

O desenho como prática (in)cena: a relação com o lugar, um ponto de vista a partir do desenho

En-cena-acção é a arte de pôr em cena uma acção, de lhe dar forma e expressão no espaço, movimento e tempo reais.

O prefixo latino *in-* deu origem em português às formas prefixais *in-* e *en-*. Estas formas transmutam-se em *im-* e *em-* antes de *bê pê*, enquanto *in-* se altera em *ir-* antes de *r* e em *il-* antes de *l*. *In-*, em latim, representa, na realidade, dois prefixos distintos. O primeiro, usado habitualmente em formações adjectivas, tem o sentido de negação. Ex.: indócil, imberbe, impúbere, ilegal, irregular. O segundo, muito mais produtivo, traduz o surgimento de um estado novo.

O prefixo *in-*, que significa "em, dentro de, em direcção a, sobre" (por exemplo *indent* [entalhe], *inborn* [inerente], *inbreeding* [engendrar], *inflamm* [inflamar]), tem um homónimo no prefixo *in-* - que exprime negação ou privação (por exemplo *inappropriate* [inapropriado], *inexperienced* [inexperiente], *inconclusive* [inconclusivo]).³⁰

Por desenho como prática (in)cena estamos a considerar um campo do desenho que se manifesta como parte integrante de um lugar: o Desenho Instalado.

Para falar deste termo, desenho instalado, torna-se necessário definir o conceito ou ideia que lhe está subjacente, a multidisciplinariedade que começava a acontecer, a partir dos anos 70, nos meios artísticos de vanguarda.

Certas realidades como a própria arte: o desenho, a instalação, ou a "obra-prima", "*são formas universais e trans-históricas, mas ao mesmo tempo, a vida dessas formas depende de uma constante renovação similar à de um organismo vivo*".³¹

O que é que define um campo ou categoria artística? O que é que regula o confinamento disciplinar numa prática artística? O que é que legitima as reacções e reestruturação dos

³⁰ S. Ullman, (1964). Semântica: uma introdução à ciência do significado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian. p. 324

³¹ Krauss, Rosalind, (1996), La Originalidad de la Vanguarda y otros mitos modernos, Madrid, Alianza. p.15

limites dessa prática?

Para Bourdieu (1996: 71) um campo é uma rede de relações objectivas entre posições, de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou antagonismo. Cada posição é objectivamente definida pela sua relação com as outras posições. Todas as posições dependem, na sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, da sua situação actual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio artístico) postos em jogo no campo. Às diferentes posições correspondem tomadas de posição homólogas, obras evidentemente, mas também actos, manifestos ou polémicas.

“As lutas de definição (ou classificação) têm como aposta fronteiras (entre os géneros, ou as disciplinas ou entre os modos de produção no interior de um mesmo género), e com isso hierarquias. Definir as fronteiras, defendê-las, controlar as entradas, é defender a ordem estabelecida no campo (...) É já existir num campo aí produzir efeitos, ainda que sejam simples reacções de resistência ou de exclusão.” (Bourdieu, 1996: 255)

Estas renovações do *habitus*, ou rupturas partindo, muitas vezes, de dentro do próprio campo, determina um novo espaço dos possíveis, portanto toda a problemática se desenvolverá num novo espaço de estrutura das relações objectivas, em novas tomadas de posição no espaço da obra e em novas posições no campo da produção. Porém, Bourdieu adverte que nestas rupturas, fazendo, elas próprias, parte do campo artístico levado a um estágio avançado da sua evolução, não existe espaço para o desconhecimento da história desse campo, denominando de ingénuos aqueles que se afastam da “lógica do jogo”. (Bourdieu, 1996)

Rosalind Krauss, (1996) na introdução do seu ensaio, revela um discurso sustentado no estruturalismo (Grupo Klein), cujos métodos analíticos produziram uma inversão radical das proposições, sustentados na Arte e na Cultura (estatuto ontológico da arte). Desde logo, substituir a ideia da obra de arte como um organismo (desenvolvido a partir de uma tradição precedente, demarcado num meio histórico determinado) pela sua imagem como estrutura.

