

Capítulo 1

A noção de desenho instalado: campo histórico e teórico do conceito

Neste capítulo trataremos de contextualizar, através de textos críticos e de imagens, a noção de desenho instalado, a disseminação e expansão do conceito de desenho. Por um lado, na abordagem ao desenho processual¹⁴, o desenho (*obs*)*cena*, conceito que se pretende associar, ao factor predominante daquilo que se entende como parte do processo do projecto de instauração ou instalação da obra.

O desenho como configuração da ideia de instauração do desenho num lugar, terá um enquadramento histórico, sustentado na ética do acto criador, com referência aos desenhos de atelier de Peter Paul Rubens e relacionados, através da Retórica, com o processo de atelier do desenho contemporâneo.

O capítulo enquadra, assim, o desenho como prática (*obs*)*cena* por analogia, com autores conceptuais, cujas ideias, pelo contrário, são elas próprias a configuração da “obra”. Entre outros Joseph Kosuth, quando questiona o conceito de obra, pela enfatização do conceito de “Ideia”, ou Sol leWitt que entende o enunciado como obra autoral, reservando para os seus assistentes, a feitura da obra no local, assim como Richard Long, cujos enunciados e fotografias, são por vezes o único testemunho visível do acto como fenómeno de criação.

O capítulo existe, por isso, por dois motivos: por um lado, para situar o desenho como configuração da ideia, como instrumento de trabalho, como processo inerente ao acto de criação artística; falar do desenho como prática poética; por outro como uma prática que, mesmo encenada - desenho (*in*)*cena* - encerra por vezes, a sua não visibilidade, enfatizado pela questão da impermanência, do momento efémero do acto de fazer de um desenho residual.

¹⁴ Na língua espanhola existe a distinção entre os termos *diseño* (que se refere ao design ou projecto) e *dibujo* (que se refere ao desenho). Estudos etimológicos indicam que também no português existiram essas nuances de significado, com os termos *debuxo* e *desenho*. O primeiro significaria esboço ou desenho e o último tinha o sentido de projecto. Nos nossos dias o termo *debuxo* deixou de ser usado e o termo *desenho* tomou novos significados, contudo preservou alguns dos sentidos do conceito de projecto. Actualmente, a língua portuguesa incorporou a palavra *design* (do inglês) que comporta o sentido de desenho (projecto – *desígnio*). É neste sentido que o desenho pode ser pensado, como um acto que procura a resolução de um *desígnio*.

O desenho como prática (obs)cena: o desenho como pensamento ou configuração da ideia

Obsceno, adj.: *Obscenus, impudicos, impuros*.

(Obs)cena, etimologicamente, será aquilo que não se deve mostrar, o que fica fora de cena, deriva daquilo que entrando em cena, de facto, deveria estar “atrás do pano” pois, intencionalmente, não deveria ser visto. Por prática (obs)cena queremos designar um campo operativo do desenho que se caracteriza por processos onde se trabalha a ideia. O acto de desenhar é sentido como algo íntimo e privado, onde se (ar)risca toda a espécie de (in)decisões, onde se tratam as variáveis possíveis, onde se bifurcam as imagens, onde a imagem é o equivalente gráfico da incerteza (Damisch, 1991). Assumindo a sua caracterização como “material de instrução” privado e não como “material de exposição”, algo semelhante ao *pensiero* (caderno de esquissos).

Tentemos agora relacionar a ideia de desenho (obs)cena com a Heurística. A Heurística trata do estudo da criatividade e sustenta-se na Retórica. Segundo o Grupo μ^{15} , a organização do modelo do signo permite relativizar

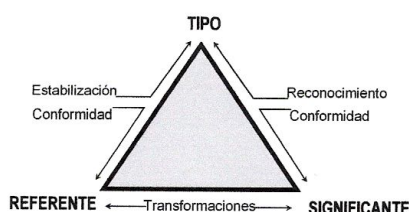


Fig. 17 - Esquema do signo icónico construído pelo Grupo μ , (1993:120)

