaço, projectar luz porque fazem todo o sentido em estreita relação com a ideia de vigiar, associadas ao espaço do Convento *Corpus Christi*.

Promovendo a (re)construção de um sentido naquele espaço, “instalei-me” numa encenação desenhando, abrindo pontos através de um meio/substância, escondida por trás do suporte/cortina, ao mesmo tempo que me revelo nessas aberturas. A luz, também ela por trás do suporte, projecta o desenho e o seu processo para fora da clausura instalada.

As imagens resultantes de actos encenados, podem conter um sentido implícito, determinantes na interpretação dessa representação/comunicação. A interpretação baseia-se num código próprio - normas locais de um dado país ou região - no nível denotativo (aquilo que é mostrado num determinado contexto). A (re)construção da mensagem apoia-se nesse nível para procurar perceber o nível conotativo: a imagem, surge assim, como uma linguagem retórica.

A linguagem é a articulação de dois planos: o da expressão (físico-modo de grafar), no sentido material é a própria produção ou o acto de fazer e remete para a *poiesis*; o conteúdo é interpretado como significante. A expressão é opaca, não é mais do que aquilo que se vê, remete para o sujeito como gesto indiciador do acto. O conteúdo é transparente, porque existe um confronto entre o nível percebido e o concebido. Na encenação descrita em cima poderá ter sido accionado um modo retórico, através da utilização desviante de um meio, cigarro que queima desenhando, revela-se um rosto. Naquele contexto, o acto pode ser percebido pelo outro como uma transferência de uso de um acto do quotidiano/meio para aquele lugar: fumar. Configura-se então, como uma mensagem irónica, na analogia entre um acto proibido e a sua integração no contexto. Trata-se por isso de uma alegoria¹⁰ porque está directamente ligada ao paradigma,

¹⁰ “Para reconhecer a alegoria nas suas manifestações contemporâneas, é necessário uma ideia geral do que de facto ela é, ou do que ela representa, uma vez que a alegoria é uma atitude assim como uma técnica, uma percepção assim como um procedimento (...) na estrutura alegórica, então, um texto é lido através de outro texto, por muito fragmentário, intermitente ou caótico que a sua relação possa ser; o paradigma para o trabalho alegórico é, pois, o palimpsesto” in Owens, Craig (1984) *The allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernisms*, Los Angeles, University of California Press, pp. 53-54.

é invocado na sobreposição de outro signo que significa o contrário. Por uma questão de pertinência, o campo de análise delimitou-se ao conceito de panopticismo, com referência a Michel Foucault como paradigma deste conceito no diagrama das relações de poder e de visibilidade entre observador e objecto. A fenomenologia do fazer será centrada nas actividades humanas, contudo, o estudo será focado no acto criativo de instauração, na obra em trânsito de se fazer num lugar determinado.

Muito embora se utilizem dados da história, da crítica, da filosofia, da psicologia, da sociologia, da semiótica, trata-se de determinar o campo de uma teoria do desenho que assenta no conhecimento directo da sua prática, num percurso geneológico, em que o espaço indicia no desenho instalado ou encenado, características próprias desse mesmo espaço.

Trata-se do estudo de uma relação com um lugar determinando, com recurso a processos associados com as tais estratégias de vigilância, mas esta dissertação pretende explorar a questão de modo a procurar produzir conceitos e criar metodologias de análise que possam ser, eventualmente, aplicadas ao estudo de outros processos criativos no desenho motivados pela instalação.

Precisando a delimitação do tema, será na relação directa entre espaço/lugar e lugar/desenho, que este estudo se centrará.

O lugar é a palavra-chave. Ele envolve questões relativas a onde (espaço) e como (percepção), se desenvolve o processo de instauração de um desenho num lugar. Os modos como um lugar pode implicar determinados processos.

Trata-se, enfim, da relação entre um lugar e o desenho instalado: do desenho enquanto processo criativo, motivado pela instalação e a permanência num lugar, ou seja, num campo específico dos estudos artísticos confirmado pela Poiética.

Critérios de análise e metodologia

O nosso estudo pretende relacionar o acto do desenho com a sua instauração num lugar. Quais as diferenças, ou distanciamento e os pontos de contacto, relativamente ao desenho propriamente dito. Quais os desvios relativamente aos meios utilizados e em que contexto é que aparecem.

Trata-se por isso, de uma clarificação de situações em que há uma fusão entre produção, produto e consumo numa obra (num desenho), algo do domínio das imagens-acto: objectos que reenviam para as condições da sua própria produção.