Krauss, sustenta esta questão “*No barco dos Argonautas*”. Esta noção de estrutura é alegoricamente explicada por Roland Barthes na história dos Argonautas, a quem os Deuses haviam ordenado completar a sua grande viagem sem mudar de barco: o Argo. Nesta viagem, os argonautas foram substituindo as peças que se iam deteriorando, de

tal modo que quando completaram a viagem, “o barco era completamente novo, contudo não tinham alterado nem o nome nem a forma.” Continuando, Barthes afirma “este barco, Argo, proporciona-nos a alegoria de um objecto eminentemente estrutural, não criado pelo génio, a inspiração, a determinação da criação ou a evolução, mas sim por duas modestas acções (semelhantes a qualquer tipo de mística da criação: a substituição (uma parte substitui a outra, como num paradigma) e a nominação (o nome não está em absoluto vinculado à estabilidade das partes): a força de combinações realizadas no interior de um mesmo nome, não muda a origem: Argo é um objecto o qual a única causa é o seu nome e cuja identidade é a sua forma.”³²

Do mesmo modo podemos dizer que o momento de instauração de um desenho num lugar, sustentando-nos nesta imagem estrutural que Barthes apresenta, pode muito bem ser, a substituição dos vários elementos que formam o desenho dito clássico. Neste sentido, o desenho instalado poderá ser a construção e instalação de um desenho pela substituição dos vários elementos que os constituem, como os signos, de um modo a significar algo, de acordo com a memória de um lugar?

Segundo Bourdieu, cada campo tem as suas formas próprias de regular as práticas e as representações que impõe, oferecendo desta forma ao espectador uma legítima actividade artística. Contudo, é no sistema de disposições produzido pela estrutura e o funcionamento do campo e o sistema das potencialidades objectivas oferecidas pelo campo que se define em cada caso o sistema das satisfações desejáveis e se engendram estratégias razoáveis exigidas pela lógica imanente do jogo. Que é o mesmo que dizer que a prática artística num contexto de integração social só existe enquanto objecto simbólico, socialmente reconhecido como tal.

É no entanto verdade, aliás como já se viu antes, que no seio do campo se travam lutas de ruptura dos “ideais conservadores”. Os movimentos artísticos de vanguarda assumem tomadas de posição (espaço dos possíveis) dentro do campo, no sentido de alterar não propriamente tudo o que lhes diz respeito, mas, e, por vezes apenas, indiciar mudanças de género ou de disciplina.

Por exemplo quando Robert Smithson, derrama alcatrão sobre uma colina, ele refere qualquer coisa como, o modo como o camião derrama o alcatrão se assemelhar ao pigmento sobre a tela, ou seja, por um lado ele “existe” com uma nova tomada de posição no espaço dos possíveis, mas por outro, faz uma analogia com a pintura nas suas práticas de *Land Art*. Ele sente necessidade de explicar a expansão dos limites do seu trabalho, delimitando-se num campo disciplinar: a Pintura. Outro exemplo será o

32 Barthes, Roland, in (Krauss, 1996:16).

dos desenhos cegos de Robert Morris, feitos com os olhos fechados, sendo uma das convenções do desenho que se deve ver o que se está a fazer, poderemos considerá-los desenho?

O mesmo se pode dizer acerca do desenho instalado. Sendo o desenho, como disciplina autónoma, pensado segundo os cânones herdados da Renascença, o traço ou marca que é feito com um instrumento, com o corpo (a mão), sobre um suporte (papel), pode ser pensado como uma expansão e invasão no campo dos possíveis do desenho? Pode a ciência a título de hipótese homóloga, entre as informações idênticas vindas de uma e de outra estrutura sob aparências distintas, acumular a informação revelada ao mesmo tempo pelas obras lidas na sua inter-relação e pelas propriedades dos autores, ou das suas posições enquanto apreendidas nas suas relações objectivas?