¹⁵ "Este livro inscreve-se num projecto muito vasto: o de uma retórica geral. (...) O projecto parte da banal constatação de que existem empregos da linguagem nos quais a função referencial deixa de ser primária, e a atenção do utilizador volta-se para o factor que é a própria mensagem. Seria tentador classificar esses usos como desvios (...). É possível que sejam desvios, mas respondem a leis estritas que chamamos retóricas em homenagem a esta antiga disciplina que tinha sabido tomar a sério estes fenómenos e apreendê-los na sua generalidade. Retórica, mas porquê geral? A hipótese inicial é que, se existem leis gerais da significação e da comunicação - o que constitui o postulado da semiótica -, então é possível encontrar nela fenómenos de polifonia comparáveis aos que se podem observar na linguagem verbal. A hipótese subjacente é que os mecanismos que actuam são bastante gerais e, por isso, independentes do domínio particular onde se manifestam." Grupo μ , (1993), *Tratado del Signo Visual*, Madrid: Catedra, p.120

a distância que existe entre o signo icónico e o seu objecto, colocando entre parêntesis a questão da semelhança ou da *mimésis*.

O referente não é um objecto do mundo, mas sim a actualização de um tipo, sendo este último uma representação mental estabilizada que, confrontada com o produto da percepção ou significante, está na base do processo cognitivo. A percepção de um objecto produz uma imagem mental, na qual mediante um processo de transformação assumirá uma forma icónica com linhas, cores ou formas. A percepção de um ícone, portanto, permite, mediante um processo de reconhecimento, associar essa imagem a um tipo ou uma imagem mental. Esta formulação possibilita relativizar a antiga noção de iconicidade ou de semelhança daquela de reconhecimento. Estabelecem portanto uma relação triádica entre o significante, o referente e o tipo, que seriam os constituintes do ícone como signo.

De acordo com Carrere e Saborit, a Elipse¹⁶, é uma figura de pensamento que consiste em “cancelar” algo tornando evidente aquilo que se omite, como a reserva, a supressão, a ratura ou o *pentimento*, surge como forma de censura e que relacionada com outros mecanismos retóricos, como a ironia ou a metáfora têm a função de comunicar. Excedendo o âmbito da retórica o mecanismo elíptico (suspensão no tempo) apresenta complexidades de “fundo calado”, já que supõe uma ausência/presença, um estar/não estar simultâneo (Carrere, 2000: 264)

O conceito de reserva, faz parte de uma operação retórica *detractio* que significa, neste caso, omitir e é um dos conceitos dos estudos feitos à volta da criatividade e da retórica. A retórica da imagética apropriou-se da terminologia específica da linguística para poder criar aquilo a que se chama a Heurística, ou seja, o estudo da criatividade imagética. A criatividade assenta neste pressuposto: é a invenção de novas ideias e novas imagens.



Fig. 20 - P. P. Rubens, “young man embracing a young woman”, 1631-3

A suspensão é uma “figura retórica”¹⁷ que tem como objectivo adiar

¹⁶ “Figura retórica de supressão, que consiste em estimular a curiosidade de um espectador, fazendo-o pressentir uma coisa, mas retardando ou cancelando o enunciado para melhor gerir as expectativas”. Carrere, Alberto e José Saborit, (2000), trad. Livre, Retórica de la Pintura, Madrid: Catedra, p.263.

¹⁷ Tal com já se referiu, o Grupo μ diz que uma figura retórica pressupõe a “transformação regrada dos elementos de um enunciado, de tal maneira que no nível percebido de um elemento manifestado, se sobreponha um nível concebido.”, (1993: 273)

a apresentação de algo, motivando no espectador, através dos elementos presentes e ausentes, a percepção de um significado implícito. O espectador fará uma interpretação/reconstrução, a qual poderá ser ambígua no seu sentido, ainda que apoiada em normas gerais ou locais, dependente também da auto-projecção inerente aos seus próprios desejos. A retórica tem, por isso, como objectivo, a produção de sentido nessas imagens.

Definindo sinteticamente o conceito de reserva, poder-se-ia dizer que se trata da suspensão de um enunciado, que presume uma estratégia de supressão. A Elipse pictórica pode definir-se como uma figura de supressão, consistindo no cancelamento de uma ou várias magnitudes do enunciado, dotadas de certa autonomia, que a partir das diferentes formas de contexto podem, e em certo sentido devem, ser mentalmente recuperadas. Trata-se de omitir uma parte do enunciado, enfatizando, por esse facto, aquilo que se quer dizer, não dizendo.