Este *modus operandi* pode ser detectado, por exemplo em autores tão diversos como: Jackson Pollock, Lúcio Fontana, Jonh Cage, Helena Almeida, Rebecca Horn, Bart Lodewijks, quando referem, na sua prática artística, o momento efémero do acto de fazer.

Trata-se de uma análise de um aspecto particular do desenho, a partir do ponto de vista da obra na sua instauração (enquanto ela se faz), de situações em que o processo, é ao mesmo tempo “*o meio e a substância*”¹¹, ou seja, na sobreposição do processo de formação da matéria e do processo de formação do conteúdo.

Pretende-se desenvolver um método de análise apoiado na “*investigação Poiética*” definida enquanto noção e disciplina (Passeron,1975), distinguindo o objecto de estudo nas etapas do trajecto que une a génese da obra até à sua forma conclusiva enquanto processo de construção e instauração de um desenho num lugar. Por um lado, na medida em que a obra é um valor para a poiética que examina como e porquê ela se realiza, por outro na dialética, conservação—criatividade, até que ponto é que a inovação não assenta num legado cultural colectivo (a memória histórica do desenho)? Levantar as bases de uma reflexão sobre as relações e as atitudes que são estimuladas para o encontro e as múltiplas leituras desta expressão, entre espaço e desenho e qual o significado dessa simbiose nas relações lugar/desenho/indivíduo/sociedade.

Propomo-nos desenvolver estas questões, através de um método de análise das relações entre os aspectos formais e funcionais dos meios, dos processos de desenho, enquanto despoletadores de uma ideia ou de uma acção num determinado lugar. Reflectindo sobre a passagem de um desenho que convoca o espaço fechado do atelier, um desenho que não é para ser visto, até ao desenho como encenação, legitimando assim um campo onde o desenho e a instalação se adjectivam mutuamente.

Os objectivos metodológicos propõem um conjunto de ferramentas e

¹¹ Passeron, René (1975), “La Poiétique”, Recherches Poiétiques, Groupe de Recherches Esthétiques du Centre Nationaux de Recherches Esthétiques (C.N.R.E), Paris, Klincksieck, p.14

conceitos operativos que possam permitir a análise de obras que, implicadas no campo do desenho, se baseiam na relação com um lugar e permitam, eventualmente, o seu uso em trabalhos de investigação que se debruçam sobre temas similares.

Conteúdos

No primeiro capítulo intitulado: “*A noção de desenho instalado: campo histórico e teórico do conceito*”, procurámos contextualizar a noção de desenho instalado. Essa contextualização é feita em três vertentes:

1. No enquadramento histórico de conceitos associados ao desenho como pensamento ou configuração da ideia - o desenho (obs)cena por um lado; por outro o sentido cénico da imagem e dos actos como prática (in)cena;
2. Na crítica do conjunto de ideias a partir das quais a noção de confinamento disciplinar foi posta em causa, particularmente a partir dos anos 70, com Rosalind Krauss, Miwon Kwon e Anne Cauquelin; bem como outros outros autores que refletiram sobre as suas práticas artísticas, como Allan Kaprow, Robert Morris ou Richard Long, assim como na análise estrutural de Pierre Bourdieu sobre a formação dos limites das disciplinas artísticas.

Em “*As Regras da Arte*”, Bourdieu analisa a formação da noção de confinamento disciplinar. Esta crítica e enumeração das ideias-chave destes autores permite-nos entender a disseminação do desenho pela arquitectura ou pela noção de *site-specific* como componentes da prática do desenho contemporâneo, assim como a concepção do espaço enquanto origem e fim de um processo, porque é sobre o cruzamento entre desenho, arquitectura e instalação que o conceito de desenho-instalado opera.

3. Na indicação e organização de um conjunto de obras de autores que, pelos critérios apresentados, consideramos paradigmáticos e ilustrativos do campo aberto pela noção de “desenho-instalado”.

No segundo capítulo intitulado: “*Critérios de análise - Os conceitos operativos para o desenho instalado: sítio; lugar; local; espaço motivo e espaço hospedeiro*”, procurámos desenvolver um método de análise que permita dar conta dos aspectos de ordem processual e

operativa subjacentes ao desenho instalado, nomeadamente aspectos relacionados com o traço, com o gesto e com o índice residual do autor, sustentados naquilo que foi o próprio processo de trabalho: viver o fenómeno para o compreender. A Poiética, de acordo com René Passeron, distingue a obra de arte na categoria do fazer e este do ser. Um saber relativo à obra no “trânsito de se fazer”, uma reflexão clarificadora sobre a actividade que instaura a obra de arte.