“Line drawings more so than others call up the history of convention in that they contain a reservoir of memories. On sees drawing through the drawing one has seen. They bind the past with the present. The figure/ground relationship is both the definition and the limitation that makes the medium compelling to me, though it seems to be in the nature of line drawing no matter how abstract to drift toward the figural. (Serra, 2002: 42)

A tensão das definições históricas com as derivações disciplinares contemporâneas não necessitam de justificação, apenas argumentação. Existe uma expansão dos conceitos no desenho contemporâneo, na ruptura das fronteiras com o *Habitus*.

Segundo Bourdieu, o *Habitus* funciona na estrutura objectiva no interior do campo. Os indivíduos adquirem um corpo de disposições que lhes permite agir de acordo com as possibilidades existentes no interior dessa estrutura objectiva. Desta forma, o *habitus* funciona como uma força conservadora no interior da rede social.

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.”³³

O conceito de vazio na arte contemporânea, pode ser considerado como uma ruptura e negação, que se inaugura a partir de duas operações: por um lado o retorno às fontes, através de uma construção de conceitos sustentados nos *habitus*³⁰ - por desvio ou continuidade - de modo a aceder a uma realidade abstracta obscurecida pela representação objectiva, por outro, como uma estratégia de suspensão, de abolição do objecto, enfatizando desta maneira, um significado implícito.

Neste contexto, o sentido cénico da imagem ou de um acto pode ser percepcionado como a representação ou a imagem de uma coisa, mas pode ser também entendida como um processo na consciência humana que é independente da presença corpórea da coisa representada. É um conteúdo concreto do pensamento, a cuja expressão podem corresponder imagens visuais, verbais ou auditivas, ou seja, sensoriais.

A Percepção, por sua vez, é a actividade pela qual o Homem toma conhecimento da realidade adjacente. Distinta da sensação - que é um comportamento passivo da consciência - e longe de se limitar à actividade sensorial, a percepção completa-a e critica-a globalmente, em virtude da experiência adquirida. Os órgãos da percepção recebem o estímulo, sendo este analisado pela actividade consciente localizada no cérebro. Na introdução do seu livro “*Arte e percepção Visual – uma psicologia da visão criadora*”, (Arnheim, 1986: s/ pág.) afirma “*Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, é toda a observação. É evidente a importância destes pontos de vista para a teoria e prática das artes. Não se pode considerar o trabalho do artista como uma actividade independente, misteriosamente inspirada do alto, sem relação e sem possibilidades de relacionar-se com outras actividades humanas. Pelo contrário, reconhecemos como elevada a observação que leva à criação da grande arte como um produto da actividade visual mais humilde e mais comum, baseada na vida diária*”.

³³ Augé, Marc, (Abril, 2001) As formas do esquecimento, Lisboa: Iman, p. 67-8, Trad. Ernesto Sampaio

A Imagem representa a existência de um “contrato” entre sujeito e objecto, através do qual a mimésis se constitui como regra de repetição e norma de representação. Esta comporta uma atribuição de sentido e uma aquisição de significado que coexiste na estruturação das imagens.

No prefácio de “Antologia da Poesia Visual Europeia” Josep Figueres constata que “a imagem está connosco. Basta deitar a cabeça fora da janela para captar o enorme incremento que a imagem tomou. Ontem, era a cor branca da vestal ou o vermelho do bruxo da primeira comunidade sedentária para que a multidão o distinguisse de longe com uma clara diferenciação ideológico-social através da cor. Hoje são todas as mensagens icónicas que encontramos, desde as revistas de banda desenhada até às estradas ou a qualquer lugar onde o homem se tenha organizado (...) Nas primeiras eleições livres portuguesas, como há anos no terceiro mundo – Índia – ou nas sociedades mais avançadas - E.U.A., França - vimos os partidos políticos utilizando, além de um anagrama, de uma cor, de uma bandeira, um signo, seja um desenho ou umas letras fáceis de memorizar. A imagem continua, pois, com a evolução humanística e técnica, como um ingrediente fundamental, e em aumento, da vida, desde que se descobriu a mais simples impressão: a pintura mural.” (Figueres 1976: 7)



fig. 23 - Bisonte na caverna de Altamira, desenho rupestre, 18x24 cm, Espanha

Acredita-se que estes desenhos, cujos materiais mais usados são o sangue, a argila e excrementos humanos, têm um cunho ritualístico. Estima-se que esta arte tenha começado no Período Aurignaciano (Hohle Fels, Alemanha), alcançando o seu apogeu no final do Período Magdaleniano do Paleolítico.