No prefácio do livro *“Réserves – les suspens du dessin”*, Pierre Rosenberg (1991) situa a reserva como *“o lugar, o peso, a significação, a organização do vazio, do branco, do não utilizado: o desenho como o domínio do ”*. O *non-finito* torna-se um modo de expressão definitivo, interpreta-se como reserva, no seu sentido etimológico, contudo a sua interpretação refere-se quase sempre a uma forma intencional, que circunscreve a ideia na matéria.

O Tratado de Francisco de Holanda é uma fonte essencial de estudo dos espaços vazios e reservados tão necessário à obra que Holanda coloca o despejo imediatamente após *“a ideia ou a invenção”*, o *pensiero*. O preceito de despejo em Holanda é assim enunciado: *“uma vez que a pintura é feita simultaneamente do que é feito e daquilo que nos abstermos de fazer”*¹⁸ (sobre Miguel Ângelo e o Julgamento Final). Debruçando-se sobre o conceito de Génese, Francisco de Holanda refere que um dos preceitos fundamentais da pintura é, a par da claridade (clareza, *clarté*), o despejo, a renúncia. O despejo classifica ao mesmo tempo a operação de esvaziar, de criar o vazio, e o resultado dessa mesma acção:

¹⁸ Francisco de Holanda, citado por Lizzie Boubli, (1991), *“Un miroir visible dans l’idée” in Réserves: Le suspens du dessin*, p.47, Trad. Livre.

“alguns espaços vazios e diltados para darem despejo e clareza á sua obra”.¹⁹ Na economia da obra clássica, o espaço em reserva, figurativo ou não, evidencia outro tipo de discurso: o vazio da “reserva” torna-se espaço em trânsito, mas espaço concluído ou destinado ao abandono. Massironi descreve de uma forma muito clara esta dialética entre enfatismo e exclusão.

*“O processo representativo gráfico fica caracterizado pela dialética entre enfatismo e exclusão. Quando numa imagem são evidenciados alguns traços, elementos ou características, de maneira a resultarem bem legíveis, enquanto noutros pelo contrário, são completamente descurados, voluntariamente ignorados, omitidos como se não existissem (...) observando uma imagem deste tipo quase nunca se tem a impressão de falta. Contudo, havendo consciência de estarmos ocupados a observar uma representação, não se percebe quando está representado como um mero substituto, mas normalmente, como uma realidade em si mesma, por assim dizer completa e boa, não carente.”*²⁰



Fig. 21 - P. P. Rubens, estudo para “Presentation in the temple”, 1601/2

O termo *pentimento* partilhado com a reserva, faz aparecer no tempo: o gesto do pintor arrependido que razura ou apaga, mas aceita deixar um traço visível. Na reserva, o gesto é suspenso.²¹ Configurando o arrependimento no desenho como o domínio das visíveis hesitações do artista, algo equivalente ao rascunho na escrita, o esquisso, como primeira impressão, pode não ser mais do que uma espécie de estenografia destinada a fixar as ideias, a anotar as frases que ocorrem à mente, razuradas com as suas lacunas e imperfeições. Neste desenho de Peter Paul Rubens, podem observar-se elementos (re)desenhados, por arrependimento, acumulando poses, numa atitude de verdadeira procura de hipóteses de composição.

¹⁹ Francisco de Holanda, citado por Lizzie Boubli, (1991) “Temps réservé” in Réserve: Le suspens du dessin, p.25.

²⁰ Massironi, Manfredo, (1982), Ver pelo Desenho, aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos, trad. Cidália de Brito, Lisboa: Edições 70, p. 70.

²¹ Viatte, Françoise e Lizzie Boubli (1991: 7), op. Cit. P. 23, trad. livre, “O termo *arrepentimento* é de origem italiana (*pentimento*), enquanto que o termo reserva (*réserve*) é próprio da língua francesa e apareceu tardiamente na literatura artística: no séc.XVII com Du Fresnoy, Félibien e Roger de Piles.”