Esta análise permite-nos sistematizar e compreender os momentos de instauração da obra e estabelecer tipologias da relação entre espaço e imagem e perceber a instalação, não só, como um campo de relações expandido pela noção de *site* e *nonsite*, como também, a partir de conceitos como “espaço feliz”, como uma investigação *topofílica* proposta por Gaston Bachelard (1996), em “*A poética do Espaço*”. O elo afectivo entre a pessoa e o lugar, ou ambiente físico.

Desde o minimalismo, o espaço foi posto em causa, por diferentes movimentos: *Conceptualismo*, *Arte Povera*, *Land Art*, *Earth Earth*, expandindo-se na arte como parte do mundo real, e já não na sua representação pictórica, porque a prioridade dada à relação entre o objecto e o contexto onde ele se encontra passou a exigir uma nova participação fruidor-obra.

As dissemelhanças entre conceitos como sítio, local ou lugar, são relevadas por diferentes autores. Em “*The Lure of the Place*”, Lucy Lippard (1997) afirma que o espaço é definido como um lugar não tocado pela imaginação e o lugar como um locus de desejo. Segundo essa descrição, na obra de arte deveria ser usada a palavra lugar em vez de espaço. Espaço poderia ser visto assim como um lugar ainda não tocado pela imaginação, matéria prima para a criação. Esta concepção de espaço, difere da análise proposta por Robert Irwin em “*Being and Circumstance*” que “*define o lugar como o sítio do ser e da circunstância. A escultura deve existir em plena relação com o ambiente de onde retira a sua razão de ser, a identidade do artista é substituída pela do lugar, como uma contingência entre a arte e a vida.*” (1985: 26)

O nomadismo, real e virtual, do ser humano actual, demanda um ponto definido por coordenadas pessoais que ele pode transportar ou dentro das quais ele mesmo se transporta. Este seria o lugar que com os seus frágeis limites, poderia absorver por osmose, o local, um espaço já humanizado e possuindo uma narrativa histórica própria (Convento *Corpus Christi*), com características mais amplas do que as referidas por Irwin, mas que pode ainda ocasionar uma reacção na direcção contrária, invadindo o espaço geral. A isso adiciona-se o conteúdo da memória que faz de um lugar uma multiplicidade de locais.

Para um artista essa noção de lugar amplia-se para lugares onde a imaginação poética apresenta histórias, por vezes ainda mais especificamente individuais, por serem em geral

percepcionadas emotivamente de forma mais aguda. Estas noções diversas, de lugar, local ou ainda de nomadismo são corroboradas por, alguns autores contemporâneos como por exemplo, Helena Almeida ou Dan Perjovschi. Nas suas práticas artísticas o termo composto, habitar-o-espço, é contextualizado, não só, com o espaço físico, como também às vezes, com o entorno social, histórico ou cultural.

No terceiro capítulo intitulado: “*O desenho instalado numa prática específica*”, permitiu-nos através de uma introspecção experimental e da análise realizada, formular e procurar conexões entre a obra realizada e os documentos recolhidos, e contextualizar com os autores analisados e que desenvolvem projectos concernentes ao tema, estabelecendo uma relação análoga. Essa analogia será focada, especialmente, nos autores Bart Lodewitjks e Dan Perjovschi, como caso de estudo é de toda a pertinência no desenvolvimento deste trabalho. A vivência directa com a instalação de desenho *site-specific*, no edifício da CulturGest, em Julho de 2006 e Fevereiro de 2007, permitiu-nos relacionar conceitos operativos e sistematizar o processo de instauração da obra, na relação com esse espaço.

Procurámos enquadrar algumas considerações, tanto no que diz respeito ao que foi desenvolvido ao longo da dissertação, como também no modo como a investigação foi uma mais valia no enriquecimento teórico-prático da autora e como tal também se reflecte no sentido da sua prática docente na sua relação de ensino e de aprendizagem.

A dialética *Locus-Modus Operandi-Imagem*, gera nas suas mais diversas interligações, um número indeterminado de diferentes e diversificadas práticas artísticas e que têm como ponto denominador comum, a subjectividade do autor na sua relação com um espaço. O sujeito como criador de uma obra única e irrepetível (pensamos na dialética, também ela única porque efémera), na definição do traço como indiciador do gesto autoral. Esta questão remete-nos para o indício do sujeito como uma circunstância que nos leva a atribuir ou não, determinada obra a um autor e não a outro: o traço do sujeito criador. Por isso a imagem, esteja num espaço público (anónimo) ou privado revela, a autoria do gesto.

O desenho como configuração de uma ideia, o desenho (*obs*)cena foi pensado na analogia entre a invisibilidade do acto, em contraposição com os desenhos (*in*)cena que, como a própria palavra diz são visíveis, pelo menos, enquanto encenados, enquanto gesto que desenha. Não se quer com isto dizer que permaneçam nesse estado de visibilidade de forma perene, contudo, visíveis no acto do desenhar.