Uma teoria alternativa e mais moderna quanto ao objectivo destas desenhos, baseada em estudos de sociedades mais recentes de caçadores-coletores, é que as pinturas foram feitas por chamãs do grupo dos Cro-Magnon. Os chamãs retirar-se-iam para a escuridão das cavernas, entrariam em estado de transe e pintariam, então, as imagens das suas visões, pensa-se que a intenção seria a de extrair a força das paredes da caverna para eles próprios.

Normalmente os desenhos são formados por figuras de grandes animais selvagens, como bisontes, cavalos, cervos entre outros. A figura humana surge raramente, sugerindo muitas vezes actividades como a dança e, principalmente, a caça, mas normalmente em desenhos esquemáticos e não de forma naturalista, como acontece

com os dos animais.

Para Gaston Bachelard “a consideração do início da imagem numa consciência individual, pode ajudar-nos a reconstituir a subjectividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjectividade da imagem, ou seja, a procura de uma determinada fenomenologia das imagens. (...) Todas essas subjectividades, transsubjectivadas, não podem ser determinadas definitivamente.” (Bachelard 1996: 3)

Parte dos exemplos seleccionados, nas páginas seguintes, trata exactamente desse princípio narrativo em que a noção de representação de um tempo que não se interrompe tem como principal significado a recuperação ou indicação do próprio instante da construção do discurso das imagens. Estão, por isso, contemplados nesta selecção, artistas que trabalham o próprio corpo como instrumento das suas criações, e pelo qual o desenho se transforma no resíduo de perpetuação do instante efémero do acto performativo.

Happening e performance: O desenho residual como a acção de um corpo no tempo e no espaço



Fig.24 - Joseph Beuys, *the Blackboards*, 1980

Neste subcapítulo procuraremos mostrar, através de exemplos críticos e visuais, aquilo que Krauss (1996) referiu como significado de uma obra para os estruturalistas.

Para Barthes e Saussure, a comunicação de uma linguagem artística, resulta de um sistema de substituições, em que uma parte substitui a outra, como num paradigma. Neste sentido a obra ou o acto que resulta deste sistema de substituições, por comparação de dois termos, configura uma interpenetração de um significado. Um dos corolários metodológicos desta concepção de significado, é que este é uma função do sistema num dado momento – uma manifestação sincrónica do sistema – mais que o resultado de uma história ou desenvolvimento específico.

Joseph Beuys, escultor e artista performativo alemão, foi pioneiro na ruptura com o confinamento disciplinar passando a “existir”, enquanto “jogador” no campo expandido da Arte.³⁴ Os desenhos (fig. 24) sobre

³⁴ expressões utilizadas por Pierre Bourdieu (1996).

quadro negro “sem título” são o resultado (resíduo indicial do conceito) da palestra na galeria *Hugh Lane*, na qual ele apresentou e ilustrou o seu conceito expandido de arte, o qual incluía ciência e economia. Uma das influências mais recentes do *Happening* é a do músico americano John Cage e do evento musical criado por ele no Black Mountain College, em 1952, associando a música de David Tudor e a dança de Merce Cunningham – dois amigos e colaboradores de Cage – à pintura de Robert Rauschenberg que foi cenógrafo, a partir de 1954, da companhia de dança de Cunningham – e à poesia de Charles Olson e de Mary Richards.

Na Alemanha, um grupo de artistas internacionais que se auto-denominava Fluxus tinha objectivos semelhantes. O Fluxus foi fundado em 1961, pelo artista americano George MacInnas, o americano de origem coreana Nam June Paik e pelo alemão Wolf Vostell. Cage irá influenciar a actividade do grupo Fluxus, com o objectivo de reunir artistas do mundo inteiro interessados em experiências audio-visuais. Os protagonistas da arte vídeo, Nam June Paik e Wolf Vostell, os artistas conceptuais Yoko Ono e Joseph Beuys, e muitos outros, participam nas acções do Fluxus, sem uma sede precisa e sem qualquer programa, animados apenas por uma ânsia de experimentação que abarcasse todos os domínios expressivos. Passaram a utilizar esses recursos audiovisuais como uma ferramenta que incorporava elementos multimédia, como o ambiente em que a intervenção era realizada, a sua duração temporal e o próprio espectador que passava a ser evocado também como um agente do processo de criação e reflexão.