Os desenhos de Rubens foram sempre reservados, por ele, do mundo exterior porque eram considerados, como um segredo de estúdio, de tal modo que a produção de quadros obedecia a um esquema montado, segundo o qual realizava todos os primeiros esboços e encarregava os aprendizes de montar um modelo em escala menor que era apresentado ao cliente. Se aprovado, Rubens traçava a carvão na tela e os discípulos aplicavam a cor, a óleo, cabendo ao mestre, novamente, a arte final. Portanto do seu ponto de vista, não fazendo sentido assiná-los “as assinaturas que se vêm nos seus desenhos, são feitas à posteriori por coleccionadores.”²² No seu texto “Desenhar é o desenho”²³, questiona o espaço operativo do desenho. O espaço que se situa entre a ideia, a imagem e a sua resolução, ou seja o espaço de acção, o acto de desenhar – a poietica do desenho. É essa acção que distingue o desenho das outras actividades artísticas porque se institui como processo, não necessitando de se (com)formar como obra. Afirma que o desenho instituído como um espaço de investigação (como os desenhos de Rubens, com anotações, reserva, ou arrependimentos) tende a deixar as marcas do pensamento que o fez surgir, como registos gráficos cujos vestígios indiciam percursos e errâncias e que se assume como o verbo desenhar e não como o substantivo desenho.

“Crer que a validade do desenho se equipara aos outros meios é proceder a um aplanamento da sua complexidade, transformando-o num mero objecto formal (...) a visibilidade que o desenho obteve, a sua divulgação ao público, o ter saído do espaço restrito e preservado dos olhares do atelier, levou-o a ser apresentado e entendido não como parte de um processo de desenvolvimento de algo, mas como imagem per si, imagem assim exposta, desligada e destituída dum passado que lhe legitimava a sua razão de ser, expondo-se ao olhar de terceiros, que mais não podem ver e entender do que aquilo que o desenho mostra: os seus efeitos.” (Bismarck, 2001: 55).

Os efeitos plásticos remetem para a estética, para um juízo de valor. Um juízo de valor pode ser atribuído por outro, por alguém que não participa na instauração da obra, mas

²² Logan, Anne Marie e Michel C. Plomp, (2005) The Drawings at the metropolitan museum of art – Peter Paul Rubens as a draftsman, the Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, s/pág.

²³ Bismarck, Mário, (Dezembro, 2001), “Desenhar é o Desenho”, in Os Desenhos do Desenho Nas Novas Perspectivas Sobre Ensino Artístico, Actas do Seminário.

que apenas a observa como arte final e por isso é um valor subjectivo. O juízo de valor está para a estética assim como a moral está para a ética.

“Podemos dizer então que o olhar de terceiros, o olhar do espectador, é um olhar perturbador, um olhar estranho de estranhos porque se imiscui, se introduz num campo que lhe é vedado, num espaço operativo que o dispensa porque esse é um espaço impartilhável, de diálogo íntimo entre o desenhador e o desenho, um espaço de exigências, solitário onde se concentra toda a nudez. É um espaço de evocação de crenças, de disciplina, de verdade, é um espaço de acção que se coloca fora do campo da estética, é o espaço da veracidade. É um espaço mais ético que estético” (Bismarck, 2001: 57).

Rubens foi extremamente cuidadoso com os seus desenhos e guardou-os juntos toda a sua vida. O modo como os considerava preciosos é evidente no seu testamento, onde estipulou que eles seriam passados para qualquer dos seus filhos ou genros que viesse a ser pintor; deixando claro que, quando todos os seus filhos crescessem e se viesse a verificar que nenhum deles se tornara artista ou tivesse casado com um, só então os desenhos poderiam ser dispersos. Pensamos que a intenção seria a continuidade da instrução do eventual filho ou genro, a partir do legado que era o seu próprio processo de trabalho.

Por tudo isto se pode deduzir que considerava os seus desenhos como um processo, como um acto na procura da sua verdade e como tal, pertencendo ao campo da *poiética* (e portanto da ética), não da *estética*. Podemos então deduzir que para Rubens a exposição dos seus desenhos seria uma exposição obscena, pois não era sua intenção que eles fossem vistos pelo público, no âmbito de uma apreciação estética, mas antes pelo que - do seu ponto de vista - eles, de facto, são, testemunhos de uma *poiética* pessoal, e, ciosamente (res)guardada?

“Apelar a um espectador que encare a imagem não como um fenómeno – que capte a sua realidade específica (...) Para isso é necessário associar sistematicamente o acto da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética.” 24 (Bachelard, 1996: 4)

24 Bachelard, Gaston, (1996), A poética do espaço, S. Paulo: Martins Fontes, p. 4, Trad. António de Padua Danesi.

A Poiética refere-se ao conjunto de estudos que versam sobre a instauração da obra, notadamente da obra de arte. Desta forma, a Poética não diz respeito à apreensão ou análise da obra-feita, nem a obra-por-fazer, mas sim, a obra-no-acto-de-fazer, ou seja, é uma reflexão sobre o que está em obra, na obra.