No Convento *Corpus Christi* o processo operativo, o traço que marca, foi visível no desenho

residual que resultou dos actos encenados. Contudo e a questão põe-se, será que estes desenhos instalados naquele lugar, foram entendidos na sua significação cultural pelo outro? Será que as marcas que lhe foram inferidas naquele contexto foram entendidas como sinais? E se esses sinais não forem percepcionados na “verdade” do desenho enquanto mensagem, o desenho torna-se invisível?

O desenho enquanto instalação, pode variar entre conceitos como sítio, lugar e local, dependendo não só do contexto social em que está inserido, como também daquilo que o próprio autor pretende, do que pode resultar também a sua visibilidade ou invisibilidade. Estas questões levam-nos a considerar a perenidade ou efemeridade da obra, o espaço, os meios e instrumentos actuates, por um lado, mas também na própria memória do contexto do lugar onde o desenho se instaura.

Uma obra deste género tanto pode ser pensada e integrada no contexto de um lugar de forma a tornar-se invisível, na sua envolvência com o próprio espaço, como através de práticas mais invasivas e visíveis, sinalizadas através de metáforas explícitas, marcando a sua tomada de posição através de interrupções no campo visual.

Nas práticas artísticas usadas como casos de estudo, como por exemplo, Bart Lodewijks e Dan Perjovschi, na CulturGest. Os artistas optaram por usar meios do desenho, como o carvão e o giz. Esta opção deve-se ao facto de ser um espaço privado? Ou porque os artistas, de facto assim os escolheram? Bart Lodewijks compara os seus desenhos, nos bairros degradados, com os desenhos “que as crianças fazem no chão”, por isso e por natureza efémeros. Mas e a questão levanta-se, qual é o “significado” de um desenho efémero, no contexto de um lugar?

Artista holandês, Lodewijks nascido nos anos 70, afirma que “Uma lógica consequência de trabalhar em lugares públicos é o contacto com os locais; de um modo pessoal eu denomino-os de ‘pequenos encontros’ e isso tem um quanto de sentido social (...) mas os meus desenhos são realmente site-specific, esses pequenos momentos são acasos e o que é importante é o acto de desenhar.”¹²

Por seu lado, Perjovschi afirma-se como “pós-moderno- ex-comunista (...) às vezes penso em mim como um saltibanco que vai de cidade para cidade entreter as pessoas (...) fiz um balanço entre o contexto e o sítio, quase como *graffitis* e *cartoons*, que se podem tornar polémicos dado o local.”¹³ Mais velho uma década do que Lodewijks, nasceu na Roménia e desenha nas paredes como quem ilustra situações. Podendo, os seus trabalhos ser interpretados tanto num contexto local (último referendo ao aborto em Portugal),

¹² Excerto da entrevista, realizada ao autor via email, em Março de 2007.

¹³ Excerto das “Conversas com Dan Perjovschi”, 17 de Fev., 17h. 2007. CulturGest Porto.

como numa visão mais global (como o tratado de Kioto ou o alargamento dos estados membros na União Europeia, nas diversas memórias que traz de outros lugares e contextos), com um sentido de humor irónico próprio dos *cartoons*.

Esta expressão pode por transferência de uma linguagem para outra, na transposição dos signos ser entendida como retórica. A utilização de uma linguagem normalmente associada à crítica social, como é o caso dos *cartoons*, desenhados nas paredes do edifício Culturgest, transforma-se numa mensagem irónica. Perjovschi no seu “*discurso-parede-discurso*”, utiliza este modo retórico, apropria-se de uma linguagem icónica, própria do *Cartoon*, para comunicar com o espectador, não só aquilo que aquele espaço lhe induziu, mas o contexto em que aquele espaço está inserido: Culturgest/Banco/Portugal /Europa. Na alusão “Bank-Boom”, Perjovschi transforma o símbolo cifrão, numa foice e num martelo. Trata-se por isso de uma alegoria porque está directamente ligada ao paradigma, é invocado na sobreposição de outro signo que significa o contrário. É um modo retórico, na medida em que há uma extensão de um signo na sobreposição de dois sentidos opostos, no seu sentido literal.

Estas exposições situam-se naquilo que se entende como uma expansão das fronteiras no campo do desenho, o desenho-instalado, porque se move entre o desenho bidimensional e a instalação nas paredes, num espaço tridimensional. Não são desenhos colocados nas paredes, mas instalados nas próprias paredes de um espaço tridimensional, neste caso, a Culturgest.