Fig. 25 – Joseph Beuys, “How to Explain Pictures to a Dead Hare”, 1965

Joseph Beuys, veio a ser um dos membros mais importantes do Fluxus. Dentro do espírito do Dadaísmo, as suas demonstrações eram, quase sempre, intencionalmente absurdas, como a sua sugestão de que o muro de Berlim deveria ganhar alguns centímetros para ficar mais proporcional, ou a sua tentativa de fundar partidos políticos para os animais.

Em “How to Explain Pictures to a Dead Hare”, Beuys amarrou um pedaço de feltro à sola de um dos pés e um pedaço de metal na outra. Em seguida cobriu a cabeça com uma folha dourada e começou a dar explicações sobre obras de arte a uma lebre morta que embalava nos braços. Por trás desses evidentes absurdos, insinuavam-se questões

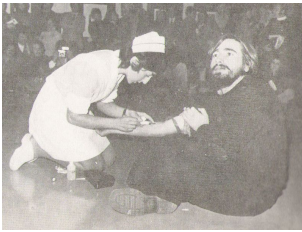


Fig. 26 - Javier Ruiz,
Comunicação, 1973



fig. 27 - Zabala, *envoltura de palavra*,
1973

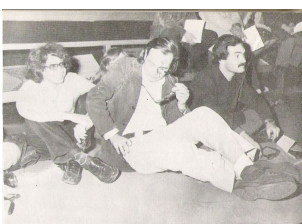


fig. 28 - Com sangue na testa o co-
autor, da referência bibliográfica
citada no texto em cima, Josep M.
Figueres;
À sua direita, o romancista Oriol Pi
de Cabanyes.

mais sérias, que reflectiam os limites entre a vida e a morte, entre o ser humano e os animais, o racional e o irracional e, finalmente, entre a arte e a plateia.

Durante a exposição internacional de poesia experimental no Col·legi d'Arquitectes em Barcelona, em Dezembro de 1973, a sensibilidade do público foi fortemente atingida pelas “*acções poéticas*” de um grupo de activistas culturais de Madrid: Ruiz e Zabala, juntamente com outros poetas, Henri Chopin, Gómez de Liaño, entre outros, realizaram uma série de actos para incorporar a nova linguagem factual na vida quotidiana. Javier Ruiz deixou que uma enfermeira profissional lhe tirasse sangue para ser oferecido à testa dos espectadores, uma confirmação cristã da existência e da comunicação máxima, o pacto de sangue entre irmãos, entre homens. Depois Ruiz lançou pão seco, provocadoramente à assistência.

Abordando outra estratégia, Zabala distribuiu pelos duzentos assistentes, uns cartões em branco, pedindo-lhes que os enchessem. Uma vez escritos, desenhados, recortados Zabala pediu um voluntário o qual envolveu em papel higiénico, cobriu com um saco de plástico transparente e colocou por cima os cartões que o público trabalhou literária, plástica ou formalmente. Um invólucro abstracto que se virá a utilizar a fundo? Comunicação abstracta entre pessoas isoladas pela sociedade? Maneira concreta de as unir. (Figueres e Seabra, 1996) A performance, como movimento, surgiu no início da década de 60 sendo um dos seus objectivos acabar com as forças do mercado, “controladoras” do mundo da arte, inspirando-se directamente nas “proto-performances” dadaístas, que haviam sido experimentados havia aproximadamente 40 anos. Allan Kaprow, Vito Acconci, Chris Buden e Carolee Schneeman foram alguns dos artistas envolvidos na criação de *Happenings*. Essas apresentações ou eventos, normalmente sem ensaio, onde quase sempre se esperava a participação do público, tinham como objectivo romper as fronteiras entre a arte e a vida quotidiana.