Poética é o nome de tudo o que se relaciona com a criação. Inicialmente proposta para a poesia por Valerie (1937), ampliou-se, estendendo-se a todas as artes quando ele se propõe estudar a génese do poema, entendendo-a como criação e composição de obras cuja linguagem é já a dos meios e simultaneamente a substância. René Passeron²⁵, refere como sucessor de Valerie, o Sr. Jean de Pommier que na sua primeira aula acerca de Poiética afirma que esta é tudo o que trata da criação de obras onde a linguagem é ao mesmo tempo o meio e a substância. Isso compreende por um lado o estudo da invenção e da composição, a relação do acaso, mais do que a cultura e os meios; por outro, o exame e a análise das técnicas e dos procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de acção.

*“O fazer, o **poiein**, de que me quero ocupar, é aquele que (...) vulgarmente se chamam obras do espírito. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para tal fim todos os meios físicos que o podem servir (...) Não obstante, pode suceder que esta curiosidade nos inspire um interesse tão vivo e que demos uma importância tão eminente em segui-la, que nos vejamos arrastados a considerar com maior complacência, e inclusivamente com maior paixão, a acção que faz do que a coisa feita.”²⁶*

Resumindo, o objecto estudado por Valerie, não é o conjunto dos efeitos de uma obra descoberta, também não é de modo nenhum a obra feita, nem a fazer, é a obra em trânsito de se fazer. Passeron sublinha que a Poiética não tem nada que se limitar às artes da linguagem e que o estudo será portanto um alargamento da posição de Valery a todas as outras artes, e mesmo a todas as obras do Homem. Esta linha de pesquisa reconhece a autonomia da poiética, como ciência e como filosofia da criação em que a actividade do artista é estudada independentemente de outros critérios, a não ser os seus próprios. (Passeron, 1975: 13)

²⁵ Passeron, René, (1975), “La Poiétique”, in *Recherches Poiétiques*, Groupe de Recherches Esthétiques du (C.N.R.E), Direction de Mikel Dufrenne, Paris: Klincksieck, p.13.

²⁶ Lição inaugural do curso de poética no Colégio de França, 10 de dezembro de 1937. Publicado como folheto por conta do autor e dos professores do Colégio, 1938. Redigida em *Variété V*, 1944, in Paul Valerie, *Teoria Poética e Estética*, Ed. La Balsa de la Medusa. Madrid: Visor, 1991. Pág.108-109.

No seu estudo (Passeron, 1975: 17) resume num esquema, esta dialética, objecto de estudo das ciências da arte. Em que se por um lado, está o fazer – criar, o artista na instauração da obra, a poiética; pelo outro está o sentir – conhecer, o público na recepção (ou percepção?) da obra, a estética. Entre eles está a obra.

Passeron defende o objectivo da pesquisa, como uma rectificação do conceito de poiética, uma necessidade de separação e clarificação do termo para que este deixe de estar intrinsecamente, no interior de uma estética geral. Sublinhando que o objecto de estudo se eleva de outras funções, psicológicas ou sociais, que relevam da sensibilidade receptora, integrando as funções instauradoras, por onde o artístico, o sentido operativo do termo, faz distinção com a estética.

Passeron conclui esta reflexão citando Bachelard em “Ciência do oculto”, sublinhando que é justamente o obscuro que interessa procurar. Por seu lado, Bachelard afirma que a imagem poética não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vê em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. (Bachelard, 1996).

“As relações da poiética com a sociologia são ainda mais difíceis que aquelas da estética. A sociologia da inovação tenta perceber a ruptura com as convenções formais e a sua recuperação, por desvio, que se instaura no momento em que é que é criado, nos termos que nós usamos e o sentido que nós lhe damos. Uma filosofia da liberdade na arte depende de certas conclusões da sociologia da inovação. Enúmeros mal-entendidos sobre a arte e a sua relação social deve ser dissipada por uma poiética preocupada de ir ao essencial. A obscuridade não pode ser mais do que pretendida, como conceito confuso ela torna-se, não como utensílio de trabalho, mas como objecto de estudo. A poiética deve desenvolver-se tanto mais claramente que o seu objecto, a criação artística é um fenómeno obscuro.” (Passeron, 1975: 20)

O modo como o outro percebe a obra, é normalmente associado às suas projecções que nesse sentido relecte nela, os seus próprios desejos, é alheio àquilo que o autor sentiu ou quis significar na instauração dessa obra. A percepção da obra como produto final não lhe permite mais do que uma tentativa de aproximação, mas sempre numa perspectiva subjectiva, de acordo com as suas próprias reflexões.