Numa entrevista feita a Allan Kaprow, no âmbito do simpósio “Proceedings” feito em sua honra, na Universidade do Texas em Arlington, (1988), Kaprow repudia a palavra “Happening”, afirmando

que essa palavra se tornou demasiado vulgar e que já a deixou cair³⁵:
Ele diz:

"I'd already repudiated the word, because many other people before that were using it. (...) It was a catch word. (...) all were in general usage around the world in ways that had nothing to do with my original sense, which became so foreign to me that I just dropped it."

Ainda segundo aquela entrevista, a palavra happening, terá surgido como possível desenvolvimento do legado deixado por Jackson Pollock: *"It occurred in a paragraph toward the end of the article, which was about the presumed legacy of that artist, who had died shortly before then, in which I said there are two directions in which the legacy could go. One is to continue into and develop an action kind of painting, which was what he was doing, and the other was to take advantage of the action itself, implicit as a kind of dance ritual, (...)".*

Tendo tido como professores, nos anos 40, o pintor modernista Hans Hoffman e nos anos 50 Meyer Shapiro, Kaprow refere-se a este último nos seguintes termos: *"a distinguished member of Abstract Expressionist group in New York. And that was the liveliest school you could find anywhere. It was superb. I was very lucky, and when I studied with Meyer Shapiro, who was an eminent historian, it was a parallel study. It was not only art in the practical sense, It was art, history and the philosophy of art, which I had been studying in the university before that (...)".*

Os posteriores estudos sobre som, em 1957, com Jonh Cage, dão a Allan Kaprow o alento para, mais tarde, na quinta de George Segal, experimentar alguns dos happenings que tinha esboçado nas aulas de Jonh Cage. Na sua perspectiva, este tipo de actividade teve como precursores o movimento Dada e o Futurismo, considerado o *"pai do movimento moderno da performance"*. Nas suas palavras, *"outra coisa é a instalação, e o seu trabalho ao qual chama assemblage"*. Acerca deste assunto, afirma: *"Performance is the replacement of the word happening, or event, or activity, which we used in those days to refer to a number of somewhat related kinds of real time events. What's called an installation today is the child of what used to be called, before the happenings, an environment."*

35 Excertos da entrevista a Allan Kaprow, www.mailartist.com

O texto “Essays on the Blurring of Art and Life” demarca um campo onde o processo se sobrepõe à obra, o efêmero ao perene. Destacando na obra de Pollock o carácter processual e performativo. Ao afirmar que Pollock “*terá criado magníficas telas, contudo terá contribuído para a destruição da própria pintura*”³⁶, Kaprow estará a criticar alguns dos pressupostos básicos do confinamento disciplinar.

“(...) Necesito da resistência de uma superfície dura porque trabalho com mais gosto no solo. Sinto-me mais perto, mais parte da própria obra, pois deste modo posso andar ao seu redor, trabalhar nos quatro lados e, literalmente estar no quadro (...) Quando estou no meu quadro, não tenho consciência do que estou a fazer. Só depois de um tempo, do que se pode chamar ‘conhecer-se` vejo o que estive a fazer’.”³⁷



Fig.29 - Jackson Pollock, *action painting*, 1912-1956

O facto de Pollock recusar o desenvolvimento convencional de feitura de uma obra por um lado e por outro a própria escala e a sua envolvimento enquanto corpo no espaço, sugere uma anulação dos princípios da pintura e remete já para uma visão multidisciplinar, em que as várias modalidades artísticas se vinham enredando, rompendo com as convenções da arte moderna. Destacando na obra de Pollock o lado processual e performativo, ele enfatiza o seu envolvimento (literal) na obra. Pelo facto da tela ser colocada na horizontal (no chão) e o artista andar por cima dela a desenhar com a tinta, permitindo a quem posteriormente a observe perceber o resíduo indícial do seu

³⁶ Kaprow, Allan (1958) “The Legacy of Jackson Pollock” in “Essays on the Blurring of Art and Life”, ed. Jeff Kelley, London: University of California Press, 1993, pp1-8.