“Dizer que a imagem poética foge à causalidade é, sem dúvida, uma declaração grave. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais poderão explicar sem o carácter realmente inesperado da imagem nova, nem tão pouco a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo da sua criação.” (Bachelard, 1996: 2)

Com isto queremos significar perspectivas diferentes do triângulo produtor – produto – consumo, na procura de uma determinação fenomenológica das imagens. Sendo a fenomenologia, o estudo descritivo de um conjunto de fenómenos – o que se manifesta por si mesmo, em determinado meio ou condição – ou um sistema filosófico em que se estudam os fenómenos interiores considerados como ontológicos, não poderá existir um olhar capaz de observar de uma só vez estas duas funções. Enquanto que para o produtor o produto acaba no acto de o fazer, para o consumidor, esse produto começa exactamente nesse acabar. Donde poderemos inferir que produto e consumo são dois sistemas separados: o produto como o resultado de um acto criativo e o consumo como um acto contemplativo desse produto. Neste sentido, queremos reconhecer a limitação desta dissertação no que concerne à fenomenologia.

“A poética é a promoção filosófica das ciências da arte que se faz: para ela a pintura é um fenómeno de atelier. Inversamente para a estética é um fenómeno de galeria, de museu, de lugar público (...)” (Passeron, 1975: 16)

Na viragem conceptual da prática artística, os termos são usados como um modo retórico e os conceitos como processo ou projecto, passando a fazer parte do discurso, ou aqui muitas vezes o próprio discurso. Na transmutação de um *léxico* que está escondido por trás da obra, passando a ser exibidos, por vezes até, como parte integrante ou como a coisa mais importante para mostrar: o processo como configuração da ideia, como por exemplo, nos mapeamentos ou nos textos descritivos de percursos de Richard Long. Tendo estes pressupostos, será que podemos considerar o desenho-processo na relação do fazer/fruir como uma meta-imagem?

Se a meta-linguagem é um tipo de discurso com que se procura interpretar e explicar qualquer outra linguagem, por exemplo, a linguagem artística, então um desenho-processo (esquisso), aquele que configura a ideia, poderá ser percebido, na visão do consumidor, como a comunicação dessa ideia? Nesse sentido o desenho-projecto

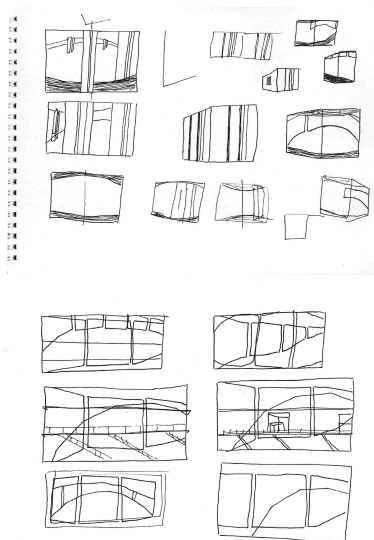
poderá ser, tanto uma explicação como uma interpretação dessa comunicação, configurando-se, nesta perspectiva, numa meta-imagem.

Sendo que e segundo Passeron, a pesquisa em Ciências da Arte tem como um dos objectivos a visualidade no interior da sua *práxis*, o processo de produção e elaboração instaurado pelo artista, essa linha de pesquisa pressupõe tanto a realização de uma obra, quanto a reflexão escrita sobre a realização desta mesma obra. Congrega, deste modo, professores-pesquisadores-artistas que partem da sua *práxis* artística para se aproximarem dos referenciais teóricos necessários à objectivação do tema da pesquisa e à elaboração de textos, que sustentados, confirmem por um lado a sua cientificidade e autenticidade e por outro uma auto-reflexão.

“Considero o meu trabalho como sendo clássico. Não está preocupado com tendências ou inovações, é fiel aos princípios de observação directa da pintura holandesa da idade de Ouro (finais do século dezasseis, princípios do século dezassete). A minha fidelidade é para com este período da história da arte: as primeiras abordagens perspectivistas do plano da imagem nasceram como auxiliares do olhar. As abordagens teóricas da perspectiva, que mudaram o mundo do plano bidimensional, estavam ainda em formação. Diferentes da arte conceptual, os meus desenhos site-specific são sobre a observação a partir de um ponto de vista particular, individual. Os desenhos são projecções seriais que assentam em pequenas deslocações de perspectiva. Paralelamente, os motivos pessoais desempenham um papel importante e determinam os critérios para a escolha dos lugares. O meu trabalho não é, como com Dibbets (ou Vermeer), sobre o ponto de vista a partir de lentes ou sobre o ponto de fuga na pintura (...)”²⁷

Situando aquilo que estamos a considerar, o desenho instalado num lugar não no campo da *Práxis* mas, no campo da *Poiética*, da obra no momento de se fazer, o desenho não como objecto, mas como um processo despoletado pelas características de um espaço: a instauração de um desenho como uma transferência de um acto ou de uma ideia que começa e acaba nesse lugar. O objectivo desta pesquisa é, portanto, a reflexão sobre o processo de instauração da obra, inversamente à reflexão sobre a obra enquanto produto acabado, enquanto objecto de fruição, que é do domínio estético. Esta distinção delimita a pesquisa em Arte como um campo de estudos específico e diferenciado: a *Poiética*.

²⁷ Bart Lodewijks, Excerto do jornal da exposição, coordenação editorial Rosário Sousa Machado. (22 de Junho a 30 de Setembro de 2006)



“Ali está o muro. Uma superfície enorme de betão é interrompida em alguns sítios por pequenas aberturas, contra a parede, há duas placas de betão de metro e meio de largura: uma pista pedonal e uma cobertura que abarcam quase o total comprimento do muro. A horizontalidade das duas, marcante e ininterrupta, corresponde às aerodinâmicas composições do metro que, a intervalos regulares, ali desfilam. Ladeamos o muro e caminhamos por entre as habitações sociais que, do outro lado, foram construídas a ele encostadas e em quatro alas. Os espaços abertos entre as alas formam ruas sem saída, o conjunto tem o aspecto de uma prisão de refinada estética. Após a minha partida, Bart voltará aqui e fará um desenho sobre o muro. Pergunto-me como irá ele sair-se do empreendimento.”²⁸ Maes, 2006: 83-4)

fig. 22 - Bart Lodewijks, estudos para a instalação na Culturgest (cima) e no muro da Bouça, 2006

Para Marc Augé “Três ‘figuras’ ou formas do esquecimento deixam perceber-se em certos ritos que por esta razão qualificarei de emblemáticos. A primeira é a do retorno, cuja ambição primordial é recuperar um passado perdido esquecendo o presente – e o passado imediato com o qual tende a confundir-se – para restabelecer uma continuidade com o passado mais antigo, eliminar o passado ‘composto’ em proveito de um passado ‘simples’ (...) A segunda, é a do suspenso, cuja ambição principal consiste em recuperar o presente cortando-o provisoriamente do passado e do futuro e, mais exactamente, esquecendo o futuro quando este se identifica com o regresso do passado.”²⁹

Lodewijks é o exemplo de referência que elegemos para ilustrar esta dialética. Contudo e por uma questão metodológica, optamos apenas pela referência aos desenhos (obs)cena - esquissos - e desenvolver mais à frente, a referência a este artista, na sua prática

²⁸ Maes, Frank, (Agosto de 2006), “Portugese omzwervingen” (Andanças portuguesas) trad. Fernando Venâncio, in Bart Lodewijks Ghent/Lisbon/Porto/Drawings, (cat.), Roma publications: Culturgest Lisboa, S.M.A.K., pp.83-4

²⁹ Augé, Marc, (Abril, 2001), As Formas do Esquecimento, Lisboa:Iman, p.67-8, Trad. Ernesto Sampaio.

³⁰ Bourdieu, Pierre, (1996) As regras da Arte: génese e estrutura do campo literário, S. Paulo: Companhia das letras, p 71, Trad. M. Luísa Machado.

artística enquanto desenho *(in)cena* no “Conjunto Habitacional da Bouça” como exemplo daquilo que se procura definir: a instauração de um desenho instalado numa prática específica contemporânea.