³⁷ Molina, J.José “Los fenómenos de la creación” in Los nombres del dibujo, Cátedra 1ª edição, 2005, p. 439.

gesto e por isso, uma interacção entre obra e espectador.

Pollock foi (tal como Frank Stella) defendido, tanto pelo escultor minimalista Donald Judd, como pelo crítico modernista Michael Fried. No ensaio “Art and Objecthood”³⁸, Fried argumentou que ao colmatar o vazio entre a “forma literal do quadro e o seu contorno descrito”, Pollock, estaria a usar um novo nível de integralidade e unidade, mas, ao fazê-lo ditara o fim da pintura. Por seu lado Donald Judd designou-os como “objectos específicos” o que culminou com a anti-forma – período de gestação da arte conceptual.

*“(…) Mais tarde as minhas pinturas foram ‘abstract expressionist’, de certo modo influenciadas por Pollock, cujo trabalho não é expressionista, no sentido habitual. (...) O trabalho de Pollock apresentou um modo de enfatizar a superfície da tinta e o conjunto da pintura. Na sua natureza ‘overall’ há muito pouco da tradicional composição europeia que é, definitivamente assimétrica ‘in a specific way’.”*³⁹

Comparando os dois depoimentos, podemos inferir por um lado que a ruptura com as convenções da arte moderna se deram também na libertação da ideia de forma, no sentido usual do termo, isto é, de um todo com princípio meio e fim, por outro sugere uma anulação dos princípios da pintura remetendo, por isso, para uma visão multidisciplinar na interacção entre os campos das várias disciplinas artísticas.

No fim dos anos 60, as correntes artísticas afirmaram a necessidade de alargar o campo da arte modificando a definição do gesto artístico. Entre estas correntes, situa-se a Body Art, os artistas afastam-se do objecto artístico para centrarem a sua atenção no seu próprio corpo. O artista converte-se em objecto artístico; dotado de gestualidade e de movimento. O happening já utilizava os corpos, mas considerados como instrumentos e não como materiais.

A escolha por parte dos artistas pela imagem do corpo deu-se historicamente como uma necessidade de auto-representação e do seu entorno, como um discurso metafórico

³⁸ Fried, Michael, (1968), “Art and Objecthood” in Battcock, Gregory, “Minimal art: a critical anthology, Universidade of California Press, p 125

³⁹ Judd, Donald, (1996) “Simethry”, por Donald Judd in Prints and Works, Ed. Jörg Schellman e Mariette, Josephus Jitta, Munick – NY, FBAUL – GV 13, s/página.

imerso em contextos culturais específicos. Essas narrativas, de abordagem directa e centrada, nas quais o próprio artista aparece em cena - às vezes olhando directamente para o espectador, outras actuando, tendo a imagem e o próprio corpo como suporte ou instrumento do seu discurso, transformaram-se numa categoria paradigmática da linguagem videográfica e do filme experimental como forma de expressão. Com a *body art*, o corpo passa a ser o objecto da arte.

É possível distinguir, fundamentalmente, duas vias de pesquisa: por um lado, o gosto pela metamorfose, que lembra a personagem de Rose Sélavi, inventada por Duchamp; por outro, uma atitude auto-punitiva, que provoca no público reacções de sofrimento e repulsa.



Fig. 30- Rebecca Horn, *12 Pencil Mask*, 1972

A imagem 30, faz parte de uma performance de Rebecca Horn gravada em vídeo. Horn usou uma máscara de *bondage* a que prendeu 12 lápis. Movendo a cabeça para trás e para a frente, a artista marcou o suporte com uma densa trama de linhas cruzadas, e assim inferiu a ideia de que a arte é qualquer coisa que se faz com a cabeça e não com a mão. Ao dizer como se faz, sem interpretações subjectivas, remete para um discurso poiético, mas também há uma invenção (revelação por trás da máscara?) de si própria, na utilização de um *fetiche de bondage*, que é conotado, segundo as normas sociais com o sado-masiquismo. O que é que Rebecca Horn querará transmitir com este modo de desenhar? Ela afirma que o processo do desenho deve ser pecepcionado como um acto da mente e não da mão. Então o que podemos inferir é que se trata de um discurso *auto-poiético*, centrado na auto-reflexão, no campo aberto pela ideia de processo em que a acção se sobrepõe à obra acabada e que a máscara serve apenas para segurar os lápis? O que está por trás da máscara? A própria Horn que se esconde/ revelando e desenhando traços que marcam?

Horn usou os elementos do desenho, como os lápis e o papel, mas utilizou a cabeça, como mão que risca, configurando um desenho. Ao desenhar redireccionando o acto de desenhar da mão para a cabeça, está a mostrar o lado processual remetendo-o para a sua própria dimensão - “*a parte oculta do iceberg*”⁴⁰ – os actos que remetem para

⁴⁰ Morris, usa este termo para definir o lado processual da obra.

imagens-acto. O acto como unidade mínima de uma linguagem é usado, aqui, como uma transferência de uso, entre o acto de desenhar e o pensamento. Existe uma interpenetração entre o acto do desenho ser feito com a cabeça, de facto, conotando-o com a ideia que o criou. Remete para a configuração da ideia (cabeça-pensamento). Podemos assim ver, um desvio ao conjunto de normas (memória histórica do desenho) de pensamento, e por isso inferir que existe um discurso criativo.

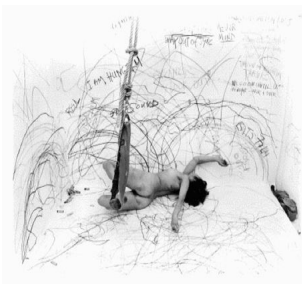


Fig.31 - Caroleen Schneerman, *Up To And Including Her Limits*, 1976

Por seu lado Schneerman, remete o acto performativo, convocando como *modus operandi* o legado de Jackson Pollock: a artista diz que em “*Up To And Including Her Limits*”, foi o resultado directo do processo físico de pintura de Pollock...estou suspensa num arnês de biólogo, o qual está preso numa corda orgânica. Essa corda tem um controle manual de modo a sustentar um longo período de desenho – “*os meus braços estendidos seguram lápis que riscam as paredes em redor.*” A retórica processual das duas obras de Horn e Schneerman é análoga. Aquilo que se disse acerca de Horn pode ser repetido a propósito de Schneerman: o discurso poético como auto-reflexão processual, na consideração do *modus operandi* deste desenho remete para uma imagem-acto. O residuo indicial dos seus gestos, com o corpo despido, esticado e as mãos com lápis, marcam o suporte em seu redor. Contudo, Schneerman convoca o processo físico de Jackson Pollock e por isso pode ser considerada também uma meta-imagem, por se tratar de uma imagem-citação.

Com a expansão do campo da arte para situações efémeras, tais como as performances e os happenings, o objecto deixou de fazer sentido, e até mesmo de existir enquanto obra. Os artistas fotografam ou filmam esses momentos, ficando desse modo a imagem, da “representação da coisa”, registada e passível até, de ser exposta.

A introdução do vídeo torna possível realizar performances sem limitação de tempo e lugar e mesmo sem uma assistência. Artistas como Jochen Gerz, trabalhando em projectos de espaço-corpo, conceberam performances apenas para a câmara. Em “*Gritar até à exaustão*”, Gerz grita até perder a voz, a sessenta metros da câmara.

Vito Acconci, mantendo porém uma assistência, também usou a câmara como testemunha das suas actividades. No *“Isolamento é Transparente”* (1973), Ulrike Rosenbach executou a sua performance por trás de um lençol transparente, e nele teceu, como uma aranha, uma rede de corda espessa e branca. O público podia observar a acção, através de um monitor. Nos anos 70, as performances tinham-se voltado decisivamente para a câmara e ao espectador foi oferecida uma visão múltipla, duas visões em paralelo: a da performance em simultâneo com a sua exibição, enquadrada num monitor, no qual se pode observar a acção segundo determinado(s) ponto(s) de vista(s): o espectador é, deste modo, convidado a comparar os dois ou mais modos de expressão. Nos finais dos anos 70, há já uma clara movimentação no sentido da utilização exclusiva de imagens em vídeo e uma derivação para os domínios da instalação e da interactividade.